

O “Grande Intróito” aos *Poemas do Senhor Mao*¹ Tradução e Comentário

GIORGIO SINEDINO*

Esta é a íntegra do “Grande Intróito”, conforme a edição de *Interpretação Autorizada* (lit. *sentido correcto*) dos *Poemas do Senhor Mao*, (*Maoshi Zhengyi* 毛詩正義), organizada pelo importante classicista do período Tang, Kong Yingda 孔穎達 (574-648). Além das anotações de Kong, os comentários exploram as glosas de Zheng Xuan 鄭玄 (127-200), um dos mais notáveis eruditos do final da dinastia Han.

Embora a questão seja insolúvel por insuficiência de documentação, a autoria do “Intróito” normalmente é atribuída à escola de Mao Heng 毛亨. Há quem seja mais específico e aponte um dos discípulos póstumos de Mao, Wei Hong 衛宏, activo nos séculos 1 a.C./1 d.C.?, mas a autoria individual por via de regra é uma questão controversa na história das ideias chinesas. Até à dinastia Song, este texto era tradicionalmente integrado na parte canónica da obra (i.e. os poemas em si) como introdução ao primeiro poema. Não se trata de um princípio editorial incomum nos textos da dinastia Han, visto o mesmo ocorrer também no *Clássico das Mutações* (*Yijing* 易經) e em secções hoje consideradas apócrifas do *Clássico dos Documentos* (*Shujing* 書經). Supõe-se, contudo, que o “Intróito” originalmente compusesse um único longo texto, distinto do *Clássico dos Poemas* (*Shijing* 詩經), constituído por duas “partes”: a primeira, que hoje se chama de “Grande Intróito”, tece considerações gerais sobre a poesia e o trabalho de criação poética; a segunda, chamada de “Pequeno Intróito”, interpreta cada uma das obras coligadas no *Clássico dos Poemas*. Tal “princípio editorial” dá margem a dificuldades, inclusive na organização do próprio “Grande Intróito”: o leitor perceberá que comentários

de natureza geral estão interpolados a anotações específicas sobre “O canto dos falcões pescadores”, que dão início e concluem o texto.

Enquanto a tradição afirmava que o “Intróito” era de facto canónico, na dinastia Song uma atitude mais crítica ganhou corpo, tornando-se maioritária nos nossos dias. A partir da releitura de Zhu Xi 朱熹 (1130-1200), o “Intróito” passou a ser visto como um texto independente dos poemas. Zhu era especialmente rígido nas suas críticas ao “Pequeno Intróito”, questionado como obra de muitas mãos e de qualidade desigual. Não obstante, as passagens que constituem o “Grande Intróito” mantiveram a sua importância na leitura de Zhu, sendo recolhidas como o primeiro documento das “Linhas Mestras” (*詩傳綱領 shi chuan gang ling*) – colectânea de passagens clássicas que define a ortodoxia hermenêutica do *Clássico dos Poemas*.

Nesta tradução, o “Grande Intróito” é composto de 20 trechos – conforme a divisão do comentário de Kong Yingda. Para fins didácticos, é conveniente dividi-lo em duas partes. A primeira, composta pelos itens 1 a 8, trata de aspectos gerais da poesia e da composição literária, particularmente as concepções de “ideais”, “emoções”, “unidade de expressão poética” entre poesia, música e dança, “correspondência por afinidade”, “papel político-doutrinário dos poemas”, entre outros; os itens 9 a 20 tratam da leitura e interpretação do *Clássico dos Poemas* como um todo. Em foco estão as importantes noções de “seis aspectos” e “quatro inícios”. Com base nelas, o “Intróito” analisa a estrutura do *Clássico dos Poemas*, conformando a obra a uma teoria da história da dinastia Zhou.

(一) 《關雎》，后妃之德也，風之始也，所以風天下而正夫婦也。故用之鄉人焉，用之邦國焉。

(1) [O poema] “O canto dos falcões pescadores”² descreve as virtudes da consorte real. É a primeira obra [da primeira secção do *Clássico dos Poemas*,] os “ventos”. [O “canto”] aventa [bom conselho] a Tudo sob o Céu, [determinando qual a relação] correcta entre marido e mulher. Por esse motivo, o poema tanto pode ser recitado para congregar hóspedes num banquete, quanto para se administrar um país.

COMENTÁRIO: Os itens 1 e 2 compõem um parágrafo único. Nele, os “ventos” dão ensejo para uma discussão profunda do significado de poesia. No original, “vento” é o substantivo *feng* 風, que literalmente significa “ar em movimento”. Em chinês, contudo, há outras conotações para o termo, a primeira das quais é “costumes” (em sentido moral, a exemplo da expressão “bons costumes”). Como ficará claro adiante, os “Ventos das Terras” representam, não os diferentes hábitos de vida de cada um dos países enfeudados a Zhou, mas a força e correcção da moralidade em cada um deles, julgados a partir do paradigma das Terras do Sul de Zhou e do Sul de Shao (cf. itens 18 e 19).

O ideograma 風 reaparece em “aventar [bom conselho]”, desta vez como verbo. Literalmente, significa “[tal como o vento,] soprar algo, movendo-o”; neste contexto, significa “exercer subtilmente influência moral sobre alguém”. Confúcio usa a metáfora do “vento” para exprimir a capacidade do homem superior para transformar o modo de ser e pensar do povo que tem abaixo de si (cf. *Analectos* [*Lun Yu* 論語] 12.19).³ Mas no caso do *Clássico dos Poemas* também há obras de pessoas consideradas inferiores na hierarquia social, de maneira que esse “ventar sobre as outras pessoas” não deve ser visto estritamente como uma obra de doutrinação moral de cima para baixo. Nestas situações excepcionais em que o inferior admoesta o seu superior, Zheng Xuan comenta que o termo *feng* 風 deve ser lido como o seu cognato “apreciar criticamente” (*feng* 諷). Deste modo, os “ventos” são uma via de duas mãos. Não apenas o superior ensina os seus subordinados, mas também os subordinados podem recorrer aos poemas para criticar as insuficiências do superior.

Enquanto primeiro dos *Poemas*, o “Grande Intróito” trata do “Canto dos falcões pescadores” como

a sua primeira e mais fundamental lição. Kong Yingda ressalta no “Canto” a concepção que perpassa toda a experiência histórica chinesa: a doutrinação política origina-se na relação correcta entre marido e mulher. Na visão chinesa, o marido é, por definição, superior à sua esposa, da mesma forma que, entre os animais, o macho domina a fêmea. O homem deve conduzir a família sob estrita obediência e voluntária cooperação da mulher. A harmonia familiar decorre desta hierarquia natural. Assim, uma sociedade estável depende de famílias estáveis e a relação ideal entre superior e subordinado deve espelhar-se nesse paradigma natural. Por tal razão, aproximar um banquete “particular” da administração “pública”, como se vê na passagem, não é incoerente, ao contrário do que poderia pensar o leitor ocidental. Subjacente a “público” e “privado” está a noção de “Ritos” (*li* 禮), o estrito sistema de etiqueta social que organizou a sociedade chinesa durante o período imperial. Portanto, não importa a distinção entre público e privado, na medida em que para um chinês há uma clara continuidade entre ambos – um código de valores comum, que naturalmente permeia a literatura em geral e a poesia em particular.

Neste contexto, o parágrafo enfatiza a dupla dimensão dos ensinamentos morais subjacentes ao “Canto dos falcões pescadores” (e também ao *Clássico dos Poemas*, em sentido lato). Os seus ensinamentos contribuem não apenas para a vida privada (“congratamento de hóspedes”), mas também para a vida pública (“administrar o país”). Conforme o *Grande Aprendizado* (*Daxue* 大學), o primeiro dentre os *Quatro Livros* (*Sishu* 四書) que, segundo Zhu Xi, representam a essência da tradição confuciana, incutir certos valores no clã é o primeiro passo para que se construa uma ordem política estável.⁴

(二) 風，風也，教也。風以動之，教以化之。

(2) [A categoria literária] “vento” [é sugerida pela palavra] “aventar” e significa “doutrinar”. Assim como o vento faz as coisas se moverem, a doutrinação transforma [as pessoas moralmente].

COMENTÁRIO: “Vento” aparece aqui com um outro significado, desta vez enquanto categoria literária, a primeira das três existentes no *Clássico dos Poemas*. Diz-se categoria literária, porque classifica as obras em

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Poética Chinesa

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Chinese Poetics

termos de autoria (povo), forma (canções de ocasião) e conteúdo (elogio ou crítica aos superiores sociais). O sentido moral de “vento” (enquanto substantivo e verbo) já foi discutido acima.

