

Ensaio sobre Criações Literárias e Discurso Poético, de Lu Ji

Uma Discussão Preliminar

GIORGIO SINEDINO

APRESENTAÇÃO

Esta é a tradução, na íntegra, de *Wenfu* 文賦 (*Ensaio sobre Criações Literárias e Discurso Poético*),¹ importante e influente ensaio do literato da dinastia Jin, Lu Ji 陸機 (261-303).

Este texto, traduzido e anotado pela primeira vez em língua portuguesa, ocupa um lugar de honra na obra *Wenxuan* 文選 (*Seleções Literárias*), organizada sob os auspícios de Xiao Tong 蕭統 (501-531), também conhecido pelo seu título póstumo, príncipe Zhaoming 昭明 da dinastia Sui. Contando com 60 rolos de extensão, a obra escolhe textos de referência em 37 categorias, que poderiam ser tratadas como “géneros literários”. O texto de Lu Ji, que haveria de se tornar um grande “manual” de escrita literária no Leste Asiático, aparece no 17.º rolo, sendo o único a versar o tema da literatura.

As ideias seminais de Lu prepararam uma mudança radical na forma como a literatura era pensada na China, deslocando-a do determinismo ético-político tradicional para uma nova visão, mais centrada na criação artística propriamente dita e na exploração poética da sensibilidade individual.

Não obstante, o texto segue muitas das convenções herdadas da dinastia Han e mesmo dos tempos primeiros da tradição literária chinesa. Para facilitar a leitura, não apenas aceitamos a divisão do texto principal em treze secções, tal como sugerida

pela hermenêutica chinesa, mas também tomamos a liberdade de propor títulos gerais.

Podemos dividir o texto em quatro partes: (1) introdução, envolvendo uma breve exposição de razões e uma invocação poética; (2) concepção de uma obra literária, onde são apresentados os conceitos fundamentais que orientam a (3) execução de um texto, onde Lu Ji explica o que é uma boa composição literária a partir dos géneros, da composição rítmica, dos defeitos e das variações; (4) Epílogo, onde Lu Ji fala sobre a condição do escritor, sobre a importância fundamental da inspiração no trabalho literário e um curto texto em que reafirma a ortodoxia das suas convicções.

I. ORIGEM E OBJECTIVOS DO ENSAIO

余每觀才士之所作，竊有以得其用心。
夫放言遣辭，良多變矣。
妍蚩好惡，可得而言。

A cada vez que atento para as obras de *shi* 士² de talento,³ sou capaz de intuir como *empenham os seus corações*.⁴ Há tantas e tantas *variações* na maneira de banirmos *palavras* dos nosso íntimos, de degredarmos *expressões* para longe de nós⁵ ... Formosura, hediondez, excelência, mesquinhez: tudo pode ser vertido em *palavras*.

每自屬文，尤見其情。
恒患意不稱物，文不逮意。
蓋非知之難，能之難也。

A cada momento em que, voltando-me para mim mesmo, urdo uma *composição literária*, com tão mais força fica patente a *condição* do literato. Sou assaltado então pela renitência do temor de que as minhas *intenções artísticas*⁶ não estejam à altura do objecto a que se dirigem e de que a minha obra não alcance a sublimidade original dessas *intenções*. Na verdade, digo-o, talvez, não pelas dificuldades de compreender a criação literária em si, mas pelas dificuldades impostas por meus limites enquanto escritor.⁷

故作《文賦》，以述先士之盛藻，
因論作文之
利害所由，佗日殆可謂曲盡其妙。

Com isso em mente, produzi este *Ensaio sobre Criações Literárias e Discurso Poético*, para, com ele, descrever o magnífico *verniz literário*⁸ preparado pelos *Shi* que nos precederam. A seguir, discorrerei sobre as origens do que é benéfico, ou não, para a criação escrita, com o anelo de que, em dias futuros, seja possível a alguém desenrolar até ao último meandro dessa maravilhosa arte.

至於“操斧伐柯”，雖取則不遠，
若夫隨手之變，良難以辭逮。
蓋所能言者，具於此云。

Já no que se refere àqueles plagiadores medíocres que “de machado em punho cortam lenha”,⁹ embora os seus modelos estéticos nunca estejam longe, não lhes é pouco difícil responder à sucessão de *variações*¹⁰ exigida por uma criação literária com a *expressividade* de que dispõem. Quiçá porque as palavras que são capazes de manejar calam-se com o que deixam dito.¹¹

II. INVOCAÇÃO POÉTICA

佇中區以玄覽，頤情志於《典》、《墳》。

Presente, no espaço do meio,¹² longamente a contemplar, entre Terra e Céu, o profundo, o oculto.¹³ Com as “Três Colinas” e os “Cinco Tomos”,¹⁴ nutro os meus ideais e emoções.

遵四時以歎逝，瞻萬物而思紛。
悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春。
心懍懍以懷霜，志眇眇而臨雲。

Sigo o contínuo suceder das quatro estações, para me rejubilar com o que já se passou.¹⁵ Os meus

olhos deitam-se sobre as dez mil coisas, de que revoam pensamentos: entristecido pelo cair das folhas, que ceifou o alçoz do Outono;¹⁶ contente pelos tenros brotos, aromados nos bálsamos da Primavera;¹⁷ um arrepio frio corre pelo meu coração, saudoso da geada;¹⁸ *ideais* ao alto, irrompendo em direcção às nuvens!¹⁹

詠世德之駿烈，誦先人之清芬。
遊文章之林府，嘉麗藻之彬彬。
慨投篇而援筆，聊宣之乎斯文。

Cantemos das grandes obras, corcéis de fogo, a Virtude eternal; poetemos dos antigos a pureza fragrante! Passeemos pela floresta dos seus monumentos, seus escritos; fascinados pela beleza sem adornos de faustosa singeleza!¹⁹ Com um suspiro, tomo os rolos de bambu e colho o meu pincel; mesmo que apenas num relance, quero, sim, abrihantá-los *neste escrito*.²¹

III. CONCEPÇÃO DA OBRA: IDEIA CENTRAL

其始也，皆收視反聽，耽思傍訊。
精驚八極，心遊萬仞。

Toda a criação literária começa com um recolhimento meditativo do autor. Ele *guarda o seu olhar no peito; ele volta os ouvidos para dentro*.²² Imerge-se nos seus pensamentos, para buscar e rebuscar as suas perplexidades. Desta forma, o seu *espírito* corre em disparada pelos oito extremos do universo, enquanto o seu *coração* segue numa longa jornada rumo às profundezas abissais.²³

其致也，情瞳矐而彌鮮，物昭晰而互進。

Esse processo chega ao seu fim com a alvorada da *sensibilidade* do poeta que, através da sua obra, sobe do horizonte lançando raios de luz, paulatinamente. Desse lume, acesas ficam as coisas, reluzindo de volta sobre as emoções. E, dessa troca de revérberos, ambos seguem juntos até seu destino.²⁴

傾群言之瀝液，漱六藝之芳潤。
浮天淵以安流，濯下泉而潛浸。
於是沈辭佛悅，若遊魚銜鈎，
而出重淵之深。

As palavras do escritor são como um afluente daquele manancial a jorrar com abundância da boca dos

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Artes Liberais

antigos – é água que perfuma, é água que refresca, é as “Seis Artes” (*liuyi* 六藝).²⁵ Os pensamentos do escritor ondulam com suavidade até os umbrais do Céu, só para mergulhar vigorosamente nas Fontes Amarelas²⁶ e nelas restar, impregnando-se de sentido. Nesse comenos, a *expressão* preciosa, que somente pode ser encontrada nos sítios mais profundos, permanece enterrada na mente, como um peixe que abocanha o anzol, mas teima em restar nas suas locas.

浮藻聯翩，若翰鳥纓繖，而墜曾雲之峻。
收百世之闕文，採千載之遺韻。

O *verniz lustroso* é um passarinho a voitar. Recortando as alturas, cai-não-cai, é ocasionalmente caçado pela seta. Tomba do alto das nuvens, precipita-se dos cumes do mundo. E quem acha o seu corpo, acha ignotos tesouros poéticos de cem gerações, recupera as tradições prosódicas de milénios.²⁷

謝朝華於已披，啓夕秀於未振。
觀古今於須臾，撫四海於一瞬。

Abstende-vos de colher as flores matutinas, pois os antigos já puderam apreciá-las. Querei, entretanto, encontrar-vos os brotos vespertinos, que começam a cobiçar os olhos de todos.²⁸ Percebi a antiguidade e os nossos tempos como um piscar de olhos, agarrai os quatro mares num único instante.²⁹

IV. CONCEPÇÃO DA OBRA: MALHA TEXTUAL E VARIAÇÕES

然後選義按部，考辭就班。
抱景者咸叩，懷響者畢彈。

Somente a seguir é que o escritor deve, respeitando *tipos e categorias*, escolher os *termos* que comporão a sua obra; a sua expressão deve ser considerada de uma tal maneira que possa seguir a *ordem* estilística e esteticamente correcta. Como objectos embebidos em luz, a carregar as suas sombras ao colo; como sons que abraçam os seus ecos, vibrando juntos.³⁰

或因枝以振葉，或沿波而討源。
或本隱以之顯，或求易而得難。
或虎變而獸擾，或龍見而鳥瀾。

Ou, em outros termos, o poeta deve segurar-se nos galhos para fazer vibrar as folhas; deve subir a correnteza, trilhando-a até à nascente do rio. Ou,

ademais, deve partir do que está oculto para chegar ao que é revelado, deve buscar o fácil para obter o difícil.³¹ Ou, mesmo, deve ser como as pintas do tigre (que mudam conforme o tempo), sem que a besta perca a sua mansuetude; como o dragão, que se manifesta para o mundo, mas permanece pássaro que plana sobre a vaga.³²

或妥帖而易施，或岨嶇而不安。
罄澄心以凝思，眇衆慮而爲言。
籠天地於形內，挫萬物於筆端。

A sua pincelada, às vezes deve ser correcta e própria, para excitar com facilidade as emoções intentadas; às vezes, deve ser como picos que, emaranhando-se no horizonte, engendram uma sensação de inquietude. Decantado o coração, explora-o para coadunar os vossos pensamentos; espremei então a multidão dispersa de reflexões, obtendo as palavras de que necessitais. Desta maneira, tereis capturados Céu e Terra nos estreitos confins de uma forma e as dez mil coisas na ponta do vosso pincel.³³

始躑躅於燥吻，終流離於濡翰。
理扶質以立幹，文垂條而結繁。
信情貌之不差，故每變而在顏。
思涉樂其必笑，方言哀而已歎。

Por conseguinte, mesmo que no começo as palavras tropecem em lábios secos, no final deslizarão soltas pelos charcos dos pincéis. Os Princípios ínsitos à criação artística, preparatoriamente investigados pelo autor, apoiarão a sua Naturalidade:³⁴ eis o tronco da obra. Desse tronco, a elaboração literária crescerá como seus galhos, culminando em lindos botões de flor. Com efeito, não haverá diferença entre a sensibilidade íntima e o aspecto explícito da obra,³⁵ de modo que cada nuance das *variações* transparecerá no seu semblante – se a intenção do autor for provocar alegria, o público responderá com sorrisos; se for discorrer sobre um tema triste, todos suspirarão.

