

“Criação Literária” em *Esculpir o Dragão*: Empenhando o Coração na Literatura, de Liu Xie

GIORGIO SINEDINO*

RESUMO: Ainda inédito em português, *Wenxin Diaolong* é talvez o mais importante tratado sobre “teoria literária” da história da China. O presente texto começa por investigar o problema da “criação literária” nessa obra, estudando os capítulos 44, 26 e 27, que discorrem, respectivamente, sobre conceitos de “técnica” (術), de “espírito criativo” (神思), e da relação entre a “índole” (性) do literato e o tipo de estilo (體) que ele está naturalmente inclinado a seguir. Liu Xie propõe uma tipologia de oito estilos, advogando que todo o aspirante a literato deve ser treinado em cada um deles, começando pelos modelos clássicos, segundo a ortodoxia ideológica dos clássicos confucianos. O caminho da literatura tanto tem uma função propedêutica, como terapêutica.

PALAVRAS-CHAVE: *Wenxin Diaolong* 《文心雕龍》; Teoria literária; Técnica 術; Criatividade 思; Estilo 體.

I. PRELIMINARES

Voltamo-nos, pioneiramente em língua portuguesa, para a obra magna do *literatus* Liu Xie 劉勰 (465?–3.ª década do século VI) — *Wenxin Diaolong* (《文心雕龍》), literalmente, *Esculpir o Dragão: Empenhando o Coração na Literatura* (abaixo, referir-nos-emos a esse texto seja pelo título chinês, seja

simplicadamente, como *Esculpir o Dragão*). *Wenxin Diaolong* é hoje reconhecido como o mais importante tratado de “teoria literária” pré-dinastia Song, servindo de síntese para muito do que foi desenvolvido nesse domínio desde as origens remotas da literatura chinesa. Através de dois artigos, procuramos expor, de forma abrangente, o problema da “criação literária” nesse livro, focando desta vez, os conceitos de “técnica” (術 *shu*), “criatividade” (思 *si*) e a relação entre a “índole” do escritor (性 *xing*) e a tipologia básica de oito “estilos” (八體 *bati*) — sob forma de comentário a uma tradução do texto original, como já se tornou praxe nesta série. Num artigo futuro, concluiremos a exposição sobre “criação literária”, analisando as características intrínsecas do “estilo” segundo esta mesma obra.

Liu Xie foi um erudito de destaque na Dinastia Liang do Sul (502–557). O seu lugar na história chinesa está intimamente relacionado com *Esculpir o Dragão*

* Mestre em História das Ideias pelo Departamento de Filosofia e Religião da Universidade de Pequim e Doutor em História da Religião Chinesa na Academia de Filosofia da Universidade Renmin da China. Publicou traduções comentadas dos *Analects* (2012) e do *Tao Te Ching* (2016) pela Editora da Universidade Estadual Paulista. O seu novo trabalho, uma edição comentada de *Os Ensaios do Mestre Zhuang*, está previsto para 2022. Realiza transmissões semanais sobre história das ideias chinesas na China Radio International e ensina tradução chinês-português no Instituto Politécnico de Macau.

M.A. in History of Ideas, Peking University (Department of Philosophy and Religion) and Ph.D. in History of Chinese Religion, Renmin University (Academy of Philosophy). Giorgio Sinedino has published commented translations of the Analects (2012) and Tao Te Ching (2016) through Unesp Publishing House. His new book, a commented edition of The Essays of Master Zhuang will be released in 2022. He holds weekly broadcasts about the history of Chinese ideas at China Radio International and teaches Chinese-Portuguese translation at Macao Polytechnic Institute.

AS DIMENSÕES DO CÂNONE



Estátua idealizada de Liu Xie (456?-década de 530?). Templo Dinglin 定林寺, província de Shandong, distrito de Ju, montanha Fulai. <https://hk.trip.com/travel-guide/ju-county/dinglin-temple-22865850/>

que, aliás, ocupa o lugar de honra na biografia de Liu, classificada pelo *Livro de Liang*, a crónica oficial dessa dinastia, na secção sobre os eruditos que se dedicaram ao “Estudo da Tradição Literária” (文學 wénxue)¹.

Liu não exerceu um papel de relevo fora das letras. Enquanto descendente de um ramo menor da casa real de uma dinastia anterior (Dinastia Song do Sul), Liu provinha de um grupo que tinha perdido relevância política e económica. Nada obstante, conseguiu notabilizar-se no ambiente burocrático da corte de Liang, integrando o séquito do herdeiro aparente, Xiao Tong (蕭統, 501–531). Xiao Tong é uma grande personagem da literatura chinesa, por ter estado à frente das *Seleções Literárias* (《文選》), uma das principais fontes primárias da literatura pré-Tang². É muito provável que Liu Xie tenha exercido um papel de grande relevo, apesar das fontes oficiais não o reconhecerem³. Um traço importante das experiências progressas de Liu é que o mesmo chegou a viver como noviço, não ordenado, sob liderança do famoso monge/erudito Seng You (僧祐, 445–518)⁴. Seng You coordenou a mais antiga bibliografia crítica conservada dos sutras budistas (《出三藏記集》 *Chu Sanzang Jiji*), além de ter preparado a primeira colectânea de documentos históricos do budismo chinês (《弘明集》 *Hongming Ji*), ambas as obras de valor inestimável.

Dois factores, portanto, conjugaram-se para definir o acesso de Liu ao mais alto círculo da cultura de Liang. Por um lado, a sua relação com o Budismo é importantíssima, pois este tornara-se uma doutrina ortodoxa na dinastia Liang. Xiao Yan (蕭衍), o fundador da dinastia e pai de Xiao Tong, paulatinamente abraçou essa doutrina tornando-se o primeiro imperador de uma dinastia etnicamente chinesa a ser abertamente seguidor dessa religião⁵. Um segundo factor liga-se com os fortes interesses literários do príncipe herdeiro que, apesar de ser uma característica-padrão das cortes imperiais chinesas, se acentuou com o esfacelamento da dinastia Han⁶. Não obstante, algo que chamou a atenção dos críticos, mesmo que o grupo de Xiao Tong fosse abertamente budista, não há nada em *Wenxin Diaolong* que reflita, ou mesmo sugira, essa doutrina.

Há uma razão objectiva para tal: *Esculpir o Dragão* é um texto solidamente assente na tradição literária chinesa, como esclarecem o título, a estrutura e o conteúdo da obra:

Primeiramente, sobre o título, este é composto por duas partes: *Wenxin* e *Diaolong*. Nas palavras do próprio autor, *Wenxin* é “aplicar, exercer o coração no trabalho literário”. Na tradição chinesa, o “Coração” é o “imperador do corpo”, o centro das actividades intelectuais e psicológicas do indivíduo. O facto de se eleger o “trabalho literário” como alvo da fonte das faculdades humanas elege-o como um “Dao”. Deve-se enfatizar que “Wen”, palavra que traduzimos como “literatura”, “tradição literária”, “literariedade”, “beleza do texto/texto belo”, etc., é uma palavra de rico campo semântico que está indissociavelmente ligada à língua, à escrita e a um conjunto de textos ortodoxos, que conhecemos como “clássicos confucianos”. *Diaolong* é “esculpir o dragão”, em chinês, uma metáfora para o duro trabalho de composição literária, que não ocorre *ex nihilo*, mas, justamente, como um reprocessamento criativo das verdades que já estão disponíveis no manancial de tradições orais e escritas referendadas como autoridades⁷.

THE DIMENSIONS OF THE CANON

Em segundo lugar, a arquitetura de *Wenxin Diaolong* foi desenhada para reflectir, intencionalmente, o quadro cosmológico chinês, tal como exposto nos *Comentários Apensos* ao *I Ching* ou *Clássico das Mutações*. Liu Xie refere, explicitamente, que sua obra foi dividida em 50 partes para que se harmonizasse com o número total criado pela Grande Derivação (大衍之數 *dayan zhishu*), um conceito misterioso oriundo da relação criativa entre o Céu e a Terra, que representam a totalidade do universo. Desses 50 capítulos, Liu reservou o último como o “Um” cosmogónico, que deve ser retirado dos 50: nos *Comentários Anexos*, essa é justamente a representação do Dao, aquela fagulha criativa que desencadeou o processo de criação da realidade em que existimos. Embora sirva de prefácio e introdução à obra, este capítulo foi colocado no final da obra, para se assemelhar à haste de milfólio que é descartada ritualmente no fim da preparação para o processo divinatório do *I Ching*. Enquanto 50 é o número da totalidade, “49 é o número que lhe permite exercer uma função”: sem cruzarmos o véu do mistério, basta dizer que o número 49 vem da soma de 25, representando o Céu, a 24, representando a Terra; quando Céu e Terra se unem, inicia-se o processo de “Transformação”, a cosmogênese⁸.

Em terceiro, e último, lugar, o conteúdo da obra afirma-a, mais do que tudo, como um voo de pássaro sobre toda a tradição literária chinesa. Vista de uma maneira mais ampla, há duas grandes partes em *Esculpir o Dragão*:

A primeira, com 25 capítulos (capítulos 1–25), representa o “Céu” ou a “Literatura” em si, que podemos descrever como uma “história literária” da China, segundo um conjunto de formas. É tentador utilizarmos o termo “géneros literários” para essas formas, muitas das quais inclusive estudámos, no Prefácio às *Seleções Literárias*. Porém, a sua classificação é mais consistente do que a do *Wenxin Diaolong*. Neste caso, elas vêm precedidas e contextualizadas por uma exposição sobre o Dao (cap. 1) e sobre os intérpretes do Dao, os Sábios (cap. 2). Imediatamente a seguir, no

capítulo 3, aparecem os chamados *Clássicos Ortodoxos*, tratados como conjunto; é relevante assinalarmos que Liu não atenta na complexa cronologia de composição dos *Clássicos* e a sua relação com o surgimento e desenvolvimento das outras formas. Ademais, há uma evidente confusão entre “géneros” (entendidos como tipos padronizados de composição literária) e a divisão mais importante das quatro grandes categorias bibliológicas (四庫 *siku*). Por exemplo, os tipos fulcrais das “Crónicas históricas” 史, *shi*, (cap. 16) e a “Literatura dos Mestres” 子, *zi*, (cap. 17) vêm depois de um número de formas literárias inferiores, ainda que se aproximem do conceito ocidental de “géneros”, tais como “poemas *shi*” 詩, “composições funerárias *diao*” 弔, entre outros. Logo, para utilizar uma metáfora botânica, repetida amiúde por Liu Xie, a intenção manifesta desse autor é tratar das diversas expressões literárias como ramos de um grande tronco, sendo melhor compreendê-las, vestibularmente, como manifestações do Dao.