O interesse particular deste parágrafo está em vincular uma categoria literária a um uso político-moral específico e também à sua eficácia. Porque vento significa “doutrinar”? E, como tal, “doutrinação” tem o condão de transformar moralmente as pessoas? Os chineses acreditavam que cada indivíduo possuía uma determinada “força moral” ou “virtude” (*de* 德). Essa força, que podia ser percebida pelos outros, dava força às acções de alguém; mas, além disso, também era possível comunicá-la às pessoas – por exemplo através de poesias. Essa concepção de *de* é um conceito indispensável para a literatura desta época, na medida em que uma obra normalmente era vista como um retrato da força moral do autor. Ultimamente, o juízo sobre a “beleza” ou “feiura” de uma obra remeterá à força ou fraqueza da moralidade de seu autor.

(三) 詩者，志之所之也。在心為志，發言為詩。

(3) O poema *shi* 詩 é para onde acorrem os [mais elevados] ideais [do poeta]. Enquanto estão dentro [do coração], chamam-se de “ideais”; ao serem comunicados com palavras, ganham o nome de *shi*.

COMENTÁRIO: Pelo menos no *Clássico dos Poemas*, a poesia está completamente determinada pelo estrito código moral “confuciano”. A individualidade do autor cinge-se a manifestar os limites da sua “força moral”, estando a sua técnica e sensibilidade submissas ao carácter didáctico de sua criação. Por conseguinte, esses poemas *shi* distinguem-se no universo poético chinês por uma aura de quase sacralidade. Talvez os poetas da dinastia Han tenham preferido uma outra nomenclatura para os poemas de temática mais mundana, os *fu* 賦. É por isso que a tradução particulariza os “poemas *shi*”, já que os mesmos recebem no “Grande Intróito” a dimensão de um género literário.

A definição “poema *shi* é para onde acorrem os ideais [do poeta]” é uma reelaboração de uma passagem do *Clássico dos Documentos*.⁵ Mas quem era esse poeta? O original chinês menciona apenas a palavra

“ideais”. O original *zhi* 志, na sua etimologia remete para a consciência e valores de um agrupamento social conhecido como os *Shi* 士 que, na época do “Intróito”, exerciam funções de guerreiros-burocratas-literatos. Membros da baixa aristocracia, raramente ricos, nunca independentes, a maior parte dependia do seu *know-how* em assuntos de governo e instrução na cultura oficial para garantir sucesso na vida. Dito isto, os ideais dos *Shi* tinham por alicerce os valores literários e morais da sua educação, estando voltados para o trabalho de governo que exerciam no dia-a-dia. Neste quadro, havia de facto espaço para a criação literária e expressão artística, embora submetidas ao cânone moral e político, de que o *Clássico dos Poemas* é uma cristalização.

Não obstante, vale a pena enfatizar que “ideal” é um conceito dinâmico: embora a moralidade confuciana seja o seu ponto de partida, cada época atribuir-lhe-á novos matizes, chegando-se mesmo ao ponto de, no final da dinastia Tang, violar o estrito código que balizara os poemas *shi* em dois milénios. Embora não haja indícios dessa revolução no período que nos interessa, de facto há uma mudança importante na transição da dinastia Zhou para a China unificada pelo clá Liu 劉 dos Han 漢. Nesse processo, os *Shi* parecem tornar-se conscientes da sua condição enquanto classe, para além do papel que lhes cabia segundo a ideologia de Estado. Confúcio é normalmente apresentado como protótipo desse novo homem. São famosas as citações dos *Analectos* onde Confúcio fala de si próprio como portador de “ideais” que, no passado, eram exclusivos dos reis e da alta aristocracia.⁶

É óbvio que as palavras de Confúcio devem ser lidas a partir do contexto histórico e da realidade institucional chinesa. O “confucionismo” (a ideologia dos *Shi* enquanto grupo social) distingue duas linhas de acção: de um lado, apregoa a conformidade social e a autoridade da hierarquia; por outro, busca para si e para a sua classe um maior campo de acção, que compense a sua inferioridade social e os equipare à elite detentora do poder real. Pode-se postular que das tensões e contradições destas duas linhas surge um impulso criativo que se manifestará inclusive na literatura e na poesia.

Por derradeiro, este parágrafo prescreve à poesia e à criação poética uma única fonte: os ideais e convicções do autor. Contudo, esses ideais não bastam por si sós. Há necessidade de um elemento formal – a linguagem – e de um elemento processual – o diálogo entre o poeta

e o seu destinatário, estando ambos esses elementos contidos no ideograma 言 *yan*, que traduzimos por “comunicar com palavras”. A próxima passagem explorará os limites da comunicação verbal e sugerirá uma relação no mínimo complexa entre moralidade, criação literária e expressão artística.

(四) 情動於中而形於言，言之不足，故嗟嘆之，嗟嘆之不足，故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。

(4) Quando as emoções se agitam dentro [do coração], é através de palavras que elas tomam forma. Se, contudo, [a intensidade das emoções é tal que] as palavras não bastam, [o poeta manifesta-o] com suspiros e gemidos. Caso os suspiros e gemidos [por sua vez não sejam capazes de satisfazê-lo, o poeta] canta. Falhando também o canto, [o poeta,] sem se dar conta, dança com as mãos e dança com os pés.

COMENTÁRIO: Neste parágrafo, a primeira questão a ser posta é: o que é o “poeta” na perspectiva do “Grande Intróito”? De início, cumpre distinguir o “poeta” na tradição chinesa do “poeta” na tradição ocidental. Na Grécia pré-clássica, o poeta é o ποιητής *poiētēs*, isto é, o “criador” de uma cultura. Homero era a autoridade máxima de um sistema educacional (*paideia* παιδεία) por representar um sistema de valores morais-religiosos e, ultimamente, por transmitir uma visão do mundo e da sociedade que influenciou o ideal grego de homem. A crítica a Homero que culminou na Atenas do famoso século V a.C. permitiu isolar o valor retórico e literário das obras do poeta, aproximando a poesia épica, lírica e teatro como expressões literárias comuns, ainda que houvesse uma hierarquia entre elas. Foi a partir de Horácio que a poesia se tornou meramente um tipo técnico de composição literária, noção que se transmitiu à Renascença e chegou aos nossos dias.

Na China, não há um “poeta” a dessacralizar, porque a ênfase não é posta sobre a individualidade do artista e sim sobre a mensagem comum de “doutrinação” da sociedade pela poesia *shi* enquanto um género (cf. item 8 do texto principal), género que permanecerá sacralizado, pelo menos até a dinastia Tang. Como se verifica na referida passagem, por não possuir o mesmo peso da tradição ocidental, a figura do “poeta” na China pode, em tese, confundir-se com a do intérprete, a do

cantor e até mesmo com a do dançarino. O problema da “autoria”, tão importante para a tradição ocidental, não preocupa o “Grande Intróito”, porque a poesia é aqui descrita como um meio de expressão comum, cernida num conjunto de “emoções” (*qing* 情). Essas emoções não são exclusivas a uma categoria de artistas, algo que no Ocidente se cognomina “imaginação” ou “invenção” poética – já que impor critérios formais às emoções neste ponto pareceria demasiado artificial para o “Intróito”. Voltando àquela passagem, vê-se facilmente que as emoções fluem num *continuum* entre a dicção poética, a canção e a dança. Esta é uma noção de “espontaneidade” ou “naturalidade” (*ziran* 自然), muito apreciada pelos chineses. Por outro lado, apesar de que neste esquema todos sejam poetas em potencial, não decorre que na verdade o sejam, considerado o facto de que as emoções precisam de se legitimar nos ideais descritos pelo item anterior e, também, que somente artistas de “força moral” superior podem perenizar-se como grandes poetas.

(五) 情發於聲，聲成文，謂之音。

(5) As emoções manifestam-se por sons; se os sons se conformam numa ordem [determinada], a isso chamamos melodia.

COMENTÁRIO: Tal como na Grécia antiga, havia uma profunda relação entre poesia e música, de maneira que o “Intróito” não está a fugir do tema, apenas explora o paralelismo existente entre a melodia da frase e sua musicalização. Conforme o “Intróito”, o que surgiu primeiro, a poesia ou a música? Pelo tratamento dado ao problema, parece claro que a música surgiu como um subproduto da harmonia da voz (ou vozes) da declamação. Este é o ponto de vista do comentário. Mas a questão não deixa de apresentar dificuldades. O termo “sons” (*sheng* 聲, lit. “vozes”) corresponde às cinco “notas musicais” da China arcaica (*gong* 宮; *shang* 商; *jiao* 角; *zhi* 徵; *yu* 羽 – equivalentes a “do”, “ré”, “mi”, “sol”, “lá”). O comentário explica ainda que a dicção poética se constrói à maneira da organização desses sons numa “ordem”, que ultimamente será chamado de melodia. Portanto, a relação genética entre poesia e música parece inverter-se, colocando a música como origem da poesia – pelo menos intuitivamente.