或操觚以率爾，或含毫而邈然。

É assim que para uns basta agarrar a tabuinha de madeira para que as suas criações surjam, enquanto outros, de pincel na boca, esperam que as suas cheguem de lugares distantes.³⁶

V. CONCEPÇÃO DA OBRA: A OBRA PERFEITA

伊茲事之可樂，固聖賢之所欽。
課虛無以責有，叩寂寞而求音。

O que há de aprazível nessa empreitada já era honrado por sábios e homens de valor desde a Antiguidade. Portanto, aplicai-vos sobre o vazio e inexistente para buscar o que é presente e substancial; tangei o silêncio mudo para arpejar música.³⁷

函綿邈於尺素，吐滂沛乎寸心。
言恢之而彌廣，思按之而逾深。
播芳蕤之馥馥，發青條之森森。
粲風飛而森豎，鬱雲起乎翰林。

É assim que um palmo de seda branca pode acolher todas as coisas que jazem ao longe. É assim que uma enxurrada de factos pode existir como palavras dentro de um coração, ainda que o coração não seja maior do que um punho.³⁸ As palavras são capazes de alargar as coisas; os pensamentos, de lhes dar profundidade. Com elas, igual a flores viçosas e fartas, espalha-se um caleidoscópio de fragrâncias; com elas, tal como ramos frescos e viridentes, erguem-se florestas. O vento puro alça voo e uma tempestade irrompe; são densas nuvens a surgir do bosque de pincéis.

VI. EXECUÇÃO DA OBRA: TIPOLOGIA LITERÁRIA

體有萬殊，物無一量。
紛紜揮霍，形難爲狀。
辭程才以效伎，意司契而爲匠。

Na criação literária, de temas diferentes há miríades; e tampouco os objectos do seu interesse se contam às unidades. Um turbilhão de cores, uma revoada do passaredo, até mesmo todas as formas, juntas, não conseguem definir uma aparência para o infinito. Através da *expressão* de um literato, somos capazes de avaliar o seu *talento* em produzir um determinado *efeito artístico*; se a intenção de um poeta se casa com o seu efeito, tal como uma chave com a fechadura,³⁹ pode dizer-se que é um grande artesão.

在有無而僂俛，當淺深而不讓。
雖離方而遯員，期窮形而盡相。

故夫誇目者尚奢，愜心者貴當。
言窮者無隘，論達者唯曠。

Naquilo que uma obra deve exhibir, ou deve suprimir, o escritor afina,⁴⁰ não se furtando a diligenciar sobre o que será apresentado, seja em profundidade, seja liminarmente. Mesmo que transite entre dois estilos,⁴¹ ensaia esgotar as *formas e imagens* do seu objecto. Não obstante, autores que gostam de deleitar os olhos de outrem apreciam uma linguagem sofisticada, ao passo que escritores que desejam acalantar o coração do leitor recorrem a palavras justas. Não há superficialidade naquele que tudo diz; o bom conhecedor vai ao ponto.⁴²

詩緣情而綺靡，賦體物而瀏亮。
碑披文以相質，誄纏綿而悽愴。
銘博約而溫潤，箴頓挫而清壯。
頌優遊以彬蔚，論精微而朗暢。
奏平徹以閑雅，說煒曄而譎誑。

Os *poemas shi* 詩 acompanham a sensibilidade do autor, donde o seu *Gracioso Requite*,⁴³ comparável ao apuro de um bordado de seda; a substância duma composição *fu* 賦 está no seu objecto, cujo fulgor se assemelha ao da jóia a reluzir em profundas águas cristalinas. *Estelas* (*bei* 碑) comemorativas recebem adornos para impor equilíbrio à *Naturalidade* que lhes é inerente;⁴⁴ *elogios fúnebres* (*lei* 誄) enovelam-se com o pesar da sua ocasião, somando-lhe tristeza. *Epígrafes* (*ming* 銘) muito dizem com poucas palavras, a sua fresca memória é sempre morna; *máximas* (*zhen* 箴) contorcem-se para endereçar as suas críticas, sem contudo sacrificar a sua pujança.⁴⁵ Leves e espontâneos, os *panegíricos* (*song* 頌) têm elegância e ordem;⁴⁶ exactos e subtis, os *ensaios* (*lun* 論) produzem clareza e discernimento. De tom ameno e arrazoado persuasivo, os *memoriais* (*zou* 奏) transmitem uma decência airosa; candentes e brilhantes, as *suasórias* (*shui* 說) caracterizam-se pela astúcia e logro.⁴⁷

雖區分之在茲，亦禁邪而制放。
要辭達而理舉，故無取乎冗長。

Embora todos os géneros literários se esgotem neste rol, cada um deles visa purgar *ideias heterodoxas e escritas inconventionais*.⁴⁸ Numa obra, é preciso que a expressão atinja o seu objectivo⁴⁹ e que as suas razões estejam adequadamente dispostas; portanto, nunca se deve compor um texto longo e disperso.

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Artes Liberais

VII. EXECUÇÃO DA OBRA: VARIAÇÕES TONAIIS E RÍTMICAS⁵⁰

其爲物也多姿，其爲體也屢遷。
其會意也尚巧，其遣言也貴妍。

Multifários são os *objects* de interesse literário e variegados os *gêneros* das obras. Ao *combinar-lhes a sua intenção poética*, o poeta labora com *artifício*; ao *arranjar palavras*, preza a *formosura*.⁵¹

暨音聲之選代，若五色之相宣。
雖逝止之無常，故崎嶇而難便。

No que concerne à intercalação de sons e vozes, é mister destacarem-se mutuamente, tal como as cinco cores de um bordado. Embora a cadência de uma composição, com os seus prolongamentos e pausas, não siga um padrão imutável, os altibaixos dos tons dificilmente encontram conforto nas suas paragens.⁵²

苟達變而識次，猶開流以納泉。
如失機而後會，恒操末以續顛。

Por outro lado, se com sagacidade apreendermos as *variações* e distinguirmos as sequências tonais eficazes, será o mesmo que cavar um novo braço de água, usando a correnteza para navegar rumo ao nascedouro.

謬玄黃之秩敘，故澗澗而不鮮。

Perdido esse ensejo, mesmo o mais solerte dos remendos, inevitavelmente, parecerá trocar a cabeça pelas pernas.⁵³ Quem violar a precedência entre o preto do Céu nocturno e o amarelo da fecunda terra,⁵⁴ enodoará a sua composição, turvando as suas luzes.⁵⁵

VIII. EXECUÇÃO DA OBRA: DEFEITOS ESTRUTURAIS

或仰僂於先條，或俯侵於後章。
或辭害而理比，或言順而意妨。

Na estrutura de um texto, certos conteúdos às vezes invadem a *secção* subsequente; também há ocasiões em que as ideias de uma parte transbordam para a *divisão* anterior.⁵⁶ É possível que, em dados momentos, a *expressão* falhe, mas seja compensada pelo *arrazoado*; em outros, apesar das *palavras* fluírem adequadamente, é a *intenção poética* que se malogra.

離之則雙美，合之則兩傷。
考殿最於錙銖，定去留於毫芒。
苟銖衡之所裁，固應繩其必當。

Logo, dupla será a perfeição da vossa obra se evitardes os vícios de estrutura e de adequação; dupla a imperfeição, se a vossa composição possuir ambos. Nas escolhas feitas por um autor, dois méritos diferem como um grão e uma onça;⁵⁷ um fio de pincel decide a palavra que se vai ou se queda. Usai a balança para calibrar o texto; usai a linha de prumo para aferir a sua correcção.

或文繁理富，而意不指適。
極無兩致，盡不可益。
立片言而居要，乃一篇之警策。
雖衆辭之有條，必待茲而效績。
亮功多而累寡，故取足而不易。

Há obras de atavios luxuriantes e rico arrazoado cuja *intenção artística* é incapaz de atingir o seu fim... Quando atinge, todavia, jamais vivifica dois propósitos; quando se consuma, nada se pode acrescentar. Portanto, toda a escrita eficaz há que primeiro declarar um *sucinto mote*, delimitando a essência de um texto:⁵⁸ esse é o *chicote que faz desembestar o cavalo*. Pois, por mais basta e ordenada que seja a expressão, precisa de haver o chicote, para que apareçam efeito e valor numa obra. Ouvi a mim; muitos serão os acertos, e poucos os erros. Persisti no que é suficiente; não altereis o seu rumo.

或藻思綺合，清麗千眠。
炳若綉繡，悽若繁絃。
必所擬之不殊，乃閤合乎曩篇。

Alguns autores preparam o *verniz literário* à maneira do bordador que manuseia sedas multicores: quão fresco o encanto das tramas das suas criações! Cintilam em cinco cores os padrões dos seus bordados; congela-se numa única voz a elaborada música das suas cordas.⁵⁹ As suas criações em nada diferem do que legaram os mestres de eras passadas, pois espontaneamente se amoldam aos cânones recebidos...

雖杼軸於予懷，恍佗人之我先。
苟傷廉而愆義，亦雖愛而必捐。

... Embora seja o tear da minha alma a trabalhar, naveta e eixo, como me angustia poder a mesma obra sair de outras mãos, antes mesmo que

eu a traga ao mundo... Se restar ferida a integridade e violada a justiça, por mais que ame a expressão preciosa de outrem, negar-lhe-ei o refúgio nas minhas criações.⁶⁰

或苔發穎豎，離衆絕致。
形不可逐，響難爲係。
塊孤立而特峙，非常音之所緯。
心牢落而無偶，意徘徊而不能掙。

Em certas ocasiões, numa composição literária desabrocha um botão da erva, ou rebenta uma espiga da grama; deixando o grupo para trás, quebram a uniformidade do todo. Tal *bela frase* é como uma sombra que não se pode agarrar ou um eco que não se pode amarrar. Isolada, permanece de pé, sobranceira como uma montanha; nenhuma rima ordinária lhe pode servir de acompanhamento.⁶¹ Despojado de alternativas, o coração não a consegue emparelhar; errando ao léu, a *intenção artística* não a pode igualar.

