

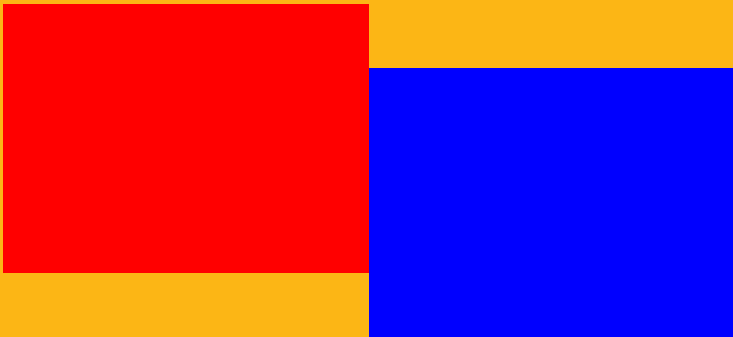
SÉRIE ESTUDOS DA ÁSIA

VOLUME 1

ESTUDOS DA ÁSIA

Artes, tradução e identidades culturais

Deize Crespim Pereira
Mona Mohamad Hawi
Antonio José Bezerra de Menezes Júnior
(organizadores)



FFLCH/USP

DOI 10.11606 / 9788575062890



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor

Marco Antonio Zago

Vice-Reitor

Vahan Agopyan



FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora

Maria Armanda do Nascimento Arruda

Vice-Diretor

Paulo Martins



DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS

Chefe

Safa Alferd Abou Chabla Jubran

Vice-chefe

Shirlei Lica Ichisato Hashimoto

Série Estudos da Ásia

Estudos da Ásia
Artes, tradução e identidades culturais

Volume 1

Deize Crespim Pereira
Mona Mohamad Hawi
Antonio José Bezerra de Menezes Júnior
(organizadores)

FFLCH/USP
São Paulo, 2017

DOI 10.11606 / 9788575062890

Catálogo na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

E79 Estudos da Ásia [recurso eletrônico] : artes, tradução e identidades culturais / Deize Crespim Pereira, Mona Mohamad Hawi, Antonio José Bezerra de Menezes Júnior (organizadores). -- São Paulo : FFLCH/USP, 2017.
31.332 Kb ; PDF. -- (Estudos da Ásia ; v.1)

ISBN 978-85-7506-289-0
DOI 10.11606 / 9788575062890

1. Cultura oriental (História e crítica). 2. Identidade cultural (Ásia).
I. Pereira, Deize Crespim, *coord.* II. Hawi, Mona Mohamad, *coord.* III. Menezes Júnior, Antonio José Bezerra de, *coord.* IV. Série.

CDD 306.095

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada fonte e autoria. Proibido qualquer uso para fins comerciais

SERVIÇO DE EDITORAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO

Coordenação Editorial e Capa
Maria Helena G. Rodrigues – MTb n. 28.840/SP

Projeto Gráfico e Diagramação
Walquir da Silva – MTb n. 28.841/SP

Revisão
Deize Crespim Pereira

SUMÁRIO

PREFÁCIO	
<i>Deize Crespim Pereira</i>	07
O COLAR DE AVICENA E DOS AMANTES: OS LIMITES DA MEDICINA NA LITERATURA ÁRABE AMOROSA	
<i>Pedro Ivo Dias Secco</i>	11
A SULTANA SHERAZADE, TECELÃ DAS NOITES, E A NARRATIVA À BEIRA DO PRECIPÍCIO	
<i>Fabiana Rubira</i>	37
UM OLHAR PÓS-SIONISTA SOBRE A HISTÓRIA E A IDENTIDADE DE ISRAEL NA DÉCADA DE 1990	
<i>Gabriel Steinberg</i>	57
O TRADUTOR COMO MOLA PROPULSORA DE NOVOS SENTIDOS: MIYUKI-CHAN ENTRE O JAPÃO E A AMÉRICA	
<i>Thyago Coimbra Cabral e Carolina Tomasi</i>	77
A IDEOLOGIA “MODERNA” NÃO-OCIDENTAL NA FUNDAÇÃO DA DINASTIA COREANA JOSEON: DIÁLOGO COM O PENSAMENTO DE KIM YOUNG-OAK	
<i>Yun Jung Im e Jung Mo Sung</i>	96
GISAENG: AS MULHERES HABILIDOSAS DA COREIA	
<i>Laura Torelli de Barros Lopes</i>	119
QUANTO MAIS COREANO, MAIS INTERNACIONAL: ARTES PLÁSTICAS E IDENTIDADE NACIONAL NA COREIA DO SUL DO SÉCULO XX	
<i>Choi Suji e João André Pedone</i>	136
POEMAS EM LÍNGUA ARMÊNIA DO TROVADOR SAYAT-NOVA: UMA TRADUÇÃO EM PORTUGUÊS	
<i>Deize Crespim Pereira</i>	164

ARMÊNIO ORIENTAL E ARMÊNIO OCIDENTAL

Lusine Yeghiazaryan.....187

JOAQUIM GUERRA E OS CLÁSSICOS CHINESES: O LIVRO DOS CANTARES

Antonio José Bezerra de Menezes Jr......204

POSFÁCIO

Mona Mohamad Hawi.....223

PREFÁCIO

Deize Crespim Pereira

Esta obra constitui o primeiro volume da série *Estudos da Ásia*, publicação eletrônica de acesso aberto que agrega textos produzidos por professores, alunos de pós-graduação e de graduação, e pesquisadores ligados ao Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (DLO/FFLCH/USP).

O objetivo desta publicação é divulgar as pesquisas científicas desenvolvidas no âmbito do DLO, tornando-as acessíveis a um maior número de pessoas, não somente alunos da USP, mas qualquer leitor interessado em temas de culturas orientais, em uma linguagem clara e didática.

Este livro abrange dez capítulos de temas variados. São estudos de literatura, tradução, arte gráfica, pintura, língua, história, identidade cultural. O que eles têm em comum é tomar como seu objeto de estudo os povos do Oriente. Neste volume especificamente estão contemplados estudos sobre as culturas árabe, israelense, japonesa, coreana, armênia e chinesa.

Fazemos a seguir uma breve apresentação dos capítulos que compõem o livro.

“**O colar de Avicena e dos amantes: os limites da medicina na literatura árabe amorosa**” de **Pedro Ivo Dias Secco** propõe a leitura de uma narrativa de amor do *Livro das Mil e Uma Noites* à luz da ciência médica, mostrando como a narrativa dialoga com os saberes medicinais dos médicos Avicena e Arrazi, o primeiro dos séculos X e XI, e o segundo dos séculos IX e X, e também com a obra *Fedro* de Platão.

“**A sultana Sherazade, tecelã das noites, e a narrativa à beira do precipício**” de **Fabiana Rubira** também toma como objeto o mesmo clássico da literatura árabe, o livro das *Mil e Uma Noites*, para analisar a narradora Sherazade, que se perpetuou no imaginário de diversas culturas do mundo, sejam orientais ou

ocidentais, como ícone da narração de estórias. Neste texto, a autora nos mostra como Sherazade corresponde à figura do narrador que narra à beira do precipício, ou seja, para salvar sua própria vida e a de outras pessoas.

“Um olhar pós-sionista sobre a história e a identidade de Israel na década de 1990” de **Gabriel Steinberg** toma como tema a narrativa histórica e a identidade cultural judaicas. Sob uma perspectiva crítica que permeia um texto muito claro e explicativo, o autor elucida como a história da luta pela criação do Estado de Israel foi escrita sob o viés do heroísmo. Contudo, com o revisionismo histórico das décadas de 1980 e 1990, os novos historiadores negaram a história oficial, baseada em mitos sionistas segundo eles, e promoveram uma reescrita da história, dando origem a calorosos debates na sociedade israelense, sobre o Holocausto, a relação com a população árabe, e a marginalização por parte da ideologia sionista de grupos étnicos judaicos oriundos dos países árabes e muçulmanos.

Em **“O tradutor como mola propulsora de novos sentidos: Miyuki-chan entre o Japão e a América”**, **Thyago Coimbra Cabral** e **Carolina Tomasi** adotam como objeto de estudo os mangás (quadrinhos japoneses), mais especificamente o título *Miyuki-chan no País das Maravilhas*, para tecer reflexões sobre o processo de tradução destas publicações para outras línguas do Ocidente, como o português e o inglês. Sob uma perspectiva discursiva, que analisa os enunciados e os enunciatários que são os leitores destes quadrinhos, os autores demonstram como esta tradução constitui um trabalho complexo, em que os tradutores têm de lidar com um texto permeado de referências tipicamente japonesas.

“A ideologia ‘moderna’ não-ocidental na fundação da dinastia coreana Joseon: Diálogo com o pensamento de Kim Young-oak” de **Yun Jung Im** e **Jung Mo Sung** constitui um outro trabalho deste volume sobre narrativa da nação, desta feita, a Coreia do Sul. Os autores explanam como durante o século XX predominou entre os coreanos uma visão negativa do seu passado, em particular da dinastia Joseon (1392~1897), vista como responsável pelo atraso e pobreza do reino, e incapaz de incorporar a modernidade; e como esta visão mudou, a partir do final do século, com o rápido crescimento econômico e desenvolvimento tecnológico ocorrido no país. Dialogando com algumas teses de Kim Young-oak, um dos pensadores mais ativos e controversos na Coreia atualmente, o texto objetiva romper com a “historiografia colonialista”, propondo uma reinterpretação “pós-colonial” da ideologia da dinastia Joseon e do seu caráter “moderno” não-ocidental.

Dois outros capítulos deste volume adotam como objeto de estudo a cultura coreana. **“Gisaeng: As mulheres habilidosas da Coreia”** de **Laura Torelli de Barros Lopes** nos apresenta uma classe de mulheres conhecidas como *gisaeng*, que existiu durante as dinastias Goryeo (918–1392) e Joseon (1392–1910). Recrutadas das classes baixas da sociedade e integrantes de uma instituição responsável por educá-las em literatura, música e dança, as *gisaeng* tinham como função entreter homens da classe nobre (*yangban*) em festas e banquetes por meio de seus dotes artísticos. A autora nos mostra como, para além disso, essas mulheres tinham um papel fundamental tanto na manutenção da sociedade confucionista da época, quanto na divulgação e manutenção da cultura tradicional coreana.

“Quanto mais coreano, mais internacional: Artes plásticas e identidade nacional na Coreia do Sul do século XX” de **Choi Suji** e **João André Pedone** adota como objeto de estudo a pintura produzida por artistas coreanos, para discorrer sobre identidade nacional e cultural. Utilizando-se de obras artísticas para ilustrar sua argumentação, os autores comprovam que a arte se tornou lugar de expressão de concepções divergentes e conflitantes de identidade coreana, que contrapõem o “genuinamente” coreano às influências modernas ocidentais.

“Poemas em língua armênia do trovador Sayat-Nova: Uma tradução em português” de minha autoria apresenta traduções inéditas em língua portuguesa de poemas compostos em língua armênia por um dos mais renomados poetas da literatura armênia e georgiana. Além de traduções de alguns de seus mais conhecidos poemas, como *“Kamantchâ”* (instrumento musical típico das culturas do Cáucaso) e *“O mundo é uma janela”*, o texto inclui informações biográficas deste trovador que, para além de sua obra poética, teve uma vida plena e fascinante, desde o tempo como trovador da corte georgiana, até quando se tornou monge do monastério de Haghpat, na Armênia.

Ainda no âmbito dos estudos armênios, **“Armênio Oriental e Armênio Ocidental”** de **Lusine Yeghiazaryan** analisa, sob uma perspectiva histórica e comparada, o desenvolvimento das duas vertentes do idioma armênio, Oriental e Ocidental, expondo didaticamente com exemplos algumas de suas semelhanças e diferenças, as quais abrangem todos os níveis da língua: léxico, fonologia, morfologia e sintaxe. A autora argumenta que enquanto o Armênio Oriental preservou as características do sistema fonético do alfabeto originariamente criado no século V, a variedade Ocidental preservou as estruturas gramaticais e a ortografia do Armênio Clássico.

“**Joaquim Guerra e os clássicos chineses: *O Livro dos Cantares***” de **Antonio José Bezerra de Menezes Jr** apresenta ao leitor as principais características da tradução do *Livro dos Cantares* (Shi Jing) feita por Joaquim Guerra. Como esclarece o texto, o padre Joaquim Angélico de Jesus Guerra S.J. (1908-1993) foi um dos mais importantes missionários portugueses na China no século XX. Foi este jesuíta que traduziu para o português os Clássicos Chineses, o principal legado intelectual da antiguidade chinesa. O primeiro desses clássicos chineses traduzidos por Joaquim Guerra foi o *Livro dos Cantares*. O texto destaca a importância desta tradução no âmbito dos estudos chineses e reflete sobre sua recepção no Brasil.

Encerra o livro o **Posfácio** com as reflexões de **Mona Mohamad Hawi** sobre os textos apresentados.

O COLAR DE AVICENA E DOS AMANTES: OS LIMITES DA MEDICINA NA LITERATURA ÁRABE AMOROSA

*Pedro Ivo Dias Secco**

Resumo: Durante a Idade Média ocidental, o mundo árabe vivia um grande e esplendoroso momento cultural e intelectual. Foi uma época na qual se traduziram obras científicas, políticas, filosóficas e literárias de diversos povos e idiomas para a língua árabe. Os campos do saber se misturavam e se complementavam em meio a essas traduções, e surgiam obras, em língua árabe, que continham influências das diversas áreas intelectuais. Exemplo disso é a influência filosófica e científica encontrada em tratados políticos e em obras literárias. A seguir, oferecemos a leitura de um texto árabe medieval à luz da ciência médica: trata-se de uma narrativa de amor do *Livro das Mil e Uma Noites* que dialoga com os saberes medicinais dos médicos Avicena e Arrazi, o primeiro dos séculos X e XI, e o segundo dos séculos IX e X.

Palavras-chave: literatura árabe medieval, literatura árabe erótico-amorosa, medicina árabe medieval.

* Mestre pelo Programa de Estudos Judaicos e Árabes, do Departamento de Letras Orientais, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), com bolsa CAPES. Orientador: Mamede Mustafa Jarouche. E-mail: pedro.secco@usp.br

Desde meados do século VIII até meados do século XI, um período de finais do Califado Omíada e princípios do Califado Abássida, o mundo árabe viveu o esplendor do movimento das traduções, e o consequente avanço de suas ciências. O império crescia junto com suas necessidades de administração e manutenção e, por isso, buscaram-se conhecimentos antigos, sobretudo dos persas e dos gregos, para suprir as demandas da nova sociedade. Patrocinavam-se competentes tradutores, versados em diversas línguas do oriente, como o grego, o siríaco e o persa, a traduzirem grandes obras desse pensamento antigo. Com isso, crescia um sem número de obras de astrologia, astronomia, alquimia, geometria, álgebra, filosofia e medicina, em idioma árabe.

Era comum que as áreas de conhecimento acabassem por se interligar, por dialogar entre si, sendo não raro encontrar menções à alquimia e à medicina em obras literárias, ou menções à física e às ciências matemáticas em obras filosóficas. Os conhecimentos se espalhavam pelos grandes círculos intelectuais do império, e, como é de costume, conversavam entre si.

As obras literárias da época sofriam grande influência desses pensamentos, com intenções claras por trás, como veremos adiante. E uma das ciências que acabou figurando entre muitas das composições narrativas foi a medicina, tão influenciada pelas traduções de originais gregos de Galeno e Hipócrates.

Um bom exemplo de narrativas nas quais encontramos diálogos com a medicina é o das narrativas de amor. Muito se falava das doenças provocadas por esse sentimento, e de como elas atacavam o bem estar e os humores dos apaixonados. E foram vários os médicos que se dedicaram às questões amorosas, e a como se curariam as doenças provenientes do amor. Dentre eles estavam Ibn-Sina, ou Avicena, como é conhecido no ocidente (séculos X e XI), e Arrazi (séculos IX e X).

Analisaremos a seguir uma história de amor do *Livro das mil e uma noites*, a narrativa de “Nuruddin Ali Bin Bakkar e Shamsunnahar”, e como ela dialoga com os preceitos médicos de Arrazi e Avicena, sobretudo os deste último, em sua obra intitulada *O Cânon de Medicina*.

Mas primeiro é necessário traçar alguns princípios gerais do movimento de traduções, para entender o motivo de seu surgimento, e os motivos de diálogo tão grande entre as áreas do saber, sobretudo com relação à literatura.

Usaremos as ideias de dois estudiosos do movimento das traduções: Gutas (1998) e Saliba (2007).

Dimitri Gutas (1998) traça uma abrangente linha histórica do movimento das traduções, notando seus princípios durante o Califado Omíada (século VIII), e seu apogeu durante o Califado Abássida (séculos IX-XI). Os Omíadas tinham sua base governamental em Damasco, na Síria, e era nessa cidade que prosperava o grande centro cultural do califado. Por sua proximidade com a Grécia, com o Egito e com províncias sírias de base siríaca e grega, as traduções do período Omíada se concentraram nos idiomas grego e siríaco. Já com o advento do Califado Abássida, a capital do império mudou para Bagdá, no atual Iraque, mais a leste. A proximidade com os antigos territórios sassânidas da Pérsia (atual Irã), fez com que muitas das obras traduzidas fossem de origem persa.

Mas é com as investigações de George Saliba (2007) que encontraremos explicações bastante coerentes para o movimento das traduções.

Segundo Saliba (2007), o Califado Omíada crescia em extensão territorial, dominando regiões distintas, e era necessária uma boa administração desse território. Os centros urbanos cresciam, e cresciam seus problemas e a necessidade de administrá-los. Era preciso construir aquedutos, vias, edifícios, toda a infraestrutura de cidades em ascensão, além das finanças e cobranças de impostos que deveriam ser muito bem controlados. Para tanto eram necessários conhecimentos de ciências físicas e matemáticas, encontrados nos escritos dos antigos gregos, próximos aos territórios de Damasco. Nasce assim o *diwan*, um mecanismo burocrata dos Omíadas para planejamento e controle da infraestrutura. O *diwan* se tornou uma classe de muito prestígio, dada a sua importância. Aqueles que queriam ascender a cargos dessa nova burocracia precisavam aprender os conhecimentos matemáticos e físicos e, por isso, patrocinavam as traduções dos antigos tratados gregos e siríacos.

Com o passar do tempo, crises e queda de popularidade levaram à derrota do Califado Omíada e ao surgimento de uma nova dinastia: a dinastia dos Abássidas. Mudanças muito fortes aconteceram às estruturas governamentais: a capital mudou de Damasco para Bagdá; o diwan, tão prestigiado e privilegiado ao lado dos antigos governantes, viu-se também em crise, perdendo seu reconhecimento e sua importância; e a nova dinastia precisava de novos meios para legitimar sua chegada ao poder, e recuperar a posição de popularidade junto aos súditos.

Dentro desse panorama de passagem de um governo a outro, cada grupo que sofreu uma crise de seu poder procurou formas para recuperar sua popularidade. Os califas, por exemplo, sofreram uma crise de legitimidade: os Omíadas vinham perdendo o reconhecimento de seu poder, até finalmente serem derrotados, e os

novos Abássidas precisavam, portanto, recuperar uma imagem de soberania califal. Os primeiros califas abássidas se dedicaram a isso buscando legitimação mística na astrologia. A própria mudança da capital de Damasco para Bagdá foi baseada nisso, por exemplo. O califa Almansur, idealizador da construção de Bagdá, era um grande conhecedor e aficionado pela astrologia, e consultou astrólogos para fazerem cálculos sobre a melhor localização para se construir a nova capital. Além disso, a própria instituição do poder califal foi baseada em situações astrológicas de sucessão. Ajudados pelos persas, descendentes dos sassânidas, a derrotar os Omíadas, os Abássidas se colocaram como sucessores do antigo Império Sassânida. Com isso, conseguiram o apoio daquele povo. E essa sucessão era vista de forma astrológica e predestinada. Desta forma, baseados em, sobretudo, questões místicas e astrais, os Abássidas recuperaram a soberania de seu poder, e construíram uma imagem de grandiosidade e imponência.