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Poética Chinesa

Resta ainda um segundo desafio para quem deseja descobrir a relação entre música e poesia. O termo traduzido por “ordem” neste item, *wen* 文, não é um termo eminentemente musical. Nos *Ritos de Zhou* (*Zhouli* 周禮) há uma passagem descrevendo as funções do “Grande Mestre de Música”,⁷ onde é utilizada a expressão “dá ordem aos tons classificados como *Yin* 陰 e *Yang* 陽 com base nos cinco sons”. Tal passagem é comentada conforme uma complexa tabela de correspondências, não somente entre sons, mas também pontos cardeais, horas, mês e ano, etc. Portanto, a “ordem” aqui mencionada pelo “Intróito” tem por pano de fundo uma concepção tipicamente chinesa de “correspondências por afinidade” (*gan ying* 感應) entre os diversos aspectos que integram a realidade, sendo os sons tão somente o aspecto enfatizado desta vez.

(六) 治世之音，安以樂，其政和。
亂世之音，怨以怒，其政乖。
亡國之音，哀以思，其民困。

(6) As melodias de uma sociedade em que há bom governo são tranquilas e transmitem alegria; isto porque [as classes superiores] adoptam uma política de conciliação. Numa sociedade em desordem, as melodias são rancorosas e transmitem fúria, pois a política não consegue construir consenso. Os países prestes a se extinguir caracterizam-se por melodias tristes que suscitam reflexão, uma vez a gestão [do país] haja caído em impasse.

COMENTÁRIO: Percebe-se aqui uma aplicação prática da concepção de “correspondência por afinidade”: as melodias reflectem o estado de coisas numa sociedade, ou seja, a poesia (aqui parafraseada como “melodia”) pressente o sucesso ou fracasso de todo um povo. Como é isso possível? No comentário ao item 4 já se afirmou que a poesia – extensível ao canto e à dança – pode ser considerada uma prática colectiva, livre de preocupações a respeito da autoria ou individualidade da invenção poética. Também ficara estabelecido que as emoções são a força motriz dessas manifestações artísticas, emoções que marcam a continuidade do “diálogo poético” entre a obra e o seu(s) realizador(es). Como são emoções comuns, um mero leitor pode participar da obra: basta dar-lhe vida com a sua dicção, canto ou dança. É por tal motivo que

a poesia não é produto isolado de uma mente, sendo capaz de reproduzir a realidade que lhe deu origem. Contudo, deve-se insistir que há emoções legítimas e emoções “corrompidas”; eis algo que se pode intuir da existência de três tipos de sociedade. Mas qual o critério para as distinguir? A moralidade do grupo é uma aposta segura, mas parece que há um fundamento primeiro: os “ideais” referidos pelo item 3. Em última instância, são esses ideais que ligam a obra à realidade de onde provém. Mas que ideais devem prevalecer? Como julgar quais os ideais legítimos para animar os poemas *shi*? O item 8 responderá peremptoriamente a estas indagações.

(七) 故正得失，動天地，感鬼神，莫近於詩。

(7) Sendo assim, nada se aproxima dos poemas *shi* [em termos de oferecer uma avaliação] correcta sobre o que é sucesso ou fracasso, de comover Céu e Terra, de contagiar-se pelos espíritos humanos ou da natureza.

COMENTÁRIO: Este item descreve três “eficácias” dos *Poemas*, que certamente soarão insólitas para o leitor contemporâneo. No plano da sociedade, os poemas *shi* são referenciais seguros para avaliar a moralidade de acções individuais ou de situações colectivas – particularmente com vista a aferir a situação política de uma sociedade. No plano da natureza, caso a mensagem de transformação ética dos *Poemas* permeie tanto a elite como o povo, todo o Céu e Terra ingressará numa era de paz e estabilidade. Neste último movimento, não haverá barreiras entre o mundo material e a realidade invisível, porque o homem vibrará em uníssono com a “natureza”.

Nada há nessas funções que possa sugerir qualquer relação com o que se entende por “literatura” ou mesmo “arte” como se compreendem hoje em dia, nada que remeta a um “tipo de escrita” ou a uma “função da linguagem”. Se o “Grande Intróito” apresenta uma teoria poética, ela está submetida ao “fundamentalismo confuciano” que opera na sociedade e na política chinesas, tão preocupado que está com a defesa de um código absoluto de moralidade. Por tal motivo, as três funções devem ser vistas como modalidades de uma mesma substância. Enquanto veículo de ideais legítimos, a poesia tem o poder de exercer efeitos sobre uma comunidade, sobre Tudo sob o Céu ou mesmo sobre toda a “natureza”, visível ou não. Segundo essa

doutrina, a mensagem moral de um poema não é somente capaz de dissipar dúvidas a respeito do que é bom e ruim para as terras onde há feudatários do Filho do Céu; se os seus ideais forem reconhecidos, e mesmo influenciarem o comportamento do mundo cultural chinês inteiro, será possível promover uma grande harmonia que permeia os “espíritos”. Este pensamento mais uma vez explora a noção de “correspondência por afinidade”.

Vale a pena esclarecer o que são “espíritos” na cultura chinesa clássica. A passagem emprega o termo composto *guishen* 鬼神, que literalmente significa “espíritos dos mortos” e “espíritos celestes” (algo como “elementais”). Não obstante, os dois conceitos variam conforme o tempo. Como o *Clássico dos Poemas* é uma obra muito antiga, de uma época em que a religião chinesa era essencialmente um sistema de culto dos antepassados, parece ser mais adequada uma visão mais concreta dos espíritos, como entidades capazes de influenciar a realidade. Portanto, originalmente, talvez os “espíritos” da passagem queiram referir-se às entidades protectoras dos clãs nobres – ancestrais ou divindades. Contudo, o texto do “Intróito” é aberto e cada geração de intérpretes relê a passagem conforme as convicções da sua época, tanto que, em Zhu Xi, os “espíritos” se tornaram as energias despersonalizadas do *Yin-Yang*.

(八) 先王以是經夫婦，成孝敬，
厚人倫，美教化，移風俗。

(8) Os reis do passado apoiavam-se neles para padronizar as relações entre marido e mulher, [e também para] consolidar a piedade filial e o respeito [ao soberano. Era através deles] que se impunha o devido valor às relações humanas, que se fazia bela a doutrinação [da colectividade] e que se transformavam os hábitos e costumes.

COMENTÁRIO: “Apoiavam-se neles” é uma remissão às três eficácias dos poemas *shi*, tal como discutido no item anterior. Os itens 6, 7 e 8 têm uma relação orgânica. No item 6, postulou-se a primeira premissa da “correspondência por afinidade”, sustentando-se que as poesias são retratos da realidade de onde surgem. No item 7, foi apresentada a segunda premissa, segundo a qual os poemas também são

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Chinese Poetics

capazes de influenciar a realidade, possuindo três níveis de eficácia. Ao ler-se este item, percebe-se que a poética está ao serviço da moralidade, sendo uma considerável ferramenta de governo. Mais importante, este item enfeixa as três eficácias, que agora aparecem unificadas em torno da “doutrinação da colectividade” pelos reis do passado.

Tal como anunciado no item 1 durante a análise de “O canto dos falcões pescadores”, todo o arranjo das relações humanas se inspira no par primordial do masculino e feminino, *Yin* e *Yang*, que será aplicado por analogia às relações de subordinação familiar (pai-filho) e política (rei-servo). Na cultura chinesa clássica, relações humanas não são um conceito neutro, podendo ser parafraseadas como a hierarquia familiar e social. Segundo esse raciocínio, as sociedades humanas nascem num estado de perfeição orgânica, o que quer dizer que, no passado, governavam aqueles que eram os mais aptos para tanto, enquanto que o povo aceitava servi-los de bom grado. Cada um estava satisfeito com o que lhe coube e trabalhava altruisticamente em favor do todo. Esta utopia é o pano de fundo ideológico do que chamámos de primeira parte do texto – parte que, a partir de agora, será expressa por “poética ortodoxa”.

(九) 故詩有六義焉，一曰風，二曰賦，
三曰比，四曰興，五曰雅，六曰頌。

(9) Nesse sentido, os poemas *shi* têm seis aspectos: o primeiro chama-se de “ventos”; o segundo, “exposição poética”; o terceiro, “comparação”; o quarto, “alusão”; o quinto, “odes elegantes”; o sexto, “cânticos reais”.