石韞玉而山輝，水懷珠而川媚。
彼榛楛之勿翦，亦蒙榮於集翠。
綴《下裏》于《白雪》，吾亦濟夫所偉。

Quando a rocha conserva o jade, a montanha fulgura; quando as águas abraçam as pérolas, os rios sorriem de contentamento. Portanto, não é necessário cortar árvores e arbustos, uma vez sejam todos partícipes na glória da composição. Ao classificar uma cantiga popular como “Lá no Meu Torrão” abaixo da soberba “Neves Brancas”, sou capaz de distinguir o que é sumptuosidade.⁶²

IX. EXECUÇÃO DA OBRA: DEFEITOS DA ESCRITA

或託言於短韻，對窮迹而孤興。
俯寂寞而無友，仰寥廓而莫承。
譬偏絃之獨張，含清唱而靡應。

Certos autores emprestam as suas palavras a obras carentes de *colorido*,⁶³ abordam temas cujo interesse está esgotado ou ignoram o *emparelhamento*, criando estruturas órfãs.⁶⁴ Assim, dentro de um texto, certos termos permanecem solitários, sem pares que lhe correspondam a seguir; da mesma forma, há aqueles que permanecem sós numa imensidão vazia, sem ter uma referência anterior que lhes garanta correcção estilística.⁶⁵ Parecem-se com a corda tangida que vibra

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Liberal Arts

somente; parecem-se com o canto cristalino que ressoa sem acompanhamento.

或寄辭於瘁音，徒靡言而弗華。
混妍蚩而成體，累良質而爲瑕。
象下管之偏疾，故雖應而不和。

Alguns delegam palavras rotundas de sentido a *sons de expressividade franzina*; são *belas palavras*, meramente – não colheram a *flor da luz*.⁶⁶ Amalgamam o hediondo ao formoso, num mesmo corpo; oneram a boa peça, machucando o jade puro. É como a estridência das madeiras abaixo do salão que, mesmo seguindo o andamento, não produzem harmonia.⁶⁷

或遺理以存異，徒尋虛以逐微。
言寡情而鮮愛，辭浮漂而不歸。
猶絃么而徽急，故雖和而不悲。

Outros, para avançar opiniões pessoais, contrariam os *Princípios estabelecidos*;⁶⁸ ao explorarem minudências, perseguem um palavreado inane. As suas palavras carecem de sentimento e possuem pouca paixão; a sua expressão é flutuante, postiça, resumindo--se a nada.⁶⁹ Textos assim lembram um *qin* 琴 de cordas pequenas e cravelhas tesas; mesmo executado com boa consonância, não consegue encantar o coração.⁷⁰

或奔放以諧合，務嘈噴而妖冶。
徒悅目而偶俗，故聲高而曲下。
寤《防露》與《桑間》，又雖悲而不雅。

Há os que, com audácia e entusiasmo, ensaiam uma espécie de harmonia: o seu labor pare algazarra; a algazarra, uma formosura dengosa. Uma beleza assim só encanta aos olhos, bem propínqua ao gosto do vulgo; embora os cantares ressoem altos, são cantigas baixas. Vêm à minha mente canções como “Ao Abrigo do Orvalho” e “Dentre as Amoreiras”;⁷¹ embora cativem o coração, falta-lhes elegância.⁷²

或清虛以婉約，每除煩而去濫。
闕大羹之遺味，同朱絃之清汜。
雖一唱而三歎，固既雅而不豔。

Puros e vazios de si,⁷³ uns poetas criam obras subtis e concisas; recortam o supérfluo e contêm o efusivo. Consequentemente, não deixam um sabor na boca, como o grande caldo, nem sobram uma ressonância límpida, à maneira do *se* 瑟 de cordas

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Artes Liberais

rubras.⁷⁴ Mesmo que a sua execução seja simples, como a de “um a cantar e três a acompanharem” e, portanto, dotada de *elegância*, essas composições privam-se de uma medida de *formosura*.⁷⁵

X. EXECUÇÃO DA OBRA: VARIAÇÕES

若夫豐約之裁，俯仰之形，
因宜適變，曲有微情。
或言拙而喻巧，或理朴而辭輕。
或襲故而彌新，或沿濁而更清。
或覽之而必察，或妍之而後精。
譬猶舞者赴節以投袂，
歌者應絃而遣聲。
是蓋輪扁所不得言，
故亦非華說之所能精。

Numa obra, a relação⁷⁶ entre abundância e brevidade, ou a forma de a voz alternar entre agudo e grave⁷⁷ devem seguir uma medida. Ao mesmo tempo, é necessário construir *variações* no seio dessas medidas e a melodia do texto transmitirá primorosamente as suas emoções recônditas. Por vezes, as palavras são desastradas, mas transmitem requinte; por vezes, o seu arazoado é tosco, mas dão leveza à expressão. Por vezes, o autor investe-se na herança dos antigos e a sua obra ganha em novidade; por vezes, segue preceitos impuros e o texto ganha em frescura. Acontece que um lance de olhos ignora virtudes reveladas mediante um exame mais detido; em sequência a um escrutínio cuidadoso, acontece que a sofisticação de uma obra é revelada. Posso compará-lo a uma dançarina que evolui segundo o compasso, projectando as suas mangas,⁷⁸ ou a um cantor que responde às cordas com a própria voz.⁷⁹ Talvez seja o que Lun Bian⁸⁰ não conseguiu pôr em palavras; não é algo que elocuições floridas possam trazer à lume.

XI. EPÍLOGO: A CONDIÇÃO DO LITERATO

普辭條與文律，良余膺之所服。
練世情之常尤，識前修之所淑。
雖濬發於巧心，或受吹於拙目。
彼瓊敷與玉藻，若中原之有菽。
同橐籥之罔窮，與天地乎並育。
雖紛藹於此世，嗟不盈於予掬。

Amplidão de recursos expressivos e de senso rítmico, esses são os adereços que enfeitam os nossos

peitos. Atentos para as deficiências do estilo da nossa época estamos, e bem familiarizados com o que fascinava os antigos praticantes da arte. Das profundezas dos seus corações de artífices, criações brotavam, sem embargo o escárnio dos olhos medíocres em redor. Porém, nada impediu que o jade reluzente ou as pérolas de pedra que espalharam, ao trilhar o mundo, fossem tão abundantes como o pachuli do planalto central,⁸¹ tão inesgotáveis como o sopro do fole⁸² e tão férteis como o Céu e a Terra. De facto, frondosa é a literatura existente, mas o que há de verdadeiramente sublime, ai, mal enche as minhas mãos em concha!⁸³

患挈餅之屢空，病昌言之難屬。
故蹊蹕於短垣，放庸音以足曲。
恒遺恨以終篇，豈懷盈而自足？
懼蒙塵於叩缶，顧取笑乎鳴玉。

Embora viva na penúria⁸⁴ e me doa o meu talento, que nem sequer basta para uma caneca de água, sofro com as dores de escrever palavras luminosas. Claudico, coxeio, um arremedo de rimador; declamando mediocridades, que mal se vêem canção. Permanentemente, irremediavelmente tomado de remorso, estado de espírito que me acompanha até ao fim dos meus textos; quem diria que há satisfação e contentamento no meu coração? Apavora-me percutir este meu cântaro coberto de pó só para descobrir que me faz chacota o jade cantante.

XII. EPÍLOGO: ESPONTANEIDADE

若夫應感之會，通塞之紀，
來不可遏，去不可止。
藏若景滅，行猶響起。
方天機之駿利，夫何紛而不理。
思風發於胸臆，言泉流於脣齒。
紛葳蕤以駁選，唯毫素之所擬。
文徽徽以溢目，音泠泠而盈耳。

Há duas coisas que, quando vêm, não se pode conter e, quando se vão, é impossível impedir:⁸⁵ o casamento entre inspiração e acto criador⁸⁶ e a medida entre o que obstrui e faz fluir a produção literária. Logo, ao recolher o pincel, o artista deve agir como se a imagem que guia a escrita se apagasse diante dos olhos,⁸⁷ ao fazer o pincel correr sobre a seda, parece ouvir o eco da inspiração a ressoar. O *Gatilho do Céu*⁸⁸ tem a ligeireza aguda de um cavalo de campanha; por maior que seja, não há confusão

que não se reduza à ordem. Os ventos do pensar sopram de dentro do seu peito; uma fonte de palavras flui por entre os seus dentes e lábios. Tamanha abundância, tal como a vegetação bojuda, carregada de flores e frutos, renovada com a velocidade de um corcel em disparada louca, somente pincel e seda são capazes de imitar. As virtudes literárias de um texto são como labaredas a engolir os olhos em luz e calor;⁸⁹ os encantos rítmicos, frescos e lípidos como o degelo, encham os ouvidos.⁹⁰

及其六情底滯，志往神留，
兀若枯木，豁若涸流。
攬營魂以探蹟，頓精爽於自求。
理翳翳而愈伏，思乙乙其若抽。

Mas quando as seis emoções⁹¹ se refreiam, quando os ideais se esvaziam, quando o espírito cessa a sua actividade, a arte perde o viço, como a árvore que fenece, como o regato que seca. É o caso dos que apertam nas mãos as *bridas da inteligência*⁹² para explorar minudências ocultas ou dos que manuseiam a sua *centilação pura* com o fim de se buscarem a si próprios. O arazoado das obras termina encoberto por sua plumagem e ainda mais escondida a sua face; os pensamentos do autor, recolhidos ao seu esconderijo, são ainda mais difíceis de arrastar para fora.

是以或竭情而多悔，或率意而寡尤。
雖茲物之在我，非余力之所勦。
故時撫空懷而自惋，吾未識夫開塞之所由。

Confrontados com tais situações, certos poetas esgotam a sua sensibilidade, para se verem cheios de arrependimento; outros mourejam as suas intenções artísticas, e evitam erros graves.⁹³ Apesar de tais coisas, as criações do porvir, residirem em nós mesmos, não são algo que se possa delegar ao zelo. Não obstante, houve momentos em que abracei o meu peito vazio de ideias, longamente, a odiar-me: jamais apreendi a medida do que obstrui e faz fluir⁹⁴ a produção literária.

XIII. EPÍLOGO: PROFISSÃO DE FÉ

伊茲文之爲用，固衆理之所因。
恢萬里而無闕，通億載而爲津。
俯貽則于來葉，仰觀象乎古人。

Este texto presta-se a examinar a criação literária, o vector dos *dez mil Princípios*. Esmiuça-os, sem sofrer quaisquer óbices; e, igual a um pequeno vau a

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Liberal Arts

cruzar a eternidade, integra todos os eventos de um éon. Olhando para o horizonte, lego a minha obra às gerações que ainda não vieram; voltando o meu olhar, contemplo o modelo fixado pelos antigos.