Quanto ao antigo *diwan*, os descendentes dos burocratas do Califado Omíada queriam recuperar a alta posição que seus pais e avós tinham dentro das cortes. Para isso, ajustaram-se às novas necessidades dos Abássidas. Surgiu, assim, uma nova classe: o vizirato.

Os vizires eram os conselheiros próximos do califa. Como dito anteriormente, o novo poder califal se colocou de forma mais magnânima e soberana. Os fragmentários Omíadas deram lugar aos imponentes e centralizados Abássidas. Os “escritórios” fragmentados do *diwan* precisavam também dar lugar a uma nova categoria, mais centralizada e próxima do poder soberano. Assim eram os vizires, conselheiros próximos do califa.

Saliba (2007) demonstra que os vizires abássidas eram os descendentes familiares dos antigos funcionários do *diwan* omíada. Com a queda de prestígio dessa classe burocrática, os descendentes desses funcionários quiseram voltar a ter privilégios dentro da corte, e se esmeraram em recuperar os conhecimentos de seus pais e avós, e em aprimorá-los às novas configurações e demandas do novo califado. Além da demanda por administração e infraestrutura, surgiu a necessidade de conhecimentos filosóficos e astrológicos, para fins políticos, bem como a crescente necessidade por saneamento público e por práticas medicinais. Para ser vizir e próximo do califa, era necessário ter todos esses conhecimentos do novo império. Patrocinavam-se, assim, as traduções das áreas de conhecimento de que o novo império carecia: astrologia, filosofia e medicina.

Mas o mais interessante nas investigações de Saliba (2007) é notar que os novos vizires queriam a todo custo manter seu lugar de prestígio, um posto que

se tornou tão competitivo quanto perigoso. Para se chegar ao posto de vizir, era necessário muito conhecimento, por isso patrocinavam-se cada vez mais traduções. Era muito difícil chegar a tal posto e conquistar a confiança do califa, mas mais difícil ainda era se manter em tal função. O califa consultava constantemente seus vizires, e qualquer erro por parte deles seria fatal. E mais perigoso ainda era o clima de competição: não são raras as menções a ardis montados para difamar e derrubar vizires, para tirá-los do caminho e conquistar seu lugar. As famílias de vizires se esmeravam, portanto, em se manter em tal posto, educando seus filhos para os substituírem. Um grande exemplo disso é a família dos Barmécidas, que permaneceu no vizirato de muitos califas.

A educação das famílias de vizires se dava, como nota Saliba (2007), internamente, com a produção de narrativas que contivessem os conhecimentos das diferentes áreas. Nisso, a literatura acabou por dialogar com as ciências, mantendo-se no seio do Califado e do vizirato. Os vizires tanto contavam narrativas para aconselhar os califas, como narrativas para educar seus descendentes. Essas narrativas foram as chamadas *histórias exemplares*, que continham morais e ensinamentos por trás, carregando conhecimentos de política, administração e das diversas áreas do saber. Tanto serviam para aconselhar os califas a agirem ou mudarem suas ações, como para educar novos vizires a como conduzir suas atividades, de modo a manter-se ao lado do soberano.

Com tais explicações, entendemos melhor como se deu o diálogo da ciência e da literatura no Califado Abássida. Agora vale analisar um pouco como se davam as composições narrativas árabes da época.

Giffen (1971) usa a metáfora do colar para mostrar como os autores árabes dos séculos IX ao XI foram grandes compiladores de ideias de outros autores. A metáfora árabe de artesão diz que a construção literária é como a ação de colocar contas num colar: escolhem-se deferentes contas de colares antigos, que são ideias de diferentes autores antigos, para construir seu próprio colar, com seu próprio sentido. Ou seja, pegam-se as ideias pertinentes à intenção de composição do autor, e monta-se a sua obra, com múltiplas influências, mas com suas próprias visões. É, portanto, um trabalho erudito de selecionar conhecimentos de outros autores que sejam pertinentes à intenção de composição da obra.

Muitos estudiosos contemporâneos, como Cynthia Robinson (2007) e Ramón Mujica Pinilla (1990), analisaram narrativas amorosas do período árabe clássico buscando as origens das contas de seus colares. Robinson (2007) se dedicou à história de amor de *Bayad e Riyad*, a narrativa do relacionamento amoroso dos

dois jovens cujos nomes dão título à história. A arabista desenvolve um belíssimo trabalho para rastrear as origens das contas do colar dos dois amantes, e uma das origens que encontra é a da medicina para cura da doença provocada pelo sentimento amoroso. Os dois jovens apaixonados são obrigados a guardar segredo de seu amor, e a abster-se de qualquer forma de contato, para corresponderem às exigências de etiqueta da época. Essa distância entre os dois acaba causando uma doença. A personagem da velha da Babilônia intercede junto ao jovem Bayad, para lhe receitar tratamentos para seu sofrimento. A velha senhora diagnostica que o jovem está com os humores alterados (influência da medicina grega de Hipócrates e Galeno), e receita para ele conversas, música e a prática do jogo de xadrez. Tudo isso exercitaria seu pensamento para o raciocínio e o relaxamento, apaziguando o humor melancólico. Tais preceitos podem muito bem ser encontrados nos escritos dos dois médicos supracitados: Avicena e Arrazi. É a medicina que olha para o corpo como o conjunto dos quatro humores: fleumático, sanguíneo, da bile amarela e da bile negra (o melancólico). Esses quatro humores têm um equilíbrio específico no corpo, e um desequilíbrio causaria a doença. Para reequilibrar é preciso ver qual dos humores está em desequilíbrio, e qual tratamento é mais adequado a ele. No caso do melancólico, a conversa, os jogos de raciocínio, o ambiente musical e as práticas sexuais eram tratamentos prescritos. Ou seja, em seu estudo, Robinson demonstra que a medicina baseada em Galeno e Hipócrates seria uma das contas do colar dos jovens amantes.

Já o estudioso peruano Ramón Mujica Pinilla (1990), analisa as origens das obras de Ibn-Hazm de Córdoba e de Ibn-Arabi de Múrcia. Pinilla (1990) chega aos escritos de Avicena e Arrazi, novamente, para demonstrar como esses dois médicos olharam para o corpo de forma a reconhecer e identificar os males causados pelo humor melancólico, e como ambos receitavam as práticas sexuais como tratamento para esse desequilíbrio humoral.

Com esses dois exemplos de estudos sobre narrativas de amor árabes clássicas, podemos verificar na prática as teorias de Saliba: os antigos vizires, querendo perpetrar seus postos através de suas famílias, produziam narrativas literárias que continham conhecimentos das obras traduzidas do pensamento antigo. Ou seja, as traduções árabes e a disputa pelo poder fizeram com que a literatura da época fosse muito enriquecida através do diálogo com as diferentes áreas de conhecimento. Autores construía seus colares aproveitando as contas dos grandes sábios antigos. Os pensamentos de Hipócrates são verificáveis na literatura amorosa, por exemplo, como vimos.

Pois bem, tal como Robinson e Mujica Pinilla, muitos arabistas se dedicaram a procurar as raízes médicas nas narrativas de amor. Olhemos, pois, mais detidamente agora para a narrativa de “Nuruddin Ali Bin Bakkar e Shamsunnahar”, e busquemos se há no colar desses amantes alguma conta que tenha sido emprestada dos colares de Avicena e de Arrazi.

A narrativa de “Nuruddin Ali Bin Bakkar e Shamsunnahar” está inserida no *Livro das mil e uma noites*, mais precisamente entre as noites 171 e 200 do manuscrito Arabe 3609-3611. Essa posição é crucial para que entendamos essa narrativa melhor, e possamos fazer uma comparação mais fundamentada com as práticas medicinais da época.

Primeiro refletamos um pouco sobre o manuscrito Arabe 3609-3611. Esse manuscrito em três volumes, que faz parte do acervo da Biblioteca Nacional de Paris, é o mais antigo manuscrito consistente, de que se tem notícia, das *Mil e uma noites*, com sua data estimada nos séculos XIII-XIV, segundo o *scholar* iraquiano Muhsin Mahdi (1995). Há um manuscrito mais antigo, datado do século IX, encontrado pela arabista iraquiano-americana Nabia Abbott. Porém, tal manuscrito está muito danificado, contendo apenas nove páginas quase incompreensíveis, dado seu estado de deterioração. Portanto, o mais antigo manuscrito consistente é o referido Arabe 3609-3611.

O prólogo moldura do manuscrito conta a história de uma jovem, filha do vizir do rei Shahriyar, chamada Shahrazad, que se coloca diante do rei para tentar fazer com que ele pare de matar as mulheres do reino. Isso acontece pois Shahriyar, enfurecido com a traição de sua mulher, empreendia um verdadeiro genocídio feminino, para matar todas as mulheres, que segundo ele eram pérfidas e ardilosas. Shahrazad, então, monta o ardil de se casar com o rei e entretê-lo com narrativas, para cessar a carnificina.

Mas o que interessa aqui é a disposição das histórias no manuscrito. Aliás, vale notar que essa disposição é deste manuscrito em questão, apenas. Manuscritos posteriores mudam a ordem das histórias, suprimem algumas, encaixam outras. Por isso, analisaremos a configuração como se dá no manuscrito Arabe 3609-3611.

Até a noite 171, reinam as relações corpóreas nas narrativas de Shahrazad. Muitas mulheres sensuais são protagonistas de muitas das histórias. Elas seduzem através de seus corpos, seus seios empinados, suas vaginas irresistíveis, seus quadris pesados, citando aqui algumas das descrições físicas dessas mulheres. O corpo delas é minuciosamente descrito, suas partes sexuais recebem inúmeros adjetivos.

Podemos imaginar perfeitamente essas mulheres, graças a essas descrições. Citemos apenas um trecho, bastante representativo dessa descrição física:

Era uma jovem de boa estatura, seios empinados, de formosura, beleza, elegância, perfeição e esbelteza; sua fronte parecia ter o brilho da lua cheia; seus olhos imitavam os das vacas selvagens e das gazelas; as sobrancelhas eram como a lua no mês de šā'bān; as faces pareciam papoulas; a boca, o sinete de Salomão; seus labiozinhos vermelhos eram como ouro puro; os dentinhos, como pérolas engastadas em coral; o dorso, como uma torta oferecida ao sultão; o peito, como uma fonte com jatos d'água; os seios, como duas enormes romãs; a barriga tinha um umbigo que cabia meia taça de unguento de benjoim; e uma vagina que parecia cabeça de coelho com as orelhas arrancadas. (*Noites*, vol I, p. 113)

O corpo dessa jovem é mapeado com a destreza dos antigos geógrafos árabes: nos mínimos detalhes. Vemos a carnalidade, as partes do corpo bem marcadas, e as metáforas muito materiais. O seio, parte do corpo, é comparado a uma romã, elemento material da natureza, e os olhos são de vacas selvagens, novamente materializando o corpo na natureza. Essas construções metafóricas são muito comuns do período árabe clássico e pré-islâmico. Desde a poesia da era pré-islâmica, as metáforas se constroem a partir da materialidade da natureza: comparam-se as partes do corpo da mulher amada ao ambiente do deserto beduíno. Depois do surgimento do Islã, e crescimento dos núcleos urbanos, continua-se a fazer a construção metafórica material, agora com elementos do dia a dia das cidades, como fontes e sinetes, acima vistos.

É de suma importância ver a materialidade e a construção metafórica do corpo feminino até a noite 171, pois depois dessa noite os rumos do corpo mudarão nesse manuscrito.

A história aqui analisada, a narrativa de “Nuruddin Ali Bin Bakkar e Shamsunnahar”, é justamente a que se inicia na noite 171, e causa a quebra brusca na descrição corporal: saímos do meio corpóreo minuciosamente descrito, e entramos num mundo sublime, de descrições alusivas.

A narrativa em questão conta a história de dois amantes, impossibilitados de ter sua relação empreendida, pelo simples fato de que Shamsunnahar é a concubina preferida do califa Harun Arrashid. Ela não pode pertencer a mais nenhum homem, somente ao califa. Mas ela se apaixona pelo jovem Nuruddin, e ele por ela. Por terem de manter sua relação em segredo, e por pouco se encontrarem, a

carência um do outro provoca neles a doença. Mas diferentemente de *Bayad e Riyad*, não há cura nenhuma que alivie o amor dos dois.

Mas vejamos detidamente como a narrativa se constrói, como o corpo e a materialidade aparecem nela.

Já na noite 171, Shahrazad começa a contar a história e descreve Shamsunnahar da seguinte forma:

causaria vergonha ao mais perfeito plenilúnio, sobre a qual havia adornos de seda vermelha cravejada de pérolas e gemas, e cuja beleza era bem superior à das servas que estavam diante dela, tal como disse alguém a seu respeito, na seguinte poesia:

“Ela foi criada tal como se deseja, até a perfeição,
no molde da formosura, sem tirar nem pôr;
parece que ela foi feita de pérola líquida:
em cada parte de seu corpo existe uma lua.
Sua aparição é plenilúnio, seu talhe, ramo,
seu aroma, almíscar; ninguém há como ela.” (*Noites*, vol II, p. 17)

Mais adiante temos o seguinte poema para descrever a jovem concubina:

Ela é o sol e tem o céu por morada;
consola teu coração do melhor modo,
pois não poderás até ela ascender,
e nem ela até ti poderá descer. (*Noites*, vol II, p. 18)

E, por fim:

Šamsunnahār, os longos cabelos enrolados na cintura, coberta por um manto azul tecido a ouro, tão fino que revelava as roupas e as jóias que estavam debaixo dele. Ela parecia o sol sob nuvens, exibindo-se em seu caminhar e encantando com seu marchar; subiu enfim ao trono. (*Noites*, vol II, p. 23)

Pois bem, como pudemos ver, a materialidade não está presente na descrição de Shamsunnahar, não sabemos como são seus seios, seu quadril, a cor de seus olhos, a cor de seus cabelos. Não podemos formar uma imagem física de

mulher, como no caso da outra jovem anteriormente citada. Simplesmente pois Shamsunnahar não é descrita materialmente, mas sim etereamente. As metáforas são ligadas ao sublime, não ao mundo material. Na primeira citação ela aparece adornada, mas não há descrições de seu corpo. Os objetos e roupas que veste são descritos nos mínimos detalhes, mas quando se menciona sua beleza, diz-se apenas que é superior à das jovens que a acompanhavam.

A segunda citação mostra um poema, no qual Shamsunnahar é descrita perfeitamente como a figura elevada e inatingível, inalcançável. Ela é comparada ao sol, ao astro celeste mais elevado e de brilho mais ofuscante. Não há como olhar para o sol e divisar como ele é, simplesmente pois a vista humana não aguenta a intensidade do brilho solar, da mesma forma que não se pode descrever perfeitamente como é a beleza de Shamsunnahar. Ela é o indizível, o indescritível, o belo a que só se pode aludir de forma sugestiva, mas nunca exata. E vale dizer: o nome Shamsunnahar significa “o sol da manhã” em árabe. Portanto, desde seu nome, ela já é a imagem do sol forte das manhãs árabes.

A terceira citação conclui de forma perfeita as descrições de Shamsunnahar. Ela está envolta em um manto azul, que deixa transparecer as roupas que ela usava por baixo dele, e a comparação a seguir é a do sol sob nuvens. Ou seja, Shamsunnahar é novamente mostrada como o sol, e desta vez de forma oculta, mais inatingível ainda, com uma imagem mais difusa e inapreensível ainda: o sol está por trás das nuvens, aquilo que é elevado e que não se pode ver perfeitamente está agora mais difícil de se ver, pois está escondido. Para completar, a jovem concubina sobe ao trono, o trono que anteriormente fora descrito como o mais elevado do palácio. Ou seja, há mais distanciamento, mais inacessibilidade. Shamsunnahar é tão inapreensível, que ela é o sol mais elevado e distante.

Salta aos olhos a grande diferença com a materialidade das histórias anteriores a esta: a mulher aqui não é descritível, não é imaginável, não é apreensível a nossos olhos mundanos. Não estamos no mundo material do corpo e das metáforas da natureza palpável. Não saboreamos romãs comestíveis, nem vemos tigelas com unguentos sensíveis, nem ao menos sentimos o peso de um quadril. Estamos no nível do inalcançável. Antes as metáforas nos mostravam objetos palpáveis, agora estamos no distante e etéreo, inapreensível aos sentidos humanos.

Feita essa análise da imagem de Shamsunnahar, passemos às descrições do espaço na narrativa, e verifiquemos o mesmo movimento de desmaterialização.

O primeiro encontro dos jovens acontece no palácio da concubina. Esse palácio, chamado Palácio da Eternidade, é descrito em toda a sua materialidade,

como um belíssimo banquete para os sentidos. Encontramos descrições que satisfazem o olfato, o paladar, a visão e a audição.

A visão é um dos sentidos para os quais mais se apela. O palácio da concubina é descrito como tendo “mais de cem pontos elevados e bandejas de cristal, cravejadas de várias espécies de pedras preciosas”, ou ainda como tendo um jardim onde “a água escorria de uma grande piscina para outra pequena, e à beira delas havia manjeriço, nenúfar e narciso em vasos de ouro incrustado” (*Noites*, vol II, p. 20). Isso apenas para citar um pouco da minuciosíssima descrição visual que ocupa duas páginas.

O paladar aparece no banquete que o jovem Nuruddin come com seu amigo, o perfumista Abu Alhasan: “foi-lhes servido um banquete com boa comida (...), cordeiros ainda não desmamados, galinhas gordas, confeitos açucarados, potes de pickles” (*Noites*, vol II, p. 19). Depois, quando Shamsunnahar aparece, ela e o jovem participam de outro banquete, no jardim do palácio: os dois são servidos numa “mesa de prata repleta de iguarias, que foi depositada diante deles” (*Noites*, vol II, p. 27). E mais adiante eles comem dando comida um na boca do outro, “Shamsunnahar começou a dar comida na boca do rapaz, e ele a ela, até que ambos comeram o tanto que quiseram” (*Noites*, vol II, p. 27).

O olfato aparece nas descrições de aroma do banquete, e a audição fica muito forte com as músicas entoadas pelas servas, e depois pelos próprios amantes.

Ou seja, estamos diante de descrições materiais perfeitas e fortíssimas, que apelam muito para os sentidos humanos. Mas, veremos a seguir que essas descrições materiais vão minguando, até sumirem totalmente, acompanhando o movimento de desmaterialização da narrativa.

Como sabido, o amor dos dois é impossibilitado pelo fato de Shamsunnahar ser concubina do califa Harun Arrashid. Pois bem, no meio desse belíssimo banquete no Palácio da Eternidade, as servas vêm informar à concubina que o califa se aproxima. A jovem então manda que as servas ocultem tudo o que acontecera ali, e que levem Nuruddin e o perfumista embora. Nesse momento, Shamsunnahar “ordenou que as portas do pavilhão fossem fechadas” (*Noites*, vol II, p. 29). Sim, fecham-se as portas desse paraíso em que estávamos, e também fecham-se as portas dos sentidos e da materialidade.

Os jovens são obrigados a se separar, e, com a separação deles não há mais descrições detalhadas de espaço como as do palácio de Shamsunnahar.