A segunda parte da obra é a que nos interessa mais de perto, os 24 capítulos que simbolizam a “Terra”, isto é, o que dá sustentação e consistência à “Literatura”. Eis o ambiente da “teoria literária” que, explicitamente, é tratada como algo posterior à tradição já estabelecida pelas obras, e nelas plasmada. Sobre estes 24, há uma quebra evidente entre os primeiros 19 e os últimos 5. Os últimos 5 (45–49) destacam a figura dos escritores no plano da história literária: os indivíduos vêm em último, atrás das obras e de todo o aparato intelectual que descreve e explica a “Literatura”. Isso prepara o último capítulo, a “introdução”, a um tempo afirmando *Esculpir o Dragão* como produto dessa síntese reflectida milenar e afirmação da contribuição e estatuto de Liu Xie no Cânone literário chinês. O primeiro grupo (capítulos 26–44) é o que merece a nossa mais detida atenção, pois nele distinguimos um poderoso esforço de reflexão sobre o fenómeno literário, a sua essência, meios, eficácias e falácias.

O capítulo 44 é um pilar e um eixo da obra. Pilar, porque faz uma retrospectiva de tudo o que foi

AS DIMENSÕES DO CÂNONE

dito sobre o trabalho de criação e escrita literária nos capítulos anteriores. Eixo, porque organiza a transição entre o tratamento impessoal do fenómeno literário e, nos últimos cinco (seis) capítulos, o tratamento pessoal dos autores literários como figuras existentes na história, a um tempo produtos de seus antecessores e precursores das novas tendências. Portanto, há boas razões para que o capítulo 44 seja lido duas vezes: uma, como preparação para os capítulos 26 a 46 e outra, como preparação para os capítulos finais da obra.

Neste artigo, portanto, vamos concentrar-nos primeiro no capítulo 44, que trata da “técnica” literária. Como veremos, essa “técnica” é o âmago do conceito de “Literatura”; portanto, faz todo o sentido que seja lido em preparação para o capítulo 25, que explora o conceito de “criatividade” ou, concretamente, esclarece o que é a “concepção” de uma obra literária. Essa noção, bastante abstracta, é refinada no capítulo 26, através de uma exploração tipológica de como a psicologia humana, as diferentes personalidades e paixões da alma/intelecto, é capaz de produzir textos. Como já víamos na nossa discussão do “Grande Prefácio” aos *Poemas do Senhor Mao*, as obras literárias, na visão chinesa, são concretizações da moralidade e da sensibilidade dos literatos⁹. *Wenxin Diaolong* toma essa tradição como fio condutor.

Antes de passarmos à tradução e comentário, é válido alinhavarmos alguns pontos sobre as características “culturais” do estilo da exposição e do tipo de leitura. Antes de mais nada, conforme a mais estabelecida prática chinesa, Liu Xie escreve como um literato, conformando-se às regras de bom gosto, que exigem mais expressão do que clareza, mais sugestão do que consistência, mais intuição do que lógica. Portanto, *Wenxin Diaolong* é, essencialmente, uma obra poética a falar de poesia. Isso é um pesadelo para o tradutor e um presente para o comentarista. Como não há um argumento sustentado, apenas algumas ideias centrais que o autor expande através de metáforas e contrastes, em muitos casos não é evidente o rumo (se é que existe um) que o autor está a seguir. Portanto, toda a tradução é provisória e tentativa.



Retrato idealizado de Xiao Tong (501-531), o príncipe Zhaoming, patrono de Liu Xie, incluído na colectânea “Retratos e elogios aos antigos de diversas épocas” 歷代古人像讚 (1498). <http://www.wjsz.org.cn/wjgk/fyrrw/2019-07-30/306.html>

Isso traz-nos ao problema da leitura. Sem dúvida, que o leitor não sairá mais frustrado do que o tradutor, se vier ao texto com as expectativas adequadas e com um método sólido. Sobre as expectativas, reiteramos que se trata do texto que um poeta escreveu para outros poetas. É essa a tarefa do *literatus* (文學家 *wenxuejia*), o especialista na tradução literária chinesa, que apreciava as alusões e pequenas reminiscências de textos que hoje em dia pouquíssimas pessoas dominam. Abundam referências directas e indirectas a obras clássicas, além de palavras enxertadas ou ligeiramente modificadas de outros autores famosos. O *literatus* reconhecia essas ideias prontamente, mapeando-as nos seus devidos contextos e submetendo-as a finas análises, distinguindo o seu intento de “elogio ou crítica”. Por isso, a hermenêutica clássica chinesa, conhecida como 章句之學 (*zhangju zhixue*), ou “análise crítica de

THE DIMENSIONS OF THE CANON

parágrafos e sentenças” nunca tinha por alvo explicar qual a tese desenvolvida ao longo de um texto ou de uma obra; antes, o foco era explicar as peculiaridades do vocabulário e da construção, destacando as fontes das referências e o subtilíssimo diálogo intertextual, que era uma das finalidades de toda obra chinesa.

Em conclusão, convidamos o leitor a apreciar o texto eminentemente como uma obra literária voltada para a discussão de problemas de “teoria literária”, ou seja, uma exposição “poética” sobre determinadas teses que, na nossa perspectiva, seriam melhor tratadas sob discurso acadêmico. Por tal motivo, preferimos traduzir mais literalmente o texto do que seguir o curso de alguns intelectuais chineses, que parafraseiam o original, adaptando-o à linguagem técnica da Teoria Literária moderna. Estas questões, tentaremos esboçar-las nos comentários. Ao lembrarmos que os intelectuais chineses destinatários do original preferiam joeirar “boas frases” e “ditos inspirados” do que uma exposição coerente, que nunca se sacrifique a atenção aos detalhes formais, em favor da tentativa de (re)construção de um argumento lógico-retórico subjacente!

II. TEXTO E COMENTÁRIO

Capítulo 44

Generalidades sobre a Técnica Literária

總術（第九卷，第四十四章）

COMENTÁRIO: Apesar de o termo “técnica” ter uma longa história no pensamento chinês, podemos considerá-lo, grosso modo, como uma contrapartida ao conceito de “arte” (ars, τέχνη) na Poética/Retórica clássicas ocidentais. Porém, lembramos que, na China, “técnica” é um conceito tradicionalmente casado com o “Dao”. Enquanto o “Dao” era visto como o “Corpo” (體 ti) da doutrina, representando as verdades últimas e o estágio final de perfeição artística, a “técnica” era vista como uma “Aplicação” (用 yong) prática do Dao, justamente os meios que deveriam ser empregados para conduzir o praticante à perfeição.

今之常言，有“文”有“筆”，以為無韻者“筆”也，有韻者“文”也。夫文以足言，理兼《詩》《書》，別目兩名，自近代耳。顏延年以為：“筆”之為體，“言”之文也；經典則“言”而非“筆”，傳記則“筆”而非“言”。請奪彼矛，還攻其楯矣。何者？《易》之《文言》，豈非“言”文？若“筆”為“言”文，不得云經典非“筆”矣。將以立論，未見其論立也。予以為：發口為“言”，屬翰曰“筆”，常道曰經，述經曰傳。經傳之體，出“言”入“筆”，“筆”為“言”使，可強可弱。《六經》以典奧為不刊，非以“言”“筆”為優劣也。昔陸氏《文賦》，號為曲盡，然泛論纖悉，而實體未該。故知九變之貫匪窮，知言之選難備矣。

1. Diz-se com frequência, na nossa era, que há uma diferença entre o “texto bonito” (Wen), e o “texto prosaico” (Bi). [Segundo essa distinção,] bonito é o texto que possui assonância, enquanto prosaico é o que carece de efeitos de sonoridade. [Porém,] os “Wen”, textos que podemos chamar de literários em sentido amplo, são todos aqueles que transmitem “elocuições comuns” (Yan). Segundo o bom senso, os textos literários deveriam incluir obras não só como Poemas, [que possuem assonância], mas também como Documentos, [que dela carecem]. A triagem nessas duas categorias começou numa era recente. Yan Yannian argumentou: “a característica dos textos prosaicos é a literariedade que atribuem às elocuições ordinárias. Logo, os Clássicos Ortodoxos são elocuições comuns, sem literariedade, enquanto as biografias e tradições são textos prosaicos, e não formas usuais de se expressar por escrito”. Permita-me o leitor então que utilize a lança de Yan para atacar o seu próprio escudo, [empregando os seus argumentos para revelar a fraqueza da sua própria posição]. Como pensarmos, então? Os “discursos sobre a beleza dos hexagramas Qian e Kun”, tratado do Clássico das Mutações, não são eles um discurso literário? Ora, se textos prosaicos possuem um tal valor, não há como negar que os Clássicos Ortodoxos estão fora dessa categoria. Caso submetamos a distinção de Yan a uma leitura crítica, não vejo como ela seja capaz de permanecer de

AS DIMENSÕES DO CÂNONE

pé. Na minha forma de ver, o termo “elocução comum” (Yan) deve ficar reservado ao que se fala, [ou ao texto que segue a estrita oralidade]; a tudo o que sai do pincel, [escrito conforme as boas regras de estilo literário], atribui-se o nome de “texto prosaico”. O que representa o Caminho Constante é um Clássico Ortodoxo; qualquer obra expositiva de um Clássico deve ser chamada de Tratado. A característica dos Clássicos e Tratados é partirem de “elocuições comuns” (Yan) e reconstruírem-nas como “textos prosaicos” (Bi). Conforme a natureza do material original, a prosa pode ter atributos literários mais ou menos evidentes. Contudo, os Seis Clássicos exprimem verdades imutáveis e profundas, não sendo possível apreciar a qualidade do texto meramente com base no seu valor literário. No passado, Lu Ji compôs o seu Ensaio sobre Criações Literárias e Discurso Poético, uma obra tão reputada como abrangente. Contudo, em relação a questões de detalhe, a sua exposição é sucinta, não lhe tendo sido possível tratar de forma completa algumas questões substanciais. Desta forma, reconheceu que não há um fim para as “Nove Variações” e que é difícil dominar todas as formas possíveis de se elaborar uma elocução.

COMENTÁRIO: Numa leitura superficial, este parágrafo desenvolve-se através de ataques às posições dos reputados *literati* Yan Yannian (384–456), um erudito da transição entre as dinastias Jin e Song, e do ainda mais famoso Lu Ji (261–303), de quem traduzimos o *Ensaio sobre Criações Literárias e Discurso Poético*, outro texto basilar para a história da crítica literária chinesa¹⁰. A argumentação parece de ocasião, não descendo à substância das obras que Liu Xie emprega como autoridades.

Nada obstante, com um olhar mais cuidadoso, percebemos um problema de imenso interesse para qualquer cânone: quais os textos que podem ser considerados literatura e quais os critérios que devem ser utilizados para julgar esses textos. Liu parte da posição mais ingênua, que sustenta que, por um lado, há obras cujo valor literário depende não da forma, mas do valor intrínseco; por outro, também há obras consagradas unicamente pela forma, sendo o conteúdo despiciendo.

