

2º CICLO
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES

IDEOGRAMA: POESIA, LINGUAGEM

ZHANG ZIXUAN

M

2020



ZHANG ZIXUAN

IDEOGRAMA: POESIA, LINGUAGEM

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pela Professora Doutora Joana Matos Frias

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2020

ZHANG ZIXUAN

IDEOGRAMA: POESIA, LINGUAGEM

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pela Professora Doutora Joana Matos Frias

Membros do Júri

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Classificação obtida: (escreva o valor) Valores

Sumário

Declaração de honra	3
Agradecimentos	4
Resumo	5
Abstract.....	6
Introdução.....	7
1. A exploração da linguagem poética em Ezra Pound e Fenollosa	9
1.1. Ezra Pound e o Imagismo.....	9
1.2. A influência dos caracteres chineses no Imagismo — uma leitura de <i>The Chinese Written Character as a Medium for Poetry</i>	10
1.3. <i>Cathay</i> de Ezra Pound e o princípio ideográfico	19
2. “Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma Leitura de Fenollosa”, por Haroldo de Campos	23
2.1. A Poética do ponto de vista da Linguística.....	24
2.1.1. Poética e Linguística são inseparáveis.....	24
2.1.2. Saussure e os anagramas	28
2.2. A “Picturalidade” do chinês proposta por Fenollosa	32
2.3. A concentração dos caracteres chineses no valor estético.....	47
2.4. A lógica da língua chinesa	49
2.4.1. A incerteza dos caracteres chineses.....	49
2.4.2. Carência de gramática da língua chinesa	50
3. Henri Michaux e as novas ideias de caracteres chineses no Ocidente.....	52
3.1. A “orientalização” da cultura ocidental e Henri Michaux.....	52
3.2. <i>Um bárbaro na Ásia</i> de Henri Michaux e o seu exílio no Oriente.....	53
3.2.1. Impressões iniciais sobre os caracteres chineses.....	53
3.2.2. As imagens vêm da natureza	55
3.2.3. Evolução e simplificação dos caracteres chineses	56
3.3. <i>Ideogramas na China</i> – da obsessão com os caracteres chineses	57
3.3.1. “segredos da oligarquia”	57
3.3.2. Argumentação de simplificação	58
3.3.3. Estética do ideograma e da caligrafia chinesa	62
3.3.4. O “pedregulho” atirado por Michaux	66
Conclusão.....	68
Referências Bibliográficas	69

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é da minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, Outubro de 2020

ZHANG ZIXUAN

Agradecimentos

Agradeço aos professores e às professoras que passaram pela minha vida por me terem ensinado muitos conhecimentos a nível profissional, o que me despertou um grande interesse pela literatura e cultura portuguesas.

Agradeço, sobretudo, à Professora Joana Matos Frias a sua ajuda, comentários e disponibilidade, especialmente nestes tempos tão estranhos.

Agradeço à minha família o seu carinho. Aos meus pais, por me darem tudo e me apoiarem na vinda para Portugal para continuar os meus estudos.

Resumo

Os caracteres são símbolos para expressar significados com os quais os seres humanos registam e expressam informações, para que, assim, estas possam espalhar-se por um período longo de tempo. Existem muitos tipos de caracteres no mundo, mas em geral podem ser divididos em dois sistemas principais de escrita, a ideográfica e a fonológica. No caso dos caracteres chineses, estes são ideográficos, sendo o único sistema ideográfico altamente desenvolvido ainda em uso no mundo.

Os caracteres chineses são transportadores de uma parte importante da cultura chinesa. As diferenças enormes entre as línguas chinesa e as línguas do ocidente fazem deles um veículo indispensável para explorar a civilização chinesa.

Com o desenvolvimento da sociedade e a difusão da imagem da China, a consciência dos ocidentais da cultura chinesa aumentou. Os estudiosos ocidentais começaram a explorar o sistema da língua chinesa, a estrutura dos caracteres chineses e as vantagens exclusivas dos mesmos.

Esta dissertação analisa certas obras literárias ocidentais do século XX, concentrando-se em três escritores: o norte-americano Ezra Pound, Henri Michaux, proveniente de França e, por fim, Haroldo de Campos, natural do Brasil. Ao analisar as obras destes três escritores e poetas do Ocidente, estuda-se de forma mais aprofundada os caracteres chineses como caracteres ideográficos, sendo que o foco recairá, principalmente, na especificidade do seu valor estético.

Palavras-chave: Ideograma, Carácter Chinês, Ezra Pound, Henri Michaux, Haroldo de Campos, Literatura Ocidental

Abstract

Characters are symbols to express meanings with which human beings record and express information, so that it can spread over a long period of time. There are many types of characters in the world, but in general they can be divided into two main systems: ideographic writing and phonological writing. In the case of Chinese characters, these are ideographic. This is the only highly developed ideographic system still in use in the world.

Chinese characters are carriers of an important part of Chinese culture. The huge differences between the Chinese and Western languages make them an indispensable content for exploring Chinese civilization.

With the development of society and the spread of China's image, Westerners' awareness of Chinese culture has increased. Western scholars began to explore the Chinese language system, the structure of Chinese characters and their unique advantages.

This article analyzes mainly the western literary works of the 20th century, focusing on three writers: the American Ezra Pound, Henri Michaux from France and, finally, Haroldo de Campos, a native of Brazil. When analyzing the works of these three Western writers and poets, the Chinese characters as ideographic characters are studied in more depth, the focus being mainly on their aesthetic value and on the superiority of ideographic characters.

Key-words: Ideogram, Chinese Character, Ezra Pound, Henri Michaux, Haroldo de Campos, Western Literature

Introdução

Este trabalho apresenta, através da análise de obras de literatura ocidental, os caracteres chineses, concentrando-se especialmente nas obras de três notáveis estudiosos: Ezra Pound, Henri Michaux e Haroldo de Campos.

Os caracteres chineses são uma ferramenta importante para partilhar a cultura chinesa. Atualmente, há um grande número de obras da literatura clássica em caracteres chineses e, embora diferentes dialetos sejam usados em diferentes regiões da China, todos eles usam os mesmos símbolos de escrita. No Japão, na Coreia e no Vietname antigos, os caracteres chineses eram o sistema de escrita oficial do país, por isso podemos compreender que os caracteres chineses desempenharam um papel muito importante na circulação e na partilha das civilizações na história.

No Capítulo 1 realiza-se uma análise dos trabalhos de Fenollosa e Pound. Como fundador da poesia imagista, Ezra Pound contribuiu muito para a poesia anglo-saxónica modernista, tendo uma relação profunda com a escrita e a cultura chinesas.

O manuscrito de Fenollosa deu a Pound muita motivação e inspiração para aprender os caracteres chineses. Através da análise da obra *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* de Fenollosa, é possível observar-se a pesquisa e análise de diversos académicos norte-americanos sobre caracteres chineses no início do século XX e analisar as características dos caracteres chineses, bem como a sua influência e efeito no Imagismo de Pound. Pound também combinou caracteres chineses com poesia de língua inglesa, aplicando as características dos caracteres chineses compreendidos por si na criação da mesma. As formas únicas e características ideográficas dos caracteres chineses despertaram o grande interesse e imaginação ilimitada de Pound. Na última parte deste capítulo, ao analisar *Cathay* de Ezra Pound, percebe-se a combinação das duas culturas e a estética dos caracteres chineses e dos poemas de Pound.

O Capítulo 2 está dedicado ao ensaio de Haroldo de Campos *Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma Leitura de Fenollosa*, que é baseado na pesquisa de Fenollosa sobre caracteres chineses. No entanto, esta parte analisa principalmente os

caracteres chineses da perspectiva da Linguística, da Estética e, também, da Lógica. Esta parte apresenta, ainda, a teoria do anagrama de Saussure e analisa a “picturalidade” dos caracteres chineses.

Por fim, o Capítulo 3 concentra-se nos trabalhos de Henri Michaux: *Um bárbaro na Ásia e Ideogramas na China*. Ao analisar as obras de Henri Michaux, podemos observar os seus *insights* únicos acerca dos caracteres chineses, pois ele não só apresenta a estética dos caracteres chineses e da caligrafia chinesa, como também apresenta o seu arrependimento pela simplificação dos mesmos.

Foi graças aos três estudiosos acima mencionados que foram feitas grandes contribuições para o estudo dos caracteres chineses. Eles representam a exploração dos caracteres chineses pelo Ocidente em diferentes períodos e refletem, também, o estudo dos caracteres chineses em diferentes aspetos.

1. A exploração da linguagem poética em Ezra Pound e Fenollosa

1.1. Ezra Pound e o Imagismo

A importância de Pound na poesia modernista anglo-americana do século XX é talvez maior do que a de qualquer outro poeta. O crítico norte-americano Hugh Kenner usou o conceito de “Era Pound” para sintetizar a dimensão desta importância na sua obra *The Pound Era* (Kenner, 1971). “The *point de repère* usually and conveniently taken, as the starting-point of modern poetry, is the group denominated 'imagists' in London about 1910” (Eliot, 1992, p. 58): o comentário de T.S Eliot esclarece o *status* e a importância histórica da poesia imagista na poesia modernista.

O estudioso chinês Yuan Kejia acredita que o Imagismo é “英美现代诗歌派的第一章，它所倡导的诗学原则（如采用日常口语、强调精简凝缩、以片语节奏取代重音节拍、构造意象的特殊手法）不仅对英美现代诗歌有指导意义，还产生了国际性影响。” [O primeiro capítulo da Poesia Moderna Anglo-Americana, os princípios poéticos que ela defende (como o uso da linguagem oral diária, ênfase na condensação, substituição de batidas de sotaque por ritmos de frase e construção de “imagens”) não são apenas instrutivos para a poesia moderna anglo-americana, como também tiveram um impacto significativo a nível internacional] (Yuan, 2003, p. 53). Os imagistas criticaram a imaginação desatualizada e exagerada, assim como as emoções excessivas da poesia romântica desde o século XIX e tentaram inspirar-se na poesia lírica grega antiga, no verso livre do simbolismo francês, no haicai japonês e na poesia clássica chinesa. Por outro lado, procuraram uma abordagem verbal mais direta. Zeng Yanbing sublinhou que “庞德发现中国文化的过程，也就是他走向现代主义的过程” (tradução: O processo pelo qual Pound descobriu a cultura chinesa é também o processo pelo qual ele se moveu em direção ao modernismo) (Zeng, 2006, p. 92). A partir da sua poesia, podemos observar influências provenientes de várias civilizações e culturas de diferentes países, influências essas como a poesia grega antiga, a poesia romana, etc.

Entre as muitas influências, a cultura tradicional chinesa poderá ser a mais decisiva. Pound aprecia muito a cultura chinesa e admira especialmente os

pensamentos de Confúcio. Se o confucionismo tem um impacto na mundividência de Pound, os caracteres chineses têm um impacto ainda mais profundo no seu Imagismo.

Ezra Pound encontrou a base teórica do Imagismo na poesia chinesa, bem como a inspiração para a sua criação e tradução de poesia. Pound tentou estabelecer a *phanopoeia* na poesia através da aplicação dos princípios de construção de caracteres chineses, procurando a combinação de “significado” e “imagem”. Além disso, também aplicou a função ideográfica dos caracteres chineses à sua escrita e publicou a colectânea de tradução de poesia chinesa *Cathay*, que terá desencadeado uma tendência para aprender e imitar a poesia chinesa no Ocidente.

O aparecimento e desenvolvimento da teoria poética do Imagismo marcou uma das tendências da poesia anglo-americana do século XX. Por este motivo, o Imagismo é como uma ponte que liga o clássico ao moderno. Quando falamos de intercâmbio cultural, foi Pound quem desempenhou o papel de elo de comunicação entre o Ocidente e o Oriente. Pound integrou, ainda, os elementos artísticos e a estética da poesia chinesa antiga à poesia ocidental moderna e aplicou-a à sua própria criação e tradução, o que possibilitou o desenvolvimento do Imagismo e promoveu o intercâmbio cultural entre a China e o Ocidente.

1.2. A influência dos caracteres chineses no Imagismo — uma leitura de *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*

Os caracteres são os símbolos gráficos para registar o que nós dizemos, isto é comum em todos os idiomas. Os caracteres chineses são os caracteres ideográficos mais antigos que ainda restam no mundo, podendo aplicar a forma concreta das coisas ou expressar conteúdo abstrato. O famoso escritor chinês Lan Tang (1956) apontou: “文字用它自己的形体来表达人的思想、活动、认识活动。” (tradução: O carácter usa a sua própria forma para expressar o pensamento e atividades pessoais).

Embora Pound estivesse interessado na cultura chinesa e nos caracteres chineses desde muito cedo, começou a dedicar-se verdadeiramente ao seu estudo a

partir do processo de classificação dos textos do seu amigo Fenollosa. Após a morte de Fenollosa, confiado pela sua esposa, Pound editou e publicou o livro de Fenollosa *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. É a partir desse trabalho que Pound aprende que os caracteres chineses são a língua mais poética e que são ideais para atribuir valor estético a um poema. Com base neste artigo, propôs o método ideográfico (Ideogrammic Method), que se tornou uma questão central na poesia no século XX.

De acordo com o trabalho de Ferdinand de Saussure, o sistema de escrita é composto por ideogramas e fonogramas. No sistema ideográfico, uma palavra é representada por apenas um símbolo que não tem nada a ver com o som dessa mesma palavra. Cada símbolo pode representar uma palavra completa, por isso está indiretamente relacionado com o significado da palavra. No sistema ideográfico, o mais conhecido é o carácter chinês. No sistema de fonogramas, as letras registam o som no idioma para gravar o conteúdo da mensagem.

Como Fenollosa afirmou, a verdadeira poesia é uma “arte de tempo” como a música. Utilizou exemplos como “人見馬” (tradução: homem olha cavalo) para mostrar que os caracteres chineses são “visible” (tradução: visíveis) e podem expressar o processo de desenvolvimento de eventos.

Primeiro, o carácter de “人” é como um homem a levantar-se nas suas duas pernas, “見” é como um olho com duas pernas e “馬” é um cavalo com uma cabeça e quatro pernas. Segundo, estas palavras contam o processo de movimento, onde está implícita a ordem de funcionamento das coisas na natureza. Todos os processos da natureza estão relacionados e o movimento de todas as coisas tem uma causa, gerada antes da ação. Para o povo chinês, aqueles três caracteres não aparentam ter características estéticas, mas para Fenollosa, é um conjunto de imagens que registam o seu movimento, como uma câmara na gravação de um filme.

Nos caracteres fonéticos não há características “visuais” como nos caracteres da escrita chinesa, o que é uma das razões mais importantes pela qual o carácter chinês é considerado um instrumento mais adequado para a poesia. Fenollosa acredita que os caracteres chineses são concretos, visuais e que são “arte de tempo” e, para além disso,

que apresentam características típicas da pintura e escultura. Esta é uma vantagem que falta no carácter ocidental. Além disso, a característica “visual” e o dinamismo dos caracteres chineses podem expressar um processo natural dramático e, também, uma fluidez própria das artes do espaço que outras formas de escrita não possuem.

Pound aprecia muito as características ideográficas dos caracteres chineses. No trabalho de Fenollosa, apercebeu-se de que os caracteres chineses estão repletos de movimentos e que estão conectados com as coisas reais. Além disso, é um símbolo de escrita que pode exprmir sentimentos. Pound deu muitos exemplos para demonstrar que os caracteres chineses são, de facto, derivados da natureza. “Chinese notation is something much more than arbitrary symbols. It is based upon a vivid shorthand picture of the operation of nature” (2009, p. 6). O que é diferente nos caracteres chineses relativamente ao sistema de fonograma é o facto de não haver conexão natural entre coisas e símbolos. Tudo depende da chamada “sheer convention”. O carácter “人” tem duas pernas, o carácter “見” é um olho com duas pernas que aparenta estar a correr. Estes caracteres são concretos e vívidos, podendo causar nos leitores uma imaginação sem limites.

Estes caracteres estão vivos e em movimento, o que cria uma imagem inesquecível para as pessoas que os leem. Isto é o charme dos caracteres chineses. O carácter “山” (tradução: montanha) parece uma montanha com três picos. O carácter “口” (tradução: boca) parece uma boca aberta. O carácter “羊” (tradução: cabra) parece a cabeça de uma cabra. Um carácter chinês é como uma pintura que representa a sua própria estética. É devido a esta característica do carácter chinês que a imaginação dos leitores pode ser desafiada.

Como Fenollosa disse, “Poetry must render what is said, not what is merely meant. Abstract meaning gives little vividness, and fullness of imagination gives all” (2009, p. 53). Como os caracteres chineses são compostos de símbolos gráficos que expressam significado em vez de letras que expressam sons, os leitores poderão interpretar ideias mais ricas e complexas quando virem os caracteres chineses. Ou seja, os caracteres chineses podem despertar uma maior imaginação e é por esta razão que

é o idioma mais adequado para a poesia. Além disso, as pessoas podem obter conhecimento sobre a cultura da China através da observação da forma dos caracteres chineses. Na maioria dos caracteres chineses, se analisarmos as suas formas e estruturas usando métodos racionais, podemos observá-los e perceber o seu significado, sem sequer precisarmos de ouvir o respetivo som.

A forma dos caracteres chineses está intimamente ligada aos pensamentos e emoções pessoais. É devido a isso que a informação contida neles é muito relevante. Sob o olhar de Fenollosa, os caracteres chineses não são caracteres, mas sim pinturas. Os caracteres chineses são “imagens de pensamentos”, e o mesmo acredita que, se um poeta escreve poemas com caracteres chineses, poderá expressar os seus sentimentos tal e qual como um pintor.