COMENTÁRIO: Este item tem um duplo papel. Por um lado, pode ser considerado o último item do que designámos por primeira parte do “Grande Intróito”. Por outro, pode também ser tido como o primeiro item da segunda parte. A poética do *Clássico dos Poemas* está completamente resumida nos seus seis termos. Não se trata, contudo, de um agrupamento homogêneo, mas de dois grupos com três conceitos cada. Sabe-se que “Ventos”, “Odes” e “Cânticos” são as três divisões do *Clássico*; mais do que divisões, podem ser vistos como “categorias literárias” ou “géneros poéticos”. Os demais termos, “exposição poética”, “comparação” e “alusão” são procedimentos estilísticos que distinguem os poemas *shi* da prosa literária *wen*.

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Poética Chinesa

Sendo os dois grupos tão distintos, porque é que o “Intróito” os elenca numa sequência aparentemente confusa, interpolando os procedimentos estilísticos entre “Ventos” e “Odes”? “Ventos” vem primeiro por uma razão subtil. Eles não apenas iniciam o *Clássico*, mas também possuem a eficácia mais imediata – basta que se reveja os itens 1 e 2. Após os “Ventos” seguem-se os três procedimentos. Segundo Kong, esta interpolação explica que, da mesma maneira que os três podem estar presentes nos “Ventos”, também podem ser empregados nas “Odes” e nos “Cânticos”.

Como definir esses procedimentos? O “Intróito” não desce a tais particulares e a polémica continuou ao longo da história chinesa. Porta-voz da leitura política tradicional do *Clássico*, Kong Yingda anota que o segundo procedimento consiste “em comparar a um animal ou objecto qualquer aquilo que se deseja expressar, porque o autor não ousa comunicá-lo directamente, como se tivesse medo de algo”. A comparação funciona referencialmente; por exemplo, usar o termo “rato” para exprimir a pessoa que explora o camponês, roubando as suas riquezas, à maneira do rato, que come escondido os seus cereais.

“Alusão”, o terceiro item, é um tipo de comparação que, todavia, funciona no plano das emoções suscitadas pelas imagens ou pelos objectos comparados; na expressão de Kong Yingda, “a ‘alusão’ suscita ideais e princípios elogiados pelo poeta”. Por exemplo, os falcões pescadores são conhecidos pela sua fidelidade, aninhando-se com apenas um parceiro por toda a vida. Se o poeta empregar “falcão pescador” para significar “cônjuges fiéis”, trata-se de uma comparação. Porém, como no poema, se for feita uma menção subtil ao canto dos falcões pescadores e se a lembrança do canto suscitar o sentimento de confiança e cumplicidade de um casal, estaríamos diante de uma “alusão”. Em resumo, enquanto na comparação há uma relação concreta entre referência e referido, na alusão há uma mera sugestão psicológica.

Até agora nada foi dito sobre a “exposição poética”. Sendo a “Comparação” e a “Alusão” termos correlatos, a “exposição poética” resta isolada como um procedimento aparentemente sem sentido particular. Kong Yingda explica: esse procedimento consiste numa “apresentação directa do material, sem mascarar o que se deseja dizer – de modo que sucessos e fracassos [elogio e crítica] são apresentados como tal”. Claro que a explicação de Kong tem por pano de fundo a leitura

tradicional do *Clássico*, como obra de carácter político-moral; no entanto, o essencial da “exposição poética” está presente: um impulso criativo, sob influência das emoções tal como ocorrem ao autor. Um bom exemplo é o terceiro poema da colectânea, chamado de “orelhinha enrolada” (*juan'er* 卷耳, nome chinês antigo do arbusto *xantium sibiricum*). Nele, uma mulher canta a saudade do seu marido, então distante de casa. Todas as estrofes exploram um sentimento de solidão, ora suscitado pelo que a mulher está a fazer, ora pelo que ela imagina que o seu marido esteja a fazer. A linguagem é simples e directa, adornada apenas pela interacção subtil entre o mundo psicológico e a vida quotidiana. Portanto, apesar da pobreza teórica do conceito, não seria exagero descrever a “exposição poética” como o procedimento fundamental da composição de poesia em chinês. Sensibilidade, inspiração e espontaneidade – todos esses termos dão-lhe conteúdo prático. Não é por acaso que o termo *fu* que, no “Intróito”, indica um procedimento estilístico, se tornou uma metonímia para “poesia” ou “poema” na dinastia Han.

(十) 上以風化下，下以風刺上。
主文而譎諫。言之者無罪，
聞之者足以戒，故曰風。

(10) As classes superiores utilizam os “ventos” para transformar moralmente as classes subalternas e estas, [por sua vez,] utilizam-nos para censurar [os defeitos das] classes superiores. [Apesar de os poemas *shi* serem composições] eminentemente literárias, eles podem ser utilizados para fazer críticas indirectas. [E justamente por serem críticas indirectas,] quem as profere não comete um crime [de subversão da hierarquia social, ao mesmo tempo em que] quem é criticado tem fundamentos para tomar providências [e remediar as queixas do povo.] É por estas razões que [a primeira categoria de poemas *shi* chama-se de] “ventos”.

COMENTÁRIO: No item 2 já se discutiu os diferentes sentidos da palavra “Vento” (*feng* 風) em chinês arcaico, no que têm de relevante para a poética do *Clássico*. Contudo, enquanto naquele item somente se enfatizou o sentido de “Vento” como doutrinação político-moral, agora o termo aparece polarizado: há os “Ventos” dos superiores sociais e os “Ventos” dos inferiores sociais. Na prática, esta é uma divisão

eventual, pois ambos os aspectos continuam unificados pela utopia de uma sociedade harmoniosa, onde quem tem a virtude para mandar está no poder de facto e quem deve obedecer submete-se voluntariamente. A polarização somente ocorre porque a era dourada chegou ao fim, confundindo a consciência moral da elite e desestruturando a hierarquia “natural”.

Neste contexto, este item é o que verdadeiramente assinala o início da segunda parte do “Grande Intróito”. Em contraste com a pureza da primeira parte, que permeia o ideal poético arcaico chinês, deparamo-nos agora com uma situação em que os governantes perderam as suas credenciais morais. O quebrantamento dessa ordem, por um lado, legitimou os subordinados a externarem a sua insatisfação, mas, por outro, também prescreveu as regras segundo as quais os protestos devem ser veiculados. Primeiramente, permanece o pressuposto de que a ordem hierárquica segue inalterada. Em segundo lugar, as críticas devem ser feitas indirectamente, mascaradas de ingénuos exercícios literários. Um terceiro ponto é o de que os protestos funcionam como lembretes aos superiores de que há algo errado no seu governo, cabendo a quem tem o poder decidir se tomará ou não providências. “Ventos” aqui serve de metáfora: à maneira da brisa, as críticas podem ser subtilmente sentidas e, justamente pela subtilidade da impressão, podem ser também ignoradas, sem qualquer consequência social mais ampla.

(十一) 至於王道衰，禮義廢，政教失，
國異政，家殊俗，而變風變雅作矣。

(11) Quando o “Caminho do Rei” entrou em decadência, [o sistema] dos Ritos [legítimos] e [os seus elevados] valores morais caíram em desuso; a governança e a doutrinação moral faliram. [Nesse momento, Tudo sob o Céu perdeu sua unidade,] cada país passou a adoptar políticas diferentes; cada clã começou a desenvolver hábitos próprios. Nessa era apareceram [categorias] heterodoxas de “ventos” e “odes elegantes”.

COMENTÁRIO: O conceito de poema “Heterodoxo” (*bian* 變, lit. “modificado”, “alterado”) marca a transição entre duas épocas e dois estilos. Está contraposto a “Ortodoxo” (*zheng* 正, lit. “correcto”, “direito”). O que é um poema ortodoxo? A passagem

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Chinese Poetics

ressalta dois aspectos. Em primeiro lugar, é ortodoxo o poema concebido segundo o espírito dos Ritos legítimos – da estrita etiqueta social, cuja observância ecuménica é atributo do Rei-Sábio. O segundo aspecto é a sua validade e significância *erga omnes*. Dito isto, os poemas Heterodoxos são corrupções de um ideal. O seu aparecimento é indício da decadência de uma sociedade.

Vale a pena enfatizar que à ideia de decadência está associada a noção de diversidade. Heterodoxia assinala a incapacidade de a corte real fazer com que os nobres feudatários (e seus servos) sigam a sua forma de pensar e agir, dando vazão a emoções e formas de pensar que necessariamente destoam do que uma tradição imemorial vaticina e impõe. Sob uma perspectiva estritamente literária, a unificação das formas de expressão poética por um único cânone não apenas é moralmente desejável, mas também esteticamente. O termo chinês significando “ortodoxia” quer dizer “correcto” (*zheng*) e está intimamente associado a elegância (*ya* 雅). Curiosamente, este termo *ya* também se refere aos hábitos linguísticos da corte real. Isto reforça os matizes depreciativos do termo “heterodoxo”.