O tratamento dado por Liu é mais sofisticado: é preciso distinguir autoridade intelectual da mestria técnica, assim como é preciso reconhecer o valor literário segundo os méritos relativos da forma de composição utilizada:

A primeira questão é resolvida levemente: os *Clássicos Ortodoxos* são a expressão de verdades profundas que, simplesmente por serem veiculadas tal como foram, isso já lhes concede um valor literário intrínseco. Já a segunda questão é enfrentada com mais clareza. Liu Xie utiliza os conceitos de “Wen”, “Bi” e “Yan” para argumentar que há diferentes valores literários segundo a “forma” assumida pelo texto. Já esclarecemos, acima, que “Wen” (sentido etimológico: “padrões ornamentais” ou “beleza que advém desses padrões”) é o termo que define “Literatura” em chinês. Porém, conforme as convenções da literatura clássica chinesa, “Wen” exprime um tipo de beleza formal mais claramente vinculado à poesia. É verdade que “Wen” também pode ser contraposto ao termo “Shi” (poema), significando “breve texto (sem rima, nem assonância)”. Porém, na verdade, segundo a tradição crítica a que pertencia Liu Xie, era comum pensar no texto literário eminentemente como um texto poético — com assonância, padrões tonais, etc. Daí ele ter proposto “Bi” (筆, lit. “pincel”) como algo que nos lembra “texto literário em prosa”, distinto de “Yan” (言, lit. “dito”), o que seria uma declaração, oral ou escrita, sem valor literário explícito. Infelizmente para a teoria literária, em todo o período imperial, mesmo após o desenvolvimento da literatura vernacular, as letras chinesas continuaram a atribuir um peso maior à poesia, cuja doutrina crítica continuou a ser aplicada, com adaptações, à prosa.

凡精慮造文，各競新麗，多欲練辭，莫肯研術。落落之玉，或亂乎石；碌碌之石，時似乎玉。精者要約，匱者亦鮮；博者該瞻，蕪者亦繁；辯者昭晰，淺者亦露；奧者復隱，詭者亦曲。或義華而聲悴，或理拙而文澤。知夫調鐘未易，張琴實難。伶人告和，不必盡窅櫛

THE DIMENSIONS OF THE CANON

之中；動角揮羽，何必窮初終之韻？魏文比篇章於音樂，蓋有徵矣。夫不截盤根，無以驗利器；不剖文奧，無以辨通才。才之能通，必資曉術，自非圓鑿區域，大判條例，豈能控引情源，制勝文苑哉！

2. *Os eruditos que dedicam o melhor das suas mentes à criação literária disputam, uns com os outros, para ver quem é capaz de atribuir uma graça inovadora ao discurso literário, na maioria das vezes recorrendo a formas sofisticadas de expressão verbal, resistindo, porém, a qualquer estudo das “técnicas” de composição (Shu). [Para usar uma metáfora,] um jade grosseiro talvez possa ser confundido com uma pedra qualquer, ao passo que uma pedra perfeita, às vezes, pode passar por um jade de qualidade. [Assim,] há obras de fino senso que são trabalhadas concisamente, enquanto há textos obtusos [equilibrados pela] sua pequena dimensão; há obras de larga visão que exploram exaustivamente o tema, enquanto há textos inanes que [contentam com] o seu rebuscamento; há obras de profundo discernimento com análises iluminadoras, enquanto há textos rasos [que convencem] com a sua clareza; há obras de marcada profundidade que reproduzem os mistérios, enquanto há textos disparatados que [persuadem com] maquinações. Certas vezes, há composições de bela significância, que se perdem na fraqueza da voz autoral; certas vezes, há outras que assentam em razões frágeis, que são compensadas pela vividez das cores literárias. É de saber comum que não é fácil ajustar os tons de uma orquestra de sinos, assim como é realmente difícil afinar as cordas de uma cítara Qin. No seu trabalho, os mestres de música das cortes não precisavam de encontrar um arranjo perfeito antes de o declarar harmónico. Se iniciavam uma melodia em “jue” (nota musical “mi”) ou a conduziam em “yu” (nota “lá”), não era realmente necessário que, do início ao fim, tudo estivesse conforme o tom ideal. Cao Pi, o imperador Wen de Wei, costumava relacionar a composição de textos à das melodias; na minha opinião, há razões para tanto. Se [o lenhador] vira as costas às raízes bojudas e convolutas, não tem como provar que o seu machado é o mais afiado. [Igualmente, o literato que] não destrinça as complexidades no âmago de uma composição literária, permanecerá incapaz de distinguir o talento consumado do artista. [Na verdade,]*

a consumação do talento depende de que se conheçam as técnicas de composição (Shu). Se [o literato] não for capaz de realizar uma investigação detalhada de todos os aspectos [da arte literária], familiarizando-se, em geral, com as regras e convenções aplicáveis, como será ele capaz de se assenhorar e manipular os elementos [de uma composição específica], conquistando para si um nome no mundo das letras?

COMENTÁRIO: Este parágrafo advoga o estudo das “técnicas”, que serão apresentadas, paulatina e sistematicamente, ao longo dos capítulos 26–44. Compreensivelmente, Liu Xie critica os poetas “intuitivos”, que não só valorizam mais a forma das composições, mas também reduzem o estudo da literatura a um catálogo de precedentes e de fórmulas a serem imitadas e variadas, carecendo, assim, de uma visão de conjunto da literatura, a partir da qual é possível distinguir os meios e os recursos que a produzem.

É preciso enfatizar que Liu Xie não pretende excluir a poesia “intuitiva”, nem poderia, pois muita da literatura chinesa pertence a esse género. Prefere, ao contrário, mostrar que há diferentes tipos de composição (p. ex. metáfora da pedra e do jade), cujo valor literário (ou falta de) provém de uma série de aspectos, dos quais nem todos recebem atenção dos eruditos chineses em geral. Argumentando através de exemplos, Liu propõe que a “teoria literária” deve voltar-se para o estudo das eficácias e falácias das composições, sem as passar pelo filtro de convenções artificiais, que excluem certos tipos de texto por causa da sua natureza, conteúdo, extensão, estilo e assim por diante. Isso é muito significativo no contexto chinês (e também no ocidental), pois as vogas literárias normalmente elegiam (elegem) tipos particulares de texto, géneros, temáticas e, obviamente, dicção, em detrimento de outros.

Uma última tese, que retorna à defesa do estudo das “técnicas”, é a necessidade de saber qual o tipo de arranjo que garante dignidade literária a um texto. Embora a perfeição formal não seja indispensável para a criação literária (metáfora da afinação de instrumentos),

AS DIMENSÕES DO CÂNONE

isso não dispensa o estudo cuidadoso do crítico (metáfora do lenhador) sobre os sucessos e fracassos de um texto. O estudo das “técnicas” de composição converte-as em ferramentas de apreciação e análise literária.

是以執術馭篇，似善弈之窮數；棄術任心，如博塞之邀遇。故博塞之文，借巧儻來，雖前驅有功，而後援難繼。少既無以相接，多亦不知所刪，乃多少之并惑，何妍蚩之能制乎！若夫善弈之文，則術有恒數，按部整伍，以待情會，因時順機，動不失正。數逢其極，機入其巧，則義味騰躍而生，辭氣叢雜而至。視之則錦繪，聽之則絲簧，味之則甘腴，佩之則芬芳：斷章之功，於斯盛矣。

3. *Desta maneira, [o literato] que primeiro toma as rédeas das “técnicas” de composição para então cavalgar as obras literárias assemelha-se ao jogador de go que estudou todas as estratégias possíveis. [Em sentido oposto,] quem ignora as técnicas, confiando-se à espontaneidade do próprio coração, é como alguém que tenta a sorte num jogo de azar. O texto literário ganho numa mesa de jogo é um feliz fruto do acaso, e nada mais: mesmo que tenha o mérito de um primeiro lance [de inspiração], é raro que essa fortuna persista até ao fim. [Este tipo de autor,] se escreve pouco, não sabe como continuar; se escreve muito, não se dá conta do que merece ser retrabalhado ou excluído. Indiferentemente de escrever muito ou pouco, está sempre perdido [para além da sua inspiração], como distinguir o gracioso do malfeito? Voltando ao literato mestre de go, as técnicas que emprega nas suas criações seguem os padrões fixos que generalizara, pondo-as em acção conforme o desenrolar das jogadas, sempre à espreita de uma boa oportunidade, em que as sensações acordam com os pensamentos. Desta forma, tanto no go, como na literatura, cada movimento seu não se distancia do que é apropriado. Quando as jogadas se acumulam em direcção ao clímax, é a oportunidade que determina o artifício, pelo que, no jogo e na escrita, a significância irrompe das circunstâncias, manando, em toda a sua abundância e a faciúndia, e a energia. [De facto, tudo na vida é assim,] é como se estivéssemos a observar um brocado engenhoso, a ouvirmos o som de sedas e madeiras melifluas, a degustarmos*

doces e ricos acepipes, a cheirarmos um perfume puro. A arte de compor um texto chega assim ao seu ápice.

COMENTÁRIO: Este parágrafo é bastante claro e coerente. Liu Xie continua a defender a importância do estudo das “técnicas” desta vez polemizando contra os literatos “da pura inspiração”. Dentre as várias metáforas com que desenvolve o seu ponto de vista, é importante destacar a do literato como um “mestre de go”, o famoso jogo chinês de estratégia. O grande autor que conhece “os movimentos” que podem ser tomados no “jogo literário” tem muito mais possibilidades de triunfo do que o autor “nato” que, sabendo mover as peças com génio, ignora, contudo, todos os benefícios que podem vir do estudo formal. Isso é importante para definirmos os limites da inspiração artística em desenhar o todo da composição, por mais bem-vinda que seja no que se refere às partes. Por outro lado, Liu tem uma visão mais formalista (ou extrema) no que se refere à apreciação literária, sugerindo que conhecimentos formais e sistemáticos são indispensáveis para (re)conhecer o belo: a espontaneidade do criador? E a margem de inovação do crítico? E a simpatia natural entre o artista e o crítico que se fazem amigos fora do cânone?

夫驥足雖駿，纏牽忌長，以萬分一累，且廢千里。況文體多術，共相彌綸，一物攜貳，莫不解體。所以列在一篇，備總情變，譬三十之輻，共成一轂，雖未足觀，亦鄙夫之見也。

4. *O corcel de dez mil léguas tem patas velozes; o cavaleiro, contudo, deve manter as rédeas curtas. [Rédeas mais longas do que o devido] podem parecer um defeito pequeno, entre tantos detalhes a cuidar, mas termina desperdiçando mil léguas do potencial da sua montada. O mesmo se aplica à arte literária, e em ainda maior medida, pois são muitas as técnicas necessárias para dar forma a um texto, devendo combinar-se com urdidura e trama: quando os fios não se entremeiam, não há pano que não se desfaça ao toque. De tal maneira, organizei todos esses conteúdos nesta parte de minha obra, sintetizando, de forma completa, tanto questões de substância (Qing), como*

THE DIMENSIONS OF THE CANON

também questões de forma (Bian), à maneira [do poema] “com trinta raios, faz-se uma roda”. Ainda que o meu texto não seja digno de consideração pelos melhores, [não perde a dignidade de] representar o pensamento de um feio.