A maioria das discussões anteriores descreviam os caracteres chineses como hieróglifos. De facto, os caracteres chineses não são apenas compostos por hieróglifos. Os hieróglifos são pictóricos. Quando os caracteres chineses evoluíram de caracteres pictóricos para caracteres compostos, as características dos verbos passaram a estar ligadas às coisas da natureza para formar um novo carácter. Estes caracteres chineses estão cheios de imaginação e criação, sendo, por isso, os mais poéticos. Fenollosa (2009, p. 46) citou muitos exemplos na sua obra: “The sun underlying the bursting forth of plants = spring [...] Rice-field plus struggle = male”. “春” (tradução: primavera) aparenta um “日”(tradução: sol) que se esconde sob a planta em germinação.

Na China antiga, eram os homens quem cultivava o campo, enquanto as mulheres tricotavam roupas em casa. Por esta razão, o carácter “男” (tradução: homem) é composto por “田” (tradução: campo) e “力” (tradução: força). Nesta relação, a adição de duas coisas não produz uma terceira coisa, mas implica uma relação fundamental entre as duas coisas. “The best poetry deals not only with natural images but with lofty thoughts, spiritual suggestions and obscure relations” (Fenollosa et al., 2009, p. 53). Fenollosa descobriu que as palavras compostas eram formadas pela sobreposição das imagens, podendo tornar a sua expressão mais poética. Esta questão deu grande inspiração a Pound, levando-o a aplicar a sobreposição de imagens na poesia do

Imagismo. Por exemplo, num dos poemas mais famosos de Pound, “In a Station of the Metro” (Pound, 1913, p. 12), lemos:

The apparition of these faces in the crowd:

Petals on a wet, black bough.

O poema inicial era composto por muitos versos, mas, após sofrer modificações, foi reduzido, finalmente, a apenas duas linhas. O poema inteiro não tem verbos ou conjunções, apenas substantivos para expressar imagens, bem como os adjetivos e artigos necessários. Pound apresentou uma imagem visual aos leitores através da sobreposição das imagens. “The apparition of these faces in the crowd” e “Petals on a wet, black bough” representam duas imagens. Pound sobrepôs aquelas duas imagens, permitindo aos leitores que alargassem a sua imaginação. Pound utilizou palavras mais simples e concretas para criar uma imagem vívida para os leitores. Isto é um exemplo das características da poesia imagista, que usa a linguagem mais concisa para apresentar uma imagem vívida onde a emoção e o cenário são combinados. Quando o poeta viu as faces das pessoas na multidão, a imaginação das pétalas apareceu na sua mente quase ao mesmo tempo. Esta não é uma metáfora simples, mas as imagens captadas pelo autor ao mesmo tempo, na realidade, representam um todo.

O autor não usa palavras redundantes para descrever o relacionamento entre as duas imagens, mas usa linguagem concisa e ordena as palavras, de forma a tornar implícitos os seus relacionamentos. Este método de escrita é utilizado amplamente na poesia antiga chinesa. Por exemplo, o poema *Qing Yu An* (Tang & Wang, 1999) de He Zhu “试问闲愁都几许？一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨” (tradução: Se me perguntar quanta tristeza tenho? É como as inúmeras ervas no campo, os amentilhos a voar por toda a cidade, o chuveiro). A descrição do cenário parece ser a resposta. O autor usa alguns substantivos simples para descrever a imagem artística e permitir que os leitores experienciem a sua tristeza.

Sendo assim, na visão de Fenollosa, as coisas representadas pelos caracteres chineses não são cenas estáticas, mas sim cenas em movimento constante. Por exemplo, o carácter “春” (tradução: primavera) mostra a cena onde tudo cresce sob o sol. Fenollosa descobriu que a fronteira entre verbos e substantivos de caracteres chineses é ambígua, e que, para além disso, muitos caracteres chineses não são apenas verbos, podendo ser, também, substantivos. Por vezes, também podem ser aplicados como adjetivos. Esta característica do carácter chinês é uma imitação da natureza exata, pois a ação e o sujeito da ação, bem como o seu estado são inseparáveis na natureza. O carácter chinês mostra o que é “things in motion and motion in things” (Fenollosa et al., 2009, p. 46).

Fenollosa também mencionou que as “preposições” da língua chinesa são interessantes. As preposições são muito importantes para as línguas europeias, pois podem aperfeiçoar verbos e atribuir-lhes poder. Porém, “In Chinese the preposition is frankly a verb, specially used in a generalized sense” (Fenollosa et al., 2009, p. 52). “Thus in Chinese, by= to cause; to= to fall toward; in= to remain, to dwell; from= to follow; and so on” (Fenollosa et al., 2009, p. 52). A característica “verbal” dos caracteres chineses é outra razão importante pela qual o chinês é considerado uma linguagem poética. Um verbo pode ser usado como verbo, substantivo e adjetivo sem nenhuma alteração na forma. Os caracteres chineses usam verbos para transformar frases em poemas dramáticos.

A função de metáfora dos caracteres chineses é outra das razões pela qual o chinês é considerado a linguagem de poesia. Fenollosa escreveu, “You will ask, how could the Chinese have built up a great intellectual fabric from mere picture writing? To the ordinary western mind, which believes that thought is concerned with logical categories and which rather condemns the faculty of direct imagination, this feat seems quite impossible” (Fenollosa et al., 2009, p. 53). Para os ocidentais, pensamento e lógica são inseparáveis e a função da imaginação direta é negada. “Yet the Chinese language with its peculiar materials has passed over from the seen to the unseen by exactly the same process which all ancient races employed” (Fenollosa et al., 2009, p. 54). Fenollosa considerou este processo metafórico; descobriu, ainda, que os chineses antigos eram

talentosos na utilização de metáforas para expressar ideias, através da análise dos caracteres compostos. Posteriormente, concluiu: “Metaphor, the revealer of nature, is the very substance of poetry” (Fenollosa et al., 2009, p. 54).

Através de estudos realizados sobre a metáfora (Shu, 2000), pode concluir-se que por ela se atribui às pessoas um sentimento novo ao ligar duas coisas semelhantes, mas também não semelhantes. Na metáfora, duas coisas não relacionadas estão conectadas porque os seres humanos têm a capacidade de associar aquelas duas coisas como algo semelhante no domínio cognitivo. A metáfora não é apenas uma figura linguística ou uma figura de retórica, mas também uma maneira básica de pensar dos seres humanos.

Os traços da metáfora podem ser vistos no método de criação de caracteres chineses. Por um lado, os caracteres chineses são símbolos de escrita, descrevendo a imagem dos objetos no mundo. Aquelas duas coisas são essencialmente diferentes, ou seja, são de duas categorias conceptuais diferentes. No entanto, são semelhantes, combinadas e representadas pelos caracteres chineses.

Podemos resumir dizendo que os caracteres chineses são uma linguagem que conjuga as coisas da natureza e os símbolos de escrita, utilizando figuras de retórica (figuras de linguagem) tais como metáfora, sinédoque, etc. O que os caracteres chineses apresentam é um mundo cheio de imaginação, que reflete a sua compreensão do mundo e o pensamento do criador dos mesmos. Mas há semelhança, iconicidade e relatividade entre ambas.

Dos símbolos escritos chineses, Fenollosa entendeu a expressão metafórica dos povos antigos chineses e apontou, “Poetry is finer than prose because it gives us more concrete truth in the same compass of words. Metaphor, its chief device, is at once the substance of nature and of language” (Fenollosa et al., 2009, p. 54). Abaixo desta frase, Pound adicionou especialmente uma nota de rodapé para explicá-la e complementá-la. Pela explicação de Pound, podemos entender o seu conceito de “metáfora”. Pound dividiu “metáfora” em “ornamental metaphor” e “interpretative metaphor”, destacando que o que Fenollosa expressa no texto não é uma “ornamental metaphor”,

mas uma metáfora que explica o mistério da natureza. Fenollosa achou que aquando da criação dos caracteres chineses compostos¹, a combinação de ambas as partes (cada parte representa uma coisa) não chega a produzir uma terceira coisa, implicando apenas o relacionamento entre os dois componentes. Ele chama a este processo da metáfora de estabelecimento do relacionamento das coisas significadas. Desta forma, as pessoas podem entender o significado do carácter a partir do relacionamento entre as duas coisas. Utilizou como exemplo o carácter “信” (tradução: confiança) que é composto pelo carácter “人” (tradução: homem) e pelo carácter “言” (tradução: palavra) (Fenollosa et al. , 2009, p. 219). De acordo com *Shuowen Jiezi* (说文解字, “Explicando Gráficos e Analisando Caracteres”), “信, 诚也。从人所言” (tradução: confiança vem da honestidade. A honestidade vem do que as pessoas dizem). O carácter “信” (tradução: confiança) explica o relacionamento entre “人” (tradução: homem) e o carácter “言” (tradução: palavra).

A criação dos caracteres chineses representa a dita metáfora, que é igual ao processo de criação poética. Esta é a superioridade dos caracteres chineses. Assim, tal como o poeta usa o acumular das palavras para expressar emoções ricas ou pintar uma imagem bonita, os caracteres chineses usam a metáfora para expressar um sentimento e descrever algo.

No entanto, aos olhos de Fenollosa, as vantagens que os caracteres chineses apresentam são mais do que isso. Fenollosa acredita que se os caracteres chineses forem usados como um meio para a poesia, a poesia aparecerá visualmente em forma de “overtone” do campo musical. Os caracteres “pictóricos” chineses podem refletir a forma poética ideal para Fenollosa: “Poetry surpasses prose especially in that the poet selects for juxtaposition those words whose overtones blend into a delicate and lucid harmony” (Fenollosa et al. , 2009, p. 60). Por este motivo, Fenollosa emprestou um termo musical para expressar as características de poesia ideal que encontrou. Utilizou o seguinte exemplo: “日昇東” (tradução: sun rises in the east) (Fenollosa et al., 2009, p.

¹ Alguns caracteres chineses são compostos por um único símbolo de escrita, mas a maioria dos caracteres chineses são compostos por vários símbolos de escrita

60). “日” significa “sol”, “昇” significa “subir” e “東” significa “este”. Cada um daqueles três caracteres é composto por “日”, representando o som fundamental do “overtone” (sobretom), ou seja, os caracteres compostos “昇” e “東” representam o “overtone” do carácter “日”. Por este motivo, os caracteres chineses são visualmente mais eficazes quando comparados às línguas ocidentais. Quando são utilizados como linguagem poética, não só permitem que os seus leitores sintam um ritmo harmonioso no som, como também apresentam harmonia visual. Os caracteres chineses permitem aos leitores “observar” a beleza da música, tal como sublinhou Fenollosa: “The overtones vibrate against the eye” (Fenollosa et al., 2009, p. 60). Através da explicação de Fenollosa, pode ser visto o “overtone” nos caracteres chineses, refletindo a relação que os caracteres chineses estabelecem entre si, como o exemplo mostrado acima (“日昇東”). De facto, do ponto de vista da formação de vocabulário da língua chinesa, existe também uma correlação estabelecida entre as coisas significadas pelos caracteres e palavras chinesas. Por exemplo, nas palavras “鸡肉” (tradução: frango), “猪肉” (tradução: porco) e “鱼肉” (tradução: peixe), “肉” significa “carne” em português, “鸡” significa “frango” (animal), “猪” significa “porco” (animal) e “鱼” significa “peixe” (animal). Em português, não conseguimos encontrar nenhuma relação entre aquelas três palavras e não conseguimos encontrar nenhum relacionamento ou conexão entre as letras dessas mesmas palavras, nem com o objeto que expressam. Mas podemos obter facilmente duas informações naquelas três palavras chinesas: uma é a de que todas aquelas palavras têm “carne” em comum, ou seja, todas representam carne e, mesmo que não entendamos chinês, podemos saber que são palavras do mesmo tipo. A outra informação é a de que estes caracteres demonstram o tipo específico de carne através da diferença do primeiro carácter.

O outro exemplo é que, na língua chinesa, “一” significa “um”, “二” significa “dois”, “三” significa “três”, “月份” significa “mês”, “一月份” significa “janeiro”, “二月份” significa “fevereiro”, “三月份” significa “março”, “星期” significa “semana”, “星期一” significa “segunda-feira”, “星期二” significa “terça-feira” e “星期三” significa “quarta-feira”. Nas palavras em português, várias letras sem sentido relacional

determinado são reunidas, impossibilitando a nossa percepção quanto ao seu relacionamento entre a sua ordem e significados. Mas a situação é diferente no que toca à observação das palavras chinesas. Podemos até observar semelhanças e diferenças entre “星期一” (segunda-feira) e “一月份” (janeiro).

Os caracteres chineses são compostos por um conjunto de símbolos gráficos, cada um com uma ou mais implicações específicas. Além disso, também refletem a conexão entre conceitos. Possuem assim uma variedade rica. Diferentes composições dos símbolos de escrita terão diferentes significados, daí que, havendo uma imensidão de caracteres chineses, seja permitida a capacidade de descrever um objeto ou uma emoção de uma forma mais específica. Os caracteres e vocábulos chineses possuem características diversas e ricas e a sua expressão acaba por ser mais precisa quanto menos símbolos de escrita forem usados. Por exemplo, o caráter “笑” significa “riso”, sendo que as palavras com o caráter “笑” são numerosas. “大笑” é “irromper em riso”. “假笑” ou “佯笑” é “riso forçado”. “讥笑” é “riso de escárnio”. “微笑” é “sorriso”. “傻笑” é “risadinha”, que exprime um riso sem razão e por um longo período de tempo. “冷笑” é um sorriso não sincero e é frequentemente considerada como uma expressão de desacordo e desdém pelas opiniões dos outros. É um riso com desprezo e sarcasmo. “窃笑” ou “暗笑” é “rir às escondidas”. “苦笑” é “riso amargo”, que é o sorriso que as pessoas fazem quando estão de mau humor. “阴笑” é “riso sinistro”. “干笑” é “riso forçado”. “轻笑” é um riso com desprezo, etc. Na verdade, existem muitas palavras chinesas em que é simplesmente impossível usar o português ou o inglês para traduzir o seu significado na íntegra, sendo é necessária uma tradução com uma forma muito mais complexa do que a forma original.

1.3. *Cathay* de Ezra Pound e o princípio ideográfico

Cathay é uma colectânea de poesia clássica chinesa traduzida para inglês por Ezra Pound com base nas notas de Ernest Fenollosa em 1913. Este trabalho é um dos trabalhos representativos do Imagismo, tendo sido bem recebido por muitos

especialistas da literatura. Os poemas traduzidos por Pound apoiaram e promoveram os seus princípios do Imagismo, aproveitando a estética da poesia chinesa antiga.

O trabalho de *Cathay* não é apenas uma interpretação cultural ocidental da cultura chinesa, mas também um processo de entendimento da cultura chinesa de Pound. Ao admirar este trabalho, podemos encontrar a influência que os poemas chineses e caracteres chineses tiveram sobre Pound, bem como a aplicação das suas vantagens.

No trabalho de Fenollosa há mais de uma centena de páginas, incluindo cerca de 150 poemas chineses, obras de autores como Qu Yuan, Song Yu, Bai Juyi, Li Bai, Tao Qian, Wang Wei etc. Pound selecionou dezanove peças para compilar. Na verdade, não são 19 poemas, mas sim 21. Poemas como *Song of the Bowen of Shu*, *The Beautiful Toilet*, *The River Song* (na verdade, este poema é composto por dois poemas. Pound considerou aqueles dois poemas erroneamente como um só poema e traduziu o longo título do poema seguinte no verso anterior), *The River-Merchant's Wife: A Letter*, *Poem by the Bridge at Ten-Shin*, *The Jewel Stair's Grievance*, *Lament of the Frontier Guard*, *Exile's Letter*, *Four poems of Departure*, *Leave-Taking Near Shoku*, *Separation on the River-Kiang*, *Taking Leave of a Friend*, *The City of Choan*, *South-Folk in Cold Country*, *Sennin Poem by Kakuhaku*, *A Ballad of the Mulberry Road*, *Old Idea of Choan by Rosoriu* e *To Em-mei's "The Unmoving Cloud"* (Pound, 2018).

"Sinologues should remember that the purpose of poetical translation is the poetry, not the verbal definitions in dictionaries" (Fenollosa et al., 2009, p. 43). Pound não compreendia muito bem os caracteres chineses, mas traduziu a poesia chinesa com linguagem poética através da sua imaginação e aplicando as características do "pictograma" dos caracteres chineses. Pound acredita, também, que muitas características estéticas dos caracteres chineses podem ser usadas para compensar as deficiências da poesia ocidental.

Ao analisar o trabalho de Pound, podemos observar a influência dos caracteres chineses e a aplicação de algumas das suas características na poesia de língua inglesa. O poema abaixo é "Lament of the Frontier Guard" de Li Bai (Pound, 2018, p. 151), um

poema que critica um país no qual não há solução aparente para resolver a guerra nas suas fronteiras, um país onde não existem generais competentes:

By the North Gate, the wind blows full of sand,
Lonely from the beginning of time until now!
Trees fall, the grass goes yellow with autumn.
I climb the towers and towers
to watch out the barbarous land:
Desolate castle, the sky, the wide desert.
There is no wall left to this village.
Bones white with a thousand frosts,
High heaps, covered with trees and grass;
Who brought this to pass?
Who has brought the flaming imperial anger?
Who has brought the army with drums and with kettle-drums?
Barbarous kings.
A gracious spring, turned to blood-ravenous autumn,
A turmoil of wars-men, spread over the middle kingdom,
Three hundred and sixty thousand,
And sorrow, sorrow like rain.
Sorrow to go, and sorrow, sorrow returning,
Desolate, desolate fields,
And no children of warfare upon them,
No longer the men for offence and defence.

Ah, how shall you know the dreary sorrow at the North Gate,
With Rihoku's name forgotten,
And we guardsmen fed to the tigers.

