

IMPRESSÕES DA VIAGEM À CHINA: PEQUIM

FEVEREIRO DE 1980

Teiti Suzuki

Primeiro dia

Uma algazarra no restaurante do hotel, onde está sendo servido o *breakfast*.

Viagem é libertação. Os turistas em grupo constituem hordas nômades provisórias, libertas daquelas regras de boa conduta impostas pela vida sedentária. Aos meus olhos de viajante solitário, alienado da alegria gregária, os grupos japoneses parecem ser os mais libertos.

A temperatura ao ar livre é uma dezena de graus abaixo de zero. A primeira coisa a fazer é ir ao magazine popular para comprar agasalhos: chapéu de veludo com abas que cobrem orelhas e pescoço; cachecol de lã grossa; sapatos de lona forrados de algodão.

Loja cheia de gente, muitos soldados. Há um menino vestido de soldado do glorioso Exército Vermelho, segurando a mão do pai, de uniforme civil, com fisionomia ingênua de camponês.

“Que movimento!”, digo admirado à srta. L, minha guia e intérprete.

“É para as festas de Ano Novo. Muita gente passa os feriados com a família no interior” explica a srta. L. As festas começam no dia 16 de fevereiro, de acordo com o calendário lunar.

A avenida principal Chang-An é várias vezes mais larga e comprida que a Avenida Paulista. Tráfego muito intenso de bicicletas. O portão Tien-An, entrada principal do antigo Palácio Imperial, fica na

mesma avenida. As paredes vermelhas ostentam slogans retumbantes. Nos dois lados da avenida, ficam plantados os enormes retratos em cor de Mao Tse Tung, do presidente da república, de Marx barbudo e de Lenin com seu olhar penetrante. Uma idolatria digna de uma religião.

Entro no palácio. Passo pelo portão X, atravesso o pátio ao lado da ponte Y, de mármore branco e entro no pavilhão Z. E repete-se o processo. Muito elaborado e refinado, é grande mas não grandioso. Parece o Tōshōgū – santuário familiar dos shoguns Tokugawa – em escala maior.

O interior do pavilhão, onde ficava o gabinete do imperador, é ornamentado com muitos objetos preciosos mas de pouco bom gosto. Imagino que se trata de presentes de dignatários que, lá também, costumavam ser corruptos.

A residência do imperador é cercada de quartos de esposas e concubinas. Três mil beldades no *kōkyū* (espécie de harém), diz o poeta Pai Chu-I, do século IX, naturalmente como exagero retórico. Não obstante o esplendor decantado pelo poeta, os quartos vazios e destituídos das beldades, davam uma impressão algo lúgubre.

Em frente aos pavilhões, são colocados imensos vasos dourados para guardar a água contra incêndios. A srta. L aponta alguns vasos sem douração e explica: “o ouro foi retirado pela soldadesca das forças aliadas imperialistas que invadiram o palácio quando da Guerra dos Boxers, no começo deste século” Numerosos edifícios públicos dentro do palácio são transformados em museus. O acervo, porém, é pobre porque o general Chan Kai-Sek fugira para Formosa, com as preciosidades. O general era considerado como o inimigo número um do povo, secundado pela Camarilha dos Quatro (a classificação parece ter sido invertida depois).

Vou a Tien-Tan, onde os imperadores, chamados filhos do céu, celebravam o seu pai-céu. O edifício construído sobre uma base de mármore branco, parece mais elegante do que aparece no célebre quadro a óleo do pintor japonês Umehara. São particularmente nobres as linhas do telhado de cor azul-esverdeado, encimando as colunas de vermelhão chinês e as paredes verdes. É impressionante o azul ultra-marino da placa com inscrição em dourado, resplandecendo ao sol cadente.

Segundo dia

As margens da estrada que leva à Muralha da China são cercadas de salgueiros e álamos. A luz do sol matinal dá aos galhos secos uma coloração amarelo ocre, dando a impressão de que estivessem carregados de brotos de folhas.

A estrada é quase deserta, cruzando de vez em quando com raros caminhões e jipes, de cor verde escura, não sei se de uso militar ou civil. Nas estações turísticas, o trânsito é congestionado pelos ônibus e carros de passeio, explica a minha guia.

Faço a parada na Passagem Chu Yung Kan, uma das passagens abertas na Muralha, para ver o baixo-relevo de divindades, feito no século XIV. A inscrição laudatória é feita em seis línguas diferentes com caracteres próprios, a saber: chinês, sânscrito, mongol, uigur, tibetano e tangut. Os três últimos são povos que habitavam o norte e o oeste da fronteira do Império Yuen, dos mongóis. O então imperador, que era neto de Gengis-Khan, depois de conquistar a China e os povos vizinhos, quis estender o seu domínio ao Japão. Enviou, por duas vezes, forças expedicionárias de centenas de milhares de homens, dos quais, segundo diz a canção infantil que aprendi de minha mãe, conseguiram voltar vivos apenas três.