COMENTÁRIO: Liu Xie está a falar sobre a composição de *Esculpir o Dragão*, reiterando que se trata de um esforço para compreender sistematicamente tudo o que foi produzido nos campos da “Literatura” e da “teoria literária” desde as origens na China. É preciso assinalar que, “com trinta raios se faz uma roda” é um verso famoso que abre o 11.º poema do *Tao Te Ching*, a *Dupla Escritura do Dao e da sua Virtude* de Laozi. Basicamente, isso afirma que Liu compôs uma obra que dá coerência a um conjunto de reflexões sobre a literatura, organizando-as numa malha de conceitos, as “técnicas”. Porém, também é factível propormos uma outra interpretação, segundo que as “técnicas” são os aros e o “Dao” é a roda. Isso praticamente atribui um valor prescritivo às “técnicas”, submetendo a matéria-prima do fenómeno literário à mestria de conhecimentos, recursos e métodos autorizados pelo “Dao” como canónicos. Afinal de contas, o senso de unidade/ortodoxia (“Dao”) indispensável a qualquer texto que se preze como literário remete às “técnicas”. Uma consequência implícita é a de que o mais consumado virtuoso deve também ser um erudito versado em história e crítica literárias. Aqui encontramos uma diferença profunda com a nossa tradição ocidental, em que existe uma distância maior entre o “crítico” e o “escritor/poeta”.

贊曰：文場筆苑，有術有門。務先大體，鑒必窮源。乘一總萬，舉要治繁。思無定契，理有恒存。

5. *Elogio: Para a seara das letras, o jardim das criações, há portas, há técnicas.*

Começa das grandes características, busca as primeiras origens!

Uma chave abre todas as portas, o essencial elimina as dificuldades.

A criação sempre foge às regras, a escrita sempre segue um princípio.

COMENTÁRIO: Os capítulos de *Wenxin Diaolong* são concluídos com um “elogio”, isto é, uma recapitulação/conclusão em forma poética (assonância/rima) do tema tratado. Isso não é uma inovação de Liu Xie, mas um verdadeiro “género literário”, que corresponde a uma prática generalizada desde os princípios da ensaística literária na dinastia Han. Merece destaque o facto de que, na última parêntese, Liu contrapõe “criação” literária (思 si) a “princípio” (理 li). O ideograma de “princípio” significa, etimologicamente, os padrões (linhas) vistos no jade. É um termo com um campo semântico muito amplo, sugerindo “padrões”, “razões”, “ordem” e impossível de se traduzir com uma única palavra em português. Contudo, há uma tendência a que “princípio” indique as regras/regularidades implícitas de “Wen”, isto é, da “Literariedade”. Esses “princípios” tanto que devem orientar como ser revelados pela escrita e pela crítica literárias. Já “criação” é um dos principais conceitos nesta obra, pois descreve todo o processo de concepção de um texto literário, desde a fagulha criativa inicial, até ao planeamento concreto da obra. O ideograma correspondente, que inclui “coração” como parte integrante, significa “pensar, reflectir” e será o tema do capítulo 26, o primeiro, na ordem, sobre “criação literária” — sobre que falaremos a seguir.

Capítulo 26

Do espírito criativo

神思（第六卷，第二十六章）

COMENTÁRIO: “Espírito criativo” une dois ideogramas, que são usados separadamente no texto como substantivos, donde não seguirmos a literalidade “pensamentos divinos”. Falámos sobre “criação” há pouco. “Espírito” é a tradução literal de 神 (shen) que, neste caso, é melhor entendido no sentido restrito de “intelecto”, tal como no termo chinês 精神 (jingshen). O raciocínio literário distingue-se dos pensamentos comuns, pois o objecto é a criação, mesmo que sob os alicerces do que já foi estabelecido pelos grandes autores do passado.

AS DIMENSÕES DO CÂNONE

古人云：“形在江海之上，心存魏闕之下。”神思之謂也。文之思也，其神遠矣。故寂然凝慮，思接千載；悄焉動容，視通萬里；吟詠之間，吐納珠玉之聲；眉睫之前，卷舒風雲之色；其思理之致乎？故思理為妙，神與物游。神居胸臆，而志氣統其關鍵；物沿耳目，而辭令管其樞機。樞機方通，則物無隱貌；關鍵將塞，則神有遁心。

1. *Um dos antigos disse: “embora o seu corpo ora habite as regiões distantes, perdidas pelos rios e mares, o seu coração continua a aspirar um retorno às portas da capital”. Isto [também pode ser interpretado como] uma referência ao “espírito criativo” (Shensi). No âmbito da criação literária, esse espírito voa longe. Por tal razão, [o literato] deve manter-se num estado de profunda concentração, na solidão do seu íntimo, fazendo com que a sua criatividade se irmane aos milénios [da tradição]. [Tal estado] sorrateiramente manifesta-se na sua expressão, cujo olhar [aparentemente perdido no vazio, na verdade] está a buscar a dez mil milhas de distância: [ao ensaiar] em voz alta algumas linhas de texto, é como se musicasse com voz de pérolas e jade; diante de seus olhos, é como se uma paisagem [amena] se desenrolasse, com soprar de ventos e adejar de nuvens — tal o píncaro a que se elevam as formas que cria! Portanto, as maravilhas produzidas pela sua criatividade remetem à [intimidade] entre seu espírito e as coisas, a passearem juntos [na imaginação]. O espírito [humano] reside no peito, enquanto os ideais e a energia física [de cada um] lhe servem de vilico. Os objectos [da criação] chegam aos olhos e aos ouvidos, mas é o discurso literário que lhes serve de porteiros. Quando os porteiros lhes dão acesso, esses objectos revelam-se. Se os vilicos lhes recusam entrada, o espírito criativo não pode conhecê-los.*

COMENTÁRIO: Com este belo parágrafo, Liu Xie tenta descrever o que significa, na prática, a “criação”/“criatividade” literária, revelando a centralidade da doutrina e das práticas daoistas. O “Um dos antigos” aqui indica ninguém menos do

que Zhuangzi, mais especificamente, uma anedota incluída no 28.º capítulo, classificado como um dos “Textos Vários” (compostos por discípulos da escola de Zhuangzi). A citação é reinterpretada frouxamente. O sentido original é o de uma personagem que havia sido desterrada e desejava, ardentemente, retornar à capital imperial e voltar a assumir a posição burocrática que tinha. Neste caso, uma leitura conservadora indica que, na escrita de um texto, o literato deve visitar tudo o que lhe está disponível no mundo em busca de material para as suas composições. Nesse contexto, podemos interpretar o retorno à capital como dar uma forma aceitável ao material, segundo o sistema das “técnicas”. Há um evidente contraste entre a amplitude de escolha do material e a (relativa) estreiteza do que é aceitável como produto final — essa tensão inerente entre o “espírito criativo” e a “obra contextualizada na tradição literária” caracteriza o Cânone, do início ao fim. Vale registrar que, em certa medida, o processo de concepção de um texto literário é descrito como um exercício de meditação e a criação em si assemelha-se a um tipo de súbita iluminação, na qual o texto é improvisado, como se fosse uma cantiga que ocorre, como reminiscência ao escritor — é difícil de conciliar este processo com a composição de textos em prosa, pelo que assinalamos a centralidade da poesia no pensamento literário chinês. Lembramos que, por mais que pareça, Liu Xie não entra em contradição ao postular o carácter espontâneo e inspiratório da “criatividade”, dado que o praticante deve “irmanar-se aos milénios da tradição literária”.

是以陶鈞文思，貴在虛靜，疏淪五藏，澡雪精神。積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以懌辭，然後使元解之宰，尋聲律而定墨；獨照之匠，窺意象而運斤；此蓋馭文之首術，謀篇之大端。

2. *Por conseguinte, a criatividade literária [pode se comparar à arte de fazer] cerâmica num torno, que valoriza [a concentração] que esvazia a mente e tranquiliza*

THE DIMENSIONS OF THE CANON

o ânimo, purificando os cinco órgãos de seu corpo, abluindo o espírito puro com a mais branca neve. [O literato] deve acumular anos de estudo para colecionar os tesouros [da erudição], enquanto pondera sobre a razão das coisas para enriquecer o seu talento; deve perquirir as próprias vivências para inteirar a sabedoria, enquanto segue a direção dos seus pensamentos para manejar o discurso. É ao cabo desse processo que assume o comando do que arbitra sobre o maior senso [humano], encontrando a voz e a cadência [ideais], fixando-as com tinta [sobre o papel]. Como um artesão que possui um dom único, espia as ideias e imagens [em seu espírito] para então passá-las sob o fio do seu machado. Penso que essa é a primeira das técnicas do [literato] que monta sobre as letras [como se a sua cavalgada fosse], a grande abertura buscada por quem tenta um texto.

COMENTÁRIO: Este parágrafo é similar em tom e conteúdo ao anterior, sendo que Liu Xie está mais interessado em descrever a “invenção”, o momento em que o autor encontra a forma adequada para exprimir o material já encontrado pelo seu intelecto/sensibilidade. Reencontramos o tema da imaginação literária como um exercício meditativo, neste caso associada ao trabalho num torno, com outra referência a Laozi, em que o espaço vazio no meio do vasilhame é uma metáfora para a “Aplicação” (用 *yong*) do Dao. Porém, mais do que um puro exercício de meditação, a criação vem reelaborada como uma atividade terapêutica — tanto psicológica, como medicinalmente. Isso sugere-nos que há uma inclinação por determinados assuntos e temas, pré-determinados como “salubres” e “proveitosos” — mais uma pista das balizas invisíveis do cânone: “o literato deve acumular anos de estudo”. Um outro ponto que não deve passar despercebido é a passagem da “criação” à “dicação”, ilustrada pelas metáforas “cortar com o machado” e “cavalgar as letras”. Enquanto o escritor parece ser autônomo, quase autárcico, no seu íntimo, isso não se estende à exteriorização literária dos seus pensamentos. Liu Xie mostrará porquê no próximo parágrafo.



