UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

INTY SCOSS MENDOZA

A Poesia e a Formação do Erudito na China Clássica
Transposição cultural do chinês ao português

São Paulo
2014

INTY SCOSS MENDOZA

A Poesia e a Formação do Erudito na China Clássica
Transposição cultural do chinês ao português

Tese apresentada à Faculdade de
Educação da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutor em
Educação

Área de Concentração: Filosofia da
Educação

Orientador: Prof. Dr. Luiz Jean Lauand

São Paulo
2014

Nome: Inty Scoss Mendoza

Título: A Poesia e a Formação do Erudito na China Clássica – transposição cultural do chinês ao português

Tese apresentada à Faculdade de
Educação da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutor em
Educação

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

À Rosa, minha filha.

Resumo

MENDOZA, I. S. **A Poesia e a Formação do Erudito na China Clássica – transposição cultural do chinês ao português**. 2013. 105f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

A presente tese aborda, enquanto importante conteúdo da pedagogia confucionista, a poesia clássica do Império do Centro, posteriormente denominado “China”, no Ocidente, em particular a primeira seção do *Clássico dos Cantares*, em dois aspectos: primeiro, as características estruturais do caractere chinês, o ideograma, e do texto em chinês clássico e arcaico como recurso estético a ser incorporado na tradução de poesias clássicas para o português, aqui chamada de “Estudos”, tendo como interlocutores teóricos os trabalhos de “reimaginação” ou “transcrição” da poesia clássica chinesa de Haroldo de Campos, inspirado pelas ideias seminais de Fenollosa; a teoria pictórica de Shitao (1642-1717), do pintor e erudito da dinastia Song, e os comentários de seu tradutor Pierre Ryckmans; o conceito de texto de Umberto Eco; e a análise da linguagem dos *Cantares*, de Dobson. O segundo aspecto refere-se à Natureza como principal temática dos poemas dos *Cantares* como representativa de um importante elemento constitutivo da educação dos eruditos, ou letrados, chineses, uma casta que governou o Império Chinês cerca de dois mil anos, evidenciando uma intensa abstração do mundo natural, seja na poesia ou na pintura. Essa “educação estética” pela qual os que exerceriam funções políticas deveriam passar é permeada por uma atitude ética em que a natureza e a simplicidade das relações humanas são sua principal utopia. O cancionário popular, compilado entre os séculos XI e VII a.C., simbolizavam um mundo natural, distante e almejado ao mesmo tempo, e que veio se tornar um valor implícito às grandes linhas do pensamento clássico chinês, como o confucionismo e o taoismo. Ambos os aspectos, o texto e o contexto, fundamentam e contextualizam os estudos de tradução apresentados.

Palavras-chave: chinês clássico, letrados chineses, educação clássica chinesa, poesia clássica chinesa, *Clássico dos Cantares*.

SUMÁRIO

PARTE I

1. GÊNESE DO TRABALHO.....	9
2. POESIA E EDUCAÇÃO NA CHINA CLÁSSICA.....	18
3. METODOLOGIA E OBJETIVOS.....	21

PARTE II – A FORMA

1. OS CAMINHOS DA PALAVRA.....	24
2. A FUNÇÃO SÍGNICA E O IDEOGRAMA.....	34
3. O IDEOGRAMA COMO FORMA DE EXPRESSÃO.....	48
4. LÓGICAS DO CHINÊS CLÁSSICO.....	60
5. URDIDURAS DO TEXTO: TEXTURAS.....	74

PARTE III – O CONTEÚDO

ESTUDO UM – CAOS.....	91
ESTUDO DOIS.....	99
ESTUDO TRÊS.....	108
ESTUDO QUATRO.....	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
REFERÊNCIAS.....	121

PARTE I

1. GÊNESE DO TRABALHO

O trabalho aqui apresentado representa uma etapa de um processo mais abrangente que se iniciou nos meus primeiros contatos com a língua e cultura chinesas e que já conta com 25 anos de história. De fato, poucos dos meus esforços de aprendizado ao longo da vida se endereçaram a outros temas que não os chineses, por razões que já desisti de tentar compreender, contudo tais esforços geraram frutos que espero possam encontrar devido lugar na presente tese. Essa trajetória iniciou aos meus doze anos de idade quando tive contato com a cultura taoista através da prática do Taijiquan e práticas meditativas dessa tradição no Instituto Pai Ling de Cultura Oriental, sob orientação do Mestre Liu Pai Ling. A busca pela tradição taoista se tornou uma força incontornável nesses anos de adolescência que me levaram a viver em uma comunidade de praticantes do Tao durante os catorze anos seguintes de minha vida. Nesse período o estudo sistemático dos clássicos chineses, que abarcam as tradições Taoista, Confucionista e Budista foram uma constante e nesse processo pude desenvolver fluência oral e escrita na língua chinesa. Mesmo com meu desligamento aos 26 anos de idade, esse universo permanece uma intensa fonte de inspiração e refúgio, que pude conjugar com a pesquisa acadêmica sob o estímulo e influência de meus professores e orientadores na graduação e pós-graduação na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo de 2005 até o presente momento.

Em termos acadêmicos, a cultura e pensamento chineses foram abordados em pesquisa na iniciação científica, mais voltada para o pensamento político na longa formação das ideias mobilizadoras da organização social do Império do Centro e orientada pela Profa. Dra. Flávia Inês Schilling. Nesse ponto, linhas de pensamento como o taoismo, confucionismo e legismo foram abordadas em termos de sua ação de governo, e o fato deste trabalho de doutoramento voltar-se para a poesia não significa que o enfoque político e social tenha de alguma forma sido esgotado. Nesse contexto, a primeira das disciplinas que cursei na pós-graduação, Educação, Poder e Resistência, ministrada pela Profa. Dra. Flávia Inês Schilling, dialogava diretamente com essa abordagem onde o pensamento e as formas de governo se interpenetram sob uma ótica foucaultiana. Convém lembrar, inclusive, que meu projeto de Iniciação Científica tinha como tema “Um estudo exploratório sobre o conceito da disciplina na ética de Confúcio e em Durkheim e Foucault”. Acredito que esse esforço de analisar sob um ângulo sociológico a disciplina confucionista refletem muitas das indagações que emergem do meu passado em ambientes de prática religiosa da tradição chinesa, em que a disciplina não se refere somente à ação objetiva, mas aos recônditos da alma que abrigam as

sementes da ruptura da ordem social. Autores como Durkheim e Foucault foram nesse contexto importantes interlocutores para a busca de uma compreensão de quais os possíveis mecanismos a cultura chinesa lançou e lança mão para construir uma ordem social particularmente longa na história da Humanidade.

Outra disciplina, Escritas, suportes e subjetividades leitoras, ministrada pelo Prof. Dr. Claudemir Belintane, foi um divisor de águas no processo de elaboração deste projeto de pesquisa, pois um dos temas estudados foi a história da escrita e o lugar peculiar que a escrita chinesa ocupa entre as outras formas existentes. Tal abordagem confirmou que o desafio de analisar as ideias chinesas clássicas envolve duas questões: a língua e a história. Os trabalhos da iniciação científica e artigos escritos até então dedicaram-se mais aos aspectos históricos. Todavia, a estrutura da língua chinesa apresenta diferenças fundamentais em relação ao português, em particular, e às línguas do tronco indo-europeu, em geral, sendo que essa distância reflete-se no pensamento de forma radical, como se pressupostos implícitos no pensamento só possam ser desnudados se identificados na própria estrutura da língua. Logo, uma melhor apreciação do chinês clássico, conceito esse amplo que envolve uma longa cronologia e diferentes estruturas de texto, tornou-se uma necessidade premente. Poderia eleger virtualmente qualquer texto do cânone confucionista ou taoista como objeto de análise do chinês clássico ou arcaico e, com isso, buscar as referências que percebia necessárias para aprofundar a compreensão das principais linhas do pensamento, contudo a poesia oferecia um campo fértil para olhar para o texto em chinês como construção de uma síntese particular de sentido-som-imagem onde a estrutura do caractere, o chamado “ideograma”, manifestava todo o seu vigor expressivo. Por outro lado, a poesia representou — ao longo de toda a história da supremacia dos letrados chineses na condução dos assuntos do Império, período que tem como marco inicial a Dinastia Han do Oeste (202 a 9 a.C.) e prossegue de forma geral até a queda da Dinastia Manchu em 1911 — um dos mais importantes conteúdos a serem aprendidos pelos aspirantes a letrados. Ou seja, toda a educação clássica chinesa exigia uma formação extensa e intensa em poesia, e apreciar esse corpo de conhecimento de forma a evidenciar seus mecanismos epistemológicos e estéticos poderia conduzir a uma melhor compreensão das aspirações sociais chinesas desses períodos históricos em relação à educação de sua classe de dirigentes.

Os trabalhos de tradução, que prefiro nomear de “Estudos”, foram surgindo de forma relativamente espontânea e mobilizando consigo preocupações teóricas. Como acredito ficará claro na leitura dos mesmos, permiti-me uma liberdade na tradução só possível em uma atitude experimental, no sentido de ser esse um exercício de tentativa e abertura para

enveredar por caminhos, sem a certeza de conclusão satisfatória. Esse processo acabou por definir um determinado estilo de tradução, que tem como suporte teórico os trabalhos de reimaginação poética de Haroldo de Campos, da poesia chinesa, alimentado pelas ideias seminais de Fenollosa; a teoria da linguagem de Hjelmslev, relida por Umberto Eco; a análise da linguagem do *Clássico dos Cantares*, por Dobson; a teoria pictórica de Shitao. Entretanto, o mote que desencadeou todo o processo foi dado pela presença de Guimarães Rosa na letra de uma canção de Chico Buarque:

Quando eu morrer que me enterrem na beira de um chapadão.

Contente com minha terra, cansado de tanta guerra, crescido de coração.

(*Assentamento* – “Tôo” *apud* Guimarães Rosa, *Songbook*, p. 57)

A simplicidade da nostalgia dessas palavras tocou o que considero o cerne inconfesso da formação do *ethos* dos eruditos chineses e sua educação, uma relação com a terra que fundamenta a identidade de um povo, que já estava, no período clássico, em franco processo de rechaçamento em favor das estruturas monolíticas do Império desde o colapso da Dinastia Zhou até a Unificação sob Qin, período esse que se tornou o berço do pensamento clássico chinês.

Contudo, nesse contexto de surgimento de uma ordenação social onde o poder foi se tornando mais centralizado e a etnia Han mais difundida por territórios cada vez mais amplos, o “chamado” para voltar para a terra natal torna-se imperativo, um elemento ético constitutivo da personalidade básica do erudito chinês. Seria como dizer, parafraseando Chico Buarque, que todos os eruditos ansiavam voltar ao seu chapadão nem que para morrer, mas sabedores de estarem, nessa hora, crescidos de coração. Esse “crescido de coração” no caso do erudito chinês, talvez possa se referir à certeza de que tudo que foi feito nas guerras das cortes respondeu ao imperativo de ter cuidado dos seus conterrâneos, de sua pequena parte de terra “sob o Céu”, termo designativo de “mundo” nos textos clássicos. Ou seja, esse bucólico senso de *home-land* tem um poder imperativo para o pensamento clássico, seu ideal de ser humano, sua educação e ordenação social, como várias faces de uma mesma moeda.

No caso específico da poesia, há inclusive contemporâneas disputas territoriais para reivindicar a sua autoria, como percebe-se na afirmação de Anthony Wong, um ator cantonês de Hong Kong, certa vez em uma conversa: “toda a poesia clássica soa melhor em cantonês, pois essa é sua língua de origem”. Ou quando um professor taiwanês, que infelizmente não me recordo o nome, em um Instituto Confúcio e Mêncio em Taiwan afirmou: “A língua materna de Confúcio era o dialeto de Fujian, portanto os textos confucionistas soam melhor em taiwanês”. Essa última afirmação é muito difícil de se sustentar dada a distância de 1500

quilômetros entre Fujian e Jining, antiga Qufu, cidade natal de Confúcio, contudo o argumento revela que mesmo dentro de um cânone comum aos do norte e aos do sul, a reivindicação da autoria é um valor em si, independente da possibilidade de se comprovar tal afirmação, pois igualmente reforça os laços com o próprio pedaço de terra onde está o túmulo de seus ancestrais. É para lá que se vai na morte e é muito importante estar com a face limpa aos vê-los, para isso é necessário honrar-lhes o devido respeito ao longo da vida.

Esse sentimento é ordenador de grandes constelações de ideias acerca do mundo e da comunidade humana, e poderíamos especular que o princípio “editorial” o qual Confúcio adotou ao fim da vida quando dedicou-se à compilação dos textos de até então seria um esforço de vincular esse senso territorial que ecoa nesses textos, que contam as peripécias do surgimento de uma civilização, a uma noção de *Humanidade*. Ou para brincar com as palavras *tong ren* do termo chinês a que me refiro, uma noção de “*Com-Humano*”. A partilha do que está “sob o Céu” exige sabedoria para manter a adequada estabilidade social, e nenhum grande governante pode construir as bases para isso sem lidar com esse dilema implícito entre o pedaço de terra dos próprios ancestrais e essa noção de comunidade com os homens vindos de outros confins. Pode acontecer o momento em que os interesses de um clã tente se sobrepor ao bem comum à confederação de clãs (forma de associação que prosperou e desmoronou ao longo da Dinastia Zhou), e esse momento definiria o grande do pequeno ser humano¹. Ou seja, aquele que governa (sua casa, sua vila, seu clã ou seu reino) deveria tender à bondade, à preocupação com o bem povo, em um exercício de ampliação cada vez maior de sua esfera de atuação. Esse dilema territorial, por assim dizer, acredito ser uma questão central do impulso confucionista de ordenação da sociedade, pois reflete o período de guerras e ocupações em que viveu, contudo seu alimento espiritual era o reconhecimento que por mais que se viaje como Confúcio viajou, todo ser humano tem seu pedaço de terra onde deve ser enterrado junto de seus antepassados.

A Poesia arcaica em muitos momentos canta esse mundo envolvendo-o patriarcalmente em belas e dóceis mulheres, abundância de alimentos, um chefe sábio, e outras condições que tornariam a vida plena. É um paraíso, que como o cristão, está tanto no início quanto no final de tudo, pois há muitos anos as pessoas viviam assim. Talvez de todos os outros clássicos, esse “Clássico do Cantares”, ou “Clássico da Poesia”, ou “Livro de Cântigos”, ou qualquer outra tradução possível para 诗经, seja o que mostra a terra natal do

¹ Grande parte das traduções do termo confucionista *junzi* para o português optam por “homem-Superior” ou “homem-nobre”. Opto por “humano” ou “ser humano” mesmo sabendo da característica fundamentalmente patriarcal da cultura chinesa que não reconheceu nenhuma “mulher-superior” ou “mulher-nobre”. Estamos, contudo, em outros tempos e que ao menos as palavras possam ser espelho disso.

final da jornada, aquela forma de conviver com os humanos onde não seja mais necessário a guerra. O que **não** significa dizer que todos os cantos entoem a alegria, antes dela viria o pertencimento, pois esse sim poderia encerrar as disputas. Se precisarmos derivar alguma metodologia para a educação do erudito, poderíamos considerar a transmissão de um conhecimento, de forma constante e ritualizada, dos elementos que produzem pertencimento social – os próprios ritos, a cultura letrada, a música e, particularmente, a história – como sua orientação. Logo, um esforço de sobrevivência cultural que não diferiria em essência de nenhuma outra civilização².

A imagem dessa condição original, expressa em canções no *Clássico dos Cantares*³, de onde extraí a maior parte dos poemas que apresento “reimaginados” aqui, tornou-se um modelo estético para a poesia clássica chinesa como um todo e que representou um dos mais importantes aspectos da educação clássica chinesa, cada vez mais racionalizado, abstrato e distante.

Um aparte sobre a educação clássica chinesa: quando o confucionismo se afirmou como o único modo de governo do Império na Dinastia Han, a grande competência a ser treinada a duras penas era a memória. O aprendiz de erudito era um rapaz (obrigatoriamente), com alguns recursos (seja da própria família, seja por mobilização de todo o vilarejo) para passar infindáveis horas memorizando os Clássicos, que versavam basicamente sobre registros dos conflitos históricos das primeiras dinastias, as “Mutações” – ou I Ching, que poderia ser chamado de uma “cosmologia” –, a poesia e os infindáveis e terrivelmente criteriosos Ritos de Zhou. Ele assim o fazia porque esses eram os conhecimentos necessários para que ele pudesse entrar nas cortes, das locais até a corte máxima do Imperador. Não se tratava de conhecimento instrumental para exercício de cargos específicos dentro da administração imperial, mas um conjunto de conhecimento dito “teórico” que o habilitaria a realizar ações simples como falar e se comportar, por exemplo. Ele deveria tornar-se literato em chinês clássico e arcaico e esse conhecimento refletiria em sua fala. Ao dirigir-se à assembleia de eruditos nas diferentes esferas da corte, dos Marquês aos Duques, dos Príncipes e Reis até a corte imperial, o erudito deveria ser um exímio artífice da palavra. A

² Contudo, se são iguais em esforço de preservação são muito diferentes em conteúdo cultural. Para citar um autor que toca o radicalismo dessa diferença de conteúdo falando sobre a ausência do verbo *ser* em chinês clássico e suas consequências para a crença: “Acontece que os chineses não apenas não desenvolveram a questão de saber se os deuses “são” ou “não são”, mas mesmo em relação à presença dos espíritos eles são cautelosos: não é para eles uma questão a ser decidida. “Sacrificar para os espíritos como se estivessem aqui”, diz Confúcio (*ru shen zai*), o importante é a maneira como é praticado o sacrifício (*Entrevistas*, III, 12)”. (JULLIEN, 2011, p.

³ Dos quatro estudos de tradução apresentados aqui, somente o primeiro não provém dos *Cantares*, sendo um poema com uma estrutura mais próxima dos textos clássicos taoistas e presente em um quadro de Zhu Derun (1294 a 1365 d.C.).

palavra adequada representa o pensamento correto e de tal forma o rei poderia valorizar tal conselho e torna-lo Ministro. Talvez essa seja uma maneira de descrever esquematicamente o “currículo” de um erudito⁴.

A Poesia em seus diferentes estilos, regionalismos e períodos representava a pedra de toque da arte da retórica da corte. É curioso pensar que as outras escolas de pensamento que competiram com os eruditos pelo lugar central na corte tenham sido algumas delas ligadas a questões muito pragmáticas da administração imperial: a agricultura, o exército, a lei escrita, astronomia⁵, etc., para citar escolas de pensamento do período áureo do século V a.C. Dentre as “Cem Escolas” que disputaram o poder, segundo a historiografia chinesa, os “letrados-poetas” ganharam. Essa vitória poderia ser interpretada como o império dos que detinham um maior controle sobre a palavra e sua escrita, pois tal controle representava de fato o cerne do poder. Por “escrita” pode-se entender “história”, em poesia e prosa. Por esse motivo, o grande ideal de erudito engendrou-se em Confúcio, um ministro, professor, crítico de poesia, músico, editor, historiador, peregrino, ou em um único termo já tão desgastado pelo mau uso: Mestre.

O erudito por excelência não é um “pote”, como já disse Confúcio, ele não se preza a uma única utilidade, ou não é mero receptáculo. Há muitas afirmações sobre quem é o erudito por excelência – o “ser humano-nobre”, o *junzi*, um termo que partiu de uma referência aristocrática à menção de um ser humano que atingiu uma excelência ética ou espiritual –, entretanto a negação contida nesse comentário do Mestre, o “não pote”, parece dizer muito mais que os cantos sobre seu discernimento, bondade e espírito. O ser humano nobre tem um “algo mais” que é justamente o fato de não se estar preso a uma única condição, ou seja, há um distanciamento do circunstancial, portanto, é livre. No caso do confucionismo, o ser livre não é aquele que se libertou do ciclo de reencarnações, ou de um pecado original, ou atingiu um grau de iluminação sobre os segredos da criação. O humano-livre é aquele que não está preso a nenhuma das circunstâncias, não está espiritualmente sujeito a nenhum outro ser humano, mesmo que esteja sob o fardo de um tirano. A tristeza de não conseguir expressar-se quando sob o jugo de um tirano, é constantemente cantada pelos eruditos em muitos outros períodos da poesia clássica chinesa geralmente utilizando a beleza ou a nostalgia da cidade natal como cenário e metáfora, pois como em todo o distanciamento, esse

⁴ Lembrando que Mao Zedong (Mao Tsé-tung) é reverenciado como grande poeta, ou seja, mesmo com a ruptura cultural da revolução comunista, a habilidade de expressar-se em chinês clássico continuou sendo a marca de um Grande Líder.

⁵ Cito astronomia pensando na escola de “Yin-yang”, que eram os que estudavam as bases da astrologia, astronomia, calendário e geomancia chineses.

ausente torna-se cada vez mais onipresente. Procurei, em tentativas muitas vezes frustradas, pautar-me por essa premissa para traduzir os poemas. Devo, portanto, a Rosa a fonte de minha inspiração, buscando de uma forma confessamente audaciosa transportar uma aura de veredas sertanejas para as paisagens chinesas.

Em relação à Guimarães Rosa, há a necessidade de outro aparte. O estímulo que a letra da música de Chico Buarque para a leitura de Rosa só faz sentido em uma busca de uma referencia transcultural de um sentimento que considero com pretensões universais: a relação com a terra. Não havia, por falta de dedicação pessoal à literatura brasileira, lido algo que tão imediatamente pudesse transportar-me para essa realidade específica. Sendo um brasileiro urbano, filho de imigrantes dos mais diferentes lugares, primeira geração a nascer em São Paulo, com certeza possuo pouquíssimos recursos biográficos (remontam somente minha própria infância em São Paulo) para compreender a relação atávica de um povo com sua terra. Tecer comentários sobre isso poderia ser leviano, em essência.

A leitura de Rosa foi, portanto, um catalisador, uma incursão a um mundo que só posso compreender pela empatia, e tal atitude empática deveria ser meu exercício de tradução da poesia clássica chinesa. Rosa pôde me presentear com outro recurso, questionável por excelência, que é o neologismo. Ou seja, onde acredito que o português não dê conta, apelo. No primeiro capítulo da Parte II, “Os caminhos da palavra”, procuro associar-me ao pensamento de Rosa entendendo que a língua, independente de qual seja, tem uma limitação *a priori*, é um “círculo-de-giz-de-prender-peru”, ou o “leite-que-a-vaca-não-prometeu” percebidas nas anedotas de abstração do prefácio de *Tutaméia* que tem o instigante nome de “Aletria e Hermenêutica”.

A Parte I desse trabalho, procura fornecer os elementos contextuais para essa incursão de duas vias, a poesia como forma e a poesia como conteúdo. Na parte II, empreendo uma das incursões: a “forma”, que se justifica na minha necessidade como pesquisador de compreender a instância da letra, que provocativamente chamo de “estância” do caractere chinês, dada as suas múltiplas lógicas constitutivas, além da fonética. Ou seja, sua possibilidade de sentido “está” em uma determinada combinação das lógicas fonética, pictográfica e ideográfica, com proeminência de uma sobre a outra em cada caso particular. A observação do Prof. Dr. Sylvio Horta na banca de qualificação de que meu posicionamento de considerar a escrita chinesa “não-fonética” seria um tanto exagerado, revelou essa imprecisão, ou seja, não pretendo afirmar que a escrita chinesa é não-fonética, mas sim reforçar o caráter além-fonética, uma metafonética, por assim dizer.

A imagem representa muito no processo de construção tanto dos pictogramas,

quanto dos ideogramas, quanto dos radical-fonético, para citar os principais tipos de caracteres chineses. A combinatória dos elementos constitutivos é mais numerosa que as letras do alfabeto latino e sua relação espacial mais complexa que uma linha de texto. A fonética é a lógica mais comum, de fato, as outras duas representariam a lógica matriz de 10 a 20% do total de caracteres, dependendo da contabilidade. Contudo, essas outras lógicas tanto da formação do caractere e sua construção de sentido quanto a lógica estrutural do texto poético chinês são mais relevantes nessa tese pelo ponto de fuga que permitem no embate com uma língua neo-latina. Nesse sentido, não há outro caminho a não ser questionar, incitar uma língua com os poucos recursos da outra. Os capítulos que abordam essa questão da forma-conteúdo são: “Os Caminhos da Palavra”, “A função Sínica e o Ideograma”, “O Ideograma como forma de expressão”, “Lógicas do Chinês Clássico”, “Urdiduras do Texto: Texturas”.

A incursão no conteúdo inicia-se na Parte III onde apresento os estudos de tradução e um possível inventário de assuntos, imagens e especulações filosóficas para aproximação empática com o conteúdo em uma atitude assumidamente subjetiva. Serão apresentados os estudos de tradução de poemas extraídos do *Clássico dos Cantares*, um dos cânones confucionistas, seguidos de explicações das opções de tradução, estrutura e formação dos ideogramas de conteúdo mais expressivo, bem como comentários dos textos tradicionais que vinculam o poema aos princípios éticos e morais a serem incutidos no aprendiz de letrado. São quatro poemas no total, sendo apresentados na ordem cronológica de sua tradução. O primeiro, “Caos”, é uma exceção de um poema não extraído do *Clássico dos Cantares*, contudo, figura no trabalho por ter sido o mobilizador dos esforços posteriores de busca do conteúdo dos poemas clássicos chineses. Os restantes fazem parte dos 300 poemas contidos nos *Cantares* e integram a primeira seção desse clássico, chamada de “Guo Feng”, ou “ventos do reino”, que exulta de forma particular a natureza. São, portanto, quatro estudos de tradução e têm como contraste com os capítulos da forma uma postura mais autoral que teórica.

Um último aparte sobre educação. Seria um tanto despropositado aqui sugerir algo pertinente à metodologias derivadas dos assuntos aqui abordados, portanto, considero uma contribuição teórica que pode servir como um *contraste*, algo que ao ser adicionado a um sistema evidencia certas características inerentes ao sistema em detrimento de outras. Ou seja, pensar educação no mundo moderno poderia envolver diferentes tradições e formas de pensamento. Esse trabalho contribui com um enfoque específico em termos particularmente linguísticos de uma pequena parte de um corpo de conhecimento que se sustenta há milênios. Curiosamente, falar desses temas por si só soa “tradicionalista”, pois o tema é justamente esse: as tradições.

Ser “tradicionalista”, nesse sentido, não significa prescrever fórmulas de uma ou outra cultura como se fossem válidas universalmente, o que de certa forma põe em crítica pretensões hegemônicas em educação e cultura. Nesse sentido a atitude intelectual assemelha-se ao já citado François Jullien muito bem sintetizada em sua apresentação no livro organizado por Adauto Novaes, intitulado “A invenção das crenças”: “O projeto de Jullien não é propriamente o de restituir o conteúdo doutrinal dos tratados da China clássica, mas entender o procedimento intelectual específico que os anima” (*idem*, p. 512). Ou seja, importa-me a lógica que anima certos conteúdos e é expressa em determinadas formas, pois problematiza a minha própria lógica. Nesse sentido, considero a advertência ao “não-potijamento” da educação uma ideia interessante para uma tendência de educação em pacotes, em potes, em módulos. Não há espaço aqui, e não foi uma orientação nesse trabalho, para as discussões sobre a relação entre forma e conteúdo, suas implicações, mútuo condicionamento, etc., contudo de certa maneira o tema está dado.

Outro cenário de desenvolvimento posterior seria compreender de que forma esse conteúdo da poesia confucionista, seu papel como elemento curricular na formação do erudito, geram seus efeitos na China Contemporânea e sua atual educação, que tem sido, como tantas outras coisas da República Popular da China, identificada com o termo “revolução”. Poder-se-ia dizer que, via de regra, tudo na RPC é revolucionário hoje, pois o rito da revolução ainda não encerrou seu ciclo. Há a necessidade de mais algumas gerações, provavelmente, para essa Narrativa ser modulada por outros Ritos. O Rito da riqueza, tão caro ao ocidente, tem sido sem dúvida, um elemento importante, contudo tal riqueza não é nem liberal, nem neo-liberal. Outra lógica é veiculada no Rito da riqueza na China Contemporânea e sua liturgia de consumo: uma lógica que identifica um governo centralizado e forte como fonte dessa riqueza. Muitos elementos se preservaram na maneira correta com que o “sacrifício aos espíritos” no mundo dos negócios atuais deva ser ofertado desde a longa tradição imperial, substratos culturais poderosos que surgem com novas roupagens. Acredito que tais campos de pesquisa exijam uma apreciação mais detida em relação ao que considero o maior enigma da China Contemporânea aos olhos do Ocidente: o Partido Comunista Chinês, e seus pontos de ruptura e continuidade em relação às castas poderosas de antigamente que envolviam o governo anteriormente: os eruditos, os eunucos, os generais, as concubinas, os comerciantes, os latifundiários e a imensidão do povo, tendo os eruditos como casta mais poderosa em termos de condução diária dos assuntos do Império. Atualmente muitas dessas castas caíram, contudo certas práticas persistem.

Há alguns movimentos do Partido em área da educação, muito claramente citada em

“Chinese diplomacy – the people as the state”, de Merriden Varrall, onde como professora da China Foreign Affairs University, percebeu nas discussões dos futuros diplomatas chineses em sala de aula uma construção recente do Partido no campo da educação que busca reforçar a “identidade chinesa” claramente em contraponto à “identidade ocidental” que via de regra, refere-se à cultura norte Americana. As expressões como “vocês não entendem isso”, ou “ainda acho que o governo está seguindo no caminho certo”, são muito presentes. Os chineses são muito zelosos de sua imagem pública, e a construção de uma imagem pública comum e integrativa de um cada vez maior número de pessoas é um procedimento que o Partido claramente pretende ter sucesso. Talvez a afirmação de Laozi de que o sábio governa para os estômagos e não para as mentes, possa ser interpretada como uma profunda crítica às ideologias de massa tão próprias do mundo moderno. O que adianta de fato confiar em um governo, qualquer que seja, com o estomago vazio?

Tais ideias não estão desenvolvidas nessa tese, são aqui lançadas como possíveis desdobramentos e contextos de pesquisa. Apresento-as no início do trabalho com a justificativa que os clássicos chineses concluem antes de começar. Toda leitura é o re-início de um ciclo que foi encerrado na escrita e o conhecimento dos clássicos deveria ter essa marca prerrogativa de quem escreve.

2. POESIA E EDUCAÇÃO NA CHINA CLÁSSICA

O que, no Ocidente, convencionou-se chamar de Confucionismo é, na verdade, uma escola de pensamento que antecede Confúcio, apesar de tê-lo adotado posteriormente com o Mestre dos mestres. Tal escola considerava a tradição poética e literária arcaica como o grande receptáculo da cultura e meio de acesso à sabedoria dos Imperadores lendários. A preocupação dos letrados chineses era basicamente o governo da sociedade, sua pacificação e perpetuação, e suas reflexões envolviam a natureza celestial do poder, a virtude exemplar do governante e os rituais que tornavam a sociedade humana um espelho fiel da criação universal. Era, portanto, uma escola que depositava seus esforços de construção da sociedade harmoniosa em um cultivo individual da virtude, em um esforço constante do ser humano em tornar-se um ser humano nobre; por esse motivo, tal escola é considerada a grande expressão de um Humanismo chinês. O caminho de cultivo interior, da forma como concebida pelos homens letrados chineses, envolvia uma particular relação de reverência aos textos clássicos, onde a poesia arcaica simbolizava um altíssimo grau de refinamento intelectual e espiritual. As práticas de memorização, cópia, recitação e interpretação da poesia clássica constituíam-se no processo cotidiano onde o aprendiz que um dia tornar-se-á poeta refina seu próprio espírito para adentrar a sutil compreensão da sabedoria ancestral. Esse processo poderia ser chamado de educação, mas não em uma acepção puramente curricular.

É correto afirmar que as seis artes confucionistas – ritual, música, arco e flecha, condução de carruagem, literatura e aritmética – compõem uma determinada “proposta curricular”, contudo o objetivo do cultivo do letrado transcende o aprendizado de uma técnica ou corpo de conhecimento. A nobreza interior é buscada e burilada no embate intelectual do espírito humano com os diferentes legados culturais de uma sociedade. A poesia, poder-se-ia dizer, representava não somente um estilo literário ou uma criação de um gênio individual, mas uma expressão das sutis ideografias que constituem a criação universal. A natureza não fala, mas se faz poesia. Nesse sentido, a acepção de *poiesis*, como “criação”, na raiz grega da palavra “poesia”, em português, guarda paralelos com o conceito de “expressão em palavra do espírito” contido no prefácio dos *Cantares*. Há, portanto, uma via de mão dupla na relação do erudito-poeta chinês com a poesia, pois a poesia, como expressão do espírito dos ancestrais, é um veículo para o cultivo do próprio espírito no anseio de que esse possa comungar de um mesmo senso de pertencimento a essa tradição de sabedoria. A poesia foi expressa por um espírito coletivo da antiguidade que permite que o espírito individual do erudito encontre seu

refúgio e sua expressão.