(十二) 國史明乎得失之跡，傷人倫之廢，
哀刑政之苛，吟詠情性，以風其上，

(12) Atentos aos indícios de fracassos e sucessos [nas políticas adoptadas pelos governantes], comovidos pela falência da hierarquia familiar e social, consternados pela virulência das punições e demais medidas [para repressão dos costumes], os cronistas de cada país faziam recitar [poemas exprimindo] emoções e temperamentos [merecedores de atenção], com o fito de aventar [cautela a] seus superiores,

(十三) 達於事變而懷其舊俗者也。
故變風發乎情，止乎禮義。
發乎情，民之性也。
止乎禮義，先王之澤也。

(13) de deixar os seus soberanos a par das mudanças e, por fim, que eles, [decepcionados com os vícios de seu tempo,] pudessem contagiar-se de nostalgia pelos velhos costumes. Embora esta [categoria] heterodoxa dos “ventos” dê voz a emoções [imperfeitas], ela contém-se diante dos [imperativos ditados] pelos Ritos [legítimos] e

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Poética Chinesa

seus valores morais. [Por um lado,] a atitude de reflectir fielmente as emoções [ao compor um poema] é da índole do povo. [Por outro lado, contudo,] o facto [de o poeta] não violar nem os Ritos, nem a moralidade deve-se à reminiscência [dos ensinamentos] dos reis do passado.

COMENTÁRIO: Os itens 12 e 13 compõem um único, longo parágrafo. A separação abrupta em duas secções justifica-se pela necessidade de esclarecer uma redacção dúbia do “Grande Intróito”, aparentemente atribuindo a “autoria” dos poemas heterodoxos a burocratas da corte real responsáveis pela organização das crónicas do país. Na verdade os poemas são oriundos das numerosas terras enfeudadas ao rei de Zhou, o que é incoerente com qualquer generalização em sentido contrário. O mal-entendido deve-se ao verbo “recitar” (*yinyong* 吟詠) que não deve ser lido na voz activa (“os cronistas recitam”), mas sim no modo causativo: “os cronistas fazem recitar”.

Estes itens explicam como os poemas heterodoxos chegavam ao conhecimento do rei: havia funcionários responsáveis pelo trabalho de compilação e interpretação dessas obras, da mesma forma que hoje em dia há profissionais encarregados da análise dos conteúdos da internet. Configura-se um modo de comunicação indirecta entre dois níveis hierárquicos, para todos os efeitos impermeáveis entre si. Por ser a autoridade absoluta uma prerrogativa do marido, do pai, do rei, como resolver os conflitos humanos inevitáveis sem esmagar a parte mais vulnerável? A resposta é: através de um código moral rígido; a responsabilidade é assim personalizada, enquanto cada um deve fazer o que lhe é prescrito nesse âmbito. Se algo está errado com Tudo sob o Céu, as causas remontam à imoralidade do rei. Uma passagem do “Vaticínio de Yin”, capítulo do *Clássico dos Documentos*, menciona os “Três Maus Hábitos e Dez Abusos” que devem ser evitados pelo Rei. São conselhos práticos minuciosos, proscrevendo falhas como: excessos de canto e dança na corte; apreço por objectos raros ou preciosos, mulheres, passeios, jogos de caça; desrespeito pelos ensinamentos dos Sábios, desconsideração pelos conselhos dos servos fiéis e rectos, desprezo pela virtude dos anciãos e fazer amizade com pessoas tolas e fúteis. Os *miroirs des princes* medievais certamente podem servir de referencial; porém, no caso da China, trata-se de um fenómeno de duração desproporcionalmente maior que o da Europa, além de que o sistema ideológico do “Rei-Sábio” essencialmente

monopolizou a educação chinesa, pelo menos até ao fim da era imperial. Na Europa, ao contrário, factores como a separação entre Estado e Igreja e entre política e economia produziram uma estratificação cultural sem paralelo na China.

(十四) 是以一國之事，繫一人之本，謂之風。言天下之事，形四方之風，謂之雅。

(14) Consequentemente, [a condução dos] assuntos [de governo] numa terra está vinculada [à índole de] uma pessoa. [Eis o que se] chama de “vento”. [Se uma obra] tratar da gestão de Tudo sob o Céu, formando os “ventos” das quatro direcções, chamar-se-á de “ode elegante”.

COMENTÁRIO: Começa aqui uma nova secção que abrange os itens 14 a 17 e expõe o conceito de “Quatro Inícios” – “Ventos”, “Odes menores”, “Odes maiores” e “Cânticos”, ou seja, a estrutura de quatro géneros segundo a qual estão compiladas as obras no *Clássico dos Poemas*. Neste item, as “odes elegantes” são apresentadas como uma ampliação dos “ventos”. Diz-se ampliação, porque ambos os géneros compartilham do mesmo substrato: *shi* 事, isto é, “assuntos de governo”. Ambos são retratos da ordem política: os “ventos”, no plano das “terras” enfeudadas pelo rei de Zhou, as “odes”, na perspectiva de Tudo sob o Céu. Chama-se a atenção que, neste lugar, os “ventos” não apareçam como composições poéticas particulares, mas como um mosaico representando uma ordem político-moral determinada. Além disso, é preciso notar que, na relação entre os “ventos” e as “odes”, o todo prevalece sobre as partes. Não são as “odes elegantes” resultado da integração dos “ventos” de cada uma das terras, mas é o centro que determina aquilo que ocorre em todas as partes. O item 15 explicará como isso é possível.

(十五) 雅者，正也。言王政之所由廢興也。政有小大，故有小雅焉，有大雅焉。

(15) [O termo] “elegante” refere-se ao que é ortodoxo. [As “odes elegantes”] descrevem as razões para a adopção e abandono das políticas de um rei. Dado que há políticas de maior e menor importância, as “odes elegantes” dividem-se em “odes menores” e “maiores”.

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Chinese Poetics

COMENTÁRIO: Este item trata as “odes” de modo similar ao que o item anterior empregou para os “ventos”. “Odes” são obras da alta aristocracia ligada por sangue ao clã de Zhou. Por essa razão, o conjunto das “odes” define a “ortodoxia” em termos de valores e de gosto estético. A crítica tradicional afirma que as “odes” dividem-se em “pequenas” e “grandes” conforme a seriedade e importância dos seus objectos. O que são assuntos pequenos? As cerimónias de conagração e de brinde, o protocolo de acolhida a hóspedes, a recompensa dirigida aos servos de valor, etc. Por outro lado, “grandes” temas incluem o “Mandato do Céu” – a legitimidade conferida ao clã de Zhou após a vitória militar sobre a casa de Shang –, os elogios às virtudes dos reis fundadores, os sacrifícios religiosos de que depende a harmonia entre o Céu e a casa regente e, por fim, a manutenção de uma ordem virtuosa em Tudo sob o Céu.

Uma questão oportuna: porque somente as “odes” se dividem em “pequenas” e “grandes”? A razão está em que os “ventos” se atêm ao governo familiar das terras, geridas por um clã de nobres feudatários – um tema por definição “pequeno”. Como explicará o próximo item, apesar de constituírem o género poético mais elevado do *Clássico*, os “cânticos” têm um emprego muito restrito e específico – o de oferecer conteúdo verbal à prática dos sacrifícios pelas casas reais –, objecto em si visto como “grande”, pois beneficia Tudo sob o Céu. Em conclusão, apenas as “odes” se caracterizam por uma dualidade de material. Por um lado, enfocam os assuntos “familiares” da alta nobreza, mas, diferentemente dos nobres feudatários, a corte também governa Tudo sob o Céu. É o governo de uma família que governa todas as famílias.

(十六) 頌者，美盛德之形容，以其成功，告於神明者也。

(16) Os “cânticos reais” são a forma e o conteúdo da mais bela e sumptuosa virtude. São [composições destinadas a] anunciar os feitos [do rei] aos espíritos de luz.