Placa comemorativa da “residência antiga de Liu Xie”. Templo Dinglin 定林寺, província de Shandong, distrito de Ju, montanha Fulai. http://www.sd-aiguo.com/html/2016/venue_0708/223.html

夫神思方運，萬塗競萌，規矩虛位，刻鏤無形。登山則情滿于山，觀海則意溢于海，我才之多少，將與風雲而并驅矣。方其搦翰，氣倍辭前，暨乎篇成，半折心始。何則？意翻空而易奇，言徵實而難巧也。是以意授于思，言授于意，密則無際，疏則千里。或理在方寸而求之域表，或義在咫尺而思隔山河。是以秉心養術，無務苦慮；含章司契；不必勞情也。

3. Quando o espírito criativo começa a entrar em actividade, há dez mil caminhos que brotam [à sua frente; precisa então] de submeter as ideias e imagens ainda] inexpressas aos critérios [de composição] e trabalhá-las enquanto ainda não têm forma. Quando se escala uma montanha, as emoções preenchem-se da sua vista; quando se contempla o mar, a mente fica repleta do seu aspecto. [Nesse momento,] não importa quanto talento tenhamos em nós, jogamo-lo para a frente do vento e das nuvens para que voe junto com eles. Desta forma, tão logo tomamos o seu pincel, a energia que emana do nosso íntimo tem um vigor duas vezes maior do que as palavras que dele sairão, pelo que, uma vez concluído o texto, vemos que metade se perdeu de nossas intenções primeiras. Qual a razão para tanto? A intenção artística (意 *Yi*) volita pelo vazio, de modo que facilmente cria algo original; já o discurso (*Yan*) tem que dar uma forma concreta à criação, portanto é difícil atingir o primor. Nesse contexto, a

AS DIMENSÕES DO CÂNONE

intenção artística é um produto da criatividade enquanto o discurso é um produto da intenção. Quando os três elementos mantêm uma estreita ligação, a obra é coesa [nos seus aspectos de conteúdo e de forma]; se pelo menos um deles está frouxamente ligado ao resto, a obra parecerá desconjuntada, [os seus elementos espalhados] por mil milhas. Às vezes, os princípios [que nortearão o texto] já estão presentes no coração, mas o [literato] busca-os na vastidão do mundo; às vezes, a significância [que deseja destacar na sua obra] está diante de si, mas empenha a sua mente para ir além das montanhas e rios. Para concluir, [o erudito] que perscruta o coração humano e que se educa nas técnicas não pode supliciar-se com demasiados labores mentais; a beleza ínsita [a ser laborada num texto] revela-se oportunamente, não é necessário fatigar as emoções.

COMENTÁRIO: Liu Xie partilha o seu diagnóstico, perspicaz, da dificuldade de se produzir uma obra literária. A riqueza e profundidade da psicologia e do intelecto humanos faz de nós todos potenciais escritores e poetas, até mesmo potenciais criadores de textos brilhantes. Qualquer pessoa vivencia momentos mais ou menos frequentes de intensa inspiração; por que, então, há tão poucas obras magnas dispersas, parcimoniosamente, pelas diferentes tradições literárias? O “espírito criativo” é apequeninado pelas limitações da expressão humana, a qual, por sua vez, é ainda mais afunilada pelos dons congénitos e habilidades adquiridas pelos indivíduos. Num tipo de “argumento numérico”, a técnica favorecida pelos escritores chineses, Liu diz que “a energia vital presente no nosso íntimo perde metade do vigor quando reduzida a palavras”. Um detalhe importante é o de que as obras literárias, antes de serem “ficção”, são produtos do espírito humano, manifestando (representando) a mesma “energia vital” 氣 (qi) que compõe os homens. A palavra chinesa para “talento” 才 (cai) está relacionada ao “poder” de fazer actuar a “energia vital”, o que revela um nexo orgânico entre a Espontaneidade (自然 natureza), homem/autor e obra. Desta forma, compreendemos

um pouco melhor o que deseja comunicar Liu Xie quando sugere que deve haver um equilíbrio entre “criatividade” (potencial, que permanece inerente ao escritor), “discurso” (a exteriorização da criatividade) e a “intenção” (que também significa “vontade”), a qual actua como mediadora entre o íntimo e o mundo, ao mesmo tempo que propõe que não são necessários labores, que tudo está presente no coração do autor.

人之稟才，遲速異分，文之制體，大小殊功。相如含筆而腐毫，揚雄輟翰而驚夢；桓譚疾感於苦思，王充氣竭於思慮，張衡研京以十年，左思練都以一紀：雖有巨文，亦思之緩也。淮南崇朝而賦《騷》，枚皋應詔而成賦，子建援牘如口誦，仲宣舉筆似宿構，阮瑀據鞍而制書，禰衡當食而草奏：雖有短篇，亦思之速也。

4. Já no que concerne aos talentos que cada um obteve [do Céu e da Terra], vemos que define a velocidade ou lerdeza do processo criativo. Também o tipo de obra literária que se pretende influencia a quantidade de trabalho necessária para concluí-la, ora muito, ora pouco. Por exemplo, quando Sima Xiangru começava a escrever, as cerdas de seu pincel apodreciam [antes de concluir a sua obra]. [Sob intensa pressão,] Yang Xiong certa vez interrompeu o seu trabalho [por exaustão, mas não conseguiu dormir,] despertado por pesadelos. Tamanha era a extenuação do seu trabalho criativo, que Han Tan estava sempre doente. [Igualmente,] Wang Chong exauriu a sua energia vital na criação dos seus ensaios. Zhang Heng precisou de uma década para ruminar os seus dois poemas Fu sobre as capitais. Zuo Si burilou os seus três poemas sobre as metrópoles durante doze anos. Mesmo que tenham todos criado obras voluminosas, a concepção foi notadamente lenta. [Por outro lado], o Rei de Huainan compôs um poema sobre “Encontrando a Tristeza” numa manhã. Mei Gao completou uma composição logo após ser convocado pelo imperador. Cao Zhi elaborava as suas obras como se estivesse a declamar textos já prontos. Quando Wang

THE DIMENSIONS OF THE CANON

Cen levantava o pincel do papel, parece que o texto já estava pronto desde antes. Ruan Yu escrevia epístolas apoiado na sela do seu cavalo. Mi Heng esboçou um memorial durante um banquete. Mesmo que todas essas sejam breves composições, a criação que as motivou foi lépida.

COMENTÁRIO: Este parágrafo refina a tese do anterior, descrevendo um movimento do geral para o particular. Acima, tínhamos chegado à conclusão de que não seria preciso esforço para que a obra literária se “manifestasse espontaneamente”: por que, então, há autores prolíficos, por um lado, e literatos quase estéreis, por outro? Liu Xie ensaia aqui três explicações, duas declaradas, uma implícita. Sobre uma delas, já referimos, que é o desnível de “talento” entre autor e autor. Reiteramos que “talento” descreve a porção e o teor da “energia vital” que cada homem recebe ao vir ao mundo: não apenas o volume importa, mas também a “pureza” dessas energias e o equilíbrio entre “Yin e Yang”. “Talento” é um conceito amplo, que vai muito além das artes, para incluir a moralidade e a capacidade para o trabalho político-burocrático. A segunda explicação, mais interessante para a crítica literária, é a de que há diferentes tipos de obras literárias. É tentador lançarmos mão do conceito de “gênero literário”, embora Liu pareça estar a priorizar a extensão das obras — o que é lamentável para a “teoria literária”. A terceira, ainda implícita, será desenvolvida plenamente no próximo capítulo: a índole do escritor. Neste parágrafo, Liu Xie elenca um conjunto de literatos famosos que eram providencialmente lerdos ou céleres. Uma parte substancial das personagens citadas já foi devidamente referida num artigo anterior, a que agradecemos referência¹¹. Embora as anedotas sejam auto-explicativas, há alguns comentários pontuais dignos de menção, particularmente sobre as obras a que se referem e às fontes de onde provêm; porém, de maneira a concentrarmo-nos no argumento de Liu Xie, pedimos vénia para não os fazer neste momento.

若夫駿發之士，心總要術，敏在慮前，應機立斷；覃思之人，情饒歧路，鑒在疑後，研慮方定。機敏故造次而成功，慮疑故愈久而致績。難易雖殊，並資博練。若學淺而空遲，才疏而徒速，以斯成器，未之前聞。是以臨篇綴慮，必有二患：理鬱者苦貧，辭溺者傷亂，然則博見為饋貧之糧，貫一為拯亂之藥，博而能一，亦有助乎心力矣。

5. *No caso desses cavalheiros, a flor da criatividade, rápidos como o vento, os seus corações já apreenderam os fundamentos da técnica literária; logo conseguem exercer a sensibilidade adiante do seu raciocínio, reagindo imediatamente à oportunidade que se lhes oferece [e produzindo os seus textos]. Já os outros indivíduos, homens de pensamentos profundos, sob as suas abundantes emoções, titubeiam face aos inúmeros caminhos que se abrem à sua frente, só depois de meditar sobre o que lhes põe em dúvida, examinando os seus pensamentos é que chegam a uma decisão [de como se expressarem. Num caso,] expeditos e sensíveis, concluem as suas obras quase que instantaneamente. [No outro,] ponderados e cuidadosos, produzem criações tanto mais valorosas quanto mais longo tempo dispensem. Embora se possa distinguir [o procedimento criativo desses autores] como fácil ou difícil, ambos possuem largos recursos e experiência ampla. [De outra forma,] se tivermos em causa alguém de rasa cultura, [cuja escrita se caracteriza] por longos intervalos de lenta infertilidade, ou alguém de talento pouco, mas precipitado [na composição], nunca ouvimos dizer que tenham conseguido produzir algo de nota. Por conseguinte, quem se senta diante do papel para coser seus pensamentos depara-se com duas grandes deficiências: uma é a do literato cujos pensamentos não fluem desembaraçados, preocupando-o a pobreza [do seu desenvolvimento]; outra é do escritor que se afoga numa inundação de palavras, prejudicando-o a confusão [dos seus pensamentos]. Desta forma, largos conhecimentos são uma forma de alimentar a carência [de desenvolvimento], enquanto a consistência [emocional e intelectual] é o melhor remédio para quem deseja pôr em ordem [as suas palavras]. O erudito que tanto acumulou muitos conhecimentos, como demonstra poderes de consistência consegue reforçar o poder [criativo] do seu coração.*

AS DIMENSÕES DO CÂNONE

COMENTÁRIO: Este parágrafo trata, sucintamente, da educação do literato. Acima, ao discriminar autores cujo processo criativo era lento ou rápido, Liu Xie poderia deixar a impressão de que havia uma diferença de estatuto entre eles. Não é o caso, incondicionalmente, pois ou são “a flor da criatividade” ou “homens de pensamentos profundos e abundantes emoções”. Inquestionavelmente, trata-se dos escritores mais famosos e de maiores contribuições para a literatura chinesa até então — com importantes e reveladoras omissões, o que talvez venha a ser explicado num texto futuro. Se tivermos que dizer, qual dos dois tipos conta com a simpatia de Liu, parece ser o dos profícuos (e também proficientes: “já apreenderam os fundamentos da técnica literária”). Mas isso não importa, já que o parágrafo contrasta os literatos consumados àqueles que ainda estão a caminho, como uma advertência. Enquanto pressuposto, a Literatura exige uma formação geral, tanto de estudos formais, como de experiências pessoais. A partir daí, na sequência de tudo o que foi dito sobre “criatividade”, planeamento (escolha de material), aplicação do talento, etc., chegamos à prática, à necessidade de se exercitar a escrita propriamente dita. Não importa se o praticante é veloz ou lento ao escrever as suas ideias, ambos têm que desenvolver um método vocacionado ao tipo de deficiência, seja ela no que se refere ao desenvolvimento da expressão ou da sensibilidade — que integram, sem dúvida, o conceito amplo de “técnica”.