Padecendo da dor da distância um do outro, Nuruddin e Shamsunnahar pedem ajuda a seu novo confidente, o joalheiro (mais adiante veremos por que o joalheiro substitui o perfumista Abu Alhasan), que arma um novo encontro para os dois, numa residência sua). A primeira descrição que temos dessa residência é a sua localização, afastada do centro palatino de Bagdá. Na época, as regiões afastadas do palácio eram mais pobres e perigosas. Portanto, nos distanciamos da opulência e da beleza suprema do palácio, e nos aproximamos de uma área mais humilde. Mais humilde será também a descrição dessa casa e do encontro dos dois amantes nela. Em apenas uma página e meia, na noite 190, há a descrição do encontro inteiro, dizendo-se simplesmente que os amantes comeram, beberam, ouviram somente uma canção, e estavam vestidos com luxo e riqueza. Ou seja, não há a minúcia da descrição, não aparecem as comidas com seus aromas, não se descrevem cuidadosamente os trajés, apenas diz-se que eram ricos. Uma descrição de dez páginas do primeiro encontro deu lugar a uma simples descrição de uma página e meia. Ou seja, o espaço vai se diluindo, vai se desmaterializando, vão sumindo as descrições físicas. O palácio de Shamsunnahar era inteiramente figurável ao leitor, mas a casa do joalheiro é difusamente descrita, sem nenhuma minúcia.

Por fim, ambos os amantes morrem, dada a impossibilidade de aguentar a distância um do outro. O espaço em que Nuruddin morre é o da casa de um homem que abrigou a ele e ao joalheiro enquanto ambos fugiam. Essa casa não tem nenhuma descrição, nem mesmo alusiva. Partimos da descrição minuciosa do palácio, para uma alusiva descrição da casa do joalheiro, desembocando na casa do homem que os abrigou, sem descrição alguma.

Mas antes de lançarmos uma hipótese de leitura para esta mudança drástica na descrição espacial, atenhamo-nos às atitudes de alguns personagens.

Primeiro pensemos no companheiro e confidente de Nuruddin e Shamsunnahar, o perfumista Abu Alhasan. Era um homem que “possuía muito dinheiro, e próspera era sua situação (...), e bem-vinda sua figura onde quer que aparecesse (...). Seu estabelecimento era frequentado por filhos de nobres e notáveis” (*Noites*, vol II, p. 17). Esse homem de fina origem e de posses, que gozava de tanto prestígio ao lado da corte de Bagdá, é o homem que sabe do segredo dos dois amantes, e que arma o primeiro encontro entre eles, no palácio de Shamsunnahar. Ele pode entrar no palácio, pois é um homem de nobreza.

Mas, assim como sua riqueza, Abu Alhasan se demonstra alguém muito preocupado com questões mundanas. Depois da separação do primeiro encontro,

com a chegada de Harun Arrashid, o perfumista acompanha o dia a dia de Nuruddin, sua tristeza e seu padecimento. Mas todos os dias em que está com ele, o perfumista se preocupa mais com o trabalho, tanto que há três passagens em que o perfumista sai da casa de Nuruddin para ir cuidar de sua loja, e duas em que se preocupa com o perigo de perder seu negócio por causa do amor dos dois. Ou seja, estamos diante de um personagem mais preocupado com o trabalho e com suas riquezas do que com o amor e a situação dos dois amantes.

A prova final disso está na seguinte passagem:

Saiba que sou um mercador conhecido e tenho muitos negócios com homens e mulheres de elevada condição. Não estou seguro de que o caso dos dois não se revele e nisso esteja também o motivo de minha aniquilação, da expropriação de meus bens e da humilhação de meus filhos e familiares. Não posso deixar de me importar com eles depois de tão agradável convivência. Assim, adotei o alvitre de liquidar meus negócios, pagar minhas dívidas, interromper minhas atividades e mudar para Basra, onde me estabelecerei para esperar a resolução desse caso (...). (*Noites*, vol II, p. 44)

Toda essa fala está endereçada a seu amigo, o joalheiro. Abu Alhasan é o homem de elevada estirpe, muito rico e reconhecido, o homem que não para de pensar em seu trabalho, e que prefere abandonar Nuruddin e Shamsunnahar para não perder seus bens. Ou seja, é um homem muito preocupado com o material.

Relacionando o personagem ao espaço, veremos que é justamente o perfumista que está presente no palácio de Shamsunnahar, o local da descrição espacial mais minuciosa e material. Depois que se fecham as portas do pavilhão do palácio, o perfumista vai se desligando da história, até fugir para Basra e deixar o joalheiro em seu lugar como confidente dos dois amantes. Ou seja, o espaço da riqueza está ligado ao personagem da riqueza, o espaço do material está ligado ao personagem do material. O sumiço do espaço de riqueza e materialidade gera o sumiço do personagem de riqueza e materialidade.

Passemos à análise do joalheiro. Ele próprio se descreve para Shamsunnahar da seguinte forma: “Saiba, fulana, que eu pertencço à classe média, e não sou como o perfumista Abu Alhasan” (*Noites*, vol II, p. 52). Ou seja, estamos diante de alguém abaixo do perfumista no nível social. Mas no que diz respeito a desapego, estamos falando de alguém acima de Abu Alhasan.

Não há sequer uma menção ao trabalho do joalheiro. Ele não vai nenhuma vez à loja, não sai de perto de Nuruddin em momento nenhum para trabalhar,

diferentemente do perfumista. Ele oferece seus bens pelo amor dos dois, como notamos nas seguintes passagens: “Decidi oferecer-lhe minha alma e meu dinheiro” (*Noites*, vol II, p. 47); e mais adiante, após ter seus bens roubados: “Minha preocupação em agradar vocês dois é maior do que meu apego pelas coisas roubadas” (*Noites*, vol II, p. 67).

Após o encontro na casa do joalheiro e a separação dos amantes novamente, o califa Harun Arrashid acaba descobrindo a relação de Nuruddin e Shamsunnahar. O rapaz foge de Bagdá com o joalheiro, que deixa para trás todos os seus bens, para fugir com seu amigo, cuidando dele e protegendo-o.

Ou seja, estamos falando de um personagem de grande desapego, que não se separa de seus amigos, que doa seus bens pelo amor deles, e que deixa tudo para trás para proteger Nuruddin. Menos riqueza e mais desapego do que o perfumista.

Estabelecendo uma relação com as descrições espaciais, lembremos que Abu Alhasan estava ligado ao grande Palácio da Eternidade. O joalheiro, por sua vez, está ligado ao espaço com descrição mais econômica e mais difusa: sua casa onde acontece o segundo encontro dos amantes. Pois bem, as descrições espaciais diminuem segundo diminui o nível de riqueza e apego dos personagens. Estamos nos encaminhando, portanto, para a relação de desapego total, e cada vez menos relações físicas e corpóreas.

Passemos ao último grupo de personagens aqui analisado: os ladrões. Como vimos, o segundo encontro do casal acontece na casa do joalheiro. Esse encontro é frustrado pela chegada de um bando de ladrões, que roubam todos os pertences do joalheiro, que adornavam sua casa para o encontro dos amantes, e sequestram Nuruddin e Shamsunnahar.

Se primeiro os amantes estavam na companhia de um reconhecido e rico perfumista, e depois passaram à companhia de um joalheiro de um estamento social mais baixo, agora os dois amantes estão entre pessoas da mais baixa escória social, os ladrões. Vemos a queda de estamento e prestígio, do mais rico, para o classe média, chegando aos ladrões. E qual será atitude desses ladrões? A mais desapegada de todas, como veremos a seguir.

Tendo sequestrado o casal e o levado a seu esconderijo, os ladrões descobrem a história espantosa dos dois amantes, graças ao joalheiro. Vendo-se diante de um amor tão elevado e intenso e de duas figuras tão indescritíveis e etéreas, os ladrões se apiedam e decidem levar Nuruddin e Shamsunnahar a seus lares em segurança, e devolver seus pertences. Sim, vislumbramos aqui o maior ato de desapego da

narrativa, vindo daqueles de mais baixa classe social e de menos prestígio social. Os ladrões voltam atrás na sua função, no seu trabalho, eles devolvem o que roubaram.

Como feito até aqui, vejamos a relação do espaço com os personagens. Os ladrões levaram Nuruddin e Shamsunnahar para seu esconderijo, nas margens opostas do rio Tigre. Essa região era conhecida na época como um local muito perigoso e de baixíssimo prestígio social. Era o lado mais pobre de Bagdá, afastado do palácio califal, nas outras margens do rio. Esse espaço não é descrito, e o covil dos ladrões tampouco. Ou seja, saímos do espaço mais detalhadamente descrito com o personagem mais rico e apegado, passando por um espaço com descrição alusiva e com um personagem menos rico e menos apegado, para chegar ao espaço sem descrição e com os personagens mais desapegados de todos: os ladrões que devolvem o que roubaram.

Chegados a este ponto, é preciso fazer o paralelo de toda essa discussão de espaço e personagens com a medicina da época e com a doença de amor, para verificar que as contas do colar de Avicena e de Arrazi não fazem parte do colar de Nuruddin e Shamsunnahar. Ou, se fazem, acabaram recebendo uma polida, uma lapidada, que reconfiguraram sua imagem.

Após o primeiro encontro opulento, rico, descrito para banquetear os sentidos, e ao lado do personagem mais apegado ao material, os dois amantes são obrigados a se separar, e essa separação causa a dor insuportável. Depois que se fecham as portas do paraíso, as portas do pavilhão do Palácio da Eternidade, fecham-se as portas da alma de Nuruddin e de Shamsunnahar, e os dois amantes caem em doença. Vejamos algumas passagens que descrevem a doença dos dois amantes depois do primeiro encontro.

Quando o califa Harun Arrashid chega ao palácio de Shamsunnahar, a jovem faz com que suas criadas escondam o perfumista e Nuruddin. Do ponto do palácio em que estão escondidos, os dois olham a cena do califa encontrando Shamsunnahar: “Nuruddin permanecia prostrado pela paixão, com os movimentos debilitados, vendo com os olhos contrariados o mesmo que eu via, e pensando com o coração adoentado o mesmo que eu pensava” (*Noites*, vol II, p. 31). Esta é a primeira descrição da debilidade de Nuruddin, e já vemos como ela é causada pela paixão.

Logo em seguida, o perfumista narra a seguinte cena, ainda escondido e olhando o encontro do califa com a concubina, e acompanhado do jovem debilitado:

Šamsunnahār, a qual, aborrecida, se reclinou tanto em sua cadeira que caiu. As servas a socorreram e carregaram. Abū Alḥasan ficou ocupado em observá-la, e mais tarde ele contaria: “Voltei-me para o seu amado, olhei para ele e eis que estava desfalecido, deitado de bruços, sem se mexer. O decreto divino foi generoso com eles e decidiu igual para ambos.” (*Noites*, vol II, p. 32)

Essa última passagem mostra a união forte dos dois amantes, já que mesmo separados eles desmaiam ao mesmo tempo.

Lembremos que estamos ainda no plano do material, logo após o encontro no palácio de Shamsunnahar e ainda na companhia do perfumista. É neste ponto, depois da separação e com o sofrimento mútuo, que aparece a figura do médico. O perfumista vai até a casa do jovem Nuruddin, a quem encontra “prostrado no colchão, cercado por várias pessoas de várias categorias. Havia médicos, cada um lhe receitando algo e medindo-lhe o pulso” (*Noites*, vol II, p. 35). É importante notar a confusão dos médicos, que não sabem ao certo o que o jovem tem, pois não entram em acordo do que lhe receitar. Cada médico receita algo, pois nenhum deles tem certeza do que acometeu o jovem.

Quanto a Shamsunnahar, ela está no palácio, e também sofre sintomas de doença:

Encontrei minha patroa prostrada na cúpula, sem responder às perguntas nem conseguir falar. O comandante dos crentes estava à sua cabeceira, sem ter quem lhe desse informações sobre o estado dela nem saber o que a acometera. Ela ficou nesse estado até o meio da noite, cercada de todos os lados pelas servas, que se dividiam entre felizes e chorosas. Depois ela despertou e o califa Hārūn Arrašīd perguntou: “Qual é o seu problema, Šamsunnahār?”. Quando lhe ouviu as palavras, ela beijou os pés do califa e disse: “Ó comandante dos crentes, faça-me Deus o seu resgate! Alguma mistura me fez mal e acendeu o fogo em meu corpo. Isso me fez cair sem perceber onde eu me encontrava”. (*Noites*, vol II, pp. 36-37)

Vemos aqui como o sofrimento de Shamsunnahar é comparável à intoxicação alimentar, ou seja, uma doença. Mas mais adiante encontramos a seguinte passagem: “Šamsunnahār despertou e o comandante dos crentes convocou os médicos e ordenou que tratassem dela, ignorando a paixão e o enamoramento em que incidira e que a haviam acometido.” (*Noites*, vol II, p. 38). Ou seja, nessa passagem vemos novamente os médicos, mas fica claro que o trabalho deles é

inútil, já que eles desconhecem a verdadeira causa de seu sofrimento: a paixão por Nuruddin.

Das duas passagens em que médicos são chamados para atuar vemos a incapacidade deles em diagnosticar precisamente a doença, não reconhecendo que a causa dela, em ambos os amantes, é a separação um do outro. Ora, fica clara aqui a demonstração da narrativa de que os médicos não sabem diagnosticar uma doença causada pelo amor.

Mas pensemos isso ligado a tudo o que foi dito até aqui sobre personagens e espaço. Os médicos aparecem na narrativa enquanto estamos ainda embriagados pelo encontro magnífico no Palácio da Eternidade, e acompanhados ainda pelo materialista Abu Alhasan. Ou seja, os médicos aparecem na parte material e física da narrativa, e seu trabalho é deslegitimado, uma vez que não conseguem tratar os amantes doentes, nem sequer diagnosticar corretamente o mal que padecem.

Na narrativa inteira, esta é a única aparição dos médicos. Mas a doença não para de ser descrita. Quando passamos para o espaço com descrições alusivas e na presença do desaparecido joalheiro, a proposta de tratamento da doença aparece pelas palavras do próprio sucessor do perfumista: “Meu senhor, esse fogo não será apagado senão pela reunião com a amada, mas em outro lugar que não aquele onde há perigo, aniquilação e dano” (*Noites*, vol II, p. 55). Ora, o personagem mais desaparecido que o perfumista percebe que o espaço no qual Abu Alhasan era bem querido, o detalhadamente descrito e valorado Palácio da Eternidade, é um local de aniquilação e dano. Sim, o local minuciosamente detalhado é um local de perigos, e é mais seguro ir ao local de descrição alusiva, a casa dele. Portanto, o material é perigoso, e o desapareço é mais seguro. Além disso, enquanto estávamos com o perfumista e nos domínios do palácio, os médicos não conseguiam agir com sucesso. Agora que nos aproximamos do caminho do desapareço e da desmaterialização, a cura pode ser vislumbrada: a reunião dos amantes. Claro, que para perceber a verdadeira cura, a união amorosa, era necessário o olhar de um personagem mais distante da materialidade. Ou seja, os médicos são muito materiais, presos ao corpo, enquanto o joalheiro é mais espiritual, ligado à alma, e enxerga a verdadeira cura dos amantes.

Com o espaço da não descrição e dos personagens mais desaparecidos, o covil e os ladrões, vem o alívio final, a cura final para os amantes: a morte. Depois de passar pela experiência de total desapareço junto aos ladrões, Nuruddin conclui: “Quem dera eu tivesse me resignado e morrido, descansando e dando descanso aos outros (...). Como poderá a alma suportar uma terceira vez? (...) Sei que ela e eu vamos morrer” (*Noites*, vol II, p. 67). Ou seja, Nuruddin enxerga que um

terceiro encontro entre eles não será suportável para a alma, e a morte se avizinha para dar o descanso final. Note-se, Nuruddin disse que a alma não aguentará, não o corpo. Transcendemos as dores do corpo e chegamos à doença da alma, que só cessará com o encontro dos dois na morte, como acontece ao final da narrativa.

Ora, pensemos: quando estávamos no âmbito do palácio físico, bem descrito e na companhia do perfumista apegado ao material, o corpo era importante, e os médicos aparecem em cena, não conseguindo curar a doença do corpo. Quando estávamos no âmbito de descrições espaciais alusivas e com o personagem desapegado do joalheiro, mostra-se uma cura possível, a união dos amantes. E, por fim, depois da experiência do total desaparego, sem descrições espaciais e com ladrões que devolvem o produto de seu roubo, o verdadeiro diagnóstico aparece: a doença é na alma, e a cura se anuncia através da morte dos dois, para a união dos amantes de forma espiritual.

A narrativa caminha do material para o desaparego, do corpo para a alma, dos médicos ineficazes para a união espiritual. Mas por que os médicos estão alocados na parte material da narrativa, e por que não conseguem diagnosticar nem tratar a doença? As respostas estão nas práticas medicinais de Avicena e Arrazi.

Começemos pelo maior nome da medicina árabe medieval, o grande Ibn-Sina, ou como o ocidente o conheceu, Avicena.

Médico sempre preocupado com a eficiência da medicina nos séculos X e XI, Avicena foi um grande leitor das traduções de Hipócrates e Galeno. Deles o médico árabe herdou a teoria dos humores: o corpo humano é formado por quatro humores, o fleumático, o sanguíneo, o da bile amarela e o da bile negra. Ser saudável é ter os quatro humores num determinado equilíbrio, que varia de ser humano para ser humano e de região geográfica para região geográfica. Em seu *Cânon de medicina*, Avicena traçou esses preceitos e elencou os problemas que poderiam advir do desequilíbrio desses humores.

Em certo momento do livro (IBN-SĪNĀ, 1999), Avicena diz que o equilíbrio dos humores é a saúde do corpo, e a imagem disso era a beleza: fragrância, forma e compleição limpa. Ou seja, estar saudável para Avicena é estar com a beleza do corpo em suas formas materiais.

Outro fator que nos mostra a materialidade de Avicena é a relação entre humores e temperamentos: Os quatro humores estão intimamente ligados a quatro temperamentos, um quente, um frio, um úmido e um seco. Ora, essas quatro relações indicam a forte crença material da medicina de Avicena, no sentido da palpabilidade, da sensorialidade.

Estar saudável é ter os quatro humores e os quatro temperamentos equilibrados, mas esse equilíbrio depende de fatores externos. Por exemplo, um homem que vive numa região mais fria do globo tem o temperamento frio maior que o quente, e um homem que vive numa região mais quente tem o temperamento quente em maior quantidade. O primeiro tem seu equilíbrio quando o frio está maior que o quente, e o segundo o contrário. Por isso, suas saúdes são distintas.

As alterações na alimentação, nas relações com o clima, e nos estados de humor alteram os temperamentos de seu estado de equilíbrio, gerando a doença. A cura está em reequilibrar esses temperamentos, com drogas que podem ser quentes, frias, húmidas ou secas, com uma alimentação baseada nessas diferenças também, ou com terapia musical, que aumenta, por exemplo, o temperamento quente.

Ou seja, para Avicena as doenças são causadas por fatores externos e naturais, como alimentação e clima. Elas atacam o corpo, e as curas são baseadas em coisas materiais que restabelecem o equilíbrio humoral.

Passemos aos preceitos do outro médico em questão: Arrazi. Este médico dos séculos IX e X também foi influenciado pelas leituras de traduções de Galeno e Hipócrates, porém, ele se dedicou mais a questões sexuais. Vejamos uma belíssima passagem dele sobre os benefícios do coito:

O coito apazigua a cólera e contribui para alegrar o espírito de quem tem o temperamento quente. É um tratamento que cura do escurecimento de vista, da vertigem, do peso na cabeça, das dores nas extremidades; e do que cega o coração e fecha as portas do espírito. Aquele que se abstém do sexo por muito tempo terá os órgãos debilitados, as veias obstruídas e o sexo encolhido. Já vi pessoas que abandonaram a prática do sexo para viver na castidade; assim, seus corpos se esfriaram e ficaram com dificuldade de se movimentar. Foram acometidos pela tristeza sem motivo; conheceram os males da melancolia e os problemas de digestão. (AL-NEIMI, 2009, p. 17)

Poucos comentários são necessários após tão explanada relação do sexo com a medicina. Apenas notemos a materialidade a que Arrazi se refere: o médico receita a relação carnal como cura para desequilíbrio do temperamento quente.