Abordarei esse sentimento contido na poesia como uma “nostalgia” que permeia tanto as interjeições na peculiar métrica e rima da poesia clássica quanto a admiração contemplativa que tais paisagens evocam à mente.

Outra questão presente na relação da educação na e para a poesia dos eruditos chineses confucionistas refere-se ao que poderíamos chamar de sujeição. Quer seja no árduo processo de domínio do código escrito, que amalgamou a tradição poética chinesa arcaica, quer seja na pertinência da tradição poética na formação da alma daqueles que exerceriam as importantes funções de ordenação social, a relação entre o aprendiz e a poesia era muito mais de sujeição à sua estética e estrutura do que uma tentativa de domínio da mesma. A arte poética seja escrita seja pintada, na China, é um enorme tecido de referências múltiplas e entrecruzadas, ou seja, o poeta de brilho é aquele que cita os mestres com maestria. A autoridade de sujeito criador está fundamentalmente condicionada à sujeição ao criador ancestral e tradicional. Tais paradoxos recorrentes no pensamento chinês – vide a “não ação” taoista, que nada deixa por fazer – são, acredito, a grande pedra de toque para a compreensão de temas importantes no que se poderia chamar de educação na China Clássica, como, por exemplo, disciplina, obediência, respeito filial, entre outros. Não há dúvidas de que tais atitudes contribuíram para o exercício do governo imperial ao longo dos 2000 anos de história em que os ideais confucionistas foram adotados como ideologia central do Império do Centro, contudo, a pura engenharia política não comporta a poesia em toda a sua expressão.

Busco ressaltar aqui a importância do exercício poético e seus efeitos sobre o aprendiz de erudito que pode, ao longo desse longo processo, refinar sua sensibilidade em paisagens ao mesmo tempo distantes e próximas e, dessa forma, compreender o valor contido no esforço coletivo e criativo que ordenou a vida de seus semelhantes e cantou-a em sintonia com uma visão da natureza. Tem-se aqui uma qualidade peculiar de senso de comunidade, com a qual a experiência social ocidental contemporânea e urbana não dialoga plenamente. A concepção moderna de educação focada em conhecimento formal interpretaria tal processo de aprendizado como uma transmissão de um legado para a perpetuação de uma dada cultura, contudo, faz mais sentido à presente tese considerar tal processo um ato de cultivo de sensibilidade, da capacidade contemplativa, de refúgio em um senso arcaico de comunidade, ao qual o confucionismo empreendeu grandes esforços para perpetuar. A máxima “o Ser humano Nobre não é um pote”, de Confúcio, indica o caráter não instrumental do conhecimento, ou seja, não se aprende a nobreza interior para cumprir uma função específica ou ser um pote de informações, pois a criação é um ato dinâmico compreendido pelo ser

humano no desafio de viver o binômio contemplação/ação, onde o primeiro termo está relacionado à criação natural e, o segundo, à ação entre os homens.

Buscarei, na presente tese, discorrer sobre a complexa estrutura linguística com que a poesia clássica chinesa é escrita e seu conteúdo voltado à natureza, em um esforço de traduzi-la em ambos os aspectos, buscando a expressão de um determinado espírito cultural. A pertinência dessa abordagem à compreensão do papel da poesia na formação da alma do erudito reside no esforço e na tentativa de esclarecer o texto poético aos olhos do leitor em língua portuguesa, ou seja, que poesia é essa que representou um papel fundamental na formação daqueles que os portugueses chamaram de “Mandarins”?

3. METODOLOGIA E OBJETIVOS

A busca pela compreensão da poesia em estado puro e a tentativa de vertê-la para o português, por reconhecer nesse conteúdo um dos aspectos mais importantes da formação da classe dos letrados, ou eruditos, chineses e a pedagogia dela derivada, confrontou-me com aspectos importantes da linguística e da estética. Os autores mobilizados para a pesquisa, além daqueles que contribuíram com seus trabalhos de tradução do chinês clássico, como Dobson, Sproviero e Guerra, referem-se particularmente à semiótica e linguística, por um lado, e à teoria pictórica, por outro. Ou seja, o processo de tradução do chinês clássico desafia o tradutor na sua compreensão da estrutura da própria linguagem.

A forma como o ideograma atua em sua representação do mundo e como é utilizado na poesia exige uma apreciação particular do mecanismo de funcionamento da linguagem e, nesse aspecto, as contribuições teóricas de Eco, em sua referência à articulação entre forma e substância, expressão e conteúdo de Hjelmslev, serão desenvolvidas nesse trabalho, tendo o ideograma como um enigma a ser decifrado. O conceito de “semiose ilimitada” dos interpretantes de Pierce oferece um importante aporte teórico para elucidar a maneira como a interpenetração entre som e imagem característica do ideograma opera de uma forma peculiar na apreciação estética do poema em chinês, especialmente em linguagem clássica.

A estrutura do texto em chinês clássico dialoga com a estrutura do pensamento em um processo de mútua vinculação, e analisar as características desse estilo literário permite uma apreciação de premissas importante e, muitas vezes, incompreensíveis à mente ocidental. A análise de Chang Tung-sun, em seu artigo “A Teoria do Conhecimento de um Filósofo Chinês”, empreende uma relação entre a estrutura da língua grega e os postulados do pensamento ocidental, e sua contrapartida em relação ao chinês clássico e o pensamento dessa cultura.

Tais abordagens visam tanto embasar quanto justificar as opções de tradução apresentadas nos estudos, contudo, o presente trabalho não pretende simplesmente ser uma pesquisa de tradução do chinês clássico. Os poemas apresentados em português têm como foco evidenciar aspectos estéticos e estruturais de um conteúdo da mais alta importância na formação dos letrados, uma visão de mundo em que a natureza é o início e o fim do conhecimento, ou, ainda, o mais elevado modelo de conduta e ação na sociedade. Buscou-se, na tradução, ressoar esse canto ancestral, que a tradição confucionista definiu como um de seus cânones e que todo aspirante a letrado deveria pagar o tributo de sua dedicação e sujeição à sua forma. O poema clássico era, para o letrado, mais que uma forma de arte, era uma forma

de pensar o mundo que o rodeava.

Do ponto de vista metodológico, os aportes teóricos são utilizados para discernir aspectos importantes da linguagem ideográfica e poética em chinês e, com isso, permitir apreciações da estética dos poemas traduzidos. A teoria pictográfica de Shi Tao, importante pintor e poeta do início da Dinastia Qing, em seu tratado intitulado “Anotações sobre pintura do Monge Abóbora Amarga”, completa esse quadro apresentando uma apreciação do ato criativo envolvido na pintura e que se aplica igualmente à poesia, principalmente pelo fato de o ideograma compor “paisagens” conceituais que participam do ato poético.

PARTE II
A FORMA

1. OS CAMINHOS DA PALAVRA

Todo o estado de alma é uma paisagem. Isto é, todo o estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. Há em nós um espaço interior onde a matéria da nossa vida física se agita. Assim uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espírito. E — mesmo que se não queira admitir que todo o estado de alma é uma paisagem — pode ao menos admitir-se que todo o estado de alma se pode representar por uma paisagem. Se eu disser “Há sol nos meus pensamentos”, ninguém compreenderá que os meus pensamentos estão tristes.

Fernando Pessoa (*Obra Poética*, 1983, p. 35)

O caractere chinês é uma extraordinária representação das paisagens interiores, um retrato do *espaço interior onde a matéria de nossa vida física se agita*. Sua principal característica, a de ser uma escrita não somente fonética, lhe confere uma independência em relação à cotidianidade dos colóquios humanos. Pode ser recortado da torrente das narrativas e retóricas e observado como construção “ideo-gráfica”, uma paisagem intelectual.

Não pretendo dizer aqui que a língua escrita chinesa seja de todo independente da língua falada, contudo sua gênese e desenvolvimentos posteriores lhe conferem um *status* radicalmente diferente daquelas línguas cuja escrita culminou em um código fonético. Poder-se-ia dizer que estas são lidas “falando”, pois o ato da leitura passa por uma memória do som da palavra falada, enquanto a escrita chinesa tem duas outras dimensões que rememoram outros aspectos da palavra em si, quais sejam: a imagem e a ideia. Em textos cotidianos em chinês moderno, tais dimensões têm pouca importância, pois o que se busca na leitura é justamente sua memória sonora, a voz do escritor codificada plasticamente, contudo o tema a ser abordado nesta tese é o texto poético, algo que, por natureza, busca escapar ao código e submergir em memórias inefáveis. Nesse sentido, considero a poesia escrita em chinês uma manifestação artística que merece muito mais considerações que as lexicológicas, pois o código em que ela foi escrita, os caracteres chineses, comporta muitos níveis de interpretação e tradução, podendo ser analisada como uma paisagem. A estrutura do caractere, suas categorias e desenvolvimento histórico serão abordados mais adiante. Por ora, nos basta frisar o fato de que estaremos lidando aqui com uma escrita que combina sons e imagens na ânsia humana de nomear o mundo.

Poderia, sem dúvida, eleger muitos interlocutores para comentar acerca dos limites da fala, da palavra e da escrita e os artifícios dos poetas para desnudar o tema e deixar soar a comunicação radical ansiada desde os balbucios de um bebê em meio às torrentes de

palavras cotidianamente proferidas. Entretanto, elejo um autor que não retratou a China ou seus caracteres e, mesmo assim, muito tem a contribuir com a reflexão sobre o tema: João Guimarães Rosa.

Essa subtração da fala no interior da escrita, essa dimensão inefável que anseia se retratar, aspecto que considero intenso na escrita chinesa, poderia ser retratada nas refinadas ideografias das “anedotas de abstração” de Rosa:

Serão essas – as com alguma coisa excepta – as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu. Talvez porque mais direto colindem com o não-senso, a ele afins; e o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser *lida*. (grifo no original)

e ainda adverte:

Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só lê por tortas linhas. Está-se a achar que se ri. Veja-se Platão, que nos dá o Mito da Caverna. (ROSA, 1979, pp. 3 e 4).

Tais anedotas abstratas de Rosa são “balizas de uma posição-limite da irreabilidade existencial [...] denunciando ao mesmo tempo a goma-arábica da língua cotidiana ou círculo-de-giz-de-prender-peru”. A guisa de exemplo:

O cidadão que viajava de bonde, passageiro único, em dia de chuva, e, como estivesse justo sentado debaixo de goteira, perguntou-lhe o condutor por que não trocava de lugar. Ao que inerte, humano, inerte, ele respondeu: – “Trocar... com quem?” (*idem*, p. 4).

Essas anedotas operam em certa medida na característica de uma língua de definir-se por oposição – a clássica definição de Saussure –, ou seja, o sentido de uma palavra é o completo não-sentido de todas as outras. As palavras não possuem substância própria, são isolados não-outros, só funcionam por se oporem a todas as outras e, com isso, delimitarem um semântico território – relativamente – próprio. As anedotas de abstração escritas por Rosa no prefácio de *Tutaméia*, intitulado “Aletria e Hermenêutica”, e citadas acima são exemplos de como, por vezes, as palavras caem no vazio dos seus interstícios.

Tais anedotas ilustrariam aqui, por empréstimo, o caráter que, por ora, chamarei de “sagrado” da escrita e sua resistência em se articular com a fala no caso chinês. O surgimento da escrita na China, como em tantos outros lugares, remete-se a usos rituais, e o valor do ato de escrever, o poder da letra escrita no sentido de conjurar os maus espíritos e atrair a bem-aventurança é algo vivo na China até os dias de hoje, vide o caractere de “boa aventura” (福 *fú*), comum nas casas chinesas e afixado de ponta cabeça devido à homofonia entra as palavras “chegar” e “invertido”, ou seja, a “boa aventura invertida é a boa aventura que chega”.

Na poesia clássica, em sua irmandade com a pintura e a caligrafia, o caráter estético da letra tem uma função crucial e a eleição de um determinado caractere na composição da poesia se dá não somente pelo sentido e pelo som, mas também pela sua composição e as imagens às quais alude. O que pretendo desenvolver aqui é uma maneira de traduzir a poesia em chinês clássico e arcaico que leve em consideração essa dimensão⁶. Em tal processo de tradução, os “Ensaio”, há muitos elementos que fogem do léxico no intuito de incorporar ao jogo de palavras característico da língua portuguesa esses elementos expressivos de uma intensidade que a nossa escrita não consegue imediatamente incorporar. Tomo aqui, mais uma vez, a sensibilidade de Rosa para ilustrar o que pressinto ao traduzir a poesia clássica chinesa: “Umas palavras intensas, diferentes, abrem de espaços a vastidão onde o real furta à fábula” (acerca da narrativa do vaqueiro Mariano em *Estas Estórias*, p. 118).

A necessidade mais que humana da “leitura” do mundo, movimento do pensamento humano per si, é a expressão do *logos* e está presente no pensamento filosófico clássico, de grafos de gregos e romanos, e no pensamento clássico chinês. A questão seria, então, aceitar que essa função tenha saudades do “leite que a vaca não prometeu”, contenha ecos de sua passagem para a lógica específica da língua. Acredito que esse eco tenha uma particular eloquência na escrita chinesa. Esse espaço pré-linguístico comporta-se na língua falada como chiste ou anedota, desdobrando-se e mostrando um não sentido:

Movente importante símbolo, porém, exprimindo possivelmente – e de modo novo original – a busca de Deus (ou de algum Éden pré-prisco, ou da restituição de qualquer de nós à invulnerabilidade e plenitude primordiais) é o caso do garotinho, que perdido na multidão, na praça, em festa de quermesse, se aproxima de um polícia e, choramingando, indaga – “Seo guarda, o sr. não viu um homem e uma mulher sem um meninozinho assim como eu?!” (*idem*)

Construindo uma pequena ideografia do dilema do meninozinho, poderia dizer que a palavra “família” é composta, em sua mente, pela imagem de seu pai, sua mãe e ele mesmo e, ao se perder, para localizá-los deveria encontrar ideograma “pai+mãe–si mesmo”. Ou ainda, o sentimento “estar bem” é formado por “pai+mãe+si mesmo”, semelhante ao ideograma utilizado no chinês moderno como “bem” e, em alguns casos, como “amar”: 好 (hǎo), que é formado pelos elementos 女 (mulher) + 子 (bebê, filho).

Claro está que, quando um chinês lê 好, não lhe vem à mente necessariamente esse esquema mental em que o “estar bem” rememora aquela pacífica sensação de colo de

⁶ Tal postura não foi motivada pelos trabalhos de Fenollosa, Pound ou dos poetas concretos, mas encontrou no livro *Ideograma*, organizado por Haroldo de Campos, uma das mais importantes interlocuções.

mãe quando se é um bebê. Ele pode estar lendo um texto de economia que descreve as excelentes medidas do governo para sustentar o crescimento pela próxima década. Entretanto, se o texto em questão for poético, a suave sensação do “bem-como-colo-de-mãe” traz um sabor totalmente diferente que pode vir a compor uma ideografia mais abrangente do texto. Nos ensaios, procurarei apresentar os poemas como grandes ideografias, ou ainda, como “paisagens ideográficas”.

Uma abordagem puramente lexicológica da língua não reflete necessariamente a paisagem impressa no mundo interior. Nessa última, as presenças e ausências são sentidas, mas não necessariamente verbalizadas. As nuances, as luzes, os vazios, o que determinada forma e cor pode querer dizer estão fora do escopo da pura descrição, contudo são constantemente interpelados pelos poetas.

A relação entre a poesia e a pintura na China clássica é absolutamente fundamental, visto que, em muitos casos, eram registradas inclusive na mesma obra. Contudo, a relação extrapola a coincidência de um mesmo suporte ou do fato de se originarem em alguns casos do pincel de um mesmo artista: há uma busca incessante da poesia clássica em “abrir de espaços a vastidão” do mundo, e da pintura, por sua vez, em ter a cadência de sons e silêncios. Ambas, contudo, retratando o inefável. Um exemplo:

MA LIN – “Perfume de primavera: o clarear após a chuva”

A luz e o perfume dessa paisagem comunicam-se com outra percepção que não a imediatamente sensorial: a memória de quem lê esse quadro. Os elementos ali contidos, portanto, clamam pelo leite-que-a-vaca-não-prometeu.

Um exemplo de Rosa:

Era um dia tão forte, que a luz no ar parecia uma chuva fina, dançava assim como cristal e umas teias de aranha, ou uma fumacinha, que não era. (*Estas Estórias*, p. 122)

A relação do texto com a imagem, tão patente na descrição da luz do Pantanal pelo vaqueiro Mariano acima, é para a poesia clássica chinesa uma questão de origem. Poder-se-ia dizer que a relação se dá no nível da temática, já que grande parte da poesia clássica descreve paisagens como símbolos e cenários para os sentimentos e paixões humanas. O rigor e minúcia com que tais paisagens são tecidas e enredadas nos caracteres são a marca do grande poeta. Há, contudo, a questão de que o caractere chinês tem uma riqueza imagética muito peculiar, ou seja, escrever poesia em chinês é também lidar com as imagens dessas “paisagens ideográficas”. Como reza o clássico provérbio: 詩是無形畫, 畫是有形詩, “o poema é a pintura sem forma, a pintura é o poema com forma”. Ou ainda: 畫中有詩, 詩中有畫, “na pintura há poema, no poema há pintura”.

O poema clássico chinês é tão prenhe de paisagens que grandes pintores como Shitao (1642-1717), que também extraía pinturas de poemas, advertem:

Extrair uma pintura de um poema é uma questão de instinto e de temperamento: não se trata de imitar a pintura deste ou daquele autor e dela fazer um poema *a posteriori*. Extrair um poema de uma pintura é uma consequência natural, no momento da inspiração, do mesmo universo mental. Não se trata de absorver arbitrariamente um poema, dissecá-lo, e dele fazer uma pintura *a posteriori*. Para aqueles que apreendem realmente suas mútuas relações, a troca é igual à de um espelho que reproduz uma imagem sem que haja, no início, a menor intenção preconcebida. Mas, atualmente, as pessoas caem inevitavelmente numa concepção arbitrária das relações entre pintura e poesia. (Yu, p. 74, 10 in RYCKMANS, 2010, pp. 131 e 132)

Para Qian Zhongshu, crítico contemporâneo, a relação entre poesia e pintura chinesa trata-se de um fenômeno de interversão ou transposição artística onde a “pintura e poesia esforçam-se, não para completar-se mutuamente, mas sim para *trocar, interverter as suas funções e respectivas condições*” (*idem*, p. 134). Nesse sentido, as características de abstração e simbolismo da poesia passam a ser perseguidos pela pintura onde

o objeto é deliberadamente isolado de seu contexto para melhor se despojar de sua materialidade vulgar, a montanha é apenas vislumbrada entre dois conjuntos de nuvens, a flor ou o fruto foi arrancado de seu galho e atirado, insolitamente, no vazio da folha em branco, onde, liberado de todo aspecto circunstancial, se torna um signo abstrato. (*idem*, p. 135)

A poesia, por sua vez, persegue o ideal de densidade e plenitude da realidade

material onde tudo deve ser posto diante dos olhos do leitor.

Os picos formam cortinas em planos verdes-azuis.

Na profunda depressão da montanha revela-se a casa de um sábio.

A brisa do bom tempo sopra sem parar.

As águas da primavera cobrem o sopé da montanha refletindo luzes sombrias.

De quem são as casas nas margens do rio?

A escadaria de pedras faz curvas, serpenteando no caminho amarelo.

Quem, diante de mim, desce o rio cantando alto no seu barco de *shatang* em direção à praia em frente?

(poema de Wang Feng, inscrito em pintura de Huang Gongwang, “Os picos azulados das Nove Pérolas”, in RYCKMANS, 2010, p. 249 – tradução Tai Hsuan An)

HUANG GONGWANG – “Os picos azulados das Nove Pérolas”

Conclui Ryckmans, tradutor e comentador das *Anotações sobre pintura*, de Shitao:

Portanto, de um lado estamos diante de uma poesia que se quer pintura concreta do mundo e, de outro, de uma pintura que procura não reproduzir as coisas, mas transformar-se em escrita para traçar os signos dessas coisas [...] A expressão “em toda pintura há poesia”, portanto, não significa uma “pintura poética” no sentido ocidental do termo (isto é, uma pintura ilustrativa, de caráter circunstancial), mas exatamente o inverso: trata-se, ao contrário, da pintura mais abstrata que se possa conceber, e essa poesia que constitui o seu núcleo não é aquela, realista e concreta, dos poemas: é a poesia em estado puro. (*idem*, p.136)

Acredito que a articulação desses dois movimentos distintos, que trocam seus critérios de ortodoxia entre si, esteja fundamentalmente na peculiaridade do caractere chinês, devido ao fato de ser uma escrita que se move entre as instâncias da abstração da palavra, do puro simbolismo e da referência pictográfica. Os elementos pictográficos dos caracteres chineses são sem dúvida abstrações, ou seja, mesmo havendo resquícios figurativos no caractere 山 *shān* (montanha) percebe-se um processo de estilização que corresponde ao desenvolvimento histórico da escrita chinesa:

A figuração cedeu lugar à economia e padronização dos traços, entretanto está contida no signo a referência aos picos que caracteriza uma das experiências visuais relativas à “montanha”. Logo, temos aqui um exemplo de “palavra-paisagem”, um signo que se comunica tanto com a memória sonora, *shān*, em mandarim⁷, quanto com a memória visual. A estrutura e complexidade dos caracteres chineses não permitem uma leitura puramente pictográfica, pois há outras categorias, como os ideogramas – combinações de pictogramas simbolizando uma ideia abstrata como o “bem-feito-colo-de-mãe”, citado acima –, os “radical-fonéticos” – combinações de pictogramas que funcionam como radicais de sentido e componente fonético tomados de outros caracteres – e os “por empréstimo”. Voltarei a esse tema mais adiante, e por hora basta-nos afirmar essa fronteira entre imagem-som-ideia habitada pelo caractere chinês.

Esse movimento histórico de desenvolvimento da escrita chinesa conservou a densa memória pictográfica como forma de descrever o mundo. Não houve, portanto, a

⁷ Tal memória sonora não está codificada nesse caractere, um pictograma, sendo pura arbitrariedade sua leitura, variando conforme o dialeto.

passagem para a economia de uma abstração radical, que é a codificação dos sons da língua falada cujas palavras têm como referência tão somente as outras palavras. Nesse caso, teríamos a lógica do dicionário.

Quando a imagem ainda vibra dentro da palavra, as referências se multiplicam e, no caso da poesia, clamam por sua manifestação, por seu colorido, por sua densidade. O poema magistral tem o poder de fazer a imagem falar do interior de seu código, seja no suave jogo das sequências de atributos dos elementos da natureza (algo passível de traduzir com um bom dicionário), seja na eleição dos caracteres que contêm combinados em si elementos pictográficos e sonoros que descortinam paisagens (algo virtualmente impossível de reproduzir *in natura* em uma escrita fonética). A seleção de certos elementos pictográficos dos caracteres e sua introdução na tradução para o português, como forma de enriquecer a compreensão de um poema clássico chinês, é um dos pressupostos desse trabalho. É, sem dúvida, um processo de reimaginar ou transcriar os poemas, como nomeado por Haroldo de Campos em seu “Escritos sobre Jade”, onde apresenta poemas clássicos chineses reimaginados em português.

Por outro lado, a abstração da imagem ocorrida no desenvolvimento dos caracteres chineses conforma um movimento de busca de síntese de traços, de despojamento dos excessos da informação visual na captura da essência do elemento retratado, algo tradicionalmente perseguido pela pintura clássica chinesa. Tais síntese e abstração culminam na proposição do “Único Traço do Pincel”, do já citado Shitao, famoso pintor da Dinastia Song, também conhecido como Monge Abóbora-Amarga:

Na mais remota Antiguidade, não havia regras; a Suprema Simplicidade ainda não se havia dividido.

Assim que a Suprema Simplicidade se divide, a regra se estabelece.

Sobre o que se baseia a regra? A regra baseia-se sobre o Único Traço do Pincel.

[...]

Por mais longe que se vá, por mais alto que se suba, é preciso começar por um simples passo. Assim, o Único Traço do Pincel abarca tudo, até o longínquo mais inacessível e em 10 bilhões de pinceladas não há sequer uma cujo início e fim não residam finalmente nesse Único Traço de Pincel, cujo controle pertence apenas ao homem.

(Anotações sobre Pintura do Monge Abóbora-Amarga, capítulo 1, *in* RYCKMANS, 2010, p. 25)

Logo, poder-se-ia dizer que a pintura persegue o movimento primordial da gênese da escrita, a síntese dos traços, enquanto a poesia faz o movimento inverso em busca das origens pictográficas dessa escrita. Ou seja, *a poesia em estado natural* que alimenta as duas

formas de expressão artística está na dinâmica desses dois movimentos que, como as duas pás de um fole, se buscam e se afastam no anseio de dar vazão à sensibilidade humana.

As “Anotações sobre pintura do Monge Abóbora-Amarga”, onde está contida a citação acima, é um dos mais importantes tratados sobre estética, e versa tanto sobre a técnica quanto sobre a ética envolvidas no ato criativo de pintar a paisagem. Essa atitude espiritual do pintor/poeta tem profundas raízes na tradição erudita chinesa, e, por erudito, entenda-se fundamentalmente “letrado”. Ser letrado na China não era simplesmente saber ler e escrever, mas dominar e viver a beleza das paisagens ideográficas. Os caracteres deveriam respirar com as árvores, fluir com as águas dos rios, apontar para o Céu e afrontar as nuvens como os picos das montanhas sagradas, pois, de fato, eles estão lá no vigor daquele único traço de pincel que concentra todo o gênio criativo do ser humano. Não por mera coincidência a ética dos letrados chineses é considerada o Humanismo chinês por excelência. A beleza da poesia clássica chinesa convida a ouvir esses ecos e pressentir a beleza que não se esgota nas palavras. Está na realização dessa beleza o nobre esforço que enobrece o ser humano.

2. A FUNÇÃO SÍGNICA E O IDEOGRAMA

No livro organizado a partir das aulas proferidas por Umberto Eco na Universidade de São Paulo, em 1979, e intitulado “O conceito de Texto”, é apresentada a noção de “função sígnica”, emprestada da Teoria da Linguagem de Hjelmslev, em lugar do clássico “signo”. O modelo dessa função proposto pelo autor, a meu ver, traz uma série de ferramentas teóricas que permitem abordar o ideograma em sua complexidade como forma de expressão e forma de conteúdo e, com isso, problematizar a tradução para o português da poesia escrita em chinês clássico e arcaico.

O Signo é o objeto da Semiótica que, como toda disciplina, segundo Eco, tende a eliminar seu objeto de estudo em masoquistas e cíclicas crises de identidade. Um desses momentos foi justamente a crise da noção de signo na semiótica contemporânea. Crises à parte, no conceito de signo têm-se percebido uma natureza fugidia desde os gramáticos helenistas e que foi repetida pelos teóricos medievais na máxima: *aliquid stat pro aliquo* (alguma coisa está em lugar de outra); em outras palavras, uma *coisa* – que não é *a coisa* – no lugar da *coisa* a qual quero me referir, mas que não está presente.

Somos animais tais que nunca temos o inteiro universo à nossa disposição. E, portanto, para que possamos nos mover no universo, e falar dele aos outros, somos obrigados a usar entidades materiais presentes (entidades materiais são os sons que emito, são os sinais que deixo na pedra com o giz) para indicar alguma coisa (e a palavra “coisa” é muito ambígua) que não existe. Então, quem não é um animal semiótico? (ECO, 1984 p. 6)

Respondendo à pergunta acima, Eco envereda por uma relação curiosa que ecoa certos pontos das reflexões taoistas da natureza dos “nomes”:

Deus, se existir, porque tem a totalidade do universo na própria mente. Não estou certo de que exista uma situação semiótica com os anjos, os quais lêem diretamente em Deus a totalidade do universo. Mas, como não podem ser consubstanciais com Deus e penetrá-lo completamente, imagino que Deus lhes permita ver apenas alguma coisa da superfície e que portanto empregue signos, dirigindo-se a eles para falar de uma totalidade do universo que Ele conhece mas que não revela totalmente. (*idem*, p. 6)

Segue o taoismo de contraponto:

O nome que pode ser nomeado não é o nome eterno.
Sem-nome, o princípio do Céu e da Terra.
Com-nome, a mãe das Dez mil coisas. (*Tao Te King*, capítulo I)

A especulação filosófica acerca dos “nomes”, sua realidade ou irreabilidade, é patente na tradição taoista que, como indica o postulado acima, não considerava as palavras providas de conteúdo “eterno”. Cabe aqui um pequeno comentário sobre essa “eternidade” taoista. O

termo em chinês é 常 *cháng*, que tem o sentido de “frequente”, “ordinário”; e quando Lao-tsé nos diz que o Nome-Nomeado é 非常 *fēi cháng* (não-ordinário), indica algo que saiu do *continuum* da Natureza. Logo, falar de “nomes” ou “signos” é não falar das “coisas”, pois elas lhes são, por natureza, alheias e estão alhures. Prova disso é que, seja em Lao-tsé, seja em Eco, as únicas “Dez mil coisas” ali expressas são as próprias palavras. Ou seja, o que Eco aponta com a definição medieval de “alguma coisa em lugar de outra” é a ausência das “coisas”, dos “objetos”, já que as entidades materiais e, por isso, presentes, são as palavras ditas ou escritas – “esse objeto [as coisas ausentes] é um objeto misterioso, continuamente reprimido ao longo da história do pensamento humano” (*idem*, p. 7).

Poder-se-ia, sem dúvida, especular filosoficamente acerca dos mecanismos dessa ausência, ou ainda, analisar as implicações éticas de uma assunção radical do vazio das palavras, tarefa que poderia tomar o taoismo como dos mais férteis exemplos. Poder-se-ia ainda chamar essa ausência de *sentido* ou *significado* (as propriedades semânticas do que *não* está lá), estando-se condenado a manipular caixas vazias de conteúdo, todavia “devemos falar daquele nada que elas contêm, porque aquele nada [...] é aquele tudo que nos permite viver em sociedade” (*idem ibidem*).

O conceito de função sígnica – ao invés de signo – serviria para suplantiar o esquema clássico da linguística saussureana de significado-significante, pois a esfera do significado não pode ser representada simplesmente pelos “objetos”, ou por desenhos deles⁸, pois os objetos são os “ausentes” no próprio processo da comunicação e uma imagem é, por sua vez, outro significante. Eco, em um primeiro momento, procura distinguir o sistema de significação do processo de comunicação e, para tal, analisa três instâncias: a *expressão* (sonora ou gráfica), a *intensão*⁹ (série de propriedades que são culturalmente atribuídas à expressão) e a *extensão*. Essa última refere-se às *condições de verdade*, ou seja,

a classe de todos os objetos do universo a que a expressão pode ser aplicada, de que resulta ser verdadeira [...] suponhamos que eu diga: “todos os frades franciscanos são solteiros”. A extensão dessa expressão é o fato de que todos os frades franciscanos sejam solteiros; a expressão pode ainda ser aplicada à classe de todos os frades franciscanos. (ECO, 1984, pp. 10 e 11).

A relação entre a expressão e a intensão implica em um *sistema de significação* que pode ou não trabalhar nos limites da extensão, ou seja, posso – e a ficção é o universo próprio

⁸ Eco cita o desenho da árvore no esquema apresentado pelos discípulos de Saussure em “Curso de Linguística Geral”: “O quanto esse objeto criou de problemas está demonstrado no patético esforço dos discípulos de Saussure quando tentaram representar num diagrama a relação entre *signifiant* e *signifié*. [...] O que é uma árvore? Um desenho? Neste caso é outro *signifié*.” (ECO, 1984, p. 8)

⁹ Mantenho essa grafia presente na edição consultada apesar de diferença semântica em relação às acepções contidas no Dicionário Houaiss para “intensão”: 1 ato de intensar; força, veemência, energia. 2 aumento de tensão. 3 primeira fase da articulação de uma consoante; catástase, implosão.

dessa possibilidade – criar um sistema de significação que não respeite *condições de verdade*, sendo, por exemplo, pura “imaginação”. Poderia, por exemplo, criar línguas de elfos, panteões de deuses e super-heróis em universos imaginários em que nada correspondam com as leis que governam o nosso mundo, e assim estarei criando sistemas de significação onde a extensão simplesmente não importa, ou seja, não preciso respeitar nenhum postulado de verdade. Claro está que esse sistema de significação existe unicamente no interior de um mundo possível, comunicado por meio de uma ficção, e seu valor social baseia-se principalmente nas extensões metafóricas de suas proposições. Em um conceito de signo de tipo significado-significante – ou expressão-intensão –, posso trabalhar exclusivamente com sistemas de significação, contudo um conceito de “texto” envolve o processo de comunicação que depende essencialmente de uma *pragmática*, definida por Bar-Hillel e citada por Eco como: “o estudo da dependência essencial da comunicação, na linguagem natural, do falante e do ouvinte, do contexto linguístico e extra-linguístico” (*idem*, pp. 15 e 16), ou seja, se fazem necessárias as *condições de verdade*. Esse tripé, “expressão”, “intensão” e “extensão”, de um lado, e a *pragmática*, de outro, constitui um modelo onde se pode distinguir com mais clareza o sistema de significação e o processo comunicativo atualizado.