若情數詭雜，體變遷貿，拙辭或孕於巧義，庸事或萌於新意，視布於麻，雖云未貴，杼軸獻功，煥然乃珍。至於思表纖旨，文外曲致，言所不追，筆固知止。至精而後闡其妙，至變而後通其數，伊摯不能言鼎，輪扁不能語斤，其微矣乎！

6. *Se as emoções forem expressas de uma forma incoerente, ou demasiado complexa, [isso constrangerá o desenvolvimento da obra,] alterando o estilo do texto, desarranjando a sua elocução ou desnaturando o seu significado. Mesmo as coisas mais corriqueiras são capazes de fazer brotar alguma novidade [em termos literários];*

embora o cânhamo não seja mais caro do que um tecido fino, tornar-se-á precioso, com um brilho novo aos olhos, se maior labor for dedicado à sua trama e urdidura. No que se refere ao sentido subtil, situado além da elocução, que serve de superfície visível da criação, ou seja, no que se refere àquele interesse particular, externo à beleza literal do texto, que se esconde tortuosamente [dos olhos do leitor], tal interesse subtil é uma coisa que as palavras não alcançam, diante do qual pára o pincel e cessa o intelecto. Somente se pode descrever as suas maravilhas após chegar ao acme do refinamento; somente se pode compreender os seus recursos uma vez atingido o limite das variações. Tamanha a sua subtilidade, que Yi Yin não seria capaz de discorrer sobre a arte culinária, nem Lun Bian de explicar o manejo de seu machado.

COMENTÁRIO: Este parágrafo fala sobre a maturidade da “criação literária”, sugerindo qual o tipo de perfeição/harmonia entre forma e conteúdo a ser buscado pelo praticante. Portanto, é de difícil compreensão. Uma pista para as intenções do autor é dada pelo termo, críptico, 情數 (“qingshu”, literalmente, algo como “número das emoções” ou “ordem da situação”) que parece expressar uma determinada “ordem” a ser seguida pelo autor ao dispor o material/emoções no texto. Esse conceito distingue um “estilo” (體 ti), a “elocução” (辭 ci) e o significado/significância (義 yi) da obra. A seguir vem uma metáfora esclarecedora, de que a relativa falta de originalidade do material pode ser compensada pela competência do trabalho criativo. Isso é imediatamente qualificado, quando Liu Xie volta os seus olhos para o “sentido subtil”, conhecido em chinês como 言外之意 (yanwai zhi yi) — não o nosso “sentido das entrelinhas”, um ponto cego, intencional ou não, do argumento, mas um tesouro da literatura chinesa, o Dao, aquilo que nunca é buscado directamente, mas que permanece como finalidade última da arte: a lua que é apontada pelo dedo, como exprime o ditado budista 指月示法 (zhiyueshifa). Este é

THE DIMENSIONS OF THE CANON



Aposento dedicado a Liu Xie e memorabilia. Templo Dinglin 定林寺, província de Shandong, distrito de Ju, montanha Fulai. <https://hk.trip.com/travel-guide/ju-county/dinglin-temple-22865850/>

o clímax do capítulo, que é enfatizado de duas formas. A primeira é o termo “limite das variações” (variação é um conceito bem exposto por Lu Ji, que explica o valor literário de uma obra¹²), que indica o facto de que as “técnicas” perdem a sua utilidade quando a obra se aproxima do Dao. A segunda é o uso de duas anedotas clássicas sobre personagens famosas que atingiram a perfeição nos seus ofícios (mais uma alusão à “técnica”), reiterando que não existe uma metalinguagem capaz de discursar sobre a perfeição de uma obra literária.

贊曰：神用象通，情變所孕。物以貌求，心以理應。刻鏤聲律，萌芽比興。結慮司契，垂帷制勝。

7. Elogio: O espírito utiliza as imagens para permear [todos os objectos da criação literária], que podem ser encontradas no fluir das emoções humanas.

Os objectos devem ser conhecidos pelo seu aspecto enquanto o coração reage aos mesmos com os padrões [da sua sensibilidade].

[A obra] deve ser burilada com padrões tonais e assonâncias, e cultivada com comparações e evocações.

Entrançando-lhe pensamentos, imbuindo-lhe sentido, a labuta do texto chegará a perfeição.

COMENTÁRIO: Este elogio esclarece o papel indutor exercido pela “criatividade”, destacando-a no que podemos chamar de “organograma da criação”: atente-se para a sequência “espírito” → psicologia (fluir das emoções) → hermenêutica (conhecer objectos... reagir aos padrões → composição (escansão/métrica, figuras de linguagem) → estrutura (entrançar pensamentos... imbuir sentido) → obra (labuta completa). Esta é, de uma forma geral, a ordem a ser seguida nos capítulos posteriores (27–43).

Capítulo 27

Da relação entre estilo e índole do autor

體性（第六卷，第二十七章）

COMENTÁRIO: O título reúne dois conceitos essenciais para a filosofia chinesa como um todo: o primeiro é 體 (ti), que já vimos acima no contexto da polaridade 體, 用 (yong), ou seja, “Corpo” e “Função” (“Aplicação”). Utilizamos o par para discriminarmos a relação entre “Dao” e “técnica”. Neste contexto, “Corpo” indica a “substância”, isto é, o que faz algo ser o que é, necessária e suficientemente; “função” indica a sua forma de existir e de funcionar no mundo. Neste contexto, porém, “Ti” é deslocado para o âmbito da literatura e usado absolutamente, como “Forma” na tradição aristotélica. Diante das maneiras como o termo é utilizado neste capítulo, parece-nos mais apropriado traduzi-lo como “Estilo”, uma vez que percebemos uma certa analogia com as teorias dos estilos, tal como desenvolvida na teoria literária clássica ocidental. Já o segundo conceito, 性 (xing) é chave para a “ontologia” chinesa, mais frequentemente encontrado nas polaridades 性命 (xing/ming, Natureza-Humana/Mandato do Céu) e 性情 (xing/qing, Natureza/Emoções) que reflectem, respectivamente, o património de “energia vital” atribuído pelo Céu a cada indivíduo e a tensão que há entre o que somos de nascença e o tipo de psicologia que desenvolvemos ao

AS DIMENSÕES DO CÂNONE

existirmos em sociedade. Neste capítulo, “Xing” pode ser entendido exactamente como a índole de um autor.

夫情動而言形，理發而文見，蓋沿隱以至顯，因內而符外者也。然才有庸俊，氣有剛柔，學有淺深，習有雅鄭，并情性所鑠，陶染所凝，是以筆區雲譎，文苑波詭者矣。故辭理庸俊，莫能翻其才；風趣剛柔，寧或改其氣；事義淺深，未聞乖其學；體式雅鄭，鮮有反其習；各師成心，其異如面。

1. Quando as emoções se agitam [por dentro], as palavras ganham forma [por fora]; quando os princípios [no coração do autor] emergem, [a sua criação] manifesta-se como uma obra literária. Desta maneira, segue-se o que está oculto [no íntimo do literato], até que chegue a revelar-se [externamente]; parte-se do que está encerrado no seu âmago, para que se harmonize à sua expressão afora. Nada obstante, há talentos mediocres e há talentos insígnis; umas pessoas distinguem-se pelo viço da sua energia vital, enquanto outras são pusilânimes; certos homens possuem erudição sólida, outros, nem tanto; uns cavalheiros tem hábitos elegantes, compensados pelos celerados do país de Zheng. Todas essas características são modeladas pela sensibilidade e índole [do literato], consolidadas por um processo de influência e condicionamento. Consequentemente, no mundo dos escritores, [as tendências transformam-se] como nuvens a singrar o céu; no jardim das letras, [as formas de composição variam] à maneira do suceder das ondas. Percebe-se, então: a separação entre o banal e o excelente, no que concerne ao desenvolvimento do discurso e razões, não pode ser dissociada do talento; o vigor, ou debilidade, do estilo e do interesse certamente não podem destoar da energia vital; os factos e a significância, se rasos, se profundos, nunca ouvi dizer que estão em discordância com a erudição; a elegância ou vulgaridade da forma raramente discordam dos hábitos. Cada [literato] toma o seu próprio coração por mestre, as diferenças [que encontramos nas suas obras] é tal qual a das suas faces.

COMENTÁRIO: Este parágrafo reafirma o compromisso de Liu Xie com a ortodoxia confuciana. Segundo ela, os actos e palavras de uma pessoa exprimem o que ela é por dentro. Isso é trasladado sem retoques para o plano da arte, como víramos no “Grande Intróito” aos *Poemas do Senhor Mao*¹³. Encontramos aqui uma diferença fundamental entre a tradição literária chinesa e a teoria clássica ocidental, segundo que arte (inclusive a literatura) é fruto de um instinto mimético do homem. Na China, a arte é uma reprodução dos padrões do Céu, tal como restaram imprimidos sobre o intelecto de cada um, conforme a medida de energia vital que lhes foi atribuída. Existe variedade, todavia, já que há um sem-número de emoções e uma infinidade de princípios (理, li, vide comentário 44.5, acima) — que estão por trás do que podemos denominar de “individualidade” do artista. A visão de Mêncio, segundo que o homem é congenitamente bom, tenha prevalecido como ideologia oficial dos eruditos confucianos e do Estado imperial, isso é matizado tanto pelo tipo de património congénito de cada um, como pelo peso das influências sofridas durante a socialização. Chegando à literatura, isso tanto transparece no facto de que há pessoas talentosas e mediocres, como no de que há umas pessoas inclinadas à elegância e bom gosto, enquanto outras são degeneradas e heterodoxas — Liu Xie cita os hábitos do país de Zheng, que desde Confúcio (*Analectos* 15.11 e 17.18) servem de contraponto para o que é propalado como 雅正 (yazheng), ou seja, “elegante” (adequado ao código de boas-maneiras e bom-gosto da elite social-intelectual) e “heterodoxo” (correspondente aos ensinamentos correctos e positivos, no sentido da ordem e harmonia sociais). Obviamente, esse pensamento (ideologia) é uma faca de dois gumes, não convindo tratar do assunto nesta ocasião.