Mas façamos uma comparação com tudo o que vimos na relação amorosa entre Nuruddin e Shamsunnahar.

Como vimos, os médicos na narrativa foram incapazes de diagnosticar a doença dos dois amantes. Pensando agora como um médico árabe dos séculos IX-XI, vemos o porquê disso. Seguindo os preceitos de Avicena e Arrazi, temos que buscar os sintomas para ver qual temperamento está em desequilíbrio. Provavelmente os temperamentos quente e úmido, já que, segundo Avicena (1999), o coração é um órgão de temperamento quente e o fígado de temperamento úmido. Os dois personagens dizem reiteradas vezes ter o “fígado dilacerado” e o “coração aprisionado”, daí chegarmos a essa conclusão.

Muito bem, mas para pensar um tratamento precisamos descobrir as causas. Pois é aí que chega a impossibilidade de tratar esses doentes: as causas, para os médicos árabes, são sempre motivadas por efeitos externos naturais, tais como alimentação e variações climáticas. No caso de Nuruddin, como vimos, cada médico receitou uma coisa, pois não podiam chegar a uma causa comum. Isso porque para eles as causas não abrangem o amor espiritual. No caso de Shamsunnahar, os médicos receitaram tratamentos, baseados no que ela disse de alimentação. Mas nenhum desses tratamentos surtiu efeito, simplesmente porque a causa era extracorporal, algo vindo da alma.

Ou seja, a medicina árabe tão baseada no corpo é incapaz de curar a doença da alma, causada pelo amor.

Até aqui pensamos como Avicena. Pensemos agora como Arrazi. Como vimos, um tratamento que o médico receita para desequilíbrio no humor quente é o sexo. Certo, mas anteriormente vimos que Nuruddin disse que os dois amantes não suportariam um terceiro encontro. Ou seja, mesmo que tenham se encontrado fisicamente e empreendido relações sexuais (o que não fica explícito na narrativa, pelas aludido), um terceiro encontro seria insuportável. Na fala do próprio jovem já fica clara a impossibilidade desse tratamento receitado por Arrazi: o sexo que ele prescreve seria insuportável para o caso de Nuruddin e Shamsunnahar.

Portanto, vemos como a narrativa de “Nuruddin Ali Bin Bakkar e Shamsunnahar” nega as práticas medicinais vigentes na época. O médico aparece como alguém que não consegue agir, que não consegue curar, simplesmente porque se preocupa muito com o corpo, mas a doença dos dois amantes é algo de alma, incurável para as práticas medicinais árabes medievais. Nuruddin e Shamsunnahar não padecem de doenças que foram causadas por alimentação ou fatores climáticos. A doença dos dois está no nível espiritual, da alma, um nível inatingível para os preceitos de Avicena e Arrazi.

E a narrativa deixa isso claro, ao colocar os médicos no âmbito do espaço de aniquilação e dano, e de personagens materialistas. As descrições espaciais detalhadas são a imagem dos sentidos, do corpo, da medicina árabe medieval. Sabemos o cheiro e sabor das comidas, vemos suas cores, ouvimos a música do banquete. Nossos corpos são embriagados por esses sentidos. Mas o sofrimento a que somos apresentados não condiz com esse corpo e esses sentidos. Ele é algo de introspecção, que não precisa de elementos externos, não precisa de luxo e riqueza, não precisa de um palácio. É um sentimento que transcende espaços e corpos, descrições e bens materiais. A narrativa nos leva por esses caminhos, mingando as descrições espaciais e o apego material, até concluir que a verdadeira cura para um amor espiritual é a morte.

A resposta não está em Avicena e Arrazi, nem em seus predecessores Hipócrates e Galeno. Não é nas traduções de tratados medicinais que encontramos as contas dos colares de Nuruddin e Shamsunnahar. Mas quem sabe se olharmos para outro colar, um colar da filosofia, do amor platônico?

Outro grego a ser traduzido além do médico Hipócrates foi o filósofo Platão. Poucas traduções árabes nos chegam até hoje, a maioria se perdeu. Não há, por exemplo, uma tradução do *Fedro*, que tenha sobrevivido até hoje. Muitos estudiosos das traduções abássidas chegam a dizer que tal obra não foi conhecida pelos árabes, apenas por nenhuma tradução sua ter sobrevivido até os dias de hoje. Mas olhemos algumas passagens do *Fedro*, e pensemos se a narrativa de “Nuruddin Ali Bin Bakkar e Shamsunnahar” não pode ser uma releitura árabe da obra amorosa de Platão:

A vista é, realmente, o mais sutil dos órgãos do corpo; contudo, não percebe a sabedoria, pois esta despertaria em todos nós violenta paixão se apresentasse a nossos olhos uma imagem tão clara como a da Beleza, o que também é válido para todas as essências dignas de nosso amor. Somente a Beleza recebeu o privilégio de ser a um tempo encantadora e de brilho incomparável. Porém, quem não foi iniciado de pouco ou já se corrompeu, de maravilha conseguirá alçar-se até à Beleza absoluta, sempre que contemplar aqui embaixo alguma imagem com seu nome. Por isso mesmo, em vez de venerá-la quando a encontra, deixa-se dominar pelo prazer e, procedendo como verdadeiro animal, procura maculá-la e engravidá-la (...). O iniciado de pouco, pelo contrário, que tantas coisas belas já contemplou no céu, quando enxerga alguma feição de aspecto divino, feliz imitação da Beleza, ou nalgum corpo a sua forma ideal, de início sente calafrios, por notar que no seu

íntimo entram de agitar-se antigos temores. (...) À sua vista é acometido de todo o cortejo dos calafrios: muda de cor, transpira e sente calor inusitado. (PLATÃO, 2011, p. 121)

Esse trecho parece bastante elucidativo. Nele, Platão demonstra que é através da visão que apreendemos os resquícios de imagem do Belo no nosso mundo. O Belo é a imagem da Beleza celestial, do mundo superior, das ideias. Tal imagem é inconcebível para nós humanos, uma vez que vivemos num mundo imperfeito, mera cópia do mundo Ideal. A visão humana pode captar apenas resquícios dessa Beleza, pois seu brilho ofuscaria nossa visão de forma violenta. Ora, é justamente isso o que vemos na descrição de Shamsunnahar: a bela comparada ao sol, de forma inatingível, inconcebível à razão humana, o brilho supremo e etéreo. Shamsunnahar é a imagem da Beleza, que não pode ser percebida inteiramente com a visão humana. Além disso, aqueles que não estão preparados para receber esses resquícios, querem macular a imagem da Beleza, partindo para a relação sexual. Nesse trecho já ficam por terra as ideias de Avicena e Arrazi: o sentido da visão humana não é perfeito, pois não apreende o Belo, e o sexo é uma forma de macular esse Belo. Nuruddin e Shamsunnahar são a contemplação e não o sexo, e eles estão além dos sentidos, que em sua narrativa se apagam.

Outro trecho muito elucidativo do *Fedro* é o seguinte:

Quando [a alma] fica separada dele [o amado] e perde umidade, contraem-se os poros por onde saem as asas e se ressecam, interceptando, desse modo, a passagem do germe da asa. Fechado, assim, em companhia do desejo, pulsa o germe como o faz o sangue nas artérias e bica o ponto de saída para ele destinado – cada germe tem o seu – de forma que a alma, aguilhoada de todos os lados, fica desesperada de dor. (...) Pois, além de venerar o possuidor de tal beleza, encontra nele o único médico para a cura de seu sofrimento. (PLATÃO, 2011, pp. 121-123)

Não há muito o que se dizer aqui, além de que as semelhanças entre a narrativa dos dois amantes e o *Fedro* são inegáveis. Nesse trecho Platão afirma que a doença é causada pela separação dos amantes, e ataca a alma, refletindo a dor no corpo. E é exatamente isso o que acontece a Nuruddin e Shamsunnahar, e que os médicos não conseguem diagnosticar. Por fim, vemos a mesma fala do joalheiro, de que a única cura, o único médico é a união. Ou seja, é muito provável que ao demonstrar a falibilidade da medicina árabe clássica, o autor anônimo da

narrativa de “Nuruddin Ali Bin Bakkar e Shamsunnahar” tivesse em mente o *Fedro* de Platão, simplesmente porque o único médico que pode curar a dor de amor é o amante, e não aqueles baseados na teoria dos humores.

No final do *Fedro*, Platão afirma que há um lugar no mundo Ideal esperando as almas dos amantes depois da morte, um lugar onde se reunirão. O mesmo que acontece com a morte de Nuruddin e Shamsunnahar.

Desta forma, vendo tantas semelhanças entre a narrativa dos dois amantes e o *Fedro*, podemos pensar nas ideias de Paul Ricoeur, em seu *Tempo e Narrativa* (1994). Ricoeur traça um longo raciocínio em cima dos preceitos de *mimesis* em Aristóteles. Segundo o autor francês, a mimese narrativa ocorre em três momentos: mimese I, ou pré-figuração, mimese II, ou configuração, e mimese III, ou refiguração. I seria o ato no mundo a ser imitado pela obra de arte, e o recorte que o artista faz dela, ou seja, o artista enxerga um evento delimitado por sua visão. II seria a forma como o artista imita materialmente, ou seja, a constituição mesma da obra. E, por fim, III seria a recepção, a leitura que um espectador faz da obra, imbuído de suas características culturais, de seu mundo.

Podemos muito bem enxergar esse processo na relação da narrativa de “Nuruddin Ali Bin Bakkar e Shamsunnahar” com o *Fedro*. O Eros, a relação amorosa com o Belo, seria mimese I. Platão então faz a sua configuração, constrói sua obra, o *Fedro*, no processo de mimese II. O autor anônimo, ao se deparar com a obra de Platão, ou com sua tradução, refigura essa obra, fazendo o processo de mimese III, ou seja, relendo o *Fedro* em meio ao mundo árabe medieval, com suas características e visão de mundo. Daí ele escrever uma história que contenha muitas semelhanças com o *Fedro*, mas coberta por uma roupagem árabe, com elementos árabes como o califa Harun Arrashid, a cidade de Bagdá, e as relações com os preceitos médicos de Arrazi e Avicena.

Não é de todo louco nem anacrônico pensar com os olhos de Ricoeur. Simplesmente porque um grande intelectual árabe medieval do século X, Ibn-Annadim, descreveu um processo muito semelhante ao de mimese de Ricoeur, em seu *Fibrist* (1970, p. 713): “The Arabs translated it into the Arabic language and then, when masters of literary style and eloquence became interested, they refined and elaborated it, composing what was similar to it in content”. O processo descrito por Annadim é justamente o processo do movimento das traduções do período abássida: existe um original em uma das línguas do antigo oriente, como o siríaco, o grego e o persa, então, um tradutor árabe traduz esse original, e um letrado

compõe uma nova obra, semelhante à original, mas com conteúdo e roupagens árabes. Ou seja, há uma adaptação do original para a cultura árabe. Reconhecemos nos preceitos de Annadim os processos de configuração e refiguração de Ricoeur: a obra em si e o como o leitor a refigura com sua leitura própria de mundo.

Pensemos a obra de “Nuruddin Ali Bin Bakkar e Shamsunnahar” como sendo esse movimento mimético de Ricoeur e Annadim: o enredo central é o de um casal apaixonado em alma, além do corpo; ambos são belos de forma indescritível; o amor nas almas e a separação causam a doença e o padecimento do corpo em virtude da alma; a única cura para essa doença é o reencontro; depois de mortos os dois se reencontrarão em espírito. Esse enredo é o mesmo do *Fedro*. O processo, portanto é o de refigurar o que Platão configurou, colocando elementos árabes, elementos culturais do universo de recepção. Os preceitos médicos de Avicena e Arrazi seriam apenas esses elementos culturais a revestirem o enredo central.

Assim, podemos ver um exemplo do belíssimo processo de tradução do período árabe medieval, remontando os saberes antigos às necessidades do crescente império. Os saberes se comunicavam, gerando uma literatura riquíssima, que, como vimos, dialogava com a filosofia e com a medicina. Brilhantes artesãos, os autores árabes clássicos sabiam montar os colares de suas obras, retirando dos colares de outros autores as contas de que necessitavam, refigurando obras e construindo verdadeiras joias da literatura oriental. Avicena e Arrazi o fizeram na ciência, coletando contas dos colares de Hipócrates e Galeno. E o autor da narrativa de “Nuruddin Ali Bin Bakkar e Shamsunnahar” soube dar uma polida diferente nas contas dos colares dos médicos, agrupando-as às do colar de Platão, construindo por fim uma das mais belas joias da literatura amorosa: o colar que prendeu Nuruddin e Shamsunnahar para além da vida.

Referências Bibliográficas

ABBOTT, Nabia. “A Ninth-century fragment of the Thousand and One Nights”. In: *Journal of Near Eastern Studies*. Chicago, V. VIII, 1949, pp. 129-164.

AN-NADĪM. *The Fibrist*. New York: Columbia University Press, 1970. (Tradução de Bayard Dodge).

ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites, volume I – ramo sírio*. 2.ed. São Paulo: Globo, 2008 (tradução de Mamede Jarouche).

_____. *Livro das mil e uma noites, volume II – ramo sírio*. 2.ed. São Paulo: Globo, 2008 (tradução de Mamede Jarouche).

ARABE 3609-3611. Biblioteca Nacional de Paris.

ARISTÓTELES. *Poética*. 8.ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008 (tradução de Eudoro de Sousa).

ATTIE FILHO, Miguel. *Falsafa: A Filosofia entre os Árabes*. São Paulo, 2001.

GIFFEN. Lois Anita. *Theory of profane love among the Arabs*. Nova Iorque: New York University Press, 1971.

GUTAS, Dimitri. *Greek Thought, Arabic Culture*. New York: Routledge, 1998.

HOURANI, Albert. *Uma história dos povos árabes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

IBN-SĪNĀ. Alqānūn fī atṭibb [O cânone de medicina]. Beirute: Dāralkutubalcilmiya, 1999.

_____. *The Canon of Medicine*. New York: AMS Press, 1973. (Tradução de Cameron Gruner).

JAROUCHE, Mamede M. “Ramos (e Florestas) entre o Cairo e Damasco”. In: *Livro das mil e uma noites, volume II* –op. cit.

MAHDI, Muhsin. *The Thousand and one nights (Alf Layla wa-Layla)*. Leiden: E. J. Brill, 1984.

_____. *The Thousand and one nights*. Leiden: E. J. Brill, 1995.

_____. “Preface”. In: MAHDI, Muhsin. *The Thousand and one nights (Alf Layla wa-Layla)*. Leiden: E. J. Brill, 1984, vol I, pp. v-ix.

MUJICA PINILLA, Ramón. *El collar de la paloma del alma, Amor sagrado y amor profano en la enseñanza de Ibn Hazm y de Ibn Arabi*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1990.

AL-NEIMI, Salwa. *A prova do mel*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

PLATÃO. *Fedro*. Belém: ed.ufpa, 2011 (tradução de Carlos Alberto Nunes).

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papirus, 1994. (Tradução de Constança Marcondes Cesar).

ROBINSON, Cynthia. *Medieval Andalusian Courtly Culture in the Mediterranean. Ḥadīth Bayād wa Riyād*. Londres/ Nova Iorque: Routledge, 2007.

SALIBA, George. *Islamic Science and the Making of the European Renaissance*. London: The MIT Press, 2007.

TODOROV, Tzvetan. "Os homens-narrativas". In: *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2008. pp. 119-133.

A SULTANA SHERAZADE, TECELÃ DAS NOITES, E A NARRATIVA À BEIRA DO PRECIPÍCIO

*Fabiana Rubira**

Resumo: Este artigo apresenta uma leitura, feita do ponto de vista antropológico e mitológico, do prólogo moldura do *Livro das Mil e uma Noites*, tendo como foco central a sultana Sherazade, que se perpetuou no imaginário de diversas culturas do mundo, sejam orientais ou ocidentais, como ícone da narração de estórias. A partir de uma comparação com a lenda da destruição de Kash, presente em uma obra de Joseph Campbell, chega-se à figura do narrador que narra à beira do precipício, ou seja, que narra para salvar sua vida e a vida de outras pessoas de um iminente perigo de morte. Em busca de especificidades desse tipo de narrador, faz-se uma possível análise de algumas de suas artimanhas narrativas que enredam e maravilham o ouvinte, que mais que simplesmente distraí-lo, promovem uma educação de sensibilidade capaz de humanizá-lo, serenando seu coração e despertando sua inteligência.

Palavras-chave: Narrativa. Narrador de estórias. Contos maravilhosos. Mitos. Vida e morte.

* Doutora em Educação, pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (2015). Professora convidada e pesquisadora no Laboratório Experimental de Arte-Educação & Cultura da FEUSP. E-mail: fabianarubira@hotmail.com

Um dia, andando na selva, um homem encontrou um tigre feroz. Ele correu para salvar sua vida, perseguido pelo tigre.

O homem chegou à beira de um precipício, e o tigre estava quase o alcançando. Sem opção, ele se agarrou a uma parreira com suas duas mãos, e desceu.

No meio do precipício, olhou para cima e viu o tigre no topo, arreganhando os dentes. Ele olhou para baixo, e viu outro tigre, rugindo e esperando sua chegada. E ficou preso entre os dois.

Em seguida, apareceram dois ratos sobre o precipício, um branco e outro preto. Como se ele não tivesse com preocupações suficientes, os ratos começaram a roer a parreira.

Sabia que se os ratos continuassem a roer, chegaria um ponto em que a parreira não poderia suportar seu peso, causando sua queda. Tentou espantar os ratos, mas eles voltavam e continuavam a roer.

Neste momento, ele observou um morangueiro crescendo na parede do precipício, não muito longe dele. Os morangos pareciam grandes e maduros. Segurando-se na parreira com apenas uma das mãos, com a outra colheu um morango.

Com um tigre acima, outro abaixo, e com os ratos continuando a roer a parreira, o homem comeu o morango e achou-o absolutamente delicioso.

Parábola zen budista¹

Essa parábola zen budista, que pode ser apreciada em diversas versões, fazendo parte do fabulário de diferentes culturas, é também encontrada no livro *Kalila e Dimna*, de Ibn Almuqaffa, com o título de: “O homem que se refugiou num poço”. Nesta versão, não sabemos o motivo que levou o homem a se refugiar no poço, no texto é dito que foi um “medo qualquer”. O poço aparece no lugar do abismo; no fundo do poço há um dragão pronto para devorar esse homem, dependurado em dois arbustos floridos, e cujos pés estão apoiados nas cabeças de quatro cobras venenosas que poderão picá-lo a qualquer momento. Os dois ratos da Parábola Zen Budista em *Kalila e Dimna* são camundongos, também um negro e o outro branco. Por fim, o morangueiro passa a ser uma colmeia que lhe oferece um pouco de mel delicioso, que distrai esse homem do perigo que corre e ele fica

¹ Conto zen budista de tradição oral e origem anônima que pode ser encontrado, na versão aqui apresentada, em: <<http://www.taoism.net/br/living/200301br.html>>. Acesso em: 13/11/2016.

ali “distraído e indiferente até ser aniquilado” (IBN ALMUQAFFA, 2005, p. 43). Logo após essa narrativa exemplar, que segundo Jarouche (IBN ALMUQAFFA, 2005, p. 298) é tradicionalmente subintitulada em outras obras de “alegoria dos perigos do mundo”, há a seguinte interpretação:

Comparei o poço ao mundo, repleto de desgraças, maldades, temores e coisas que arruinam; comparei as quatro serpentes aos quatro humores que sustêm o homem: quando um deles se rebela, é como presa de víbora ou veneno mortífero; comparei os dois arbustos à vida; comparei os dois camundongos ao dia e à noite, e seu roer à tenacidade com que consomem os prazos que são o baluarte da vida; comparei o dragão à morte inevitável; já o mel é essa doçura fugaz que o homem obtém, e que o faz distrair-se de sua alma e olvidar os estratégias para salvá-la, bloqueando-lhe o caminho da redenção. (IBN ALMUQAFFA, 2005, pp.43-44)

Inicialmente, como introdução para esse artigo, a fábula, em sua versão zen budista, servirá como ponte entre uma fala proferida pelo professor de língua e literatura árabe Mamede Mustafa Jarouche em uma palestra², conhecido por muitos como o tradutor do *Livro das Mil e uma Noites* para o português direto dos originais árabes, e a escolha do tema para esse artigo.

