

Modelos de Desenvolvimento Literário: Poesia e Prosa

GIORGIO SINEDINO*

RESUMO: Pode-se dizer que a literatura ocidental se desenvolveu em dois grandes eixos, representados pela escrita poética, por um lado, e a escrita prosaica, por outro. Embora o desenvolvimento estilístico na literatura clássica aponte para uma contínua mediação e integração entre a poesia e a prosa, é bem verdade que tinham diferenças de utilização, manifestados precisamente nas suas diferentes funções e práticas sociais. A experiência chinesa é peculiar por nela não existir um modelo tipológico que separe nitidamente a poesia da prosa. Na China Antiga, não só a língua escrita e a língua vernacular eram menos contínuas do que as suas contrapartes ocidentais, como também não havia uma distinção em termos de funções e *performances* que destacasse as diferenças substanciais entre “poesia” e “prosa” chinesas.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura 文學; Poesia 詩; Prosa 文; Função social 社會功能; Prática social 社會實踐.

1. CÂNONES: COMPARABILIDADE, DESENVOLVIMENTO, COMPARABILIDADE

“Literatura Comparada” é uma disciplina estabelecida no mundo académico hodierno. Presume-se, conseqüentemente, que “literaturas” podem ser comparadas. Parte-se do princípio de que “Literatura” é uma instituição universal, um verdadeiro “sistema” dotado de coerência e unidade, cujos elementos que o compõem, as “literaturas”, estão, de alguma forma, relacionadas entre si: elas são, “cada uma à sua maneira”, um subsistema literário. Qualquer obra ou autor desse

subsistema é, num certo nível de abstracção teórica, tal qual uma obra ou autor de outro subsistema, analisada(o) por um conjunto de métodos “comuns” e apreciada(o) conforme determinados parâmetros “comuns”.

É inquestionável que a “Literatura Comparada” seja uma generalização útil, pautada por uma visão pluralista de humanidade, subjacente às diferentes culturas que as colocam em relação, umas com as outras. Também é verdade que, se empregarmos critérios mais restritivos, por exemplo, centrando numa determinada visão, culturalmente referida, do que é “Literatura”, certamente não haverá margem para comparação, a partir de determinado ponto. Todavia, o maior risco é o de eliminarmos qualquer comparabilidade ao apagarmos totalmente as fronteiras entre as culturas, “desconstruindo” a “Literatura” como produto de

* Giorgio Sinedino é doutor em História da Religião Chinesa na Academia de Filosofia da Universidade Renmin da China. Ensina tradução chinês-português no Instituto Politécnico de Macau.

Giorgio Sinedino is a Ph.D. in History of Chinese Religion, Renmin University (Academy of Philosophy). He teaches Chinese-Portuguese translation at Macao Polytechnic Institute.

AS DIMENSÕES DO CÂNONE

“exploração” ou “interesses” referidos a “identidades universais”, seja de classe, raça, género, orientação sexual, etc. Por conseguinte, a “Literatura Comparada” presume diversidade cultural e deve tê-la em conta, pois é esperável que as diferenças sejam mais significativas do que as semelhanças, conduzindo a uma visão mais fiel do que são as respectivas “literaturas”.

Se pensarmos em termos de diferenças, é preciso reconhecer que a “Literatura Comparada” precisa de ir além das incompatibilidades “naturais” de cada manifestação individual que abrange, pelo menos: (1) Cada “literatura” é distinguida por um “Código” próprio, ou seja, a sua língua e respectivas convenções literárias formais e materiais; (2) Esse “Código” é produto de uma realidade humana, estando condicionado pelas circunstâncias sociais, nos mais diversos níveis, das grandes instituições políticas e económicas que exercem influência geral, até detalhes de outra forma ignobilmente particulares, mas que exercem um impacto desproporcional, no que se refere à criação das obras específicas, tais como costumes locais, psicologia de classe e idiossincrasias pessoais; (3) O “Código” transforma-se no tempo, podendo fazer com que uma mesma “literatura” assuma características incompatíveis e mesmo contraditórias em períodos diferentes da sua história, sendo possível que se transforme numa outra “literatura” ou até mesmo cesse de existir completamente, permanecendo, contudo, como um tipo fossilizado.

Num nível máximo de abstracção e generalidade, para além da existência de “literaturas” no tempo, e não falando apenas da coexistência delas, estamos a trabalhar com o conceito de “Cânone” a que se subsomem. Literaturas nascem, e até morrem, mas os “Cânone”s? Se quisermos, podemos encontrar infinitas contradições, que ameaçam a existência do “Cânone” como um facto observável. Mesmo num “Cânone” em que “tradição” e “continuidade” são valores e motivações nucleares, tal como o chinês, podemos encontrar um movimento de críticas e contradições internas, aparentemente convidativo a um tipo de revisão

histórica — como realmente tem acontecido, a partir das Guerras do Ópio. Ainda mais frágil é a noção de “Cânone Ocidental”, onde existem quebras frequentes, transformações radicais e momentos em que se dança junto ao abismo, a exemplo do que estamos a vivenciar na Pós-modernidade. Sem dúvida, é o maior choque cultural que o Ocidente enfrenta desde o aparecimento do Cristianismo. Todavia, enquanto o Cristianismo reforçou a tendência centrípeta, de coerência interna do “Cânone”, a Pós-modernidade recrudescer as tendências individualistas seculares evidenciadas pelo movimento romântico, pregando a pulverização absoluta do conhecimento, da moralidade e da verdade.