(Pound, 2018, p. 151)

Pound aplicou a montagem, uma técnica importante da arte cinematográfica, na criação de imagens. Deixou quatro elementos imagéticos específicos aos leitores: *castle*, *sky*, *desert* e *village*, elementos esses que compõem uma só imagem, deixando espaço para a imaginação. Os leitores parecem estar a assistir a um filme e, à medida que a câmara se move, podem apreciar a sua beleza.

Na tradução de todos os poemas, Pound usou linguagem muito concisa. A poesia é uma combinação da emoção do poeta e imagem, pois apenas uma expressão emocional abrangente poderá atrair a atenção dos leitores. Através da descrição do cenário desolado na fronteira, é refletido o sofrimento das pessoas por causa desta guerra. Na sua tradução, ainda que seja em inglês, os leitores podem apreciar a beleza das imagens de caracteres chineses e dos poemas antigos.

O valor ideográfico e estético dos caracteres chineses e o valor artístico único da poesia chinesa tiveram uma grande influência sobre o Imagismo de Pound, tendo sido exatamente por isso que Pound criou uma coleção de poesia chinesa que acabou por agitar o campo poético anglo-americano. É, precisamente, devido ao seu fascínio por caracteres chineses e pela poesia chinesa antiga que contribuiu para que o Ocidente entendesse melhor o encanto dos ideogramas chineses e da poesia antiga chinesa.

2. “Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma Leitura de Fenollosa”, por Haroldo de Campos

Haroldo de Campos publicou o ensaio “Da Tradução como Criação e como Crítica” em 1962 e determinou que “transcrição” era o método mais adequado à tradução. Enfatizou, também, que o objetivo principal do tradutor não é apenas o de garantir a natureza poética da linguagem de origem, mas também o de a fazer corresponder à linguagem de destino, o que pode fazer com que a poesia original sofra alterações no seu significado (Campos, 1992, p.1-12). Em 1951, Haroldo publicou o *Auto do Possesso* que reflete a importância de valorizar o isomorfismo entre a obra e o conteúdo poético do texto (Campos, 1950). Esta visão foi influenciada pelo poema visual “Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hazard” do escritor francês Stéphane Mallarmé.

Em 1977, Haroldo de Campos publicou uma das suas obras ensaísticas mais conhecidas, intitulada *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*, que reúne seis estudos de escritores de diferentes campos para analisar e discutir ideogramas, particularmente o ideograma chinês. Filosofia, linguística e semiótica são as áreas do saber utilizadas nestes seis ensaios para analisar a estética dos caracteres chineses e o seu valor poético. Na primeira parte do trabalho, Haroldo de Campos usou os conceitos dos anagramas de Saussure e dos diagramas de Peirce para analisar os conceitos de Fenollosa acerca da linguagem e poesia, tendo por base o seu trabalho *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. Esta obra contém, também, a análise de Serguei Eisenstein acerca da conexão entre as escritas ideográficas e o campo do cinema e do drama; os ensaios de Chang Tung-Sun e Yu-Kuang que discutem sobre Filosofia e Lógica; e o trabalho de Chu e S. I. Hayakawa sobre Estrutura Aristotélica da Linguagem (Campos, 1994).

2.1. A Poética do ponto de vista da Linguística

2.1.1. Poética e Linguística são inseparáveis

No ensaio de Haroldo de Campos “Ideograma, anagrama, diagrama”, o poeta apontou o valor das obras de Fenollosa, não apenas para a literatura ocidental, mas também para o estudo da sinologia. Haroldo de Campos notou que “[...] a real portada do esforço de Fenollosa poderia ser finalmente avaliada, se procurássemos abordar o seu ensaio [...] com os recursos que nos oferece a moderna teoria linguística” (Campos, 1994, p. 23). Na sua opinião, analisar o trabalho de Fenollosa sob o ponto de vista da Linguística poderá maximizar o seu valor. Fenollosa também enfatizou no seu artigo que o estudo da poesia se enraíza na Linguística. A linguagem é o instrumento da literatura, linguagens diferentes têm características diferentes, assim sendo, os produtos literários por elas apresentados também serão diferentes. No conhecido texto “Closing Statement: Linguistics and Poetics”, Roman Jakobson inscreveu os estudos de Poética no campo da Linguística. Levantou, ainda, a questão básica da Poética: “What makes a verbal message a work of art” (Jakobson, 1960, p. 1), chamando a atenção para o facto de a função poética da linguagem existir fora da poesia, embora na poesia se manifeste como a função dominante. Portanto, poesia e linguagem são inseparáveis e a função poética que o carácter chinês cumpre torna-o figura central do idioma mais adequado para a poesia.

Haroldo de Campos mencionou, ainda, “figuras de som e de sentido” das línguas fonéticas e a pesquisa aprofundada de Jakobson nesta área (Campos, 1994, p. 31-33). Os signos linguísticos são compostos por uma combinação de som e sentido. O “som” é a manifestação material dos signos e o “sentido” é o seu conteúdo conceptual. Somente a combinação de som e sentido pode constituir signos linguísticos.

Haroldo de Campos também citou a pesquisa de Fenollosa sobre os caracteres chineses, sobre a poesia escrita chinesa e as suas características de “harmonização”. Existem conexões visíveis entre os caracteres chineses, entre as palavras chinesas e também entre o carácter e a palavra. Por exemplo, o carácter “牛” significa “vaca” (na escrita chinesa, um carácter também pode ser considerada como uma palavra porque

também pode expressar um significado completo), a palavra “牛奶” significa “leite” e a palavra “奶酪” significa “queijo”. Podemos ver claramente a conexão daquelas três palavras em chinês. Para um estrangeiro que não entenda chinês, ao observar aquelas três palavras, pode pensar que os objetos representados por essas três palavras têm algum relacionamento. Mas para um estrangeiro que não conheça o português, “vaca”, “leite” e “queijo” são apenas três palavras não conhecidas. O carácter “牧” é composto por duas partes, embora este carácter seja simplificado, pode observar-se claramente que uma parte dele é “牛”. Antes da simplificação daquele carácter, a sua forma era como uma pessoa a segurar um graveto na mão e a dirigir uma vaca. A relação entre este carácter e o carácter “牛” pode ser facilmente compreendida pelos leitores. Fenollosa percebe a característica de harmonização presente nos caracteres chineses. Fenollosa teve a capacidade de reconhecer na poesia escrita chinesa - ao nível grafemático, portanto - os “harmónicos” (overtones), vibrando diante do olho e “colorindo” todos os planos semânticos, de uma maneira dominante, os caracteres chineses são visuais, mas também possuem estética audível. Para além disso, a capacidade dos caracteres chineses de criar palavras ou a sua relevância individual é muito forte (Fenollosa et al., 2009, p. 18).

Fenollosa traz o “modelo chinês” para a literatura americana e ocidental, enquanto Pound combinou o modelo chinês com a poesia anglo-americana para transmitir aos leitores uma experiência estética diferente, o que despertou a reflexão ocidental sobre as línguas fonéticas. “a principal contribuição de Fenollosa à compreensão do funcionamento do mecanismo poético em qualquer língua, pois o “modelo chinês” apenas lhe servia de pedra-de-toque para a consideração do problema na poesia de língua inglesa [...]” (Campos, 1994, p. 42). Os caracteres chineses oferecem o “método pictural” para o estudo literário e para o estudo poético, algo que foi nomeado como “a linguagem ideal do mundo” por Fenollosa. Tal como Haroldo de Campos apontou, “Fenollosa pensou encontrar no ‘modelo chinês’ uma instância viva, milagrosamente preservada da hipótese emersoniana” (Campos, 1994, p. 43).

Quando se discutem escritas ideográficas ou caracteres chineses, há ainda outro ponto que vale a pena mencionar: a aplicação de metáforas. Como mencionado no

trabalho de Haroldo de Campos, as coisas estão ligadas à natureza através de metáforas: “A metáfora, a reveladora da Natureza, é a mesma substância da poesia” (Campos, 1994, p. 128). Nunca é demais lembrar que a palavra “metáfora” vem do grego “*metapherein*”, que significa “transportar de um lugar para outro”.

As primeiras reflexões sobre a metáfora no Ocidente remontam à retórica antiga greco-romana. A pesquisa subsequente sobre metáforas concentra-se principalmente em quatro aspetos: o estudo retórico, o estudo poético, o estudo linguístico e o estudo filosófico da metáfora. Para linguistas cognitivos, esta figura de linguagem reflete o modo cognitivo básico do ser humano. Um dos teóricos mais conhecidos na linguística, George Lakoff, propõe que a metáfora não é um método especial de expressão de linguagem, mas é comum no uso diário da linguagem, sendo que a metáfora não é apenas um problema linguístico, mas também uma maneira de pensar (Lin, 1997, p. 11-15).

A partir da definição de metáfora, podemos observar que a essência deste tropo é entender e experimentar uma determinada coisa através de outra coisa. Desde a década de 1970 que estudiosos ocidentais fizeram análises interdisciplinares e multidimensionais da metáfora sob as perspectivas da filosofia, da antropologia, da estética, da psicologia, da semiótica e da pragmática.

O estudo da metáfora na China também se desenvolveu há já muito tempo e os filósofos chineses antigos reconhecem, também, a relação entre metáfora e pensamento. A obra filosófica chinesa antiga *易传* mencionou “近取诸身，远取诸物” (Zhou, 2020, p. 125) (tradução: Se pode ver e entender algo sozinho, analise-o de acordo com o que vê e entende. Se não puder entendê-lo, analise-o de acordo com situações semelhantes), frase que reflete um princípio básico da compreensão e descrição das coisas. Os caracteres chineses são um tipo de escrita ideográfica que expressa conteúdo abstrato e geral de forma viva e concreta. As suas formas são as suas substâncias e a sua formação e desenvolvimento refletem o modo de pensar dos chineses e da cultura chinesa. A essência do pensamento concreto dos povos chineses é a capacidade de combinar a “imagem” e o “abstrato”. De facto, a produção de caracteres chineses é o

resultado da percepção do povo chinês das coisas em seguimento, usando símbolos para expressar os significados.

“O poeta é o Denominador ou Criador-de-Linguagem, que dá nome às coisas de acordo com a sua aparência, [...] O poeta cria todas as palavras [...]” (Campos, 1994, p. 43). Portanto, poesia e linguagem são inseparáveis, assim como as palavras de Harvard, citado por Haroldo de Campos: “A poesia apenas faz conscientemente aquilo que as raças primitivas faziam inconscientemente. O principal trabalho dos escritores, e dos poetas em particular, ao lidar com a linguagem, consiste em rastrear retrospectivamente as antigas linhas de avanço [...]” (Campos, 1994, p. 128). O desenvolvimento da poesia num país contribui para o progresso da língua, assim como a mutação contínua da língua promove o desenvolvimento da poesia.

Devido ao método da formação de caracteres chineses e à história do seu desenvolvimento, a sua visibilidade e aproximação da verdadeira forma das coisas fazem-nos mais vigorosos, pois a “sua etimologia fica constantemente visível” (Campos, 1994, p. 129). Diferentemente das palavras ocidentais, cada carácter chinês é composto por um ou vários símbolos escritos. Todos os símbolos escritos que compõe o carácter têm o seu valor próprio e todos desempenham um papel importante na formação do significado desse carácter. Por este motivo, existe uma expressão idiomática na China chamada “望文生义”, “望” significa “olhar”, “文” significa “texto”, “生” significa “nascer” e “义” significa “significado”, esta é a explicação mais concisa e mais abrangente dos caracteres chineses. Todo o carácter chinês, toda a parte que compõe um carácter chinês, pode ser vista e a sua história pode ser percebida facilmente.

A partir da descrição de Haroldo de Campos, pode concluir-se que a pesquisa de Fenollosa sobre caracteres e ideogramas chineses está sob a influência de diversos antecedentes e fatores, como o desenvolvimento da Lógica Hegeliana e da Linguística Estrutural, a Linguística Geral de Ferdinand de Saussure, a publicação do poema visual de Mallarmé, etc. Por isso, Linguística, Lógica e Estética influenciam decisivamente a investigação de Fenollosa sobre os caracteres chineses.

Haroldo de Campos também apontou que um dos alvos do ensaio de Fenollosa é a tradução de poesia, sendo que o tradutor deve seguir o princípio da tradução tendo em mente que é um poema e que, por isso, não deve apenas explicar o seu significado literal. Mencionou, ainda, que Ezra Pound é o “tradutor-inventor de poesia chinesa” (Campos, 1994, p. 41). Tomando como exemplo *Cathay*, o que Pound coloca em primeiro lugar não é a tradução do texto, mas sim a poesia.

Porque os caracteres chineses são derivados da natureza, o significado que transmitem é reconhecível, assim como a poética. A “Imagem” que pode ser retratada na poesia também pode ser refletida nos caracteres chineses. Por causa do método de criação dos caracteres chineses e da sua origem nos hieróglifos, estes evoluíram para um símbolo palpável e que possui uma “função poética”. A poesia usa linguagem altamente condensada para expressar vividamente as emoções ricas do autor. O mesmo se aplica aos caracteres chineses, que são compostos por muitos símbolos que contêm informações, expressando um significado ou representando uma imagem.

2.1.2. Saussure e os anagramas

Na sexta parte do seu trabalho, Haroldo de Campos associou Saussure e Fenollosa ao analisar o “jogo chinês”. Para Fenollosa, a língua chinesa é “uma linguagem de harmônicos” que é pobre na área fonética e mais concisa na forma. A língua chinesa é “um idioma falado mais adequado às exigências práticas” (Campos, 1994, p. 72) e é, também, “uma língua especializada para o exercício da ‘função poética’” (Campos, 1994, p. 72). Haroldo de Campos apontou, ainda, que a exploração de Fenollosa e de Saussure são diferentes, ou seja, os seus objetos e direções de pesquisa são diferentes. Fenollosa estuda os caracteres chineses e a literatura chinesa, enquanto Saussure se concentra na poesia indo-europeia. Além disso, as primeiras pesquisas de Fenollosa discutem principalmente as imagens na área visual, porém a investigação de Saussure baseia-se pelos fonemas, não pelos grafemas. “[...] o seu anagrama era fônico, e não létrico [...]” (Campos, 1994, p. 73).

No entanto, as suas pesquisas em linguística são parcialmente concordantes, ou seja, as teorias de Saussure e Fenollosa também apresentam alguns pontos em comum: a não arbitrariedade e o efeito “dramático” dos caracteres chineses e da poesia ocidental: “Dois aspetos impressionaram Fenollosa no estudo do ideograma chinês, a não-arbitrariedade dos caracteres chineses [...] e o efeito cinético-partitural- ‘dramático’- proporcionado pela leitura da poesia em ideógrafos [...]. Estes mesmos dois aspetos, observados ‘num domínio infinitamente especializado’, levaram Saussure a admitir a derrogação- pelo menos nesse domínio- dos dois postulados centrais de sua teoria linguística” (Campos, 1994, p. 73).

Huang Yunte foi um poeta, tradutor e professor chinês, que traduziu os poemas de Pound para chinês, bem como os poemas chineses antigos para o inglês posteriormente publicados nos Estados Unidos. O seu método de tradução de poesia chinesa é muito característico: se os radicais têm valor poético na poesia, ele vai traduzi-los. O professor Wang Dongfeng comentou que “这就是他所强调的语言与诗学的关系，他在翻译中也加以实践，把语言文字的诗意翻译出来。” (tradução: Isto é a relação entre o estudo de linguagem e o estudo poético que ele próprio enfatizou. Ele coloca-o em prática na tradução e traduz o sentido poético da linguagem) (Huang, 2013, p. 17). Huang apontou previamente que os anagramas são uma forma muito importante na história da linguística.

Saussure não prestou muita atenção ao fenómeno da linguagem dos anagramas no início, pois pensava que não valia a pena estudá-los, mas, nos seus últimos anos, ficou fascinado pelos segredos desses anagramas da linguagem. Saussure chamou “os anagramas” e este fenómeno de “anaphony”, que é o oposto da análise de linguagem proposta por si próprio, a “unidirecionalidade” (“undirectionality”) da linguagem. Saussure acredita que a linguagem só vai da esquerda para a direita, o que é contraditório ao “anagrama”. Um anagrama é como um jogo que reorganiza as letras de uma palavra ou expressão para produzir uma palavra ou expressão novas. E as mesmas letras podem formar palavras diferentes de acordo com combinações diferentes, por exemplo, a palavra “cat” e a palavra “act” em inglês.

Na altura, não conseguia explicar este fenómeno literal através da sua teoria linguística, intitulando-o de “jogo chinês”. Na verdade, isto é referente às características únicas dos caracteres chineses. Assim como o exemplo “人見馬” (tradução: homem olha cavalo), mencionado nas obras de Fenollosa (Fenollosa et al. , 2009, p. 21), que representa uma série de ação dinâmica. O cineasta Eisenstein afirmou que os caracteres chineses são como as imagens do filme e a frase inteira é a reprodução da técnica de montagem.

Na língua chinesa é frequente a utilização do palíndromo, que se refere à mudança da posição da mesma palavra ou frase no texto seguinte, podendo mostrar a relação de dependência mútua ou repulsão de duas coisas ou fenómenos. Por exemplo, no *O Livro do Caminho e da Virtude* de Lao Tzi, “信言不美，美言不信。善者不辯，辯者不善。知者不博，博者不知。圣人不积，既以为人已愈有，既以与人已愈多。” (tradução: Palavras honestas não fazem as pessoas felizes e palavras que fazem as pessoas felizes não são verdadeiras. A verdade não precisa de ser defendida e o que precisa de ser justificado não é a verdade. Uma pessoa sábia não é omnisciente e uma pessoa que sabe tudo não é sábia. O santo esforça-se sempre ao máximo para ajudar os outros e melhora-se a si próprio ao mesmo tempo. A regra de Deus é dar benefício a todas as coisas sem prejudicá-las. A regra do santo é ajudar os outros sem competir com eles).