COMENTÁRIO: O *leitmotiv* dos clássicos confucianos, inclusive dos *Poemas*, é a busca de se submeter a política a uma moralidade absoluta. Nesse projecto, questões metafísicas – sejam individuais ou colectivas – tornam-se claramente secundárias em relação aos problemas

do dia-a-dia. Embora antropologicamente a cultura chinesa haja atravessado um período em que o culto a antepassados do clã parecia estar no centro da vida política, com a criação de um império burocrático centralizado essas tradições religiosas passaram por um processo crescente de formalização. No que tange a este “Intróito”, todavia, percebe-se que os “espíritos” ainda parecem distinguir-se das “energias do *yin-yang*”, claramente despersonalizadas, e que a “união entre homem, Terra e Céu” ainda se dá num contexto em que os “espíritos” humanos parecem agir como mediadores. A propósito, os comentários de Kong Yingda dão voz a uma dimensão menos mística do que a letra do “Intróito” sugere: “a ‘Genealogia dos Cânticos’ de Zheng Xuan lê: ‘A virtude do Filho do Céu cobre de brilho os quatro extremos, alcança o que está acima e o que está abaixo, não há nada que não envolva dentro de si, nada a que não dê suporte’. É isso que o ‘Intróito’ chama de conteúdo – eis a origem do seu sentido”. E ainda: “Por ‘feitos’, o ‘Intróito’ entende a realização de uma obra. A obra do Céu está em proferir um mandato para os sábios; a obra do sábio está em dar responsabilidades a homens de valor e a obra dos homens de valor consiste em cuidar do povo”. Desta maneira, subsumidos à imagem do Céu, os “espíritos” continuam como o primeiro elemento na cadeia de legitimação moral, mas isso ocorre sob o pano de fundo da mais absoluta formalização.

(十七) 是謂四始，詩之至也。

(17) Esses são o que se chama de “quatro inícios”, a culminância dos poemas *shi*.

COMENTÁRIO: Trata-se de uma conclusão surpreendente para a secção sobre os “Quatro Inícios”. Após listar os quatro capítulos ou partes em que se divide a *Clássico dos Poemas*, o “Intróito” arrematou-os com o seguinte apanágio: “a culminância dos poemas *shi*”. Qual a razão para o dizer? De início, cumpre definir o que é culminância; o termo chinês *zhi* 至 é análogo a *ji* 極, que, etimologicamente, significa “cumeeira”, a viga mestra de um telhado, e que também é sua parte mais alta. Portanto, “culminância” quer dizer “(uni)polaridade”: é o único referencial, que paira acima do todo e demarca a sua racionalidade. Desta forma, “Ventos”, “Odes Menores”, “Odes Maiores”

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Poética Chinesa

e “Cânticos” organizam os mais de 300 poemas do *Clássico* numa escada que reflecte a ordem social e política chinesa, enquanto dá expressão aos “ideais” (cf. item 3) maiores da civilização de Zhou. Além do mais, eles são os quatro capítulos de um livro classificado como “Clássico”, *jing* 經. Etimologicamente, tal termo refere-se à largura de um tecido, isto é, à dimensão que não varia e orienta o todo. Os “Clássicos” são a primeira das quatro divisões bibliográficas na China,⁸ recolhendo as obras de mais elevado estatuto, as quais – conforme a metáfora do tecido – exprimem um conjunto de verdades imutáveis, a “ortodoxia” do pensamento chinês clássico.

O comentário à passagem explica que os quatro “inícios” estão associados a prosperidade ou decadência do “Caminho do Rei”, são o repositório de lições de valor inestimável para os reis e sábios de tempos futuros. Talvez mais do que recolher experiências de sucesso e de fracasso, sintetizam também a moralidade confuciana. Kong Yingda chega ao ponto de louvar o *Clássico dos Poemas* como “remédio salvador” (*jiuyao* 救藥) das mazelas do Estado. Certamente exageros na perspectiva de alguém fora da realidade cultural chinesa, mas que de maneira alguma destoam da atitude geral dos académicos no período imperial. Na dinastia Han, período em que se amadureceu o trabalho exegético dos clássicos confucianos, e particularmente na síntese de Zheng Xuan vingou o entendimento de que essas obras compunham um projecto intelectual orgânico. Por exemplo, baseado neste item do “Grande Intróito”, imputou-se ao *Clássico dos Poemas* o tratamento dos “cinco limites e seis emoções”, um esquema esotérico de cunho cosmológico, que se consumava num modelo determinista da história, apontando momentos de ascensão e declínio de dinastias.

(十八) 然則《關雎》、《麟趾》之化，
王者之風，故繫之周公。
南，言化自北而南也。《鵲巢》、
《騶虞》之德，諸侯之風也，先王之所以教，
故繫之召公。

(18) Nesse sentido, [o tipo de] transformação moral [vaticinado] pelos [poemas compreendidos entre] “O canto dos falcões pescadores” e “As patas do Qilin” [caracteriza-os como] “ventos” do rei, estando atribuídos [no *Clássico dos Poemas*] ao duque de Zhou. [A referência

ao] “Sul” [nos dois primeiros capítulos do *Clássico*] sugere que a [obra de] transformação moral [levada a cabo por um rei] realiza-se do norte para o sul. Ensinada pelos reis do passado, a virtude reflectida nos [poemas compreendidos entre] “ninho de pegas” e “senhor dos bosques” [define-os como] “ventos” dos senhores feudatários, estando atribuídos ao duque de Shao.

(十九) 《周南》、《召南》，
正始之道，王化之基。

(19) [Os dois capítulos] “ventos do Sul de Zhou” e “ventos do Sul de Shao” [representam] o *Dao* 道 das origens da ortodoxia, são a base para a transformação moral [promovida] pelo rei.

COMENTÁRIO: Os últimos três itens compõem a secção final do “Intróito”, que curiosamente disserta sobre as duas divisões iniciais dos “Ventos”, isto é, os “Ventos das Terras do Sul de Zhou” e os “Ventos das Terras do Sul de Shao”. Quais as razões para tal “princípio editorial”? Estes dois capítulos são singularizados como a síntese da “ortodoxia”. Eles são o “caminho correcto” a ser seguido pelos ideais e emoções referidos pela primeira metade do “Intróito”, cujas obras são datadas pela cronologia tradicional como do “reino” de Wen de Zhou. Por que então são atribuídas aos dois duques? Embora a dinastia de Zhou tenha sido iniciada de facto com o sucessor de Wen, o rei Wu, este morreu não muito tempo depois da vitória sobre a casa de Shang. Assim, a sua “doutrinação moral” não pôde amadurecer. O herdeiro de Wu, ulteriormente cognominado rei Cheng, ficou sob a tutela da facção legitimista, chefiada por um dos irmãos do rei Wu, o duque de Zhou. Este dividiu o governo do território de Zhou com o seu parente, o duque de Shao. Por fim, os legitimistas conseguiram prevalecer sobre o grupo chefiado por dois outros irmãos revoltosos de Wu, que se haviam aliado ao herdeiro do clã de Shang. Após um período como regente, o duque de Zhou garantiu a sucessão a Cheng. Não é necessário dizer que o duque de Zhou entrou para a história intelectual chinesa como um modelo de virtude, já que para todos os efeitos abriu mão do poder absoluto que detinha.

A nomenclatura “Sul de Zhou” e “Sul de Shao” corresponde, por conseguinte, a uma hierarquia familiar e política. O duque de Zhou representa uma virtude superior, análoga à do rei, donde o termo Zhou. Shao,

por seu turno, é o paradigma do nobre enfeudado. Segundo o “Intróito”, o prefixo Sul significa não um lugar geográfico, mas um movimento de norte para sul. Isso é possível em chinês, já que o termo *nan* 南 (lit. Sul), pode ser interpretado como um verbo, “mover-se para o sul”. É válido ressaltar que na história da China por via de regra as casas reais surgiam no norte e expandiam os seus domínios para o Sul.

(二十) 是以關雎樂得淑女以配君子，
憂在進賢，不淫其色。哀窈窕，思賢才，
而無傷善之心焉，是《關雎》之義也。

(20) Nesse contexto, “O canto dos falcões pescadores” [reflecte] a alegria de se encontrar uma boa moça para oferecer ao soberano. [O nobre deve] empenhar-se em aceitar [moças de] valor [em seu convívio] e nunca se perder [na admiração da] beleza [delas]. [É preciso que] se compadeça da inocência dessas moças, tendo [sempre] em vista o talento e valor delas. [O rei] nunca deve macular a pureza das próprias intenções [de buscar

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Chinese Poetics

consortes distintas pela sua moralidade]. Eis o sentido do poema “O canto dos falcões pescadores”.