Não obstante, com todas as reservas feitas à importância dos indivíduos e à influência das vogas, ambos vêm e vão no quadro de uma “Literatura”, sem que destruam o Cânone. Já vivenciamos a revolução cristã, que, de forma alguma, aniquilou o património clássico. Antes, passando pelo Agostinismo e o Tomismo, assimilou-o segundo as suas próprias exigências e limitações, permitindo, no momento devido, que ressurgisse como Renascimento e Humanismo. Portanto, o “Cânone” afirma-se como a linha vital de uma tradição, o elemento de coerência e persistência no tempo, indiferente às contradições que gere e ocasionais momentos de autocritica. A “Literatura”, seja ela tradicionalista ou revolucionária, é o principal meio empregado pelo “Cânone” para herdar e transmitir a “Cultura”. Em si, a mera existência de transmissão é sinal de que há uma certa vitalidade, cujo valor não pode ser negado.

Porém, isso justifica que consideremos novas formas assumidas por uma cultura, resultado da sua resiliência, como um tipo de “desenvolvimento”? Já definimos “desenvolvimento” no plano limitado da história da literatura clássica grega, baseados em certos elementos objectivos e estruturais de que não resta dúvida¹. Porém, se alargarmos o âmbito da discussão às diferentes etapas de um Cânone, “desenvolvimento” parece estar associado a um juízo de valor. É de saber comum que os pensadores do Iluminismo tinham uma atitude negativa

THE DIMENSIONS OF THE CANON

face à Idade Média. Para os sábios do nosso tempo, confrontados com uma catástrofe climática “imminente” — semelhante ao “fim do mundo” dos quiliastas — a palavra “desenvolvimento” parece mais uma contradição em termos. Além disso, no plano relativamente objectivo da literatura, podemos realmente argumentar, por exemplo, que a literatura do séc. VI (Venâncio Fortunato, Rutilio Namaciano, Severino Boécio, Gregório de Tours, etc.) está, de facto, à frente de uma era reconhecidamente maior, como a de Nero (Lucano, Estácio, Séneca, Tácito, etc.), não só em termos cronológicos, mas qualitativos?

Pessoalmente, acredito que o termo “desenvolvimento” é merecido, na medida em que o Cânone, através da Literatura, continua a responder a novos desafios, perenizando a sua presença sob circunstâncias menos ou mais favoráveis. Encontramos provas materiais desses avanços, quando colocamos as obras sobre o pano de fundo das mudanças culturais (linguísticas, sociais, etc.) a que respondem. É desnecessário assinalar que, pensando dessa forma, pode-se continuar a preferir Literatura Neroniana — ou qualquer outra, com base nos seus méritos específicos, sejam objectivos, sejam subjectivos. A literatura do séc. VI, portanto, é um tipo de continuidade, de adaptação, de sobrevivência possível, sob um contexto de mudança linguística, crise económica, transformação política, reforma espiritual e aculturação de um novo público (elite e popular).

Estando delineadas as questões de “comparabilidade (entre diferentes Cânones)” e de “desenvolvimento (interno de um Cânone)”, precisamos de discutir como estabelecer os termos de comparação, por um lado, e de avaliação dos desenvolvimentos internos, por outro. Por exemplo, no campo da “Literatura”, já estamos atentos para uma série de elementos estruturais — mencionados amiúde nos ensaios teóricos desta série. Esses elementos devem ser livres de qualquer valor, relativamente permanentes no longuíssimo prazo e imediatamente referenciáveis horizontalmente nos “Cânones” (seja por servirem de elementos comuns, seja por estarem conspicuamente ausentes).

A seguir, vamos focar no binómio poesia e prosa, duas das categorias mais primitivas da literatura. À primeira vista, os Cânones das principais “Altas Civilizações” possuem essa distinção em certa medida, o que gera um conjunto de questões instigantes relacionadas ao seu “desenvolvimento”. Em geral, presumimos que a consciência de que se está a criar “literatura” (um tipo de dicção que cria interesse mais amplo do que a mensagem, vinculando-a ao “Código” e à “Forma” que assume) parece estar normalmente aliada a poesia, permanecendo a ela reservada “por algum tempo”, até que a prosa “de alguma maneira” se afirme, também, como um tipo de “escrita literária”. Com o objectivo de testar esse raciocínio nos Cânones Ocidental e Chinês, escolhemos duas obras (três textos) fundadores, respectivamente, da crítica literária ocidental e chinesa, utilizando-os como referenciais para entendermos de que maneira a relação entre poesia e prosa se “desenvolve” internamente, proporcionando, assim, uma comparação significativa e esclarecedora das diferentes atitudes sobre a “Literatura” no Ocidente e na China.