Quer seja um anagrama ou um palíndromo, ambos realmente intensificam a discussão em torno da forma gráfica da poesia. Muitos de nós gostamos de ler poesia, de compreender o significado da poesia mas desconsideramos a forma do poema em si. Na verdade, o significado da poesia está mais incorporado no processo de leitura, na “imagem” da poesia, no formato das frases, no ritmo, etc. Essas formas são a composição da poesia e também são aquelas a que devemos prestar atenção quando apreciamos a poesia.

Huang Yunte (Huang, 2013, p. 19) disse uma vez, “字谜和回文带来一种视觉韵律，是视觉上的押韵。电影中也有这种现象，即跨界编码；在计算机上，声音和视觉可以对译。” [tradução: Anagramas e palíndromos trazem uma espécie de ritmo

visual, que é a rima visual. Este fenómeno também ocorre em filmes, ou seja, na transcodificação (transcoding); No computador, som e visão podem traduzir-se um ao outro (translate each other). Um poeta excelente pode trazer memória visual para os leitores, não apenas o ritmo do som, mas também o ritmo visual].

Bei Dao, um poeta e escritor chinês contemporâneo, escreve no seu poema *剧作家*:

月亮产后虚弱的早晨/一把椅子在月台上站稳/火车无声地出发/拉
锁般展开那秘密的风景/琴声震落了漫天大雪/火光从马廐探头/指示牌被逐
个唤醒/岔道分开了黑夜与白昼/终点：一个预订的房间/他打开阳台双重身
份的门/把烟雾介绍给天空/大雨淋湿了那些稻草人.

Do ponto de vista estrutural, o poema mencionava inicialmente a “月亮” (lua), mencionando depois “岔道分开了黑夜与白昼” (bifurcação de rua separa a noite e o dia), voltando-se a descrição para o “太阳” (sol). Ao mesmo tempo, mencionava a “月台” (plataforma) na frente e a “阳台” (varanda) atrás, os quais são correspondentes com os caracteres de “月” da palavra “月亮” (lua) e de “阳” da palavra “太阳” (Sol). Na língua portuguesa, “月台” significa “plataforma”, “阳台” significa “varanda”, “月亮” significa “lua”, “太阳” significa “sol” e “台” significa “palco”. Não conseguimos traduzir “月台” por “luapalco” e “阳台” por “solpalco”. Sendo assim, nos caracteres chineses é mais fácil encontrar a conexão entre as coisas, o que lhes possibilita expressar a imagem poética visual da poesia. A tradução é uma maneira importante de promover o intercâmbio entre a literatura chinesa e a literatura mundial. No entanto, a imagem poética e o ritmo da poesia chinesa sempre foram considerados “intraduzíveis”.

Na verdade, existem muitas palavras em português em que podemos observar a sua conexão direta, como segunda-feira, terça-feira, quarta-feira, quinta-feira e sexta-feira, ele e ela, etc. Do ponto de vista do poeta, aquelas palavras são muito semelhantes. Por isso, pode provar-se a “não arbitrariedade” da linguagem.

“诗歌最根本的价值是关于语言和形式的” (Huang, 2013, p. 23) (tradução: o valor mais fundamental da poesia é a linguagem e a sua forma). Saussure considerava a “arbitrariedade” e a “unidirecionalidade” da linguagem as características básicas da linguagem nos primeiros estudos, mas as suas pesquisas posteriores sobre anagramas mudaram as suas perspectivas anteriores, sendo que é exatamente esse o encanto da linguagem. Um dos significados da criação de poesia é fazer a linguagem ganhar o seu valor estético e encontrar formas novas de expressão. Encontrar o valor poético em jogos de linguagem é algo que os poetas e leitores devem procurar.

2.2. A “Picturalidade” do chinês proposta por Fenollosa

Na quarta parte do ensaio, Haroldo de Campos mencionou o argumento dos sinólogos, baseando-se, principalmente, nas pesquisas de Fenollosa em escritas chinesas. Esta parte avalia objetivamente a pesquisa de Fenollosa, validando os aspetos valiosos da pesquisa, bem como analisando as suas deficiências: “O que mais choca esses especialistas é a tónica argumentativa que Fenollosa atribuiu à ‘picturalidade’ do chinês” (Campos, 1994, p. 47).

Propõe-se no trabalho de Yu-Kuang Chu que “dos 4 princípios em que se fundamentou a construção dos caracteres chineses, apenas o primeiro se baseia na representação pictórica” (Campos, 1994, p. 47), explicando, também, outros três princípios de construção de caracteres chineses: “o segundo seria um espécie de diagramação da ideia, como, por exemplo, um ponto sobre um traço para indicar ‘sobre’; o terceiro, uma evocação por sugestão, através da conjugação de dois caracteres para desencadear um terceiro elemento ideativo; o quarto - do qual deriva a maioria das palavras chinesas - seria uma combinação de um dos 214 elementos ‘radicais’ ou, melhor dizendo, ‘classificadores semânticos’, como um ‘fonograma’ ou indicador da pronúncia do compósito[...]” (Campos, 1994, p. 47).

Xu Shen, um famoso filólogo da Dinastia Han da China, propôs no seu livro *Shuowen Jiezi* (说文解字, “Explicando Gráficos e Analisando Caracteres”) a existência de seis princípios de formação dos caracteres chineses: “六书：一曰指事，指事者，

视而可识，察而见意，上、下是也；二曰象形，象形者，画其成物，随体诘屈，日、月是也；三曰形声，形声者，以事为名，取譬相成，江、河是也；四曰会意，会意者，比类合谊，以见指撝，武、信是也。” [tradução: Existem seis princípios de formação dos caracteres chineses: o primeiro é chamado “Zhishi” que significa que uma pessoa pode reconhecê-lo ao vê-lo e saber o seu significado ao observá-lo, por exemplo, o carácter “上” e o carácter “下”; o segundo chama-se “Xiangxing” e refere-se à representação de objetos específicos na forma de pinturas para formar caracteres. As formas das pinturas variam de acordo com os objetos. Por exemplo, o carácter “日” (sol) e o carácter “月” (lua) são caracteres de “Xiangxing”; o terceiro é chamado “Xingsheng”. Este método de criar os caracteres deve determinar a categoria da coisa primeiro, depois de esta ser determinada, o carácter (ou símbolo) que representa aquela categoria é usado como parte principal do carácter novo. A outra parte é selecionar um carácter (ou símbolo) que indica a pronúncia de um novo carácter, como por exemplo o carácter “江” e o carácter “河”; o quarto é “Hui-i”, é a combinação da forma e do significado de dois ou mais caracteres para criar um carácter novo, por exemplo o carácter “武” e o carácter “信”].

Xu Shen propôs a existência de seis princípios porque estes também incluem “Zhuanzhu” (Regiões diferentes têm nomes diferentes para as mesmas coisas por causa das suas culturas e pronúncias diferentes. Quando essas duas pronúncias são utilizadas para expressar a mesma coisa e têm o mesmo significado, os caracteres correspondentes terão os mesmos radicais ou partes. Por exemplo, a pronúncia do carácter “老” é “lǎo”, mas por causa da diferença de tempo e região, o som “kǎo” também significa “老”, por isso surge um novo carácter “考” que tem o mesmo significado de “老”, mas a pronúncia dos dois caracteres é diferente) e “Jiajie” (Emprestar o carácter com a mesma pronúncia para expressar novos significados, pois existem algumas palavras na língua falada que não possuem correspondência textual. Por este motivo, é necessário encontrar um carácter com a mesma pronúncia para expressar o seu significado). No entanto, estes dois métodos devem pertencer ao princípio do uso de caracteres, algo que os estudiosos não consideram como princípio

de formação de caracteres, por isso há quem defenda a existência de apenas quatro princípios de formação de caracteres chineses. Os quatro princípios de formação de caracteres propostos por Yu-Kuang Chu correspondem a “Xiangxing”, “Zhishi”, “Hui-i” e “Xingsheng”. Os caracteres de “Xiangxing”, também são chamados de “hieróglifos”, são caracteres originados da natureza, mas alguns deles não são usados diretamente para expressar objetos específicos, mas sim para expressar alguns conceitos relacionados a objetos. Por exemplo, o carácter “大” (tradução: grande) é como uma pessoa de braços abertos.

Embora os caracteres chineses criados de acordo com os últimos três princípios não sejam completamente formados de acordo com a forma das coisas, não se pode negar que alguns deles são criados com base em caracteres pictográficos. Por exemplo, o segundo é usar símbolos ou adicionar símbolos indicativos aos gráficos para expressar significado, podendo ser dividido em duas categorias: uma é o símbolo simples que não é uma imagem (se se tornar uma imagem, é um carácter de “Xiangxing”); a outra são os símbolos anexados aos caracteres de “Xiangxing” (Xu, 2012, p. 148).

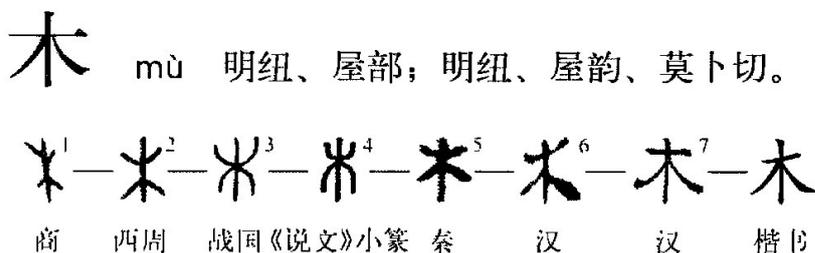
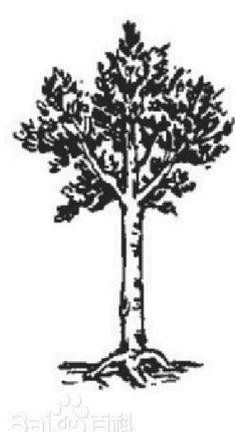
É evidente que existem muitas coisas no mundo que também contêm muitos conceitos abstratos e, com o desenvolvimento da sociedade e da linguagem, quando nós comunicamos, não falamos apenas de substantivos (as coisas), mas também de adjetivos, etc. Portanto, nem todas as coisas no mundo podem ser representadas com gráficos e imagens, por isso há tantos caracteres chineses que não são pictográficos.

De facto, existem muitos caracteres chineses que não são “visíveis”, e a compreensão de Fenollosa sobre a “picturalidade” dos caracteres chineses ainda precisa de ser melhorada. “Ademais, a crescente estilização dos pictogramas e as mudanças operadas através do tempo, [...] teriam tornado em larga medida irreconhecível a pictografia original” (Campos, 1994, p. 48). A fim de se adaptarem ao desenvolvimento da sociedade, os caracteres chineses passaram por muitas mudanças ao longo do tempo, de um modo que a maioria dos caracteres chineses já não está tão próxima das coisas como eram antes. Embora isso tenha um impacto no valor estético e no poder de visualização dos caracteres chineses, é a tendência e a necessidade do desenvolvimento da sociedade.

Através do estudo desses quatro princípios formadores, também podemos encontrar conclusões de que muitos caracteres chineses estão relacionados. “Fenollosa não admitia o naturalismo “copista” em pintura, pelo contrário, propendia para a reorganização das relações naturais numa nova síntese criativa, que tomasse a natureza não como molde para o decalque imitativo, mas como modelo dinâmico” (Campos, 1994, p. 49): esta também é uma manifestação da função poética do chinês, muitos caracteres chineses são criados por meio de reorganização. Os caracteres chineses podem refletir a conexão entre as coisas, classificá-las e até mesmo ver um processo dinâmico a partir delas. Por exemplo, o carácter “木” (tradução: madeira) é um dos hieróglifos mais antigos. Pode observar-se a evolução daquele carácter na imagem abaixo. O carácter “木” é como a imagem de uma árvore, com uma linha vertical no meio, a parte superior são os troncos e a parte inferior são as raízes de árvore. O significado original de “木” é “árvore”, tendo posteriormente desenvolvido muitos significados, sobretudo relacionados com a madeira. Já o carácter “树” significa “árvore”, nas inscrições do oráculo deste carácter “树”, a parte superior esquerda é o oráculo do carácter “木” que representa árvores, a parte inferior é um recipiente e a parte direita representa uma mão. Este carácter representa uma imagem que mostra uma mão a segurar um rebento e a plantá-la num recipiente. Este carácter simples cria uma imagem dinâmica para os leitores e o seu significado original é uma muda de árvore ou o das plantas herbáceas a serem plantadas num recipiente. Após a sua evolução, a parte esquerda é composta apenas pelo carácter “木”, o que enfatiza que os objetos plantados são plantas lenhosas, por exemplo, árvores.

Nos tempos antigos, o carácter “木” e o carácter “树” tinham significados diferentes. O carácter “木” referia-se a “árvores”, que é um substantivo; o carácter “树” referia-se a plantar, que é um verbo. Posteriormente, o carácter “树” passou a ter o significado de árvores. Nos tempos modernos, o significado do carácter “树” só pode ser referido como árvores e, geralmente, o carácter “木” não se refere mais a árvores.

Imagem 1 – A história da evolução do carácter “木”²



1、2 《汉语字形表》 213页。3 《类编》 277 页。4 《说文》 114页。5、6、7 《篆隶表》 361页。

Imagem 2 – A história da evolução do carácter “树”³



O carácter “林” (tradução: grande número de árvores ou bambu) é composto por dois caracteres “木” e é classificado como carácter de “Hui-i”. Ele expressa um grande número de árvores em linhas através da combinação de dois caracteres “木”. O carácter “森” é composto por três caracteres “木” que significam uma “林” maior, o que pode ser traduzido por “floresta”. O carácter “木” é um dos 214 elementos “radicais” mencionados por Haroldo de Campos. Os caracteres chineses relacionados com a madeira ou árvores têm esse radical, por exemplo, o carácter “枝” (tradução: ramo) e o carácter “根” (tradução: raiz), etc. É por isso que se diz que os caracteres chineses podem ser classificados por “radicais”. Pela análise desses caracteres, pode perceber-se que existem muitas conexões entre os caracteres chineses, não se trata apenas de uma

² Fonte: <https://baike.baidu.com/pic/%E6%9C%A8/34131/0/3c6d55fbb2fb431687ab70932ea4462308f7d3a7?fr=lemma&ct=single#id=0&pic=3c6d55fbb2fb431687ab70932ea4462308f7d3a7>. Visitado a: 10/05/2020

³ Fonte: <https://haokan.baidu.com/v?vid=9964507471123970644&pd=bjh&fr=bjhaauthor&type=video>. Visitado a: 10/05/2020

composição, mas de uma certa relação. Os caracteres chineses, especialmente os caracteres de “Hui-i” podem refletir as relações entre as coisas. Não apenas os caracteres chineses, como também as frases chinesas apresentam uma imagem dinâmica sequenciada ao combinar os caracteres chineses. Por exemplo, “人見馬” (tradução: homem olha cavalo), mencionado no obra de Fenollosa, é usado como exemplo por muitas pessoas, descreve uma imagem dinâmica e reflete o processo da ação. Esta é a razão importante pela qual Eisenstein associa os ideogramas chineses à “montagem”. “O terceiro princípio é o da associação ‘sugestiva’. Eisenstein denomina-o ‘copulativo’ ou ‘combinatório’, enfatizando que o seu resultado não é uma simples soma, porém um ‘produto’, um valor de outro grau” (Campos, 1994, p. 49).

Imagem 3 – A história da evolução do carácter “林”⁴

甲骨文	金文	篆文	隶书	楷书	行书	草书	标准宋体
来源: 百度百科	或基	说文解字	张迁碑	张猛龙碑	王羲之	赵构	印刷字库

A característica dos caracteres chineses que usam imagens materiais para representar relações não materiais é o seu encanto único. Por isso Haroldo de Campos comentou que para Fenollosa, “mais do que as coisas, importavam as ‘relações’ entre as coisas” (Campos, 1994, p. 52). Essa relação também reflete uma espécie de harmonia, harmonia essa que é uma das qualidades perseguida pelos poetas.

Os radicais dos caracteres chineses foram criados pela primeira vez em *Shuowen Jiezi* (说文解字, “Explicando Gráficos e Analisando Caracteres”) de Xu Shen. Neste trabalho, Xu Shen apresentou um método para pesquisar caracteres chineses de acordo com suas características físicas, o qual veio a tornar-se o método principal do dicionário para encontrar caracteres. Ao mesmo tempo, os radicais tornaram-se parte indispensável na análise da forma dos caracteres chineses. Desde a proposição dos radicais, muitas mudanças ocorreram no curso do seu desenvolvimento, aquilo que se

⁴ Fonte: <https://baike.baidu.com/pic/%E6%9E%97/30282/0/c995d143ad4bd11375a95a4155afa40f4bfb0558?fr=lemma&ct=single#id=0&pic=c995d143ad4bd11375a95a4155afa40f4bfb0558>. Visitado a:12/05/2020.

reflete nos dicionários de caracteres chineses de tempos diferentes como o seu número. Na obra *Shuowen Jiezi*, Xu Shen classificou os 9353 caracteres chineses em 540 radicais, no Dicionário de Kangxi há 214 radicais e, por fim, no dicionário de Xinhua, o mais recente dicionário dos caracteres chineses, os caracteres são divididos em 189 radicais.

Os radicais são componentes formadores de caracteres muito importantes, tendo sido qualificados como “classificadores semânticos” por Haroldo de Campos. O radical “氵” combinado com outros símbolos escritos pode formar mais de 500 caracteres. No ensaio de Haroldo de Campos, é proposto um exemplo oferecido por Yu-Kuang Chu: o carácter “洋” é composto por duas partes, uma é o “radical 氵” e a outra é o carácter “羊”. Pode observar-se a evolução do “radical 氵” e do carácter “羊” na foto fornecida por Haroldo de Campos. Ambas as partes são visíveis: o “radical 氵” é como água vertente, portanto, os caracteres chineses compostos por esse radical estão relacionados com a água; o carácter “羊” é como uma cabeça de ovelha, carneiro ou cabra, podendo significar “ovelha”, “carneiro” ou “cabra” em português. Mas o significado do carácter “洋” não tem nada que ver com cabra, nem ovelha ou carneiro, o seu significado é “oceano”. O carácter “羊” só influencia a pronúncia do carácter “洋”, ou seja, o carácter “洋” tem a mesma pronúncia com o carácter “羊”. Esta é a “justaposição do radical e do fonograma”. Obviamente, pode observar-se que este carácter pertence ao carácter de “Xingsheng”, que é o quarto princípio formador proposto por Yu-Kuang Chu.