O que me impressionou foi a semelhança entre os caracteres chinês e tangut. Ambos são ideogramas, ao passo que os demais são fonogramas.

O ideograma chinês é formado por vários processos. O mais simples é o pictográfico: a palavra que indica um determinado objeto é representada pelo seu desenho. O outro é a combinação de dois signos semânticos, de origem pictográfica, para representar uma noção ou idéia: por exemplo, o pictograma de *lua* 月 combinado com o de *janela* 窗, indica *claridade* (a lua ou o luar, entrando pela janela, produz a claridade). O terceiro é a combinação de um signo semântico com outro fonético: por exemplo, o ideograma 打 que significa "bater" (*ta*) é composto do signo semântico indicando a mão 扌 e o fonético representando o som *ta* ㄊ. Esmagadora maioria dos ideogramas são formados por este processo que poderia ser denominado fono-ideográfico.

Vários povos que pertenciam ou ainda pertencem à chamada

área do ideograma chinês, onde este constitui o traço cultural comum, criaram, no decorrer dos tempos, os seus caracteres próprios com base no ideograma chinês, de maneiras várias.

Chu-Nom (letras vietnamitas), do século XIV, consistem principalmente de fono-ideogramas (combinação dos signos fonético e semântico), enquanto *kana* japonês, do século IX e *hangūl* coreano, do século XV, são fonogramas. Vietnamitas, japoneses e coreanos usam suas letras em mistura com o ideograma chinês. No caso do japonês e do coreano, o ideograma chinês é utilizado para representar as palavras ditas nocionais e o fonograma (*kana* e *hangūl*), para indicar os elementos relacionais que têm funções gramaticais ou sintáticos, como as flexões verbais, as conjunções, as preposições, etc.

No entanto, as letras tangut consistem fundamentalmente de ideogramas compostos de signos semânticos. A combinação ou estrutura desses elementos constitutivos obedece a regras tão engenhosas e complicadas que não consegui entender quando tive a curiosidade de consultar um artigo sobre o assunto. O aspecto geral de cada letra tangut é, como disse antes, muito semelhante com o da letra chinesa, mas quando são examinados mais de perto, constata-se que os signos constitutivos não apresentam similitude entre si.

Não sei porque os tangut inventaram ideogramas tão complexos. Infelizmente eles não podem esclarecer porque desapareceram como povo, como unidade cultural e a língua tangut é hoje uma língua morta.

De súbito, lembrei-me de Fenollosa. Se ele tivesse visto o ideograma tangut, imaginei, não teria surgido aquele seu ensaio sobre o ideograma chinês, que teve tanta repercussão no Ocidente.

Eu me explico.

Ernest Fenollosa, americano de nascimento, foi professor visitante da Universidade de Tóquio e, posteriormente, diretor do setor oriental do Museu de Boston, nos fins do século passado. Atentou para o fato de que a língua ocidental, embora adequada como instrumento para a inteligência, era insuficiente em relação a outra atividade mental muito importante, que se chamaria intuição, segundo a terminologia bergsoniana. O ideograma chinês, pensou, tem qualidades que pudessem resolver o problema. Escreveu um ensaio com base na análise etimológica de ideogramas chineses.

Ora, as letras chinesas atualmente em uso passaram por tantas evoluções através dos tempos que somente um etimólogo devidamente treinado pode discernir a sua forma primitiva. O mestre americano, entretanto, passou por cima da etimologia tradicional, datada de mais de dois mil anos e enriquecida extraordinariamente pela descoberta de enorme massa de materiais que remontam ao século XV A.C., graças às escavações arqueológicas procedidas desde o fim do século passado, no sítio onde ficava a capital do Império Shang.

Partiu do pressuposto de que todo e qualquer ideograma é composto de elementos semânticos de origem pictográfica, o que não é verdade, porque a absorvente maioria consiste de fono-ideogramas, compostos de signos fonético e semântico.

Assim, Fenollosa decompõe o ideograma a seu modo, em partes, às quais são atribuídos determinados valores semânticos. A remontagem desses valores constitui o significado original da palavra representada pelo respectivo ideograma.