Nessa palestra, em meio a várias colocações culturais e narrativas mileumanoitescas, o professor nos chamou a atenção para o fato de que os narradores que aparecem nesse livro, inclusive a própria Sherazade, narram à beira do precipício. Não são como outros narradores que narram no aconchego de uma lareira ou ao redor de uma fogueira crepitante e gostosa a salvo dos perigos do mundo. Sherazade e muitos de seus personagens narram diante de um iminente perigo de morte, narram por suas próprias vidas, pela vida de outras pessoas ou, no caso de nossa notória sultana, narram pelos dois.

Então me dei conta do quanto esses narradores que narram em favor da vida em contraposição à morte me eram caros. Bem antes dessa palestra, como pesquisadora, eu usava a narrativa do prólogo moldura das *Mil e Uma Noites* – que conta a estória do sultão Shariar, que após ser traído e constatar que as mulheres não são de confiança, decide se casar com uma virgem a cada noite e depois a

² Palestra, sobre o *Livro das Mil e uma Noites*, proferida no evento Universos Árabes, no SESC Belenzinho, em São Paulo, no dia 31/01/2013.

manda matar – para ilustrar para os meus alunos do Lab_Arte da FEUSP³ o narrador de estórias ideal, tendo como foco de estudo a encantadora Sherazade (uma contadora que se perpetuou no imaginário mundial como um ícone da narrativa oral) e suas estórias que, como diz Borges no final de sua palestra que resultou no texto *Las Mil y una Noches* (2000), passaram a fazer parte do repertório prévio de nossa memória; são mil e uma noites eternas, sem fim, que ademais de todas as noites que já se passaram incluem “esta noite”, ou seja, o momento presente. O que se segue neste artigo é uma reflexão sobre esse tipo particular de narrador.

Dentro de uma perspectiva antropológica e mitológica, as *Mil e uma Noites* aparecem na obra *As Máscaras de Deus*⁴, de Joseph Campbell (1992), em seu primeiro volume, cujo subtítulo é *Mitologia Primitiva*, na segunda parte, a qual nos fala sobre a mitologia dos agricultores primitivos. No capítulo “O domínio dos Reis Imolados”, Campbell faz relações entre a lenda da destruição de Kash (CAMPBELL, 1992, p. 131-138) e a saga da sultana Sherazade, o que nos revela algumas nuances interpretativas interessantes sobre o prólogo moldura das *Mil e Uma Noites*.

Segundo o autor, a lenda da destruição de Kash faz alusão a uma prática regicida ancestral do Sudão. Dentro desse costume, os sacerdotes definiam o dia da morte do rei, que deveria ser imolado e enterrado com uma virgem – muitas vezes essa virgem era enterrada ainda viva junto ao corpo do rei morto, sendo esse um rito praticado não só entre os povos do Alto Nilo, como em parte do Sudão, Moçambique, Angola e Rodésia, bem como era igualmente conhecido entre as populações da Índia e Indonésia (CAMPBELL, 1992, pp. 141-142).

A lenda em questão fala da ascensão de Akaf ao trono da corte de Nap de Napata, no Cordofão, o reino mais próspero e rico da época em que se situa a narrativa. A virgem vestal que foi escolhida para velar o fogo sagrado (que deveria ser mantido aceso durante o governo do novo soberano) e depois ser imolada imediatamente após a morte do rei, foi a ainda menina, princesa Sali, irmã de Akaf. Sali tinha medo de morrer. Em seu primeiro ato oficial, Akaf nomeou Farli-mas, seu escravo, como seu irmão na morte – o primeiro acompanhante para

³ Laboratório de Experimentação em Arte & Cultura, da Faculdade de Educação da USP, onde atuei como coordenadora no núcleo de Narração de Estórias.

⁴ Obra escrita em quatro volumes e que é tida como uma das mais significativas e completas, apresentando a visão campbeliana das mitologias do mundo, apresentando de modo comparativo as raízes que deram origem aos mitos, aos ritos e às crenças de diferentes culturas humanas ao longo dos séculos.

morrer junto com ele, porque existiam outros. Far-li-mas era célebre por sua arte em contar estórias, havia chegado à corte alguns anos antes, do além-mar, enviado como presente àquela corte por um rei do Extremo Oriente. Segundo Frobenius, que ouviu essa lenda diretamente da boca de um chefe de camelheiros, em 1912, no mercado da capital do Cordofão, a região mencionada na lenda seria esta mesma, algo que ele levanta como hipótese, baseada em sua compilação de estórias do Sudão, que diz que: pode ter havido uma fonte comum, da qual tanto os contos persas, cuja origem costuma ser atribuída às *Mil e uma Noites*, ainda que se saiba das amplas contribuições da Síria, Iraque e do Egito árabes, quanto os contos sudaneses se originaram do sul da Arábia, da região Hadramaute, que seria essa mesma região “além do mar do Leste” (o Mar Vermelho) da qual o fabuloso escravo contador de estórias Far-li-mas veio (CAMPBELL, 1992, p. 140). Uma hipótese que aproxima muito essas duas figuras de contadores: Far-li-mas e Sherazade.

Depois de um tempo, desfrutando das delícias de ser rei, Akaf se lembra de seu curto período sobre a terra, teme a morte e pede para que Far-li-mas lhe conte estórias para afastar esse temor intenso. E assim é feito, por várias noites, Far-li-mas, logo após o pôr do sol, começa suas narrativas inebriantemente belas, encantando a todos que o ouviam até o amanhecer. Sali fica sabendo dessa maravilha e pede ao irmão para estar presente a uma dessas apresentações. Sali e Far-li-mas se apaixonam um pelo outro. Enquanto todos dormem sonhando com as narrativas do contador, a princesa permanece desperta, com os olhos fixos no ser amado. Sali, no fim da narrativa, ainda enquanto todos dormiam, aproxima-se e diz: “não podemos morrer”. Então, ela passa a pensar num estratagema para salvá-los, não só a ela e a seu amado, mas também a seu irmão do fatídico destino que os esperava. Em sua trama em favor da vida, o incrível dom de narrar do célebre contador de estórias é peça chave, suas narrativas acabam por distrair os sacerdotes de sua função de observar as estrelas para designar o dia da morte do rei. Quando interrogados por seu superior sobre o tal dia, eles confessam que foram distraídos pela narração de Far-li-mas e que este deveria ser punido com a morte. Como irmão na morte do rei, ao contador lhe é dado o direito de defesa ante toda a população. Sua defesa é narrar e essa sua narrativa provoca uma reação inesperada no povo, que se rebela num momento de êxtase e mata os sacerdotes, livrando assim o rei de ser sacrificado – e este permaneceu no trono até quando a natureza o permitiu. Depois de Akaf, Far-li-mas sobe ao trono, tendo a seu lado a astuta Sali, e dizem que seu reinado foi o mais próspero de todos. Mas,

quando eles morreram, a cidade de Kash foi invadida e destruída por outros soberanos, motivados por uma profunda inveja que nutriam contra aquela cidade, sobrando daquela época dourada de sua existência apenas as histórias que Far-limas contava, histórias que perpetuaram a memória do rei Akaf e que puseram fim a uma prática ancestral de derramamento de sangue.

Sem dúvida, há muitos paralelos que podem ser traçados na comparação entre o prólogo moldura das *Mil e uma Noites* e essa lenda. Em seu texto, Campbell, aproxima a astúcia de Sali à de Sherazade, pois ambas foram responsáveis pela elaboração de um plano contra a morte, não apenas delas próprias, mas de outras pessoas. Em seu texto, esse autor ressalta que Sali salva também o rei da morte, dando a entender que o rei Shariar não corria o mesmo risco (CAMPBELL, 1992, p. 139). De fato, isso não é mencionado nas *Mil e uma Noites*. Shariar é o algoz das mulheres do reino. Quem corria risco de morte eram elas, não o rei. No entanto, é preciso observar que Shariar não tinha filhos e ao matar suas esposas na manhã seguinte de suas núpcias, ele estava se autocondenando à esterilidade e ao consequente fim de sua dinastia. Num tempo quando os casamentos se faziam por e para a fertilidade, matando suas mulheres este rei condena talvez sua própria memória e sua descendência à forma mais absoluta de morte que é o esquecimento. Em ambas as narrativas, a memória contra o esquecimento equivale à vida contra a morte, e no fim a vida, em forma de narrativas, é quem vence esse embate.

Mais do que buscar uma correspondência perfeita entre Sherazade, Shariar e Dinazade e, respectivamente, Far-li-mas, Akaf e Sali, o que nos interessa aqui é perceber como essa tríade age em favor da vida. Nas *Noites*⁵, Shariar promove a morte; na história do camaleiro, Akaf é uma vítima dela, mas como foi visto no parágrafo anterior, ambos estavam à beira do precipício, prestes a morrerem, fosse essa uma morte do corpo ou de todo o seu legado e sua memória.

Uma diferença bastante significativa é que Sherazade incorpora essa função de narrar, o que se verá mais adiante. Esta pode ter sido uma das razões pelas quais sua história, mais que a outra, ganhou *status* de eternidade. Não sabemos quais eram os contos narrados por Far-li-mas, contudo, pelo que nos assinalou Frobenius, são narrativas de origens semelhantes. Estamos diante de exímios contadores. Nossa atenção, olhos, ouvidos e coração são sequestrados diante de sua incomparável arte de narrar. Sherazade desde o início narra em favor da vida, Far-li-mas só passa

⁵ Noites é uma forma reconhecida de se referir ao *Livro das Mil e uma Noites* que em inglês é conhecido como *Arabian Nights*, ou seja, Noites Árabes.

a fazer isso, pois ele mesmo não teme a morte, depois de apaixonar-se por Sali. Ela tem medo, ela elabora o plano, ela é uma ouvinte das estórias, ela é a virgem vestal. Esse é o ponto em que essas narrativas se entrelaçam de maneira curiosa e reveladora, pois a figura de Dinazade ganha novos contornos e nova luz, quando colocada ao lado da figura de Sali.

Em princípio, Dinazade, a irmã mais nova de Sherazade, nos é apresentada como parte ou peça do arдил. Ela é quem, depois de o rei se satisfazer sexualmente com Sherazade, deve aparecer e pedir que sua irmã lhe conte uma de suas “belas estorinhas”. Ao que sua irmã mais velha responde, dizendo que se o sultão permitir, ela assim o fará e ele permite. O que se sucede são mil e uma noites de muitas estórias, numa repetição que algumas pessoas vão dizer que resultam em algo chato, maçante, até mesmo “pesado”, prejudicando a fluidez narrativa. Pois, a cada noite que se finda, Dinazade ressalta o quão maravilhosa é a narrativa que acabaram de ouvir e na noite seguinte volta a pedir por mais estórias, repetindo insistentemente o mote: “Por Deus, maninha, se você não estiver dormindo, conte-nos uma de suas belas historinhas” (ANÔNIMO, 2006a, p. 85). Já nesse ponto, Dinazade nos faz imergir numa experiência mítica que, segundo Gusdorf, se nos apresenta sempre como uma liturgia de repetição (GUSDORF, 1970, p. 21). O mito está profundamente interligado com o rito e o que percebemos no início e no final de cada noite das *Mil e uma Noites* é uma espécie de ritual narrativo, ou seja, um conjunto de palavras e gestos que podem ser comparados a uma liturgia, ainda que profana. Esse modo repetitivo, quase cíclico, de se iniciar e terminar as noites nos insere no tempo do eterno. Nada sabemos do transcorrer do tempo cronológico fora dos aposentos reais. Esse não é um prólogo que evolui enquanto trama, como no caso de *Kalila e Dimna*. Nas Noites, o tempo da vida dos personagens principais para, é congelado, o que impera é o tempo de se narrar uma estória e depois outra e outra, numa prática de começar e recomeçar que tende ao infinito. Apenas em algumas versões, não na tradução de Jarouche, Sherazade apresenta ao sultão seu filho ou filhos nascidos durante aquelas mais de mil noites. A opção de desfecho feita por Jarouche (ANÔNIMO, 2012, p. 433) reforça a imersão nesse tempo de eternidade que se instaura no centro do prólogo moldura e, uma vez isenta da ação do tempo, a vida impera e supera a ação da morte.

Voltemos a Dinazade. Quem precisa ouvir as estórias é o sultão. No entanto, Sherazade é mulher instruída e como tal deve conhecer muito bem as regras do decoro e de como se dirigir aos soberanos. Não fala com ele diretamente, usa de subterfúgios, não acusa, não o aborrece com narrativas obviamente exemplares

nem com provérbios que possam provocar sua ira com explícitas lições de moral. Dentre todos esses cuidados, que visam enredar o sultão, está sua irmã mais nova. Engana-se quem pensa que essa menina não é mais do que só um pretexto para narrar, uma mera caixa de percussão, alguém que precisa apenas estar e não ser. Além de exercer a função de elemento principal da repetição, que confere às *Noites* um aspecto litúrgico, reforçando seu caráter de eternidade, ela representa a virgem vestal, aquela que vela. As virgens vestais, na Roma Antiga, eram sacerdotisas que cultuavam a deusa romana Vesta, que é a personificação mítica do fogo sagrado, da pira doméstica e da própria cidade, correspondendo à deusa Héstia dos gregos e à Agni dos hindus. Ser uma virgem vestal era um sacerdócio exclusivamente feminino, restrito a seis mulheres que seriam escolhidas entre a idade de seis a dez anos, servindo ao templo durante trinta anos, enquanto velavam pelo fogo sagrado. Nesse período, elas eram obrigadas a preservar sua virgindade e castidade, pois qualquer atentado a esses símbolos de pureza significaria um sacrilégio aos deuses romanos e, portanto, também à sociedade romana. Como deusa de coração quente, Vesta representava a divindade do lar e defendia a vida da família. Era adorada antes dos outros deuses em todas as festas, uma vez que era a mais antiga e preciosa das deusas do Olimpo. Diz-se que um juramento feito em seu nome era considerado o mais sagrado de todos.

Sob um ponto de vista mítico, e por que não dizer místico, o fogo, muitas vezes, está associado à própria figura de Deus – um fogo que aquece e ilumina, sem queimar ou destruir, em oposição ao fogo aniquilador e punitivo do inferno. Esta é uma figura presente seja entre os vários povos adoradores do sol ou na mitologia cristã, na qual Deus se manifesta aos homens na forma de uma sarça ardente ou coluna de fogo, como em tantas outras culturas. Se Sali é de fato essa virgem vestal, Dinazade também pratica sua vigília para que a chama da curiosidade não se apague e com ela a chama sagrada da vida. Se a curiosidade do rei morrer, com ela morrerá sua irmã e quem sabe ela mesma não seria a próxima, até que a morte do rei pusesse um fim definitivo a tudo. Segundo nota de Jarouche (ANÔNIMO, 2006a, p. 41), o nome Dinazade tem duas origens possíveis, a primeira vem de *Dinarzad*, que significa ‘nobre moeda’, e a mais provável de *Dinazad*, que significa ‘a de nobre fé’. Se levarmos em conta esta colocação, isso só vem a corroborar a ideia de sacralidade, associada às questões ritualísticas expostas anteriormente, que podemos inferir acerca da presença dessa virgem que permanece vigilante e fiel à promessa de acordar a irmã para pedir-lhe que lhe conte uma estória, velando pela vida da irmã e pela de suas iguais, as virgens de todo o reino, uma ação que

visa inclusive à preservação da família e da cidade, mantendo assim estreita relação com a deusa Vesta.

Como já foi mencionado, anteriormente, não sabemos nada sobre quais eram as narrativas do contador da corte de Napata. Apenas sabemos, a partir de elementos textuais, que assim como as da sultana Sherazade, são estórias que encantam quem as ouve, que são capazes de prender a atenção das pessoas noites e noites a fio, tramando um enredo que enreda os ouvintes, sempre despertando neles a vontade e a curiosidade por mais estórias. Levando em consideração os personagens narradores das mil e uma noites, em semelhante situação a dos narradores aqui estudados, pode-se dizer que eles, quase sempre pertencem a uma corte real e estão numa posição inferior àqueles a quem contam, não raro narram a um rei. Narram por suas próprias vidas e/ou pela vida de outras pessoas, melhor dito, narram pela vida em oposição à morte.

No que se refere à estratégia narrativa, Sherazade faz uma curiosa opção pelos contos maravilhosos em detrimento dos contos exemplares. Estes em alguns momentos chegam a ser ridicularizados nas *Noites*, como na adorável passagem em que o vizir, pai de Sherazade, na tentativa de demovê-la da trágica ideia de se casar com o sultão, conta-lhe um conto exemplar que apela ao uso da razão pela filha e depois outro no qual faz uma explícita ameaça de lhe dar uma surra. A filha dirige-se ao pai e diz: “Por Deus que não voltarei atrás. Essas histórias que você contou não me farão hesitar quanto à minha intenção. E, se eu quisesse, poderia contar muitas histórias semelhantes a essa” (ANÔNIMO, 2006a, p. 55). Poderia, mas não conta; seus personagens podem até contar, mas ela prefere as estórias maravilhosas, e diante do argumento por ela apresentado o pai cede, ainda que contrariado, ao capricho e obstinação de sua inteligente e culta Sherazade. E, é assim que, tal qual a Verdade travestida em fábula do conto “Uma fábula sobre a fábula”, de Malba Tahan (1959, p. 92-97), a sábia contadora de estórias penetra não apenas no palácio e na intimidade do sultão, mas em sua mente e em seu coração.

Vale nesse ponto de nosso estudo, fazer uma comparação entre as narrativas exemplares e os contos maravilhosos. Muitas fábulas são narrativas essencialmente exemplares e como tais são conhecidas; contudo, de maravilhoso ou mesmo fabuloso, temos nelas a presença de animais que falam e agem como seres humanos. Quanto a esta característica temos o que o autor anônimo de *O Leão e o Chacal Mergulhador*, livro de fábulas elaborado entre a segunda metade do século XI d.C. e a primeira do século XII, afirmou em seu preâmbulo:

Fica sabendo que os sábios introduziram a sabedoria nas notícias, mediante a fala de animais, e no decorrer de historietas, a fim de que ela se torne leve ao coração e conquiste a audição, e a adornaram com imagens elegantes e cores suaves a fim de que se constitua em repouso para a alma dos sábios quando se entediam, e em desafogo para a mente dos eruditos quando se aborrecem, pois é pesado suportar a seriedade, cujo caminho é árduo e longínquo. Da parte deles, isso semelha a ação do médico hábil que esconde o remédio em algum alimento apreciado pela alma, e assim também ludibriam as almas dos rapazes e jovens a fim de que se inclinem à aquisição de fábulas, pois suas almas buscam as narrativas mais valiosas, por meio das quais a sabedoria se estabelece em seu peito, adentrando-lhes o coração, e o saber se fixa em suas almas; [...] não há mal no engodo se ele redundar em benefício e utilidade. (ANÔNIMO, 2009, p. 24)

Esse é um conceito que pode ser aplicado à natureza dos contos maravilhosos também. Mas, algo que os diferencia das narrativas exemplares, de cunho didático moralizante, é que estes não partem de um paradigma a ser verificado ou uma máxima que pede exemplificação – o que nas fábulas de Esopo ficou conhecido como a moral da estória, tendo sido acrescentada ao final de cada conto, diferente do que acontece nos fabulários orientais mais antigos como *Pañcatantra* (2004) e *Kalila e Dimna*, nos quais os contos partem de uma proposição inicial que deflagra a narrativa exemplar sempre no intuito de persuadir ou dissuadir alguém de fazer algo.