2. MODELOS DE DESENVOLVIMENTO (1): POESIA E PROSA NO CÂNONE OCIDENTAL

O primeiro esforço consistente de investigação sistemática da “Literatura” no Ocidente foi realizado por Aristóteles (384–322 a.C.), partindo das reflexões platónicas sobre a natureza da poesia e música, bem como do seu papel na educação. É preciso assinalar que, embora Aristóteles nunca refira a “literatura” como a entendemos hoje, o conceito é claramente reconhecível, tanto pela existência de disciplinas a ela correspondentes, como pelo facto de que os conceitos empregados por Aristóteles se perenizaram na crítica literária ocidental. No que se refere a disciplinas, Aristóteles trata especificamente da “Literatura” em duas obras, nomeadamente, a da *Arte Poética* e a da *Arte Retórica*. No que se refere a conceitos, encontramos, em diferentes níveis de desenvolvimento, considerações sobre escrita e *performance*, linguagem e estilo, estrutura



Édipo Rei é a acme da poesia, segundo Aristóteles. *A Praga de Tebas* (1843), por Charles Jalabert, Museu de Belas-artes, Marselha. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b0/The_Plague_of_Thebes.jpg

e gênero, interpretação e crítica, etc. Isto é, apesar de haver muito a complementar e corrigir no que se refere a detalhes, o plano geral da visão aristotélica sobre a Literatura de uma forma ampla mantém coerência com os desenvolvimentos posteriores.

Quando passamos ao tema particular da distinção entre poesia e prosa como tipos de escrita literária, é interessante notarmos que, de certa forma, a separação entre Poética e Retórica por Aristóteles espelhe as diferenças entre poesia/prosa. Não se trata de uma distinção absolutamente clara, o que, em parte, não é injustificado, pois mesmo nos nossos dias, sabemos que essa não é uma dicotomia absoluta, mas duas polaridades cujas fronteiras estão sempre a mover-se.

O filósofo é clarividente ao sugerir que poesia e prosa se distinguem pelas suas características formais, em concreto, dado os diferentes estilos de dicção e pelas suas aplicações, os “gêneros” a que são mais adequadas. Contudo, a distinção entre poesia e prosa não é clara pela situação histórica — o facto de a (crítica da) literatura em prosa não se ter “desenvolvido” o suficiente e pelas próprias idiossincrasias do pensamento aristotélico.

Em relação ao “desenvolvimento” da prosa, no tempo de Aristóteles, a poesia tinha um estatuto central, que apenas começava a ser questionado, enquanto a literatura em prosa, como viríamos a conhecê-la, estava no seu berço. No final do capítulo

THE DIMENSIONS OF THE CANON

VIII da *Política*, Aristóteles expõe o seu modelo educacional, onde apenas a “poesia” (o que inclui música, na experiência grega) possuía um papel de destaque, sem evidência para a prosa e confirmando os modelos ainda tradicionais. Isso destoa patentemente da visão revolucionária de Platão, no famoso capítulo final da *República*, e dos “sofistas”, tendo Górgias como patriarca e Iságoras como efectivo sistematizador, em que a prosa assumia lugar de honra, seja por meio da “filosofia” do primeiro, seja por meio da “oratória” dos segundos. A longo prazo, com os “desenvolvimentos” da literatura latina, a “oratória” de facto impor-se-ia como a substância da educação literária, ainda que os poetas permanecessem canónicos e as suas obras mantivessem um *status* diferenciado até ao século XIX.

Voltando a Aristóteles, uma leitura separada das duas *Artes* pode levar a uma impressão enganosa, nomeadamente, a de que se tratava de dois domínios completamente distintos, o da “mimese” (representação de objectos/pessoas por diferentes meios)² e o da “argumentação” (persuasão por meio de provas)³. Por conseguinte, uma advertência imprescindível é a de que os dois textos devem ser lidos face a face, pois há pontos em comum que justificam uma leitura mais ampla do que o próprio Aristóteles parecia fazer. De qualquer maneira, esses dois textos seminais orientam e explicam o desenvolvimento interno da “literatura” clássica grega entre poesia e prosa, servindo como ponto de partida para o Cânone Ocidental e pressagiando o futuro multimilenar da sua literatura.

Não se pode negar que o objecto da *Arte Poética* de Aristóteles não se restringe ao que chamamos “poesia” hoje, pois, segundo as especificidades do seu tempo, “poesia” era uma arte performativa, normalmente incluindo música, dança e os detalhes da *mise-en-scène*. Uma leitura extensiva do conceito de mimese também permite que qualquer arte representativa fosse considerada afim à “poesia”, o que leva Aristóteles a distinguir a “poesia” pelos seus meios de “ritmo/linguagem/melodia”. Ao mesmo tempo, Aristóteles não é capaz de dar um nome “à arte mimética que emprega linguagem

simples (prosa) ou metrificada (poesia)”⁴ — o que seria um candidato ao termo “literatura”, *tout court*. Em compensação, o filósofo tinha plena consciência de que ambas, poesia e prosa, eram duas formas de expressão distintas, como o comprova o seu comentário incidental na *Retórica*⁵.