COMENTÁRIO: Como se viu, a ordem política deve espelhar-se na ordem doméstica. Nesta, a primeira das relações é a de marido e mulher. Essa é a união que permite a reprodução do género humano, obra máxima da “espontaneidade” – a palavra por que os chineses conhecem a Natureza. Ao mesmo tempo, é a fonte da hierarquia “natural” (cf. item 4). Um casamento harmonioso e uma gestão virtuosa dos assuntos domésticos devem ser a primeira tarefa do rei. Conforme a crítica clássica, esse é o significado profundo do poema “O canto dos falcões pescadores”. Com isto, o “Intróito” volta ao tema com que se iniciara, estruturando-se como um círculo – conforme a edição tradicional, frise-se. Naturalmente que, ao retornar a um tema do início do texto, desta vez o leitor está enriquecido de uma série de ensinamentos a respeito da arte poética, da teoria moral a ela subjacente e também de conhecimentos mais elaborados sobre o significado e a estrutura do *Clássico dos Poemas*. **RC**

NOTAS

- 1 É necessário tecer alguns esclarecimentos breves sobre o título *Poemas do Senhor Mao* (*Maoshi* 毛詩). Actualmente, a única versão completa do *Clássico dos Poemas* disponível é o texto transmitido por Mao Heng 毛亨 (activo na transição entre as dinastias Qin e Han?). Ao longo da dinastia Han, todavia, existiam quatro tradições académicas especializadas no *Clássico dos Poemas*: Lu 魯, Qi 齊, Han 韓, além da de Mao. Aliás, as três primeiras recebiam apoio e aval do Imperador, sendo privilégio hereditário de três clãs o seu ensino. Mao, contudo, inicialmente não era visto como detentor de uma tradição canónica. Com a fragmentação da casa de Han, as tradições de Lu, Qi e Han perderam o seu vigor, enquanto a escola de Mao se afirmou como detentora dos melhores ensinamentos. Por fim, antes mesmo da dinastia Tang já estavam extintas as chamadas “Três Escolas”, enquanto *Os Poemas do Senhor Mao* se haviam tornado sinónimo de *Clássico dos Poemas*.
- 2 *Clássico dos Poemas*, “Ventos das Terras do Sul de Zhou”:
關關雎鳴，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。
參差荇菜，左右流之。窈窕淑女，寤寐求之。
求之不得，寤寐思服。悠哉悠哉，輾轉反側。
參差荇菜，左右采之。窈窕淑女，琴瑟友之。
參差荇菜，左右芣之。窈窕淑女，鐘鼓樂之。
Guan-guan! É o canto dos falcões pescadores,
Trinam na restinga do centro do riacho;
Ingénua donzela de coração formosa,
Essa é a que o homem bom quer para si!
As hastes de brasenia escalam ao céu,

- Ora vêm, ora vão no fluir da corrente;
Ingénua donzela de coração formosa,
De dia sonho claro o meu amor por ti.
Busco-te, busco-te longe de meu abraço,
Prostrado sobre o leito, desejo sem fim;
Dói, dói minha alma! Padeço-me do desejo;
Viro, volto; nem sequer o sopor encontro.
As hastes de brasenia escalam ao céu,
Ora vêm, ora vão, tocam-nas palmas minhas;
Ingénua donzela de coração formosa,
Como as cordas do *qin* clamam pelas do *se*.
As hastes de brasenia escalam ao céu,
Ora vêm, ora vão, escolhidas por mim;
Ingénua donzela de coração formosa,
Dobram sinos, rufam tambores: vens. És minha.
- 3 *Analectos*, Yanyuan: “[Se] o senhor é quem governa [o país], para quê matar? Se o senhor deseja o bem, o povo torna-se bom. **A virtude do homem nobre é como o vento**; a virtude dos homens pequenos é como a grama. [Se] o vento sopra sobre a grama, esta há de se dobrar”.
 - 4 *O Grande Aprendizado*, in Zhu Xi 朱熹, *Sishu Jizhu* 四書集注 *Anotações Reunidas sobre os Quatro Livros*: “Aqueles que no passado desejavam iluminar a Virtude luminosa em Tudo Sob o Céu primeiro impunham a Ordem nas suas terras. Desejando impor Ordem nas suas terras, primeiro disciplinavam os seus próprios clãs”.
 - 5 *Clássico dos Documentos*, capítulo “Cânone de Shun”: “O Imperador Shun disse: ‘Kui, é comando meu que assumas o cargo de Ministro

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Poética Chinesa

dos Cânones e Música para ensinares os descendentes dos clãs nobres a serem directos, mas amenos; magnânimos, mas severos; tenazes, e sem violência; simples por fora e sem arrogância por dentro. **Que os poemas expressem esses ideais e que as canções dêem ritmo a tal expressão.** As vozes devem seguir o ritmo; os tons devem dar harmonia às vozes. Quando os oito tipos de instrumentos musicais consonarem, quando não desrespeitarem a ordem predeterminada, espíritos e homem estarão em harmonia’. Kui respondeu: ‘Sim, [majestade], quando fizer soar os diversos instrumentos, [até] os cem animais entrarão na dança!’.

- 6 *Analectos (Lun Yu 論語)*: (9.26) “os três exércitos podem perder o seu comandante, mas um homem comum não pode vacilar diante dos seus ideais” ou (13.41) “sabe que é impossível, mas age mesmo assim”.
- 7 *Ritos de Zhou (Zhouli 周禮)*, capítulo “Oficiais da Primavera: 25.º Oficial”: O “Grande Mestre de Música” está encarregado de unir [as forças] da *Yin* e do *Yang* por meio dos seis *lü* e dos seis *tong*. [Classificam-se como] *Yang* os sons: *huang zhong* 黃鐘, *tai cu* 大簇, *gu xian* 姑洗, *rui bin* 蕤賓, *yi ze* 夷則 e *wu yi* 無射. [Classificam-se como] *Yin* os sons: *da lü* 大呂, *ying zhong* 應鐘, *nan lü* 南呂,

han zhong 函鐘, *xiao lü* 小呂, *jia zhong* 夾鐘. **Dá ordem aos tons classificados como *Yin* e *Yang* com base nas cinco vozes:** *gong* 宮, *shang* 商, *jiao* 角, *zhi* 徵, *yu* 羽; fá-los repercutir com os oito sons: [instrumentos de] metal, pedra, barro, couro, seda, madeira, cabaça e bambu.

[O Grande Mestre também têm a obrigação de] ensinar os seis [elementos] da poesia *shi* (*liushi* 六詩), a saber: “ventos”, “exposição poética”, “comparação”, “alusão”, “odes elegantes”, “cânticos reais”. Tendo as “seis virtudes” por base, utiliza os “seis *lü*” para musicá-la. O Grão-Mestre dos Sacrifícios lidera os *gu* para que subam ao salão [do Rei] e entoem os cânticos. Determina [o início da] apresentação, ao fazer percutir um tambor *fu*. [Terminados os cânticos, tem lugar] um concerto onde os instrumentos de sopro são acompanhados pelos demais. [O Grão-Mestre dos Sacrifícios] assinala [o seu começo], fazendo percutir um tamboril. Nas cerimónias de boas-vindas [aos hóspedes reais], adopta-se o mesmo protocolo. Nas grandes cerimónias de tiro ao alvo, [o Grão-Mestre dos Sacrifícios também] lidera os *gu* para que cantem”.

- 8 Depois dos Clássicos vêm as obras históricas (*shi* 史), os ensinamentos dos Mestres (*zi* 子) e as antologias literárias (*ji* 集).

Zheng Xuan 鄭玄, Jia Gongyan 賈公彥. *Zhouli Zhushu* 周禮注疏 (Anotações e Glosas aos Ritos de Zhou). Edição de Ruan Yuan. Pequim: Zhonghua Shuju, 1980.

Zhu Xi. *Sishu Jizhu* 四書集注 (Anotações Reunidas sobre os Quatro Livros). Pequim: Zhonghua Shuju, 1983.

——. *Shiji Zhuan* 詩集傳 (Comentários aos Poemas), in Zhu Jieren *et al.* (org.), *Zhuzi Quanshu* (Obras Completas do Mestre Zhu), Vol. 1. Xangai: Shanghai Guji, 2010.

——. Xiaoxue 小學 (Pequeno Aprendizado), in Zhu Jieren *et al.* (org.), *Zhuzi Quanshu* (Obras Completas do Mestre Zhu), Vol. 13. Xangai: Shanghai Guji, 2010.

——. *Shi* 詩 (Sobre os Poemas), in Zhu Jieren *et al.* (org.), *Zhuzi Yulei* 朱子語類 (Conversações com o Mestre Zhu, Compiladas por Tema), Vol. 6. Pequim: Zhonghua Shuju, 1986.

Estudos

O principal estudo em língua ocidental do “Grande Intróito” talvez ainda seja o capítulo específico emStephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought* (ed. chinesa中國文論：英譯與評論. Xangai: Academia de Ciências Sociais de Xangai, 2003).