濟文武于將墜，宣風聲於不泯。
塗無遠而不彌，理無微而弗綸。

Eu, também, estou a salvar o *Dao* 道 de Wen e Wu da sua derrocada; eu, também, difundo a melodia dos seus ventos civilizadores para que nunca cessem de soprar. Nenhuma trilha é tão longa que não possa ser calcada; nenhum Princípio é tão subtil que não possa ser alinhavado.⁹⁵

配露潤於雲雨，象變化乎鬼神。
被金石而德廣，流管絃而日新。

A criação literária dá mais viço do que a chuva; e, melhor do que os espíritos, representa as mudanças ocorridas na natureza. Maior é a sua Virtude quando marcada sobre metal e pedra; fluindo ao som de tubos e cordas, renova-se a cada dia.⁹⁶ RC

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Artes Liberais

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Liberal Arts

NOTAS

- 1 O título da obra poderia ser traduzido com mais singeleza, por exemplo de “Ensaio sobre Literatura” ou “Ensaio sobre Prosa e Poesia”. Preferi tomar o caminho mais longo, chamando a atenção do leitor para a complexidade e polissemia dos dois termos. Unificar ambos os termos como “literatura” parece razoável, já que *wen* 文 e *fu* 賦 são diferentes categorias textuais. Distingui-os por meio de uma dicotomia também não parece estar errado, já que há uma progressiva separação de *wen* e *fu* na escrita chinesa. Mas sabemos que *wen* é um valor artístico que se coagula em produções concretas, a um tempo fruto e gênese da tradição chinesa. Sabemos, também, que *fu* é um tipo de escrita poética, melhor, de escrita híbrida entre poesia e prosa; além disso, *fu* é um procedimento criativo que precede e determina a escrita em si.
- 2 Os *shi* 士 compunham uma classe social, a pequena elite letrada da burocracia chinesa ao serviço dos detentores do poder. Intelectualmente muito homogêneos, os valores e concepções de vida e de mundo esposados pelos *Shi* fundavam-se num grupo de obras canônicas, cujo apelo era essencialmente moral e literário. É interessante perceber que há um tensão intrínseca entre esses dois elementos, que motivará muito dos debates intelectuais em mais de dois milênios de história naquele país.
- 3 Os chineses têm uma visão mais segmentada do gênero humano do que a tradição europeia; um bom exemplo é a noção de “talento” (*cai* 才), que, ao invés de ser prioritariamente lida como um atributo pessoal, deve ser considerada como categoria. Portanto, o literato faz parte de uma comunidade, unida por uma disposição similar e interesses comuns. Decorre, então, que o escritor possui um carácter determinado, de que o presente texto é uma excelente apresentação.
- 4 “Empenhar o coração” é um decalque do capítulo “Caminho do Céu” de *Zhuangzi* 莊子. Neste contexto, “denota a disposição, típica do escritor, de conceber e executar uma obra literária. “Coração” (*xin* 心) é a sede não apenas das emoções, mas da reflexão e intencionalidade humanas. No pensamento chinês, não há uma dicotomia rígida entre corpo e espírito ou coração e mente. “Empenhar o coração” é análogo a “empenhar a vontade/intenção” (*yongyi* 用意), que significa engajar-se com um objecto determinado – neste contexto, a literatura concebida como uma actividade vital. Isto dito, ganha relevo uma questão, importantíssima para a boa compreensão do presente “Ensaio”: “empenhar o coração” significa que a obra literária resulta de um “esforço criativo”? É um cliché do pensamento chinês que as melhores criações humanas são espelho da “natureza” (na verdade, não a natureza física, mas a sua substância, chamada de “espontaneidade”, *zi ran* 自然). Por conseguinte, e ainda mais para a tendência intelectual taoísta, as melhores obras literárias não são fruto de trabalho extenuante; são um produto de inspiração, instrumentalizada pelo “talento” inato de cada autor.
- 5 Em chinês, os termos que diferenciei como “palavras” (*yan* 言) e “expressão” (*ci* 辭) são, normalmente, considerados sinónimos. Contudo, ao integrarem palavras compostas, há uma certa tendência a que *yan* se refira-se a termos individuais e *ci* a grupos de palavras. Entretanto, embora enriqueça a tradução e a hermenêutica textual, a distinção não deve ser levada a extremos de rigor.
- 6 Intenção artística (*yi* 意) forma par com *qing* 情, que traduziremos como “sensibilidade”. Por um lado, *yi* é um tipo de actividade mental criadora, o pensar artístico, que depende de valores e convenções estéticas colectivas.
- 7 “Não pelas dificuldades de compreender... “ é decalque de um trecho do capítulo “Discurso sobre o Destino” do *Clássico dos Documentos* (*Shujing* 書經).
- 8 Verniz literário (*ci zao* 辭藻) poderia ter sido traduzido simplesmente como “linguagem [literária]”, mas toda a expressividade do termo *zao* teria sido perdida. *Zao* significa “algas”, que poderiam ser imaginadas como uma bela tapete, a conceder cor e textura à homogeneidade das águas ou do solo. Deixando a metáfora para trás, esse “verniz” é algo mais do que o puro significado que as palavras têm. Ao passo que a sua substância permanece inalterada, o “verniz” concede-lhe um lustre e profundidade diferenciados.
- 9 Alusão ao poema “Cortando lenha”, incluído na secção dos “Ventos de Bin”, do *Clássico dos Poemas* (*Shijing* 詩經). O poema fala de um lenhador que usa o cabo do seu machado para medir o tamanho dos pedaços de lenha que está a cortar. Metaforicamente, indica os poetas que tomam as criações da antiguidade como modelo, seguindo-as servilmente. Pode-se depreender do texto que a postura de Lu Ji sobre a qualidade de tais criações é ambigualmente crítica. De um lado, faz a apologia dos antigos como modelos absolutos de bom gosto; de outro, há várias declarações neste “Ensaio” de que é possível criar novas obras-primas mediante ângulos de visão e mesmo criações linguísticas e rítmicas originais.
- 10 Variação (*bian* 變) é um termo de significado difuso, que Lu Ji nunca define. Tendo em mente que o “Ensaio” ataca o problema da produção literária a partir de tópicos tão diversos como a inspiração, o planeamento do texto e a execução do mesmo em termos semânticos, rítmicos e de estrutura, “Variação” parece ser tudo aquilo que, destoando dos cânones estabelecidos, contribua para uma “boa” criação literária.
- 11 Embora não haja um termo específico, a “sugestão”, ou seja, a “linguagem além das palavras” é mais largamente utilizada e tem mais importância na tradição literária chinesa do que na escrita ocidental. Aliás, não apenas na literatura; o procedimento de “sugestão” é muito forte nas artes chinesas como um todo. Por exemplo, na pintura dos *literati*, os espaços deixados em branco na pintura são consistentemente utilizados para indicar água, luz, massas de ar ou, simplesmente, o “vazio”.
- 12 A segunda parte do “Ensaio”, algo como uma “invocação poética”, inicia-se com uma descrição cosmológica da condição do escritor. “Espaço do Meio” remete à Trindade entre Céu-Terra-Homem, esquema dos fluxos da energia vital *qi* 氣 e do processo de transformações que mantém o universo em existência. Como em outras culturas antigas, na China à cosmologia sagrada correspondia uma geografia sagrada. O Imperador era o preposto da humanidade, responsável pelo culto ao Céu e a Terra. Nesse sentido, enquanto centro do culto cósmico, a capital imperial também participava como “centro” do micro-universo humano. Não há erro, assim, nos autores que lêem o “espaço do meio” de Lu Ji como “estou presente, na capital imperial, centro do universo humano”.
- 13 O “Observador do Mistério”, “Contemplador Profundo”, etc. (*xuan lan* 玄覽) é um conceito de Laozi 老子 (cap. 10). Aqui, contudo, parece estar a ser utilizado como uma estrutura de “verbo-predicado”.
- 14 “Três Colinas” e “Cinco Tomos” são, nominalmente, referência aos cânones escritos legados pelos Três Augustos e Cinco Imperadores – as maiores autoridades em assuntos de “governo pela moralidade” invocadas pela tradição ortodoxa chinesa. Obviamente, não são livros em sentido estrito, mas o conjunto de tradições e memórias (históricas ou não) hoje dispersas pelos Clássicos Ortodoxos.
- 15 Iniciando-se com a cosmologia tradicional, passando pela ortodoxia histórico-política, esta é mais uma profissão de fé, feita por Lu Ji, no tradicionalismo chinês. O tempo é cíclico por definição. Não apenas na vida natural e na história humana, esse ciclo repete-se inclusive como uma verdade também psicológica para os literatos, que vêem nele a tendência que todas as coisas seguem em direcção à harmonia e à estabilidade. É importante asseverar que esse cliché é transcrito para a produção artística, com resultados que, sem serem surpreendentes, não deixam de ter um certo encanto.
- 16 Muito apreciado decalque de *Huainanzi* 淮南子, no capítulo “Ensinamentos do Discurso sobre as Montanhas” (*shui shan shun* 說山訓).
- 17 O modelo binário que permeia a cultura chinesa (por exemplo, na redacção literária em dísticos) remete à doutrina do *yin* 陰 e *yang* 陽. *Yin* e *yang* são os motores da transformação natural. Nesta passagem, são transvestidos como Primavera (*yang*) e Outono (*yin*).
- 18 Decalque do *fu* 賦 “Dança” (*wu fu* 舞賦).
- 19 Num verso repleto de entusiasmo poético, encontramos, curiosamente, uma profissão de fé ortodoxa e conservadora. O mais alto gênero da poesia chinesa servia-se a descrever os ideais poéticos dos *literati*, de modo que uma composição servia como espelho das ambições políticas e convicções morais do seu autor. Embora a teoria permaneça viva até aos nossos dias, há um claro processo de fluxo e refluxo entre correntes de escritores na China, num debate sobre os méritos individuais da criação literária independente da sua significação político-moral. No caso de Lu Ji, como se pode depreender, existe uma certa ambiguidade simpática à estética como ideologia, à arte pela arte.
- 20 “Beleza sem adornos”, “faustosa singeleza”. Este par de antíteses recoloca em questão o “verniz literário”. A literatura pode ser definida como uma busca exclusiva da expressão rara, consumida no plano formal da linguagem e métrica? Aparentemente, Lu Ji faz uma clara concessão à “naturalidade”, ou seja, à emoção (e moralidade) do homem em estado bruto. Há uma equação evidente entre o poder de expressão da literatura e a carta de valores – o ideal de homem – da elite intelectual chinesa. Esse é um lugar comum dos *Analectos* (*Lunyu* 論語) 6.16, segundo o qual o ideal de erudição envolve duas metades, de “refinamento” (erudição literária) e “naturalidade”.
- 21 Embora pareça não ser a melhor leitura da passagem, hermenêutas chineses adoptam uma interpretação extensiva de “neste escrito” para significar o poderoso “Esta Nossa Tradição Literária” de *Analectos* 9.5. Naquela ocasião, Confúcio, que corria risco de vida, temia não ser capaz de sobrepujar as forças dos seus adversários. A angústia do mestre diante da sua morte extemporânea produziu uma citação inesquecível, em que Confúcio se afirmava como o último detentor das tradições ortodoxas da antiguidade. Isso deixou uma profunda marca na psique dos intelectuais ortodoxos, que doravante se incumbiam da defesa de um património sob constante ameaça de extinção. Obviamente, parece demasiado inflar o “neste escrito” de Lu Ji com tal significado, mas o simples facto de que há pessoas dispostas a associar os termos não deixa de ter profundo interesse.
- 22 Procedimento comumente descrito por textos e utilizado em rituais de meditação, cujo objectivo parece ser diminuir a “interferência” dos procedimentos cognitivos e da vontade individual para produzir um estado de “espontaneidade”, onde o literato docilmente exerce (deixa exercer sobre si?) o poder da intuição.
- 23 Conforme o princípio da geminação, as expressões “espírito” e “coração” do dístico devem ser lidas em paralelo, como termos *grosso modo* equivalentes. Não vale a pena carregar na tonalidade religiosa do termo “espírito”, que é mais uma referência à energia pura inteligente a que se encarregam os processos de criação literária.
- 24 Fiel ao pensamento do *yin* e *yang*, a obra artística não é uma criação individual a plasmar as peculiaridades do seu criador, mas o resultado de uma interacção entre sujeito e objecto, homem e “natureza”. Isso não diminui a importância de que há um rígido código literário, compartilhado socialmente, em cujos termos a obra terá de ser transmitida.
- 25 Seis Artes (*Liuyi* 六藝), neste contexto, são os Seis Clássicos Ortodoxos: *Mutações*, *Documentos*, *Poemas*, *Música*, *Ritos* e *Primavera e Outono*.
- 26 Ainda no contexto da “união mística” preparatória à criação poética, vemos aqui o pensamento (“espírito” ou “energia pura”) do autor fluindo pela inteireza do cosmo: partindo do Centro, ele sobe ao Céu e mergulha nas “Fontes Amarelas”, a morada dos mortos na China – o nadir desse universo.
- 27 Toda criação poética realiza uma potencialidade da tradição. É assim que Lu Ji concilia a difícil crença de que se pode renovar uma tradição sem a transformar.
- 28 Uma obra literária não nasce *ex nihilo*. Neste “Ensaio”, Lu Ji emprega uma alegoria vegetal para descrever o processo de criação escrita. Por exemplo, nesta passagem descreve textos como “flores” ou “brotos”, o que presume a sua dependência de uma planta que os antecede. Nos termos da alegoria, essa planta, ou os seus galhos e raízes, vêm dos Clássicos Ortodoxos.
- 29 O tema e desenvolvimento deste dístico remetem a decalques de *Zhuangzi* (capítulo “Em paz consigo mesmo” – *zai you* 在宥) e de “Aceitando a Morte” 安死, capítulo das “Crónicas do Primeiro Mês do Inverno” (*Meng dong ji* 孟冬紀) da (*Primavera e Outono do Sr. Lü* (*Lüshi Chunqiu* 孟冬紀).
- 30 Lu Ji parece fazer referência a um “Cânone artístico”. A hermenêutica também é confusa, sem oferecer qualquer comprovação definitiva. Os “tipos e categorias” poderiam indicar a temática; “ordem estilística” pode referir-se ao padrão tonal ou ao ritmo das frases. Autores mais recentes parecem avessos a que Lu Ji, neste ensaio, tratasse mais detidamente de questões rítmicas e métricas. O que parece ser certo é a defesa do princípio da geminação ou do “pareamento”, estribado na teoria do *yin-yang*. Ao falar de corpo e sombra, de som e eco, Lu Ji pode, de facto, estar atento aos rudimentos de estilística chinesa, a exemplo da estrutura rítmico-tonal da frase (*ping ze* 平仄), do espelhamento de termos (*hu wen* 互文) e do emparelhamento de frases (*dui ju* 對句) – apesar de que, na dinastia Jin, ainda se estivesse muito longe de qualquer síntese ou teorização. Sempre conforme a doutrina do *yin-yang*, Lu Ji usa a relação entre principal (*ben* 本) e acessório (*mo* 末) para explicar como a “malha textual” deve guardar unidade e coerência. Aparentemente, Lu Ji diz que toda criação poética (acessório) deve bater o tambor das tradições ortodoxas (principal) ou, pelo menos, deve resguardar o estilo e elocução criados nas primeiras eras. Não obstante, caso ignoremos totalmente o contexto amplo do “Ensaio”, a passagem pode ser revista para conter um princípio de coerência da obra, similar às noções de “Bela Frase” (*jia ju* 佳句) ou de “Olho do Poema” (*shi yan* 詩眼).
- 31 Numa série sublime de metáforas e comparações, Lu Ji decalca um grupo de termos e passagens do *Clássico das Mutações* (*Yijing* 易經), em particular do 49.º Hexagrama, “Mudança” (*ge* 革). Apesar de nenhum comentário antigo tocar no assunto, aparentemente Lu Ji pode estar a referir-se aos quatro animais mitológicos representantes da Quaternidade do *yin* e *yang*: dragão, tigre, fénix e a “besta” *xuanwu* 玄武 (tartaruga e serpente). A ideia subjacente é relativamente simples, de sucessão e mudança das quatro estações, do fluxo de energia vital *yin* e *yang* que cria quatro disposições particulares.
- 32 Este parágrafo aplica os princípios “cosmológicos” do parágrafo anterior à escrita literária, com particular atenção para as “variações”. Além de produzirem um dinamismo na escrita literária, as “variações” correspondem às ambições de completude do pensamento chinês. Uma boa obra literária, com todas as suas variações técnicas, espelha as inúmeras mudanças que ocorrem na natureza.
- 34 Os Princípios (*li* 理), que a nossa interpretação específica como da criação literária, são um conceito que paulatinamente viria a ocupar um lugar de destaque nas especulações intelectuais chinesas. Neste caso, Princípios representam o conjunto de dogmas que dão corpo