Além disso, o que cria maiores dificuldades para identificarmos a “poesia” de Aristóteles com a visão que possuímos do termo, a *Arte Poética* também se funda sobre juízos de valor idiossincráticos do filósofo, dando à “poesia” um cariz muito peculiar e circunscrito ao seu pano de fundo histórico imediato. Em primeiro lugar, Aristóteles elege conscientemente a Tragédia do século V a.C. como o apogeu da criação poética, sendo os outros “géneros” descritos por meio de comparações com ela — Aristóteles inclusive argumenta a favor da superioridade da Tragédia sobre o Épico⁶. Por um lado, isso parece resultar dos traços organicistas da filosofia aristotélica, que colocam a Tragédia como um tipo de arte mais “madura” (“completa”) formalmente, da mesma forma que há um desenvolvimento interno ao próprio género da Tragédia desde a sua criação com Téspis até Sófocles, manifestada no aumento do número de autores, diminuição da influência do coro, aperfeiçoamento do espectáculo. Por outro lado, Aristóteles argumenta que a Tragédia é moralmente superior às outras formas de poesia, já que tenha sempre por objecto personagens melhores do que homens comuns, versando sobre boas acções, exercendo uma função admonitória/catártica no público. Tal ponto de vista moral é destacado pelo interessante contraponto com outra forma poética “completa”, mas inferior moralmente — a Comédia⁷.

As posições filosóficas (e pessoais) de Aristóteles sobre a “poesia” fazem com que a *Arte Poética* dê um destaque desproporcional ao conteúdo (enredo) e *performance* em prejuízo do tipo específico de expressão formal em que reconhecemos a poesia⁸. Isso ofusca, mas não elimina o tratamento dessas questões, certamente mais pedestres, porém definitivas no sentido de identificarmos linguisticamente o que vale como “poesia”. O pensador trata dessas de forma extremamente

AS DIMENSÕES DO CÂNONE

condensada na *Arte Poética*, especialmente os dois “elementos da Tragédia” descritos em último lugar como “pensamento” διάνοια (cap. XIX, remetendo à *Arte Retórica*) e “dicção” (ou “estilo”) λέξις. Na poética, esta inclui conhecimentos gramaticais (cap. XX), de figuras de linguagem (cap. XXI), de escolha verbal (cap. XXII) e de narração poética (cap. XXIII), as famosas “três unidades clássicas”. Se analisarmos a questão das unidades além da Tragédia — na verdade, o género dramático como um todo — notamos que as “unidades” reflectem a necessidade estética de que as obras poéticas sejam fechadas em torno de si, uma diferença importante da criação poética em relação aos textos prosaicos, que são relativamente abertos, mais livres, no que respeita ao desenvolvimento de temas e ideias. Métrica, a característica emblemática da “poesia”, é conspícua devido à sua quase inexistência na *Arte Poética*. É reconhecida de uma forma muito circunstancial, quase desastrada, sendo relacionada aos géneros poéticos específicos⁹, o que denota algo tão óbvio que dispensa comentários mais sérios. Em passagem alguma do texto recebido, não recebe tratamento aprofundado.

É quando passamos à leitura cruzada com a *Arte Retórica* que nos damos conta do ponto em que “poesia” e “prosa” estão intimamente relacionadas, justamente por serem dois elementos da “literatura”, apesar de esta ser ainda anónima para Aristóteles. Isso ocorre não porque a obra reflecta uma visão mais sistematicamente clara do que sejam a poesia e prosa em si, mas porque há uma série de tensões entre ambos os conceitos, de que se intui o facto de que são polaridades. Mais uma vez, a exposição sofre com limitações históricas e com peculiaridades da abordagem aristotélica.

Temos que reconhecer que, tal como na *Poética*, a *Arte Retórica* deixa a mesma impressão, isto é, a de que os interesses de Aristóteles são tão explicitamente filosóficos, que a metade “literária” em sentido estrito do tema nunca consegue tornar-se o fio condutor da discussão. Por exemplo, logo na primeira linha da *Retórica*, Aristóteles afirma que esta é uma “antístrofe” da Dialéctica, metáfora que não apenas reconhece a

Retórica como congénere da última, mas também a situa numa posição ancilar à Dialéctica¹⁰. Todavia, as duas nunca são tratadas como fenómenos literários puros, mas como “ciências”, no sentido aristotélico — a Retórica como Erística, a Dialéctica como Filosofia no sentido platónico, de busca da verdade. Nesse contexto, inquestionavelmente, há elementos subjectivos no tratamento dado por Aristóteles à Retórica, quem certamente estava empenhado em “salvá-la” do seu mau uso pelos “sofistas”, nomeadamente, o de distorcer a verdade e manipular o público. Mas o próprio Aristóteles admite, ao falar dos meios de persuasão, que além das provas de facto, o orador também aceita que há meios subjectivos de o fazer, tais como o de utilizar emoções para comover o público ou causar uma boa impressão pessoal nele¹¹. Isto é uma confissão implícita de que a Retórica é, de facto, Erística; mas não só, pois pode provocar emoções no leitor, transmitir uma imagem determinada a respeito do autor (ou personagens, ou qualquer objecto de uma descrição), sendo atributos que associamos à arte e à técnica literária também.

Em segundo lugar, se pensarmos em termos de “formas” (“géneros”), seria possível considerar, descritivamente, os discursos da Retórica e diálogos da Dialéctica como tipos de textos com funções diferentes das da “poesia”, mais adequados ao tratamento de certos temas “no falar comum” do que em composições métricas. Aristóteles muito provavelmente estava atento a esse ponto, já que discursos e diálogos são objectos da *Retórica* e não da *Poética*. Porém, a questão dos “géneros” e “funções” dos textos não são (nem poderiam ter sido) explorada por Aristóteles de maneira mais plena, nomeadamente devido às limitações históricas que o filósofo teria para ver além do seu tempo.