A eficiência do processo comunicativo, a sua *pragmática* em termos semióticos, depende por sua vez da “disponibilidade do **conhecimento de fundo**, da presteza em obter esse conhecimento de fundo e da boa vontade dos participantes no ato comunicativo” (*idem ibidem*, grifo meu). Eco chama esse conhecimento de fundo de *enciclopédia*, em oposição ao *dicionário*, conceito que considero fundamental em qualquer trabalho de tradução, particularmente entre línguas em que o próprio sistema de significação envolve entidades materiais de natureza tão distinta como a que se dá entre uma escrita fonética e uma ideogramática. Na própria acepção do senso comum poderíamos dizer que a tradução do chinês clássico envolve mais uma *enciclopédia* que um *dicionário*. Essa enciclopédia deveria ser inclusive “ilustrada”.

Com o conceito de função sígnica, Eco busca

demonstrar ser possível construir um sistema de significação que contenha em si mesmo também instruções sobre as condições de felicidade de seu emprego, e, portanto, que contenha também instruções pragmáticas. (*idem*, p. 18)

O modelo de função sígnica, propriamente dito, é extraído de Hjelmslev e parte de dois planos: o conteúdo e a expressão, sendo o primeiro “sobre o que se fala” e o segundo “como se fala”. Há, contudo, para cada um dos planos os elementos de “forma” e “substância”, ou seja, há “forma do conteúdo”, “substância do conteúdo”, “forma da

expressão” e “substância da expressão”.

No esquema proposto por Eco (*idem*, p. 19), acima, esses dois planos bipartidos são envolvidos pelo *continuum*, ou seja,

A *yle*, a matéria-prima, ou seja, o mundo, aquilo que é, do qual ainda estamos falando e no interior do qual estamos. É a matéria no sentido mais amplo. Dessa matéria fazem parte também as ideias, os pensamentos, o todo (talvez Wittgenstein dissesse “o místico”), aquilo de que não se pode falar, que se deveria calar, e de que, ao contrário, a semiótica procura falar. (*idem*, p. 19)

O esquema acima tem como mecanismo chave justamente a relação, o “encaixe” entre a forma da expressão e a forma do conteúdo, a chamada solidariedade semiótica. Ambas extraem porções do *continuum*, formalizando-o.

Quando um homem deseja indicar a matéria ou o *continuum*, distingue uma parte do próprio *continuum* e a manipula como *continuum* de expressão. Na linguagem verbal é o *continuum* sonoro indiferenciado. Nesse *continuum* sonoro um cachorro, um porco produzem sons. Eu mesmo posso produzir sons que não são da língua. O que faço? Escolho em cada língua 30-40 unidades pertinentes, que são os fonemas. (*idem ibidem*)

O modelo indica a reciprocidade dos planos do conteúdo e da expressão, que seria o mecanismo básico de qualquer sistema de significação, seja aquele que recorta os planos com os conceitos de expressão-intensão, seja o clássico significado-significante, contudo Hjelmslev indica tal questão como uma “função”. A formalização de uma determinada expressão comunica-se com uma determinada formalização de conteúdo, ou seja, quando recorto certos fonemas de todos os sons de minha língua e pronuncio “montanha”, o ouvinte entendedor de português remete-se a uma série de definições e imagens que são, por sua vez, recortes de conteúdo. Tais são os planos da forma da expressão e da forma do conteúdo.

O elemento da substância do conteúdo é mais obscuro, contudo a substância da expressão seria a própria realização concreta do som, no caso, da fala, ou seja, quando manipulo o *continuum* sonoro, formalizando-o, emito sons convencionais de uma língua, realizando a substância da expressão. Tal mecanismo não é exclusivo da língua falada, contempla a própria função do signo, ou seja, tudo que está ali para referir-se ao que não está. As formas de expressão como mapas ou escrita musical também buscam tornar pertinente determinadas porções do *continuum* do conteúdo, manipulando e formalizando o *continuum* da expressão. O Brasil, por exemplo, nunca será visto, de fato, da forma como está em um mapa geopolítico, contudo esse formaliza uma determinada feição plástica que torna pertinente tão somente as fronteiras políticas, algo que faz parte do *continuum* do conteúdo relativo ao conceito de “Brasil”. Essa eleição cultural e histórica do que é pertinente na formalização de um determinado conteúdo, por uma determinada forma de expressão, acredito ser um dos aspectos mais difíceis de um trabalho de tradução. O tradutor necessita ter domínio da forma de expressão de uma língua, entender o que está ali “pertinentizado” e buscar nas formas de expressão de outra língua a expressão que melhor refira-se ao conteúdo formalizado inicialmente.

Nesse sentido, a tradução de textos técnicos é a menos desafiadora, pois o conteúdo formalizado, via de regra, atende a padronizações internacionais, ou seja, basta saber que 鎢 é *tungstênio* para já estar posta uma forma de conteúdo (determinadas características físico-químicas), compartilhada pelos leitores chineses e brasileiros que tenham conhecimentos na área.

A tradução poética, por sua vez, exige o conhecimento das palavras empregadas, seus usos na época em que a poesia foi escrita e uma percepção de um universo próprio, ao qual o poeta se remete, e suas possíveis intenções de fuga do próprio sistema de significação – O Nome que pode ser nomeado não é o Nome Eterno. A tradição dos eruditos chineses se encarregou de estabelecer séries de postulados e interpretações dos poemas e de sentido dos ideogramas, contudo interessa-me igualmente o que escapa aos nossos olhos da *forma* canônica do conteúdo devido à particular *forma* de expressão que é o ideograma.

Tomemos o ideograma, já citado anteriormente, encontrado com facilidade nas paredes das casas chinesas, geralmente em pequenos “quadros” vermelhos e escrito em dourado: 福, pois seu significado (felicidade, boa fortuna, boa aventura) é auspicioso. Por vezes, é fixado de “ponta cabeça”, devido ao fato de a palavra “invertido” ser homófona da palavra “chegar”, ambas 到, isto é, a informação visual desse ideograma de ponta-cabeça

implica no sentido “chega a boa aventura”, como já mencionado. Esse ideograma é formado por quatro elementos: 示 (*shì* – radical referente ao serviço religioso, à relação com o sagrado), 一 (*yī* – um), 口 (*kǒu* – boca, passagem) e 田 (*tián* – campo cultivado). A combinação dos três últimos elementos (sem o radical *shì*) é um componente de vários outros ideogramas homófonos: 副 富 幅, ou seja, é um elemento considerado fonético dentro da categoria dos caracteres radical-fonéticos; e, assim, “um”, “boca” e “lavoura” não fariam necessariamente parte de um sentido filosófico para a etimologia da “boa aventura”, seriam somente um som: *fu*. Contudo, a mente exegética de textos clássicos chineses, o etimólogo-poeta, segundo Campos, poderia tomar alguns caracteres radical-fonéticos como “pinturas”, composições de natureza visual que comunicam um sentido. Aqui, poderíamos interpretar a boa aventura tendo como uma primeira imagem a lavoura que alimenta uma população (suas bocas individuais). Interessante que a combinação desse elemento com o radical “telhado”, um dos outros “*fus*” citados acima, queira dizer “riqueza”: as bocas alimentadas dentro de casa, a fartura.

A boa aventura é uma riqueza de natureza espiritual, e não é à toa que os tradutores da Bíblia para o chinês optaram por esse ideograma para as “Dez boas aventuras” do Sermão da Montanha¹⁰. Contudo, nada me impede de atribuir outros sentidos possíveis aos elementos. O “um” pode ser entendido em uma acepção metafísica como o “Uno”, ao invés de designar meramente as bocas “individuais” satisfeitas pela lavoura abençoada. A “boca” pode significar a ordem, o Mandato Celestial que a tudo preside, obriga e concede. Ambos, o “uno” e sua “ordem”, são acessados pelo serviço religioso que confere a boa aventura da boa colheita. Poder-se-ia considerar tal interpretação forçada ou imprópria, mas isso seria muito mais uma questão de opinião (no caso do pensamento clássico, de tradição), mesmo porque poderia justificá-la cultural e socialmente pela prática dos ritos que pediam o vento e a chuva em equilíbrio e harmonia para a boa colheita, prática essa realizada desde os tempos remotos dos antigos chefes dos clãs aos Imperadores do século XIX. O que se buscava nos ritos ao Céu era a renovação do Mandato Celestial, onde a palavra “mandato”, *mìng* 命, tem os outros sentidos: “nomear” e “vida”. Isto é, o serviço religioso invocava a ordem do Uno para a pacificação do Império, e foi frequente na história chinesa a afirmação de que, quando ocorriam secas ou chuvas em demasia, determinada dinastia havia perdido o Mandato Celestial, surgindo então as subsequentes incitações a revoltas e golpes. . O Uno não estava ordenando a harmonia nas lavouras por falta de correção ritual do governante. A

¹⁰ De fato, a tradução “boa aventura” para o termo 福 chegou-me pela versão chinesa da Bíblia.

questão que pretendo ressaltar aqui é: não há nada previamente determinado pela estrutura do caractere que impeça de se tomar um determinado caminho na combinatória dos elementos e nas imagens suscitadas para sua interpretação etimológico-filosófica. Claro que tal possibilidade é restrita a alguns ideogramas cujo conteúdo é claramente mais rico (ou a inspiração do etimólogo mais atizada), sendo outros caracteres formados por combinações mais diretas e sem veredas para o pensamento exegético. Todavia, mesmo sendo restrito esse universo de ideogramas a ser ponderada ou inspiradamente decifrados, a estrutura pictográfica dessa escrita garante a possibilidade de um olhar qual contemplasse um quadro e a existência de múltiplas narrativas para a inter-relação de suas imagens. Para os letrados chineses, essa prática de interpretação desvendaria a sabedoria da nomeação que gerou as coisas, ou simplesmente, seu Tao.

Poder-se-ia igualmente argumentar que tal desmembramento não é pertinente no processo de leitura cotidiana do ideograma, pois o leitor treinado o apreende de uma forma mais geral. Talvez por esse motivo, Alexei Bueno, na introdução das traduções de Cecília Meireles de poemas de Li Po e Tu Fu no livro “Poemas Chineses”, advirta:

O que é interessante pensar é até que nível essa espécie de polifonia expressiva propiciada pelos elementos visuais componentes de cada ideograma na leitura de uma sequência deles não se cumpre com maior eficácia para os olhos de um ocidental, livres do desgaste do uso constante, do que para os de um chinês. Da mesma maneira, uma polifonia expressiva poderia advir de qualquer leitura de palavras em língua ocidental onde o senso etimológico das mesmas se mantivesse absolutamente desperto, o que não ocorre pelo desgaste do uso comum e pela limitação intelecto-sensorial na recepção das informações. De um modo ou de outro, é esse o elemento mais intraduzível da poesia chinesa. (LI T’AI PO, 1996, p. 14)

Contudo, tanto a etimologia visual dos caracteres chineses quanto a das palavras em língua ocidental, cumprem um importante papel no trabalho da tradução, pois é nessa pesquisa que as formas do conteúdo se delineiam e podem encontrar contrapartidas mais eficientes em outra língua. Outro ponto em que discordo da questão do desgaste do uso como limitador da polifonia expressiva no caso específico da *poesia* é o fato de que essa, pelo próprio caráter artístico envolvido, não é escrita nem deveria ser lida com olhos desgastados pelo uso. Ou seja, envolvem atitudes muito distintas ler uma poesia e ler uma receita de bolo. Concordo que altas conjecturas etimológicas, no segundo caso, não seriam de modo algum eficientes.

Do ponto de vista prático, há a necessidade por parte do leitor de chinês em conhecer essa composição visual para lê-la e reproduzi-la. Há igualmente implícito o fato histórico de que a “boa aventura” chinesa foi escrita dando devidas pertinências aos

elementos visuais citados, algo que pode ser objeto de análise, tanto no aspecto do pensamento filosófico quanto das práticas sociais. Poder-se-ia dizer que 福 pertinentiza a fartura, as colheitas abundantes que alimentam todas as bocas individuais e que advêm do correto serviço religioso. Há, na forma de seu conteúdo, um *sema* de fartura, por isso, quando um cristão chinês lê: 貧窮的人有福 (os pobres tem *fú*), na Bíblia chinesa, está lendo uma frase pragmaticamente infeliz, pois o *fú* tem relação direta com a riqueza material, para a *enciclopédia* chinesa. Adicione-se a isso a falta da modulação conferida pelo “de espírito” para os pobres bem-aventurados na tradução chinesa. Cotidianamente, entre os chineses, quando um negócio dá certo, os amigos felicitam o “sortudo”, dizendo: você tem muita energia de *fú*. É provável que essa infelicidade pragmática dê lugar à construção de uma *enciclopédia* de tipo cristão para o termo *fú*, em que justamente os pobres a possuam, ou seja, a *forma da expressão* (*fú*) mantém-se e a *forma do conteúdo* (pobres **têm** *fú*) se amplia, o que engendra uma felicidade pragmática para um círculo de iniciados. Outra questão que pode igualmente gerar uma felicidade na pragmática dessa evangelização chinesa é que esse conflito entre o conteúdo original de *fú* e sua utilização na tradução do Sermão da Montanha pode permitir um processo de cisão entre a *enciclopédia* anterior, gerando uma nova pertinência para a “boa aventurança”, marcando assim um processo de conversão. Essas reconstruções e ampliações das formas de conteúdo são fenômenos historicamente frequentes e, em períodos de intenso contato entre as culturas, geram verdadeiros curtos-circuitos semânticos.

Eco cita um texto de Aulo Gélíio, um enciclopedista romano do século II d.C., que falava acerca de tudo e, no caso das cores, apresentou o seguinte cenário:

“Outra diferença do vermelho é o flavus [os leitores sabem que em nossos estudos de literatura latina flavus é o Tíbre, que é alourado, amarelado] e o flavus é também fulvus” [que geralmente se usa para a juba do leão]. De fato, diz Aulo Gélíio, “fulva é a águia, o topázio, a areia, o ouro, e o flavus é um misto de vermelho, verde e branco que é a cor do mar e dos ramos da oliveira”. [...]

Bastem esses poucos parágrafos. E aqui, de duas uma: Aulo Gélíio ou era louco ou daltônico. Ou Aulo Gélíio já vivia numa Roma da decadência, onde havia uma interpenetração de culturas – lá chegavam os africanos, lá chegavam os gregos, existia toda a koiné helenística, chegavam os egípcios – e onde lentamente diversos sistemas das cores tinham entrado em contato, e a certo ponto ele não consegue mais combiná-los. (*idem*, p. 29)

No caso da tradução chinesa da Bíblia, há ainda o conflito de dois sistemas de expressão: o alfabeto fonético e a escrita ideogramática. O caráter visual do ideograma, que pode ser desmembrado em elementos constitutivos com suas amplas implicações históricas e culturais, permite análises etimológicas de uma natureza diferente daquela empreendida em

um código de escrita fonético. Sua amplitude semântica é dada pela combinação de informações visuais que não têm *a priori* uma ordem ou hierarquia. Não há uma sintaxe interna ao ideograma, apesar de esse ser até certo ponto um pequeno texto ilustrado. Posso considerar a “boca” literal ou figuradamente, considerá-la causa ou efeito da lavoura e sua safra, pode ser a boca que come ou a boca que invoca, assim como o “um” pode ou não ter implicações metafísicas. Como uma pintura, é dada aos meus olhos a oportunidade de caminhar pelas imagens em seus simbolismos tecendo narrativas. Esse exercício tem um caráter poético e filosófico afeito à ética do letrado chinês, pois seria por meio desse que a mente poderia atualizar a ação cosmogônica dos sábios que geraram todas as coisas no ato da nomeação e, com isso, penetrar seu Tao, sua senda. “Nomear é ordenar a vida”, conceito esse contido na própria expressão “nomear” em chinês: 命名 *mìng míng*, em que o primeiro caractere tem, como já citado, os sentidos de “mandato” e “vida”, e o segundo, o de “nome”.

Poder-se-ia dizer que palavra é “som”, seja ela escrita ou falada. Claro está que, no caso da palavra escrita em um código *fonético*, há uma formalização do desenho, do grafismo da letra, recortado do *continuum* das formas, mas que é pertinente exclusivamente à manipulação do som. O que está *pertinentizado* no alfabeto é tão somente o fonema. A intromissão do desenho na palavra, tornando pertinente não somente o som na escrita chinesa, oferece leitor atento e ao tradutor imbuído de espírito criativo novas cadeias de significados, assumindo que as imagens contidas no caractere sejam também “interpretantes”, ou seja:

“é um signo que substitui outro signo” [...] Quer dizer, quando, diante da palavra /vermelho/, eu me pergunto o que é vermelho, e alguém me define vermelho em termos milimícron, esta expressão numérica será o interpretante [...] E, se eu objetar que o que recebi em troca de uma expressão nada mais é que uma nova expressão de um novo signo, Peirce responderia: você pode me traduzir essa expressão por um outro interpretante mostrando-me uma série de objetos vermelhos (uma cereja, um morango, a luz de um semáforo...). (*idem*, p. 33)

O conceito de interpretante é fundamental para analisar a questão da forma do conteúdo, algo que, segundo Eco, para o estruturalismo de Hjelmslev, fica pouco definido, utilizando-se, então, dessa categoria da teoria semiótica de Charles Sanders Peirce para dar conta desse plano. Os interpretantes seriam as unidades da forma do conteúdo, ou seja, outras expressões que pertencem a um determinado campo de conteúdo. Quando explico o que é um cachorro como “um animal com quatro pernas que à noite late à toa”, estou organizando o campo de conteúdo da expressão “cachorro”, me utilizando de algumas expressões pertinentes. Nessa organização, deixo de lado inúmeras outras que poderiam igualmente analisar a expressão “cachorro” (*idem*, p. 32). Mesmo que mostrasse um cachorro para exemplificar a

expressão, teria novamente um interpretante, pois o utilizo para indicar todos os outros que terão diferentes cores, pelagens, tamanhos, etc.

Esse conceito não significa uma situação idealista de pura viagem de signo a signo, pois essa teia semiótica se abre para o mundo, para o *continuum*, permitindo uma ação sobre o mundo. Igualmente, permite a noção de *enciclopédia*, pois ao invés de definições fechadas que precisariam de propriedades metalinguísticas finitas, poderia considerar o conteúdo da palavra “cachorro” como

todas as definições de cachorro existentes nos dicionários, [...] todas as imagens de cachorro que posso encontrar nos livros, [...] todos os cachorros exibidos nas exposições como exemplos de sua categoria, [...] todos os livros nos quais a palavra cachorro esteja inserida num contexto tal que eu possa saber mais sobre cachorros, porque num livro lerei que o cachorro late e em outro que é o melhor amigo do homem. Isto é, o conteúdo me é continuamente revelado através do recurso a outras expressões que são todas entidades físicas e socialmente verificáveis. (*idem*, pp. 38 e 39)

Como na definição acima, a imagem é também um interpretante, e a manipulação das imagens na estrutura dos ideogramas permite revelações de conteúdo e pertinências. Penetrar os recônditos dos caracteres chineses seria, portanto, ampliar a *enciclopédia* relativa às palavras interpeladas, buscando aproximações ou tensões que permitam um sabor mais rico para o leitor em língua portuguesa. Em nossa língua não dispomos desse recurso gráfico, logo se pode lançar mão de outros meios, como neologismos, por exemplo, que possam oferecer o que o caractere traz em si como imagem, ou ainda desdobrar uma palavra em outras que comuniquem tais interpretantes visuais.

A formalização do conteúdo no modelo de função sgnica se dá, portanto, por essa cadeia de interpretantes que podem seguir por caminhos de semiose ilimitada: um conteúdo continuamente revelado e constantemente aberto ao mundo. Contudo, na leitura de um texto, o leitor faz constantemente escolhas e envereda por caminhos limitados para poder extrair daquele grupo de palavras um sentido coerente. Esse processo corresponde a uma *redução de encenações* levantadas do tesouro enciclopédico e de operações de *magnificação e narcotização de propriedades* (*idem*, p. 125).

As *encenações* correspondem ao que determinados autores denominam *frame*, ou seja, uma “série de instruções relativas a todas as ações que se podem realizar em correspondência com um dado termo”, além das séries de semas e propriedades relativas ao termo dado, ou ainda, uma “ampliação enciclopédica de uma boa representação semântica na forma de casos” (*idem*, p. 115). Tomemos o exemplo de Eco: se um computador precisasse decodificar a frase “Giovanni devia dar um *party* e foi ao supermercado” precisaria dispor de

um dicionário onomástico para saber que Giovanni é um nome masculino, logo Giovanni é um homem. Poderia dispor da definição de que *party* é uma festa e supermercado é lugar de vendas. Dessa forma, “Giovanni deveria dar uma festa e foi a um lugar de vendas” o que é incompleto para a compreensão da *encenação* que está indicada na frase. Haveria a necessidade do *frame* “festa” – reunião, agrupamento de pessoas com fins recreativos, organizada por particular ou por coletividade, em espaço público ou privado, geralmente acompanhada de música, dança, bebidas e comidas (Dicionário Houaiss) – e do *frame* “supermercado” – grande estabelecimento comercial de autosserviço onde se exibem à venda mercadorias variadas (gêneros alimentícios, artigos para limpeza doméstica e higiene pessoal, bebidas, artigos para a casa etc.) (*idem*) –, onde as “bebidas e comidas” do primeiro são encontradas nos “gêneros alimentícios e bebidas” do segundo. Tais encenações aqui extraídas de um dicionário são produtos da enciclopédia. Há, dentro da encenação “festa”, muitos outros elementos – encontros, desencontros, aniversariante, casamento, amigos, música erudita, *rock’n’roll* – que são reduzidos na relação com o *frame* “supermercado”, já que não são encontrados para comprar lá. A relação entre festa-supermercado, para o Giovanni da frase, tem como redundância as comidas e bebidas, logo a redução das encenações – Giovanni não vai comprar vassouras ou sabão em pó, por exemplo – permite dar uma coerência à frase e iniciar uma narrativa. Talvez a ida de Giovanni ao supermercado traga outros *frames* à baila e a narrativa não seja afinal da festa que ele devia dar, contudo, qualquer leitor iniciaria essa narrativa com a hipótese de que verá Giovanni comprando bebidas e petiscos nos parágrafos posteriores.

Por outro lado, a *magnificação e narcotização de propriedades* correspondem ao processo de optar, quando essa necessidade se impõe, por determinada propriedade da palavra para conferir um tema, um “sobre o quê” aquela frase ou texto se refere. Um exemplo de Eco, extraído da *Semântica Estrutural*, de Greimas: “O cachorro do comissário está latindo”, que poderia ser lido em dois sentidos: “aquele tratante do comissário berra de maneira pouco civilizada” ou “o animal pertencente ao comissário está emitindo seu característico e normalíssimo som”.

O que acontece num caso desse gênero? Admite-se que numa análise semântica de cão seja considerado seu uso metafórico e que, portanto, haja uma seleção contextual em que se tenha um sema humano, que também na análise de latir se considere o uso metafórico, e latir tenha também um sema humano. Trata-se de saber se o que redundou é o sema humano que há em “comissário”, atribuindo-se por isso um sema humano também a “latir” e a “cão”, ou se prevalece o sema animal que há em “latir” e em “cão”. (*idem*, pp. 127 e 128)

Tal processo é pertinente quando o texto apresenta dois ou mais sentidos e se faz necessária uma seleção contextual, uma desambiguação. Esses conceitos são pertinentes à leitura de um texto e se tornam duplamente pertinentes, a meu ver, para uma tradução, pois há a necessidade de empreender a *redução das encenações* e desambiguação com a *ênfase ou narcotização* de propriedades para recortar um determinado conteúdo e transpô-lo para outra língua, o que é, por definição, a traição do original, característica de todo tradutor. Na outra ponta, ou seja, na seleção e eleição das palavras a serem usadas na tradução, deve-se buscar aquelas que possam de alguma forma preservar certas ambiguidades e usos metafóricos, propiciando ao leitor a realização de suas próprias reduções e escolhas. Buscar-se-ia manter quantos níveis de sentido sejam possíveis. Dependendo da distância entre as línguas, pode-se afirmar que a manutenção de todos os níveis de sentido é virtualmente impossível.

Como já afirmado acima, tais preocupações são minimizadas em traduções que envolvam um alto grau de padronização do conteúdo, ou codificação dos *frames*, sendo, portanto, mais pertinentes a textos literários e poéticos. No caso dos textos poéticos, a polissemia, a metáfora e a ambiguidade são os principais elementos constitutivos.

Tomando um exemplo que ilustra esse processo de cadeias de interpretantes visuais, seleção contextual e magnificação de propriedades metafóricas dos caracteres chineses de um dos poemas do *Clássico dos Cantares* que apresento no ensaio de tradução seguinte: 萋萋 *qīqī* (pronuncia-se “tchitchi”) e 莫莫 *mòmò*, que são utilizados para descrever a exuberância de uma vegetação e poderiam ser traduzidos por “frondoso”, “verdejante”, “exuberante”, “viçoso” e afins. Contudo, há algumas características que poderiam ser exploradas. A primeira é o fato de a repetição dos caracteres, que possuem um efeito de intensificar, criar a continuidade de uma textura, de uma imagem, de um aspecto. Ambos são caracteres radical-fonéticos e têm como radical a “grama” 艹, a “vegetação” que não é árvore (que teria o radical “madeira”), e outro componente fonético: *qī* 妻 (concubina) e *míng* ou *mù* 冥 (poente), esse segundo mais um exemplo das incorporações fonéticas relativas, ou seja, em que o som resultante não necessariamente reproduz o som do componente fonético. A tradição de interpretação dos poemas dos *Cantares* nos dá essa definição de “verdejante”, o que, dentro do contexto do verso, aqui na tradução de Joaquim Guerra (MACAU, 1979), faz todo o sentido:

葛之覃兮
施于中谷
维叶萋萋

Como o linho¹¹ se estendeu

Pela vertente do vale!

Que bela a sua folhagem!

A questão que considero poeticamente pertinente é inferir uma possível intenção para a eleição do elemento fonético *qī* 妻, que tem o sentido de “concubina”. Há, sem dúvida, outros *qi* que poderiam e são utilizados como elementos fonéticos em caracteres radical-fonéticos, como, por exemplo, 其 e 奇. Contudo, a tradição da poesia dos *Cantares*, que tem a escola de Confúcio como principal compiladora, optou por um elemento fonético que carrega um grau de sensualidade, de beleza feminina, que torna o viço da folhagem do linho carregado de uma imagem que só o “verde” não dá conta. Poderia enveredar por adjetivos como “luxuriante” para trazer esse elemento sensual ao colorido dessa imagem. Claro está que essa relação de interpretantes é uma opção, ou ainda, uma inferência ao uso desse elemento fonético nesse contexto específico. Não considero a inferência de todo descabida, visto que esse poema fala do estado de espírito de uma concubina, sua rotina marcada pela colheita do linho, pelo trabalho no tear, pela permissão que sua ama lhe dê para visitar e encontrar o recolhimento de sua alma junto ao seu pai e sua mãe. Na tradução, poderia ainda gerar um conflito entre dois *frames*: o harém das concubinas do imperador e a folhagem do linho, chamando-o de “harém de folhas”, imagem que, como tradutor, me agrada mais.

A segunda maneira de descrever a folhagem do linho, 萋萋, apresenta uma diferença entre tradutores. Dobson, em *The Language of the Book of Songs* (1968), traduz como *luxuriant* (p. 297), enquanto Guerra traduz a segunda estrofe (idêntica ao início da primeira, à exceção do caractere em questão substituindo o anterior) como:

Como o linho se estendeu

Pela vertente do vale!

Mas a folha já não cresce.

Ou seja, traz um sentido diametralmente oposto; onde era verdejante, torna-se sem vida. A razão dessa discrepância encontra-se, a meu ver, na complexa relação entre os múltiplos sentidos desse caractere nos *Cantares* – como substantivo: “azedinha” (planta),

¹¹ A questão da tradução de 葛 por “linho”, o que não concordo, será discutida no ensaio seguinte.

“tranquilidade”, “término”, “fim”; como verbo: “planejar”, “atrasar”; como pronome: “ninguém” (*idem*, p. 297); como advérbio: “não” – e o que se encontra definido nas interpretações tradicionais dos poemas que trazem, e são seguidas por Dobson, a acepção de “luxuriante” para a repetição 莫莫. Guerra seguiu o sentido de negação do caractere, com o que concordo por dois motivos. Primeiro: esse é na verdade um ideograma que remonta à escrita mais primitiva, o *jiǎgǔwén*, e representava o sol 日 em meio às plantas, ou seja, o poente:

Desse contexto deriva os sentidos de “término”, “atrasar” ou as negativas “não” e “ninguém” em um sentido metafórico de que a escuridão da noite seria a imagem da negação.

Outro sentido que acredito concordar com a tradução de Guerra é o fato de que a primeira estrofe apresenta o linho verdejante e os pássaros cantando, imagem da primavera. A segunda fala de um linho amarelo e secando, pronto para ser colhido e fervido, ou seja, canta o ciclo da lavoura, esse tempo circular tão característico da vida atrelada à terra. Particularmente, optei por magnificar o sema “amarelo/vermelho poente” do ideograma em minha tradução “folhas enruivecidas”. Retomarei o poema no ensaio a seguir, onde acredito que esse contexto ficará ainda mais evidente. Por hora, creio que esses dois exemplos ilustram o processo de tradução que busco empreender e que considero ter em conceitos como enciclopédia, interpretante, redução de encenações, seleção contextual, magnificação ou narcotização de propriedades, descritos por Eco, uma correta interlocução teórica.

3. O IDEOGRAMA COMO FORMA DE EXPRESSÃO

Os caracteres chineses podem ser divididos em quatro grandes categorias: pictogramas, ideogramas, radical-fonéticos e “por empréstimo”. Percebe-se, portanto, que o termo “ideograma” – o desenho de uma ideia – refere-se a uma das categorias da escrita chinesa que acabou por denominar toda ela. Tem-se optado pelo termo “caractere chinês” para toda a classe de símbolos utilizados nessa escrita, contudo, utilizo aqui o termo “ideograma” *latu sensu* pelo hábito em nossa língua ao se referir à escrita chinesa, mas também *strito sensu* pelo fato de que é essa categoria de caractere chinês que permite uma particular apreciação como forma de expressão que “recorta” uma forma de conteúdo com interpretantes visuais e esquemáticos.

O *Shuowen Jiezi*, o primeiro dicionário etimológico chinês, datado do século II d.C., especifica ainda mais as categorias, identificando as “Seis Grafias”¹²: *xiàngxíng* 象形 (esboços imitativos), *zhǐshì* 指事 (indicativos – “apontar assunto” em uma tradução literal), *huìyì* 会意 (agregado lógico: o “ideograma”), *xíngshēng* 形声 (forma e som: o radical-fonético), *zhuānzhù* 专注 (aplicação extensiva) e *jiǎjiè* 假借 (falso empréstimo). As quatro primeiras indicam os processos de origem dos caracteres, sua lógica interna. A primeira categoria, os “esboços imitativos”, por exemplo, é formada pelos pictogramas que buscavam mimetizar as formas da natureza ali representada, como a “montanha” apresentada anteriormente. A segunda categoria seriam representações também pictográficas que indicam um “assunto”, como uma “seta” apontando para cima de uma linha, indicando o conceito “acima”, *shàng*:

(fonte: www.zdic.net)

A terceira categoria, os “agregados lógicos”, ou os ideogramas por excelência, combinam elementos pictográficos para indicar uma ideia abstrata, como o “bem”, formado pelo pictograma “mulher” e “bebê”, exemplificado anteriormente. A quarta categoria, que corresponde a 90% da escrita chinesa, para Campos (1994, p. 13), ou 70%, para Jian-Zhang (*idem*, p. 14), combina um elemento pictográfico como um radical de sentido e outro elemento como fonograma. Apesar de seu caráter fonético, essa categoria de caractere está

¹² Utilizo aqui as traduções de Haroldo de Campos (1994, pp. 12 e 13).

longe de ter o grau de codificação e economia de um alfabeto fonético.

A quinta e sexta categorias, “aplicação extensiva” e “falso empréstimo”, correspondem a uma lógica de utilização, e não de origem do caractere, onde se utiliza um caractere “emprestado” para designar outro sentido, seja por razões de homofonia, analogia, metáfora ou adaptação. Segue-se uma breve análise de cada uma das categorias.

O caractere chinês surgiu de desenhos, os pictogramas, utilizados em funções rituais. Arqueologicamente, são os chamados *jiǎgǔwén*, a língua-escrita dos cascos e ossos, devido aos antigos ritos divinatórios em que cascos de tartaruga e outros ossos de certos animais eram queimados e depois “lidas” as suas fissuras. A escrita dos espíritos, do oráculo, acontecia nas fissuras abertas pelo calor do fogo; e, ao lado desses presságios, os sábios gravavam com pictogramas e ideogramas a mensagem que haviam lido.