“É verdade que a chave pictográfica de muitos ideogramas chineses já não pode ser rastreada, e até os lexicógrafos chineses admitem que as combinações muitas vezes oferecem apenas um valor fonético” (Campos, 1994, p. 44): portanto, é verdade que alguns caracteres chineses não permitem que se visualize a sua origem através das suas formas, nem descrevem necessariamente o significado que representam. Embora o carácter “洋” não tenha nada que ver com ovelha, explica o poeta brasileiro: “um rebanho de ovelhas em movimento lembra-nos o rolar das ondas encrespadas no mar largo” (Campos, 1994, p. 43). Esta explicação é muito interessante e razoável, tendo,

também, um significado profundo para o desenvolvimento da poesia intercultural. (Xu, 2012, p.126)

Imagem 4 – O carácter “洋”⁵



Por meio da compreensão dos radicais, podemos perceber que muitos caracteres chineses são reorganizações dos símbolos escritos. Através daquelas permutações e combinações, a conexão entre os caracteres é facilmente compreendida: “Qual é o critério linguístico empírico da função poética? Em particular, qual a característica indispensável, inerente a toda obra poética? Para responder a esta pergunta, devemos recordar os dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal, seleção e combinação [...]” (Campos, 1994, p. 54).

Haroldo de Campos também citou muitos exemplos para demonstrar a “conexão tangível” nos caracteres chineses e na língua chinesa. “日昇東” significa “o sol ergue-se a leste”, o carácter “日” é um carácter “Xiangxing” típico que foi desenhado pelos antepassados com base na forma do sol. Inicialmente, o carácter “日” era como um círculo com um ponto no meio, posteriormente evoluiu para “日”. O carácter “升” original, que também pertencia a “Xiangxing”, parece uma grande colher cheia de grãos. Por isso, inicialmente, este carácter referia-se a um recipiente com uma colher. Mais tarde, após a sua evolução, tornou-se o “升” de agora. Pegar vinho ou sopa é levantar as coisas de um lugar baixo, então o carácter “升” obtém o significado de “subir”. Devido ao facto de o carácter “升” ter o significado de “subir”, após a Dinastia Qin, quando se descrevia o sol a “nascer”, o carácter “昇” era sempre aplicado, sendo a combinação do carácter “日” e “升”. O carácter “日” representa o significado e o carácter “升” domina a sua pronúncia. Este carácter é, na verdade, a “justaposição do radical e do fonograma” mencionada anteriormente (Campos, 1994, p. 55).

⁵ Fonte: Campos, 1994, p. 42.

Imagem 5 – A história da evolução do carácter “日”⁶

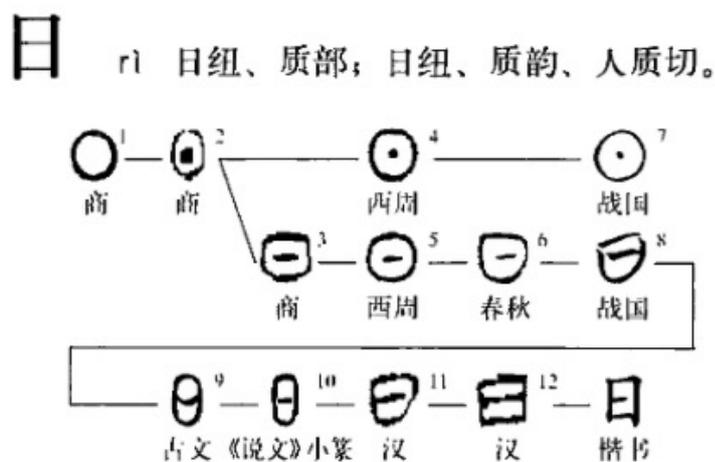


Imagem 6 - A história da evolução do carácter “升”⁷

昇(升) shēng 书组、蒸部；书组、蒸韵、识蒸切。

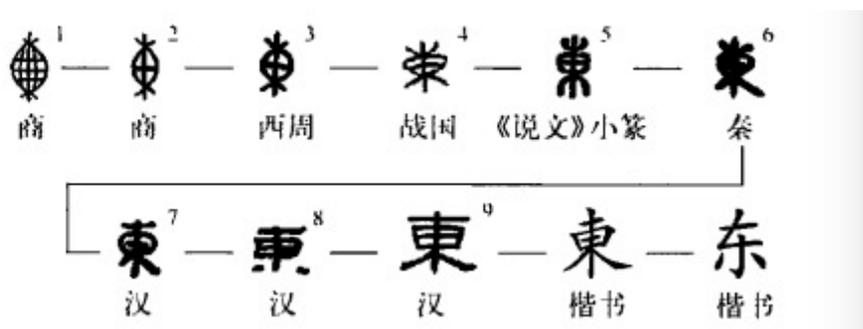
𠂔¹ — 昇² — 昇 — 升
 《说文》新附 晋 楷书 楷书

1 《说文》 140页。2 《篆隶表》 451页。

⁶ Fonte: <https://baike.baidu.com/pic/%E6%97%A5/35262/0/203fb80e7bec54e741ecd3d6b4389b504ec26af2?fr=lemma&ct=single#aid=0&pic=203fb80e7bec54e741ecd3d6b4389b504ec26af2>. Visitado a: 13/05/2020

⁷ Fonte: <https://baike.baidu.com/pic/%E5%8D%87/34373/0/7dd98d1001e93901213f6b7beba543e736d12f2e3816?fr=lemma&ct=single#aid=0&pic=7dd98d1001e93901213f6b7beba543e736d12f2e3816>. Visitado a: 13/05/2020

Imagem 7 - A história da evolução do carácter “东”⁸



O carácter “東” é classificado como carácter de “Hui-i” por Xu Shen, de acordo com a sua obra *Shuowen Jiezi*: “从日在木中” (tradução: O sol está na “madeira”), frase que descreve que o sol está entre as árvores para indicar que o sol está a nascer. A direção em que o sol nasce é leste, por isso, este carácter significa “leste”. Neste verso, “o pictograma de sol redistribui-se por todos os signos constitutivos do verso, incidindo no de erguer e introjetando-se no de leste, como se um único harmónico grafemático regesse, com suas figuras de mutação, toda a cadeia fílmica da frase” (Campos, 1994, p. 56). A conexão entre as coisas pode ser vista claramente em caracteres chineses e na mesma frase, um símbolo de escrita percorre toda a frase. Eis, assim, a função poética dos caracteres chineses.

O carácter “忠” (zhong) significa “lealdade” e é composto pelo carácter “心” (tradução: coração) e pelo carácter “中” (tradução: meio). Este carácter é de “Xingsheng” e a pronúncia de carácter “中” (zhong) determina a pronúncia do carácter “忠”, colocar o seu coração no meio é a representação exata de “lealdade”, o que significa esforçar-se para fazer algo. Como o que J. Y. Liu citou “Não seria fora de propósito pensar em lealdade como ter o coração de alguém no centro, embora isto não seja etimologicamente correto”. Em livros antigos chineses há registos desse carácter: “佐贤辅德，显忠遂良。” (四书五经编委会, 2014) (tradução: Deve ajudar-se os virtuosos e benevolentes e elogiar-se os leais e bondosos). Desde a Dinastia Han que os sinólogos

⁸ Fonte: <https://baike.baidu.com/pic/%E4%B8%9C/5047/0/c75c10385343fbf2755e1d70be7eca8065388f77?fr=lemma&ct=single#aid=0&pic=c75c10385343fbf2755e1d70be7eca8065388f77>. Visitado a: 03/06/2020

chineses têm prestado atenção especial à integração da forma, som e significado dos caracteres chineses, defendendo que “o significado está dentro do som” e “procurando significado baseado no som”. Por causa disso, este carácter pode ser aprendido da seguinte forma: como se todos os pensamentos do coração estivessem reunidos no meio, ou seja, não há mais nada no coração, apenas uma coisa ou pessoa.

O carácter hui, a palavra huixin, o carácter chou e o carácter huó são exemplos claros da metáfora implícita criada pelos caracteres chineses, tal como nos explica Haroldo de Campos ao afirmar que “[...] J. Y. Liu associa a palavra ‘cinzas’ (huei) ao ideograma composto ‘despero’ (huei-hsin), representado graficamente por ‘cinzas ao lado do coração’, [...], na linha seguinte, a huei, ou seja, chou (melancólico, triste) interpretável ‘verlaineamente’ como ‘outono sobre o coração’ : significativamente, o pictograma para ‘fogo’ está presente, como o ‘harmónico’ grafemático, tanto em ‘cinzas’ como em ‘outono’ [...]” (Campos, 1994, p. 58). O carácter “灰” é um carácter de “Hui-i” e o seu oráculo é como uma vara que está a ser segurada a padejar o fogo. De acordo com *Shuowen Jiezi*: “灰，死火余烬也。从火，从又。又，手也。火既灭，可以执持。” (Xu, 2012, p. 256) que significa “depois de o fogo ser extinto, o que resta são cinzas, cinzas que podem ser seguradas com as mãos”. Quando o carácter “灰” combina com o carácter “心” (coração), o significado daquela palavra, “灰心”, é desespero. Na verdade, com a imaginação, o significado da combinação dos dois caracteres pode ser compreendido facilmente. Existe uma expressão idiomática na China chamada “心如死灰” traduzida para “o coração é como cinzas refrescantes” e que é utilizada para descrever uma pessoa que está desesperada. O carácter “愁” (tradução: sentir-se melancólico, triste) também é um carácter de “Huiyi” que é composto pelo carácter “秋” (tradução: outono) e pelo carácter “心”. O carácter “秋” é composto pelo carácter “禾” (tradução: milho-painço) e o carácter “火” (tradução: fogo). O hieróglifo do carácter “禾” (painço) é como um painço maduro: a parte superior é como uma espiga de milho grossa, a parte do meio é como uma folha e a parte inferior é como a raiz. A estrutura daquele carácter é muito vívida. O significado do carácter “禾” (painço) refere-se ao próprio milho-painço. Na evolução do carácter “秋” (outono), a 1ª imagem é sua escrita em

ossos oraculares, mas, por vezes, pode ser adicionado um símbolo de escrita de “火” (fogo) abaixo, como na 2ª imagem. Algumas pessoas pensam que o carácter “秋” (outono) da Oracle é como a forma de um grilo. No norte da China, os grilos amadurecem geralmente em agosto e são muito ativos em setembro. Eles são insetos representativos do outono. A pronúncia do carácter “秋” (outono) também é muito semelhante à dos grilos. Por este motivo, os antepassados chamavam a estação dos grilos de “秋” (outono). O carácter “火” (fogo) é usado para indicar que o terreno deve ser queimado após a colheita no outono para ser semeado no próximo ano. Porém, há algumas pessoas que acreditam que a forma do carácter “秋” (outono) é como um gafanhoto, inseto este que também é muito ativo no outono. Na história da China, as pragas de gafanhotos são desastres agrícolas naturais frequentemente encontrados antes da colheita. Os gafanhotos gostam de voar para lugares com luz, então sempre que uma praga de gafanhotos chega, os fazendeiros fazem uma grande fogueira, deixam os gafanhotos voar para o fogo e morrer queimados. Por isso, o carácter “火” (fogo) participa na composição do carácter “秋” (outono). Por esta razão, o significado original da criação deste carácter deveria representar a utilização do fogo para matar pragas. Os gafanhotos são ativos no outono, então as pessoas usam a imagem dos gafanhotos para se referir ao outono. No processo evolutivo subsequente, o carácter “秋” (outono) foi adicionado ao carácter “禾” (painço) com base na escrita em ossos oraculares que enfatizavam que o outono é a estação de maturação dos cereais. O carácter “愁” é composto pelo radical “心” (coração) e pelo carácter “秋” (outono). O carácter “秋” (outono) aqui significa “safras maduras” e, ainda, “o outono fica acima do coração” o que significa “preocupar-se com as safras maduras” ou, também, “sentir-se melancólico, triste”.

Imagem 8 – A história da evolução do carácter “灰”⁹



Imagem 9 – O carácter “灰”, a palavra “灰心”, o carácter “愁” e o carácter “火”¹⁰

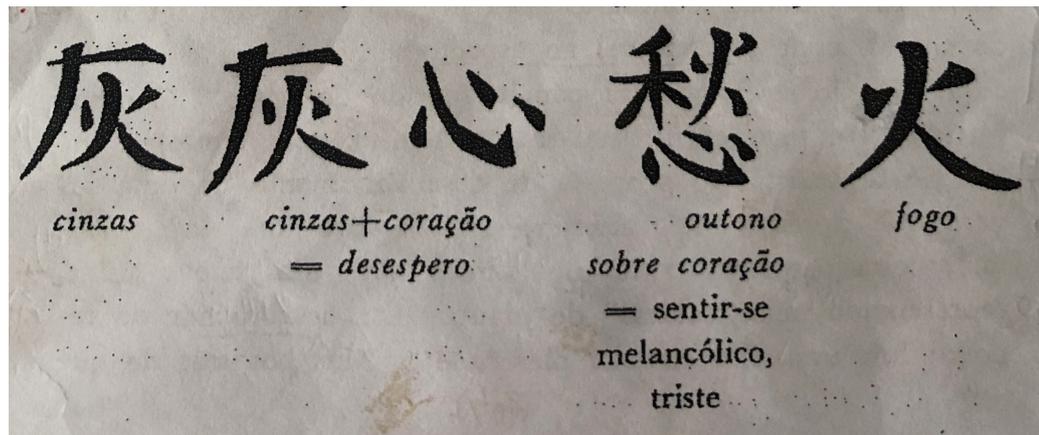
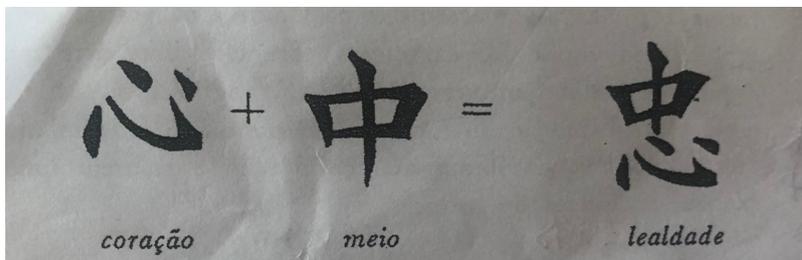


Imagem 10 – o carácter “忠”¹¹



⁹ Fonte: <https://baike.baidu.com/pic/%E7%81%B0/2307582/0/622762d0f703918f9e42eb715c3d269758eec4fe?fr=lemma&ct=single#aid=0&pic=622762d0f703918f9e42eb715c3d269758eec4fe>. Visitado a: 08/06/2020

¹⁰ Fonte: Campos, 1994, p. 48.

¹¹ Fonte: Campos, 1994, p. 48.

Imagem 11 – A história da evolução do carácter “禾”¹²

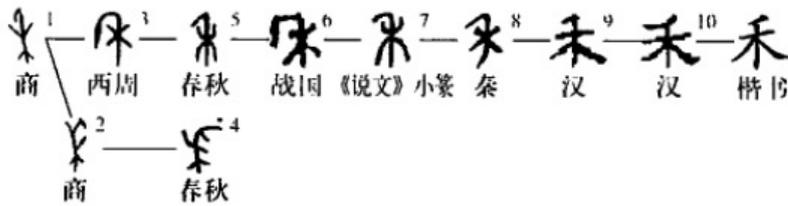
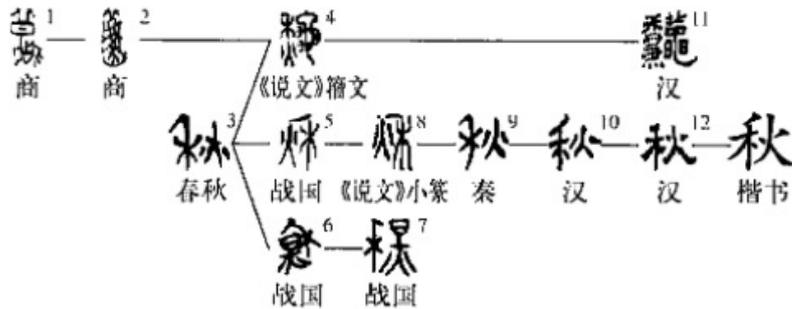


Imagem 12 – A história da evolução do carácter “秋”¹³



Através da análise dos caracteres chineses, pode perceber-se que a associação e a imaginação são muito importantes para a sua compreensão, pois devido às características ideográficas, através da imaginação e da associação, podemos analisar qual o seu significado. Se se aplicar a palavra “灰心” à poesia ocidental, como o exemplo que Haroldo de Campos nos deu – “A lâmpada extingue-se em lágrimas: coração e cinzas” (Campos, 1994, p. 58) na língua portuguesa e “The candle will drip with tears until it turns to ashes grey” na língua inglesa –, mesmo que a visibilidade dos caracteres chineses seja aplicada à poesia ocidental, não tem a mesma visibilidade como nos próprios caracteres chineses.