Não era ainda possível saber que a disciplina da “Filosofia” seria um manancial de géneros literários em prosa, pois Aristóteles estava muito próximo cronologicamente dos “protofilósofos” (Pré-socráticos) conhecidos como “Fisiólogos”, os quais escreveram,

THE DIMENSIONS OF THE CANON

maioritariamente, poemas. Mesmo assim, como ilustra uma citação da *Arte Poética*¹², Aristóteles está atento para o facto de que não é possível colocá-los na mesma categoria de Homero, o paradigma dos diversos géneros poéticos. Sabemos, contudo, que a Filosofia, com uma única grande excepção (o *De Rerum Natura*, de Lucrecio), consolidou-se principalmente com formas prosaicas, seja o diálogo, seja o ensaio, seja o epistolário. O que eventualmente se diferenciaria como “Ciências Naturais” também progrediu sob formas prosaicas, de forma idêntica à Filosofia.

Um outro exemplo precioso das limitações de Aristóteles é o de como trata a “História”, outra disciplina que está intimamente relacionada ao desenvolvimento da prosa literária. Também na *Arte Poética*, Aristóteles protesta que a obra de Heródoto teria a mesma natureza, fosse escrita em prosa ou em verso¹³. Infelizmente, não vai mais fundo sobre a questão literária da adequação entre conteúdo e forma, simplesmente manifestando as suas inclinações pessoais ao eleger a “poesia” (épica) como “mais filosófica e mais elevada” (φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον). Isso não nos impede de complementarmos o raciocínio, assinalando que a História é um género tipicamente relacionado ao λόγος, que tanto indica o “falar comum” (forma literária), como “raciocínio argumentativo sobre factos e causas (função literária), o que está claramente destacado no primeiro parágrafo das *Histórias* de Heródoto¹⁴. Os desenvolvimentos posteriores do género confirmam esse vínculo, muito embora a poesia épica ainda preservasse o seu prestígio, pelo menos até o final da Idade Média, sendo reputada como autoridade também nesse campo, o que se pode ilustrar com a *Eneida*, a *Farsália*, entre outros. Nada obstante, o meio prosaico consolida-se como o principal da História, com as duas obras-primas prístinas de Heródoto e Tucídides.

Apesar de todas essas qualificações, ao longo de todo o seu terceiro livro, a *Arte Retórica* revela-se um tratado de literatura em prosa, inegavelmente, dedicado ao λόγος, entendido no seu conceito estritamente linguístico-literário. O cerne deste texto está vocacionado para questões de “estilo” (λέξις), o que



Demóstenes, para Cícero, é o maior paradigma da prosa literária. Busto de Demóstenes, cópia de Polieucto (século III a.C.), Museu do Louvre, Paris. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Demosthenes_orator_Louvre.jpg

se torna um objecto puramente formal: “como se deve falar”¹⁵. Diferentemente da *Arte Poética*, onde Aristóteles não entra em pormenores sobre como escrever poesia, a *Retórica* em vários momentos surge como um manual de redacção, no qual o filósofo se permite ilustrar o que (julga) ser bom estilo e, surpreendentemente, insere várias ilustrações comparativas entre escrita poética e escrita prosaica, mostrando as afinidades entre as duas, enquanto procedimentos literários.

Com efeito, trata-se um pouco mais do que afinidade. Ao lermos a *Arte Retórica*, percebe-se que Aristóteles entende que as duas polaridades se encontram em certo ponto, já que a escrita literária prosaica foi “criada” formalmente por Górgias, ao tomar emprestados os ritmos e dicção poéticos — o

AS DIMENSÕES DO CÂNONE

que Aristóteles enfatiza, sem, contudo, utilizar o termo “prosa” para expressá-lo¹⁶. O filósofo também possui a clarividência de encontrar as características que cada uma das polaridades reclama para si, ao dizer que a métrica está para a poesia, assim como o ritmo está para a prosa¹⁷. Logo após o dizer, Aristóteles entra numa contradição célebre, em que propõe que os ritmos devem tomar por modelo padrões (métricos) comuns da música grega. No entanto, esse também é um lapso feliz, pois a prosa continuaria a evoluir num diálogo contínuo com a poesia, sem que com isso se descaracterizasse: basta atentar para a característica das *clausulae* a concluírem os períodos ciceronianos.

O terço final do Livro III da *Arte Retórica* suscita uma crítica semelhante à que se pode fazer sobre a sua contrapartida da *Poética*, a respectiva porção estilística. Da mesma forma que Aristóteles não tratou dos fundamentos da dicção poética, preferindo concentrar-se na estrutura do enredo (μύθος) da forma mais madura de criação poética, também na *Retórica* vai directo dos diversos tipos de estilo retórico (III.12) à estrutura quadripartida do discurso — que se pretende a forma mais desenvolvida de criação prosaica — exórdio (III.14), narrativa (III.16), prova (III.17), peroração (III.19). Não encontramos, em qualquer momento, uma exposição detalhada do que viria a ser os alicerces da escrita prosaica, a composição periódica. Não obstante, é certo que os peripatéticos não só conheciam a questão, mas também tratavam dela no seu ambiente, como constatamos dos parágrafos I a XXXV do Περί ἑρμηνείας (*Sobre a Explicação Literária/Sobre o Estilo Literário*) de Demétrio de Faleros, cuja influência aristotélica é bem conhecida.