Casco de tartaruga utilizada em consulta oracular (SCARPARI 2006 p. 35)

Consultavam-se os desígnios do Céu, provavelmente para os grandes assuntos dos clãs, como as colheitas e batalhas, e integravam ritos que envolviam as cortes e anciãos. Essa escrita era feita com símbolos que procuravam retratar figurativamente os elementos da natureza e as construções humanas; eram desenhos e, portanto, são chamados de “pictogramas”, e são sem dúvida a primeira forma de escrita chinesa. Alguns exemplos:

rén – ser humano

shuǐ – água

shān - montanha

Os ideogramas, por sua vez, surgiram da combinação de pictogramas para expressar

ideias e conceitos abstratos.

wǒ – eu (uma mão empunhando uma lança)

hǎo – bom/bem/amar (uma mulher ajoelhada de perfil, segurando um bebê)

Juntamente com o já citado signo “indicativo”, também pictogramas, em nenhum dos casos acima ilustrados há elementos fonéticos, o que torna seu aprendizado um processo de pura memorização caso a caso, conferindo à escrita chinesa a filosófica propriedade de ser “inefável”. A análise e exercício do pensamento buscando a compreensão do sentido profundo do ideograma, a sabedoria ali codificada, seria, em parte, o que chamaríamos de etimologia em nossa língua. Uma análise do tipo “o ser humano ao obter o uno torna-se grande”, é um exercício puramente imagético: 人 (ser humano) 一 (um) 大 (grande). Tal feito poderia ser considerado um exercício de etimologia imaginativa, sem qualquer comprovação histórica ou lexicológica, contudo a tradição etimológica chinesa é fértil em tais rasgos poéticos em que um arbitrário *a priori* é convertido em solidário *a posteriori* (*idem*, p. 50), como registra Campos em nota:

Essa tradição lexicográfica “imaginosa” ou criativa, que remonta a vetustas práticas chinesas, encontrou no Ocidente, através do livro do jesuíta L. Wieger [...], um amplo repositório expositivo. Alguns estudiosos como R. A. D. Forrest, *The Chinese Language* (1948), deploram, do ponto de vista da eficácia prática, o “hiper-refinamento” desses eruditos, que teria levado ao “embelezamento das formas escritas com significações desnecessárias ou pleonásticas”. Karlgren, *Sound and Symbol in Chinese* (1923), fala em “erros de compreensão” dos antigos caracteres, em “substituições deliberadas” e em “invenções de escribas descuidados”, referindo-se à célebre compilação levada a efeito por Li Si em torno de 213 a.C. Já H. G. Porteus [...] contra-argumenta que esses reparos traduziriam antes, “a insensível solenidade do filólogo profissional”. No caso, não viria a propósito falar em “erro”. Li Si não seria um “tolo andando às cegas”; ao contrário, “há carradas de indícios que permitem vê-lo como um poeta de grandes recursos e imaginação”; um etimólogo-poeta, capaz, muitas vezes, de “reabilitar os caracteres obsoletos com a vivacidade de novas imagens, preservando assim a essência concreta e poética da língua”. (*idem*, pp. 51 e 52)

A controvérsia entre a origem e categoria de determinado caractere muitas vezes reside nesse olhar poético com que o etimólogo chinês analisa e explica a metáfora ali condensada. Algumas dessas representações metafóricas possuem grande poder de

comunicação em qualquer cultura, como, por exemplo: 秋 (outono) = 禾 (cereal) + 火 (fogo), ou seja, a época onde as plantas (cereais) ficam da cor do fogo.

O conteúdo expresso pelo ideograma acima pode incorporar ainda mais um elemento, no caso o pictograma “coração” 心 *xīn*, e criar mais uma metáfora: 秋 (outono) + 心 (coração) = 愁 (tristeza), ou seja, um coração outonal. Esse é um caso em que se poderia considerar esse um caractere ideográfico ou radical-fonético, onde o “coração” é o radical, isto é, indica que ele refere-se às “coisas do coração”, e o “outono” *qiū* (pronuncia-se “tchiou”) contribui com o som do caractere resultante, pois a “tristeza” acima é pronunciada como *chóu* (pronuncia-se “tchou”).

Mesmo nesse exemplo de desenvolvimento semifonéticos, esses *rebus* que são os caracteres de tipo radical-fonético, há ainda um caráter de independência da escrita em relação à fala, pois o som não se encontra plenamente codificado; haveria, no melhor dos casos, uma boa aproximação. Por um lado, ainda permanece o caráter de um uso sagrado, aquela relação com o inefável que é a “língua” do Céu e da Terra que os sábios do passado procuraram apreender.

A lenda do surgimento da escrita chinesa gira em torno de Cang Jie, o Ministro da História do Imperador Amarelo, que: “conforme as diferentes categorias de formas e imagens criou os textos (文 *wén*) e, posteriormente, com o acréscimo do som criou a letra (字 *zì*)” (*Shuōwén jiězi*). Em chinês, “escrita” é chamada de 文字 *wénzì*, ou seja, a junção de “texto”, ou “cultura”, com “letra”, ou “caractere”. Curiosamente, a lenda diz que o texto surgiu antes da letra, essa última surgida da relação com o som, sendo os textos, portanto, aparentemente imagens, pictografias. Zhang Yanyuan (815 a 877 d.C.), em seu “Registro dos grandes pintores – Descrição do surgimento da pintura”, diz:

Cang Jie tinha quatro olhos para contemplar as imagens do Céu.
No voo dos pássaros e no rastro das tartarugas determinou a forma da escrita dos caracteres.
A criação não pôde mais guardar seu segredo e por isso o céu choveu trigo.
Os espíritos não puderam mais ocultar sua forma e por isso caíram em prantos.
Nesse momento a escrita e a pintura eram uma só, sem distinção.

Pode-se analisar o *I Ching* – o *Clássico das Mutações* – como um texto sem letras onde os chamados “trigramas” e “hexagramas” (ambos *guà*, em chinês), signos que combinam linhas inteiras e partidas (fissuras no casco da tartaruga?), indicando estágios da

Mutação – o “I” do *I Ching* –, são imagens por vezes figurativas por vezes esquemáticas¹³. Por exemplo, o trigramma água, composto por duas linhas partidas com uma inteira no centro:

corresponde à imagem de um fluxo de água e as suas margens têm muitas semelhanças com o pictograma apresentado anteriormente:

Em contrapartida, o trigramma trovão, composto por duas linhas partidas e uma inteira abaixo simboliza a energia do trovão (firme, rígida, *yang* – a linha inteira abaixo) que surge do interior da terra (maleável, suave, *yin* – as duas linhas partidas acima). Temos aqui, portanto, um esquema que procura indicar uma ideia, um conceito.

Esse esquema corresponde à ideia, no pensamento clássico chinês, de que o trovão é o princípio Yang (a linha inteira) que começa a se agitar no interior da terra e estourar no céu, despertando os animais da hibernação do inverno, marcando assim o início da primavera. Esse princípio Yang continuará sua ascensão ao céu até o ápice do verão, o solstício, e nesse trajeto “empurrará” as plantas para cima ocasionando o seu crescimento.

Essa disposição esquemática de elementos é semelhante à composição do ideograma, onde dois ou mais pictogramas combinam-se em uma imagem metafórica da ideia, sentimento, ação ou estado a ser representado. Percebe-se, portanto, nessa língua imagética dos *guà* uma

¹³ Utilizo aqui o conceito de “figurativo” pensando em um desenho figurativo, posto que os pictogramas são, em princípio, desenhos. Há, contudo, uma característica dos pictogramas chineses que se refere à economia dos traços que acredito tenha sido não só fundamental para a sobrevivência dessa escrita quanto para a constituição de uma visão esquemática do mundo. Tal visão esquemática faz parte de uma “lógica posicional” que será abordada adiante.

combinação de figuras ou esquemas de pensamento que não dependem exclusivamente da sintaxe da fala, pois podem permanecer imagens e não se articular em narrativas ou argumentações. Um exemplo muito eloquente dessa dimensão é a busca da intenção, do “espírito” de um ideograma no traçado do calígrafo, onde a força e a suavidade de um traço constituiriam a alma da ideia expressa pela letra, não como combinação de sentidos, mas como pura imagem. São símbolos e, como tais, comunicam de múltiplas formas. Penso aqui no que chamaríamos de experiência estética relativa a uma imagem, o que independe da fala. Creio ainda que o uso ritual ancestral de uma escrita pictográfica, e modernamente em seu uso artístico, seja um dos veículos de uma comunicação não verbal e só escrita.

Em outro ponto de vista, Campos cita Shutaro Mukai, *designer*, poeta e professor da Musashino Art University, para quem o *kanji* (o caractere chinês utilizado em parte da escrita japonesa moderna) é portador da “energia da língua original”, continuando “até hoje capaz de absorver a essência poética da natureza”, e prossegue:

[...] “devido à qualidade gráfica da escrita japonesa [de origem chinesa], há uma tendência para vê-la como um sistema predominantemente visual”. A esse respeito, parece-lhe [a Mukai], antes que o *kanji* “dá ênfase ao sentido do tato”, ou seja, o *kanji* evoca para o japonês “a memória dos movimentos musculares envolvidos no ato de escrever”; nele, “os gestos originais ainda permanecem em sua forma original ou num eco dessa forma”. (*idem*, pp. 18 e 19)

Tal memória gestual implícita aos caracteres chineses falaria tanto do exercício quase puramente mecânico de aprendizado de sua escrita, processo longo e quase inteiramente uma memorização caso a caso, quanto, nas palavras de Peirce, “na mais antiga forma de fala [onde] existia provavelmente um elemento de mímica” (*idem*, p. 80). Contudo, mesmo sendo uma memória muscular e tátil, refere-se ainda à imagem.

O *I Ching* tem também “letras”, ou seja, comentários em chinês clássico sobre essa linguagem dos *guà*, e que foram escritos por muitas mãos, as de Confúcio, por exemplo. Contudo, faz parte da tradição de exegese desse clássico de que os acréscimos de “letras” só indicariam o aumento da ignorância, a perda de uma compreensão anterior e além da palavra. Leia-se isso nas palavras de Confúcio:

O Mestre disse: “Não desejo mais falar.” Zigong disse: “Mestre, se não falardes, de que maneira seres pequenos como nós ainda poderemos legar algum conhecimento?” O Mestre disse: “O Céu fala? E mesmo assim as quatro estações seguem seu curso e centenas de criaturas continuam a nascer. O Céu fala?” (CONFÚCIO 2000, p. 101)

Nesse sentido de uma linguagem do Céu, os oito trigramas, o *bāguà* do Imperador lendário Fuxi, contêm todo o texto do *I Ching*. Quem tem olhos que leia o Céu e a Terra

nessas “garatujas”¹⁴.

Considerar esse tipo de escrita como um conhecimento que transcende a fala é de fundamental importância para se compreender, por exemplo, a valorização do caractere chinês nas artes da caligrafia e pintura. O caractere, assim como a imagem na pintura, tem “ossos, carne e espírito”.

A tinta, ao impregnar o pincel, deve dotá-lo de desenvoltura; o pincel, ao utilizar a tinta, deve provê-la de espírito. A desenvoltura da tinta é uma questão de formação técnica; o espírito do pincel é uma questão de vida. [...] Assim, se as montanhas, os rios e a infinidade das criaturas podem revelar a sua alma ao homem, é porque o homem detém o poder de formação e de vida; senão, como seria possível extrair assim do pincel e da tinta uma realidade que tenha carne e osso, expansão e uníssono, substância e função, forma e dinamismo, inclinação e aprumo, recolhimento e investida, latência oculta e explosão, elevação altiva, irrupção abrupta, altura extrema, fantástico escarpamento e vertiginosa saliência, expressando em cada detalhe a totalidade de sua alma e a plenitude do seu espírito? (RYCKMANS, 2010, pp. 69 e 70)

Houve, contudo, um processo de fonetização que corresponde ao surgimento dos caracteres radical-fonéticos, que são a maioria já no chinês arcaico tardio do *Clássico dos Cantares*. Essa categoria de caractere combina um elemento que dá uma indicação de sentido vago, pois divide as palavras em grandes categorias como: água, fogo, montanha, madeira, palavra, ser humano, pedra, etc., para citar alguns dos 234 radicais presentes no chinês moderno¹⁵, e um elemento fonético emprestado de outro caractere onde a pronúncia por vezes

¹⁴ Os *gua* estão ligados ao início da escrita chinesa, tanto pela sua irmandade de desenho-letra com os pictogramas, quanto pelo fato de serem a língua do oráculo, essa arqueologicamente vinculada ao início da escrita na China.

¹⁵ Ver dicionário de chinês moderno – escrita tradicional – editado por Bi Songliu, Taiwan, 1990 – Campos registra 214 radicais (1994, p. 47). Em relação ao estilo chinês de classificar as coisas, ver a introdução de “As palavras e as Coisas”, de Michel Foucault, onde ele cita Borges e sua “certa enciclopédia chinesa” onde os

herda somente “traços” do original.

Tomemos como exemplo o radical “seda”, *mì* 糸, cujo pictograma antigo era:

Tomemos alguns exemplos:

- “vermelho” – *gōng* / *hóng* 紅¹⁶ (radical *mì* 糸 + elemento fonético *gong* 工);
- “fino”, “delicado”, “corda de amarrar animais e barcos” – *qiàn* / *xiān* 纖 (radical *mì* 糸 + elemento fonético *xiān* 𦃟);
- “fio”, “corda” – *xiàn* 线 (radical *mì* 糸 + elemento fonético *jiān* 戔).

Apesar da diversidade de sentidos, tais palavras compartilham um pertencimento ao universo têxtil da seda. Como se percebe, a apropriação fonética não é necessariamente direta.

Esse desenvolvimento, contudo, não deixou a escrita chinesa plenamente vinculada à fala. Esse vínculo ainda é muito mais fugidio do que nós, usuários de uma escrita fonética, podemos conceber. A grafia das palavras desenha outras coisas além do som, o que faz a etimologia do chinês, por vezes, parecer um autêntico quebra-cabeça, pois é necessário decompor o caractere em suas partes constitutivas e tentar atribuir uma lógica possível. Apesar disso, a lógica da combinação radical-fonética é a mais simples de todas, dentre as categorias dos caracteres chineses.

No “empréstimo” fonético que ocorre nessa categoria, o caractere resultante pode ter uma pronúncia tão diferente do seu elemento fonético que pode pairar a dúvida se há realmente esse empréstimo. Além dos exemplos citados acima, poderíamos ainda ilustrar tal fato com uma das palavras para “rio”: 江 *jiāng*, formado pelo radical água 氵 e pelo caractere *gōng* 工, que seria seu elemento fonético, contudo entre o som *jiāng* e o som *gōng* há um rio de distância. Essa diferença de pronúncia é geralmente imputada à existência de um grande número de dialetos. No caso do pictograma, o som simplesmente não figura, assim como nos ideogramas. A pronúncia do caractere é dada conforme o dialeto, sem qualquer possibilidade

animais estão divididos em: a) pertencentes ao Imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com pincel muito fino de pelo de camelo, l) *et cetera*, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas. Lembre-se ainda que todo o livro de Foucault tomou como *mot* esse texto de Borges. Jian-Zhang, citado por Campos, exemplifica tal lógica com um “linguista da dinastia Song que, atento aos radicais, dividiu o mundo dos seres e objetos em dez classes: coisas astronômicas, rios e montanhas, terras, plantas, humanidade, animais e pássaros, peixes e insetos, fantasmas, implementos e negócios oficiais” (CAMPOS, 1994, p. 15).

¹⁶ No caso, como em muitos outros, o caractere tem duas pronúncias possíveis.

de ter havido um “empréstimo” fonético de um dos componentes do caractere. Nesses casos a pronúncia é pura convenção e arbitrariedade.

A questão dos dialetos é importante para uma maior compreensão das implicações não fonéticas dos caracteres chineses. É de conhecimento de todo chinês e, recentemente, de todo espectador do filme *Herói*, de Zhang Yimou, que o Primeiro Imperador da Dinastia Qin, o *Qin Shihuang*, unificou a escrita no momento em que unificou os reinos do período dos Reinos Combatentes. A diversidade era grande e regionalmente estabelecida. Contudo, os conselheiros legistas¹⁷ desse Primeiro Imperador formularam medidas para tornar a unificação possível: as unificações da moeda, língua escrita e bitolas de carroças. A anexação de territórios e populações não seria possível sem o controle da cultura letrada e da circulação de produtos¹⁸.

A possibilidade da unificação da escrita em um ambiente de grande variedade de dialetos só foi possível graças à característica primordialmente não somente fonética da escrita chinesa. Tal processo reforça, inclusive, a distância entre a palavra escrita e a palavra dita, pois no momento em que a escrita se altera e o dialeto falado não, a “palavra” se mantém, mas o “ícone” se altera, mesmo que essa unificação tenha sido algo que poderíamos interpretar como mudanças de “estilo”, de uma nova “estética”, algo que não pode ser plenamente remontado graças às fogueiras de livros de Qin, um triste precedente histórico.

Poderíamos pensar, por outro lado, que entre as palavras e suas representações gráficas houvesse certo grau de autonomia, pois o “ícone” não estava sujeito à fala. Ou talvez, houvesse um maior grau de arbitrariedade, em que um som era atribuído a um determinado desenho, sem que houvesse uma plena codificação dos fonemas no interior do signo gráfico. Sintetizando, poderíamos dizer que a palavra escrita tinha outras pertinências que não só a palavra dita, ou ainda, que o que se escrevia não era somente os “palavreados”, mas também as “paisagens mentais”. Poder-se-ia dizer ainda que a escrita imutabilizava as coisas, tornava-as realidades de outra ordem, tanto pelo caráter sagrado quanto pelo esforço de uma cultura em não querer esquecer, buscando subtrair-se aos efeitos do tempo no esquecimento

¹⁷ O legismo é uma linha de pensamento clássico chinês que apregoava o princípio de “leis severas, punição rigorosa” para a condução do bom governo. Mesmo tendo sido substituído pelo taoismo no início da Dinastia Han e, posteriormente, pelo confucionismo como doutrina oficial do Império, por conta das duras experiências sob o jugo do Primeiro Imperador Qin, considero o legismo um pensamento característico da própria concepção de Estado Imperial na China.

¹⁸ Os esforços posteriores das diferentes dinastias foram de implementar a infraestrutura para que isso pudesse ser viabilizado, sendo o Grande Canal o que considero mais significativo nesse aspecto, pois a Grande Muralha tem preocupações militares, não econômicas (sobre o Grande Canal ver “A China e o Governo das Águas”, MENDOZA, 2006). Esse esforço cobrou um estrondoso número de vidas até a Dinastia Tang, século VI d.C., o apogeu da China Clássica, quando essa infraestrutura para a manutenção da administração imperial estava pronta, grandemente simbolizada pela Grande Muralha e pelo Grande Canal.

característico ao ser humano¹⁹.

Quando se remonta à linha do tempo dos caracteres chineses, aqueles que puderam ser encontrados em sítios arqueológicos, percebe-se que a cada nova fase há uma simplificação dos traços ou uma estilização onde linhas mais arredondadas se tornam mais angulosas. Tomemos o exemplo do caractere *shuǐ* (água) em diferentes etapas de seu desenvolvimento histórico:

Esse é um caso de um caractere com um menor número de traços e cujo pictograma inicial era mais esquemático que figurativo. Se formos analisar o caractere *hǎo*, já mencionado antes, na mesma linha de desenvolvimento acima, percebemos um processo de esquematização muito mais pronunciado:

As etapas acima correspondem a:

1. *Jiǎgǔwén* (escrita de ossos e cascos) – século XVI a XI a.C.;
2. Escrita no bronze – século IX a 206 a.C.;
3. Escrita nos livros de bambu – século IX a 206 a.C.;
4. Selos imperiais da Dinastia Qin – século IX a 206 a.C.;
5. Escrita oficial da Dinastia Han do Leste – 25 a 220 d.C.;
6. Escrita padrão, o chamado *zhèngkǎi*, surgida nas dinastias Jing do Leste (317 a 420 d.C.) e Tang (618 a 907 d.C.) e que é considerada a estética padrão até os dias de hoje.

As etapas 2 e 3 correspondem justamente às maneiras de escrita pré-unificação de Qin, que foram, portanto, rechaçadas em favor da escrita apresentada na etapa 4.

Outra etapa de desenvolvimento do caractere que apresenta o caráter de importância do “espírito” do traço na expressão da ideia é o *cǎoshū*, o equivalente ao nosso cursivo, em que a busca não é necessariamente pela velocidade da escrita, mas pela apreensão do que é

¹⁹ “O ser humano é um ser que esquece”, diria o Prof. Jean Lauand.

mais distintivo na forma de um ideograma, sendo, portanto, uma expressão artística. Segue o mesmo *hào* em cursivo:

Leia-se esse espírito nas palavras de François Cheng:

Mais o que simples suportes de sons, os ideogramas se impõem com todo o peso de sua presença física. Signos-presença e não signos-utensílio, eles chamam a atenção por sua força emblemática e pelo ritmo gestual que comportam. Em virtude de sua escrita, os chineses têm a impressão de apreender o universo através dos traços essenciais cujas combinações revelariam as leis dinâmicas da transformação. Não é por acaso que na China a caligrafia, que exalta a beleza visual dos caracteres, tornou-se uma arte maior. (in CAMPOS, 1994, p. 59)

Esse longo processo de simplificação, “iconização”, conforme Campos, reforça, a meu ver, o caráter esquemático da representação chinesa do mundo, onde se buscou apreender linhas gerais de uma determinada imagem ou ideia.

Retomando as categorias de caracteres apresentadas, a quinta e sexta categorias, “aplicação extensiva” e “falso empréstimo”, são o que se chamaria de “miscelânea”, pois de alguma forma reproduzem o cenário de analogia, metáfora e homofonia característico da língua e escrita chinesa em um jogo de intercâmbios de caracteres sinônimos ou homófonos. Para a quinta categoria, o exemplo seria *lǎo* 老 e *kǎo* 考. Para Duan Yucai (1735 a 1815), em seu *Comentários ao Shuowen Jiezi*, é um exemplo de “aplicação extensiva”, pois ambos têm o mesmo sentido (e uma extrema semelhança gráfica), “velho”, e teriam como origem uma pictografia de um ser humano velho apoiado em uma bengala:

Contudo, *kǎo* 考 é utilizado também no sentido de “examinar”, “testar”, “avaliar”, logo, um caso de “aplicação extensiva”, pois aquele que avalia é um ser humano já avaliado pelo tempo, ou seja, um ancião. Outros usos em textos clássicos, como “morte do pai”, “morte” ou “realizar”, são outros exemplos dessa extensão da metáfora “velho”.

O caso do “falso empréstimo” é fundamentalmente o uso de um caractere que despreza seu sentido original devido a uma homofonia, como, por exemplo, o uso do nome do

rio *Rǔ* 汝 (radical água + fonema mulher *rǔ* ou *nǚ*) como pronome pessoal “tu”. Explicar-se-ia o fenômeno pela suposição de que se falava “rǔ” para designar “tu” e, ao escrevê-lo, o Poeta optou por utilizar o “rǔ – rio”.

Percebe-se, portanto, que há diferentes lógicas inerentes à formação dos caracteres e que não são todas que se aplicariam estritamente ao jogo metafórico de imagens. Como no exemplo acima, *Rǔ* 汝, considerar “água-mulher” como alguma forma de metáfora da segunda pessoa, do interlocutor, carece de respaldo etimológico. Contudo, a presença da imagem deixa o espaço aberto ao solidário *a posteriori*, comentado por Campos, que ilustra essa poética imputada a elementos que não se prestariam, em tese, a ser metafóricos no caso do caractere “oceano”: *yáng* 洋, formado pelo radical “água” *shuǐ* 氵 e o elemento fonético “ovelha”, “carneiro”, *yáng* 羊.

Para Yu-Kuang Chu o segundo elemento nada mais tem com “ovelha”, é apenas um grama fonético. No entanto, a mente de um poeta não resistiria a essa viquiana “fábula em miniatura” que parece pulsar na justaposição do “radical” e do “fonograma”, como que empurrando já o seu produto para a terceira categoria, dos ideogramas “associativos” ou “sugestivos”. O verbo português “encarneirar” (designando o encrespar-se do mar em pequenas ondas espumosas como um rebanho de carneiros) e o verbo francês *moutonner* facilitam-nos a explicitação do processo metafórico assim intuído (ou construído?) *a posteriori*. Oreste e Enko Vaccari, analistas sensíveis ao fascínio visual, convalidam em seu *Pictorial Chinese-Japanese Characters* (1950) esse “achado” de imaginação poética. Segundo os dois autores, a ideia de representar o oceano por essa conjugação de caracteres procederia, exatamente, do fato perceptivo imemorial de que “um rebanho de ovelhas em movimento lembra-nos o rolar das ondas encrespadas no mar largo...” (*idem*, p. 51)

De certa forma, a intuição metafórica que “vê” metáforas em elementos fonéticos conta ao menos com uma dúvida razoável em seu favor: o fato de que, no exemplo acima, existem ao menos três outros caracteres que se prestam a elementos fonéticos com o som de *yang*, ou seja, no inaugural – e longo – momento da nomeação do “oceano” optou-se pelo caractere “ovelha”, e não “centro” *yāng* 央, ou pelo princípio *yáng* 易, ambos elementos fonéticos em outros caracteres considerados radical-fonéticos. A escolha ter recaído para as “ovelhas” é algo sem dúvida irresistível para o poeta.

4. LÓGICAS DO CHINÊS CLÁSSICO

O problema chinês, de per si, já é tão vasto que nenhuma nação se pode permitir ignorá-lo. Nós particularmente, na América, devemos enfrentá-lo através do Pacífico, e dominá-lo para não sermos por ele dominados. E a única maneira de dominá-lo será esforçando-nos com paciente simpatia por compreender os elementos melhores, mais promissores e mais humanos nele contidos (FENOLLOSA, *in* CAMPOS, 1994, p. 110).

Linguagem e pensamento são fundamentalmente inseparáveis. Todo pensamento, para articular-se, só poderia fazer através da linguagem ou só símbolo. O que não puder ser assim articulado dificilmente será considerado pensamento. Embora não possam identificar-se de maneira absoluta, a linguagem e o pensamento não podem ser separados. Não que a linguagem limite ou oculte o pensamento: ela antes o cria e desenvolve (CHANG, *in* CAMPOS, 1994, p. 175).

Apesar desse início típico do imperialismo *fin de siècle* no primeiro excerto extraído de “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a Poesia”, de Ernest Fenollosa, tal artigo aborda a busca da lógica inerente à língua chinesa como forma de tornar menos arbitrária as análises ocidentais e legitimar o pensamento oriental como expressão refinada do espírito humano. Curioso paradoxo. Sua investigação da linguagem poética evidencia características do chinês escrito que podem servir de solo fértil (como, na verdade, têm me servido) para analisar o pensamento chinês em “si mesmo”²⁰.

Essa forma de análise depende do pressuposto apresentado no segundo excerto: a lógica de um povo reflete a gramática de sua língua, portanto, analisar sua estrutura significa analisar seu pensamento em operação. O filósofo e pensador político chinês Chang Tung-sun²¹ 張東蓀 (1886-1973), em seu artigo “A Teoria do Conhecimento de um Filósofo Chinês”, partindo da premissa de se voltar mais para as “estruturas subjacentes ao pensamento do que pelo pensamento concreto como tal” (CHANG, *in* CAMPOS, 1994, p. 168), apresenta um dado importante: a similitude entre a lógica aristotélica e a gramática grega. As dez categorias aristotélicas são: 1 – substância; 2 – quantidade; 3 – qualidade; 4 – relação; 5 – lugar; 6 – tempo; 7 – situação ou postura; 8 – posse ou condição; 9 – atividade; 10 – passividade; e os

²⁰ As aspas se fazem necessárias pela precaução sempre bem-vinda de não me considerar dotado de uma visão do pensamento chinês desprovida dos vieses de uma mente ocidental enfrentando o tema. Contudo, a análise das lógicas da língua pareceu-me uma via mais direta para buscar a compreensão do pensamento clássico chinês.

²¹ Breve biografia apresentada em nota no livro organizado por Haroldo de Campos “Ideograma – lógica, poesia e linguagem” onde consta o artigo de Chang Tung-Sun: “Nasceu em 1884; estudou no Japão; redator-chefe do Times de Xangai e de muitos outros periódicos; presidente do *China College*, Xangai; estudioso da filosofia ocidental, particularmente de Bergson; autor de muitos trabalhos chineses sobre a filosofia ocidental e tradutor de Platão e Bergson; professor de filosofia na Yenching University; um dos líderes da Liga Democrática Chinesa e membro do Comitê Central do Governo do Povo Chinês desde 1949” (p. 167).

“cinco predicáveis” ou “categoremas” são: 1 – gênero; 2 – espécie; 3 – diferença; 4 – o próprio; 5 – o acidente, que espelham as relações sintáticas e categorias morfológicas das línguas do tronco indo-europeu²². Ou seja, estudar uma língua, em todos os seus gêneros, é investigar a lógica dessa cultura. Tal afirmação traz em seu bojo a crítica à afirmação de uma Lógica Universal por parte do mundo europeu, tema brilhantemente desenvolvido por Chang. Há de lembrar-se que esse pensador foi um rigoroso estudioso de Kant, além dos já citados Bergson e Platão:

Em virtude da natureza do problema, nossa abordagem deveria assemelhar-se à de Kant. O tipo kantiano de interesse pelo conhecimento volta-se para as condições fundamentais dele, e, sob esse aspecto, a teoria kantiana parece aceitável, porque uma teoria do conhecimento deveria estudar as formas de conhecimento sem cogitar seus conteúdos. Mas uma teoria sociológica do conhecimento irá inevitavelmente além de Kant, porque o próprio Kant supôs estar tratando das categorias universais empregadas no processo intelectual de toda a Humanidade quando, na verdade, tratou apenas das formas de pensamento características da cultura ocidental (*idem*, p. 169).

Para Chang, Kant poderia ter estabelecido o “aspecto não-empírico do *entendimento* humano, sua Metafísica, como prelúdio à filosofia da vida” (*idem ibidem*). A ideia de uma análise de estruturas linguísticas que formam com as categorias do pensamento uma única e mesma entidade, sem que haja uma relação de causalidade, reflete uma orientação teórica que toma a lógica não como Lógica Formal de tipo aristotélico, mas como um processo mental que espelha a orientação geral da cultura e que se expressa de forma patente na estrutura de sua linguagem. As culturas têm suas “lógicas” e a de tipo kantiano não poderia ser considerada lógica universal, mas um fundamento para a grande tradição do Ocidente. Uma importante distinção é feita no artigo: exclui-se dessa análise o conhecimento de tipo experimental ou perceptivo, logo se trata do conhecimento teórico vinculado à sintaxe da interpretação das coisas.

Tal distinção pode ser útil porque coloca diante de nós o fato de que grande parte de nosso conhecimento não se relaciona diretamente com as coisas e sim apenas com os pontos de vista a respeito delas [...] [esse] tipo de conhecimento, o qual, em casos concretos, constitui-se de pensamento político, pensamento social, pensamento filosófico e pontos de vista morais, assim como da parte teórica das convicções religiosas (*idem*, pp. 172 e 173).

Como me interesso aqui pela estrutura imagética do ideograma e, portanto, de um conhecimento de tipo estético presente na poesia chinesa, e particularmente na sua relação de complementaridade com a pintura, entrecruzamento esse que considero o *locus* onde a lógica da língua chinesa mostra-se em todo seu refinamento, não posso fazer uma distinção estanque entre o perceptivo e o conceitual, pois esse conhecimento estético não existe sem um

²² As características de substância, qualidade, atividade e passividade são totalmente relativas no chinês clássico.

poderoso substrato perceptivo. A vinculação social entre os conhecimentos perceptivo e teórico surge de forma paradoxal no artigo de Chang. Em certo ponto do texto, o conhecimento perceptivo-experimental é apresentado como podendo modificar o conhecimento conceitual, assim como esse último orienta a interpretação do conhecimento experimental, fato esse que explicaria a imbricação peculiar entre eles no desenvolvimento das ciências: dados experimentais alteram o quadro teórico, assim como modelos teóricos norteiam a experimentação e análise dos dados empíricos.