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Artes Liberais

- à tradição intelectual e à sua hermenêutica (*yi li* 義理); além disso, em sentido estrito, os Princípios correspondem à *rationale* literária de uma obra particular (*wen li* 文理).
- 35 Decalque de “Ode Lamentosa, das *Nove Canções* (*jiu ge* 九歌) de Qu Yuan 屈原.
- 36 Um interessante paradoxo: indiferente à existência de princípios para a criação literária, não é possível aplicá-los de forma a escrever textos. Ou seja, a criação literária não pode ser produzida por uma acção positiva do literato.
- 37 A poesia deste parágrafo esconde um violento debate intelectual em plena ebulição. Já ficou claro em diversos pontos que Lu Ji é (ou pretende-se) um devoto da tradição ortodoxa. Contudo, em duas frases, o autor retoma uma teoria que está associada à decadência da dinastia Han: a precedência do vazio sobre o existente. Lu Ji está imerso numa etapa da história das ideias na China conhecida como Escola do Mistério – autores que, na prática, priorizavam textos da tradição taoista (*Yijing, Dao De Jing* 道德经 e *Zhuangzi*) e, o que é mais importante, reviam a ideologia dos Han em alguns pontos fundamentais. Não se trata de um movimento estanque; a um primeiro momento de maior “radicalismo”, há uma tentativa de conciliação com a prioridade dos Clássicos Ortodoxos, que se perde em meio do domínio do Budismo. De qualquer forma, Lu Ji pode ser classificado como um pensador da Escola do Mistério. “Tangei o silêncio mudo...” decalque de *Huainanzi*, “Ensinaamentos sobre os Costumes de Qi”.
- 38 Imagem comum na literatura chinesa, mas aqui parece ser um decalque de *Liezi* 列子, secção “Zhongni” 仲尼.
- 39 O original chinês fala de *qi ju* 契據, metáfora que alude ao contrato na China antiga. As partes dividiam uma placa de bambu, sobre a qual vinha escrita ou gravada a obrigação assumida, como registo do negócio.
- 40 Decalque quase exacto de um verso dos “Ventos de Gu” (*gu feng* 谷風), poema recolhido nos “Ventos de Bei” (*bei feng* 邶風), do *Clássico dos Poemas*.
- 41 “Transitar entre dois estilos” traduz *fang yuan* 方圓, ou “quadrado e redondo”. Quadrado e redondo podem ser interpretados como as formas do Céu e da Terra – o que seria mais uma aplicação da teoria do *yin* e *yang*. Os hermeneutas são ainda mais específicos, esclarecendo que *fang* e *yuan* significam compasso e esquadro, duas ferramentas utilizadas para o desenho de construções. Essas ferramentas são uma metáfora para o tipo de criação literária, ou, como preferimos, o estilo a ser adoptado dentro dessa tipologia.
- 42 Lu Ji parece estar a sugerir que não há uma forma ou estrutura fechadas para o texto. Essa é uma impressão errada; ele está a tratar das “variações”, num quadro muito específico da classificação hierarquizada dos “tipos literários”. A criação literária não está ao arbítrio do escritor. Muito pelo contrário. A mensagem aqui é meramente preparatória; o principal está no parágrafo a seguir, que lista os diferentes tipos de texto, e o parágrafo final, que reconduz toda a literatura a padrões cogentes, preestabelecidos pela tradição.
- 43 Lu Ji compôs este trecho – fundamental, assinale-se – de maneira muito ladina, pois com um único termo subverteu séculos de dogmatismo intelectual, o que foi bem compreendido pelos hermeneutas, que reagiram com pesadas críticas. Os poemas *shi* vêm no topo da classificação por serem os alicerces da escrita literária chinesa. Como é de saber comum, essas obras tinham grande significância política (pois serviam como índice da opinião pública), diplomática (pois compunham a língua franca num período em que a China estava longe de ter um idioma comum) e educacional (Confúcio recomendava o estudo dos Poemas também como propedêutica moral). Nesse contexto, os poemas *shi*, rezava a tradição, eram vectores dos ideais mais elevados da tradição de governança dos primeiros reis da casa de Zhou.