3. MODELOS DE DESENVOLVIMENTO (2): POESIA E PROSA NO CÂNONE CHINÊS

O “Ensaio sobre Literatura” (《論文》 Lunwen), primeiro “tratado” de “crítica literária” na China foi composto por Cao Pi (曹丕, 187–226); portanto, cerca de meio milénio posterior a Aristóteles. Naturalmente, há um grande volume de reflexões sobre o fenómeno literário

anteriores a esse texto, das quais o “Grande Intróito” aos *Poemas do Senhor Mao* (《毛詩·大序》) e as Anotações sobre Música do *Registo sobre os Ritos* (《禮記·樂記》) possuem estatuto de *Clássicos Ortodoxos* (經)¹⁸. Portanto, não podem ser consideradas composições autorais, mas exposições de verdades permanentes que não permitem negação. Também são dignas de menção às contribuições, filosóficas e exegéticas da *Literatura dos Mestres* (子), os grandes pensadores dos períodos da Primavera e Outono e dos Reinos Combatentes. Mesmo assim, o texto de Cao Pi é honrado como o primeiro a tratar da “Literatura” como um objecto de reflexão independente, quer dizer, como conjunto de composições autorais resultantes de uma actividade social peculiar, o lazer do literato chinês, tendo por finalidade principal a sua expressão “artística”.

Feitas essas breves anotações, devemos notar que o “Ensaio sobre Literatura”, conforme a prática chinesa, é um texto muito conciso e sintético, com apenas cerca de 700 ideogramas. Diferentemente da Tradição Ocidental, a “crítica literária” chinesa é exclusivamente desempenhada por literatos diletantes, treinados num mesmo tipo de erudição, com uma situação social similar, isto é, pertinentes a uma mesma comunidade intelectual, moral e espiritual. Destaque-se que todos empregavam uma mesma linguagem escrita artificial, diferente dos vários falares regionais, que não era favorável à *performance* oral (recitação e encenação) dos textos. Isso reforçava a homogeneidade intelectual do grupo, como uma comunidade de escritores, leitores e críticos de “Literatura”.

Essa homogeneidade comunica-se a Wen (文), o conceito que traduzimos como “Literatura”, mas que também possui uma série de nuances, das quais a mais abrangente é a “Tradição Literária” e a mais específica é a “beleza verbal”. Intermediariamente, Wen (文) é todo o texto que corresponde às características, amplas e específicas, do próprio Wen (文). Por outras palavras, o fenómeno literário na China Antiga era muito mais amplo e indiferenciado do que na Tradição Ocidental.

Uma das consequências dessa indiferenciação é o facto de que, na literatura chinesa antiga, não havia distinção de princípio entre “poesia” e “prosa”. Shi (詩), um



Poesia, prosa (e tudo mais) — o convívio elegante dos literatos chineses. Autor desconhecido (imitador de Li Gonglin, séc. XII), *Convívio do Jardim Ocidental*, Dinastia Song, Museu do Palácio, Taipé. <https://theme.npm.edu.tw/exh108/ElegantGatherings/ch/page-4.html#lg=0&slide=18>

termo empregado normalmente para indicar “poesia” em chinês, em sentido estrito é uma forma poética e canonizada no *Clássico* que a toma por título. Já na poesia chinesa primitiva, havia um outro género poético intitulado Sao (騷), distinto formalmente e materialmente do Shi. Isto é, na língua chinesa, Shi (詩) indica poesia apenas por empréstimo, metonimicamente — tendo um sentido mais fraco do que “Poesia” e os seus cognatos ocidentais. Curiosamente, tampouco havia uma palavra para “prosa”, enquanto a maior parte dos *Clássicos Ortodoxos* e a totalidade da *Literatura dos Mestres* pode ser classificada como “prosa”!

Passando ao “Ensaio sobre Literatura”, confirma-se que, para os intelectuais chineses, a distinção entre prosa e poesia existia como um facto, da mesma maneira que a “Literatura” era uma instituição social com todos os seus elementos distintivos. Com efeito, também havia uma clara “separação de funções” entre a poesia e a prosa, que pode ser percebida pelos “géneros” que deram origem e pelas respectivas aplicações sociais. Não obstante, aparentemente em momento algum as diferentes características desses textos conduziam a uma

consideração tipológica do que era poesia ou do que era prosa, separando-as enquanto tipos de escrita literária. Havia uma ampla fluidez entre as polaridades, sem quaisquer freios teóricos. Tudo era Wen (文). A própria reflexão de Cao Pi sobre o tema não escapa à regra, pois é composta como “prosa”, repleta de acentos poéticos.

Divergindo das expectativas ocidentais, o texto não parte de qualquer definição: o “Ensaio sobre Literatura” põe em primeiro lugar o contexto social dos literatos, isto é, a competição por fama e autoridade¹⁹. Todavia, Cao logo desperta o seu público para o facto de que “Wen” reunia em si toda a diversidade de “formas”, “géneros” e “estilos” literários — todos significados possíveis da palavra Ti (體)²⁰. Isso serve de referência para que Cao Pi faça um longo “elogio e crítica” sobre sete autores, o que é uma parte central da crítica literária antiga chinesa²¹.