Quando começamos uma narrativa com uma proposição a ser verificada – ou mesmo quando terminamos com uma – faz-se um inegável apelo a uma razão que foi construída sobre bases histórico-sociais, repleta de resistências, pré-conceitos e arrogâncias intelectuais. No entanto, uma estória maravilhosa fala antes de tudo ao nosso ser sensível que percebe e concebe o mundo a partir de uma relação não só social e historicamente pré-determinada, mas, sobretudo a partir de uma relação direta e particular, talvez melhor seria dizer, ímpar e peculiar, com o mundo, consigo mesmo e com os outros.

Dessa forma, a narrativa maravilhosa burla a razão, que permite ser burlada por algo que a deslumbra e a encanta, porque é próprio desse tipo de narrativa fazer permitir e admitir o fantasioso. O narrador que opta por esse tipo de narrativa, a maravilhosa, não encarna a figura do sábio, que de certa forma se coloca acima da figura do ouvinte, aquele que não sabe algo e precisa aprender. Ao se falar de maravilhas, o contador está muito mais assumindo a posição de alguém que

entretém quem ouve, que faz aquilo para divertir sua plateia, então, aparentemente, a narrativa se apresenta antes de tudo como uma verdadeiro e puro deleite para os sentidos. Mas Sherazade tem algo a ensinar ao sultão, sua intenção é clara para si mesma e suas narrativas não são escolhidas ao acaso.

Que estórias são essas? Fatos maravilhosos e mágicos acontecem nessas estórias. Há fadas, há gênios e tapetes mágicos; mas, o clássico “felizes para sempre”, que caracteriza, por exemplo, os contos de fadas, não existe. Se algo nos é deixado bem claro em suas estórias é que nada, absolutamente nada, é para sempre - só a mudança. Assim, pois, nessas narrativas maravilhosas tudo acontece exatamente como em uma das máximas de Heráclito que diz que: nada é permanente exceto a mudança.

No consonante à lógica dialética do pensamento heraclitiano, que afirma que “o ser não é mais que o não ser”, é preciso dizer que nas estórias narradas por Sherazade, a contraditoriedade do proceder e do ser humano são sempre ressaltados. O deixar-se levar pelas paixões, curiosidades e afins, mesmo que se tenha sido devidamente avisado das consequências catastróficas de seus atos, também é comum. Nem sempre o castigo ou a recompensa vem de um merecimento, muitas vezes é a esperteza ou falta dela, ou ainda, o estar no lugar certo ou errado na hora certa ou errada é que determina quem será castigado ou recompensado, quem sofre ou goza. Sendo que tanto o sofrimento quanto o gozo são condições sempre passageiras.

Há muitas mulheres pérfidas, adúlteras e más nas estórias que Sherazade conta, o que poderia nos fazer duvidar da astúcia dela. Talvez, pensem alguns, ela deveria contar apenas estórias de mulheres boas e honestas para que o rei mudasse de ideia com relação ao proceder feminino. No entanto, nada é poupado ao rei: jogos de sedução e poder, assassinatos, tramas contra irmãos, fúria, violência, incesto e injustiça, na vida de mendigos, reis, sábios e tolos, homens e mulheres. Mas também há os amores que aquecem, alegrem e dão sentido à vida; há generosidade, fraternidade, bondade, caridade, compaixão e perdão. Enfim, a vida com todas suas dores e delícias é apresentada, sem cortes nem censuras; pois, o que temos nesses relatos fantásticos é a vida com todos seus acasos, muitas vezes sem nenhum sentido, pelo menos nenhum que obedeça a uma lógica e moral totalmente humanas.

Mas, tudo isso está envolto em uma atmosfera de *mirabilia*⁶ – palavra latina, da qual se origina o termo “maravilhoso” que além de designar aquilo que desperta grande admiração ou assombro, em virtude de suas realizações, de sua perfeição, grandeza e beleza, também está associado às sensações de deslumbramento, encanto e fascínio, estando por extensão de sentido relacionado às palavras “miragem” e “milagre”. Ao ser relacionado com o termo “miragem”, o verbo “maravilhar-se” se aproxima do verbo “mirar” que significa olhar ou contemplar a própria imagem refletida, o que confere à narrativa maravilhosa uma função de espelhamento, na qual o ouvinte vai se reconhecendo nas imagens recriadas na fala narrador, possibilitando-lhe uma autorreflexão.

Nesse caso pode-se pensar que o uso de narrativas maravilhosas poderia representar um refinamento dessa arte de disfarçar e adornar as verdades a serem ditas, pois nelas não há correspondências diretas que possam provocar a razão a ponto de ela tomar as rédeas da experiência narrativa. A intervenção do contador na apreensão dos significados mais profundos da narrativa é mais sutil, o que nos leva a pensar nos preceitos de uma educação de sensibilidade:

Trata-se de uma modalidade possível de se compreender e agir no âmbito dos processos educativos, sejam eles em termos de autoformação, seja no modelo escolar, a partir de uma razão sensível, do exercício da imaginação para lidar com a alteridade sem mecanismos etnocêntricos. Aqui se privilegia o refinamento da sensibilidade através de todos os sentidos (visão, audição, paladar, tato, olfato, intuição, cinestesia), com a preocupação de inter-relacionar ética e estética num contexto dialógico em que mestre e aprendiz troquem, incessantemente, de lugar, atualizando o arquétipo do mestre-aprendiz.

Nesta concepção se compreende a educação como o processo pelo qual se constrói, pela própria pessoa, sua humanidade. (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012, p.69)

Sherazade narra incessantemente até que o rei seja capaz de formular para si mesmo essa sentença:

Quando se completaram mil noites, Sahrazad interrompeu a contação de histórias, cujos sentidos e vocabulário despertaram a inteligência do rei Sahriyar, o qual,

⁶ Significados e acepções etimológicas encontrados no *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*, 2009.

coração serenado e cólera aplacada, refletiu sobre a sua condição, penitenciou-se, voltou a Deus altíssimo e pensou: “Se com os califas e os reis sassânidas ocorreu pior do que aconteceu comigo, vou parar de me autocensurar. Quanto a esta Sahrazad, não existe igual! Exalçado seja aquele que fez dela a salvação das criaturas contra a morte e a teimosia”. (ANÔNIMO, 2012, p. 433)

Na estória terminada na milésima noite, bem como em muitas outras, que servem para ilustrar a situação de Shariar, a própria sultana havia dito algo muito semelhante à primeira parte da sentença proferida pelo sultão, sobre o fato de que muitos outros soberanos haviam sido traídos por suas mulheres, mas ela mesma se detém quando começa a explicar isso com palavras não fabulosas dizendo que não o faria, pois, “a explanação seria muito longa e você ficaria entediado de ouvir. O tanto que eu contei é suficiente para o homem de intelecto e sagacidade” (ANÔNIMO, 2012, p. 433). Pode-se perceber que ela confia e respeita o tempo de seu ouvinte no tocante a revogação das sentenças de morte, pois em nenhum momento ela menciona para o sultão ser este o problema que ela pretende resolver. Como uma verdadeira educadora que respeita o tempo de seu educando, ela faz acontecer o sentido original da palavra educar – que vem do latim *exducere*, que significa conduzir de dentro para fora e não colocar de fora para dentro como a educação tradicional costuma fazer. A humanização do sultão ocorre de dentro para fora, num processo de autoformação que advém do intenso exercício imaginativo que lhe foi proporcionado.

Ainda numa tentativa de reflexão mais profunda sobre o que ensina o conto maravilhoso, seria pertinente colocar aqui uma fala de Catherine Zarcate, contadora de estórias profissional francesa, que pertence à primeira geração de um movimento chamado *Renouveau Du Conte*⁷, feita em uma oficina ministrada por ela em São Paulo, durante o evento internacional de contadores de estórias, conhecido como Boca do Céu, em 2010. Nessa fala, ela ressaltou que quando contamos um conto de ensinamento ou fábulas, sabemos bem o que estamos ensinando, mas quando contamos um conto maravilhoso, nunca podemos ter certeza sobre o que estamos ensinando, por isso são tão preciosos. No entanto, é necessário dizer que é exatamente por esse motivo que esse tipo de literatura sempre foi muito malvista, por conta das mentiras e falsidades nelas presentes, não só por educadores muito preocupados com o extremo controle sobre o que aprendem seus alunos, mas por

⁷ Movimento iniciado na década de 70 na França, marcando o renascimento da prática oral de contar estórias.

sábios de todos os tempos. Algo que pode ser observado no seguinte trecho, citado por Jarouche (ANÔNIMO, 2006a, p. 23), presente na obra *Alimtawa Almu'anasa* – cuja tradução é Deleitamento e afabilidade –, escrita em 984 d. C. pelo letrado de Bagdá, Abu Hayyan Attawhidi, em uma possível conceituação desse gênero narrativo:

Quando lhe perguntaram: “Você se aborrece com as histórias”, Halid Bin Safwan respondeu: “O que aborrece são as velharias, pois as histórias são amadas pelos sentidos com o auxílio do intelecto, e é por isso que os meninos e as mulheres as apreciam”. Perguntou-se: “E qual o auxílio esses [os meninos e as mulheres] podem receber do intelecto se são deles desprovidos?” Respondeu: “Existe um intelecto em potência e um intelecto em ato; eles possuem um deles, que é o intelecto em potência; existe ainda, já pronto [*muzmi*], um intelecto intermediário entre a potência e o ato, o qual, quando se manifesta passa a ser em ato; caso esse intelecto permaneça, alcançará os horizontes. Por causa da imensa necessidade que se tem de tais histórias, nelas foram postas coisas falsas, misturadas a absurdos e relacionadas ao que agrada e causa o riso, mas não provoca questionamentos nem investigações, a exemplo do livro *Hazar Afsana* e todas as espécies de *hurafat* [fábulas] que entraram em livros dessa espécie; os sentidos, imediatos, são sedentos de incidentes [*hadit*], novidades [*muhdat*] e histórias [*hadit*], e buscam o que é curioso”. (ANÔNIMO, 2006a, pp. 23-24)

Apesar do cunho claramente preconceituoso com relação à inteligência atribuída a meninos e mulheres, que não nos interessa discutir neste estudo, há um reconhecimento da “imensa necessidade” que se tem dessas estórias. Ele justifica a presença de elementos associados ao maravilhoso, como aquilo que é falso e absurdo, como algo que permite que mulheres e crianças possam apreciar e se beneficiar com essas estórias, que não fazem um apelo só ao intelecto, mas sobretudo aos sentidos. Narrativas que podem despertar o intelecto em potência ou exercitar o intelecto intermediário existente nesses seres cuja compreensão se dá por meio dos sentidos que imperam na sua forma de entender e agir no mundo. Na contramão dessa afirmação, poder-se-ia afirmar que essas mesmas estórias são capazes de despertar ou exercitar os sentidos adormecidos e enrijecidos por uma imperiosa razão intelectual dominante, revelando-as, mais uma vez, como sendo perfeitas para a prática de uma educação de sensibilidade, haja vista o que eles fizeram pelo próprio sultão Shariar.

Obviamente, há filósofos e outros pensadores que vão pensar de modo bastante distinto, no que se refere à importância desses contos na formação humana, segundo Mircea Eliade:

Embora, no Ocidente, o conto maravilhoso se tenha convertido há muito tempo em literatura de **diversão** (para crianças e os camponeses) ou de **evasão** (para os habitantes das cidades), ele ainda apresenta a estrutura de uma aventura infinitamente séria e responsável, pois se reduz, em suma, a um enredo iniciatório (lutas contra o monstro, obstáculos aparentemente insuperáveis, enigmas a serem solucionados, tarefas impossíveis, etc.), a descida ao Inferno ou a ascensão ao céu (ou – que vem a dar no mesmo – a morte e a ressurreição) e o casamento com a Princesa. [...]

Poder-se-ia quase dizer que o conto repete, em outro plano e através de outros mecanismos, o enredo iniciatório exemplar. O conto reata e prolonga a “iniciação” ao nível do imaginário. Se ele representa um divertimento ou uma evasão, é apenas para a consciência banalizada, e particularmente para a consciência do homem moderno; na psique profunda, os enredos iniciatórios conservam sua seriedade e continuam a transmitir sua mensagem, a produzir mutações. (ELIADE, 2006, pp.173-174, grifos do autor)

Se colocarmos essa citação ao lado da de Abu Hayyan Attawhidi, vemos que não só o homem moderno costumava ver esse tipo de narrativa como mera distração e deleite para os sentidos, mas que também em meio a tanto riso e falsidades, havia muito siso e verdades, tudo dependeria da qualidade de leitura que o ouvinte pudesse ou estivesse apto a realizar – aos néscios o mero divertimento, aos sábios o contato com um conhecimento precioso e essencial.

Sherazade contava histórias maravilhosas, muito provavelmente Far-li-mas também – de acordo com as colocações feitas por Frobenius e Campbell, no início desse artigo quanto à origem comum dessas narrativas. Mas então, por que foi a história de Sherazade que chegou até os dias de hoje, ganhando essa dimensão mundial de conhecimento e reconhecimento das *Noites* como parte da nossa memória prévia, como diz Borges, e não a de Far-li-mas? Mais que isso, por que é a sultana que se perpetuou como um verdadeiro ícone da narração de histórias em favor da vida?

Uma possível resposta para tais indagações pode estar na relação que podemos estabelecer entre Sherazade, algumas vezes intitulada como a tecelã das noites, e algumas figuras míticas femininas doadoras e criadoras de vida, ademais de fiandeiras e tecelãs.

Começamos pela figura das Fatas – cujo nome remete ao latim *fatum*, que significa ‘destino’ e que resulta também na palavra “fada”, algo que nos permite concluir que os conhecidos “contos de fadas” poderiam ser entendidos como contos dos destinos, não só humanos, mas de todos os seres pertencentes ao mundo das maravilhas, que fica “sobre ou além do tempo”, como nos indica o famoso *once upon time* – fórmula da língua inglesa que comumente é utilizada para iniciar a narrativa de tais contos, cuja poeticidade permite, a quem os conta e ouve, experimentar uma vivência, ainda que imaginativa, em um tempo para além do tempo cronológico (RUBIRA, 2006, p.70-71).

As Fatas eram chamadas de as Parcas na mitologia grega e correspondem às Moiras na mitologia romana. Essas três irmãs fiandeiras são as deusas responsáveis pelos destinos dos homens, dos semideuses e dos deuses. Cloto é quem fia esse fio da vida, Láquesis é quem o enrola e determina seu comprimento, e Átropos é quem corta esse fio pondo fim na existência daqueles cujas vidas passam pelas mãos dessas fiandeiras mitológicas, filhas de Nyx, a Noite, que, por sua vez, é uma deusa primordial que nasceu do Caos.

Na mitologia escandinava as senhoras do destino são representadas pela figura das Normas, também três irmãs fiandeiras, sendo Urd, o Passado, Verdandi, o Presente e Skuld, o Futuro. Elas vivem perto de uma das raízes da Árvore do Mundo Yggdrasil, um freixo que com suas raízes une o Inferno à Terra, e com seus galhos liga a Terra ao Céu. Cruzando o Atlântico, chegamos à América e descobrimos que entre os índios navajos há outra divindade fiandeira, chamada Na’ashjé’i i, a Mulher Aranha, que por sua vez tece o destino dos homens e dos animais, das plantas e das rochas (ESTÈS, 1994, p. 22). Na mitologia hindu essa figura é representada por Maya, considerada a “mãe da criação”, “tecelã da teia da vida”, sendo que seu nome em sânscrito, *epali*⁸, quer dizer ‘ilusão’ e encantamento. No Egito temos a deusa Neith, conhecida como a “mãe original” – criadora dos deuses e dos homens; deusa da caça, da guerra, protetora dos mortos e inventora do tecido.

Parece que o ato de fiar e tecer estão relacionados com o nascimento, a vida e a morte dos seres em muitas culturas. Retomando a figura mitológica das Parcas, não por acaso estas são filhas da Noite e netas do Caos. A atividade delas é a de fiar, ou seja, a de colocar ordem no caos, pois fiar nada mais é que pegar um monte

⁸ Dialeto indo-europeu, que pode ser considerado uma espécie de sânscrito “simplificado”. Alguns pesquisadores defendem que o pali jamais chegou a ser uma língua realmente falada, sendo considerada uma língua apenas literária, utilizada para registrar as escrituras budistas *theravada*.

amorfo de algodão ou lã e ordená-lo para extrair dali a forma de um fio, decidindo-se, pela experiência de quem realiza este trabalho, qual é o melhor espessura e tamanho para esse fio. Logo, essas fiandeiras mostram uma capacidade de dialogar de maneira criativa com suas próprias origens e com a origem de todo o universo – que também nasceu do Caos – e, talvez, por esta capacidade, elas se tornaram aptas para decidirem sobre o destino dos viventes. Como sabedoras dos destinos humanos, conhecedoras de cada vida que passou, passa e passará pelo mundo, essas Fatas, ademais de fornecedoras dos fios que tecem a trama dos destinos da humanidade, são fiandeiras que com suas rocas, fusos e tesouras passam a ser a personificação da força do destino que opera em nossas vidas, estando esses elementos presentes, principalmente, em contos de fadas de diversos países.

A herança das Fatas fiandeiras entrecruza a milenar arte de fiar com a também milenar arte de contar estórias. A própria narrativa como sendo um “texto”, termo pertencente ao mundo literário, compartilha da mesma raiz de palavras pertencente ao mundo dos tecelões como “tecido”, “tecer” e “têxtil”. O mesmo acontece com a palavra “trama”, que pode ser sinônimo de enredo, que revela no verbo “enredar” sua origem comum aos atos de fiar e tecer – a partir daí, podemos entender um pouco melhor ditos como “*quem conta um conto aumenta um ponto*” ou expressões como “*o desenrolar da narrativa*”.

Ainda que saibamos que há em algumas regiões da África um ser lendário chamado Anansi⁹, que é um ser metade homem e metade aranha, que é tecelão e guardião dos contos e lendas africanos, em geral o que encontramos como uma forma de monomito (CAMPBELL, 1997) referente à criação da vida e à arte de fiar e tecer são figuras femininas. A mulher é a que gera a vida, portanto em diversas culturas ancestrais do mundo aparece relacionada à simbologia da Terra que gesta a semente e a permite nascer e crescer – e para onde o ser depois de concluída sua existência terrena costuma voltar. Quanto à tecelagem, salvo algumas poucas exceções, como a já citada, é atribuída a um fazer essencialmente feminino, estando entre as atribuições domésticas básicas na antiguidade da mulher que se casa e tem filhos.