Pode afirmar-se, então, que a natureza visual dos caracteres chineses também oferece às pessoas uma imaginação ilimitada. Pound trouxe esse tipo de visualidade para os seus poemas, que não só captaram a essência do texto original, como também

¹² Fonte: <https://baike.baidu.com/pic/%E7%A6%BE/4864824/0/4034970a304e251f3e1b2ceaa886c9177f3e5330?fr=lemma&ct=single#aid=0&pic=4034970a304e251f3e1b2ceaa886c9177f3e5330>. Visitado a: 10/06/2020

¹³ Fonte: <https://baike.baidu.com/pic/%E7%A7%8B/22247/0/bd315c6034a85edf847f4e4246540923dc5475db?fr=lemma&ct=single#aid=0&pic=bd315c6034a85edf847f4e4246540923dc5475db>. Visitado a: 20/06/2020

tornaram os textos mais expressivos. H. G. Porteus apontou a influência significativa de Fenollosa: “Sua pseudo-sinologia libera sua clarividência latente, assim como as pseudociências dos antigos muitas vezes lhes davam uma visão supranormal” (Campos, 1994, p. 58). Na verdade, por vezes, pessoas que não entendem chinês são mais capazes de descobrir a estética dos caracteres chineses. Porteus continua: “É verdade que Pound, a despeito das limitações que forçosamente o tolhem está vendo algo – ou pelo menos procura por algo – diante do qual os sinólogos profissionais geralmente permanecem cegos” (Campos, 1994, p. 59).

Porém, na verdade, Fenollosa e Pound apresentam erros em muitos dos seus entendimentos do chinês, precisamente porque não entendiam muito bem a língua. Deve notar-se que este “entendimento incorreto” dos caracteres chineses se deve à seleção proposital do objeto de pesquisa pelo sujeito. O sujeito apenas afirmou e estabeleceu o seu próprio ponto de vista através de uma “imagem espelhada” não confiável. Por exemplo, como mencionado anteriormente, Pound não tem um conhecimento profundo dos caracteres chineses e acredita que todos os caracteres chineses são hieróglifos e, também, que cada carácter tem uma “imagem” clara. No entanto, a língua chinesa e os caracteres chineses estão em desenvolvimento e há muitos princípios de formação de caracteres. A maior parte dos hieróglifos já perderam os seus significados etimológicos originais. Agora, muitas pessoas não conseguem estabelecer uma conexão direta entre esses caracteres e os objetos que eles representam.

Outro exemplo é que na sua obra *Cathay* muitas traduções contêm erros. Por exemplo, Pound (2019) traduziu o “西辞” em “故人西辞黄鹤楼” para “go west”, mas, na verdade, a palavra “西辞” aqui refere-se a “diga adeus a oeste, vá para leste”. Pound também traduziu o poema 长干行 (traduzido por Pound: “The River Merchant's Wife: A Letter”) de Li Bai “常存抱柱信，岂上望夫台” para “Forever and forever and forever./ Why should I climb the look out?”. Embora Pound expressasse as emoções contidas no poema, não conseguiu transmitir o significado de “抱柱信” e “望夫台” no poema; assim, perdeu-se a imagem textual e o significado cultural que simboliza o amor leal na cultura chinesa. Além disso, confundiu os dois poemas de Li Bai como sendo apenas um e

traduziu o longo título do poema seguinte no verso anterior (Pound, 2018, p. 121). Le Daiyun, presidente do Círculo da Literatura Comparada da China e diretor da Sociedade Nacional de Literatura Estrangeira, disse uma vez: “由于文化的差异性，当两种文化接触时，就不可避免地会产生误读。” (tradução: Devido às diferenças culturais, quando duas culturas entram em contacto os erros de compreensão vão ocorrer inevitavelmente) (Le, 1995, p. 112). O professor de Literatura Comparada da China, Zhao Yiheng notou “庞德对中文的无知胡解，或者说是创造性误读，是庞德研究中最难的地方，也是比较文学影响研究的任何其他课题中真正值得下功夫的地方” (tradução: A ignorância e a interpretação errada de Pound dos caracteres chineses, ou a interpretação errada mas criativa, é a parte mais difícil da pesquisa de Pound, sendo que é, também, a área que realmente requer esforço em qualquer outro assunto da pesquisa da influência da literatura comparada) (Zhao, 1996, p. 56). Essa interpretação errada de Pound é, na verdade, a sua interpretação consciente, que é causada pela sua consciência e motivação subjetiva. Estes motivos subjetivos também foram estimulados pelo ambiente literário daquela época: Pound estava insatisfeito com o estilo de poesia, o ritmo monótono e a expressão emocional do seu tempo.

François Cheng salientou: “Um leitor, mesmo ignorante do chinês, pode ser sensível ao aspeto visual desses caracteres, cuja sucessão se harmoniza com o sentido do verso” (Campos, 1994, p. 60). Pound deu o exemplo do seu amigo: “Abbreviation for Henri Gaudier-Brzeska, EP's sculptor friend, who was killed in the First World War. Gaudier-Brzeska[...] was able to read the Chinese radicals and many compound signs almost at pleasure. He was used to consider all life and nature in the terms of planes and of bounding lines” (Fenollosa et al. , 2009, p. 195) – esta é a representação mais poderosa da “picturalidade” do chinês.

2.3. A concentração dos caracteres chineses no valor estético

Como Pound salientou no trabalho de Fenollosa, “o que temos aqui não é uma simples discussão filológica e sim um estudo dos fundamentos da Estética” (Campos, 1994, p. 58). O carácter chinês é essencialmente um símbolo de linguagem visual e, por

causa das suas características de forma e de ferramenta de escrita, também é utilizado como uma forma para a criação de determinada imagem artística. Portanto, o carácter chinês não é apenas uma ferramenta prática de divulgação de informação, mas também uma forma de arte. É uma combinação de ferramentas práticas e imagens artísticas. Os caracteres chineses não têm apenas aparência, eles servem como um símbolo de comunicação, em que a sua estética também se reflete na função.

A função decorativa dos caracteres chineses teve a sua origem em símbolos pré-históricos, amadurecidos nos caracteres gráficos das dinastias Shang e Zhou, seguidos pelo *script* de selo de verme de pássaro representados pelo período da primavera e outono e período dos Reinos Combatentes, desenvolvendo-se nas dinastias Qin e Han. No século XX, surgiram os escritos da arte moderna, o que aperfeiçoou o valor estético dos caracteres chineses. Os caracteres chineses são a arte das linhas. As linhas retas, curvas e as suas variações nos traços decorativos dos caracteres constituem uma imagem artística de várias formas. O pictograma é a característica mais distintiva dos caracteres chineses e o seu processo de desenvolvimento pode ser visto nos símbolos esculpidos em cerâmica e jade da cultura pré-histórica. Na era pré-histórica, os símbolos escritos possuem uma estrutura equilibrada e simétrica, e distinguem-se na forma e na decoração, que é a fonte da estética das formas dos caracteres chineses. A beleza dos caracteres chineses não se reflete apenas nos próprios caracteres, mas também na relação entre os caracteres chineses e os seus portadores. Por exemplo, os símbolos escritos pré-históricos estão principalmente escritos na cerâmica e porcelana chinesa. Além disso, os caracteres chineses têm uma posição muito importante nas pinturas e nas obras de caligrafia chinesas. Há vários materiais portadores de caracteres chineses, como a cerâmica, o jade, o bronze, a pedra, a madeira, o ouro e a prata, os produtos de papel, etc. A cor e a textura do material do portador, bem como o artesanato diferente, fazem os caracteres chineses expressar sentimentos estéticos diferentes.

2.4. A lógica da língua chinesa

2.4.1. A incerteza dos caracteres chineses

O vocabulário da língua chinesa é muito exíguo. A língua chinesa é uma língua monossilábica típica, com mais de 90% de palavras monossilábicas; mas as línguas ocidentais são línguas multissilábicas, que possuem mais de 95% de palavras de múltiplas sílabas, com uma média de mais de 4 sílabas por palavra. Existem 415 sílabas no chinês. A língua chinesa é composta principalmente por um vocabulário de uma sílaba, por isso, os quatro tons podem ser usados para expandir o vocabulário. Depois de serem adotados os quatro tons, há apenas 1324 sílabas, portanto, o chinês só consegue distinguir mais de 1.000 palavras por som e o espaço para expansão de vocabulário é limitado. A língua inglesa tem 20 vogais e 20 consoantes, então o inglês tem, também, cerca de 400 sílabas. O inglês não usa o método dos quatro tons para expandir o vocabulário, mas através da expansão de sílabas consegue expandi-lo na mesma. Com a adição de quatro tons em chinês, existem 1.324 sílabas distinguíveis, o que representa três vezes mais do que no inglês. No entanto, o inglês usa o método de expansão de sílabas para expandir o vocabulário e a sua capacidade é quase ilimitada. O chinês usa um vocabulário muito limitado para expressar o mundo objetivo infinito, que é a razão mais decisiva da sua incerteza. Existem muitos caracteres chineses com várias pronúncias, esses caracteres têm pronúncias diferentes em palavras diferentes. Além disso, muitos caracteres chineses têm a mesma pronúncia ou uma pronúncia semelhante, assim como muitos caracteres chineses têm formas semelhantes, por exemplo, o carácter “人” (homem) e o carácter “入” (entrar). As características desses caracteres chineses podem causar confusão na lógica.

Na língua chinesa há falta de substantivos abstratos. O raciocínio lógico é também conhecido como raciocínio abstrato e necessita das palavras abstratas para se construir. Os caracteres chineses são ideogramas e os significados abstratos invisíveis e intangíveis geralmente não conseguem ser desenhados. Portanto, à língua chinesa faltam substantivos abstratos.

2.4.2. Carência de gramática da língua chinesa

A gramática e o pensamento lógico estão intimamente ligados. Em comparação com a língua inglesa, a gramática da língua chinesa é muito simples, ou seja, a língua chinesa apresenta carência de gramática. A língua chinesa e os caracteres chineses enfatizam a conexão de significados; enquanto a língua inglesa enfatiza a forma, seguindo normas estritas, sendo que cada frase deve ter uma ligação lógica e estrita. A lógica formal é derivada dessa relação gramatical.

Remontando à história, na China, não há estudo de gramática, as pesquisas sobre a língua chinesa apenas se concentram no estudo do vocabulário e dos caracteres. A pesquisa tradicional da linguística chinesa focalizou-se principalmente na forma, no som e no significado dos “caracteres”. Mais tarde, o estudo da gramática chinesa começou a aplicar as teorias linguísticas ocidentais para estudar o chinês e tornou-se a corrente principal da pesquisa da gramática da língua chinesa. No entanto, muitos estudiosos descobriram, posteriormente, que a língua chinesa e as ocidentais são diferentes e, por isso, não é apropriado usar as teorias das línguas do ocidente para estudar o chinês em diversos aspectos.

As sentenças de julgamento são a forma principal de lógica, sendo que a lógica silogística é composta pelas sentenças de julgamento. Desde os tempos antigos, não houve nenhuma sentença de julgamento especial em chinês, nem nenhum verbo especial “ser” como o verbo central do julgamento lógico. O carácter “是” em chinês tem o significado de “ser”, por exemplo “他是老师” (ele é professor), o carácter “是” aqui significa julgamento afirmativo. Mas este carácter tem muitos significados. Na frase “山上全是树” (A montanha está cheia de árvores), ele significa “cheia de, existir”; na frase “放的是地方” (O lugar onde colocas as coisas é o lugar certo), aqui significa “adequado”; na frase “天气是冷” (Eu admito que está muito frio), é utilizado para enfatizar o conteúdo, etc. Este carácter tem vários significados e devemos distinguir cuidadosamente o significado das palavras, antes e depois, para determinar o seu significado.

Existem muitas expressões em chinês que são erradas na lógica e na gramática, mas podem ser entendidas do ponto de vista semântico. Por exemplo, na palavra “救火” (extinguir um fogo), o carácter “救” significa “salvar” e o carácter “火” significa “fogo”. “救火” não significa “salvar fogo”, mas sim “salvar as pessoas do fogo”. Na expressão “吃食堂”, o carácter “吃” significa “comer” e a palavra “食堂” significa “cantina”, esta expressão não significa “comer a cantina”, mas sim “ir à cantina comer”. Na expressão “看医生” (consultar o médico), “看” significa “ver, olhar ou visitar” e “医生” significa “médico”. Porém, “看医生” não pode ser traduzido por “visitar o médico”. Se houver certa cooperação contextual, essa combinação de significados será mais vívida e diversa. Por exemplo, “花生米下酒”, “花生” significa “amendoim”, “米” significa “arroz” e “花生米” significa “amendoim sem casca” (Porque se a casca do amendoim for arrancada, os frutos dentro são como grãos de arroz). “下” significa “baixa ou baixar” e “酒” significa “álcool”. Esta frase significa “comer amendoim vai descer o álcool”, ou seja, “Se comer amendoins e beber álcool ao mesmo tempo, vai beber mais”, pois na cultura chinesa, amendoim é como um aperitivo no ocidente. Esta frase não tem lógica, mas representa uma série de ações dinâmicas. Por isso Haroldo de Campos ressalta que, ao contrário do que acreditava Saussure, “a ausência de gramática do chinês é, para Fenollosa, a evidência mesma da ‘motivação’ natural dessa língua, que estaria assim próxima da dinâmica de forças e dos processos de transferência de energia da natureza” (Campos, 1994, p. 75).

Em certa medida, a arte teve origem na necessidade de imitação por parte da natureza humana. Na verdade, o carácter chinês é como uma “imitação” da natureza em certo sentido e, por sua vez, a sintaxe chinesa reflete imagens e conexões entre as coisas; tal como mencionou Haroldo de Campos, “a sintaxe posicional do chinês o impressiona, por lhe dar uma imagem de como, na natureza, as coisas botam umas das outras, estão interligadas, agem umas pelas outras” (Campos, 1994, p. 76).

3. Henri Michaux e as novas ideias de caracteres chineses no Ocidente

3.1. A “orientalização” da cultura ocidental e Henri Michaux

No século XX, surgem dois tipos de tendências reversas no mundo, um é a “ocidentalização” da cultura oriental e o outro é a “orientalização” da cultura ocidental. Os caracteres chineses fascinaram muitos escritores, poetas e linguistas, e muitas pessoas estavam curiosas sobre a cultura oriental, incluindo muitos poetas célebres e escritores franceses.

Por exemplo, o famoso poeta francês Victor Segalen, que publicou o poema *Stèles*, teve um impacto significativo em França: em 1989, numa exposição literária francesa realizada pela Biblioteca Nacional Francesa, *Stèles* foi considerado uma das 40 mais preciosas obras literárias contemporâneas na exibição. O diplomata, poeta e dramaturgo francês Paul Claudel foi, também, influenciado pelos caracteres chineses na sua criação poética, com destaque para a obra intitulada *Cent phrases pour éventails*, de 1942. Esta coleção de poemas foi publicada em formato oriental, com páginas longas e estreitas dobradas diretamente a partir um pedaço de papel, característica que é semelhante aos livros chineses antigos. Para além disso, também o poeta Henri Michaux, através da sua obra *Ideogramas na China* de 1975, expressou a sua consideração pelo mistério do carácter chinês da perspectiva de um poeta e pintor.

Henri Michaux (1893-1984) foi um pintor e um dos poetas mais importantes em França no século XX. Publicou mais de 40 colectâneas de poesia e alcançou realizações notáveis na pintura de tinta chinesa. Devido à sua paixão pela pintura, Henri Michaux realizou exposições de arte em mais de dez países. Inicialmente marcado pelo Surrealismo, Michaux adorava as obras dos místicos, tendo sido mais tarde influenciado por obras de autores como Lautréamont, Ruysbroeck, Kafka ou Ernst Hello. Na área da pintura foi, também, inspirado por vários artistas das vanguardas.

Uma das obras de André Gide, *Découvrons Henri Michaux*, chamou a atenção dos estudiosos ocidentais para o seu trabalho, levando-os a debruçarem-se, em particular,

sobre as características misteriosas da poesia do escritor, na perspectiva da psicologia e da linguística (Gide, 1941, p.11-45). No entanto, os críticos orientais concentraram-se principalmente no seu relacionamento com a cultura chinesa (o chinês-francês François Cheng e Wuji Zhao, bem como o professor Yang Liu na China continental, etc). É verdade que a maior parte das suas obras tem presente a cultura chinesa, não só nas produção literária, mas também pictórica. Segundo Daniel-Henri Pageaux, compreender países estrangeiros através do nosso próprio entendimento é uma maneira comum para reconhecer países estrangeiros. É por este motivo que a imagem e a cultura de países estrangeiros podem chegar a ser verdadeiramente imaginativas e subjetivas. Mas é por causa dessa imagem fictícia que nos é oferecida a possibilidade de conhecer a cultura e criar imagens acerca de países e culturas estrangeiras. Todos nós, inconscientemente, olharemos para este mundo a partir da cultura do nosso próprio país, todos pensaremos que os estrangeiros são especiais e, em contrapartida, que a a cultura do nosso país é normal.

Através dos artigos e poemas de Henri Michaux, podemos ler as suas ideias únicas sobre a cultura chinesa e os caracteres chineses, como um estrangeiro que não os compreende. Mesmo sem perceber o significado dos caracteres chineses, usou as características ideológicas dos caracteres chineses e combinou com a sua própria imaginação para fazer com que franceses, ocidentais ou mesmo pessoas de todo o mundo conseguissem compreender melhor a cultura chinesa e os caracteres chineses. Ao mesmo tempo, as suas ideias contribuíram, também, para o estudo dos caracteres chineses pelos próprios chineses.