Entretanto, em outro ponto do texto “todo o conhecimento experimental vem dos sentidos, sendo, portanto individual e particular; em outras palavras, não-social” (*idem*, pp. 173 e 174). Essa última colocação indica a característica pontual de uma “experiência”, opto, contudo, por uma relação em que o perceptivo e o conceitual permaneçam ambos conhecimento social, inclusive pelo fato de me dedicar à produção artística, impensável sem lidar com a esfera da percepção, seja ela vinculada ao ato criativo, seja ela vinculada ao deleite estético. Acredito que, na arte, os planos conceitual e perceptivo vinculem-se de forma que um não possa consolidar-se sem o outro, sendo o plano conceitual não somente as teorias oriundas da produção artística, como também a citada “sintaxe de interpretação das coisas”, conceito esse de grande abrangência. Ou seja, na arte, o social e o individual não são divisíveis. Nas interpretações do chinês clássico e arcaico presentes nesta tese, são importantes não só as relações sintáticas, mas as características estéticas e morfológicas do próprio ideograma, como um reflexo e fundamento para a estrutura do pensamento e de uma determinada produção poética da China.

Prosseguindo com a argumentação de Chang, é delineada uma distinção fundamental entre a estrutura do chinês clássico e as línguas do tronco indo-europeu: a relação sujeito-objeto. Nas línguas de nosso tronco linguístico, os elementos A e B tanto podem aparecer em uma proposição relacional, sem que um seja sujeito e outro predicado: “A se relaciona com B”; como em uma proposição com sujeito e predicado: “A **está** relacionado com B”. Ambos os casos no chinês clássico são uma única e mesma proposição: 甲連乙 *jiǎ lián yǐ*, que literalmente quer dizer “A conectado B”²³, onde o termo “conectado” – *lián* 連 – é um pictograma que une “carruagem” e “pé”, ou seja, um trânsito que permite a conexão. Poder-se-ia dizer que temos sempre uma relação entre duas instâncias que não se sujeitam uma à outra. Seria convidativo propor a teoria de uma relação “sujeito-sujeito” para essa

²³ Os ideogramas 甲 *jiǎ* e 乙 *yǐ* não significam exatamente “A” e “B”. Fazem parte de uma sequência chamada “Ramos Terrestres”, que indica as transformações dos “Cinco Elementos”. Convencionou-se utilizá-los, e os seguintes, para enumerar sequências e, por isso, a fugaz relação com o alfabeto nesse exemplo de Chang.

lógica do chinês, contudo sem **predicativos** ou **objetos** não se estabelece um **sujeito**. Essa não determinação do sujeito baseia-se em uma das diferenças mais contundentes que afetará os fundamentos desses dois pensamentos, ocidental e chinês: a questão do verbo “ser”.

A lógica ocidental tem raízes na relação sujeito-predicado estabelecidas pela existência do verbo “ser” e a possibilidade de suas articulações, que necessariamente identificam, sem lugar à dúvida, os predicativos desse sujeito. A estrutura dessa linguagem permitiria toda a série de definições que se obtêm quando se aponta **o que** as coisas **são**, suas essências e seus acidentes, sua substância e suas qualidades. Esse *logos* nos atravessa, literal e literariamente, e se constitui como fundamento dos vários elos de nossa investigação do mundo. O trabalho filosófico ocidental debruçou-se, em grande medida, sobre as relações entre um possível universal – que **é** o que **é** –, e os casos particulares, que **são** porque são de uma determinada maneira. Essa lógica silogística depende fundamentalmente de uma definição de identidade, da derivação clara surgida da relação entre um sujeito e o verbo “ser”, pois, como esse implica existência, o sujeito não pode ser eliminado. Estabeleceu-se assim uma substância, um algo ao qual se atribui predicados de gênero, espécie, etc. (*idem*, pp. 179 e 180).

Já no chinês clássico e arcaico escrito – a única língua poética e filosófica daquela cultura –, o sujeito não é necessário²⁴. Para Fenollosa, a língua chinesa é agramatical (o que para Saussure seria um exemplo de língua “imotivada”, ultralexicológica e maximamente arbitrária) (CAMPOS, p. 75). Haroldo de Campos cita o seguinte exemplo:

O ideograma sol+lua juntos [明], ora em função substantiva, ora em função verbal, ora em função adjetiva, ilustra este ponto: é a “palavra abrangente” que não pertence exclusivamente a nenhuma “parte do discurso”, inclinando-se, conforme as necessidades operacionais, para um ou outro lado, mas conservando sempre a riqueza e a concretude de algo vivo e cambiável; o *mot* total mallarmeano, podemos supor, conteria uma pulsão semelhante. (p. 76)

Chang recusa a existência de um *substratum* na estrutura do pensamento chinês, onde só haveria proposições relacionais que refletem conceitos clássicos como Yin e Yang, opostos e complementares que representam princípios geradores e organizadores do Cosmos. Dessa relação, todas as coisas surgem, crescem e perecem, ou seja, sua existência transitória é uma conjuntura, um arranjo de fatores que lhes confere um papel sempre relativo onde se aloja seu significado no grande palco da mutação do universo. Seria o equivalente a dizer que a semântica depende obrigatoriamente de uma sintaxe circunstancial, de um ordenamento dos elementos que lhes confere um significado. Não por acaso, Chang cita o *I Ching*, o *Clássico*

²⁴ Recordo-me do assombro de uma aluna minha ao traduzir o poema “Alvorecer da Primavera”, de Mèng Hàorán (689 a 740 d.C.), expresso nos seguintes termos: “Não tem sujeito! Como se pode traduzir isso?”.

das Mutações, para definir a ação desses dois princípios: “O princípio negativo [Yin] e o positivo [Yang] constituem o que se chama *tao* ou Natureza”, em chinês, *yī yīn yī yáng zhī wèi dào*²⁵—陰一陽之謂道. Não há na natureza nada que não tenha seu complemento, seu oposto, e devido a essa tensão antonímica, as coisas possuem seu sentido – seu Tao – e sua Natureza. Outro critério desse autor para conceituar essa lógica relacional, de mediação entre opostos, seriam as definições do *Shuōwén Jiězì* 說文解字, o citado primeiro dicionário etimológico chinês do século II d.C. onde “sair” quer dizer “entrar”, “desordem” quer dizer “ordem”.

Neste caso, é melhor não considerar que as palavras tenham significados contraditórios, porque é o significado e não a palavra, que demanda o seu contrário para uma ilustração completa da conotação (*idem*, p. 184).

Seriam simplesmente dois pontos de vista que não podem, portanto, existir separadamente e que questionam a possibilidade de identificação de um *substratum* tanto na estrutura da linguagem quanto no pensamento: “O sistema chinês de Lógica, *se é que o podemos qualificar de sistema, não se baseia na lei de identidade.*” (*idem*, p. 182, itálico no original).

Considero, contudo, necessário para a presente análise da lógica do chinês clássico nomear a estrutura funcional da língua, seu fundamento epistemológico, que no caso das línguas ocidentais, para Chang, seria o conceito de *substratum*, e opto pelo termo “estância”, em que uma das acepções é o ato de estar, além de estadia e permanência. A lógica relacional descrita por Chang implica um cosmos, uma organização com características principalmente espaciais, onde os termos se confrontam e se complementam em uma composição que se assemelha a um quadro ou esquema. A característica “espacial” do pensamento chinês é, para mim, uma importante tônica de sua beleza, e se expressa tanto nas preocupações confucionistas, com as posições sociais e seus ordenamentos de ritual simetria, quanto nas disposições estéticas dessas “estâncias” de significado, que são os ideogramas e seu forte apelo pictográfico que compõe uma conjuntura, um cenário que confere *sentido* à palavra, e não uma *substância*. Chang utiliza o termo “símbolo-emblema” para se referir aos caracteres primitivos de uso oracular, a origem dos atuais ideogramas, e cita ainda a observação do Dr. Hu Shih: “Confúcio pensava que, com a gênese dos signos, vieram as coisas. Os signos são os arquétipos primevos, segundo os quais foram modeladas as coisas”. Aqui a relação entre nome e nomeado é inversa, as palavras antecedem as coisas, pois captam seu Tao, seu *logos*, fazendo-as “falar” sobre si²⁶. O mundo pré-linguístico é indiferenciado, não há definição das coisas, logo, elas não “existem”. Essa é uma visão sem qualquer necessidade de historicidade,

²⁵ Em uma tradução mais sintética, seria: “Um Yin, um Yang, chama-se Tao”.

²⁶ Nas várias convergências dos termos *Tao* e *Logos*, o sentido de “falar” também está presente.

pois afirmar que as palavras antecedem as coisas é, de fato, a-histórico. Contudo, reforça um aspecto crucial para o pensamento chinês, expresso no *I Ching*: a ação cosmogônica dos sábios da antiguidade que organizaram o Caos em Imagens e Julgamentos, ou em termos mais simples, desenhos e textos. Acredito que ambas as esferas, textos e imagens, se relacionam mutuamente e compartilham de princípios filosóficos e de composição, ou seja, considero o texto poético em chinês clássico reflexo da estrutura fundamentalmente pictográfica do próprio ideograma, e vice-versa.

Isso seria um indício de uma fusão entre a estrutura da língua chinesa e a realidade natural estilizada em imagem, pois,

‘a natureza, ela própria, não tem gramática’, ou seja, a natureza não se deixa reger pela lógica silogística de ‘partes do discurso’ (um homem não é ‘um nome, um substantivo, uma coisa morta’, mas um feixe de funções’; uma parte do discurso não é outra coisa senão ‘aquilo que ela faz’). (*idem*, p. 76)

Essa seria uma lógica, cujo funcionamento chamo aqui de “estância”, que se remeteria à transformação da dinâmica dos processos naturais em estática da imagem que, por estar composta e combinada segundo uma determinada ordem espacial, apresenta relações possíveis e permite que as palavras passem de uma classe (substantivos, adjetivos, etc.) a outra, de acordo com a ordem da sentença, ou seja, com sua posição na sequência da própria frase. Ocorreria um jogo de constante vir-a-ser com as possíveis relações que os caracteres possam estabelecer entre si e entre um “bloco” de texto, da mesma forma como os elementos de um quadro constroem narrativas não lineares.

Em relação ao verbo “ser” em chinês, um aparte: o coloquial 是 *shì* não transmite a ideia de existência e o literário 為 *wéi* comporta a ideia de “tornar-se” (*idem* p. 180). Duas outras expressões 者 *zhě* e 也 *yě* – por vezes consideradas “palavras vazias” por não terem um significado específico – surgem em textos de estruturas semelhantes a definições, a atribuições de identidade, mas funcionam, na verdade, como uma espécie de vírgula e ponto final, respectivamente. Por essa semelhança com a definição de um sujeito, por vezes os tradutores optam pela acepção moderna do uso do *zhě*, ou seja, “aquele que...”. Alguns exemplos práticos para ilustrar essas colocações:

仁者人也 *rén zhě rén yě*

O primeiro 仁 *rén* pode ter as seguintes traduções: benevolência, bondade, generosidade e afins. Contudo, é homófono do terceiro caractere, 人 *rén*, que quer dizer “ser humano”. Outra semelhança, além da fonética, é a constituição do ideograma, sendo o primeiro formado pelo radical “ser humano” 亻 e o número dois, 二. Para Haroldo de Campos,

em nota ao artigo de Chang Tung-Sun, esses dois traços 二 significam a pluralidade, “ou como quer Ezra Pound, ‘o homem com todos seus conteúdos’ (*humanitas*)” (*idem*, p. 181), e, portanto, uma tradução mais apurada para esse ideograma seria “humanidade”, não como o grupo total de seres humanos, mas como virtude.

Sintetizando uma tradução, de acordo com as referências sugeridas acima: “Humanidade vírgula ser humano ponto”. Caso coloquemos, como intromissão indo-europeia, o verbo (e o conceito de) “ser”, cairíamos na tentação de uma tradução do gênero: “Aquele que é humanidade: o ser humano”, frase um tanto redundante que teria aquele ar enigmático tão característico dos aforismos chineses ou pseudochineses. Se fossemos insistir no verbo “ser”, poderíamos ainda colocar mais alguns conectivos: “A humanidade é aquilo que é próprio ao humano”. Alguma filosofia poderia surgir dessa expressão, como a possibilidade de uma humanização do humano, ou seja, não somos eticamente humanos por o sermos biologicamente. São vias distintas e a primeira depende do compromisso desse humano-ético em potencial. Contudo, essas interpretações escapam da lógica inerente à língua chinesa, que seria, no caso, uma justaposição analógica (*idem ibidem*): “humanidade [assim como] homem”. Não há um sujeito e um predicado. Não há a necessidade linguística de uma definição estrita de um *substratum* que carregará predicativos. Ambos têm o mesmo *status* na sentença e poderiam transitar entre verbo – “humanizar [assim como] hominizar” –, substantivo – “humanidade [assim como] ser humano” –, ou ainda, adjetivo – “humano [assim como] humano”, e todas as combinações possíveis entre si. A diferenciação se dá na estrutura imagética do ideograma: o ser humano e sua pluralidade 仁 e o ser humano enquanto bípede: 人. A grande questão é que, para a mente chinesa clássica, parece não existir a preocupação com essas diferentes classes de palavras, pois todas são uma coisa só fundida em um termo que contempla tanto um algo, uma ação, quanto uma qualidade, podendo-se realçar cada uma delas quando o pensamento ou a estrutura da sentença assim permite ou requer. Um segundo exemplo ilustra essa característica.

Está na tradição filosófica chinesa o princípio de que o primeiro capítulo de um clássico resume a obra, mas no caso do *Tao Te King* (道德經 *Dào Dé Jīng*) a primeira frase resume não só a obra como a visão de Lao tsé a respeito de todo o conhecimento humano:

道可道非常道 *Dào kě dào fēi cháng dào*

A tradução de cada ideograma seria: 道 *dào* (Tao) – caminho, curso; 可 *kě* – poder, possível; 非 *fēi* – partícula negativa; 常 *cháng* – ordinário, constante. Portanto, uma tradução

somente em substantivos seria: curso possível curso não ordinário curso²⁷. Adaptando o original para que faça sentido em termos sintáticos para nossa mente de gramática grego-aristotélica poderíamos propor: “o curso que pode ser cursado não é o curso constante”. Mesmo assim, permanece, como na poesia chinesa, essa aparente tendência à repetição de palavras, ao pretensioso ar enigmático, às lacunas nas definições, que fizeram com que, nas palavras de Fenollosa,

tanto na Inglaterra como na América [tenha se difundido] a infeliz convicção de que a poesia chinesa e japonesa [seria] pouco mais que um divertimento, trivial e infantil, que não merece ser levada em conta entre as realizações da literatura séria universal (*idem*, p. 111).

Contudo, há uma estética espacial nessa frase que permite lugares distintos para cada um dos três “Taos”, atribuindo-lhes classes diversas segundo sua posição. O fato de se encontrar em determinado ponto da sentença pode sugerir – uma hipótese de trabalho – também diferentes esferas metafísicas que se expressam no texto para esse mesmo ideograma, ou seja, há um *Tao*, um *tao possível* e um *tao não-constante*. Não são diferentes, mas na ordem das manifestações naturais surgem em momentos distintos e, mesmo que se interprete uma ascese na direção daquele primeiro “Tao” imanifesto (não possível e não-não-constante), os outros possuem seu lugar na ordem natural. Essas três *estâncias*, e aqui esse termo se manifesta em toda sua espacialidade, refletem a visão taoista de três Céus: o Céu do Princípio (*lǐ tiān* 理天 – Dào), o Céu Energético (*qìtiān* 氣天 – Kě Dào) e o Céu dos Fenômenos (*xiàngtiān* 象天 – Fēi Cháng Dào). Essa não é uma gramática filosófica excludente. Ou ainda, essa é uma gramática filosófica contemplativa em que cada termo tem um lugar a ser observado com o vagar com que se observa os elementos de uma pintura. Mesmo que a sentença esteja disposta em uma linha (originalmente vertical, mas hoje já ocidentalmente horizontal na República Popular da China), poderia ser observada como uma relação circular, que tanto engloba todos os elementos quanto permite o movimento cíclico do tempo natural. Não por acaso que o taoismo tenha uma predileção quase obsessiva por grandes diagramas circulares que combinam e relacionam uma infinidade de elementos e informações, como na bússola de Fēngshuǐ, ou em uma tradução literal do termo chinês *luópán*: disco (prato) em rede (muito tempo antes das redes de computadores e seus discos rígidos).

²⁷ Lembrando que “não” também é um substantivo masculino quando: “ele fala um sonoro ‘não’”

Essa gramática circular, onde os termos são encadeados por uma composição espacial e diagramática, sem que isso derive de uma necessidade sintática de sujeito e predicado, me parece ser a característica mais peculiar do chinês clássico e arcaico. Cada termo permite uma definição (para nós, aristotélicos, bem entendido) quando tomado como substantivo, contudo, pode em muitos casos ocupar lugar de verbo e adjetivo.

Uma adaptação a título ilustrativo desse trânsito pelas diferentes classes de palavras, utilizando essa primeira frase do *Tao Te King*, atribuiria ao primeiro “Tao” a função de substantivo; o segundo, verbo (desprezando, portanto, que “no princípio existia o Verbo”); e o terceiro, adjetivo; o que poderia, inclusive, espelhar as funções metafísicas dos três *Taos* citadas acima: como substantivo indicaria a origem, o imanifesto; como verbo, a manifestação, o ato da criação e, portanto, o irromper no mundo dos fenômenos; e como adjetivo, as características transitórias e fenomênicas, os diferentes estados, o mundo das “dez mil coisas”. A partir dessa conceituação e brincando de flexionar as palavras, poderíamos propor a seguinte versão: “o Tao que taosa não é taosante”, que obviamente não faz qualquer sentido em português. Entretanto, no chinês clássico “Tao” também tem o sentido de “falar”, logo, o “Tao que pode ser falado (explicado) não é o tao eterno” (para eternizar o “ordinário”). Seguem-se alguns exemplos de tradução de várias publicações em português do *Tao Te King*:

O caminho que pode ser seguido
 não é o Caminho Perfeito
 (tradução de Murillo Nunes de Azevedo, 1998)

O Tao que pode ser expresso não é o Tao Absoluto
 (tradução de Norberto de Paulo Lima, sem ano)

O Insondável (Tao) que se pode sondar
 Não é o verdadeiro Insondável
 (tradução de Huberto Rohden, 1987)

Uma via que pode ser traçada não é a Via eterna, o Tao
 (tradução de Marcos Martinho dos Santos, baseada na versão francesa de Marc Haven e Daniel Mazir, 1995)

O Tao que procuramos alcançar não é o próprio Tao.
 (tradução de Olívio Tavares de Araújo, baseada em versão francesa, 1969)

O Tao que pode ser pronunciado
 não é o Tao eterno.
 (Tradução de Margit Martincic baseada em versão alemã de Richard Wilhelm, 1995)

O curso que pode discorrer não é o eterno curso
 (Tradução de Mario Bruno Sproviero, 1997)

Outro exemplo extraído dos inícios sintetizadores de clássicos chineses, para melhor ilustrar a questão: “O Grande Aprendizado”, 大學 *Dà xué*, cânone da escola confucionista e atribuído a Zēngzi, genro de Confúcio.

大學之道 在明明德 *Dà xué zhī Dào zài míng míng dé*

O próprio título do clássico, *Dà xué*, já foi motivo de múltiplas interpretações: Zhūxǐ (1130 a 1200 d.C.)²⁸, principal pensador da ortodoxia confucionista da Dinastia Sòng, interpretou a combinação dos ideogramas, “grande” e “aprendizado”, como o “aprendizado do Grande Ser Humano”. Para algumas versões do neotaoismo, como o Yí Guàn Dào, seria o “aprendizado **do** Grande”, isto é, do “Tao”, que foi nomeado “grande” por Lao-tsé no *Tao Te King*, capítulo 25²⁹. No chinês moderno, *Dàxué* tem o prosaico sentido de “universidade”, ou

²⁸ LEGGE, p. 355.

²⁹ 學庸淺言新註 [Nova interpretação em linguagem simplificada do Grande Aprendizado e Caminho do Meio], p. 5.

“ensino superior”, em contraposição ao “pequeno aprendizado” (primário) e o “médio aprendizado” (ginásio e colegial, para usar a nomenclatura antiga). Retomemos o trecho acima:

大 *Dà* – grande, engrandecer, grandioso;

學 *xué* – aprender, aprendizado;

之 *zhī* – no chinês clássico, partícula que mais se assemelha a uma preposição (“de” ou “para”), preposição+pronome (dele, dela) ou ainda pronome relativo (que), contudo, etimologicamente, tem o sentido de “brotar”, “dirigir-se a”³⁰;

在 *zài* – estar;

明 *míng* – brilho, brilhante ou iluminado, iluminar (o ideograma formado pela junção de sol e lua citado por Haroldo de Campos acima);

德 *dé* – virtude.

Uma primeira versão sem flexionar:

Grande Aprendizado de/que Curso estar brilho brilho virtude

Em princípio, se traduz tal sentença optando pela preposição “do” para o ideograma *zhī*, o que resultaria na inversão obrigatória dos termos nas traduções do chinês moderno para o português: O Curso **do** Grande Aprendizado. Contudo, podemos atribuir uma característica de verbo para o “curso”: Trilhar o Grande Aprendizado [está em...], ou, como adjetivo, poderíamos retornar à ordem original dos ideogramas: o Grande Aprendizado trilhado. Com esses três exemplos, invertemos as posições do sujeito, ora o “curso”, ora o “grande aprendizado”, o que estruturalmente não afeta em nada o original, e, se utilizarmos a acepção de “falar” para “*Dào*”, poderíamos propor a seguinte derivação: a *orientação* do Grande Aprendizado, realçando assim o caráter pedagógico do projeto confucionista.

A segunda parte da sentença exige ainda mais a utilização da lógica posicional devido aos dois “*míng*”: brilho-brilho. No chinês moderno e coloquial, a repetição de palavras pode funcionar como plural (人人 *rén rén* – pessoas) ou de forma semelhante ao nosso diminutivo-aumentativo tipicamente brasileiro, aquele do “pão de queijo quentinho” que indica, na verdade, um pão de queijo muito quente, recém-saído do forno. Quando, em chinês moderno, pretende-se esse sentimento carinhoso ou polido não se usa um diminutivo, mas

³⁰說文解字 *shuōwén jiě zì*: 之者出也, 物有所往 (*zhī* [assim como] sair, as coisas tem seu rumo).

uma repetição: o “pedaço pequenininho”, 小小塊 *xiǎo xiǎo kuài* (pequeno-pequeno pedaço), que expressa educação e não necessariamente a dimensão da fatia. Não poderíamos atribuir ao sério Confúcio uma expressão do tipo: “virtude iluminadinha”, por isso nos resta recorrer à possibilidade de uso de diferentes classes de palavra para traduzir com razoável grau de sentido. O primeiro “míng” seria verbo e o segundo, adjetivo, portanto: iluminar a virtude iluminada, o que nos coloca de novo na redundância aparente da língua chinesa. Se a virtude já é iluminada por que a iluminar? É importante lembrar o caráter fundamentalmente prático da filosofia chinesa (ecoando Fenollosa, “uma parte do discurso não é outra coisa senão aquilo que ela faz”) e, portanto, o brilho deve ser, sim, iluminado, ou seja, o adjetivo substantivado fazendo-se em verbo: “fazer brilhar o brilho que está originalmente na virtude iluminada”. É curioso como precisamos de uma série de palavras para conectar três singelos ideogramas, sendo dois deles uma repetição.

O pensamento confucionista expressa a lógica posicional igualmente em seus postulados filosóficos básicos, como o enaltecimento da posição, do lugar ocupado por cada um na trama das relações sociais³¹. Estaria no reconhecimento e aceitação desse lugar original o início de toda a prática de iluminação (da virtude iluminada), o que estaria implicado no ideograma 在 *zài*, do trecho acima, que, além de significar o prosaico “estar” – O Curso do Grande Aprendizado *está* em... –, poderia, em um exercício de etimologia poética, adquirir uma relevância maior nesse quadro, ou ainda, nessa paisagem filosófica, semelhante a todos os outros ideogramas. Esse é formado pelos componentes 人 *rén* – ser humano; 一 *yī* – um; e 土 *tǔ* – terra: *uma pessoa* em pé sobre *um chão* significa dizer que ela **está** lá. Há possibilidades etimológico-poéticas para essa combinação de elementos do ideograma que reforçaria o valor de “estância” do pensamento chinês: o *ser* que se *funda* ao fincar-se no *espaço-terra*.

Antes de ser desesperadora para uma mente indo-europeia, essa multiplicidade de sentidos permite que o pensamento transite entre todos esses componentes, buscando a urdidura que lhe faça mais sentido. O cultivo tipicamente erudito baseado na memorização e na sujeição do pensamento à própria estrutura do chinês poético aponta para um refinamento

³¹ Um interessante estudo que enfoca a questão está em Lévi-Strauss: “As Estruturas elementares do parentesco” (1976, pp. 371 a 390), que analisa os códigos relativos ao luto na China antiga onde o tempo de luto a ser guardado era medido conforme um esquema que tinha o morto como centro e as diferentes esferas de parentesco, do mais próximo ao mais distante. Outra questão que reflete essa orientação da valorização da posição na cultura chinesa é o fato da diversidade de palavras para os diferentes laços de parentesco, em que “irmão mais velho” é uma palavra diferente de “irmão mais novo”, “primo mais velho por parte de pai” é diferente de “primo mais velho por parte de mãe”, ou “tio – irmão mais velho do pai” é diferente de “tio – irmão mais novo do pai”, e assim por diante.

cada vez maior da prática da interpretação desses múltiplos sentidos, algo estranho à lógica aristotélica das definições estritas. É uma escola de intérpretes e suas vetustas práticas que sabem que esse é um processo sem fim e cuja expectativa máxima é o esgotamento da palavra no inefável, no Tao imanifesto.

Os exemplos acima apontam, a meu ver, para uma relação entre os termos no chinês clássico de tipo “estância-estância” onde o texto se configura como um espaço funcional a ser ocupado pelas palavras e cuja posição lhes conferiria uma função possível – substantivo, adjetivo ou verbo – para nossas necessidades linguísticas, ou, por vezes, a delimitação de um dos seus possíveis significados. O valor da posição da palavra no texto, sua “estância”, não poderia ser chamado de gramática, pois a determinação da posição de um caractere na Poesia acredito ser mais bem explicada por conceitos de “ossos” e “texturas”, termos utilizados na teoria da pintura chinesa que desenvolverei como conceitos do texto em chinês clássico e arcaico na última parte desta tese. Nessa abordagem, o conceito de “estância” apropria-se da ideia de “palavra abrangente que não pertence exclusivamente a nenhuma parte do discurso” por focar o aspecto da palavra em seus múltiplos usos, sua polifonia expressiva. Por outro lado, esse conceito de Haroldo de Campos vincula-se ao que considero ser o *status* dos ideogramas no ato da nomeação, aquele momento metafísico em que, para Confúcio, o signo antecedeu o surgimento das coisas. Considero ambos os aspectos pertinentes para os caminhos da tradução do chinês clássico, pois tanto a análise da posição do caractere no texto e suas possíveis funções quanto a apreciação do caractere como construção única, como paisagem intelectual ímpar, alimentam a curiosidade poética do tradutor e desafiam os limites do idioma-alvo.

O primeiro aspecto, a “estância”, reforça o caráter de uma composição de natureza esquemática do *texto*, ou seja, a posição de cada palavra e suas relações lineares e não lineares como os elementos de um quadro. O segundo aspecto, “a palavra abrangente”, expressa a composição interna do *ideograma*, a combinação de elementos pictográficos e fonéticos que buscam a representação e ordenação das coisas por eles nomeadas, cuja lógica poderia ser chamada de “composicional”, em oposição à lógica “posicional” da “estância” do ideograma no texto. Em último caso, ambos os aspectos partilham uma natureza imagética e de múltiplas combinações espacialmente dispostas³², podendo ser, até certo ponto, o ideograma um pequeno texto e um texto um grande ideograma. Nos Ensaio de tradução de poesias clássicas

³² Na composição do ideograma, os elementos são distribuídos de formas diversas. Podem estar lado a lado, acima e abaixo, um envolvendo o outro, e a combinação dessas três formas em um mesmo ideograma, reforçando a característica de composição de imagens não necessariamente lineares.

chinesas, procurei evidenciar essa intersecção texto-caractere.

O conceito de “palavra abrangente” citado por Campos pode ainda ser relacionado ao princípio do pensamento clássico chinês em que as palavras contêm um ato criador, sua ultramotivação (ao invés da *imotivação* saussureana). A palavra que, no taoísmo, seria mais bem chamada de “nome”, com seu carácter ordenador que antecede as próprias coisas, o que ilustraria a afirmação de Confúcio de que o ser humano nobre na condução do governo deva em primeiro lugar corrigir os nomes, restituindo, portanto, as “coisas” aos seus devidos lugares, às suas devidas “estâncias”. Retornamos, portanto, ao tema da “posição” que, afora a sua pertinência para a compreensão de um texto em chinês clássico, reflete-se na própria configuração cosmogônica que na esfera da sociedade humana estaria, para o confucionismo, contida no importante e complexo conceito de *li*, usualmente traduzido por “ritual”.

A natureza do caractere chinês funda-se em combinações de elementos espacialmente posicionados em uma composição visual que inspirou a milenar atividade da exegese dos textos clássicos que empregava constantemente a virtude da etimologia-poética, ou seja, a compreensão de uma determinada palavra envolvia o seu desmembramento, a análise de seus elementos e suas combinações, constituindo uma etimologia visual e figurativa que desnudava sentidos originais codificados pelos sábios da antiguidade e que, por sua vez, conferia às coisas sua existência no mundo. O ideograma refletiria uma configuração ritual da criação natural, por assim dizer, e sua disposição em textos poéticos cantaria a beleza dessa ordem, dessa paisagem cósmica.

5. URDIDURAS DO TEXTO: TEXTURAS

Conforme abordado no capítulo anterior, a posição do caractere na sentença confere-lhe uma possível leitura, narcotiza ou magnifica determinadas propriedades, propõe um determinado caminho de leitura, dá-lhe uma “estância”. Por esse motivo, acredito que a teoria pictórica seja tão relevante para a compreensão da estética e da leitura de um texto dessa natureza quanto uma teoria linguística. As diferentes funções que uma palavra pode assumir no texto encontram-se indiferenciadas, um áquico estado, até o momento em que é poeticamente posicionada e lida, pois são nesses momentos complementares, a escrita e a leitura, que a imagem se descortina em seus sentidos e a intenção do poeta pode se fazer paisagem. Fenollosa recorreu à teoria da harmonia na música para explicar os “harmônicos metafóricos de palavras vizinhas”, esses elementos visuais que se inscrevem no interior dos caracteres e estabelecem relações de concordância, de acorde, com os outros elementos (CAMPOS, 1994, p. 55). Cita como exemplo um singelo “Sol se ergue no Leste”:

日昇東

O “sol” 日 repete-se nos outros caracteres, “incidindo do de *erguer* 昇 e introjetando-se no de *leste* 東, como se um único harmônico grafemático regesse, com suas figuras de mutação, toda a cadeia filmica da frase” (*idem*, p. 56). Tal efeito é intraduzível, ou melhor, só traduzível em algum rasgo de inspiração poética que consiga criar harmônicos em “sol”. Prefiro pensar tais efeitos como construções pictográficas, em composições de ícones que se interpenetram, gerando *pertinentizações* e camadas de interpretação. Isso não significa dizer que o singelo sentido de “o sol se ergue ao leste” não esteja comunicado, mas atestar que o “sol” é um interpretante visual, tanto para “erguer” – um “solerguer-se” – quanto para “leste”.

A questão da “estância” poderia ser relacionada, à luz do trabalho de Dobson³³ sobre os aspectos linguísticos do chinês arcaico, a uma categoria específica de palavras: *plerematic words*, em contraste com outra categoria denominada *cenematic words*:

Words are classified as plerematic and cenematic by the mode of their distribution. Plerematic words are operationally ambivalent, that is to say, they occur indifferently at all elemental divisions of the sentence, except at “modality” and “copula”. Depending on the kind of “frame” in which they are distributed, such words may be verbs, nouns, determinants of verbs or

³³ *The Language of the Book of Songs*. Toronto: University of Toronto Press, 1968.

determinants of nouns. These functions are not predictable when the words are in isolation, as for example in its citation form. Cenematic words, by contrast, occur infixed and predictable positions. These are the “grammatical auxiliaries” of the language. A large part of grammatical analysis is concerned with the form and function of this class of word. (DOBSON, 1968, p. 3)

Nessa divisão de Dobson temos uma categoria de palavra, *plerematic*, que não tem uma definição única enquanto isolada, mas que, curiosamente, é formada por palavras que comportam o sentido a ser comunicado, já que as palavras que têm posições previsíveis, *cenematic*, são os auxiliares gramaticais, ou seja, as palavras que operam as relações e “emolduram” a sentença, estabelecem o *frame* onde se distribuem as *plerematic*. Adicione-se a isso o fato de que a Pleremática é o estudo das formas de conteúdo e a Cenemática, o estudo das formas de expressão na teoria da linguagem de Hjelmslev. Retornamos, portanto, ao nível da estrutura do texto no chinês arcaico do *Clássico dos Cantares*, à relação entre as formas de expressão e as formas de conteúdo, já analisadas na instância do caractere chinês e seus interpretantes visuais. Há, portanto, palavras-caracteres que operam mais diretamente na formalização do conteúdo, enquanto outras são elementos que contribuem para que as anteriores sejam formalizadas enquanto expressão.