Nesse ponto, podemos arriscar uma possível interpretação para o fato de Sherazade e não Far-li-mas, ou qualquer outra figura masculina, ter se eternizado como o narrador dos narradores em favor da vida. A sultana narradora de estórias

⁹ Anansi ou Ananse é um ser antropomórfico, metade humano e metade aranha, guardião das estórias e tecelão, uma espécie de *trickster*, ou seja, um malandro que consegue o que quer ou precisa por meio de tramoias, pregando peças e indo contra as regras da moral e do comportamento ético.

não fia nem tece no sentido mais literal dessas ações, mas ela trama, ela urde, ela engendra com palavras uma teia narrativa, na qual toda a humanidade se vê representada desde o início dos tempos até esta noite e todas as outras que virão. A sua grande força que a insere nessa esfera mítica de eternidade pode ser associada ao fato de que por ser mulher, ela retoma a imagem primordial das deusas tecelãs-doadoras de vida. Ela reitera essa feminilidade do tecer e do gerar fazendo um apelo irrefutável à nossa razão e à nossa sensibilidade, que a reconhecem como ser autêntico pertencente a este panteão mítico. E, nós, tal qual o sultão, ficamos ali só de lado escutando as estórias que ela hábil e graciosamente narra para Dinazade, permitindo-nos ludibriar, ou melhor, encantar por essas narrativas que mais do que afastar a morte, promovem a vida.

Sherazade vai até a beira do precipício de livre e espontânea vontade, ela se coloca em perigo. Será? Será que não se oferecendo para se casar com o sultão estaria ela livre do perigo? O que nos leva a uma questão capital no contexto da *Noites*: afinal quem está à beira do precipício? A resposta é: todos. Não só o narrador, mas também seus ouvintes, ou ainda, todos nós, o tempo todo desde o momento de nossa concepção. Assim, Sherazade, mulher sábia e consciente das fatalidades que rondam o nosso viver, põe-se nessa encosta escarpada da vida como um verdadeiro morangueiro que nos oferece morangos maduros e deliciosos em forma de contos repletos de maravilhas, não para nos distrair e nos levar a perder, como sugere a explicação no texto de *Kalila e Dimna*, que está no início desse artigo, mas para nos maravilhar, mostrando-nos os milagres que nos possibilitam enxergar para além de uma mortal existência e, sobretudo, exercitar nossos sentidos e despertar nossa inteligência, serenando nossos corações, numa prática doadora e mantenedora de vida que prediz que quem narrar viverá e quem viver narrará.

Referências bibliográficas

ANÔNIMO. *Pañcatantra: fábulas indianas*. Tradução de Maria da Graça Tesheiner, Marianne Erps Fleming, Maria Valéria Anderson de Mello Vargas. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004. (3 volumes).

ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites*. Tradução de Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo,2006a. (v. 1).

ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites*. Tradução de Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo,2006b. (v. 2).

ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites*. Tradução de Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo,2001. (v. 3).

ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites*. Tradução de Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo,2012. (v. 4).

ANÔNIMO. *O leão e o chacal mergulhador*. Tradução de Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2009.

BORGES, Jorge Luis. Los Traductores de las 1001 Noites. In: *Obras Completas I*. Barcelona: Emecé Editores, 1996.

BORGES, Jorge Luis. Las Mil y Una Noches. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores,2000. (Tomo III).

CAMPBELL, Joseph. *As Máscaras de Deus: mitologia primitiva*. Tradução Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 1992.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ESTÈS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério. *Aproximações ao Imaginário: bússola de investigação poética*. São Paulo: Képos, 2012.

GUSDORF, Georges. *Mito y Metafísica: introducción a la filosofía*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1970.

IBN ALMUQAFFA. *Kalila e Dimna*. Tradução de Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RUBIRA, Fabiana de Pontes. *Contar e ouvir estórias: um diálogo de coração para coração acordando imagens*. 2006.219 f. Dissertação (Mestrado em Educação)– Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

TAHAN, Malba. *Minha vida querida*. Rio de Janeiro: Conquista, 1959.

UM OLHAR PÓS-SIONISTA SOBRE A HISTÓRIA E A IDENTIDADE DE ISRAEL NA DÉCADA DE 1990

*Gabriel Steinberg**

Resumo: Dois importantes acontecimentos marcaram a história judaica no século XX: o Holocausto (1939 – 1945) e a criação do Estado de Israel em 1948, após uma longa batalha. A história desta luta e concretização do sonho nacional foi escrita por autores que, baseados em seus *ideais* e nos da nação, redigiram-na a partir de sua face heróica, conforme o modelo que lhes fora apresentado. Nas décadas de 1980 e 1990, Israel porém presenciou um novo fenômeno cultural e político: o revisionismo histórico. Os historiadores dessa corrente ao negarem a história oficial, que conforme a sua concepção está baseada em mitos sionistas, promoveram uma reescrita da história, o que originou grandes debates na sociedade israelense.

* Professor Doutor de Língua Hebraica do Departamento de Letras Orientais da FFLCH/Universidade de São Paulo. E-mail: steinberg1818@hotmail.com

Palavras-chave: Sionismo, História israelense contemporânea, revisionismo histórico, mitos.

O século XX representou para os judeus dispersos pelo mundo uma dupla reviravolta; por um lado, seis milhões deles foram eliminados na Segunda Guerra Mundial, na *Sboá*, o Holocausto. Nestes mesmos anos conturbados da década de 1940, chegou ao ápice a busca de uma solução territorial e nacional para o povo. Sustentado pelos ideais estipulados pelo Sionismo, o movimento que buscou recolocar o povo judeu no antigo solo bíblico e ali tornar a fazer dele uma nação, depois de anos de embates, criou-se o Estado de Israel, o lar nacional dos judeus. A história desta luta e a concretização deste sonho foi escrita por autores que, baseados em seus ideais e nos da nação, redigiram-na a partir de sua face heróica, conforme o modelo de narrativa que lhes fora apresentada pela ideologia que prevaleceu na época.

No final da década de 1980 e durante a década seguinte, coincidindo com a abertura dos arquivos do Estado após 40 anos de censura oficial, desde a proclamação da independência em 1948, Israel presenciou um novo fenômeno cultural e político: o revisionismo histórico. Os historiadores e sociólogos desta corrente, entre os quais se destacaram: Avi Shlaim, Ilan Pappé, Simcha Flapan, Benny Morris, Tom Seguev e Baruch Kimmerling, entre outros, ao negarem a história oficial que conforme a sua concepção está baseada em mitos sionistas, promoveram uma reescrita da história a qual chamaram de “nova história” ou mais ainda de “a verdadeira história”, fato este que originou grandes debates e um acirramento acalorado no seio da sociedade israelense.

O pós-sionismo revelou ser um discurso crítico aos pilares fundacionais da narrativa oficial sionista. Esta crítica circulou primeiro nos meios acadêmicos através de artigos e livros de um número reduzido dos assim chamados “novos historiadores”. Quando este discurso conseguiu penetrar na esfera pública e nos âmbitos político e cultural, desencadeou debates polêmicos ao colocar em xeque as narrativas que moldaram até então a memória, a história e a identidade da sociedade do país.

O revisionismo histórico se propôs a questionar e a desmistificar pontos marcantes da narrativa oficial, como por exemplo: o papel desempenhado pela liderança judaica durante o Holocausto e a posição que esta liderança assumiu oficialmente e nos bastidores durante e após o desencadear da tragédia, e mais especificamente em relação aos sobreviventes desta hecatombe. Outro ponto polêmico que passou a ser questionado foi o papel da cúpula política e militar israelense à época da criação do Estado com relação aos árabes que lhe declararam guerra, e mais especificamente, com relação ao papel que esta liderança teria tido

no deslocamento da população árabe em direção aos países vizinhos, o que deu início à questão da diáspora palestina e ao conflito entre os dois povos que perdura até os dias atuais.

Um dos assuntos mais polêmicos porém foi a constatação de uma marginalização proposital por parte da ideologia sionista dos grupos étnicos judaicos oriundos dos países árabes e muçulmanos, que pela necessidade oficial de moldar uma sociedade nova, criativa e uniforme foram silenciados, e todo seu repertório cultural e histórico foi desprezado e até mesmo apagado. Somente com a reviravolta política de 1977, quando o Partido Trabalhista foi derrotado nas eleições parlamentares pelo partido da direita Likud, que foi fortemente apoiado pelos judeus *sefaraditas*¹ e os assim chamados *mizrachim* (orientais)², é que a voz dos múltiplos grupos mantidos à margem da narrativa oficial veio à tona, e de uma sociedade com um único modelo cultural como era pregado até então, Israel transformou-se numa sociedade multicultural, onde todos os grupos religiosos e étnicos, desde os judeus russos e os etíopes, os imigrantes originários dos países árabes e do Norte da África, até as minorias não judaicas, têm lugar no mosaico cultural que dá atualmente expressão e voz a uma sociedade multifacetada.

Na origem, nas décadas que antecederam a criação do Estado de Israel, a ideologia sionista surgida no final do século XIX, foi constituída sobre o mito da construção de um movimento que daria aos judeus uma pátria em Sion, e a história narrada em torno deste fato era a do retorno à pátria ancestral assim como uma volta digna ao seio da sociedade das nações, da qual o povo judeu tinha sido banido desde a Antiguidade e mais ainda, desde a Idade Média, ao ser marginalizado e hostilizado por sua fé. Criar um novo país implicava no retorno a símbolos, rituais e mitos nacionais originários do período bíblico e no passado histórico. A conquista de um lugar digno no mundo, por intermédio de uma soberania renovada na terra de Israel, exigia o sacrifício individual em prol da coletividade em benefício de um objetivo maior. A ideologia oficial sionista a partir de 1948 pregava que era necessário moldar os sobreviventes da *Shoá*, o Holocausto, assim como os judeus oriundos dos países árabes e muçulmanos

¹ Sefaraditas - (Sefarad - Espanha) designa os judeus originários da Espanha e, por extensão, os judeus oriundos de alguns países aos quais os judeus chegaram após a expulsão decretada em 1492, tais como: Itália, Bulgária, Turquia etc.

² Orientais – denominação dada aos judeus oriundos dos países árabes e islâmicos que incluía a todos numa mesma categoria, tanto aos que chegaram dos países da Ásia como os originários dos países do Norte da África. Com o tempo, esta denominação passou a carregar traços de rejeição provocando sentimentos de inferioridade e revolta entre os membros desta categoria.

vistos então como o “pó da terra”, em novos homens, em *sabras*³, ou seja, em israelenses autóctones fortes e valentes, e para tanto foi necessário elaborar uma nova consciência coletiva fortemente influenciada por mitos heróicos, por rituais nacionais e por uma nova ideologia.

A geração dos “novos historiadores” colocou em xeque os mitos fundadores do Estado de Israel desmistificando, assim, os alicerces sobre os quais o país legitimou-se nas primeiras décadas de sua fundação e com isso ajudou a desconstruir o sionismo oficial. Nessa desarticulação foram menosprezados aqueles que deram suas vidas para transformar em realidade um sonho: os líderes sionistas, os pioneiros, os pais fundadores do Estado, os ideólogos do movimento sionista, os combatentes que lutaram pela pátria, a geração do *Palmach*,⁴ e os líderes políticos do país desde a sua fundação até o momento em que começaram a veicular suas críticas.

Por isso pode-se pensar que, quando as críticas alcançaram todas as esferas públicas na década de 1990, os israelenses já não precisavam mais então de grandes heróis, quando na verdade todas as nações constituídas do mundo que têm a sua identidade moldada valem-se de heróis do passado para despertar a solidariedade e a auto-estima nacionais. Em Israel, por outro lado, a vertente pós-sionista se refletiu no questionamento da empreitada sionista parecendo até que todo o esforço e o sacrifício de milhares de pessoas em prol de uma coletividade foi errôneo, ilegítimo e até mesmo em vão. Para moldar uma nova identidade numa sociedade que deixou de ser heróica e pioneira, e transformou-se numa sociedade consumista e individualista como todas as sociedades do mundo Ocidental contemporâneo, é preciso reelaborar novos mitos sem sepultar os anteriores, pois não se pode deixar de considerar que na época em que esses mitos surgiram, eles foram fundamentais para a constituição do país.

³ Sabras – denominação dada aos jovens nascidos em Israel pela ideologia sionista à época da criação do estado em 1948 e nas décadas seguintes. O termo deriva de um fruto que cresce nos cactus do deserto do Neguev. É duro e espinhoso por fora e doce por dentro. Assim se reconhecia um israelense autêntico nascido na terra dos antepassados: duro e firme no combate aos inimigos e fiel escudeiro da nacionalidade renascida em Sion.

⁴ *Palmach* – (Plugot Machatz). Eram as forças regulares da *Haganá*, o mais importante grupo de defesa do exército não oficial judaico criado em 1941 ainda sob o domínio britânico na Palestina. Este grupo teve papel preponderante na vitória judaica durante a Guerra da Independência entre 1948 – 1949. A partir de 1948 com a independência de Israel, suas forças foram incorporadas ao *Tzahal*, o recém criado Exército de defesa de Israel. Fizeram parte deste grupo figuras lendárias do início do Estado como Yigal Allon e Yitzchak Rabin, posteriormente líderes militares e políticos do estado judaico.

A historiografia oficial, por outro lado, ao reagir às críticas dos “novos historiadores”, diz que é necessário preservar a mágica que envolveu os fundadores da nova sociedade sionista e os grandes personagens históricos para que possa formar-se em Israel um povo orgulhoso de seu passado e de sua identidade que ainda está sendo moldada, um povo que seja convicto de sua memória histórica, ou seja, de uma consciência forte de si e de seu passado como um povo peculiar que sobreviveu ao longo de séculos a tantas adversidades. Um povo que menospreza seu passado e que destrói seus mitos fundadores, segundo os historiadores tradicionais, está fadado a desaparecer.

O debate entre a nova e a velha história se centrou sobre vários pontos cruciais, um deles foi o Holocausto como um dos elementos centrais da formação identitária nacional. Tom Seguev foi um dos que mais se destacaram na reescrita e reelaboração das implicações que este evento histórico exerceu e ainda exerce sobre essa identidade nacional em Israel. Seguev inicia a narrativa revisionista sobre esse tema da seguinte maneira: quando os sobreviventes da Shoá começaram a chegar à Terra de Israel, seus relatos pareciam exagerados e, com o passar do tempo, não interessavam mais a ninguém. Se os sobreviventes sentiam a necessidade de perpetuar a memória dos que morreram, seus interlocutores no país, os que tinham imigrado antes ou os nascidos na Terra de Israel, ou não sentiam-se capazes de escutá-los ou não acreditavam no que estavam relatando.

Tom Seguev traz a seguinte narrativa que exemplifica as dificuldades enfrentadas em Israel pelos sobreviventes do Holocausto:

No campo de trabalhos forçados que os alemães ergueram em Przemysl, na Polônia, havia em 1943 um prisioneiro de 17 anos chamado Miky Goldman. Um dia, Goldman foi levado diante do comandante do campo. Este bateu e bateu tanto até que Goldman perdeu a consciência e ao acordar, o comandante ainda lhe bateu várias outras vezes. No total ele levou 80 chibatadas. Suas costas ficaram cobertas de sangue mas ele sobreviveu e conseguiu chegar a Israel. Quando começou a relatar o que lhe acontecera na Europa durante a guerra, as pessoas negavam-se a acreditar nele, pensaram que estava mentindo ou exagerando. Se seu relato fosse verdadeiro disseram, ele como a maioria, não teria sobrevivido. Ele não conseguiu convencê-los. Essa foi a 81ª chibatada que tinha levado, disse Goldman tempos depois⁵.

⁵ Citado por Tom Seguev, 1991, p. 140 (tradução minha).

É assim que começa a história do Estado de Israel. Nas duas primeiras décadas, silenciar a *Shoá* e negar o judaísmo da diáspora tornaram-se elementos centrais da formação da identidade do país que estava sendo erguido. Tudo na terra de Israel devia contrapor-se à diáspora: a modernidade em oposição à vida tradicional judaica, o novo hebreu devia suplantar o antigo judeu. A *Shoá*, na época da criação do Estado, teve uma importância considerável na consolidação do mito do jovem hebreu sionista, como sendo a antítese do judeu diaspórico, do qual ele queria diferenciar-se. O jovem hebreu, diziam todos, não teria caminhado como “rebanho ao matadouro” nem teria morrido sem lutar. As notícias do extermínio de milhões de judeus na Europa chocaram o *ishuv*⁶, porém a necessidade de anular a diáspora estava tão enraizada, que o extermínio de milhões trouxe consigo um desprezo por aqueles que morreram e até pelos que sobreviveram e foram levados como farrapos humanos durante a imigração clandestina à Palestina no período 1945 – 1948, e posteriormente quando milhares de sobreviventes chegaram ao país com a proclamação da independência. Este sentimento de repulsa e crítica contra os sobreviventes persistiu até o início da década de 1960. A captura do criminoso nazista Adolf Eichman, um dos responsáveis pelo extermínio em massa dos judeus europeus, na Argentina e seu julgamento em Jerusalém, representou uma mudança na consciência dos que menosprezaram o que ocorreu na grande guerra, alguns anos antes. Os depoimentos e os relatos dos sobreviventes e de seu algoz, perante os tribunais em Jerusalém, entre os anos de 1960 e 1961, sepultaram a arrogância com que os novos hebreus viram até então às vítimas do nazismo.

Até a década de 60, a maneira como a tragédia vivida pelo judaísmo europeu foi encarada apenas deu razão às concepções do *ishuv* e depois do novo Estado sobre as diferenças insuperáveis que supostamente existiriam na personalidade e no caráter entre o judeu de lá (Europa) e o novo hebreu de cá (Israel), que teria se oposto com bravura aos opressores nazistas. Em todos os meios sociais e culturais imperava a ideia de que se os judeus da Europa tivessem agido como agiram e agiam seus irmãos em Israel na luta contra os inimigos árabes, os judeus da Europa não teriam morrido da forma como era narrada. Eles, os nascidos em Israel não teriam sido mortos aos milhões ou se haveriam de morrer, certamente morreriam com bravura e dignidade da mesma forma como lutaram os insurgentes dentro

⁶ *Ishuv* – Literalmente: comunidade, coletividade. Termo usado para definir a comunidade judaica existente na Palestina anterior à chegada das ondas imigratórias judaicas a partir do final do século XIX e posteriormente a todo o assentamento judaico no país no período que antecedeu a criação do Estado de Israel em 1948.

dos guetos em algumas cidades da Europa. A perda da honra dos judeus europeus foi simbólica para os *sabras*, e nessa perda havia uma mensagem velada: deles, jovens hebreus nascidos no solo ancestral, esperava-se que agissem diferentemente daqueles que morreram na Europa, sem se defender. A ideologia oficial sionista até então, colocou num pedestal a bravura e a coragem dos nascidos na terra ancestral e menosprezou a suposta fraqueza e covardia demonstrada pela maioria dos judeus da Europa, que se deixaram trucidar sem resistir. Até a década de 1960 ao ser abordada esta questão, se exaltava a bravura e se deixava de lado toda a narrativa da perseguição e do sofrimento que envergonhavam a todos.

Esta postura começou a mudar apenas a partir da década de 1960, quando os jovens hebreus se deram conta da magnitude que foi o regime nazista e da forma industrial e premeditada que este regime empregou com o intuito de aniquilar a todos os judeus europeus. Os *sabras* começaram a entender que os judeus europeus se levantaram e lutaram mesmo sem armas contra um regime militarmente forte, que empregou todos os meios de que dispunha contra uma população civil indefesa, desarmada, exausta e que não contava com a ajuda de quase ninguém. Somente a partir de então, o Holocausto passou a ser um dos elementos mais significativos da identidade nacional dos israelenses.

Mas além disto, no repertório literário das décadas anteriores e posteriores à criação do Estado, predominavam dois modelos: o modelo antigo do judeu do exílio, miserável, carregado de estereótipos físicos e comportamentais, e o outro era o modelo da vanguarda ideológica, o modelo do hebreu desenraizado da dispersão e totalmente enraizado na nova terra, em total oposição com o judeu diaspórico. Este novo judeu era representado por uma personagem exemplar de judeu *eretz-israelense* corajoso e orgulhoso, ereto e agradável, nativo e enraizado⁷. Dentro desta concepção, o sobrevivente do Holocausto devia ser moldado para aprender a tornar-se um novo homem, ele precisava desfazer-se da imagem abjeta e adquirir uma nova personalidade adequada ao novo modelo social.