3.2. *Um bárbaro na Ásia* de Henri Michaux e o seu exílio no Oriente

3.2.1. Impressões iniciais sobre os caracteres chineses

Em 1931, Michaux começou a sua viagem pela Ásia. Viajou pela Índia, Malásia, Coreia do Norte, China, Japão, entre outros, durante cerca de oito meses. Devido às suas viagens pelo estrangeiro e à sua experiência, em especial, no oriente, a sua

compreensão dos caracteres chineses passou por um longo processo, muito diferente dos outros escritores de que nos ocupámos até aqui. Em 1933, publicou a sua obra-prima *Un Barbare en Asie* (tradução: *Um bárbaro na Ásia*), na qual expressou a sua opinião única sobre o teatro, a música e a poesia antiga da China. No entanto, nesta obra, Michaux mencionou levemente os caracteres chineses, as suas opiniões sobre os caracteres chineses permaneceram apenas na sua forma ou significado literal: “Nas tabuletas japonesas, os caracteres são pobres e desligados. Nas chinesas são pançudos, verdadeiros cus de hipopótamo, esmagando-se uns aos outros, num equilíbrio burlesco e baixo, como o das notas mais graves e perturbadoras dos contrabaixos” (Michaux, 1997, p. 144).

“A escrita chinesa parece uma língua de empreiteiros, um conjunto de sinais de oficina” (Michaux, 1997, p. 109). Michaux utilizou, de forma inteligente, esta metáfora para expressar sua compreensão pelos caracteres chineses. É verdade que os caracteres chineses parecem ser compostos por muitos símbolos simples e se tornaram um símbolo complicado e, para um estrangeiro que não entende chinês, essa característica única da língua chinesa é, obviamente, muito interessante.

Henri Michaux tem uma adoração pela língua chinesa, nas suas palavras é possível sentir o seu amor pelo chinês, como evidencia a passagem seguinte:

“Outro encanto, não maior, mas talvez mais constante, é a língua chinesa falada. Comparadas com esta língua, as outras são pedantes, diminuídas por mil ridículos, feitas de acácias monótonas, feitas para rebentar de riso. Línguas de militares, eis o que são.

A língua chinesa, essa, não foi feita como as outras, forçada por uma sintaxe oscilante e ordenadora. Nela, as palavras não foram construídas duramente, com autoridade, método, redundância, pela aglomeração de sílabas mal soantes, nem por via de etimologia. Não, palavras de uma só sílaba, e essa sílaba ressoa com incerteza. A frase chinesa assemelha-se a débeis exclamações. Uma palavra não contém mais de três letras. Muitas vezes, uma consoante como o *n* ou o *q* envolve-a com um som de gong” (Michaux, 1997, p. 115).

A maior característica da gramática chinesa é que não há mudança morfológica. Para os substantivos, não há mudança entre sexo e número. Os verbos não são divididos em pessoais e impessoais e também não há mudança nos verbos nos diferentes tempos, o que é muito diferente das línguas europeias. Por essa razão, a língua chinesa foi, durante muito tempo, considerada pela linguística como uma linguagem na qual não havia gramática, nem classe gramatical.

O famoso historiador Will Durant, no primeiro volume da sua obra *The Story of Civilization (Our Heritage Oriental*, onde cobre a história do Oriente Médio e Oriente até 1933), refere que ainda se acreditava que o chinês não possuía gramática, nem classe gramatical (Durant, 2011, p. 55-102). Na verdade, a língua chinesa também possui gramática, bem como classes gramaticais, no entanto a sua gramática é diferente da das línguas europeias, por exemplo uma palavra pode ter diferentes classes lexicais. A singularidade da língua chinesa e a sua gramática especial e irrestrita foi a particularidade que atraiu a atenção de muitos linguistas e que foi, também, elogiada por Michaux.

3.2.2. As imagens vêm da natureza

Muitos sinologistas enfatizam que o chinês é derivado da natureza. O charme dos caracteres chineses não se reflete apenas na beleza da sua forma, mas também no ritmo e doçura da sua pronúncia, como observou o próprio Michaux: “para estar ainda mais perto da natureza, esta língua é cantada. Existem quatro tons na língua mandarim, oito nos dialectos do sul da China. Nada que recorde a monotonia das outras línguas. Com o chinês, sobe-se, desce-se, volta-se a subir, está-se a meio caminho, arremete-se/ A língua permanece, brinca ainda em plena natureza” (Michaux, 1997, p. 115). A diferença para com as línguas ocidentais é que a língua chinesa é feita de monossílabos. Michaux apreciou muito a pronúncia dos caracteres chineses, apontando da seguinte forma: “A língua chinesa é feita de monossílabos, dos mais curtos, dos mais inconsistentes, e com quatro tons cantados. E o canto é discreto. Uma espécie de brisa, de língua de pássaros. Linguagem tão moderada e afetuosa que poderíamos, mesmo

não a entendendo, ficar toda a vida a ouvi-la sem nos enervarmos” (Michaux, 1997, p. 117).

Como uma pessoa que não era especializada na área da linguística, Michaux não só notou a diferença na forma do chinês comparativamente a outras línguas e o seu valor estético, mas também reconheceu o encanto da pronúncia dos caracteres chineses. Michaux acredita que a pronúncia dos caracteres chineses está mais próxima da natureza. Muitos estudiosos consideram que o chinês é derivado da natureza, mas geralmente concentram-se na forma dos caracteres chineses, ignorando a relação entre a sua pronúncia e a natureza. Apesar de a língua chinesa ter sido originalmente um idioma monossilábico, a sua pronúncia é muito rica, composta por uma grande variedade de sílabas diferentes. Através da mudança de entonação, os caracteres chineses refletem a sua beleza única.

3.2.3. Evolução e simplificação dos caracteres chineses

Henri Michaux não era um estudioso da linguagem, por isso o seu entendimento inicial dos caracteres chineses foi obtido através da literatura estrangeira. À medida que as explorações da China e da cultura oriental se tornaram populares, muitas obras importantes da literatura, história e filosofia chinesas foram introduzidas no Ocidente. No início do século XX, as obras mais populares foram *O Livro do Caminho e da Virtude* traduzido pelo Stanislas Julien, *Os Quatro Livros*, *Os Cinco Clássicos* e outros clássicos da China traduzidos por Stéphane Couvrier, e as obras de Lao Tzu e Chuang Tzu traduzidos por Léon Wieger, etc. Em muitas das suas obras, Henri Michaux costuma citar obras literárias chinesas, o que mostra que houve uma pesquisa aprofundada pela literatura chinesa antiga. Ao estudar os trabalhos de outros autores sobre a língua chinesa, encontrou mudanças no chinês e a sua simplificação, por isso, apresentou, também, as suas opiniões acerca disso. Por outro lado, a sua leitura da literatura chinesa torna-o, de facto, mais objetivo ao falar sobre a China.

“Mesmo quando o chinês representa o objeto tal qual, ao fim de pouco tempo deforma-o e simplifica-o. Exemplo: o elefante, com o correr dos seculos , tomou oito

formas” (Michaux, 1997, p. 120): através de sua descrição, Michaux concorda com a capacidade dos caracteres chineses em representar um objeto, mas ao mesmo tempo, pode, também, observar-se claramente que Henri Michaux ficou pesaroso pela evolução e simplificação dos caracteres chineses.

Num trabalho de Michaux nos seus últimos anos, *Ideogramas na China*, também podemos ver que elaborou, subtilmente, a sua adoração pelo mistério e evolução de hieróglifos chineses e a sua deploração pela sua evolução e simplificação.

3.3. Ideogramas na China – da obsessão com os caracteres chineses

3.3.1. “segredos da oligarquia”

Michaux escreveu a sua obra *Ideogramas na China* no ano de 1975. As poucas obras de Michaux nos seus últimos anos concentraram-se principalmente no campo da pintura; esta obra, *Ideogramas na China*, é um dos poucos trabalhos verbais dos seus últimos anos. No início da obra, Michaux escreveu “To Kim Chi” – o nome será, provavelmente, da sua amiga, Micheline Phankim (Michaux, 1999, p. 1).

A obra não é muito longa, mas Michaux combinou poemas e pinturas para expressar a sua admiração e compreensão única pelos caracteres chineses. Da perspectiva do estilo de escrita, Michaux parece imitar deliberadamente o estilo do texto chinês antigo neste trabalho. Nos seus trabalhos anteriores, Michaux utilizou estruturas gramaticais francesas muito rigorosas, incluindo sujeito, predicado, objeto etc. Porém, nesta obra, utilizou principalmente estruturas gramaticais curtas, mesmo sem uma estrutura completa de sentenças em francês, prestando atenção à copla, típico estilo chinês antigo. A sua escrita que ignora a gramática é semelhante ao método de escrita chinês, o que provavelmente reflete a influência da língua chinesa.

No início do seu livro, Michaux oferece uma descrição detalhada dos caracteres chineses: “Traços em todas as direcções. Em todos os sentidos vírgulas, colchetes, parênteses, dir-se-ia que acentos, em qualquer altura, a todos os níveis; desconcertantes moitas de acentos. Gatafunhos, roturas, princípios que parecem ter

sido subitamente abortados. Sem corpo, sem formas, sem figuras, sem contornos, sem um centro, sem lembrar nada de conhecido. Sem regra aparente de simplificação, de unificação, de generalização. Nem sóbrios, nem depurados, nem despojados. Cada um como que disperso, é assim a primeira abordagem” (Michaux, 1999, p. 1). Pode parecer que é apenas a sua incompreensão e desacordo com os hieróglifos chineses, mas na verdade é uma admiração. Embora na superfície esta admiração seja muito oculta e subtil, de forma a que mesmo os leitores possam não conseguir vê-la, na sua opinião, estes símbolos confusos estão a conversar e podem refletir algo. Michaux denominou esta questão “segredos da oligarquia”.

3.3.2. Argumentação de simplificação

Podemos afirmar que os caracteres eram complicados anteriormente, mas que, com o passar do tempo, começaram a simplificar-se e a tornar-se mais abstratos. Devido a esta simplificação, atualmente não é possível entendê-los de forma tão fácil: “Desaparecidos, os arcaicos caracteres que tocavam o coração. Desaparecidos, os sinais sensíveis que enchiam de satisfação os seus inventores, que maravilharam os seus primeiros leitores. Desaparecida a veneração, a ingenuidade, a poesia primeira, a ternura na surpresa do original ‘encontro’, desaparecido o traçado ainda ‘piedoso’, o calmo cursivo. (Ausentes os intelectuais e o seu riscar vivo, ainda por vir, o seu riscar de intelectuais... de escribas)” (Michaux, 1999, p. 15). Michaux utilizou as suas palavras para descrever o desaparecimento dos caracteres chineses originais, chamou-lhe de “desaparecida” como “Cortadas as pontes com a origem [...]” (Michaux, 1999, p. 15). Para Michaux, estes novos caracteres “reduzidos, deformados” (Michaux, 1999, p. 14) são como um desrespeito pela epígrafe, o que levou ao desaparecimento dos caracteres “sentidos” que contam a realidade e a natureza. Mas, felizmente, estes caracteres antigos “não desaparecidos da pedra dos velhos túmulos e dos vasos de bronze das antigas dinastias, não desaparecidos dos ossos divinatórios” (Michaux, 1999, p. 17), são ainda possíveis de encontrar.

Após a reorganização, extensão e interpretação dos caracteres antigos da China pelos literatos chineses, foi publicado o dicionário pictográfico. Esta foi, sem dúvida, uma ótima notícia para Henri Michaux e, após o seu conhecimento da mesma, expressou comovidamente “Recuperados! E recuperava-se ao mesmo tempo e emoção das calmas e serenas e ternas primeiras caligrafias” (Michaux, 1999, p. 19). Michaux, ao descobrir a simplificação dos caracteres chineses, exprimiu a sua desaprovação. Este é o seu ponto de vista único, mas útil, acerca do desenvolvimento dos caracteres chineses.

O processo de simplificação dos caracteres chineses teve o seu início há já muito tempo: inicialmente, os caracteres chineses eram chamados de caracteres pictóricos, posteriormente mudaram de escrita em ossos oraculares para inscrições de bronze chinês e, em seguida, para *script* de selo, *script* clerical e *script* regular. Todas essas alterações nos caracteres chineses podem ser consideradas como uma grande tendência de simplificação nos mesmos. Se tivermos em conta que o hieróglifo poderá ter sido a célula do embrião do início da geração dos caracteres chineses, podemos concluir que essa mesma célula já sofreu alterações visíveis atualmente.

No decorrer do seu desenvolvimento, os caracteres chineses sofreram três grandes mudanças abstratas. O Oracle e as inscrições de bronze chinês conhecidos atualmente mantêm a maioria das características dos hieróglifos. A aparência do *script* Dazhuan (*script* Large Seal ou Great Seal) e do *script* Xiaozhuan (ou Hsiao-chuan) foi a primeira mudança abstrata do carácter chinês, adaptando símbolos pictográficos óbvios para símbolos abstratos preliminares. No entanto, a estrutura do traçado ainda era semelhante à do hieróglifo. Foi apenas mais tarde, já nas dinastias Qin e Han, que os caracteres chineses deram início à sua segunda mudança abstrata. As características dos caracteres chineses que representam a imagem dos objetos desapareceram gradualmente e transformaram-se em formas geométricas. O surgimento do *script* cursivo no final da dinastia Han foi a terceira grande revolução na abstração de caracteres chineses. O *script* cursivo resume e simplifica a estrutura complexa dos caracteres chineses, ou seja, alguns traços simples podem substituir uma parte complexa. No *script* cursivo, o sentido do pictograma dos caracteres chineses tinha já desaparecido. É, justamente, por isso que o *script* cursivo se tornou o estilo mais

expressivo da caligrafia chinesa. Tendo em conta que a caligrafia tem características de alta generalização e abstração, os seus traços foram estudados pelos japoneses com o objetivo da criação de um sistema de escrita, conhecido por “Hiragana”.

Após a fundação da República Popular da China, os caracteres chineses sofreram, também, duas simplificações experimentais em larga escala. Se por um lado, há pessoas que concordam com esta simplificação, por outro lado há, também, pessoas que se opõem. De facto, na história de desenvolvimento de carácter chinês, o formato deste pode não só ser simplificado, como também tornar-se complicado. Por vezes, com o intuito de melhorar as funções fonéticas e ideográficas dos caracteres chineses, poderá haver alguma complicação nas suas formas. No entanto, na maioria dos casos, os caracteres são simplificados.

Com o desenvolvimento da sociedade, a escrita simplificada de caracteres chineses é uma forma de omitir muitos traços pesados, economizando tempo para escrever. A simplificação de caracteres chineses reduz o número de traços de caracteres chineses e o número de caracteres chineses, reduzindo, assim, a dificuldade de aprender caracteres chineses. Esta questão é propícia ao desenvolvimento da educação e, ao mesmo tempo, a abolição dos caracteres chineses tradicionais é conveniente para as comunicações interpessoais. Para além disso, existem, ainda, muitos editores de artigos antigos na China que costumam usar os caracteres chineses tradicionais, portanto ainda é fácil encontrá-los. Este tipo de cultura não desapareceu definitivamente.

O que é de facto surpreendente é que a maioria dos chineses que foram educados com caracteres chineses simplificados aparentam não ter dificuldades no entendimento de caracteres tradicionais chineses. Isto pode ser uma demonstração de que, embora os caracteres chineses tenham sido simplificados, ainda mantêm a maioria das suas características originais.

Segundo a obra *Shuowen Jiezi* (说文解字, “Explicando Gráficos e Analisando Caracteres”), no momento da sua criação, os caracteres podem ser classificados segundo as seguintes categorias: “Xiangxing”, “Zhishi”, “Huiyi” e “Xingsheng”. Os caracteres “Xiangxing” são aqueles que foram representados por desenhos e que são

semelhantes àquilo que representam. De um modo geral, os caracteres de “Xiangxing” são considerados os primeiros caracteres, usando as linhas e os traços para descrever as características da aparência dos objetos. Por exemplo, na escrita em ossos oraculares, o carácter “月” (“lua”) é como a forma de uma lua curva. “日” (“sol”) é um ponto dentro de um círculo que se assemelha a um sol de verdade. O carácter “马” (“cavalo”) , especialmente em chinês tradicional, é um cavalo com uma crina e quatro patas. “门” (“porta”) parece uma porta aberta. É importante ressaltar que os caracteres chineses originais eram hieróglifos. Embora os caracteres chineses ainda mantenham as características dos hieróglifos, após milhares de anos de evolução, já não se assemelham à sua forma original. Por este motivo, já não são hieróglifos, mas sim ideogramas. Os caracteres “Zhishi”, ou seja, quando não há uma imagem específica ou é inconveniente ser desenhado com uma imagem específica, é representado por um símbolo abstrato. Os caracteres de “Zhishi” são divididos por duas formas, uma é composta apenas por símbolos com significado, por exemplo, “一” (“um”) , “二” (“dois”) , “三” (“três”) , “上” (“cima”) , “下” (“baixo”). A outra é através da adição de símbolos sugestivos com base em pictogramas, por exemplo, adiciona-se um ponto no carácter “刀” (“vaca”) e passa a ser o carácter “刃” (“gume”) ; “Huiyi” que é um novo carácter chinês combinado com dois ou mais caracteres chineses, de acordo com os seus respetivos significados, isto é o “Huei-i” ao qual Eisenstein deu ênfase no seu artigo *O Princípio Cinematográfico e o Ideograma*. O carácter “Huei-i” é um carácter composto por caracteres pictográficos ou caracteres “Zhishi”, por isso os “Huei-i” podem ser divididos em dois ou mais de dois caracteres, que podem expressar significado de forma independente; “Xingsheng”, isto é, os caracteres criados pelo método “Xingsheng”, são formados com base em caracteres de “Xiangxing”. Os caracteres “Xingsheng” são compostos por duas partes, uma das quais pode designar-se por “Xíngpáng” (um tipo de símbolo que expressa significado em caracteres chineses para classificar as coisas) que representa o conteúdo de algo e, o outro, designado por “Shēngpáng” que determina a pronúncia dos caracteres. “Xíngpáng” pode representar apenas o género das coisas, ou seja, é apenas uma parte que generaliza altamente os significados dos caracteres e não pode expressar o significado específico dos mesmos. Além de influenciar a pronúncia, o “shēngpáng”

geralmente tem o papel de representar o significado, pois o som de alguns símbolos pode refletir o significado ou a origem do significado. Por este motivo, a maior parte dos significados dos símbolos estão ligados à forma como estes se pronunciam.