É interessante que, também conforme o temperamento chinês, Cao procura um consenso como forma de “pacificar” a competição entre essas figuras, atribuindo a cada um a mestria em “formas” ou temáticas peculiares — sem qualquer juízo de hierarquia entre as mesmas,

AS DIMENSÕES DO CÂNONE

sejam poéticas, sejam prosaicas²². Mas Cao permite-se realizar julgamentos pessoais sobre as virtudes e defeitos dos autores, enfatizando não apenas a impossibilidade de um literato ser supremo em todos os campos, como concomitantemente revela um tipo de fraqueza moral²³.

Chegando mais ou menos à metade do texto, há uma reviravolta radical no raciocínio de Cao Pi, cujo olhar se move da pluralidade de autores à unidade fundamental de Wen (文). Esse é o ponto em que o autor começa a ponderar “teoricamente” sobre o tema do seu ensaio²⁴: Wen (文) assume várias “formas” que nada mais são do que tipos de composição literária. Esses tipos Ti (體), afirma Cao Pi, devem ser dotados de certas características (“elegante”, “bem arrazoado”, “verídico”, “ornado”, etc.), que unem a “forma” literária em si ao trabalho criativo do autor, o que poderíamos chamar de “estilo”. Entretanto, diferentemente da visão ocidental, “estilo” não se concretiza numa característica pessoal do autor, mas em algo que pode ser alcançado por meio de treinamento, qualificando-o para praticar as formas, um tipo de versatilidade e polivalência mediada pelas formas²⁵.

Também diferentemente do modelo ocidental, não há uma separação clara entre apuro técnico e o que os chineses consideram ser um tipo de perfeição existencial. Num mote muito famoso para a história literária chinesa, Cao Pi declara que “o principal elemento de Wen (文) é o Qi (氣)”, quer dizer, a “Energia Vital” que tanto possui um sentido cosmológico, como fisiológico. No que se refere à Literatura, cada autor deve esforçar-se para dominar o maior número de “formas”, apesar de que cada um, por natureza, é capaz de se distinguir em algumas delas, mas não em outras²⁶. No fundo, “Literatura” (tal como moralidade e inteligência) são atributos mais ou menos congênitos, dependentes do vigor e pureza do Qi que se tem. A escrita de “literatura” desta forma parece ser uma mera prova desses factos fornecidos.

Nesse contexto, em que as contribuições individuais são fruto da socialização e de certos elementos congênitos, o Câneone Chinês enfatiza o lado

acumulativo, colectivo e institucional da “Literatura”. A produção literária, seja de prosa ou poesia, serve de retrato da vida do literato, no plano individual, comprovando as suas forças e fraquezas técnicas, claro, mas ainda a sua capacidade de trabalho, as suas limitações morais e espirituais, confrontando-o com a sua sorte no mundo e as suas derradeiras falibilidade e mortalidade. Porém, por meio do acúmulo de produções, património legado pelos literatos à vida colectiva da China, a “Literatura” extrapola o plano individual, assumindo um espaço na própria vida política, orientando as gerações vindouras²⁷. Talvez por essa razão, a “Literatura” integra-se à classificação bibliográfica tradicional chinesa como um quarto tipo, subsidiário aos *Clássicos Ortodoxos* (經), *Crônicas Imperiais* (史) e *Literatura dos Mestres* (子): é um segmento da memória colectiva, apesar de iniciar como contributos pessoais.

4. CONCLUSÃO

Embora possamos falar de “Literatura” como uma instituição presente em diversos Cânones, as diferenças são mais importantes do que as semelhanças, no sentido de providenciar um conhecimento mais profundo de cada um deles. Escolhemos as polaridades “poesia e prosa” para explorar as peculiaridades dos Cânones Ocidental e Chinês. Com a intenção de perceber as tendências a longo prazo no “desenvolvimento” desses Cânones, seleccionamos as duas primeiras obras fundadoras da crítica literária em cada um desses ambientes. Por meio das *Poética* e *Retórica* de Aristóteles, conhecemos o estilo analítico e filosófico do pensamento ocidental, em que poesia e prosa representam duas categorias da produção literária, com formas e funções peculiares. Através do breve “Ensaio sobre Literatura” de Cao Pi, pudemos observar as características sintéticas e beletrísticas do pensamento chinês, em que poesia e prosa inerem a tipos de texto, subsumidos a uma única categoria Wen (文), irmanada à vida moral e política da elite dos literatos. **RC**