- Lu Ji postula que os poemas *shi* são canais para a sensibilidade artística de um escritor, desembocando num valor que chama de “Gracioso requinte” (*qi mi* 綺靡). Isso está em directa contradição com os cânones; os poemas *shi* eram líricos por acidente. A sua função primordial era expor ideais morais e políticos (*zhi* 志) – elevados, no caso dos fundadores de Zhou, decadentes, no dos séculos a seguir. “Gracioso Requinte”, por outro lado, ignora essa função pedagógica da poesia; não apenas dá maior relevo ao que os antigos consideravam “aparência” (acessório), mas ainda contraria um ideal de Elegância (*ya* 雅) que, originalmente, se pretendia simples e natural. Representativo da cultura literária do longo período de fragmentação após a era dos Han, “Gracioso Requinte” sofreu sob o estigma de que atendia ao gosto de uma época de decadência política, demasiado apegada ao luxo e ao artifício. De qualquer forma, “Gracioso Requinte” é fruto de uma reflexão até certo ponto original sobre a literatura chinesa, criando-lhe um caminho notadamente mais lírico e artístico. As estelas comemorativas eram feitas de madeira e, posteriormente, de pedra, ornadas com bela caligrafia. Literariamente, são elogiadas por Lu Ji como exemplo do equilíbrio entre “Adorno” (Refinamento) e “Naturalidade”. A “Naturalidade” consiste nos registo dos feitos de grandes homens, enquanto o “Refinamento” está na escrita que descreve tais feitos, além da caligrafia que os reduz a termo.
- 44 Crítico, na cultura chinesa, é uma arte labiríntica. Em primeiro lugar, por se tratar de uma sociedade profundamente hierárquica e, em segundo lugar, pela opacidade das relações humanas.
- 45 A palavra *bin wei* 彬蔚 sugere “ordem e elegância”, que pode ser visualizada numa leitura etimológica dos termos. *Bin*, na sua leitura alternativa *ban*, representa um padrão de linhas entrecruzadas. Já *wei* indica um “arbusto de copa densa”. A “Ordem e elegância” em causa, portanto, transparece no padrão formado pela densa malha de ramos num arbusto.
- 46 Vale a pena ressaltar que a ordem dos tipos literários não é aleatória. Como não poderia deixar de ser, há uma certa hierarquia entre os conteúdos e o que é percebido como “valor literário” dessas obras. É relevante lembrar, ainda, que a literatura chinesa aparece como predeterminada pelo tipo de vida sociopolítica – o tipo de educação da elite, as suas relações pessoais, o sistema burocrático centralizado, as diferenças entre a vida pública e privada, etc.
- 47 Conforme uma ortodoxia e “piedade filosófica” irrepreensíveis, Lu Ji critica os velhos inimigos do Confucianismo, *xie* 邪 e *fang* 放, que traduzimos por “ideias heterodoxas” e “escritas inconventionais”. Por limitações de extensão, não convém descer aos detalhes do que foram e são as heterodoxias, nem ao tema do que viola as convenções. Pode-se, contudo, sugerir que qualquer forma de pensar atípica para os padrões da elite e qualquer conduta extravagante (individualista) se tornam facilmente anátema na China. Como se percebe numa leitura cuidadosa deste ensaio, não é fácil para o artista chinês conceber o seu trabalho fora de um esquema colectivo, onde a imitação e reprodução se afirmam como regra. Ao folhearmos qualquer obra “proibida”, muitas vezes nos surpreendemos com a (aparente?) inocuidade do que fora condenado.
- 48 Decalque de *Analectos* (15.41)
- 49 Segundo a hermenêutica tradicional, nesta secção Lu Ji estaria a discutir a armação rítmica (métrica e prosódia) de uma composição. Diversamente, uma leitura contemporânea contrapropõe que em causa está o tema geral das “Variações” e “Sequência” da composição como um todo.
- 50 Este período, parece-me, serve para introduzir as questões tonais e rítmicas, submetendo-as aos princípios estéticos do artifício e da formosura. Os sons entram como terceiro elemento na equação que já envolvia a intenção artística, que aparece associada à malha textual, *hui yi* 會意.
- 51 Este dístico é precioso para comprovar que os literatos chineses já estavam à procura da “fórmula tonal” que atingiria o seu apogeu

- com a “poesia regulada” (*lü shi* 律詩) da dinastia Tang. Neste ponto, todavia, as declarações de Lu Ji servem apenas para demonstrar que os literatos da dinastia Jin estavam atentos para uma beleza formal de tom e ritmo, sem saberem, no entanto, descrever essa fórmula. De forma muito cuidadosa, Lu Ji afirma que não há um padrão imutável para a estrutura tonal dos poemas. Isso é bem verdade no tipo relativamente aberto do *fu*, apesar de que já houvesse obras, os chamados “poemas antigos” (*gu shi* 古詩) que, em termos de tom e rima, já permitia entrever os rudimentos de uma teoria do verso.
- 52 Claramente, o dístico trata da noção de “Sequência” ou “Ordem” correcta. Ao violar esse padrão, a obra sofreria ou no campo da mensagem, ou no campo da forma. Determinados remédios, ao pretenderem salvar a integridade formal de ritmo e tom, poderiam sacrificar a unidade de sentido ou a unidade de sugestão. Em sentido contrário, tencionando resgatar a elegância da expressão, esses artificios sacrificariam o jogo de variações exibido no aspecto formal da obra. Para Lu Ji, há um elemento “aleatório” ou “espontâneo” na obra literária, que não deve ser subestimado.
- 53 Mais duas metonímias denotando Céu e Terra, que reiteram a importância do *yin* e *yang*. *Xuan* 玄 é a cor do céu à noite; *huang* 黃 é a cor do solo, que, na China, tem um tom amarelo vivo. Nesta rubrica, a doutrina do *yin* e *yang* justifica as variações binárias de sons puros (*yang*) e turvos (*yin*) no campo do ritmo e música de uma composição literária. Há um claro eco de passagem dos *Apontamentos sobre Música* (*Yueji* 樂記), capítulo canónico dos *Clássico dos Ritos* (*Liji* 禮記).
- 54 Este capítulo parece ser preliminar e tentativo. Como já dissemos, não havia uma teoria madura sobre a métrica da literatura chinesa no tempo de Lu Ji, que revela uma certa insegurança sobre a existência de padrões rítmicos, regras de versificação, entre outros, que garantissem beleza musical à obra. No penúltimo parágrafo, contudo, Lu admite que há certas combinações que soam “correctas”; essa certeza é posta em dúvida no último parágrafo, contudo, onde transparece um certa exasperação com os limites de “remendos” a erros ou fraquezas de certas opções. Curiosamente, na métrica madura dos poema Tang, havia anomalias que eram exploradas como temperamentos à métrica estrita, anomalias que Du Fu 杜甫 explorava com grande segurança.
- 55 Lu Ji dá um passo atrás para reconsiderar as suas declarações em favor da ampla liberdade na criação e produção literárias. Como vimos, há limites e formas a serem observados compulsoriamente por obras literárias; desta vez, enfoca as estruturas frasais e textuais. Na minha leitura, os termos *tiao* 條 e *zhang* 章, mencionados por Lu Ji na passagem, podem ser relacionados ao princípio de composição conhecido como *zhang gou* 章句, ou “capítulos e sentenças”. Para compreender o que significa tal princípio, é importante lembrar que as frases em chinês são relativamente fechadas sintacticamente – como pode revelar um estudo comparativo das técnicas de subordinação e das figuras de construção entre portugueses e chineses. Esse procedimento cristaliza uma atitude geral sobre a escrita, em que textos lêem *a staccato* (sentenças) e mensagens sofrem com os estreitos limites de uma obra composta por *building blocks* (capítulos); não é preciso dizer que há consequências negativas para o livre desenrolar da argumentação. Dito de outra forma, a argumentação ou desenrolar do enredo, na literatura chinesa, sofre com os limites impostos pela coesão de sentido em estruturas sintácticas muito condensadas. O espaço que, na literatura ocidental, é ocupado pela força da argumentação ou do enredo (na perspectiva do autor) e pelas amplas possibilidades de interpretação do sentido de um texto (na perspectiva do leitor) é substituído, na literatura chinesa, pela força de sugestão ou da pura indeterminação (mais uma vez, na perspectiva do autor) e pelas amplas possibilidades de interpretação do significado das partes de um texto (mais uma vez, na perspectiva do leitor).

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Liberal Arts

- 57 Para oferecer uma leitura mais fluida, utilizei “grão” e “onça” como tradução de *zi* 籩 e *zhu* 銖. A exemplo desses termos, grão e onça são duas medidas que, embora de grande diferença relativa, diferem muito pouco em termos absolutos.
- 58 Também por razões linguísticas, a literatura chinesa é muito mais aforística do que a Ocidental. Os chamados provérbios chineses (*cheng yu* 成語) respondem a exigências literárias e exercem uma função social bastante peculiar, difícil de compreender para quem não participa da comunidade linguística chinesa. Quando Lu Ji cita os “Sucintos Motes” (*pian yan* 片言), entendo, estamos muito próximos do que torna os provérbios uma ferramenta indispensável para os falantes de chinês – não apenas os literatos ou eruditos. Tal como os “Sucintos Motes”, os provérbios chineses sintetizam máximas morais, sabedorias longevas e, inclusive, sentidos e narrativas complexas condensados num pequeno número de sílabas.
- 59 Estas sentenças trabalham a linguagem literária em dois níveis: a cor e o som. Além disso, associam-lhe a metáfora do calor e do frio. Tal como em outras passagens do texto, Lu Ji afirma a centralidade da doutrina do *yin* e *yang* para composição literária, subscrevendo a doutrina chinesa de que o belo corresponde à junção harmónica do que tem graça com o que carece de encanto. Ou seja, calor e frio são tão complementares quanto som e imagem – ambos produzem prazer estético por se complementarem mediante o bom uso das “variações”.
- 60 Entre as duas últimas sentenças do parágrafo anterior e este parágrafo, percebe-se uma interessantíssima reviravolta no pensamento de Lu Ji. De um arroubo lírico sobre a concepção literária e a sua execução retórica, Lu Ji chega a uma conclusão que é lugar comum no pensamento chinês: a herança de modelos e o valor quase que impositivo da tradição. Nesse meio tempo, diria eu, enquanto a sua boca ainda estava a louvar os modelos tradicionais, parece que Lu Ji se deu conta de um problema óbvio para qualquer poeta: se a arte é, em boa medida, um processo de imitação criativa, como defender a originalidade e valor de uma composição literária? Pode ela ser desvinculada dos seus modelos? Em outro sentido, como afirmar a autoria, como justificar a fama imorredoura, se há uma contínua (re) produção colectiva da arte?
- 61 A solução de Lu Ji é pouco satisfatória e tipicamente chinesa. Este “Ensaio” apresenta numerosos decalques de obras clássicas e a escolha de vocabulário tem largas dívidas para com outros autores, sendo necessário recorrer aos hermeneutas para as reconhecer. Lu Ji, no entanto, lauda a própria moralidade e compromete-se a não plagiar outros autores.
- 62 “Acompanhamento” traduz “trama” (*wei* 緯), parte de uma metáfora muito comum no contexto da doutrina do *yin* e *yang*. O pensamento chinês utiliza a metáfora das duas estruturas que compõem um tecido: urdume e trama. O urdume, ou seja, a série de fios que fixa a largura de um tecido, é comparado a *yang*. Sobre o urdume, vem lançada a trama, que equivale a *yin*. O urdume é *yin* porque, tal como a largura de um tecido, não varia. A trama é *yin* porque, além de depender do urdume, que lhe preexiste, ela é variável como o comprimento de um tecido. No contexto do “Ensaio”, “trama” é o elemento *yin* que vem a coadjuvar a “Bela Frase” ou o “Olho do Poema” (cf. nota 31).
- 63 Mais uma bela profissão de fé na estética falsamente pluralista do *yin* e *yin*. Embora belo e feio se complementem e dêem sentido um ao outro, isso não significa que o belo equivalha a feio e que feio equivalha a belo. Há uma hierarquia inegável, e natural, entre *yang* e *yin*. No campo da crítica, os maus autores sempre serão maus e as autoridades antigas sempre serão autoridades.
- 64 A julgar o contexto, além da variedade rítmica e tonal expressa pelo termo *coloratura* (*yun* 韻), parece-me que se deve estender o sentido musical para incluir também os recursos estilísticos em sentido amplo, que chamamos de “verniz”. Por isso, utilizei a palavra “colorido”.
- 65 Este é o grande “pecado” na escrita literária chinesa. O leitor atento já terá percebido, na tradução do Ensaio, que os períodos organizam-se em