Além disso, dentre as obras gerais, merecem menção:

Cheng Junying 程俊英. *Shijing Yizhu* 詩經譯註 (O Clássico dos Poemas Traduzido e Anotado). Xangai: Shanghai Guji, 1985.

——. e Jiang Jianyuan 蔣見元. *Shijing Pingxi* 詩經評析 (Anotações e Análise do Clássico dos Poemas). Pequim: Zhonghua Shuju, 1991.

Hu Puan 胡樸安. *Shijing Yanjiu* 詩經研究 (Estudo do Clássico dos Poemas). Chang’sha: Yuelu Shushe, 2010.

Pi Xirui 皮錫瑞. *Jingxue Tonglun* 經學通論 (Ensaio Geral sobre o Estudo dos Clássicos). Pequim: Zhonghua Shuju, 1954.

Xia Chuancai 夏傳才. *Shijing Yanjiu* 詩經研究 (Apresentação Geral dos Estudos Históricos sobre o Clássico dos Poemas). Pequim: Qinghua Daxue Chubanshe, 2007.

RESUMOS

Intercâmbio Cultural entre Macau e o Brasil

Para compreender as relações de Macau com o Brasil é necessário termos em conta o contexto histórico-geográfico da relação Europa/América/Ásia. A cidade portuguesa de Macau foi o único porto da China permanentemente autorizado a receber embarcações estrangeiras. Apesar das proibições, as viagens clandestinas, desde muito cedo, permitiram o contacto directo de Macau com América, via Filipinas, fugindo aos regulamentos (de que é exemplo, em 1584, o roteiro da viagem de Macau à Califórnia e Santiago do Chile, incluído num documento intitulado “Viagem que se fez de Amaquao porto da China onde estão os Portugueses pera a nova Espanha”). Muitos navios, sob pretexto de uma falsa emergência (climaterica ou para reparação), aportavam ao Brasil e aproveitavam para descarregar as mercadorias que lavavam da China e restante Ásia, para proceder à reparação do navio e, quando voltavam a carregar, faziam-no, em parte, com novas mercadorias.

Os contactos de pessoas e bens transportados pela Rota do Cabo, de Macau para o Brasil, fossem eles por contrabando ou legalmente, tornaram-se progressivamente mais frequentes. Pretendemos, pois, analisar as relações que se estabeleceram entre Macau e o Brasil, até ao século XIX, à luz da documentação existente.

[Autora: Leonor Diaz de Seabra, pp. 6-19]

Genealogias de Famílias Macaenses: Memórias e Identidades

Neste artigo. irei explorar a questão de como as representações sociais da identidade macaense são interpretadas e disseminadas através da memória e o tipo de memórias associadas a esta identidade. Ter um passado em comum implica, de maneira geral, um certo sentido de partilha de um presente também em comum. Deter uma mesma ascendência faz-nos sentir de alguma

forma “conectados”, pelo que a história desempenha um papel central na forma como construímos o nosso parentesco. Uma vez que a antropologia desenvolveu alguns dos conhecimentos mais relevantes e complexos sobre o simbolismo e seus significados, que constitui uma das substâncias da identidade, a disciplina tem-se mostrado particularmente apta em tornar evidente como categorias aparentemente naturais são, na verdade, históricas, contextuais e socialmente construídas. Por consequência, a problemática da historicidade – o enraizamento no tempo – em toda a investigação etnográfica é inevitável. É meu objectivo analisar o metamorfismo das configurações da identidade macaense tal como elas são experimentadas e produzidas pelos actores sociais, através da combinação do trabalho da memória individual e colectiva, recorrendo para isso ao método genealógico aplicado à pesquisa etnográfica. [Autora: Marisa Gaspar, pp. 20-35]

Nomeação e Baptismo: Processos Inclusivos na Macau do Início do Século XX

O processo de nomeação das pessoas tem diferentes motivações e diferentes impactos sociais. Pode-se estudá-lo buscando identificar preferências geracionais, vinculações sociais e étnicas. É possível ainda associar a esses estudos perspectivas que o colocam na esfera do mágico e do simbólico. Neste artigo, exploramos a nomeação à luz do ambiente político e sociocultural no qual ser nomeado numa língua pode significar um passaporte de um ambiente estigmatizado para um outro prestigioso. Para desenvolver este estudo, analisámos, em documentos históricos, a forma de nomeação dos órfãos que ingressaram como internos na Santa Casa da Infância, administrada por irmãs canossianas no bairro chinês próximo da Igreja de Santo António, durante os primeiros dez anos do século XX, momento em que vigoravam as leis portuguesas. No final, sinalizamos, a partir de entrevistas

sociolinguísticas, uma mudança de padrões de nomeação numa Macau da actualidade. Apresentaremos evidências de que, nos dois períodos, esse processo é motivado pelo desejo de inserção no espaço sociocultural.

Este estudo colabora, em última instância, para a compreensão dos processos de integração social em regiões de carácter multicultural. [Autores: Maria Célia Lima-Hernandes, Patrícia Carvalhinhos, Roberval Teixeira e Silva, pp. 36-49]

Rotas e Redes no Oceano Índico: Goa, Malabar e Malaca

Este ensaio aborda as relações no Índico através de três textos de Goa, Malabar, e Malaca. *Sejarah Melayu* é considerado um texto autóctone em malaio; os *Colóquios* de Orta foram compostos em português em Goa; e o relato de Sheikh Zinadim sobre as atrocidades portuguesas no Malabar está em árabe. Escritos no século XVI, aproximadamente entre 1530 e 1580, são superficialmente textos sobre assuntos diversos.

Em realidade, um exame mais detalhado revela que se encontram no bojo de histórias conectadas complexas que não podem ser descritas meramente como “autóctones” ou “coloniais”. Um termo mais apropriado seria textos “crioulos”, já que são, pelo menos em parte, produtos do surgimento dos portugueses no Índico assim como de antigas rotas e redes deste oceano. Assim, embora não sejam geralmente considerados dentro do mesmo arcabouço interpretativo não são na realidade textos desconectados, pertencentes a domínios sociais separados assim como distintos locais. Os seus autores, descobre-se, lançaram mão de conhecimentos e informações derivados de circuitos similares e sobrepostos. Por conseguinte, considerá-los conjuntamente gera novas percepções acerca do seu carácter assim como das antigas redes do Índico nas quais se inserem. [Autor: Fernando Rosa Ribeiro, pp. 50-65]

BIBLIOGRAFIA

Textos Originais

Adoptou-se a edição coordenada por Ruan Yuan 阮元 das *Shisanjing Zhushu* 十三經註疏 (Anotações e Glosas aos Treze Clássicos). Pequim: Zhonghua Shuju, 1980, como fonte para as seguintes traduções:

- “Grande Introito”, in *Maoshi Zhengyi* 毛詩正義 (Interpretação Autorizada dos Poemas do Senhor Mao).
- “Exortação à Kui” (Secção do “Cânone de Shun) (p. XX), in *Shangshu Zhengyi* 尚書正義 (Interpretação Autorizada dos Documentos Supremos).
- “Grande Mestre de Música” (n. XX), in *Zhouli Zhushu* 周禮註疏 (Anotações e Glosas aos Ritos de Zhou).

Ademais, foram consultados, pesquisados e traduzidos os seguintes textos (não incluídos neste trabalho):

Zheng Xuan 鄭玄. *Shipu Xu* 詩譜序 (Prefácio à Genealogia dos Poemas ‘Shi’), in *Maoshi Zhengyi*.

Zhu Xi 朱熹. *Shizhuan Gangling* 詩傳綱領 (Linhas-Mestras dos Comentários aos Poemas), in Zhu Jieren 朱傑人 *et al.* (org.), *Zhuzi Quanshu* 朱子全書 (Obras Completas do Mestre Zhu). Xangai: Shanghai Guji, 2010.

——. *Shiji Zhuanxu* 詩集傳序 (Prefácio ao Comentário aos Poemas), in Zhu Jieren *et al.* (org.), *Zhuzi Quanshu*.

——. *Shixu Bianshuo* 詩序辨說 (Discriminando o Introito aos Poemas), in Zhu Jieren *et al.* (org.), *Zhuzi Quanshu*.

Referências Principais dos Comentários

Mao Heng 毛亨, Zheng Xuan 鄭玄, Kong Yingda 孔穎達. *Maoshi Zhengyi* 毛詩正義 (Interpretação Autorizada dos Poemas do Senhor Mao). Edição de Ruan Yuan. Pequim: Zhonghua Shuju, 1980.

Kong An’guo 孔安國, Kong Yingda. *Shangshu Zhengyi* 尚書正義 (Interpretação Autorizada dos Documentos Supremos). Edição de Ruan Yuan. Pequim: Zhonghua Shuju, 1980.