Para Dobson, o caractere não corresponde necessariamente ao conceito de “palavra”, podendo ocorrer sua derivação por adição de caracteres, como a reduplicação, ou seja, a repetição de um mesmo caractere ou de caracteres que apresentam certa correspondência fonética, ou ainda pela parataxe e hipotaxe. A primeira dessas formas de derivação de palavras, a repetição de caracteres, é um dos recursos largamente utilizados no *Clássico dos Cantares* e tem como função indicar: impressão (“ter a impressão de”), emoção (“ter a sensação de” ou “experimentar a emoção de”), intensidade, imitação ou onomatopeia (particularmente, os sons repetitivos de tambores, rodas de carruagem, cantos de pássaros, etc.), similaridade (para atributos usados figurativamente), iteratividade (para ações e estados que possuem padrão repetitivo) e “miscelânea”. Seguem-se alguns exemplos de cada caso³⁴:

Impressão: indica a impressão causada ao poeta quando confrontado com o atributo, por exemplo, *qīngqīng* 青青 (verde-verde) relativo aos “verdejantes” bambus do rio Qi (*Cantares*, poema 55).

Emoção: a repetição do sentimento indicando a “sensação de”, por exemplo, 惻惻 *dāodāo* (angústia-angústia), para “estar angustiado”. Um pequeno aparte relativo a essa “angústia”: o caractere se insere tanto na categoria ideograma quanto radical-fonético³⁵ e tem

³⁴ DOBSON, 1968, pp. 4 a 12.

³⁵ A pronúncia de “faca”, um dos elementos do caractere, é *dāo*.

como origem a junção do pictograma “coração” (à esquerda) e “faca” (à direita), ou seja, o sentimento de uma “faca no coração”:

Intensidade: a repetição reforça o atributo gerando um superlativo como, por exemplo, as múltiplas formas de referir-se ao “brilho”, “brilhantíssimo” e, metaforicamente, “ilustríssimo”, “augustíssimo”. Cito aqui apenas duas: 明明 *míngmíng* (brilho-brilho)³⁶, 煌煌 *huánghuáng* (brilho-brilho). Outro aparte sobre os caracteres empregados aqui: o primeiro é formado pela junção do sol 日 e da lua 月, logo, utilizado nos *Cantares* principalmente para referir-se ao brilho celestial (poemas 207 e 236) e, por derivação, ao “esplendor” de um rei. O segundo, formado pelo radical fogo 火 e pelo elemento fonético *huáng* 皇, “soberano”, é utilizado nos *Cantares* para cantar o brilho da estrela d’alva (poema 140) e o brilho resplandecente de uma carruagem de nobres (poema 236). Tal caractere pode ser considerado tanto um ideograma (fogo + soberano) quanto radical-fonético (fogo + *huáng*).

Imitação: uso de caracteres pelo seu valor fonético para imitar os sons dos animais, objetos ou ações, como, por exemplo, *qiāngqiāng* 鏘鏘 (lê-se “tchiam, tchiam”), relativo aos sons dos sinos presos às patas dos cavalos. Acrescente-se ao som “tchiam” o radical “metal” 金, que contribui com a referência à matéria com que são feitos os sinos. Outro exemplo é: *guānguān* 關關, que seria o grasnar do pato no primeiro poema dos *Cantares*.

Similaridade: utilização de um caractere que se refere a um atributo de um objeto ou uma ação para outro em uma extensão metafórica, como, por exemplo, *xiūxiū* 休休, ideograma que une “ser humano” e “madeira/árvore” e quer dizer “descansar” (à sombra de uma árvore) e que, quando reduplicado, indica o comportamento disciplinado de um ser humano de boa índole depois de casado (poema 114), ou seja, deu descanso a seus vícios.

Iteratividade: reduplicação de caracteres em ações que têm padrão repetitivo, como, por exemplo, *zhāozhāo* 招招, indicando o aceno da mão repetidamente, pois *zhāo* sozinho já indica “acenar”.

Miscelânea: reduplicação para formação de nomes de animais ou plantas, como,

³⁶ A expressão é idêntica àquela do “Grande Aprendizado” onde apresentei a questão da repetição como uma possibilidade de atribuir diferentes classes a cada *míng*. O fato de Dobson interpretar como um recurso de intensidade só corrobora o fato da multiplicidade de caminhos de interpretação dos textos em chinês clássico. Adicione-se a isso o fato de que essa expressão é claramente atributiva nos *Cantares*.

por exemplo, *yànyàn* 燕燕 (andorinha-andorinha).

Outro recurso para derivação das palavras por adição é a parataxe, ou seja, a justaposição de caracteres com sentidos contrastantes ou similares em conexões simples ou alternativas, sem uso de qualquer conjunção. Em termos de sentidos contrastantes em conexão simples temos, por exemplo, *fùmǔ* 父母 (pai+mãe) para “pais”, *fùxīn* 腹心 (barriga+coração) para “órgãos internos” ou *gōnghóu* 公侯 (príncipe+vassalo) para “nobreza” em geral. No caso da parataxe com conexão alternativa, segundo Dobson, ocorre uma ampliação dessa antinomia para um sentido mais geral, como, por exemplo, *zuǒyòu* 左右 (esquerda+direita) para “qualquer lugar”, ou *wùmèi* 寤寐 (acordar+dormir) para “qualquer hora”.

A adição de caracteres de sentido similar na parataxe, por outro lado, ocorreria por motivos de métrica, como: *xiūxi* 休息 (descansar+repousar) para “descansar”, ou *jiānnán* 艱難 (difícil+difícil) para “difícil”³⁷. Ocorre também a adição de caracteres que compartilham algum *sema* comum, mas não são totalmente sinônimos: *shāngbēi* 傷悲 (ferida+dor emocional) para “tristeza”.

O último dos recursos para a formação das palavras seria a hipotaxe, onde ocorre uma adição, mas com subordinação de um dos caracteres ao outro, como em um processo de adjetivação: *dàfū* 大夫 (grande-pessoa) – nobre; *wángshì* 王室 (rei-casa) – palácio; *hàoqiú* 好仇 (amada-companhia) – amigo.

Tais são processos, para Dobson, relativos à derivação das palavras, e sua análise ao longo da obra prossegue para o sintagma, sentença verbal, sentença determinativa, vocativo, conjunção de sentenças e pronomes. No caso dos sintagmas, Dobson identifica os mesmos processos paratáxico e hipotáxico para a sua formação, ou seja, ocorre uma adição, sem utilização de conectivos, onde os elementos têm um mesmo valor, na parataxe, ou uma relação de subordinação, na hipotaxe. Não me deterei nas minúcias de sua análise, contudo gostaria de apontar algumas categorizações gerais. No caso das sentenças, o autor identifica:

Two classes are distinguished among sentences. They are defined by the characteristics of their minimal forms. Stated with the maximum of economy, the verbal sentence consists of one element – the verb. Stated with maximum of economy, the determinative sentence consists of two terms, both substantival. Sentences boundaries (when marked) are marked by the “particles of sentential mood” (*idem*, p. 52)

Apesar de essa categorização ser bem definida ao longo da análise dos poemas, os tais “verbos” são palavras que apresentam “valor de verbo” quando usadas factitiva ou

³⁷ Curiosamente, os exemplos desse caso, elencados por Dobson e indicados como comparativamente raros, são expressões corriqueiras no chinês moderno.

causativamente. Essas mesmas palavras surgem, por exemplo, como “palavras determinantes” em sintagmas hipotáticos e que consideraríamos, portanto, como atributos. Vejamos dois exemplos de Dobson em que um mesmo caractere é primeiramente utilizado em sintagmas hipotáticos, como palavra determinante atributiva, e depois, como palavra com “valor de verbo”:

1. *yí* 宜 que, no verso, *yí dàfū shù shì* 宜大夫庶士 seria “Os Oficiais e Cavaleiros **apropriados**” (poema 300), mas, em *yí qí shìjiā* 宜其室家, seria “[tornar] **apropriada** (ordenar) a sua casa” (poema 6);
2. ou *lǎo* 老 que, em *lǎomǎ*, seria “**velho** cavalo” e, em *yǔ zǐ xié lǎo* 與子偕老: “com o senhor, juntos **envelhecer**” (poema 31) (*idem*, p. 53).

Tomemos outro exemplo em que o “verbo” surge em outros poemas como palavra determinante substantiva: *tǔ* 土 e *chéng* 城, “**terra**” e “**muros da cidade**”, que, em *tǔ guó chéng cāo* 土國城漕, torna-se “**cavar trincheiras e construir muros** ao redor de *Cao*”, onde “terra” passa a ter o sentido de “fazer obras de terra”.

Ou seja, o “valor de verbo” é uma construção *ad hoc* e, para compreendê-lo, faz-se necessário analisar sua “estância”. Considero, ainda, que a definição “verbo” é necessária somente para o leitor não chinês, pois muitas das transmutações atributo=>verbo e substantivo=>verbo se dão em sentenças que indicam um desdobramento no tempo, o equivalente a acrescentarmos o verbo “tornar...” – “tornar apropriado”, “tornar velho” – ou “usar...”, “fazer com...” – “usar terra para” ou “fazer muros” – aos atributos ou substantivos citados. Nada impede que os versos acima mantenham um vir-a-ser subentendido em seus atributos e nomes: “Apropriada sua família (ficará)”, “Com o senhor, juntos velhos (ficaremos)”, “terra e muros Cao (terá)”. Esse vir-a-ser é dado pela posição que o verso ocupa no poema, que, nas extensões metafóricas de sua paisagem, remete-se às ações e emoções humanas que se desenrolam em narrativas.

Parece-me que é mais fundamental na poesia chinesa o Cosmos retratado, onde as palavras ocupam seus lugares em um diagrama ricamente enredado de atributos e nomes, as “palavras determinantes”, e que a ação é uma extensão metafórica desse Cosmos, uma manifestação fugidia e impermanente. Não considero sem motivo que as manifestações da esfera humana típicas da poesia dos *Cantares* sejam aquelas que marcam as rupturas: casamento, separação, guerra, ascensão de um governante virtuoso, e que, portanto, identificam o torvelinho da história humana. A frequência com que a imagem de uma planta ou de um rio (e seus atributos) é a metáfora condutora dos desdobramentos dos sentimentos e

de todo um complexo de relações humanas é suficiente para pensar a pertinência dessa complementaridade entre a paisagem estática de sentenças determinativas e a ação sugerida, mas não necessariamente evidenciada em uma categoria de palavras com inequívoco “valor de verbo” nas sentenças verbais.

Ambas as “estâncias”, sentença determinativa e sentença verbal, são emolduradas pelo que Dobson identifica como *sentence boundaries*,

In Archaic Chinese, a class of grammaticized words occurs finally in the verbal sentence (and also in the determinative sentence,) which are absolute in the sense that they have no relation to the meaning content of the sentence. They serve to indicate the mood of the speaker using the sentence. By permuting them the one with the other, no change takes place in the form or meaning of the sentence, other than an indication that the speaker has change his “tone of voice.” This tone of voice may be one indicative of feeling of surprise, or indignation, of confident assertion, or of hesitancy and doubt. These particles serve to show the mood of the speaker in contrast to the mood of the verb which is imposed by the modal particles in the verbal syntagma. (*idem*, p. 127)

Adicione-se a essa categoria de “partículas de estado de ânimo” do Poeta outras que cumprem função de “enquadrar” o poema, como: as *metrical words*, aquelas que reforçam o lirismo do poema, como um “Oh!”; as marcas de tempo e espaço (*time and place markers*); partículas de exposição enfática; e as partículas de acentuação (*idem*, pp. 127 a 147). Uma observação se faz necessária: as ditas “partículas” são caracteres (pictogramas, ideogramas ou radical-fonéticos) como todos os outros, ou seja, não são “palavras menores”, apesar do termo empregado aqui.

Em relação a sentenças determinativas, Dobson coloca:

The determinative sentence is a form used for categorical assertion. Where the assertion is unqualified or unemphatic, the simple apposition of the two terms serves to mark the relationship between them, but when qualifications (mood) emphasis (in antithetical forms) and so on are introduced, copulae occur between two terms.

A relação de determinação, conforme indicada acima, se dá pela colocação lado a lado de dois termos e que, portanto, a partir dessa relação um determinado aspecto se ressalta. Para Dobson, nos *Clássico dos Cantares*, ocorrem três formas de determinação: um atributo ao qual determinado termo compartilha; o pertencimento a determinada classe ou espécie; e, finalmente, o atributo de um ato, estado ou processo. Ou seja, o fato de ocorrer uma aposição de dois termos engendra um *frame* em que um restringe e configura o outro. Via de regra, o primeiro termo gera a restrição, identifica a classe e estabelece o *frame* onde se enquadrará o segundo; contudo, o chinês arcaico não se subordina completamente a essa regra sequencial de primeiro termo e segundo termo, podendo ocorrer a inversão. É justamente essa categoria

de sentença determinativa que comportaria os nossos verbos de ligação, completamente desnecessários no original:

維葉萋萋 *wéi yè qīqī* – Suas folhas [são] tão densas³⁸

我馬虺隤 *wǒ mǎ huī tuí* – Meu cavalo [estava] doente de fadiga

Ou seja, a “densidade” é uma textura que é aplicada às folhas no primeiro exemplo, logo, essas são o *frame* para esse atributo, assim como o estado de “fadiga” é aplicado ao “meu cavalo”, em particular. Há partículas, *cenematic words*, que geram ênfase, negação e cópula entre os termos da sentença determinativa, e que engendram diferentes modulações dessa relação. Seriam, portanto, auxiliares para a construção de uma determinada forma de expressão, articulando formas de conteúdo que, isoladas, são “amorfas”, as *plerematic words*, no sentido de não serem adjetivos ou substantivos *a priori*. Entretanto, a utilização das *cenematics* não é obrigatória para a formalização do conteúdo; para tal, sendo meramente auxiliares, pois a posição da palavra é que confere sua formalização cenemática (como expressão) e, por solidariedade semiótica, a formalização pleremática (como conteúdo).

A determinação da forma e, por conseguinte, do conteúdo se dá na “estância” de sua utilização na sentença. Tomemos o verso citado por Fenollosa em sua apreciação dos “harmônicos metafóricos de palavras vizinhas”:

日昇東

Pela característica isolante³⁹ do chinês, seus elementos são completamente intercambiáveis, sem a necessidade de conectivos ou flexões:

sol – erguer – leste	日昇東
erguer – leste – sol	昇東日
leste – sol – erguer	東日昇
sol – leste – erguer	日東昇

³⁸ “Harém de folhas vertejantes”, em meu ensaio.

³⁹ 4. *Ling* diz-se da língua cujas palavras tendem a ser ou são sujeitas a poucas variações, ou seja, nelas não se podem distinguir o radical e os elementos gramaticais (as funções e as categorias são expressas por palavras autônomas, preposições ou partículas); analítico [O principal exemplo de língua isolante é o chinês.] (HOUAISS *on line*)

erguer – sol – leste

昇日東

leste – erguer – sol

東昇日

Contudo, em cada uma das combinações, um termo se destaca e passa a ser configurado pelos termos vizinhos. São modulações sutis que, vertidas para o português, teríamos as seguintes situações⁴⁰:

Sol Alça ao Leste
 Alça ao Leste o Sol
 ao Leste o Sol Alça
 Sol ao Leste Alça
 Alça o Sol ao Leste
 ao Leste Alça o Sol

Haveria ainda a necessidade de conferir certa simetria espacial para tentar reproduzir o jogo visual do original:

Sol	Alça	Leste
Alça	Leste	Sol
Leste	Sol	Alça
Sol	Leste	Alça
Alça	Sol	Leste
Leste	Alça	Sol

Na língua portuguesa, a mera inversão dos termos acaba por contar sempre a “mesma história”, contudo cada uma das “estâncias” em chinês poderia gerar modulações em que o efeito da determinação de atributo, classe ou pertencimento caminha pelos diferentes termos da sentença em cada caso. Uma possível versão de tal efeito em português, considerando as inversões necessárias conforme o caso, seria:

O Sol alçando ao Leste
 O Sol que alça ao Leste

⁴⁰ Opto pelo sinônimo “alçar” de “erguer”, por questões fonéticas.

O Sol do Leste Alça
 O Sol ao Leste Alça
 O Leste que o Sol se alça
 O Leste alça o Sol

Somem-se a todos esses ingredientes o interpretante visual 日 e seus caminhos pelos outros dois ideogramas. Exclusivamente por esse raciocínio visual, acredito que o melhor efeito seria encontrado em:

東昇日

onde o sol surge entre as árvores (木 – 東), depois apontando sobre o horizonte (升 – 昇) e, finalmente, isolado e resplandecente (日).

Tais relações de determinação, derivadas da “estância” de um caractere, envolvem um raciocínio estético que vincula o texto poético ao texto pictórico. A teoria pictórica contida nas “Anotações sobre pintura do Monge Abóbora-Amarga” parece-me de grande utilidade para refletir a construção de um poema em chinês clássico ou arcaico, como o do *Clássico dos Cantares*. A obra de Shitao, o Monge Abóbora-Amarga, é uma característica fusão entre explanações de natureza técnica e reflexões acerca do espírito, do *ethos*, do pintor. Radicalmente influenciado pelo taoismo e pelo budismo, a mais alta aspiração do pintor seria atingir a “ausência de regras que produz a Regra; a Regra assim obtida abarca a multiplicidade das regras” (RYCKMANS, 2010, p. 25).

Que o espírito esteja presente em toda a parte, e a regra informará tudo; que a razão penetre em todo lugar, e os aspectos mais variados poderão ser expressos. Ao deixar-se levar pelos livres movimentos da mão, com um só gesto se poderá captar tanto a aparência formal como o impulso interior das montanhas e dos rios, dos personagens e dos objetos inanimados, dos pássaros e dos animais, das ervas e das árvores, dos viveiros e dos pavilhões, dos edifícios e das esplanadas. Pode-se pintá-los ao vivo ou sondar o seu significado, expressar o seu caráter ou reproduzir a sua atmosfera, desvelá-los em sua totalidade ou elipticamente, sugeri-los. (*idem*, p. 26)

A pintura clássica chinesa tem como mais alto grau de refinamento a produção de “as montanhas e rios” – *shānchūān* 山川, termo que usualmente é traduzido como “paisagem” – tendo, portanto, a Natureza como modelo ideal. Apesar dessa insistência na fusão com a Natureza, para que a “razão” penetre em todo o lugar e dessa forma os livres movimentos da mão reproduzam o espetáculo da criação, que poderia conotar a busca de uma pintura “naturalista”, as imagens produzidas pela tradição clássica chinesa têm um profundo grau de idealização. Conforme a nota de Ryckmans ao texto do Monge:

A pintura Ming e Qing não parte mais da Natureza, mas da pintura. De certa forma, é uma pintura em segundo grau [...]. O resultado é uma arte infinitamente civilizada, mas que deixou de dizer alguma coisa a não ser para uma elite de peritos capazes de compreender todas essas alusões, as quais são apreciadas menos em referência a uma emoção natural que a uma certa bagagem cultural. (*idem*, p. 102)

A “Anotações sobre Pintura”, de Shitao, é uma obra que se rebelaria contra esse excesso de convencionalismo, estabelecendo como base para a criação pictórica a “soberana autoridade do Eu criador, que presta conta somente a si mesmo” (*idem*, p. 103).

Mas se observarmos as obras dos individualistas – e do próprio Shitao – em sua audácia às vezes selvagem e destrutiva, e às vezes também em sua falsa candura extremamente inteligente [...] nos damos conta que o caminho percorrido pela pintura permanece irreversível, inclusive para os revolucionários: a revolução de Shitao, longe de se reconectar diretamente com a Natureza, como o seu pensamento poderia às vezes nos fazer crer, no fundo permanece essencialmente abstrata e intelectual. (*idem ibidem*)

Considero a questão da abstração na criação pictórica chinesa como fundamentalmente vinculada à natureza da escrita poética e ideográfica, tanto no ponto de vista que a poesia exerce uma posição de complementaridade com a pintura – “a pintura é poesia sem som” – quanto pelo processo de representação do mundo que se baseou em pictografias altamente estilizadas que são os caracteres chineses. A economia dos traços desses caracteres traz em seu bojo um raciocínio de buscar o essencial, a linha mestra de uma imagem, aquela outra imagem que ainda mantém um contorno de seu referente natural. Tal processo vincula-se a uma atitude, tal como descrita por Shitao, em que o espírito humano comunica-se com o espírito das coisas, apreendendo-o em seu impulso interior. Essa comunicação interior que pode transitar pela miríade de coisas e formas, abarcando-as em um “Único Traço do Pincel”, na ausência de regras que gera todas as regras, opera em processos de analogia e metáfora. O “espírito” de determinada montanha comunica-se a uma determinada virtude humana, um fato histórico, uma espécie animal, um sabor, uma cor, um som, um órgão vital e assim por diante, em um diagrama de diferentes esferas concêntricas em que todo o Universo se comunica e todas as coisas encontram seu lugar e suas relações conforme sua natureza interior⁴¹. Como indica o *I Ching*: “as coisas por sua natureza se agrupam” – *wù yǐ lèi jù* 物以类聚. Nesse sentido, os “harmônicos metafóricos de palavras vizinhas”, na poesia, são um efeito estético dessa abrangente visão de mundo.

A poesia escrita em chinês clássico e arcaico busca seus ecos visuais, seja no uso criativo do ideograma em suas possibilidades imagéticas, seja na construção de paisagens de metáforas e analogias. Contudo, também se encontra expresso na estrutura do texto a ideia da

⁴¹ Tenha-se em mente o “disco em rede” da bússola taoista.

construção de uma paisagem onde os elementos dialogam pelo simples fato de estarem posicionados um ao lado do outro. A relação básica da sentença determinativa, na qual um caractere ou sintagma contrai uma função de determinar outro caractere ou sintagma, ocorre por pura espacialidade, não há relação necessária entre ambos que não o encontro circunstancial. Revela-se aqui um processo de construção de “ossos e texturas” do texto. Introduzo aqui o conceito de textura por ser fundamental à técnica da pintura clássica chinesa e, dessa forma, criar uma metáfora onde a estrutura da imagem retratada nessa pintura elucida a estrutura do texto poético em chinês arcaico e clássico.

Há um capítulo de Shitao inteiramente dedicado às texturas, que são definidas por Ryckmans em nota como:

Depois que as grandes linhas estabeleceram os contornos de um determinado objeto (pedra, montanha, tronco de árvore etc.) as “texturas” vêm inscrever-se no interior das grandes linhas, ou apoiar-se nelas, para representar o relevo, a aparência física, o grão, a luminosidade, os acidentes da superfície e o volume desse objeto, assim, elas acumulam, na pintura chinesa, as diversas funções que no ocidente estão a cargo alternadamente da linha, da cor, das sombras e da perspectiva, já que descrevem, ao mesmo tempo, a forma, a matéria, a iluminação e a massa das coisas. (*idem*, p. 101)

As texturas são técnicas precisas de manuseio do pincel e uso da tinta cujo rol tem, como tantas outras nomenclaturas chinesas, sugestivos nomes, conforme a série citada por Shitao, pertencentes em grande parte aos 16 tipos fundamentais de texturas codificadas no tratado de Zheng Ji, chamado “Jardim da Semente de Mostarda”: “nuvens enroladas”, “talhadas ao machado” (tipo grande e pequeno), “dentes de cavalo”, “cânhamo esparso”, “corda destorcida”, “face do diabo”, “crânio de esqueleto”, “feixe emaranhado”, “grãos de gergelim”, “ouro e jade”, “fragmento de jade”, “cavidade circular”, “pedra-ume”, “sem ossos”. Um comentário em relação aos “ossos”:

Como no caso do “ouro e jade”, “sem ossos” não indica um tipo de “textura”, mas sim uma forma de pintura. Logo, seria preciso traduzir: as “texturas” empregadas na pintura “sem ossos”. A pintura “sem ossos” é uma pintura executada unicamente por meio das cores. Da ausência de estruturas lineares feitas com nanquim (o trabalho do pincel com nanquim é chamado “método dos ossos”, ver nos Seis Princípios de Xie He: Gufa yong bi [As pinceladas segundo o método dos ossos]) veio o nome “sem ossos”. (*idem*, pp. 103 a 106)

Essa distinção entre ossos e textura é mais um binômio utilizado na teoria pictórica para explicar sua dialética criativa, assim como o “pincel” e a “tinta”, e reflete os tantos outros binômios contidos no pensamento clássico chinês: Céu e Terra, Yin e Yang, Criativo e Receptivo. A imagem abaixo, extraída de um manual de pintura chinesa, ilustra a distinção técnica entre essas etapas:

Técnica de pintura de texturas (em: <http://www.chinavalue.net/General/Blog/2012-8-22/925347.aspx>)

As etapas descritas seguem da esquerda para a direita, de cima para baixo, e ensinam a forma correta de se pintar uma pedra. Na primeira linha, etapas 1 e 2, desenha-se os contornos, ou os “ossos”, com o pincel a prumo. Na segunda linha, etapas 3 e 4, pinta-se a textura com o pincel oblíquo e, nas últimas etapas, preenche-se com o *lavis*⁴².

Abaixo, um exemplo das diversas “texturas” aplicadas na pintura de pedras:

⁴² Tinta aplicada em manchas e em camadas.

Tipos de texturas (em http://content.edu.tw/senior/art/nt_js/html/west1/china/paintmethod/paintmethod.htm)

Seguindo da esquerda para direita, na primeira linha, temos: “talhada ao machado grande”, “talhada ao machado pequeno”, “cavidade circular”, e dois exemplos de “cânhamo esparso”. Na segunda linha, temos: “grãos de gergelim”, “fraturas”, “folhas de lótus”, “feixe emaranhado”, “pontos de arroz”. Na última linha: “nuvens enroladas”, “artérias e tendões”, “corda destorcida”, “pontos de chuva”, “cânhamo emaranhado”. As texturas “fraturas”, “folhas de lótus”, “pontos de arroz”, “artérias e tendões”, “pontos de chuva” e “cânhamo emaranhado” não foram citadas por Shitao.

Os tratados de pintura não são unânimes na quantidade e nomes das diferentes categorias de “texturas”, contudo há uma quantidade limitada de técnicas para que se pinte toda a diversidade de rochas e volumes da paisagem natural. Gostaria de evidenciar nesse processo não o aspecto técnico da pintura chinesa, mas o *modus operandi* representado pelo binômio “ossos” e “texturas”, que considero ser uma boa chave interpretativa para a relação fundamental que une o nome e o atributo nas construções das sentenças determinativas do chinês clássico e arcaico. Ao invés de nomes e atributos, poderia utilizar os termos “constante” e “variável”, apresentados por Hjelmslev em *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*, no capítulo dedicado às diferentes espécies de funções de uma língua natural. Ambos são “funtivos”, ou seja, “têm uma função com o outro” (HJELMSLEV, 2009, p. 40):

Por constante entendemos um funtivo cuja presença é uma condição necessária para a presença do funtivo com o qual tem função. Por variável, pelo contrário, entenderemos um funtivo cuja presença não é uma condição necessária para a presença do funtivo com o qual tem função. [...] A partir

daí, podemos definir a interdependência como uma função entre duas constantes; a determinação, como função entre uma constante e uma variável, e a constelação como uma função entre duas variáveis. (*ibidem*, pp. 40 e 41)

As três funções apresentadas a partir das relações entre “constantes” e “variáveis” aplicam-se às sentenças e sintagmas hipotáticos e paratáticos do chinês arcaico ou clássico, sendo a interdependência e a constelação relações paratáticas e a determinação um relação hipotática. Não há, como constantemente afirmado ao longo deste estudo, qualquer definição *a priori* de caracteres, palavras ou sintagmas como sendo constantes e variáveis antes de sua aplicação nos sintagmas e sentenças. Tais funções ocorrem unicamente na “estância” de um caractere.

Na pintura, como apresentado no manual acima, há um questão sequencial na feitura dos ossos e textura, sendo os primeiros os contornos e a segunda um determinado aspecto convencional que identifica tal objeto dotando-o de uma determinada “alma”. Apesar de a ortodoxia identificar categorias específicas de “texturas” e seus nomes metafóricos, Ryckmans aponta que:

[...] inicialmente todas as fórmulas singulares de “texturas” têm sua origem na observação direta das estruturas naturais: as formações montanhosas, os diversos aspectos das rochas, as escamas de determinadas cascas de árvore etc. Com tão grande fidelidade às vezes, que é possível estabelecer uma ligação clara entre certas espécies de “texturas” e as classificações geológicas das rochas. (*idem*, p. 100)

Contudo, a ação criativa do artista, ao utilizar a “textura”, implica para Shitao em:

[...] uma adaptação entre determinada montanha e determinada “textura”, pois as “texturas” têm origem na montanha. A montanha tem sua própria função e a função das “texturas” é, precisamente, permitir à montanha deixar-se exprimir plasticamente. É preciso apropriar-se da montanha para criar, mas é preciso apropriar-se das “texturas” para poder expressar plasticamente essa criação. Assim, a capacidade de criar uma montanha depende, em última instância, das “texturas” como meio de expressão. (*idem ibidem*)

A “textura” é um recurso que permite a transformação da montanha em expressão plástica, ou seja, sua *determinação* enquanto paisagem. Ou ainda, permite que se exprima plasticamente sua “função”. Há, portanto, uma intenção de captura da metáfora dessa montanha e, para tal, faz-se necessária sua transformação por meio da “textura”. Acredito que o papel das variáveis das sentenças determinativas em chinês arcaico está para as constantes, assim como as “texturas” estão para os “ossos”. Busca-se no poema também a captura de uma metáfora, a transformação da referência a um elemento natural – montanhas, rios, plantas, animais – em “função” poética por meio de uma “textura textual”, e a beleza do poema está justamente na transformação criativa operada por esse procedimento estético. O simples

conceito de “determinação” parece-me fraco para um processo que representa a pedra de toque da poesia em chinês arcaico. Essa relação entre os “ossos” das constantes e as “texturas” das variáveis na poesia não obedece a uma sequência temporal restrita, ocorre unicamente sua aposição; sendo a constante o contorno, os “ossos”, isto é, sobre o que o Poeta está cantando – verdelhões, feijão-chita-fina, salso-salgueiros, rio Hàn –, enquanto a variável ou determinante é a “textura”, que desvela o que tais contornos cantam ao Poeta⁴³ – um aeiouante cantochão, de ramada espraçando um harém de folhas vertejantes, de heras a sedaleitar, sem via de cruzar.

A tradução enfrenta o desafio de capturar essa “textura” na potência da transformação metafórica, abarcando a maior quantidade possível de seus múltiplos interpretantes, seja a estrutura imagética do caractere, sejam as implicações antropológicas dos atributos.

Tal comparação entre a teoria pictórica e a estrutura do poema em chinês arcaico remete-se igualmente ao já citado intercâmbio das ortodoxias entre as duas disciplinas, ou seja, ocorreria um esforço da poesia em ser pintura e da pintura em ser uma abstração poética. Poder-se-ia objetar que uma teoria pictórica, tal como formalizada por Shitao no século XVII, não poderia dialogar com uma categoria de texto poético cuja produção se estende do século XI ao VII a.C., ou seja, há uma distância de mais de dois mil anos entre ambos. Contudo, a pintura de Shitao é basicamente a pintura dos eruditos, dos homens letrados, cuja escola teve Confúcio como fundamental personagem histórico e floresceu nos séculos II e III d.C., com o estabelecimento da Escola dos Eruditos – usualmente, identificado como “Confucionismo” – como a doutrina oficial do Império da então Dinastia Han. Confúcio foi o grande compilador do *Clássico dos Cantares* e a proficiência nos poemas, bem como a capacidade de expressar-se poeticamente, era uma das habilidades básicas testadas nos posteriores concursos públicos da propalada meritocracia chinesa. Ou seja, a pintura de Shitao é a pintura de poetas ou especialistas em poesia em chinês clássico, e, como já citado anteriormente, o próprio Monge identifica um mesmo universo mental na produção da pintura ou da poesia:

Para aqueles que apreendem realmente as suas mútuas relações, a troca é igual a de um espelho que reproduz uma imagem sem que haja, no início, a menor intenção preconcebida (*idem*, p. 132)

Portanto, poder-se-ia conjecturar quanto a maneira de representar o mundo na poesia não contribuiu para o desenvolvimento dessa disciplina, tão característica e complementar ao ofício dos homens das belas-letas na China, que é a pintura. Esse diálogo com a Natureza é assumidamente intermediado pela razão humana em um processo de

⁴³ Traduzindo literalmente a última frase de Shitao, citada acima, teríamos: “A transformação ou não da montanha depende da expressão ou não da textura”.

seguidas extensões metafóricas, da imagem à ideia, da ideia ao caractere, do caractere ao texto, do texto de volta à imagem. Apesar de a pintura não utilizar diretamente o caractere, seu texto guarda similitudes com a urdidura do poema, seja na espacialidade das relações de seus elementos, seja no refinamento da expressão plástica desses elementos por meio das “texturas”. Ambas, poesia e pintura, são construções altamente refinadas e igualmente cheias de citações a fatos, heróis e sábios do passado, festividades populares ou, então, reflexões sobre os sabores e dissabores da existência humana.