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Artes Liberais

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Liberal Arts

- dísticos. Antes de partir para um novo sentido, Lu Ji parece repetir obstinadamente o que acabou de dizer, com ligeiras mudanças de ângulo ou lançando mão de subtis jogos de sinonímia. Assinale-se que esse procedimento não é tão generalizado na literatura pré-Han.
- 65 A minha tradução parece diferir sensivelmente do que é dito pela hermenêutica chinesa, tanto tradicional, como moderna. O nó da questão é o que os verbos/preposições *fu* 俯 e *yang* 仰, “abaixo” e “acima” (lit. abaixar e erguer a cabeça), querem dizer no trecho. Uma autoridade, Fang Yangui 方延珪, sugere que acima e abaixo têm um sentido temporal, indicando os precedentes definidos por um mestre (antes) e o que se chama de *dian gu* 典故, “referência clássica”, como um provérbio, uma bela frase ou uma citação de obra canónica.
- 66 A hermenêutica chinesa debate o sentido dos termos *cui yin* 瘁音, *mi yan* 靡言 e *hua* 華, embora os trate indiferentemente como palavras. Na minha tradução quis deixar claro que há diferenças substanciais entre os três. Em primeiro lugar, Lu Ji exige da criação literária um plano fundamental de expressão. Soma-lhe a beleza rítmica e tonal, incrementada pela força da imagem ou da sugestão. Por último vem a flor (o atributo da luz vem da glosa *guang hua* 光華), que simboliza a sublimidade intangível e impessoal da inspiração.
- 67 Em certas cerimónias formais, uma orquestra de madeiras ficava na parte de baixo dos degraus que levavam ao salão onde permaneciam as personalidades. Embora o canto (e dança) acompanhassem a música, dada a diferença de timbre, Lu Ji via feiura nessas duas vozes que não conseguiam conjugar-se. Portanto, a passagem usa as diferenças de espectro sonoro entre esses instrumentos e a voz humana para sugerir obras cujo conteúdo é bom, mas que pecam pela sonoridade deficiente. Aqui há uma clara defesa do sentido de unidade da obra, malgrado o jogo dos contrastes entre *yin* e *yang* nos mais diversos níveis.
- 68 Lu Ji decalca uma velha vindicação da ortodoxia para atacar autores que ofendem o cânone. Bem ao estilo chinês, as críticas e condenações são regurgitadas violentamente, sem que saibamos exactamente qual a falha ou quais as razões para o ataque (ou contra-ataque). De qualquer maneira, muitos desses ataques abertos apontam para a defesa da autoridade pessoal ou para rixas de facções que disputam favor e patronagem.
- 69 Dados o conteúdo vitriólico da passagem e o pano de fundo histórico a este “Ensaio”, possivelmente é uma crítica a linhagens heterodoxas da Escola do Mistério, como os “Promotores do Vazio” (*gui wu pai* 貴無派) ou os radicais do tipo “Sete Sábios do Bosque de Bambu” (*zhu lin qi* 竹林七賢). Obviamente, toda hipótese é boa na falta de maiores elementos.
- 70 Um *qin* 琴 de cordas curtas e tesas emite um som mais agudo, com menos ressonância. Talvez a falta de elegância esteja na pouca profundidade dos sons a *legato* do *qin* em questão.
- 71 Ignora-se se são duas composições particulares ou termos genéricos para obras enfeitadas pela elite intelectual. Trata-se de composições estigmatizadas como populares e lúbricas, moralmente “incorrectas” (*bu zheng* 不正) ou “heterodoxas” (*xie* 邪). A condenação ao elemento popular e sensual na cultura chinesa remonta ao anátema proferido por Confúcio nos *Analectos* 15.10.
- 72 Elegância é um dos ideais estéticos mais importantes da sociedade de corte na dinastia Han. Contudo, não se deve associar elegância a fausto; pelo menos não imediatamente. Essa é uma contradição interessante do pensamento chinês, que, por um lado, idolatra a simplicidade e modéstia – constituindo-a em atributo de reis e sábios –, e, por outro, exige uma medida desproporcional de pompa para viabilizar as profundas distinções exigidas pela hierarquia social. Literariamente, a questão é facilmente resolvível entre diferentes partidos, mas não se pode esconder a verdade de que as repetidas invocações de simplicidade são um fetiche de pequenas elites.
- 73 “Puros e vazios de si” (*qing xu* 清虛), é um importante atributo dos sábios taoistas, auto-suficientes e indiferentes ao mundo. Os autores taoistas, tão relevantes para a Escola do Mistério, exerceram uma forte influência no final da dinastia Han. Na perspectiva da história social, interpreto que tal voga se deva ao progressivo alijamento das elites tradicionais do centro do poder. Ao se regionalizarem, essas elites utilizaram o ideário taoista para legitimar a sua “saída do mundo” e dar respeitabilidade aos seus esquisitíssimo diletantismo literário.
- 74 Conferir a nossa tradução dos *Apontamentos sobre Música*, capítulo “Os Fundamentos da Música” (1.6), *Revista de Cultura* - Edição Internacional n.º 47, p. 131
- 75 Lu Ji diferencia a formosura (um tipo de beleza que podemos associar ao elemento feminino, ou *yin*) – *yan* 豔 e *yan* 妍 – e a elegância (um outro tipo de beleza que podemos vincular ao elemento masculino, ou *yang*) – *ya* 雅. O que merece destaque é a afirmação, potencialmente subversiva, de que a Elegância, elemento central da ordem cultural de Zhou, não basta por si só para conceber uma obra-prima literária.
- 76 Da palavra *cai* 裁, que traduzi por medida (*cai zhi* 裁制) depende o sentido da secção. Autoridades contemporâneas, como Xu Fuguan 徐復觀 preferem ler na palavra o sentido de “géneros” literários (*ti cai* 體裁), o que transformaria uma questão puramente estilística num problema taxionómico
- 77 A passagem traz *fu yang* 俯仰, cujo sentido etimológico, explicado acima, é o de movimento da cabeça (respectivamente, para baixo e para cima). Desse sentido, os hermeneutas dividem-se sobre a interpretação correcta na passagem. Pode tanto ser uma indicação espacial no texto (acima, abaixo; *shang, xia* 上下) ou a entonação da voz (alternância entre agudo e grave *yi, yang* 抑揚).
- 78 Uma das danças por excelência na China antiga incluía evoluções dos braços, acentuadas pelo uso de roupões (quimonos) com mangas extremamente longas. A dança tradicional tibetana ainda possui essas características.
- 79 As comparações com o canto e dança sugerem a união de ritmo e sentido à melodia numa obra literária.
- 80 Lu Ji cita uma anedota de *Zhuangzi*, última secção do capítulo “Caminho do Céu” (*tian dao* 天道), incluído nos “Ensaio Exotéricos” (*wai pian* 外篇). Conforme essa anedota, Lun Bian (ou “Bian, o fazedor de rodas”), um reles artesão, desafia o valor dos ensinamentos dos Sábios do passado, piamente defendido pelo *gong* 公 (duque) Huan do feudo de Qi, senhor de Bian. Nessa anedota, Lun Bian explica que a sua aptidão para fazer rodas não é algo que ele mesmo compreenda, a sua experiência não pode ser ensinada ou transmitida a terceiros; contudo, uma vida a fazer rodas importou-lhe um “conhecimento” (melhor, uma experiência) profunda e rica sobre a realidade que o autoriza a desmerecer a erudição livresca e a sua sabedoria postiça. Ao inverter os valores da hierarquia social, *Zhuangzi* pretende desmerecer a tradição. A ela, o notável autor taoista prefere o elemento autêntico e real da experiência humana, particularmente no que há de inefável e impassível de transmissão “racional”. Embora Lu Ji não vá tão longe quanto *Zhuangzi*, o seu empréstimo justifica-se na medida em que o efeito poético das “variações” de uma obra literária inviabiliza qualquer tentativa de explicação ou análise.
- 81 Decalque do poema “Pequenez” (*xiaowan* 小宛), das “Pequenas Odes Elegantes” (*xiao ya* 小雅), do *Clássico dos Poemas*. A crítica divide-se entre o pachuli ou um arbusto da família das *Zygophyllaceae* para explicar *shu* 菽.
- 82 Alusão ao “Vazio entre Céu e Terra”, comparado a um fole em actividade por Laozi no capítulo 5.º do *Dao De Jing*.
- 83 Decalque do poema “Colhendo Relva” (*cai lu* 采綠), das “Pequenas Odes Elegantes”, do *Clássico dos Poemas*.
- 84 Decalque de *Analectos* 11.19. Auto-depreciação e modéstia fingida são lugares comuns na literatura chinesa.
- 85 Decalque de Tianzi Fang 田子方, incluído nos “Ensaio Exotéricos” de *Zhuangzi*.
- 86 Casamento entre inspiração e acto criador em chinês é *gan ying* 感應, conceito que já traduzi, de forma muito menos expressiva, como “correspondência por afinidade”. No pensamento chinês, não há elementos autónomos. Qualquer coisa é inserida num sistema de relações binárias, que geram movimento e mudança – a teoria literária deste “Ensaio” não é excepção. “Inspiração” corresponde à influência externa e espontânea da Natureza sobre o artista. Não uma força que opera compulsivamente, mas aguarda uma atitude simpática do receptor. Por isso, o termo original chinês enfatiza a influência recebida do exterior (*gan* 感) e a resposta simpática de quem a recebeu (*ying* 應).
- 87 De um memorial de Mei Sheng 枚乘.
- 88 “Gatilho do Céu” (*tian ji* 天機) é um termo empregado por *Zhuangzi* para exprimir o poder de intuição (*insight*) de um indivíduo. Mais do que uma criatividade congénita, o “Gatilho do Céu” é peculiarmente chinês por representar a pré-disposição do praticante taoista a irmanar-se com a Grande Espontaneidade (*daziran* 大自然). É uma “dádiva do Céu”.
- 89 *Tournure* similar à de Yan Du 延篤, em carta trocada com Li Wende (*Yu Li Wende shu* 與李文德書, *Cartas a Li Wende*).
- 90 Decalque dos *Analectos* 8.15.
- 91 Contentamento, fúria, tristeza, alegria, prazer, aversão.
- 92 Nas *Canções de Chu* (*Chuci* 楚辭) e em Laozi aparece o termo *ying hun* 營魂, que remete para a concepção chinesa de organismo humano. Segundo o pensamento chinês, havia duas formas de energia a circular no corpo (*yin* e *yang*), gerando movimento e transformação. Essas duas polaridades produzem um tipo de metabolismo envolvendo um sistema de Cinco Órgãos (*wu zang* 五藏), dos quais o coração é o principal. De acordo com o Cânone de Medicina do Imperador Amarelo (*Huangdi Neijing* 黃帝內經), a cada um dos órgãos assiste um “espírito”, encontrando-se o principal deles no coração. *Hun* 魂, que traduzimos por “alma”, é responsável pela consciência, atenção e pela actividade intelectual. Daí a nossa tradução, como “inteligência”.
- 93 Mais uma frase reveladora do espírito chinês: aplicação e trabalho duro podem não levar às estrelas, mas, na dúvida, são uma aposta melhor do que contar com as bênçãos do acaso. *Analectos* 15.31.
- 94 Eco da Segunda Linha do 60.º Hexagrama, “Parcimónia” (*jié* 節), do *Clássico das Mutações*.
- 95 *Mi lun* 彌綸 traduzido aqui como “calçado/alinhavado” é um importante léxico do *Clássico das Mutações*, onde representa o papel dos 64 Hexagramas de “amarrarem Céu e Terra”, permitindo uma explicação racional da cosmologia, reduzindo-a a padrões cognoscíveis.
- 96 Esta é uma conclusão que segue os moldes da retórica ortodoxa. Um primeiro parágrafo retoma a importância do tema tratado, no contexto da velha cosmologia da dinastia Han (Caminho do Céu). A seguir, Lu Ji assume a posição de um intelectual confuciano tradicional, reafirmando a continuidade desse dever “transcendente” de preservar e transmitir a cultura sagrada dos Zhou (Caminho do Homem).