Toma, como exemplo, o ideograma *mei* 明, originariamente composto dos pictogramas *lua* 月 e *janela* 日 significando *claridade* como ficou acima exposto, e interpreta-o como sendo composto de *sol* 日 e *lua* 月, cujo significado seria *brilho*: sol + lua = brilho.

Em seguida, afirma que o chinês, para representar a frase “a taça brilha”, escreve “taça sol e lua”, isto é, a taça é como o sol e a lua”, ou seja, “brilha”

Ora, *brilho* (yao) e *claridade* (mei) são palavras distintas e, portanto, representadas por ideogramas diferentes.

Aliás, o próprio Fenollosa sabe disto. No mesmo ensaio, ele se refere ao ideograma *yao* 耀 (“brilho”), que é composto do signo semântico *luz* 光 e do signo fonético representando o som *yao* 耀

Por que Fenollosa escolheu o ideograma *mei* 明 (claridade) em vez de *yao* 耀 (brilho)? A razão é muito simples. Yao não convinha, não servia para fundamentar a sua tese, porque Fenollosa só conseguiu detectar no signo fonético *yao*, as figuras das *asas voando* 羽 e do *pássaro de cauda curta* 隹 (sic), mas nenhum objeto brilhante.

Além do pitoresco, do tipo “carne + dada + verme = cadáver” do português, a tese figurativistas de Fenollosa apresenta um perigo: o de induzir o leitor a raciocinar que o chinês diz “a taça brilha”,

pensando em *sol e lua* ou em *luz e asas voando e pássaro de cauda curta*, segundo a análise etimológica de Fenollosa. Isto é teoricamente impossível, porquanto a grande maioria do povo era analfabeto na China antiga e os etimólogos têm constituído uma parte ínfima da população letrada, em todas as épocas.

Ocorre, no entanto, que o ensaio deu uma notável contribuição para as letras ocidentais. Ezra Pound, ao ler o manuscrito de Fenollosa, teve o estalo de Vieira. Pictograma A + Pictograma B = Ideograma C. Imagem A combinada com Imagem B produz nova Imagem C. Foi o *heúrēka* que fundamentou a poética do imagismo, que teve grandes repercussões, inclusive entre os concretistas brasileiros.

Estes herdeiros, brilhantes e eruditos, do "Un Coup de Dés" mallarmeano, descobriram Fenollosa, através de Ezra Pound e seus companheiros. Dir-se-ia que o grafismo poético do "Un Coup de Dés" de Mallarmé se comungou com a etimologia figurativista de Fenollosa.

Li uma vez, um artigo do professor Haroldo de Campos, destacada figura do concretismo, sobre o *haikai* ou *haiku*. O ilustre professor aborda o *haiku* de Buson, poeta japonês do século XVIII, que contém a frase: "o rouxinol canta, abrindo o bico pequeno". Traduz a frase com alusão à imagem de *sol e lua*, e em comentário erudito, esclarece que no texto japonês o termo "abrir" é representado por aquele fabuloso ideograma que, no entender de Fenollosa, é composto de *sol e lua* significando "brilho" mas segundo etimólogos profissionais, composto de *lua e janela*, significando "clarear"

"Que confusão é essa?", perguntará o leitor. Qual a relação entre "abrir", "brilhar" e "clarear"?

A pergunta é pertinente e vou tentar explicar. Em japonês, as palavras que significam "abrir" e "clarear" são homófonas. São, portanto, representadas pelos mesmos fonogramas, mas por ideogramas distintos: 開 and 明, respectivamente. Em se tratando de palavras homófonas, porém, é tolerada a substituição de um ideograma por outro, em certas circunstâncias. Essa operação, ou seja, a substituição de ideogramas, é chamada *ateji* em japonês.

No texto em apreço, Buson praticou esse *ateji*, substituindo o ideograma 開 (abrir) por 明 (clarear). Talvez porque a forma gráfica do ideograma 明 (clarear) parecesse mais bonita ou elegante.

Faço essa suposição porque Buson foi um dos maiores pintores da época e um bom pintor japonês era, ao mesmo tempo, um bom calígrafo.

Isto, porém, não quer dizer que o poeta, ao elaborar o seu *haiku* tivesse pensado na forma plástica do ideograma com que vai ser redigida a palavra “abrir”, muito menos na sua etimologia. “Un coup de dés” ou preocupação plástica teria funcionado somente na fase gráfica, de redação, nunca na fase de elaboração mental.

Pode ser válida a douda tradução, na medida em que a tradução de poesia seja recriação artística ou recreação lúdica. Interpretação, via de regra, antecede a tradução. Se a interpretação é o esforço para sentir ou experimentar de novo a emoção do poeta, aqueles *sol e lua* parecem ser, data venia, com todo o acatamento, excrescências. E o que abunda, às vezes, *noscet*.