若總其歸途，則數窮八體：一曰典雅，二曰遠奧，三曰精約，四曰顯附，五曰繁縟，六曰壯麗，七曰新奇，八曰輕靡。典雅者，熔式經誥，方軌儒門者也；遠奧者，馥采曲文，經理玄宗者也；精約者，核字省句，剖析毫釐

THE DIMENSIONS OF THE CANON

者也；顯附者，辭直義暢，切理厭心者也；繁縟者，博喻釀采，煒燁枝派者也；壯麗者，高論宏裁，卓爍異采者也；新奇者，擯古競今，危側趣詭者也；輕靡者，浮文弱植，縹緲附俗者也。故雅與奇反，奧與顯殊，繁與約舛，壯與輕乖，文辭根葉，苑囿其中矣。

2. *Se tivermos que tipificar os diferentes caminhos seguidos pelos autores, entendemos que esses não passam de oito grandes estilos (Ti): um, elegante e clássico; dois, distante e profundo; três, polido e conciso; quatro, explícito e exacto; cinco, elaborado e sugestivo; seis, robusto e imponente; sete, curioso e inovador; oito, leviano e postiço. O estilo elegante é aquele forjado da essência dos Clássicos, que segue os rastros deixados pelos eruditos confucianos. O estilo profundo, é aquele que camufla o seu pendor literário, escondendo a sua beleza, enquanto se orienta pelos ensinamentos da doutrina do Grande Mistério. O estilo polido é o que conta as palavras e encurta as frases, analisando e aparando o texto até à minúcia. O estilo explícito emprega um discurso directo, produzindo um sentido facilmente compreensível, com razões consequentes, satisfazendo o intelecto (Xin). O estilo elaborado é o que faz amplo uso de metáforas e destila a beleza da elocução, destacando-se como o ramo das seitas literárias que mais possui um brilho requintado. O estilo robusto é o que se volta para debates altaneiros, às formas magnas da escrita, excelente em termos de brilho, destacado em termos de elocução. O sentido curioso é o que repugna a Antiguidade, preferindo perseguir as novidades do dia, correndo o risco de deixar o Grande Caminho para seguir pelas margens da heterodoxia, inclinando-se a criar disparates. O estilo postiço, por fim, é o que possui adereços chamativos, enquanto a sua seiva é fraca; a beleza afectada trai o intento de favorecer o grande público. Desta forma, o estilo elegante contrapõe-se ao curioso, o profundo distingue-se do explícito; o estilo elaborado difere do conciso, o robusto dissidia do leviano. A elocução literária compara-se às raízes [profundas que nutrem] folhas [viçosas, estando todos os estilos] por ela abrangidos.*

COMENTÁRIO: Este importante parágrafo descreve a “teoria dos estilos” de Liu Xie. É muito comum o uso de listas numéricas no pensamento chinês, mas não devemos necessariamente considerá-las como exaustivas ou mesmo produto de uma tipologia sistemática. Neste contexto, os dois primeiros “estilos” nada mais são do que referências veladas à colecção dos clássicos confucianos e escrituras daoístas. Já o estilo elaborado e o sucinto, são claramente formas de se compor um texto. O robusto e o postiço traem um juízo de valor a respeito da personalidade do escritor. Nada obstante, oito é um número importante no *I Ching (Clássico das Mutações)*, que indica um número básico (e irreduzível) de características — talvez daí a ideia de Liu Xie organizar uma lista com tantos elementos. Além da reverência aos estilos elegante e profundo, percebemos uma certa preferência pelos estilos elaborado e robusto, um certo desprezo pelos estilos curioso e postiço. De qualquer maneira, e distinguindo-se da visão ocidental, o “estilo” não se presta a distinguir um autor, mas a dar expressão a um tipo particular de temperamento. A seguir ficará claro que não há um estilo a ser evitado em si, já que os praticantes são encorajados a experimentar e a praticar todos. Eis a implicação da metáfora da árvore, cujas raízes são o Dao da Literatura e cujos ramos são os estilos.

若夫八體屢遷，功以學成，才力居中，肇自血氣；氣以實志，志以定言，吐納英華，莫非情性。是以賈生俊發，故文潔而體清；長卿傲誕，故理侈而辭溢；子雲沉寂，故志隱而味深；子政簡易，故趣昭而事博；孟堅雅懿，故裁密而思靡；平子淹通，故慮周而藻密；仲宣躁銳，故穎出而才果；公幹氣褊，故言壯而情駭；嗣宗倜儻，故響逸而調遠；叔夜俊俠，故興高而采烈；安仁輕敏，故鋒發而韻流；士衡矜重，故情繁而辭隱。觸類以推，表裏必符，豈非自然之恒資，才氣之大略哉！

3. *[Um literato] pode alternar frequentemente entre os oito estilos, uma habilidade que depende do sucesso no Estudo, da moderação constante no que se refere ao emprego*

AS DIMENSÕES DO CÂNONE

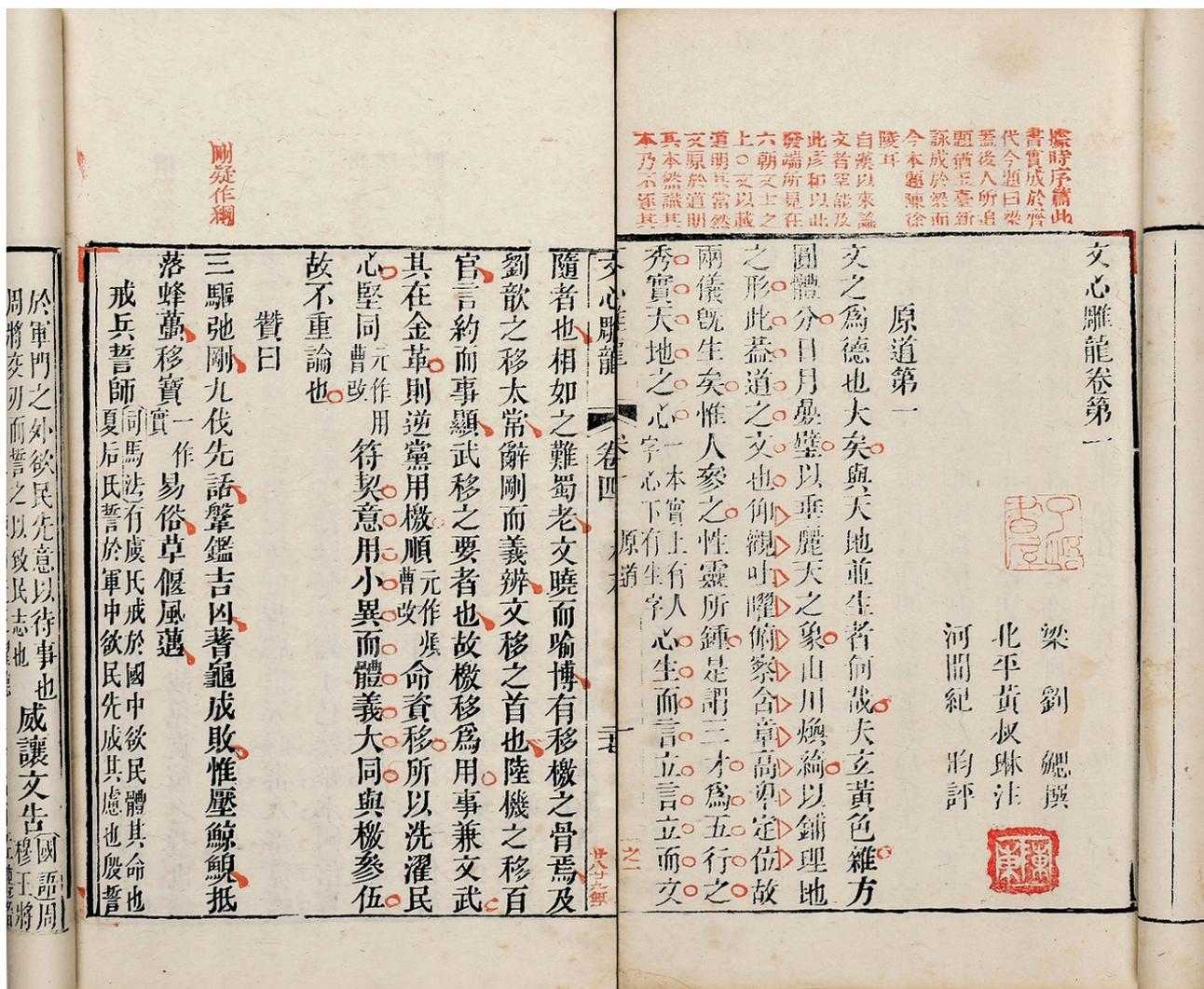
dos poderes do talento [inato], o que, em última instância, parte do sangue e energia vital, [a constituição mental e emocional de cada autor]. A energia vital dá consistência aos ideais, enquanto os ideais dão estabilidade à elocução, donde [ser o íntimo do autor que] emana [o discurso literário como as plantas] brotam as suas flores — não há nada que não se origine das emoções e índole [de quem cria]. Com o seu talento e virtude ímpares, Jia Yi elaborou textos com uma beleza límpida e um estilo puro. Sima Xiangru era orgulhoso e comportava-se altivamente, daí que [os seus poemas] atraíssem um excesso de adereços (li) e um abuso da elocução. Yang Xiong caracterizava-se pelo temperamento pesado, amante da solidão, pelo que, nas suas criações, os ideais permanecessem recônditos, o sentido, longínquo. Liu Xiang, tinha um modo de ser simples e lhano, fazendo com que a sua escrita tivesse um interesse claramente perceptível, espriando-se por muitos assuntos. Ban Gu era dotado da mais pura elegância clássica, traduzindo-se na coesão das suas composições e da atenção aos detalhes ao elaborá-las. Zhang Heng tinha uma visão abrangente das coisas, que se manifestava na consistência de seu raciocínio e na coerência das palavras. Wang Can era impaciente e agudo, por isso, as suas palavras revelam o seu ferrão e a sua impulsividade. Liu Zhen [era insensível], dada a estreiteza que lhe dava a sua energia vital, revelando-se na veemência das suas palavras e no pavor causado pelas palavras. Ruan Ji era extravagante, fugia às convenções, por isso, a sonoridade das suas composições ia um passo além. Ji Kang tinha os traços de um guerreiro indómito, donde a vibração poderosa e o brilho fulgurante da sua elocução. Pan Yue era sensível, mas postiço, investindo com ironia, ainda que encoberta pelas cadências fluentes dos seus versos. Lu Ji era solene e magnânimo, daí a profusão de emoções imbuídas nas suas palavras contidas. Com base nestes exemplos, percebemos que a expressão literária concorda necessariamente com o que existe no íntimo [dos autores]: como negar que isso se deva às aptidões imbuídas pela Espontaneidade, aos grandes dotes de invenção propiciados pelo talento e energia vital?

COMENTÁRIO: Como antecipámos no parágrafo anterior, podemos utilizar o conceito de

“estilo” para exprimir “Ti” com uma importante ressalva: nenhum literato da tradição clássica pode permanecer preso a uma única maneira de expressão, tal como expressa “Ti”. Pelo contrário, Liu Xie repete o lugar-comum de que todo o candidato a escritor/poeta se deve formar pela prática da imitação de cada um desses “estilos”, consumando-se o artista que for mais hábil a mudar de um para o outro à vontade. Mesmo assim, a índole de cada um continua a brilhar nas suas composições, continuando acessível ao olhar penetrante do grande crítico. Nesse sentido, Liu Xie faz então, um exercício de “elogio e crítica” (褒貶 baobian), usual na crítica literária chinesa, a respeito de doze dos maiores nomes da literatura desde o início da dinastia Han Ocidental. Uma pergunta pertinente é a de que, se os mais insignes escritores devem ser proficientes em cada um dos estilos, por que é que, mesmo assim, as suas personalidades (“Natureza”) permanecem evidentes para os críticos?