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Artes Liberais

ABSTRACTS

BIBLIOGRAFIA

Texto principal

Adoptamos a seguinte edição das *Seleções*, que traz o comentário de referência ao texto:

Xiao Tong 蕭統 (compilação) e Li Shan 李善 (anotações). 文選 *Wen Xuan* (Seleções Literárias). Xangai: Shanghai Guji, 2007.

A obra a seguir é muito importante para compreender os debates hermenêuticos; não apenas traz uma lista das variantes do texto e selecciona passagens de comentários relevantes, mas também discute a interpretação de cada secção da obra: Zhang Shaokang 張少康 (compilação). *Wenfu jishi* 文賦集釋 (Explicações Reunidas às Criações Literárias e Discurso Poético). Pequim: Renmin Wenxue, 2002 (2.ª edição).

O *Ensaio* possui pelo menos quatro traduções em língua inglesa. Merece relevo o trabalho de Knechtges, que verteu todos os *fu* das *Seleções Literárias*:

Knechtges, David. *Wen Xuan or Selections of Refined Literature* (3 vols.). Princeton: Princeton University Press, 1983-1996.

Estudos

Um importante estudo académico em língua ocidental do *Ensaio* é o capítulo específico de Stephen Owen, *Readings in Chinese*

Literary Thought. Cambridge, MA: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1992. Ed. Chinesa: *Zhongguo wenlun: Yingyiyu ping lun* 中國文論：英譯與評論. Xangai: Shanghai Shehui Kexueyuan Chubanshe, 2003.

Como literatura auxiliar, foram consultados:

Cheng Junying 程俊英 e Jiang Jianyuan 蔣見元. *Shijing pingzhu* 詩經評註 (Anotações e Análise do *Clássico dos Poemas*). Pequim: Zhonghua Shuju, 1991.

Equipa da Universidade de Pequim (colagem e anotações). *Shisanjing zhushu* 十三經註疏 (Os Treze Clássicos Anotados e Glosados). Pequim: Beijing Daxue Chubanshe, 2000.

Guo Qinfan 郭慶藩. *Zhuangzi jishi* 莊子集釋 (Explicações Coligidas a *Zhuangzi*). (3 vols.). Pequim: Zhonghua Shuju, 1961.

Hong Xingzu 洪興祖. *Chuci Buzhu* 楚辭補註 (Anotações Complementares aos Cantos de Chu). Pequim: Zhonghua Shuju, 1983.

Vários (colagem, anotações e tradução). *Shisanjing yizhu* 十三經譯註 (Os Treze Clássicos Anotados e Traduzidos). Xangai: Shanghai Guji, 2004.

RESUMOS

A Carnavalização Hiperbólica da Macau Setecentista num Soneto de Bocage (c.1789)

O presente estudo contextualiza a produção do soneto político “Um governo sem mando, um bispo tal” (c.1789) dedicado a Macau pelo escritor português Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) e publicado em prol da política e da figura do ouvidor e governador interino Lázaro da Silveira Ferreira. Se a vertente carnavalesca da obra bocageana se encontra presente inclusive no seu poema-auto-retrato e é ainda hoje recordada pelas tradições orais portuguesa e brasileira através das (supostas) anedotas de Bocage, o texto de que nos ocupamos não é exceção no que diz respeito ao *topos* do mundo às avessas. O estudo do poema através do conceito de carnavalização de Mikhail Bakhtin permite-nos estudar estratégias literárias e as relações íntimas que se estabelecem gradualmente entre história e literatura ao longo do tecido do poema que descreve as dimensões políticas, sociais, culturais e religiosas da Macau de finais do século XVIII.

[Autor: Rogério Miguel Puga, pp. 6-22]

Reflexões sobre Três Apólogos do Escritor Macaense José Baptista de Miranda e Lima

O presente trabalho trata de três apólogos do poeta macaense José Baptista de Miranda e Lima (1782-1848), que regeu a cadeira de gramática portuguesa e latina no Colégio de São José por praticamente toda sua vida. Os três apólogos, em versos, intitulam-se “Um burro, e um porco”, “Uma velha, e um gato” e ‘O elefante, e os animais”, e foram publicados em *O Macaista Imparcial* em 1836 e 1837. Autor de poemas em português e em patuá, Miranda e Lima constituiu-se numa das primeiras vozes líricas macaenses de língua portuguesa. A presente reflexão gira em torno da forma de apólogo escolhida pelo escritor e a sua relação com o contexto sociopolítico de Macau na primeira metade do século XIX.

[Autor: Hélder Garmes, pp. 23-33]

Wenceslau de Moraes, Suas Obras e o Serviço Exterior Português na Ásia

Num contexto histórico marcado por importantes mudanças em que a Revolução Industrial espalha os seus efeitos pelo mundo, impondo o fim do domínio chinês e indiano sobre o mercado internacional e permitindo que o Japão despontasse como potência hegemónica na Ásia, um Novo Portugal surgiu, após a invasão napoleónica, a independência do Brasil e a guerra civil portuguesa, mediante a composição entre os absolutistas e constitucionalistas. Portugal, então, estabeleceu uma importante missão para as suas relações exteriores, especialmente executada pela sua Marinha. Wenceslau de Moraes como oficial da Marinha Portuguesa tomou parte dessa missão e apresentou-nos, em agradáveis contos, como o Novo Portugal redescobriu a Ásia. As suas obras *Traços do Extremo Oriente e Paisagens da China e do Japão* são importantes relatos sobre o Oriente, em especial, Japão, China e Macau. Este artigo tem o objectivo de apresentar as percepções desse escritor, no serviço exterior português, com foco especial no modo de vida do Japão, da China e de Macau no final do século XIX.

[Autor: Sérgio Pereira Antunes, pp. 34-43]

Sobre Uma Proposta de Publicação dos Poemas de Camilo Pessanha

Publicar Camilo Pessanha é uma tarefa difícil. O poeta não deixou os seus poemas organizados para publicação. O que lemos por anos foi o arranjo possível que os seus primeiros editores fizeram com o que tinham em mãos. Ao publicar uma edição anotada de toda a sua poesia em 1995, procurei fornecer aos leitores a maior soma de informação possível sobre cada texto. Ao mesmo tempo, recusei as grandes tentações do editor: assumir o lugar do poeta, organizando o sentido geral do livro, que ele não fez, ou escolher para compor o livro apenas os poemas mais afinados com a sua própria sensibilidade. A apresentação dessas questões é o assunto deste texto.

[Autor: Paulo Franchetti, pp. 44-49]

Reconfigurações Pós-Coloniais nas Literaturas Luso-Asiáticas Contemporâneas

É ainda possível falar de literatura luso-asiática contemporânea? Embora o número de obras dos últimos anos seja limitado, este *corpus* reduzido ainda tem a capacidade de acrescentar uma dimensão significativa a uma discussão sobre interculturalidade e diálogo entre Ocidente e Oriente. Por exemplo, de sumo interesse é como uma autora já reconhecida, a portuguesa Fernanda Dias, continua a desenvolver um compromisso literário com a China nos anos depois de 1999, não só através de obras literárias recentes como *Chá Verde* ou *O Sol, a Lua e a Via do Fio de Seda*, mas também com traduções de literatura chinesa para o português. Embora Macau como Região Administrativa Especial e outros espaços ex-coloniais possam continuar a ser pontos de referência importantes nesta interacção cultural, qualquer olhar pós-colonial terá de integrar textos de outros países com uma relação exterior à experiência colonial portuguesa, materiais de outras culturas que podem servir como pontes comparativas entre o mundo lusófono e a Ásia: dois exemplos são o romance do autor português Rui Zink ambientado no Japão, *O Amante é Sempre o Último a Saber* (2011), e a última colecção de poemas do luso-americano Frank X. Gaspar, *Late Rapturous* (2012), com as suas referências recorrentes ao budismo e à intervenção estadunidense na Ásia. Enfim, só tomando em conta estes contactos entre autores lusófonos e da diáspora noutros cantos do continente asiático será possível chegar a uma visão mais abrangente do intercâmbio cultural que ultrapassa os modelos estabelecidos durante a anterior época colonial.

[Autor: Christopher Larkosh, pp. 50-55]

A Poesia do *Yi Jing* na Transcrição de Fernanda Dias

Em 2006, a poetisa e artista plástica, Fernanda Dias, tornava público o seu trabalho visionário de transcrição poética de um dos livros mais importantes e conhecidos da cultura chinesa – o *Yi Jing*,