Há também na representação da Natureza, como metáfora da vida humana, e vice-versa, uma similaridade entre pintura e poesia na criação do letrado clássico chinês. Na pintura, a Natureza, via de regra, ocupa o centro da representação, enquanto, na poesia dos *Cantares*, a relação é mais dialógica, pois as emoções são elementos fundamentais dessa grande compilação do cancionário popular. Tais poemas eram cantados e sua musicalidade é sem dúvida uma questão com a qual a pintura não pode guardar qualquer tipo de relação direta. Em termos temáticos, todavia, a Natureza está continuamente enunciada, servindo como imagem fundamental que expressa relativamente a miríade de acontecimentos da vida humana. Há um tipo particular de lirismo nessa poesia que une o ser humano e a Natureza, e que acaba por cingir a alma do letrado em uma constatação de que a ação humana é um *lavis*, uma última camada de tinta na grande transformação do Céu e da Terra, e, portanto, não há fundamentalmente o que ansiar. Esse lirismo ecoa nas proposições do retorno à simplicidade de Laozi ou no mundo de Grande Comunhão de Confúcio. E ecoa também na vida reclusa de muitos letrados que abandonavam seus cargos públicos para buscar a ação da “não-ação” e que, por vezes, adotavam curiosos pseudônimos, como “Monge Abóbora-Amarga”.

PARTE III
O CONTEÚDO

ESTUDO UM - CAOS

ZHU DERUN - "Caos Primordial"

渾淪者

不方而圓

不圓而方

先天地生者

無形而形存

後天而生者

有形而形云

一翕一張

是豈有繩墨之可量兮

O nome dessa obra (pintura e poesia) de Zhu Derun é “Hun Lun”, que, em uma tradução mais direta, seria um estado de naturalidade e simplicidade anteriores à diferenciação dos fenômenos. Ou simplesmente, Caos Original. Contudo, a estrutura dos ideogramas, as imagens evocadas por ela e seus usos em outros contextos modulam o sentido desse estado de Caos de uma maneira peculiar e poética. Uma definição conceitual de Liezi, por exemplo, seria: “Hun Lun é quando as 10.000 coisas estão *amalgamadas* (Hun Lun) e não estão separadas”⁴⁴, que poderia ser complementar à definição de Caos em Hesíodo:

Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também
Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,
dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado,
e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,
e Eros: o mais belo entre Deuses imortais,
solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos
ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.

Do Caos Érebo e Noite negra nasceram.
Da Noite aliás Éter e Dia nasceram,
gerou-os fecundada unida a Érebo em amor. (Teogonia, versos 116 a 125,
tradução Jaa Torrano)

A definição chinesa de Liezi afirma somente o “isso-é-isso-e-não-aquilo”, enquanto a grega avança nas longas e copiosas cosmogonias antigas, descrevendo as classes e hierarquias dos fenômenos, contudo identificando, ambas, o que veio sim bem primeiro que todas as coisas. Passando da definição conceitual de Hun Lun/Caos e passando para a representação gráfica de seus ideogramas – na verdade, caracteres radical-fonéticos –, 渾 Hun e 淪 Lun, temos uma visão, um pequeno retrato desse Caos, como pensado pela tradição dos letrados do chinês arcaico.

O primeiro (渾 *hún*) une o radical água 氵 com o componente fonético 軍 *jūn*, e o segundo (淪 *lún*) o mesmo radical água com o componente fonético 倫 *lún*. O radical indica a classe a qual pertence o que está sendo ali nomeado, enquanto o elemento fonético indica o som com que isso é nomeado na língua falada. Para ilustrar esse raciocínio, poder-se-ia imaginar o insólito diálogo: “– Falo de líquido 氵 . – Que líquido? – O Hun 軍 (ou Lun 倫)”. Claro está que esses dois sons fazem sentido para o interlocutor dentro de certo contexto. O que pode se conjecturar desse cenário é que, independentemente dos nomes próprios, o caos chinês é aquoso.

Um pequeno aparte. A quantidade de homófonos no chinês é inacreditável. Exemplo: *lún* tem dez acepções possíveis no chinês moderno, enquanto *hún*, mais seis. Para

⁴⁴ Essa é, na verdade, uma curiosa definição negativa: Hun Lun é Hun Lun e não-separação. Seria o equivalente a definir *Eu* dizendo: “eu sou eu e não-você”.

cada acepção, um caractere diferente. Em ambos os casos ocorre a repetição do componente fonético com a substituição do radical. Ou seja, conforme o raciocínio indicado no insólito diálogo acima, teríamos a seguinte situação: 葷 – “Falo de planta 艸. Qual planta? A Hun 軍”⁴⁵; 崙 (ou 崙) – “Falo de montanha 山. Que montanha? A Lun 倫”⁴⁶, até findarem-se as combinações possíveis desses elementos fonéticos com radicais no chinês moderno. Isso significa dizer que há dez ideogramas diferentes com o fonema *lún* e assim por diante, o que reflete outra situação peculiar do chinês em que o som de uma palavra remete a um campo amplo de possibilidades somente determináveis pela escrita (os diferentes caracteres para cada sentido) ou pelo contexto, no caso da fala.

O surgimento de caracteres radical-fonéticos, como os dois formadores do “Caos” chinês citados acima, advém de um processo semelhante à lógica utilizada pelas cartas enigmáticas em que o desenho de um “sol” + o desenho de um “dado” buscam comunicar a palavra “soldado”, que, dos dois signos anteriores, só conservou o som. Ou seja, no momento em que a cultura chinesa viu-se com a tarefa de escrever Hun Lun, o Caos cujo nome já se falava, escolheu componentes fonéticos que soassem esse mesmo nome. Ambos têm sentidos isoladamente, tendo o primeiro o significado de exército (軍 *jun*⁴⁷) e o segundo a faculdade de pensar e autoanalisar-se (倫 *lun*), contudo, dada a sua presença em outros caracteres radical-fonéticos, deduz-se que esses sentidos não permaneçam na concepção de Caos. O que permanece como componente de sentido do caractere é o radical “água”.

O caractere “Hun” tem o sentido de “mistura”, “misturar”, “misturado” ou “turvo”. Tenha-se sempre em mente que o caractere, via de regra, tem a função necessária ao contexto, podendo ser analisado como substantivo, adjetivo ou verbo ao sabor da interpretação que impomos à poesia do letrado.

O caractere “Lun” tem um sentido de grande sutileza poética: o crispado da água quando lambida por suave brisa. A combinação dessas duas ideias – misturado e crispado – constitui a paisagem ideográfica de um estado original que Rosa chamou de pré-prisco e reviu-o nas palavras de menino sem pai nem mãe em quermesse do sertão. Com a diferença de ser um retrato do pré-prisco oriundo das pradarias da China Central, que os antigos chamavam de planície central, aquele trecho de terra boa às margens do rio Amarelo, ladeado

⁴⁵ Plantas de cheiro forte e sabor ácido, como cebola e alho.

⁴⁶ Nome de uma cadeia de montanhas na Província de Jiangsu: Kunlun 崑崙.

⁴⁷ O componente fonético de *Hun* tem curiosamente o som de *Jun* quando isolado. Esse fato deve-se à enorme quantidade de dialetos na China e, portanto, o som incorporado no período em que se convencionou esse caractere provavelmente veio de um dialeto de um ramo diferente do Mandarim (pertencente aos dialetos do norte) ou sofreu alterações ao longo da história. Esse é um fenômeno tão comum que perde qualquer aspecto de exceção.

pelas terras bem duras da atual Mongólia. Pela afinidade sentida, empresto-me de um nome de Rosa para dar um nome próprio a Hun Lun sem perder sua liquidez: Áqüico⁴⁸. Para pintar melhor o quadro e enredá-lo em seus atributos: “Áqüico turvo e crispado princípio das coisas”.

Na poesia clássica, podem-se analisar certos caracteres como sendo mais propriamente funcionais, seja para a composição de sintagmas e sentenças, seja para as múltiplas variações da negação⁴⁹. Há outros ainda cuja função é “soar bem”, como no caso das palavras vazias, sons que completam frases com um fonema que valoriza os sentimentos contidos nas vocalizações sem significado específico; o equivalente a “Ah!” ou o “Aoê” de Rosa, criado pela junção de “Ah!”, “Oh!” e “Eh!”⁵⁰. Voltaremos a esse tema mais adiante. Dessa forma e nesse espírito, proporia a seguinte tradução para o poema de Zhu Derun da obra acima:

Áqüico turvo e crispado princípio das coisas
 não quadrando, redonda-se
 não arredondando, quadra-se
 se nasce antes do céu e da terra
 é sem forma e nos conformes fica
 se brota depois do céu e da terra
 forma tem e formando nuvens, palavreia
 na junção das asas e no comprimento do arco
 que curtamão consegue dar sua medida?⁵¹

Além dessa concessão à liberdade e sacrifício do léxico na nomeação roseana de Hun Lun, outros trechos desse poema foram traduzidos considerando a estrutura imagética e

⁴⁸ Tutaméia, 7/12: “E houve mesmo a áqüica e eficaz receita que o médico deu a cliente neurótico”. Acepção do termo: Aquoso, de água, em: MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 39. (abreviação nas próximas referências: LGR.)

⁴⁹ Sim. Não se nega do mesmo jeito diferentes coisas.

⁵⁰ Grande Sertão: Veredas, pp. 192 e 235. Acepção do termo em LGR, p 35.

⁵¹ A precisa e concisa tradução de Tai Hsuan An na edição brasileira de “As anotações sobre pintura do Monge Abóbora-Amarga” serve de contraevidência de minhas intenções:

Pintura do Natural
 Natural é
 Do não quadrado para o redondo,
 Do não redondo para o quadrado.
 O que surgiu antes do Céu e da Terra se conformou na não forma
 O que surgiu depois do Céu e da Terra se transformou em não forma.
 O fechar e o abrir podem ser mensuráveis por meio da régua? (in RYCKMANS, 2010, pp. 249 e 250.)

ideográfica dos caracteres, operação essa que sintetiza minha visão sobre uma possível tradução da poesia em chinês clássico ou arcaico para o português. Antes de qualquer coisa, um comentário faz-se necessário. A poesia em chinês clássico tem a característica de ser de extrema síntese, algo propiciado fundamentalmente pela abrangência de significados e funções que um único caractere chinês possui, ou seja, a força de expressão de um ideograma questiona o nosso conceito de palavra. A síntese do texto, contudo, tem como contrapartida os eloquentes esquemas de pensamento dos ideogramas, instância per si poética. A poesia em chinês clássico funda-se tanto na concisão do texto quanto na eloquência do caractere, e transitar entre ambas faz da tradução uma via de muitas mãos.

Certos tradutores, como Guerra, Sproviero e, particularmente, Campos, cujos trabalhos serviram-me de importante referência, buscaram reproduzir esse caráter de síntese e concisão características do original, lapidando o texto em português na busca da precisão extrema de um miniaturista chinês. Optei por um caminho diametralmente oposto, em que a tradução de componentes de um caractere ou o uso de mais de uma acepção gera uma tradução mais prolixa com o intuito de revelar as metáforas e contextos culturais implícitos. A prosa de Rosa serviu-me mais uma vez de inspiração em uma atitude de saborear as palavras em todos em seus sons e cores.

Prosseguindo com a análise da tradução apresentada acima para o poema de Zhu Derun, temos as estrofes 不方而圓, 不圓而方 *bù fāng ér yuán, bù yuán ér fāng* (não quadrando, redonda-se; não arredondando, quadra-se), que apresentam uma estrutura característica dos textos filosóficos, nos quais se cria uma oposição entre dois termos em que a negação de um gera a consequência necessária do outro. Cria-se, portanto, uma dialética que expressa a ideia cíclica, central na cosmologia chinesa, seja na oposição “quadrado” e “redondo”, seja nos conceitos clássicos de Yin e Yang. A simbologia do quadrado e do redondo refere-se à Terra e ao Céu, respectivamente, e, por consequência, o princípio ético de “redondo por fora, quadrado por dentro”⁵². Outra representação dessa ideia está na moeda chinesa antiga:

⁵² Por “redondo”, entenda-se “benevolente”, “compreensivo”, “sem arestas”; por “quadrado”, entenda-se “disciplinado”, “regrado”, “fixo”. Ou seja, ser rígido consigo mesmo e compreensivo com o próximo.

Moeda chinesa antiga (extraído de <http://image.socang.com/product/2010/08/16/M1136350000.jpg>).

Sendo o surgimento do Céu e da Terra o próprio início do Universo para a concepção clássica chinesa, o Caos os antecede, podendo configurar-se tanto no redondo celestial quanto no quadrado terrestre. Reescrevendo esses versos poderíamos dizer: “não Céu, (então) Terra; não Terra, (então) Céu”. O caractere que faz a articulação entre esses opostos que se alternam pela negação é 而 *ér*, que tanto pode ser interpretado como uma conjunção aditiva, adversativa ou conclusiva, dependendo da existência ou não de uma negação (不 *bù*) e em qual dos termos essa se encontra. No caso acima, o sentido de consequência é claro: não A, *ér* (então) B. Caso a negação esteja no segundo termo, cria-se uma oposição: A, *ér* (mas) não B. Sem a negação, tem-se uma adição de características: A *ér* (e) B⁵³.

Tal multiplicidade de funções reforça a característica do chinês clássico e arcaico em que as palavras e seus conceitos são colocados lado a lado, como elementos de um esquema ou quadro. As articulações dos termos se dão por caracteres auxiliares ou pelas possíveis relações entre eles, o que torna a tradução um projeto de seleção das veredas dos sentidos contidos no verso.

Os versos seguintes discorrem sobre outra dualidade característica do taoísmo: o sem-forma e o com-forma, que caracterizam o estágio “anterior ao Céu” e o estágio “posterior ao Céu”, respectivamente, muitas vezes traduzidos em textos taoistas por “pré-natal” e “pós-natal”. Uma pequena observação à opção: “é sem forma e nos conformes fica”, em minha tradução. Para Tai Hsuan An seria “se conformou na não forma”, contudo procurei manter a ordem das palavras no original: 無形而形存 *wú xíng ér xíng cún* (não-forma-*ér*-forma-permanece), o que gerou a irresistível tentação de inserir o tom coloquial de “estar nos conformes”. Do ponto de vista conceitual, tal proposição deve-se à ideia de que a “não-forma” não significaria a ausência, a negação absoluta, da forma, mas a sua indiferenciação; o que abre o espaço para a especulação filosófica da existência da “não-forma”, que conteria, portanto, a “forma” disforme. É um sutil jogo conceitual característico do pensamento chinês

⁵³ Curiosa a origem desse caractere: pelos no queixo.

clássico que, sendo pouco afeito às definições estanques, transita pelos opostos pela via da complementaridade e mútua imbricação.

O verso seguinte apresenta a condição do que brota “posterior ao Céu”: forma tem e formando nuvens, palavreia. Para Tai, o verso é traduzido como: se transformou em não-forma. Tal discordância deve-se à interpretação do último caractere – *yún* 云 – desse verso: 有形而形云 *yǒu xíng ér xíng yún*. Tal caractere pode ter diferentes acepções, conforme a classe de palavra: como substantivo – “nuvem”; como adjetivo – “numeroso”; como verbo – “falar”. Pode ainda ser encontrado em textos clássicos como partícula métrica, ou seja, uma palavra “vazia” que era utilizada quase como o que seria a pontuação em língua portuguesa. Não há um sentido, portanto, de negação da “forma”, mas o recurso poético a um caractere que contém essa curiosa junção de sentidos, “falar-nuvem-numeroso”, os quais compartilham, em minha opinião, o sentido comum de uma profusão transitória, ou seja, as nuvens ou as palavras ditas vagueiam pelo ar e, mesmo com possíveis grandes impactos ou convulsões, se dissipam. Tal seria a característica da “forma” que se conforma depois do Céu e da Terra, guarda juntamente às palavras e às nuvens a irmandade de ser transitória e circunstancial.

A tradução do verso seguinte, “na junção das asas e no comprimento do arco”, tem uma característica peculiar do que proponho neste estudo, ou seja, a tradução de componentes dos ideogramas desvelando o jogo metafórico presente no ato de sua nomeação. A tradução de Tai, “o fechar e o abrir”, mais uma vez indica, por contraste, o ponto de disjunção entre a tradução literal e a reimaginação ou transcrição poética, como nos disse Haroldo de Campos. O segundo caractere desse verso, *xī* 翕, tem o sentido de “união”, “junção” e, acompanhado do quarto caractere, *zhāng* 張, cujo sentido é “abrir”, “estender”, “distender”, forma de fato a expressão “fechar e abrir”. O fato de serem pontuadas pelo número “um”: *yī xī yī zhāng* 一翕一張, reforça um caráter cíclico dos fenômenos naturais, ou seja, a cada fechamento e abertura do Céu e da Terra, as “dez mil coisas” se formam e retornam ao Caos original, para depois formarem-se novamente. Contudo, o caractere 翕 tem uma estrutura metafórica, pois é formado pelo caractere *hé* 合 (“junção”, “união”) e pelo caractere *yǔ* 羽 (“penas”, “asas”), ou seja, o caractere todo é sinônimo de um de seus componentes. Poder-se-ia escrever somente 一合一張, sem sacrifício do sentido do verso, contudo o poeta optou pela utilização do fechamento das “asas” 羽 como metáfora. O leitor chinês tem a aparente vantagem de ler a “junção das asas” com o sentido amplo de “fechar”, algo que pode gerar certo estranhamento para o leitor de língua portuguesa. Entretanto, essa vantagem talvez seja aparente, pois a

peculiaridade dessa imagem tem muito a contribuir para a paisagem desse poema como um todo, até mesmo porque está nesse raciocínio clássico a analogia que torna correspondente o fechar das asas de todos os pássaros e o recolhimento do Céu e da Terra.

Esse mesmo procedimento analítico de tradução é utilizado para o “abrir”: “no comprimento do arco”. Há nesse caso, inclusive, uma licença poética, pois esse é um caractere radical-fonético, ou seja, um dos componentes designa uma categoria de sentido – gōng 弓, “arco” – e o outro, um componente com valor exclusivamente fonético – cháng ou zhǎng 長, “crescer”, “comprido” –. O sentido antigo do caractere estava relacionado ao encordoamento do arco, ou seja, esticar a corda, distendendo-a. A “abertura” carrega, portanto, o sentido dessa tensão funcional, de uma energia potencial a ser liberada. A opção pelo “comprimento” segue a via da tradução de ambos os componentes do caractere, como empreendido no caractere 翕, por entender que tem um mesmo poder de expressão, isto é, torna-se um solidário *a posteriori*⁵⁴.

O verso final – “que curtamão consegue dar sua medida?” – é uma tradução aproximada, pois o poeta refere-se a um instrumento utilizado pelos carpinteiros para traçar linhas – shéngmò 繩墨 – cuja tradução direta seria “corda-tinta”, pois se tratava de uma linha com tinta que era fixada e depois “batida” sobre a superfície a ser traçada, deixando uma linha marcada. É uma expressão utilizada em textos filosóficos com o sentido de “regras” ou “leis”. O curtamão é um esquadro de madeira utilizado em carpintaria que serve, portanto, para traçar ângulos. Tai opta pela régua como tradução mais aproximada. Há, entretanto, uma redundância de semas⁵⁵ comuns nesses últimos dois versos em chinês entre o “abrir” (corda do arco) e o instrumento (corda-tinta), cujo efeito de relação tento reproduzir não pela redundância, mas pela antonímia “comprido-curto”: “comprimento do arco – curtamão”.

⁵⁴ Ver Campos (1994, p. 50). Voltarei a esse tema no capítulo seguinte.

⁵⁵ Sema: cada unidade mínima de significação, que, combinada com outras, define o significado de morfemas e palavras; traço semântico, componente semântico (HOUAISS *on line*).

ESTUDO DOIS

葛之覃兮，施於中谷，維葉萋萋。

黃鳥於飛，集於灌木，其鳴喈喈。

葛之覃兮，施於中谷，維葉莫莫。

是刈是穫，為絺為綌，服之無斃。

言告師氏，言告言歸。

薄污我私，薄浣我衣。

害浣害否，歸寧父母。

O poema em questão é um dos 305⁵⁶ poemas do *Clássico dos Cantares*, obra fundamental que compõe o Cânone Confucionista e que estabelece muitos dos critérios estéticos perseguidos pela poesia clássica dos períodos seguintes. Tal obra tem uma origem controversa, dado, principalmente, o longo período de tempo que demorou sua compilação e a distância histórica que nos separa dela, pois é formado por cânticos populares e hinos litúrgicos do culto aos ancestrais das casas dinásticas que datam do período compreendido entre os séculos XI e VII a.C. Para Si Maqian (aproximadamente, 145 a 87 a.C.), que Guerra chama de “Heródoto chinês”, os *Cantares* foram obra do próprio Confúcio, que o editou a partir de mais de 3.000 poemas, sendo que os 300 restantes foram selecionados pela sua correção ritual. Tal abordagem, historicamente questionável, devido à existência de um Cancioneiro já compilado na época de Confúcio, segundo menções em outros clássicos, realça um caráter dificilmente imputável à poesia no Ocidente: ser código de conduta e, portanto, recurso pedagógico e de governo.

Tal questão abre duas frentes de análise que, por sua vez, dividem-se em duas abordagens cada. Por um lado, o *Clássico dos Cantares* é o melhor exemplo do grande período de desenvolvimento do chinês arcaico, onde suas quatro seções: Song, Da Ya, Xiao Ya e Guo Feng, representam cronologicamente os estágios desse desenvolvimento. O termo “chinês clássico” corresponde a um conceito genérico que compreende tanto o chinês arcaico quanto o que Dobson chama de “chinês *Han* clássico” e “chinês *Han* literário”, pois corresponde aos modelos e fórmulas utilizados pelos eruditos a partir da ascensão do confucionismo como ortodoxia do Império na dinastia Han, sob o Imperador Wu (141 a 87 a.C.), e cujas formas apresentam muitas diferenças, particularmente no uso dos auxiliares, as ditas “palavras vazias” (DOBSON, 1968, p. xvi). O *Han* clássico preserva muitos arcaísmos nas artificialidades e rococós de autores interessados em dar aos seus textos “ares canônicos”, enquanto o *Han* literário representa, por exemplo, os trabalhos de exegese onde os arcaísmos eram evitados e as “palavras cheias” ganharam mais destaque que as “palavras vazias”. Os auxiliares gramaticais, abundantes nos *Cantares*, as ditas “palavras vazias”, têm a função de criar um “quadro” onde as “palavras cheias”, assim chamadas por serem portadoras de conteúdo, ocupam posições que lhes atribuem funções sintáticas e semânticas⁵⁷. Uma análise que enfoque tais questões prioriza a **estrutura** da língua, chinês clássico em geral e arcaico no caso dos *Cantares*, sendo, portanto, uma das frentes de análise possíveis da poesia clássica.

⁵⁶ Encontra-se a menção a 311, pois, de seis dos poemas, só restaram os títulos. Os textos clássicos costumam referir-se aos “300 poemas dos *Cantares*”.

⁵⁷ O tema será desenvolvido nos capítulos dedicados à lógica posicional chinesa e estrutura do texto.

Tal análise estrutural pode empreender a abordagem do *Clássico dos Cantares* como *escritura*, como documento histórico, analisando seus desdobramentos linguísticos como marca do desenvolvimento do chinês arcaico, ou pode empreender uma análise abordando os *Cantares* como *poesia*, buscando em sua estrutura o efeito estético.

Outra frente de análise seria a **temática**, ou seja, buscar a compreensão do conteúdo exposto nos poemas como representativo de uma cultura em determinado período. Em relação à temática, pode-se empreender uma abordagem considerando a poesia em seu aspecto *descritivo*, ou seja, realçar o mundo cantado pelos poemas por sua beleza intrínseca, ou ainda, adotar uma abordagem da função dessa temática no quadro social e no projeto ético confucionista, evidenciando seu caráter *exortativo*. Tal divisão não é excludente, entretanto envolve enfoques diferentes.

O trabalho apresentado nesta tese construiu-se no profícuo trânsito entre o olhar dedicado à *poesia* e a tentativa de compreender o que ela *descreve*, ou seja, buscar na estrutura do caractere chinês, de um lado, e do chinês clássico, de outro, os recursos estéticos de uma poesia endereçada à Natureza, em seu conceito mais abrangente. Nesse sentido a seção Guo Feng, “Cantos dos Reinos”, considerada a última em ordem cronológica, mas a primeira na organização canônica do Clássico, tem um caráter de destaque, pois corresponde provavelmente à compilação dos cantos populares feita pelos ministros da corte da Dinastia Zhou. Há polêmicas em relação às posteriores alterações feitas pelos eruditos, subordinando tais cantos às formas estabelecidas de métrica e rima e, no caso da peculiaridade do chinês como escrita não somente fonética, poder-se-ia questionar de que forma a escrita condicionou e alterou os sentidos originais, fato esse impossível de ser comprovado. Logo, mais que um registro fiel do Cancioneiro popular, o Guo Feng expressa um quadro social e uma visão de mundo oriunda da transposição da forma de expressão oral das emoções e das ações de uma sociedade agrícola, patriarcal e fundamentalmente animista, para incorrer em algumas generalizações, em um código escrito e estrito afeito aos escribas da corte. Essa fronteira, acredito, seja uma das grandes fontes nutridoras de um traço marcante da alma do erudito chinês: a nostalgia. Tanto Lao-tsé quanto Confúcio, os dois grandes alicerces do pensamento clássico chinês, construíram complexas e refinadas estruturas de pensamento acerca do distanciamento do ser humano de uma condição natural, um mundo de perfeita comunhão entre os homens e esses com o Tao, o princípio que a tudo rege. Considero, portanto, uma apreciação sobre essa descrição do mundo no Guo Feng, ao qual pertencem os poemas cujas traduções serão apresentadas neste e nos próximos ensaios, parte de uma investigação mais abrangente sobre as raízes do pensamento clássico chinês, que a presente tese representa uma

importante etapa.

Todas essas observações são feitas para justificar certas opções de tradução dos poemas, pois um dos esforços mais importantes foi a tentativa de desnudar um estado natural que estaria contido na forma canônica dos *Cantares*; e, fundamentalmente nesse sentido, João Guimarães Rosa contribui como fonte de inspiração.

Segue a tradução do poema:

Feijão-chita-fina, de ramada espraiano

coabrindo sua cota a grota

harém de folhas vertejanter

Verdelhões ventiplanando

Na devesa se agrupam

em aeioante cantochão

Feijão-chita-fina, de ramada espraiaa

coabrindo sua cota a grota

harém de folhas enruiveaia

Na secura e na fervura

Vertiao em roupa e em veste

Portaa sem importúnios

Pea à ama

pea a volta

alvar minh'alma

lavar minha cota

que se lave ou não

vale-me um repouso de Pai e Mãe

O poema utiliza, como metáfora condutora dos estados de alma de uma concubina, uma planta de grande importância na cultura da época: *gé* 葛, a *Pueraria lobata*, mais conhecida no Brasil pelo nome japonês *kudzu*. Tal planta é uma leguminosa considerada praga em certos lugares, como no sul dos Estados Unidos, para onde foi levada no século XIX, devido ao fato de crescer muito rapidamente, cobrindo casas e veículos como um manto verde, como mostra a foto abaixo:

(<http://www.jjanthony.com/kudzu/houses.html>)

Contudo, na China antiga, a fibra do *kudzu* também era utilizada para produzir um tecido com que se faziam sapatos, roupas e um tipo de lenço de cabeça que era utilizado tanto pelos nobres quanto pelos plebeus, isto é, a planta que cobria a terra como um manto cobria as pessoas indiscriminadamente. Esse tecido é também conhecido como “tecido de Xia”, referindo-se à primeira dinastia da história chinesa, datada do século XX a.C.

Coloca-se aqui o primeiro desafio de transcrição poética, pois tal planta tem um simbolismo no original que a palavra *kudzu* não suscita para o leitor de língua portuguesa. Guerra opta pela palavra “linho”, contudo, perde-se a espécie da planta nessa tradução. A minha opção pelo “feijão-chita-fina”⁵⁸ tem como intenção a referência à leguminosa e a um tecido popular e “fino” ao mesmo tempo. Tal tradução, como se percebe, não respeita totalmente a botânica.

O primeiro verso, *gé zhī tán xī* 葛之覃兮, busca construir a imagem do *kudzu* cobrindo a paisagem – uma “textura”, como abordarei na relação dos recursos poéticos dos

⁵⁸ Expressão utilizada no Nordeste brasileiro para designar o feijão-carumbé: variedade de feijoeiro, de vagens pequenas e fortemente recurvadas, com sementes achatadas, reniformes e de tom cinza-escuro (DICIONÁRIO HOUAISS *on line*).

sintagmas hipotáticos com teoria pictórica de Shitao – o que, em minha tentativa de transposição, tornou-se: feijão-chita-fina de ramada espraçando⁵⁹. O verso é uma construção com a utilização de auxiliares, a partir do título do poema que nada mais é que o primeiro e o terceiro caracteres: *gé tán* 葛覃. Tem-se, portanto, uma relação entre um nome e um atributo em um sintagma que Dobson chama de hipotático, isto é, onde há subordinação de um termo a outro⁶⁰. Consideraríamos tal relação como a que ocorre entre um substantivo e um adjetivo, contudo tais classes de palavras não são tão facilmente aplicáveis ao chinês clássico. O atributo indicado neste sintagma, *tán* 覃, tem como definição no *Shuōwén* algo com “sabor de distância”, ou seja, o que se estende em lonjuras. O segundo caractere do verso, *zhī* 之, é um auxiliar comum para sintagmas hipotáticos e, muitas vezes, pode ser traduzido como tendo o valor de uma preposição. Poder-se-ia traduzir literalmente por: as extensões (o comprimento) **do Kudzu**. Contudo, o “sabor de lonjuras” só é compreensível se acompanhado da imagem dessa planta recobrendo toda a paisagem, e uma mera constatação de que o *gé* tem ramos compridos não contém o vigor poético necessário. O verso ainda lança mão de uma “palavra vazia”: *xī* 兮. Tal auxiliar é fartamente encontrado nos *Cantares* e é considerado por Dobson uma *sentence boundary* que indica um estado de ânimo. Seria um suspiro escrito e muitas vezes considerado um recurso utilizado meramente para atender à métrica do verso. Acredito, todavia, que esse suspiro surta um efeito estético de aumentar as distâncias da paisagem, espraçando-a.

O segundo verso prossegue nesse quadro: *yí yú zhōng gǔ* 施於中谷, que descreve o *gé* cobrindo o centro do vale, que opto, por questões fonéticas, por chamar de grotá⁶¹. Em minha tradução, esse verso não tem uma correspondência direta, palavra por palavra, devido à necessidade, aos meus olhos, de intensificar a imagem de um manto cobrindo a paisagem: **cobrindo** sua cota⁶² a grotá. Os dois primeiros caracteres, *yí* 施 *yú* 於, têm o sentido de “mover” (ou “mudar”) e o segundo, uma partícula diretiva (“para”), isto é, “o kudzu em suas distâncias que se moveu para o centro do vale”, em uma tradução literal.

O verso seguinte, *wéi yè qīqī* 維葉萋萋, já foi abordado no capítulo anterior, onde

⁵⁹ A título de contraste, a já citada tradução de Guerra: “como o linho se estendeu [...]”.

⁶⁰ Há dois tipos de construção de sintagmas e sentenças no chinês arcaico: parataxe e hipotaxe. Na primeira não há subordinação, sendo, portanto, uma relação simples. A característica principal de ambas é a ausência de conjunções, ocorrendo simplesmente a colocação de ambos os termos lado a lado. Tal assunto será desenvolvido em detalhes mais à frente.

⁶¹ (Brasil) vale profundo ou plano inclinado entre duas montanhas (HOUAISS *on line*).

⁶² Tipo de gibão utilizado por cavaleiros medievais, geralmente até a altura dos joelhos (HOUAISS *on line*).

minha tradução – harém de folhas vertejantes – busca incorporar em português um determinado jogo visual e esquemático contido na estrutura do caractere *qī* 萋. Segundo o *Máoshī zhèngyì*⁶³, esse poema canta a virtude de uma concubina do Imperador, que, nesse primeiro momento, encontra-se ainda sob os cuidados de seus pais, antes do casamento, dedicando-se às femininas tarefas de tecelã. A formosura das folhas do *gé* é reflexo da beleza da jovem. A restrição feita pela “correta interpretação” de Kong Yingda à relação entre a paisagem do poema e a virtude da concubina imperial justifica-se pelo projeto de um confucionismo de Estado em que o Imperador é o centro de onde emana todo o poder e cultura, pois a atividade de tecelagem não era exclusiva das futuras concubinas imperiais, na qual aprenderiam e cultivariam as virtudes da obediência, parcimônia e subserviência, necessárias ao serviço ao marido e como exemplo a todas as esposas e concubinas do Império. Ou seja, não era “correto” enaltecer as virtudes de qualquer concubina, exceto as imperiais. As outras que ocupassem o papel de súditas (e tecelãs) fiéis em suas próprias casas, sem poesia para lhes fazer trilha sonora.