夫才由天資，學慎始習，斷梓染絲，功在初化，器成采定，難可翻移。故童子雕琢，必先雅製，沿根討葉，思轉自圓。八體雖殊，會通合數，得其環中，則輻輳相成。故宜摹體以定習，因性以練才，文之司南，用此道也。

4. O talento [exercitado pelo ser humano] é produto das aptidões presenteadas pelo Céu. [Porém,] no que se refere ao Estudo, é importante estar atento para os hábitos que se desenvolvem, desde cedo. Da mesma maneira que a madeira trabalhada pelo machado, ou a seda tingida pelos pigmentos, a técnica [do artista] firma-se logo no começo da sua formação. Concluído o treino, a elocução [que o caracteriza como escritor] já está definida — é muito difícil alterá-la, a partir daí. Assim, o garoto que começa a aprender a esculpir com letras tem que começar com modelos elegantes, seguindo a raiz até poder discursar sobre as folhas, eis como a criatividade pode encaminhar-se, espontaneamente, até à perfeição. Apesar dos oito estilos diferirem, um do outro, eles possuem traços em comum e, juntos, integram uma mesma arte. [À maneira da roda descrita no poema], basta que [o literato] domine [a técnica] que lhes serve de eixo, para perceber que os oito



Edição antiga de *Esculpir o Dragão* (*Wenxin Diaolong*), com as notas de Huang Shulin 黃叔琳 (1672–1756) e comentário de Ji Yun 紀昀 (1724–1805). <https://www.epailive.com/goods/13565432>

estilos nada mais são do que os seus raios. Por conseguinte, [o aprendiz] deve imitar os diferentes estilos para formar hábitos [de criação artística], exercitando o seu talento [inato] conforme a sua índole pessoal. Eis a bússola da literatura, o Dao a ser utilizado.

COMENTÁRIO: No último parágrafo deste capítulo, Liu Xie tira as dúvidas que havia suscitado na última secção. Devemos distinguir a formação do literato, que exige a imitação dos oito estilos,

do seu desenvolvimento enquanto ser humano, que transcende a prática literária. Embora continue a existir um vínculo entre a prática literária e o progresso intelectual/moral, já que a Literatura funciona como uma propedêutica/terapia para o erudito. Isso remete-nos, mais uma vez, para o problema da formação do literato, com uma importante correcção face ao que fora dito no último parágrafo: o jovem candidato a erudito deve praticar os oito estilos, porém, quando a raiz já estiver consideravelmente agarrada — o que

AS DIMENSÕES DO CÂNONE

ecoa os ensinamentos de Confúcio nos *Analectos* sobre a importância pedagógica do *Clássico dos Poemas* (16.13; 17.9; 2.2; etc.). A advertência sobre a rápida fixação dos hábitos de um jovem aprendiz talvez possa ser vista como uma justificação da metodologia educacional chinesa, que encorajava as crianças a decorarem, em tenra idade, textos como o *Clássico dos Poemas* (antes da unificação imperial) e os *Analectos* (após a fundação do império). Essas e outras obras consideradas *Clássicos Ortodoxos* (*Documentos, Ritos, Mutações, Anais da Primavera e do Outono*, etc.) são os modelos “elegantes” a serem instilados em primeiro lugar. A seguir, como dito no último parágrafo, vêm os outros estilos, como partes de um todo, o Dao da “Literatura”.

贊曰：才性異區，文辭繁詭。辭為肌膚，志實骨髓。雅麗黼黻，淫巧朱紫。習亦凝真，功沿漸靡。

5. *Elogio: Talento e índole diferem, para cada um, a beleza e elocução literárias são várias e discordam entre si.*

A elocução é como a pele [da obra, define o seu aspecto], os ideais [do literato] são como os ossos e medula [do texto, produz a sua substância].

Há a beleza castiça das estampas nas roupas cerimoniais, há o artifício sobejo das vestes que não seguem o padrão.

Os hábitos [do escrito] devem plasmar o que há-de verdadeiro, a técnica deve orientar-se paulatinamente, para a beleza ortodoxa.

COMENTÁRIO: Este capítulo termina com uma nota de advertência, contrastando dois conteúdos. O primeiro diz respeito ao caminho a ser seguido pelo praticante, aberto aos diferentes tipos de talentos e índoles, voltando-se para a prática de diversos modos de elocução e propiciando a expressão dos mais variados ideais. O segundo conteúdo serve de baliza, é o critério fixo que a tradição confuciana estabelece para toda a criação artística. A metáfora das estampas é muito elucidativa, pois “Wen”, o conceito com que começamos este texto, serve justamente para

as indicar. Por um lado, temos a roupa cerimonial cuja combinação de cores “correctas” representa o bom gosto, tanto no sentido estético, como moral. Por outro, temos a roupa que foge ao padrão, usando cores que, embora reconhecidamente bonitas, viola a ordem e os padrões tradicionais. Sob este contraste, não há verdadeiramente uma escolha individual, pois o literato existe apenas na medida em que é admitido numa comunidade baseada nessas regras e convenções.

III. CONCLUSÃO

Ainda inédito em português, *Wenxin Diaolong* é talvez o mais importante tratado sobre “teoria literária” da história da China, abrangendo a maior parte da sua literatura clássica (pré-vernacular). Composta por 50 capítulos, a obra divide-se em duas partes: a primeira aborda a história da literatura chinesa e a segunda é um precioso estudo normativo da escrita e da crítica literárias.

Iniciamos um estudo de todo o conjunto de capítulos que exploram a “criação literária” (capítulos 26–44), destacando uma série de conceitos fulcrais para o pensamento literário chinês. Neste artigo, focamo-nos nos capítulos 44, 26 e 27, que discorrem sobre os conceitos mais amplos referentes à “criação literária”:

O capítulo 44 expõe o conceito de “técnica” (術), que representa o meio para escrever e criticar uma obra literária. Consequentemente, esse conceito estabelece a “teoria literária” sob bases normativas, ao mesmo tempo que a transforma numa disciplina formal. Contudo, a “técnica” é um mero corolário de “Wen” (文), a “Literatura”/ “literariedade”, que se afirma como um espaço de infinitas possibilidades criativas, assemelhável ao “Dao”.

O capítulo 26 dá continuidade à discussão, enfatizando o “espírito criativo” (神思) do escritor/poeta, a chave para toda a composição literária. A “criatividade” reina sobre todas as formas de composição, assim como sobre as matérias e temas. Não obstante, no mundo

THE DIMENSIONS OF THE CANON

real, ela existe sob uma série de condicionantes, tais como os dons naturais do escritor e respectiva formação.

O capítulo 27 aborda a relação entre a “índole” (性) do literato e o tipo de estilo (體) que ele está naturalmente inclinado a seguir. Liu Xie propõe uma tipologia de oito estilos, advogando que todo o aspirante

a literato deve ser treinado em cada um deles. Esses oito estilos são ramos de uma mesma “árvore literária”. No entanto, a educação do escritor deve ser baseada nos modelos clássicos, segundo a ortodoxia ideológica dos clássicos confucianos. O caminho da literatura tanto tem uma função propedêutica, como terapêutica, formando o carácter e o gosto do escritor, a um tempo. **RC**

NOTAS

- 1 唐姚思廉《梁書》卷第五十《列傳第四十四》《文學下·劉勰》
- 2 Cf. SINEDINO, Giorgio - Um primeiro olhar das “Seleções Literárias” de Xiao Tong, o príncipe Zhaoming: Entre género, temática e forma literária. **Revista de Cultura (Edição Internacional)**. Macau. ISSN 1682-1106. N.º 57 (2018), p. 120–147.
- 3 唐魏徵《隋書》卷三十五《志第三十·經籍四》
- 4 南朝梁慧皎《高僧傳》卷第十一《明律第五·釋僧祐十三》
- 5 唐姚思廉《梁書》卷第一至三《本紀第一·武帝上、中、下》
- 6 唐姚思廉《梁書》卷第八《列傳第二·昭明太子》
- 7 南朝梁劉勰《文心雕龍》卷第五十《序志》
- 8 南朝梁劉勰《文心雕龍》卷第五十《序志》
- 9 Cf. SINEDINO, Giorgio - O “Grande Intróito” aos Poemas do Senhor Mao — Tradução e Comentário. **Revista de Cultura (Edição Internacional)**. Macau. ISSN 1682-1106. N.º 46 (2014), p. 126–138.
- 10 Cf. SINEDINO, Giorgio - O Ensaio sobre Criações Literárias e Discurso Poético, de Lu Ji — Uma discussão preliminar. **Revista de Cultura (Edição Internacional)**. Macau. ISSN 1682-1106. N.º 49 (2015), p. 134–148.
- 11 Cf. SINEDINO, Giorgio - Os Três Prefácios da “Classificação dos Poetas”, por Zhong Rong — Tradução, Notas e Comentário. **Revista de Cultura (Edição Internacional)**. Macau. ISSN 1682-1106. N.º 54 (2017), p. 132–154.
- 12 Cf. SINEDINO, Giorgio - O Ensaio sobre Criações Literárias e Discurso Poético, de Lu Ji — Uma discussão preliminar. **Revista de Cultura (Edição Internacional)**. Macau. ISSN 1682-1106. N.º 49 (2015), p. 134–148.
- 13 Cf. SINEDINO, Giorgio - O “Grande Intróito” aos Poemas do Senhor Mao — Tradução e Comentário. **Revista de Cultura (Edição Internacional)**. Macau. ISSN 1682-1106. N.º 46 (2014), p. 126–138.

BIBLIOGRAFIA

- LIU, Xie [et al.] - **Esculpir o Dragão: Empenhando o Coração na Literatura Anotado**. Pequim: Zhonghua Shuju, 1999. cap. 26, 27 e 44. ISBN 7-101-0220-7 (obs.: edição crítica do texto de Liu Xie, com repertório de glosas clássicas).
- OWEN, Stephen (trad.) - **Chinese Literary Theory: English Translation with Criticism**. Xangai: Shanghai Shehuikexueyuan Chubanshe, 2003. ISBN 9787806811344. p. 187–330. (obs.: estudo clássico do renomado estudioso norte-americano Stephen Owen, traduzido para o chinês).
- SHIH, Vincent Yu-chung (trad.) - **The Literary Mind and the Carving of Dragons**. Nova Iorque: NYRB, 2015. ISBN 9789629965853 (obs.: tradução em inglês do texto original).
- TODA, Kougyo (trad.) - **Esculpir o Dragão: Empenhando o Coração na Literatura**, pt. I. Tóquio: Meiji Shoin, 1974. ISBN 978-4-625-57064-3 (obs.: tradução completa para o japonês, com notas, de um grande especialista nesta obra).
- TODA, Kougyo (trad.) - **Esculpir o Dragão: Empenhando o Coração na Literatura**, pt. II. Tóquio: Meiji Shoin, 1978. ISBN 978-4-625-57065-0 (obs.: tradução completa para o japonês, com notas, de um grande especialista nesta obra).
- YANG, Guobin (trad.) - **Dragon-Carving and the Literary Mind**. Pequim: Foreign Language Teaching and Research Press, 2003. ISBN 9787560029962 (obs.: tradução para o inglês, realizada na República Popular da China).
- ZHOU, Zhenfu - **Tradução Moderna de Esculpir o Dragão: Empenhando o Coração na Literatura**. Pequim: Zhonghua Shuju, 1986. ISBN 9787101095685 (obs.: tradução para o chinês moderno do importante especialista chinês, com um pequeno repertório de notas. A tradução tenta adaptar o texto original ao vocabulário da teoria literária moderna).