THE DIMENSIONS OF THE CANON

NOTAS

- 1 Cf. Sinedino (2018, pp. 112–119).
- 2 Aristóteles, *Arte Poética*, I, 1447a–1447b (Todas as referências seguem a numeração Bekker).
- 3 Definamos “‘Retórica’ como o poder de descobrir o que é persuasivo num caso dado” (Aristóteles, *Arte Retórica*, I.2, 1355b 1).
- 4 Aristóteles, *Arte Poética*, I, 1447a 28–1447b 7.
- 5 “Pois as dicções (λέξεις, ‘estilos’) da poesia e da prosa (λόγος, ‘falar comum’) são diferentes” (Aristóteles, *Arte Retórica*, III.2, 1404a 9).
- 6 Aristóteles, *Arte Poética*, XXVI, 1461b 26 e segs.
- 7 Aristóteles, *Arte Poética*, V, 1449a 31 e segs.
- 8 Tais como “o poeta deve antes ser um criador de estórias do que um fazedor de versos” (Aristóteles, *Arte Poética*, IX, 1451b 28–29).
- 9 “A epopeia e a tragédia são idênticas em que são criações miméticas de assuntos elevados em linguagem metrificada: a epopeia, no entanto, possui um metro constante e é (desenvolve) narrativamente (os seus temas)” (Aristóteles, *Arte Poética*, V, 1449b 9–11).
- 10 Aristóteles, *Arte Retórica*, I, 1, 854a 1.
- 11 Aristóteles, *Arte Retórica*, I.2, 1356a 3.
- 12 Aristóteles, *Arte Poética*, I, 1477b 17–20.
- 13 Aristóteles, *Arte Poética*, IX, 1451b 2–4.
- 14 Heródoto, *Histórias*, I, “Ἡροδότου Ἀλικαρνησέος ιστορίας ἀπόδεξις ἦδε, ὡς μήτε τὰ γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων τῷ χρόνῳ ἐξίτηλα γένηται, μήτε ἔργα μεγάλα τε καὶ θωμαστά, τὰ μὲν Ἕλλησι τὰ δὲ βαρβάροισι ἀποδεχθέντα, ἀκλεᾶ γένηται, τὰ τε ἄλλα καὶ δι’ ἣν αἰτίην ἐπολέμησαν ἀλλήλοισ”.
- 15 Aristóteles, *Arte Retórica*, III.1, 1403b 2.
- 16 Aristóteles, *Arte Retórica*, III.2, 1404a 9, “Pois o primeiro (estilo prosaico) surgido foi o (moldado na) poesia, o de Górgias”.
- 17 Aristóteles, *Arte Retórica*, III.1, 1408b, “desta forma, o λόγος deve ter ritmo, mas não métrica, pois, do contrário, seria um poema”.
- 18 Ambos já traduzidos nesta série, respectivamente em cf. Sinedino (2014 A, pp. 126–138) e cf. Sinedino (2014 B, pp. 129–146).
- 19 曹丕《典論·論文》：“文人相輕，自古而然。傅毅之於班固，伯仲之間耳，而固小之，與弟超書曰：‘武仲以能屬文爲蘭臺令史，下筆不能自休。’”
- 20 《典論·論文》：“夫人善於自見，而文非一體，鮮能備善。”
- 21 《典論·論文》：“是以各以所長，相輕所短……斯不自見之患也。”
- 22 Por exemplo, 《典論·論文》：“王粲長於辭賦；徐幹時有齊氣，然粲之匹也。”
- 23 《典論·論文》：“常人貴遠賤近，向聲背實，又患闇於自見，謂己爲賢。”
- 24 《典論·論文》：“夫文本同而未異。”
- 25 《典論·論文》：“蓋奏議宜雅，書論宜理，銘誄尙實，詩賦欲麗。此四科不同，故能之者偏也；唯通才能備其體。”
- 26 《典論·論文》：“文以氣爲主；氣之清濁有體，不可力強而致。譬諸音樂，曲度雖均，節奏同檢；至於引氣不齊，巧拙有素，雖在父兄，不能以移子弟。”
- 27 《典論·論文》：“蓋文章經國之大業，不朽之盛事。年壽有時而盡，榮樂止乎其身。二者必至之常期，未若文章之無窮”云云，ao mesmo tempo, é claro que, para os literatos, estava em jogo a busca de fama póstuma: “而人多不強力……富貴則流於逸樂，遂營目前之務，而遺千載之功。”

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES; FREESE, J. H. (trad.); STRIKER, Gisela (rev.) - **Aristotle: Art of Rhetoric**. Cambridge: Harvard University Press, 2020. ISBN 9780674997325
- ARISTÓTELES; HALLIWELL, Stephen (ed. e trad.) - Poetics. In ARISTÓTELES [et al.] - **Aristotle: Poetics. Longinus: On the Sublime. Demetrius: On Style**. Rev. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1999. ISBN 0674995635. p. 1–142.
- CAO, Pi - Dianlun “Lunwen” (“Ensaio sobre Literatura” in *Discursos sobre Cânones*). In XIAO, Tong, ed.; LI, Shan (coment.) - **Seleções Literárias**. Xangai: Shanghai Guji Chubanshe, 1986. ISBN 9787532517190. p. 2270–2273.
- HERÓDOTO; GODLEY, A. D. (ed. e trad.) - **The Persian Wars: Books 1–2**. Cambridge: Harvard University Press, 1920. ISBN 9780674991309
- SINEDINO, Giorgio - O Cânone da Música Ortodoxa Chinesa: Uma Seleção dos *Apontamentos sobre Música*. **Revista de Cultura (Edição Internacional)**. Macau. ISSN 1682-1106. N.º 47 (2014 B), p. 129–146.
- _____ - O “Grande Intróito” aos *Poemas do Senhor Mao* — Tradução e Comentário. **Revista de Cultura (Edição Internacional)**. Macau. ISSN 1682-1106. N.º 46 (2014 A), p. 126–138.
- _____ - Sobre as Nove Musas e os Padrões de Céu e Terra: Da Unidade Literária à Pluralidade de Géneros. **Revista de Cultura (Edição Internacional)**. Macau. ISSN 1682-1106. N.º 57 (2018), p. 112–119.