Os versos seguintes inserem mais um elemento nesse quadro bucólico de um campo coberto de *kudzu*: “verdelhões ventiplanando na devesa se agrupam em aeiouante cantochão”. O verdelhão, *Carduelis siskin*, é um pássaro do gênero *Carduelis*, os pintassilgos, que possui uma mistura de verde e amarelo em suas penas. Em chinês, optou-se pelo aspecto amarelado, pois *huáng niǎo* 黃鳥 quer dizer “pássaro amarelo”. Para Kong Yingda, os verdelhões em revoada ocorrem no período de maior vigor do *kudzu* e seu canto pode ser ouvido à distância; e esse deve ser interpretado como o momento em que a boa virtude da donzela torna-se conhecida no palácio imperial e o agrupamento dos pássaros no arvoredo, na devesa, indicam o matrimônio.

Algumas observações sobre os neologismos empregados na tradução: “ventiplanar”, além de estabelecer um jogo sonoro com “verdelhões”, busca enfatizar o aspecto figurativo do caractere *fēi* 飛, “voar”, que “desenha” as asas do pássaro planando:

ZDIC.HE1

⁶³ “A Correta Interpretação da Poesia de Mao” fez parte de um grande projeto solicitado pelo Imperador fundador da Dinastia Tang a Kong Yingda (574 a 648 d.C.), que, liderando os eruditos da corte, estabeleceu a ortodoxia da interpretação dos Cinco Clássicos confucionistas, entre eles os *Cantares*, aqui identificados por um de seus nomes na história, “Poesia de Mao”, pois até a dinastia Han havia quatro versões dos *Cantares*: “Poesia de Lu”, “Poesia de Qi”, “Poesia de Han” e “Poesia de Mao”, sendo que somente a última foi conservada.

O “aeiouar” é um verbo de Rosa que se refere aos sons da natureza em todas as vogais. O original lança mão de uma onomatopeia: *jiē jiē* 喈喈. O “cantochão” é mais uma licença poética desse tradutor, sem respaldo no dicionário, e quer dizer um coral litúrgico monofônico.

A continuação do poema fala da maturação da donzela-*kudzu*: *gé zhī tán xī* 葛之覃兮, *yí yú zhōng gǔ* 施於中谷, *qí yè mò mò* 維葉莫莫 – Feijão-chita-fina, de ramada espraçada, cobrindo sua cota a grota, harém de folhas enruivecidas⁶⁴. Para Kong Yingda, esse é o momento em que a concubina já está na casa de seu senhorio, assim como o *kudzu*, que, quando enruivecido pode ser colhido, seco e depois fervido; a donzela, que provou seu valor e virtude de parcimônia, realiza-se no “Tao da Esposa”, vertida (ou despida) em “roupa e veste”. Esses dois termos são, no original, *chī xì* 絺綌, que correspondem respectivamente a dois tipos de tecido feitos do *gé*, um mais rude e outro fino. O verso “portada sem importúnios”, à parte o neologismo, registra a longa paciência que expressa em virtude os longos ramos do *kudzu* e o trabalho contínuo da concubina-tecelã, que não se sente importunada com essa constância sem fim. Mais uma imagem emblemática da clássica virtude de obediência a ser cultivada por toda mulher na sociedade patriarcal chinesa antiga.

Os últimos três versos, com dois grupos de quatro caracteres cada, cantam mais diretamente o estado d’alma da concubina por sua querência, por voltar a casa de seus pais: *yán gào shī shì* 言告師氏, *yán gào yán guī* 言告言歸; *bó wū wǒ sī* 薄污我私, *bó wǎn wǒ yī* 薄浣我衣; *hài wǎn hài fǒu* 害浣害否, *guī níng fù mǔ* 歸寧父母.

Pedi à ama

pedi a volta

alvar minh’alma

lavar minha cota

que se lave ou não

vale-me um repouso de Pai e Mãe⁶⁵

Exceto a relação alvar-lavar, que, no original, é uma repetição do mesmo verbo “lavar”, a tradução está próxima do literal.

⁶⁴ A tradução de Guerra: Como o linho se estendeu / Pela vertente do vale! / Mas a folha já não cresce.

⁶⁵ A tradução de Guerra: Pedi à minha Senhora / Licença p’ra ir a casa, / Dar aos meus uma chegada / Tratei de lavar a roupa. / Qual precisava, qual não. / Os meus Pais eu vou saudar!

ESTUDO TRÊS

南有樛木，葛藟累之。樂只君子，福履綏之。
南有樛木，葛藟荒之。樂只君子，福履將之。
南有樛木，葛藟綰之。樂只君子，福履成之。

O poema acima faz parte da Seção Guo Feng do *Clássico dos Cantares* e, da mesma forma que o poema do Ensaio Dois, faz uso de paisagens como símbolo de estados de alma. Tal recurso é chamado de *xīng* 興, que, nos seis significados poéticos dos *Cantares* (*liù shī* 六詩 ou *liù yì* 六義), partilha com *bǐ* 比 a característica de “falar de fatos por meio de coisas”. A referência a estes seis significados está na introdução dos *Cantares*, sendo que três delas referem-se às próprias seções do Clássico: *fēng* 風, *yá* 雅 e *sòng* 頌, e outras três, *fù* 賦, *xīng* 興 e *bǐ* 比 seriam recursos estilísticos. Segundo Zheng Qiao (1104 a 1162 d.C.), historiador e bibliógrafo da Dinastia Song, a definição dos três primeiros é a seguinte: “O canto da natureza e dos costumes (*fēngtǔ* – “vento e terra”⁶⁶) chama-se *Fēng*; o canto da corte chama-se *Yá*; o canto dos templos chama-se *Sòng*” (*Tōng zhì xù* 通志序 – Prefácio à História Geral). Os três recursos estilísticos são definidos por Zhu Xi (1130 a 1200 d.C.), grande representante da vertente idealista da Escola Confucionista da Dinastia Song, como: “*fù* 賦 significa narrar exhaustivamente e expressar de forma direta; *bǐ* 比 significa utilizar isso para referir-se àquilo; *xīng* 興 significa falar sobre outra coisa para aludir ao que se canta” (*Shī jí zhù* 詩集注 – Interpretação da Coletânea de Poemas), ou seja, esse último recurso utilizado nos três poemas dos *Cantares*, traduzidos nesta tese, diz respeito a algo não expresso diretamente e que fica nas entrelinhas⁶⁷. No caso das “madeixas do feijão-chita-fina” do ensaio anterior, o referente é a condição da concubina-tecelã e sua vida de filha-esposa dedicada às funções de fiar. O poema agora apresentado fala de uma árvore de galhos recurvados, o salgueiro-chorão, onde se enrolam ramos de *kudzu*. Aqui a imagem parece referir-se à união entre o que está no alto, o senhor da casa ou do reino, com os que estão abaixo, concubinas e súditos. Para tal, a árvore recurva-se e os ramos de *kudzu* se entrelaçam aos seus galhos em uma imagem de união e fidelidade.

Proponho a seguinte tradução:

⁶⁶ O termo “costumes” é formado pelas palavras “vento” e “vulgar”, ou seja, algo como “ares do vulgo”.

⁶⁷ Guerra traduz os seis significados por: sátira, idílio, apólogo, épico, paranético e panegírico (GUERRA, 1979, p. 83).

Salso-salgueiro ao Sul
 De heras a se sedaleitar
 Feliz é o senhor
 Cuja fortuna e nobreza
 Sedacordantes são

Salso-salgueiro ao Sul
 de heras a mantogrossear
 Feliz é o senhor
 Cuja fortuna e nobreza
 Mantocadas são

Salso-salgueiro ao Sul
 de heras enlasedadas
 Feliz é o senhor
 Cuja fortuna e nobreza
 Realizadas são⁶⁸

⁶⁸ A tradução de Guerra:

Há no sul plantas vergadas
 Que as trepadeiras atraem.
 Oxalá o nosso Príncipe
 Frua gozo e bem-estar!

Há no sul plantas vergadas
 Que as trepadeiras invadem.
 Oxalá o nosso Príncipe
 Tenha gozo sem cessar!

A essas plantas vergadas
 As trepadeiras se enrolam.
 Oxalá o nosso Príncipe
 Disfrute gozo perfeito!

(*idem*, p. 145)

Neste ensaio, utilizo com mais frequência o recurso do neologismo para transpor à língua portuguesa as composições dos caracteres. Opto, por questões fonéticas, traduzir *gé lěi* 葛藟, os ramos do *kudzu*, por “heras”, e salgueiro-chorão, por “salso-salgueiro”, um dos nomes populares da *Salix babylonica*. A repetição sibilada do verso “Salso-salgueiro ao Sul”, dialoga com a repetição fonética do verso seguinte, na primeira estrofe no original: *gé lěi lěi zhī*.

Esse poema tem uma estrutura em que os versos permanecem praticamente inalterados, repetidos nas três estrofes, havendo somente uma leve modulação no atributo das heras – suas “texturas” – no salso-salgueiro (sedaleitadas, mantogrosseadas e enredadas) e da fortuna e nobreza do Senhor (sedacordante, mantocada e realizada), logo, procuro estabelecer uma relação entre os primeiros atributos e os segundos, pois há correspondências imagéticas e fonéticas no original que criam um pequeno quebra-cabeça linguístico. No caso de “sedaleitar” e “sedacordar”, ambos os caracteres têm como radical *mì* 糸 – seda. O primeiro dos atributos acima, *lěi* 累, cria um “harmônico de palavras vizinhas”, como definiu Fenollosa, com o caractere *lěi* 藟 anterior no verso em que se encontra: 葛藟累之. Ocorre aqui uma substituição de radical, permanecendo o mesmo componente fonético, pois o primeiro tinha originalmente a seguinte grafia:

Esse componente fonético, *lěi* 畺, é formado pela repetição do pictograma *tián* 田, que tem o sentido de campo cultivado, contudo tal significado não permanece em todas as acepções de *lěi*: “cesta de bambu”, “trovão” (por homofonia com *lěi* 雷), “muralhas” ou “base militar” (homofonia com *lěi* 壘) e, finalmente, “terra das terras cultivadas”. Ocorre nos dois caracteres utilizados no poema a modulação que o radical opera no caractere, sendo que o primeiro 藟 tem o radical “planta” – as heras – e o segundo 累, o radical “seda”, como já citado, sendo um atributo do que se encontra “enrolado” ou “repetido em camadas”. A tradução seria mais precisa se optasse pelas “heras enroladas no Salgueiro”, contudo o neologismo “sedaleitar” contém a tentativa de trazer dois componentes do caractere, o radical “seda” e o fonema “lei”, criando um efeito de “deleite”, que não corresponde literalmente ao original, mas passa um efeito de intensidade sensual de “galhos” envolvidos por “heras” em conjugal abraço. Caso a etimologia seja estritamente necessária, “deleitar” deriva do verbo

latino *delicere*, que quer dizer “atrair com agrados” e “mimar”, que deriva, por sua vez, de *lacere*, que quer dizer “enlaçar” ou “enredar”.

O atributo “sedacordante”, que corresponde ao “sedaleitar” das heras, é uma reimaginação do caractere *suí* 綏, um ideograma (agregado-lógico) formado pelo mesmo caractere “seda” e pelo caractere *tuǒ* 妥, que quer dizer “adequado”, “seguro”. Um dos sentidos do ideograma refere-se à corda que era utilizada para auxiliar o condutor e os passageiros a subirem nas carruagens. Como atributo, refere-se a um estado de harmonia e união pacificadoras, ou seja, como um fio de seda que adequadamente une as partes. O caractere *tuǒ* 妥 tem uma origem pictográfica que reproduz uma “garra” e uma “mulher”, ou seja, “agarrar uma mulher” (desposá-la) significaria um estado de segurança:

Os caracteres do segundo par de atributos na segunda estrofe, que traduzo por “mantogrossear” e “mantocadas”, não possuem uma correspondência de radical como os primeiros, mas rimam em mandarim: *huāng* 荒 e *jiāng* 將. O primeiro é formado pelo radical *cǎo* 艸, “grama”, e pelo componente fonético *huāng* 荒, e tem os sentidos de “má colheita”, “mata virgem” ou “desperdício”. Aqui, é mais adequado o sentido de vegetação abundante de uma mata virgem para identificar a profusão das heras que envolvem os galhos do salgueiro, um manto de mato grosso. Como tal hera é a mesma citada no poema anterior, a ideia de um manto não é despropositada.

A tradução “mantocada” para o caractere *jiāng* 將 é um tanto mais ousada. É formado pelo radical *cùn* 寸, uma unidade de medida relativa a uma “polegada” (o que, etimologicamente, em chinês, remete à “mão”) e o componente fonético *jiàng* 醬. Essa é uma definição curiosa e *a posteriori*, pois, dentro do dito componente fonético 醬, está o caractere resultante inteiro: 將 (na parte superior)⁶⁹. Seus sentidos transitam entre: “seguir”, “levar”, “suportar”, “pegar”, “guiar”, “submeter-se”, e um advérbio para construção do tempo futuro. Das cinquenta acepções do verbo “tocar” em português, há algumas que tocam o original

⁶⁹ Tal definição está no dicionário etimológico do Imperador Kangxi, datado de 1716 d.C.

como: “fazer seguir”, “por as mãos”, “pegar”. Por essa afinidade, para realçar o radical “polegada-mão” e reforçar o manto, opto por: mantocar.

O par de atributos seguintes é formado pelos caracteres *yíng* 縈 e *chéng* 成. O primeiro é formado pelo radical “seda” e o componente fonético 熒 e tem como sentido “enlaçar”, “enredar”, logo, minha tradução optou por unir o radical e seu sentido em português, gerando o neologismo: enlasedar.

O segundo tem como sentido “completar”, “realizar”. É considerado um ideograma, entretanto, dada sua origem claramente pictográfica da representação de um machado, parecer-me-ia mais adequado considerá-lo um pictograma:

Há aqui uma sinédoque interessante, pois se faz menção a um instrumento, o “machado”, para indicar não somente uma ação, “cortar”, mas a realização de toda e qualquer empreitada.

ESTUDO QUATRO

漢廣

南有喬木，不可休息。
漢有遊女，不可求思。
漢之廣矣，不可泳思。
江之永矣，不可方思。

翹翹錯薪，言刈其楚。
之子於歸，言秣其馬。
漢之廣矣，不可泳思。
江之永矣，不可方思。

翹翹錯薪，言刈其藁。
之子於歸。言秣其駒。
漢之廣矣，不可泳思。
江之永矣，不可方思。

água: difícil largura

sul tem pau de porte sob ele não repouso rio acima a moça parte para ela não importo
malharia de mato fio no caniço castiço moça casa e torna fia na ceva do cavalo
malharia de mato fio na artemis do parto moça casa e torna fia na ceva do jerico

rio de largura lá sem via de cruzar rio de cruz-credo cá sem via de cabotar
rio de largura lá sem via de cruzar rio de cruz-credo cá sem via de cabotar
rio de largura lá sem via de cruzar rio de cruz-credo cá sem via de cabotar

O presente poema faz parte da mesma seção do Clássico dos dois poemas anteriores – Guó Fēng – e, como ambos, faz uso da alusão aos elementos da natureza para descrever condições da existência humana. Aqui a largura do rio Hàn é cantada e recantada em um refrão cheio de “harmônicos de palavras vizinhas” e interjeições:

漢之廣矣 *hàn zhī guǎng yǐ*, 不可泳思 *bù kě yǒng sī*。

江之永矣 *jiāng zhī yǒng yǐ*, 不可方思 *bù kě fāng sī*。

Os caracteres 矣 *yǐ* e 思 *sī*, como *sentence boundaries*, não possuem um sentido traduzível para o português – são “palavras vazias” –, tendo como função tanto pontuar os versos como trazer um estado de espírito de desalento, aqui relacionado ao amor não correspondido do rapaz lenhador que vê a donzela qual a imagem da chalana no remanso do rio Paraguai, indo embora para desposar outro. O nome do poema é 漢廣 *hàn guǎng*, que literalmente quer dizer “largura do [rio] Hàn”, o maior afluente do Yang-tsé, e ao qual proponho uma tradução baseada na estrutura dos caracteres, que considero gerar um efeito poético interessante: “água: difícil largura”.

O caractere *hàn* além de nomear o rio é também o nome da principal etnia da China, da Dinastia que perdurou por 406 anos e consolidou o confucionismo como ortodoxia do Império, e da língua oficial contemporânea: o mandarim. É formado pelo caractere 水 “água” (na sua forma de radical) e pelo caractere 難 *nán*, “difícil”, sem o componente 隹 *zhuī*. Optei, portanto, pelo desmembramento do caractere, traduzindo seus elementos, redistribuindo os sentidos e caracterizando a água como uma “difícil largura”, ao invés de somente indicar a largura do Hàn. Tal procedimento não respeita a tradução simples, palavra por palavra, mas busca de alguma forma evidenciar, à maneira de Fenollosa, a riqueza dos elementos constitutivos dos caracteres chineses como recursos para a poesia.

O refrão repete a dificuldade de se cruzar o Hàn a nado – *bù kě yǒng sī* – e navegar no Jiāng – *bù kě fāng sī* –, o Yang-tsé, também chamado de Cháng Jiāng, devido à largura do primeiro – *hàn zhī guǎng yǐ* – e comprimento do segundo – *jiāng zhī yǒng yǐ* –. O “harmônico das palavras vizinhas” ocorre entre os caracteres 泳 *yǒng* e 永 *yǒng*, homófonos, sendo o primeiro “nadar” e o segundo um atributo para caracterizar um longo fluxo de água⁷⁰. Percebe-se, portanto, que o segundo caractere é o elemento fonético do primeiro, contudo, no poema a correspondência fonética reforça a constância do atributo do rio: sua extensão sem fim. Como no poema traduzido no segundo ensaio – feijão-chita-fina de ramada espraçando –,

⁷⁰ No chinês moderno, é utilizado para expressões como “eterno” e “sempre”.

procura-se aqui estabelecer uma “textura” de algo que se perde no horizonte, que une Céu e Terra e expande as aspirações humanas de forma a tocarem os ciclos inelutáveis da natureza. O *máo shī zhèng yì* interpreta essa situação sob uma ótica curiosa, relacionando a largura do Hàn com a abrangência da virtude da donzela que será desposada pelo Imperador, ou seja, para aqueles cujo desejo é inadequado (leia-se, os que cobiçam a mulher do próximo) a donzela deve manter-se pura e casta, como se houvesse um rio entre ela e esses homens sem senso de correção ritual.

Outra interpretação que considero um bom exemplo do esforço pedagógico do *máo shī zhèng yì* refere-se ao fato de esse cenário ocorrer ao sul, pela menção a uma frondosa madeira ao sul – “sul tem pau de porte”, em minha versão – e que remeteria a duas regiões que eram governadas pelo Rei Zhòu (1105 a 1046 a.C.), último soberano da dinastia Shāng, que foi derrubado pelo Rei Wǔ, fundador da Dinastia Zhōu. O Rei Zhòu entrou para a história como um tirano devasso e sanguinário, o que para os eruditos do *máo shī zhèng yì* estaria representado nesse poema no desejo lascivo do lenhador pela donzela que vai pelo rio para encontrar seu futuro esposo, pois já está comprometida. Contudo, como o rio que se interpõe no caminho desse rapaz, a virtude dos Reis Wén e Wǔ pode pôr fim ao reinado de excessos do Rei Zhòu. Mais uma vez fica claro que, para esse tratado, toda a poesia dos *Cantares*, por mais prosaica e bucólica que pudesse ser, precisava ser lida com um viés simbólico em que estava codificada a virtude da correção ritual estabelecida pela corte da Dinastia Zhōu, a qual o confucionismo transformou em código de conduta a ser perseguida por todo o Império.

Retomando a transcrição proposta para o refrão desse poema – rio de largura lá sem via de cruzar, rio de cruz-credo cá sem via de cabotar –, percebe-se uma falta de literalidade na ausência da menção ao nome dos rios Hàn e Jiāng, assim como uma tentativa de estabelecer a relação fonética 泳 *yǒng* 永 *yǒng* na relação entre “cruzar” e “cruz-credo”, considerando esse último como expressão de espanto pela dimensão do rio. As “palavras vazias” 矣 *yǐ* e 思 *sī* buscaram ser vertidas em “lá” e “cá” para criar uma marcação rítmica que reproduza um aspecto de cantiga de roda. Um aparte sobre o verbo “cabotar”: tecnicamente, não aplicável à navegação fluvial posto que se refere à navegação costeira. Contudo, a sonoridade da palavra torna sua utilização interessante e com a justificativa de solidário *a posteriori* de que, dada a largura do rio, esse poderia ser visto poeticamente como um oceano.

Os primeiros versos – 南有喬木 *nán yǒu qiáo mù*, 不可休息 *bù kě xiū xi*; 漢有遊女 *hàn yǒu yóu nǚ*, 不可求思 *bù kě qiú sī* – têm em meu ensaio uma tradução mais direta, exceto

a diferença no trecho “para ela não importo”, que, no original, seria literalmente “não se pode pedir (cortejar)” e a ausência do nome do rio Hàn.

Na segunda estrofe, canta-se a “textura” de uma vegetação de galhos intensamente retorcidos – 翹翹錯薪 *qiáo qiáo cuò xīn* – e o lenhador cortando os ramos de *vitex* – 言刈其楚 *yán yì qí chǔ* –. Uma das espécies do *vitex* é o *Vitex agnus-castus*, também chamado de anho-casto, agnopuro e árvore da castidade, cujo galho utilizava-se como vara para castigar os que cometiam erros⁷¹. A palavra utilizada no poema é *chú*, que tem como um de seus sentidos o verbo “castigar”, sendo também sinônimo de *jīng* nos textos em chinês arcaico; esse último mais propriamente o nome da planta em questão. Por esse motivo, opto por “caniço castiço”, tanto para fazer menção à vara com que se punia quanto para realçar a castidade que dialoga perfeitamente com a paisagem psicológica do poema.

O verso seguinte fala diretamente da moça que casa – 之子於歸 *zhī zǐ yú guī* –, sendo que a palavra 歸 *guī* tem mais precisamente o sentido de “retornar”, ou seja, a moça, quando segue para a casa de seu esposo para casar, estaria, na verdade, retornando. Quando a moça parte, portanto, deve-se alimentar bem seu cavalo – 言秣其馬 *yán mò qí mǎ* –. Minha versão para esse trecho busca elaborar a sonoridade e polissemia das palavras: “malharia de mato, fio no caniço castiço, moça casa e torna, fia na ceva do cavalo”.

Após a repetição do refrão, a imagem dos ramos retorcidos é também repetida – *qiáo qiáo cuò xīn, yán yì qí lǒu* –, contudo a planta cortada pelo lenhador não é mais o *vitex*, mas a *Artemisia stelleriana*. Tal planta deve seu nome no Ocidente à deusa grega Artemis, irmã gêmea de Apolo, deusa da casa e protetora dos partos. De fato, não pude encontrar uma relação entre o simbolismo dessa planta e a condição da moça que casa na cultura chinesa, contudo me valho mais uma vez de uma bem-vinda coincidência que torna a menção dessa planta preñhe de sentidos.

A moça parte para ser desposada e, para garantir a tranquilidade da viagem, devem-se ter as mulas bem alimentadas: “malharia de mato, fio na Artemis do parto, moça casa e torna, fia na ceva do jerico”.

Segue a tradução de Guerra para o poema:

A largura do Rio Xawn⁷²

⁷¹ Na Grécia, as mulheres que queriam manter-se castas colocavam as folhas dessa planta em sua cama.

⁷² Guerra viveu em Macau, cujo idioma é o cantonês, por isso a diferença nos nomes dos rios.

Plantas altas há no sul
Que não dão p'ra descansar.
No Xawn se banham donzelas,
Que não se deixam tentar.
A largura desse Xawn
Não se pode a vau passar;
Impossível, Cão abaixo,
De jangada viajar.

Eu dos altos espinheiros
Queria as copas p'ra lenha.
Indo esta moça casar,
Seu cavalo eu pensaria.
Mas a largura do Xawn,
Ninguém a vau a passava;
Nem todo o curso do Cão
O descia de jangada.

As franças dos espinheiros
Eu bem cortava p'ra lenha.
Se esta moça vai casar,
O seu potro é que eu pensava.
Mas a largura do Xawn
Ninguém a vau passaria:
Nem a longura do Cão
De jangada se andaria.
(GUERRA, 1979, pp. 155 a 157)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória dessa pesquisa, como apontado na “Gênese”, inicia-se em uma apreciação mais geral sobre formas de governo e disciplina, pesquisa que cobrou maior proficiência em chinês clássico. Em alguma medida, essa tese marca esse processo de “afiar as ferramentas” para abertura para outros temas. Contudo, identificou e realçou ao longo do processo um conjunto de hipóteses de trabalho relativas ao raciocínio linguístico, poético e educativo do Letrado Chinês.

Na seção relativa à “Forma” tanto o caractere quanto o texto foram colocados sob o escrutínio de referenciais da linguística, particularmente, enquanto o “Conteúdo” buscou as referenciais estéticas e pedagógicas, em termos do efeito ético que o poema deveria gerar no leitor. As ideias de Shi Tao acerca do compromisso espiritual do pintor e poeta reforçam igualmente essa construção específica da mente do erudito tecendo narrativas plenas de imagens metafóricas de cenas bucólicas do campo, da sociedade primitiva.

Em termos de análise do caractere e do texto em chinês clássico, acredito que essa tese aponte para hipóteses de compreensão das diferentes estéticas e processos de expressão das mesmas em outra língua. Nesse sentido, está contida nesse trabalho uma proposição de método de tradução que reforça o caráter autoral da tradução. Entretanto, o impulso primeiro para essa pesquisa tem um caráter mais voltado para a compreensão de conteúdos culturais distantes no tempo, espaço e na forma de pensamento. A afirmação constante ao longo do texto da importância decisiva que o verbo “ser” tem em nossa maneira de ver o mundo nos confronta com outra forma de raciocinar, não mais pautada em um dilema de “ser” ou “não-ser”. Que questão seria essa?

Acredito que tais temas continuarão abrindo horizontes de compreensão do pensamento clássico chinês, cuja interação com o pensamento ocidental tem ao menos 500 anos de registros sistemáticos, contudo desafia o olhar do mundo contemporâneo pela sua pertinência em relação aos desdobramentos recentes. A compreensão das bases do pensamento chinês não elucida temas da economia, política ou sociedade da China de hoje, contudo permite raciocínios e análises mais qualificadas sobre a(s) cultura(s) daquela região do mundo.

Essa tese não é um manual, uma didática para entender poesia chinesa, sendo possível que mais confunda do que simplifique o problema, o que se ocorrer, talvez esteja mais próximo do que ocorreu em termos das múltiplas possibilidades que ela revelou.

REFERÊNCIAS

- BUARQUE, Chico. **Songbook**. Rio de Janeiro: Lumiar.
- CAMPOS, Haroldo de. **Escritos sobre Jade – Poesia Clássica Chinesa reimaginadas por Haroldo de Campos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- CAMPOS, Haroldo de (org.) **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- CHAI, Ch'u; CHAI, Wimberg. **Confucionism**. New York: Barron's Educational Series, 1973.
- DOBSON, W.A.C.H. **The Language of the Book of Songs**. Toronto: University of Toronto Press, 1968.
- ECO, Umberto. **Conceito de Texto**. São Paulo: T. A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GUERRA, Joaquim Angélico. **Escrituras Selectas**. Macau: Jesuítas Portugueses, 1980.
- _____. **O Livro dos Cantares**. Macau: Jesuítas Portugueses, 1979.
- HESÍODO. **Teogonia, a Origem dos Deuses**. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LAO-TSÉ. **Escritos do Curso e Sua Virtude (Tao Te Ching)**. São Paulo: Mandruvá, 1997.
- _____. **O Livro do Caminho Perfeito**. São Paulo: Pensamento, 1998.
- _____. **Tao Te King**. São Paulo: Attar, 1995.
- LAO TSE. **O Livro do Sentido e da Vida**. São Paulo: Hemus, sem data.
- _____. **Tao Te King**. São Paulo: Alvorada, 1987.
- _____. **Tao Te King**. Brasília: Coordenada Editôra de Brasília, 1969.
- LAO-TZU. **Tao Te King**. São Paulo: Pensamento, 1995.
- LEGGE, James. **The Chinese Classics**. Oxford: sem editora sem data.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **As Estruturas Elementares do Parentesco**. Petrópolis: Vozes, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- LI PO, TU FU. **Poemas Chineses**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O Léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- MENDOZA, I. S. **A China e o Governo das Águas: a administração dos rios e o pensamento político na formação da China Imperial**. Revista Urutágua (Online). , v.10, p.10 - , 2006.

- _____ **Confúcio, a Linguagem e a Educação** In: Filosofia e Educação - Estudos.1 ed.São Paulo : Factash, 2007, v.3, p. 51-59.
- _____ **Continuidades no pensamento político chinês do século XX** In: Filosofia e Educação - Estudos.1 ed.São Paulo : Factash, 2008, v.6, p. 71-80.
- _____ **Lao-tsé, a Linguagem e a Educação** In: Filosofia e Educação - Estudos.1 ed.São Paulo : Factash, 2007, v.3, p. 61-66.
- _____ **O Insólito Diálogo entre Foucault e Lao-Tsé - ou 'Uma possível aproximação entre o Tao e o Direito'.** Notandum (USP). , v.14, p.91 - 98, 2010.
- _____ **O Nome do Tao.** Língua Portuguesa. , v.01, p.54 - 57, 2009.
- _____ **Os Oito Caminhos do Tao.** Notandum (USP). , v.14, p.49 - 60, 2006.
- _____ **O público e o privado entre o Oriente e o Ocidente** In: Filosofia e Educação - Estudos.1 ed.São Paulo : Factash, 2008, v.7, p. 63-76.
- _____ **Pedagogia e Linguagem no pensamento tradicional chinês** In: Filosofia e Educação - Estudos ed.São Paulo : Factash, 2009, v.15, p. 45-58.
- _____ **Reflexões na Fronteira: o "problema" da Religião** In: X Seminário Internacional: Filosofia e Educação, 2010, São Paulo. Anais do X Seminário Internacional: Filosofia e Educação. São Paulo: Factash, 2010. p.177 – 190.
- _____ **Tópicos Políticos e Filosóficos do Clássico dos Ritos.** In: Filosofia e Educação - Interfaces ed.São Paulo : Factash, 2011, p. 159-168.
- NAN, Huai Jing. 论语别裁 [Nova abordagem dos Analectos]. Taibei: Lao Gu Culture Foundation, 1993.
- NEEDHAM, Joseph. 中国之科学与文明[Ciência e civilização da China]. Taibei: 商务 [Assuntos Comerciais], 1971.
- NOVAES, Aduino (org.). **A invenção da Crença.** São Paulo: Sesc, 2011
- PESSOA, Fernando. **Obra Poética.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.
- ROSA, João Guimarães. **Estas Estórias.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. **Primeiras Estórias.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. **Sagarana.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- RYCKMANS, Pierre. **As Anotações sobre Pintura do Monge Abóbora-Amarga.** Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- VARRAL, Merriden. **Chinese Diplomacy – the people as the state.** Sydney: China Studies Center, 2013. Disponível em:
http://sydney.edu.au/china_studies_centre/images/content/policy-papers/2013/Varrall-

Chinese-Diplomac-Final-Edition.pdf. Acesso em: 11 de maio de 2014.

WEBER, Max. **The Religion of China**. Glencoe: The Free Press, 1951.

YANG, Xianbang (org.) 中国哲学通史 [História Geral da Filosofia Chinesa]. Beijing: Universidade Popular da China, 1995.

毛诗正义 [Correta Interpretação da Poesia de Mao]. Disponível em: <
<http://zh.wikisource.org/zh/%E6%AF%9B%E8%A9%A9%E6%AD%A3%E7%BE%A9>>. Acesso em 20 de janeiro de 2013.

诗经全文 [Clássico dos Cantares]. Beijing, 2013. Disponível em:
 <<http://www.shigeku.org/xlib/gd/sj305/>>. Acesso em 05 de julho de 2011.

石涛画语录 [Anotações de Pintura de Shi Tao]. Disponível em: <
http://www.360doc.com/content/10/0801/14/1181610_42931227.shtml>. Acesso em 25 de fevereiro de 2013.

学庸浅言新注 [Nova Interpretação em Linguagem Simplificada do Grande Aprendizado e Caminho do Meio]. Taipei: Sanyang Printing Enterprise.