Existem muitos caracteres “Xingsheng” nos caracteres chineses. Por este motivo, uma vez que os caracteres chineses são simplificados, é difícil entender o seu significado. Além disso, existem muitos caracteres “Huei-i” e caracteres “Xiangxing”, como “日” (“sol”), “旦” (“nascer do sol”), etc. Quando se encontram aquelas palavras, é mais fácil saber o seu significado. Contudo, devido à sua simplificação, muitos caracteres perdem essa função, deixando de representar o seu significado como representavam anteriormente à sua simplificação. Do ponto de vista artístico, alguns caracteres chineses simplificados não possuem a sua beleza anterior, tal como Michaux já havia referido, aqueles caracteres estão mortos.

Porém, as palavras são o nosso meio de comunicação e desempenham um papel decisivo no processo de desenvolvimento social. Devemos entender, ainda, que as palavras são muito flexíveis e não estáticas e, por isso, estão constantemente a ser adaptadas às necessidades de desenvolvimento social.

3.3.3. Estética do ideograma e da caligrafia chinesa

Posteriormente, Michaux escreveu um longo poema que expressava a sua compreensão pelos caracteres chineses. Quase todas as frases deste poema começam com a palavra “cheia”. “Cheia de luas, cheia de corações, cheia de portas. Cheia de homens que se inclinam” (Michaux, 1999, p. 21). Tal como Michaux resumiu, muitos caracteres chineses são compostos por estes mesmos caracteres (luas, corações, portas). Este é o seu entendimento relativamente à forma dos caracteres chineses. Isto é exatamente o que é visto na superfície, mas só apenas a composição dos caracteres chineses. No entanto, Michaux referiu de imediato o que viu literalmente, não assinalou apenas os caracteres que são usados frequentemente para compor os restantes caracteres, mas demonstrou, ainda, que cada carácter se assemelhava a uma pintura, como um drama rico em conteúdo para si. “Cheia de obstáculos [...] cheia de água

caindo gota a gota das nuvens [...]” (Michaux, 1999, p. 21). Além disso, através dos caracteres chineses, compreendeu, também, a cultura e os costumes chineses, bem como as condições sociais daquela época. Michaux resumiu os caracteres chineses de modo vivido “cheia de tudo o que existe no universo” (Michaux, 1999, p. 23). Na verdade, isto é muito fácil de entender: o chinês é derivado da natureza, por isso pode-se dizer que o chinês é o idioma mais próximo da natureza, pois parece que, a partir dos caracteres chineses, podemos ver quase tudo no universo.

Os caracteres chineses tradicionais são caracteres belos e insubstituíveis. Caracteres chineses e pinturas chinesas são inseparáveis: um carácter tradicional chinês é na verdade uma pintura perfeita. A beleza dos caracteres chineses é já considerada uma arte – a arte da caligrafia. A arte da caligrafia dos caracteres chineses é incomparável com outros caracteres. Os seguintes trabalhos antigos de caligrafia tornaram-se tesouros inestimáveis.

Imagem 13 – 王羲之《兰亭集序》(Lantingjixu de WangXizhi, um dos mais famosos calígrafos na China)¹⁴



¹⁴ Fonte: <https://baike.baidu.com/item/%E5%85%B0%E4%BA%AD%E9%9B%86%E5%BA%8F/17357702?fr=aladdin>. Visitado a: 10/06/2020

Michaux é um apreciador de caligrafia chinesa e cita uma obra de caligrafia chinesa que contém o poema de Wang Zhihuan. Michaux menciona que a característica mais semelhante entre o carácter evoluído e o carácter antigo é a velocidade, destreza e postura corporal ao escrever caligrafia. Algumas pinturas de paisagens chinesas exigem que se segure no pincel com calma, como um salto de tigre. Assim, Michaux também menciona: “O chinês, língua feita para a caligrafia” (Michaux, 1999, p. 25). A caligrafia chinesa teve uma grande influência em Michaux, muitas de suas pinturas absorveram subsequentemente muitas características da caligrafia chinesa, por exemplo, o facto de ter utilizado tinta-da-china para pintar.

Todos os países do mundo têm os seus próprios caracteres de escrita e artifícios de escrita, por isso, têm também a sua própria “caligrafia”, mas a caligrafia chinesa atingiu um reconhecimento artístico ímpar. Esta característica é, fundamentalmente, determinada pela particularidade dos caracteres chineses e pelo uso do pincel. O processo criativo do calígrafo é um processo dinâmico: caracteres-escrever-caligrafia. A caligrafia chinesa cria um espaço com tempo sucessivo. Os calígrafos chineses podem criar apenas caligrafia e não conseguir criar os caracteres chineses. Porém, no processo de criação da caligrafia não podem ignorar os caracteres chineses.

Como Michaux mencionou no seu artigo, os “quatro tesouros” da sala de literatura são pincel, papel, tinta e tinteiro. Nos quatro tesouros do estudo, o pincel é o mais importante. O pincel chinês não é apenas um instrumento de escrita, mas representa, também, uma cultura de escrita. Os pincéis de escrita são altamente sensíveis a mudanças de movimento e à força dos escritores no processo de escrita. Caso haja uma pequena diferença de movimento e mudanças subtis de força, o resultado da imagem da tinta no papel será diferente. Os escritores usam o pincel para alterar o ritmo da linha e a espessura da tinta, o que resulta no facto de a imagem apresentada pela tinta refletir uma grande liberdade e criatividade. Esta característica é muito diferente dos países da Europa Ocidental: as suas canetas eram feitas de penas de ganso e, posteriormente, passaram a ser amplamente utilizadas. É devido ao uso do pincel que a caligrafia da China se tornou uma arte – “arte do tempo”.

A arte da caligrafia chinesa é uma das artes com uma das histórias mais longas. A caligrafia chinesa e os caracteres chineses são inseparáveis. Os caracteres chineses têm valores estéticos únicos, como linhas expressivas e estruturas bem equilibradas. Esses fatores estéticos continuam a influenciar o escritor, de modo a que o escritor produza um sentimento estético. Por este motivo, na prática da escrita, as pessoas largaram lentamente a praticabilidade e valorizaram cada vez mais a sua decoração, recorrendo a várias técnicas exageradas e deformadas, criando uma arte de expressão única no mundo – a caligrafia de caracteres chineses é conhecida como uma “poesia silenciosa, dança invisível, pintura sem desenho, música sem voz”. Michaux apontou, também, que este carácter evoluído tem mais vantagens do que o carácter anterior: “os caracteres evoluídos convinham mais do que os arcaicos à velocidade, à agilidade, à viva gestualidade” (Michaux, 1999, p. 29).

Os caracteres chineses tiveram o seu início como hieróglifos, e essa singularidade é a base da arte da caligrafia. Após um longo período de desenvolvimento, o carácter chinês deixa de se assemelhar ao seu protótipo e já não se aproxima à natureza, evoluindo para um símbolo altamente abstrato. Ao mesmo tempo, a caligrafia obtém uma qualidade artística através da disposição da relação das linhas. A caligrafia chinesa não possui as cores, a luz e a sombra como a pintura, mas possui os requisitos visuais da arte gráfica semelhantes aos da pintura. Se se deixar a utilização dos caracteres chineses, não poderá haver aquilo a que se chama arte de caligrafia chinesa. De facto, o processo de criação e desenvolvimento da arte da caligrafia está relacionado com a abstração e simplificação dos caracteres chineses. Quanto menos os fatores pictográficos dos caracteres chineses, mais madura a arte da caligrafia e mais forte seu poder expressivo. “Na china, é o calígrafo que é o sal da terra”, resumiu Michaux (1999, p. 31).

Michaux estudou bastante as obras clássicas chinesas e, antes de viajar para a China, leu muitas traduções dos *Quatro Livros* e dos *Cinco Clássicos*. Por esta razão, Michaux explica a caligrafia chinesa como Yin e Yang na sua obra *Ideogramas na China*: “Yin Tin, Yin Yang, tche wei Tao. Um tempo Yin, um tempo Yang. Eis a via, eis o Tao” (Michaux, 1999, p. 31). Yin Yang é equilíbrio, é harmonia; o “equilíbrio” de Yin Yang é a arte do calígrafo. O papel branco e a tinta negra é o Yin Yang da obra, a mistura

adequada dos traços em direção diferente é o Yin Yang dos caracteres chineses, a combinação dos grossuras diferentes de cada traço é o Yin Yang dos traços, etc. Todo o trabalho de caligrafia é a expressão de Yin e Yang.

“O seu pouco de sintaxe que deixa adivinhar, recriar, que deixa lugar à poesia. Do múltiplo sai a ideia” (Michaux, 1999, p. 33): de acordo com o ponto de vista de Pound e Fenollosa, Michaux concorda, também, que os caracteres chineses são a linguagem mais adequada para a poesia. “A caligrafia exalta-a. Perfaz a poesia; é a expressão que torna o poema válido, que avalia o poeta”, acrescenta ainda (*idem*, p. 35). Os caracteres chineses, a caligrafia da China e os poemas da China são inseparáveis, estes três entrelaçam-se na procura por se tornarem mais perfeitos. O amor de Michaux pelos caracteres chineses fê-lo reconhecer a caligrafia chinesa e, depois da sua familiarização com a mesma, conclui que a sua preferência recai sobre os caracteres chineses.

No final do livro, Michaux conclui o seguinte: “China, país onde se meditava sobre os traços de um calígrafo como noutra país se medita sobre os mantras, sobre a substância, o princípio, ou sobre a Essência” (Michaux, 1999, p. 43). O outro país aqui mencionado é a Índia. Na sua obra *Um Bárbaro na Ásia*, a secção da Índia ocupa um grande espaço, espaço esse em que Michaux expressa o seu entusiasmo e estima pelo budismo indiano e pela cultura de meditação da Índia. Compara, ainda, a atitude do povo chinês para a caligrafia com a meditação indiana, o que revela o reconhecimento alto que tem da caligrafia chinesa.

3.3.4. O “Pedregulho” atirado por Michaux

Através das palavras de Michaux, os caracteres chineses e a cultura chinesa puderam ser compreendidos por um público maior. A China não é mais um país misterioso e distante para o ocidente, mas sim um país com uma longa história de civilização. A cultura do carácter chinês é um tesouro deixado pela humanidade para este mundo. Como Michaux escreveu na sua obra *Un barbare en Asie*: “Lao-Tseu atira-nos um pedregulho. Depois vai-se. Em seguida, atira-nos outra pedra, depois voltar a partir. Todos os seus calhaus, se bem que duríssimos, são frutos, mas é natural que o

velho sábio não vá descascá-los para nós” (Michaux, 1997, p. 140). Neste livro, Michaux também atirou um pedregulho para os leitores, pedregulho esse que é o seu entendimento sobre a cultura da China, sendo que o verdadeiro núcleo da fruta são as conotações culturais, chinesa e ocidental, realizadas pela poesia de Michaux.

Michaux encontrou na China uma língua que é completamente diferente da sua. É evidente que os ideogramas chineses o inspiraram muito artisticamente. No seu mundo espiritual, a língua chinesa é como uma natureza harmoniosa e todo o carácter chinês parece ser uma tentação irresistível. Através dos seus dois trabalhos, podemos ver que, devido ao estudo da cultura e caracteres chineses, Michaux começa a amar gradualmente a cultura asiática e deixa suas ideias sobre filosofia, literatura e arte chinesas. As suas viagens na Ásia aprofundaram o seu amor pela mesma. Michaux trata a cultura chinesa com uma perspectiva poética e trata os ideogramas chineses com uma perspectiva artística. Acreditava, também, que a caligrafia chinesa continha ideias taoistas e que a caligrafia era a harmonia entre escritor e natureza, bem como a harmonia entre carácter e espírito do escritor. Além disso, tentou chamar a atenção do povo chinês para a questão da imitação e desenvolvimento da cultura do carácter chinês, fê-lo ao demonstrar a flexibilidade da caligrafia e a abstração dos caracteres chineses. Foi Michaux que fez questão de que a história do desenvolvimento dos caracteres chineses não fosse esquecida, lembrando todos como enfrentar a simplificação corretamente.

Caracteres chineses são comuns para os chineses que os utilizam todos os dias. Embora comuniquemos com caracteres chineses todos os dias, pensamos raramente no seu significado e valor ocultos, nunca utilizando o seu valor metafórico para desenvolver novos valores e formas. Apesar de alguns escritores que viajaram até à China no século XX não entenderem caracteres chineses e não dominarem o chinês, conseguiram descobrir o seu mistério e usá-lo para criar obras literárias, tornando, assim, as suas obras mais excelentes, o que também torna o chinês mais atraente. De facto, esse é também o significado e o valor do intercâmbio cultural.

Conclusão

Ao comparar e analisar a pesquisa sobre caracteres chineses por três escritores diferentes, as características ideográficas dos caracteres chineses são analisadas em muitos aspetos.

Os caracteres chineses são símbolos escritos que combinam forma, som e significado. Através da interpretação das obras dos três escritores e da análise das características dos caracteres chineses, descobrimos não só a estética da sua forma, mas também os seus restantes valores. Os caracteres chineses são dinâmicos, são imagens e são a linguagem mais adequada para a poesia. Eles podem apresentar imagens aos leitores e permitir que os leitores se integrem de forma mais profunda na poesia. Além disso, a conexão entre os símbolos apresentados pelos caracteres chineses também é uma característica que os caracteres fonéticos não possuem. Contudo, os caracteres chineses também têm as suas deficiências, como a sua simplificação ou a sua falta de gramática e lógica.

É claro que em alguns dos seus entendimentos pode ter havido equívocos. Exemplo disso são os erros na tradução de poesia chinesa de Pound. Mas, nas suas respetivas tradições literárias, estes erros fizeram contribuições consideráveis para o desenvolvimento da poesia nos seus respetivos países. Do ponto de vista da pesquisa transcultural, é inevitável encontrar alguns mal entendidos nos intercâmbios culturais e na integração das culturas diferentes, assim como é impossível para nós comunicar com outra cultura após uma pesquisa aprofundada.

Como uma estudante que utiliza o chinês como língua materna, analisar a interpretação dos caracteres chineses nas obras literárias ocidentais e, em seguida, realizar uma análise comparativa, faz com que haja uma maior capacidade de demonstrar as características dos caracteres chineses de forma relativamente objetiva, tendo, também, um profundo significado para o intercâmbio das várias culturas.

Referências Bibliográficas

- Aristotle. (2006). *Poetics*. ReadHowYouWant. com.
- Bei Dao (北岛), 剧作家, disponível em: <<https://book.douban.com/annotation/89009222/>>, consultado em julho de 2020.
- Campos, H. D. (1950). O auto do possesso. *Clube de Poesia*.
- Campos, H. D. (1992). Da tradução como criação e como crítica. *Metalinguagem e outras metas*, 4, 31-48.
- Campos, H. D. (1994). Ideograma: lógica, poesia, linguagem. Edusp.
- Durant, W. (2011). *Our Oriental Heritage: The Story of Civilization, Volume I* (Vol. 1). Simon and Schuster.
- Eliot, T. S. (1992). *To criticize the critic and other writings*. U of Nebraska Press.
- Fenollosa, E. , Pound, E. , Stalling, J. , & Klein, L. (2009). *The Chinese written character as a medium for poetry: A critical edition*. Fordham Univ Press.
- Gide, A. (1941). *Découvrons Henri Michaux*. Gallimard.
- Huang Yunte (黄运特). (2013). 游荡于中英文之间的诗意. *海南师范大学学报: 社会科学版*, 26(12), 16-23.
- Jakobson, R. (1960). Closing statement: linguistics and poetics. *Style in Language*, MIT Press, Cambridge, MA, 350-77.
- Kenner, H. (1973). *The Pound Era*. Univ of California Press.
- Le Daiyun (乐黛云), & Alain Le Pichon(勒·比雄). (1995). *独角兽与龙— 在寻找中西文化普遍性中的误读*. 北京大学出版社.
- Lin Shuwu (林书武). (1997). 国外隐喻研究综述. *外语教学与研究: 外国语文双月刊*, (1), 14-22.
- Michaux, H. (1997). *Um bárbaro na Ásia*. Tradução de Ernesto Sampaio. Fenda.

Michaux, H. (1999). *Ideogramas na China*. Tradução de Ernesto Sampaio. Cotovia Fundação Oriente.

Meng Qing (孟青). (2008). 从汉字中看隐喻的认知特征. *科技信息 (学术研究)*, (14), 56.

Pound, E. (1913). In a Station of the Metro. *Poetry*, 2(1), 12.

Pound, E. (2018). *Cathay: A Critical Edition*. Fordham Univ Press.

POETRY FOUNDATION, *Henri Michaux*, disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poets/henri-michaux>, consultado em julho de 2020.

Shu Dingfang (束定芳). (2000). *隐喻学研究*. 上海外语教育出版社.

Tang Lan (唐兰). (1956). 论马克思主义理论与中国文字改革基本问题. *中国语文*, 1, 49.

Tang Guizhang (唐圭璋), & Wang ZhongWen (王仲闻). (1999). *全宋词 (Vol. 4)*. 中华书局

Xu Shen (许慎). (2012). *说文解字*. 艺术中国网.

Yuan Kejia (袁可嘉). (2003). *欧美现代派文学概论*. 广西师范大学出版社.

Zhou Yi (周易). (2020). *周易全书*. 北京工艺美术出版社.

Zhao Yiheng (赵毅衡). (1996). 儒者庞德——后期《诗章》中的中国. *中国比较文学*, (1), 42-60.

Zeng Yanbing (曾艳兵). (2006). *西方现代主义文学概论*. 北京大学出版社, 北京, 23-24.