Tive o ensejo de ler um manuscrito de cuja autoria não me lembro, que analisava a poesia de Takuboku, poeta moderno muito estimado pela juventude japonesa. O autor fazia uma análise dos ideogramas chineses que apareciam no texto. Na letra que significa *barriga* 腹, composto do signo semântico indicando *carne* 月 e do signo fonético indicando o som *fu* 复 (*barriga*, em chinês), descobriu também o *sol* e a *lua*. Por que? Na grafia atual, o signo semântico de *carne* 月 é igual ao pictograma de *lua* 月, e o signo fonético *fu* 复 contém um elemento gráfico idêntico ao de *sol* 日. Como se vê, *sol* e *lua* só serviram para criar uma confusão desnecessária.

Chego ao ponto turístico da Muralha. Ninguém no local. A Muralha, feita de pedras, tem mais de trinta metros de altura e a parte superior é tão larga que cavalarianos em fila tripla podem correr folgadoamente. Parece ser inabalável ante os engenhos bélicos da época. Não obstante, invasão de bárbaros era um fenômeno freqüente. As quintas-colunas são tão velhas quanto a China.

Tentei ir até o posto de sentinela mais próximo, mas desisti. Fui quase derrubado pelo vento gelado que passava pela abocadura.

Na volta, visitei o cemitério dos imperadores Ming, que se estende por quilômetros ao sopé de uma serra.

Como guardiães do campo santo, enormes estátuas de pedra, de

homens e animais, se enfileiram em ambos os lados do caminho que leva ao túmulo do imperador Man-Rei, o único escavado depois da revolução comunista. O interior do túmulo é grande mas discreto: sem pinturas ou esculturas murais, os vasos de porcelana nele colocados não apresentam a coloração vermelha característica da arte cerâmica da época.

No pequeno museu, estão expostos os objetos encontrados no túmulo. A pintura mural, a óleo, em estilo ocidental, representa a luta heróica dos camponeses contra a espoliação imperial. Os vasos de ouro maciço e as vestimentas fazem lembrar a vida nababesca da corte. A coroa da imperatriz, crivada de pedras preciosas e esmaltes, é uma obra prima de artesanato. Na outra parede, a fotografia da esquife quando foi aberta. Dela sai a caveira do imperador, como se estivesse a bailar, bêbado. Diz a nota explicativa afixada ao lado que, debaixo da caveira se achava, embora invisível na fotografia, um punhado de barbas imperiais, de cor arroxeadas. *Sic transit.*

Terceiro dia

No Museu Histórico, encontrei uma raridade que conhecia somente através de reprodução fotográfica. É a cópia, do século XI, da pintura original do século V, representando os embaixadores de 35 países que mantinham com o Império Chinês, relações diplomáticas ou de vassalagem, no entender dos chineses.

Hoje, resta apenas a parte representando 13 desses embaixadores, que pertence ao acervo do Museu de Nanquim, razão pela qual talvez tivesse escapado da sanha do finado Chan Kai-Sek.

A pintura exposta apresenta os embaixadores de quatro países: Pérsia, Tailândia, Pektse (reino existente ao sul da Coreia até o século VII) e Japão. Todos com aspecto nobre, digno de representar países civilizados, com exceção do representante japonês. Descalço com polainas de pano, cabelos emaranhados com fita de pano grosseiro. Entre a peça superior e inferior da vestimenta, pode-se entrever a barriga. Barba mal feita e um sorriso mais para imbecil do que para candido. Um autêntico caipira no meio de gente sofisticada.

São legíveis apenas as três linhas da inscrição feita ao lado do diplomata japonês. Fui lendo e fiquei surpreso ao constatar que a descrição parecia ser a reprodução de trecho da História de Wei, do sécu-

culo III, que tratava do Japão da época. Desde o século IV, o Japão dominou militarmente partes da Coréia e no século V, enviou uma dezena de embaixadas ao Império do Meio, insistindo para que fossem reconhecidos seus direitos sobre a península coreana.

O japonês, *nouveaux riche*, vaidoso e macaqueador por excelência, da moda estrangeira, deve ter estado rijo, vestido a rigor à moda chinesa, perante a corte imperial. O pintor do século VI não devia nunca ter visto qualquer japonês ilustre, porque naquele tempo não havia relações diplomáticas entre os dois países, razão porque teria se louvado na descrição da história do século III. Em todo caso, a figura do caipira reflete a cotação do Japão na opinião pública chinesa daquela época.

À tarde, embarco para Si-An, capital chinesa até o início do século.X.