Neste contexto é preciso mencionar a característica da intolerância do Estado-nação, e Israel, como nova entidade política, não fugia a esta caracterização. A sociologia afirma que faz parte do Estado-nação ser intolerante com suas minorias. Zygmunt Bauman faz a seguinte observação a respeito da constituição do Estado nacional moderno, e esta colocação serve para entender o contexto usado em Israel ao tentar moldar os sobreviventes do Holocausto e também os

⁷ EVEN ZOHAR, Basmat, 1998, p. 37.

judeus *sefaraditas* e orientais nas décadas iniciais do país. Israel inseria-se neste contexto:

O Estado moderno nasceu como uma força missionária, proselitista, de cruzada, empenhado em submeter as populações dominadas a um exame completo de modo a transformá-las numa sociedade ordeira, afinada com os preceitos da razão. A sociedade racionalmente planejada era a causa finalis declarada do Estado moderno. O Estado moderno deslegitimou a condição presente (selvagem, inculta) da população e desmantelou os mecanismos existentes de reprodução e auto-equilíbrio. Colocou em seu lugar mecanismos constituídos com a finalidade de apontar a mudança na direção do projeto racional. O projeto, supostamente ditado pela suprema e inquestionável autoridade da razão⁸.

A literatura das décadas de 1940 – 1950 criada em Israel tinha como função negar o exílio, e descrever a obra criativa da nova comunidade em Israel moldando a personagem do homem e da mulher positivos e desejáveis. Este direcionamento na literatura seguia a ordem política, social e ideológica. O novo hebreu seguia sempre o mesmo padrão idealizado: ele era jovem, pioneiro, ligado ao trabalho agrícola ou à defesa das novas colônias e, em último caso, também ao trabalho artesanal e operário nas novas cidades. Além disto, ele era mostrado como um profundo amante desse trabalho. Por conseguinte, ele era um depositário apenas de virtudes tanto físicas como morais, ligado à natureza, apaixonado pelo país, ativo, corajoso, forte e bravo, ereto, saudável e bronzeado, risonho, que canta e dança, tranquilo e confiante, rigoroso, idealista e ético⁹.

Para entender este contexto ideológico vivenciado naquelas décadas, é interessante a descrição feita pelo escritor Amós Oz no romance autobiográfico *De Amor e Trevas*, ao mostrar a figura do *sabra* visto por ele, Amós, uma criança de Jerusalém, filho de judeus fugidos das perseguições nazistas na Europa. O relato de Oz é ilustrativo da exaltação feita à figura do novo hebreu em detrimento do judeu da diáspora. Seu relato ocorre da seguinte forma:

No começo da década de 1950, o pólo oposto à casa paterna era o *kibuts*. Lá, longe de Jerusalém, ‘para além das montanhas das trevas’, na Galiléia, no Sharon, no

⁸ BAUMAN, 1999, p. 29.

⁹ EVEN ZOHAR, Basmat, 1998, p. 42.

deserto do Neguev e nos vales, florescia – assim pensávamos na Jerusalém daquele tempo – uma nova raça, sólida, de pioneiras e pioneiros, sérios mas não complicados, de poucas palavras, que sabiam guardar segredos, capazes de dançar e rodopiar vertiginosamente até a embriaguez, mas também afeitos ao isolamento, à reflexão, e acostumados à vida no campo e às tendas dos acampamentos: rapazes e moças robustos, obstinados, prontos a realizar qualquer tipo de trabalho, mas mantendo uma vida espiritual rica, plena, de sentimentos profundos. Eles, os rapazes robustos, tismados de sol e poeira, a as moças esbeltas e charmosas, de coque e vestidos de dança, eles eram a canção, o sal da terra, os senhores de toda a terra. Lindos como deuses. Lindas como as noites de Canaã. Eu queria ser como eles para não ser como meu pai, nem como minha mãe, nem como os literatos refugiados melancólicos que enchiam a Jerusalém judia¹⁰.

A história oficial e a ideologia sionista exaltaram uma série de mitos, pois a narrativa carregada destes era considerada imprescindível para criar uma nova sociedade exemplar. A exaltação e exploração de mitos não foi uma especificidade apenas da sociedade israelense em formação. Esta exaltação foi inerente a todo Estado nacional que se formou no final do século XIX e primeiras décadas do século XX. A ideologia sionista se valeu dos mesmos para legitimar um novo modelo de povo e moldar a todos aqueles que, em sua concepção, eram diferentes e não se encaixavam no modelo desejado. Desta forma, a história da luta para a criação do Estado foi escrita por autores que baseados em seus ideais e nos da nação, redigiram-na a partir de sua face gloriosa, como era esperado que o fizessem.

Nas décadas de 1980 e 1990, como já foi mencionado, Israel presenciou um novo fenômeno cultural e político: o revisionismo histórico. Os historiadores e sociólogos desta corrente podem ser divididos em duas vertentes: os pós-sionistas, que mesmo revisando de forma crítica a história oficial, não tem uma visão destrutiva da empreitada sionista, e os anti-sionistas que se opõem às realizações feitas por Israel, responsabilizando o sionismo por todas as mazelas sociais e políticas que afligem a sociedade israelense atual e, em especial, seu relacionamento com os países árabes circundantes.

Como integrantes da primeira vertente podem ser mencionados entre outros, Tom Seguev e Benny Morris, e na segunda, Avi Shlaim que, em sua obra *A Muralha de Ferro: Israel e o mundo árabe*, responsabiliza os diferentes governantes

¹⁰ OZ, 2005, p. 490.

do país, a começar por David Ben Gurion, de serem os responsáveis pela situação de beligerância que persiste até hoje no Oriente Médio, e a Ilan Pappé¹¹ que, ano após ano, junta-se no dia da independência de Israel às marchas de protesto organizadas pela população árabe, para marcar o que eles denominam de “O dia da Nakba”¹².

Os mitos que os novos historiadores tanto criticam não foram exclusividade da história oficial sionista. Para os chamados “velhos historiadores”, os mitos ao lado da religião, da história e da ideologia dão forma à memória coletiva do israelense. O mito é uma narrativa composta de acontecimentos envoltos por uma certa aura de santidade, narrados de forma simbólica e que tratam de forma dramática o início de certos acontecimentos. O mito tem por objetivo despertar a identidade e também a solidariedade, pois representa valores da vida social. O mito é uma estrutura de pensamento que pretende dirimir conflitos entre os indivíduos daquela sociedade, mas acima de tudo, o mito tem como grande objetivo outorgar legitimidade ao presente¹³.

Os chamados “novos historiadores” apresentam uma série de mitos que, segundo eles, foram moldados pelos ideólogos do sionismo de forma proposital e explorados à exaustão, com o intuito de legitimar a empreitada sionista na terra ancestral. Entre esses mitos é possível apresentar os seguintes:¹⁴

¹¹ Em abril de 2005, a Associação de professores das universidades da Grã Bretanha (AUT) aprovou um boicote às universidades israelenses de Haifa e de Bar Ilan. O mentor deste boicote foi o Dr. Ilan Pappé. Segundo a decisão aprovada, todos os 48 mil membros da Associação deveriam evitar qualquer tipo de cooperação acadêmica e cultural com as duas universidades israelenses. Um mês após esta decisão e sob pressão internacional, a Associação decidiu voltar atrás cancelando o boicote. Na ocasião, Pappé declarou: “Se se tratasse de um jogo de futebol, eu diria que o cartão vermelho foi apenas trocado por um cartão amarelo... se a ocupação dos territórios (Cisjordânia e Gaza) continuar, então esta decisão será retomada novamente no ano que vem”. A decisão de boicotar a Universidade de Bar Ilan se devia ao fato desta ministrar cursos em duas *Michlalat* em Ariel, um povoado judaico da Cisjordânia, e o boicote contra a Universidade de Haifa estaria motivado por uma suposta pressão que esta instituição teria exercido sobre Pappé, quando este abraçou a defesa de uma tese de um estudante da instituição, que tratava de um suposto “massacre” cometido por Israel em Tantura, em 1948. O Supremo Tribunal do país decidiu que esta tese defendida por Pappé continha graves erros históricos e documentais (*MAARIV*, 26/05/2005). Em outubro de 2006, Pappé publicou um livro na Inglaterra intitulado “A limpeza étnica na Palestina” no qual acusa o *Palmach* e a *Haganá*, duas das organizações judaicas que lutaram no período do Mandato Britânico na Palestina, de terem cometido deliberadamente um “massacre étnico” com o intuito de expulsar a população árabe dando lugar à criação do Estado judaico (*MAARIV*, 17/10/2006).

¹² Em maio de 2005, pela nona vez seguida, Ilan Pappé juntou-se a 2500 pessoas para marchar na região da Galiléia por ocasião dos 58 anos do que os árabes denominam “O dia da Nakba” (o dia da catástrofe). Na ocasião, Pappé afirmou: “A cada ano cresce a presença judaica nesta marcha, o que sinaliza que a sociedade civil israelense não se omite aos fatos ocorridos em 1948” (*HAARETZ*, 03/05/2006).

¹³ OHANA e WISTRICH, 1997, p. 17.

¹⁴ Os mitos aqui apresentados foram descritos por Oz Almog em seu livro *Hatsabar: Diukan*, em ALMOG, 2001, p. 67 - 81.

a) O mito da “salvação divina das mãos dos inimigos”. Este mito da salvação divina do povo judeu transformou-se em instrumento ideológico para o movimento sionista, uma ferramenta pedagógica por meio da qual o pioneiro e, após ele, o *sabra*, internalizaram o mito da vitória dos judeus contra todos aqueles que se levantavam para exterminá-los, como tendo sido alcançada graças à intervenção divina em favor de Israel, em sua luta justa contra os inimigos sedentos de sangue e movidos pelo fanatismo.

b) O mito dos “poucos contra muitos”. A vitória dos mais fracos, mesmo contando com um número reduzido de soldados e com menos armamentos, foi bastante explorada e exposta ao longo da história judaica. Os mais fracos tinham a seu favor uma profunda coragem e uma fé na superioridade de seus valores morais, uma convicção que deu ao povo judeu grandes vitórias na era bíblica e o mesmo voltaria a acontecer na era contemporânea.

c) O mito do “sacrifício”. Este mito materializou-se com a transformação de todos aqueles que tombaram no campo de batalha em vítimas do sacrifício e, por conseguinte, em heróis nacionais. Por esse motivo, até recentemente todos os soldados caídos nas guerras de Israel eram sepultados no mausoléu nacional do Monte Herzl em Jerusalém, e não perto de seus familiares. Estes soldados eram vistos como os heróis que deram a vida pelo Estado e, portanto, alcançaram um lugar de destaque no pedestal dos combatentes de grande valor moral e nacional.

d) O mito da “redenção de Israel”. Mesmo sendo um movimento nacionalista eminentemente secular, o sionismo não abandonou o conceito milenar da redenção de Israel. O sionismo negou a idéia da redenção passiva com a vinda do Messias como se acreditava até o surgimento do nacionalismo judaico no século XIX, passando a anunciar uma redenção nacional secular de um povo que redime a si mesmo com seu próprio esforço.

e) O mito do “direito sobre a terra de Israel”. Para a ideologia sionista, outorgar um lar para o povo judeu não era apenas dar a este povo um refúgio por motivos morais como compensação por tantos anos de perseguições, era necessário também reparar uma injustiça histórica; a vida dos judeus na diáspora fora uma realidade imposta e, portanto, o retorno do povo à Palestina era um direito óbvio. Este mito justificava-se por várias razões, tais como: a necessidade de eliminar o antissemitismo, o direito dos colonos de povoar e fazer renascer uma terra abandonada e virgem, mais ainda, quando essa terra era comprada a altos custos dos senhores feudais árabes que residiam nos países sob domínio otomano,

e que pouco se importavam com suas terras na Palestina, especialmente com as propriedades de terreno desértico ou pantanoso.

Mas além desta série de supostos mitos, para os novos historiadores, a utopia sionista pregava a criação de uma sociedade moderna, liberal e secular e, por isso, o judeu oriental posicionava-se como o oposto a essa concepção. Ele era religioso, tradicional, não culto segundo os padrões europeus. Além do mais, fisicamente o judeu oriental assemelhava-se à figura do árabe que tornara-se o inimigo do sionismo. Portanto, a denominação *sabra* tornou-se sinônimo de jovem hebreu *ashkenazita*¹⁵, e quem fosse de origem oriental devia moldar-se para adaptar-se a esta denominação.

Esta elite de heróis, ou seja, a geração dos nascidos em solo israelense, criou para si um modo de comunicação que inseria no hebraico uma gíria específica que somente este grupo dominava. Eles valiam-se dessa gíria para criticar de forma burlesca todos aqueles imigrantes que tinham dificuldades em adaptar-se à nova língua, os seja, ao hebraico renascido a partir do final do século XIX na Palestina. Eles riam dos novos imigrantes que começaram a chegar a partir de 1948, dos árabes, dos judeus orientais, dos líderes políticos que ainda falavam o hebraico com um sotaque europeu carregado, e também zombavam dos sobreviventes da *Shoá*. Riam dos novos imigrantes pela pobreza de vocabulário e, por conseguinte, de sua falta de conhecimento da cultura do novo país, o que reforçava ainda mais o abismo que separava os imigrantes, em especial os que chegavam dos países árabes e islâmicos, da nova elite de *sabras*, formada pelos judeus de origem europeia.

O ápice na exaltação do mito do *sabra* ocorreu na guerra dos Seis Dias de 1967. Nesta guerra crucial, os integrantes da geração do *Palmach*, que criaram o Estado em 1948, tinham galgado os postos chave no exército, e a eles coube acabar de conquistar os territórios que dezenove anos antes, durante a Guerra da Independência de 1948 -1949 tinham ficado em poder dos árabes. A vitória contra o mundo árabe foi rápida e fulminante, em apenas seis dias Israel triplicou seu território. No entanto, a consequência mais grave é que esta guerra trouxe junto milhares de moradores árabes que repentinamente passaram a viver sob domínio israelense tanto na Cisjordânia como na Faixa de Gaza. Esta guerra acordou a

¹⁵ Ashkenazitas - (Ashkenaz - Alemanha). Designa os judeus originários da Alemanha e, por extensão, os judeus oriundos da Europa Central e Oriental. Foram os integrantes deste grupo os que se engajaram ainda na Europa nos movimentos sionistas e emigraram em massa nas várias ondas imigratórias a partir de 1881. Com a criação do Estado em 1948, transformaram-se na elite social, econômica e política e passaram a ditar o modelo cultural que era desejado do ponto de vista da ideologia sionista.

sociedade para novos questionamentos a respeito da identidade israelense. O encontro “repentino” com os árabes foi para muitos um choque. Se até 1967 os árabes estavam ocultos da visão dos israelenses e aqui eram incluídos os árabes que permaneceram dentro do território israelense em 1948, repentinamente milhares deles passaram a ficar ao alcance da visão de todos. A guerra seguinte de Israel contra o mundo árabe, em 1973, foi vista como a maior derrota da geração dos *sabras*. Esta guerra representou um forte trauma; o mito da coragem ruiu e com ele a arrogância que caracterizou por décadas a figura todo poderosa do *sabra*. A derrota nesta guerra representou para a sociedade israelense o que Anita Shapira chamou de “o ocaso dos deuses”¹⁶.

A virada política de 1977, quando o partido da direita, o Likud chegou ao poder acabando com trinta anos de domínio dos trabalhistas, representou uma mudança total na sociedade israelense e sinalizou para o fim da utopia ingênua de uma sociedade monolítica moldada a partir do que se concebeu como “um cadinho de fusão”. A elite *ashkenazita* dominante teve que passar a compartilhar o poder com a chamada “segunda Israel”. Todos aqueles grupos que sentiam-se ocultos da visão hegemônica vieram à tona para reivindicar sua existência na memória coletiva israelense. A era pós-sionista teve reflexo no surgimento de uma nova sociologia que passou a criticar a situação política e social do país, e um dos mais destacados integrantes desta vertente foi Baruch Kimmerling. Ele foi o autor de uma rigorosa crítica às políticas sionistas da expansão das colônias judaicas nos territórios da Cisjordânia e Gaza, chamando esta política de colonialista. No entanto, ele negou-se a renunciar à ideologia sionista e também criticou os colegas que tentaram em várias oportunidades promover um boicote acadêmico a Israel.¹⁷

Analisando o sistema político israelense, Kimmerling concluiu que a expansão dos assentamentos judaicos e seu alto custo político, econômico e moral, se tornaram uma bomba relógio que Israel não poderá solucionar sem concessões dolorosas. Por outro lado, ele caracterizou como a-histórico e anacrônico o chamado “direito de retorno” dos palestinos, ou seja, a ideia pregada até hoje pela liderança palestina, de que todos os refugiados que fugiram em consequência da Guerra de 1948 possam retornar aos limites do que hoje é Israel, provocando assim a extinção do estado judeu. Mesmo reconhecendo que este clamor faça parte constituinte da narrativa palestina na tentativa de construção de sua memória

¹⁶ SHAPIRA, 2007, p. 256.

¹⁷ SENKMAN, 2008, p. 43.

coletiva, Kimmerling reconhece que esta solução é inviável. Ele diagnostica que a mitologia do retorno alimenta fantasias messiânicas que são daninhas ao processo de reconstrução da identidade coletiva de milhares de refugiados, cujos líderes pensam fora da lógica política das negociações e do mútuo reconhecimento.¹⁸ Enquanto este discurso que parou em 1948 se perpetua, ele serve para justificar também o temor da liderança política e da direita israelenses, de que a verdadeira intenção palestina é a destruição da entidade sionista. Assim como a direita israelense deveria renunciar ao sonho do Grande Israel por não ser realista, Kimmerling sustenta que a liderança palestina deveria ser realista e parar de iludir seu povo com um retorno aos lares de 1948.

O mesmo Kimmerling foi um dos mais destacados sociólogos a apontar que a era do pós-sionismo fez emergir a constatação do declínio do que ele define como a elite *ashkenazita* e o fortalecimento social, econômico e principalmente político de numerosos grupos que ficaram à margem durante as primeiras décadas da criação de Israel, e que, a partir dos anos 1980 e 1990, tomaram consciência de seu poder e influência para mudar o cenário do país e apontar novos rumos. O declínio da elite *ashkenazita* coincide com a ascensão dos judeus orientais e dos neo ortodoxos que criaram partidos políticos influentes. Kimmerling foi um dos primeiros a constatar a luta entre os diferentes grupos culturais para se chegar a uma nova redefinição da identidade coletiva israelense, uma luta cultural travada no seio da sociedade que procura pontos em comum entre os diferentes grupos que a constituem.

Para ele, a revolução que se processou no seio do povo judeu foi liderada no século XX por um grupo de intelectuais nascidos em Israel e pelos que chegaram da diáspora e que, juntamente com os primeiros, se apropriaram da identidade étnica e religiosa judaica e a recriaram dentro de um marco novo, o marco do nacionalismo moderno secular e territorial, moldando uma nova identidade: o sionismo *ashkenazita* de cunho europeu, socialista e secular. Este processo se deu mediante a inserção de elementos políticos, econômicos e institucionais, mas principalmente culturais como por exemplo, mediante a invenção de uma historiografia e de uma mitologia que passou a interpretar as cerimônias religiosas sob uma ótica secular, dando às mesmas uma nova conotação. Na era pós-sionista,

¹⁸ SENKMAN, 2008, p. 46.

segundo Kimmerling, este modelo hegemônico imposto por decreto acabou ruindo e um novo modelo cultural multifacetado acabou emergindo.¹⁹

O objetivo pós-sionista é a colocação em xeque da idéia sionista segundo a qual Israel foi fundado, pois não havia outra alternativa para a existência judaica após dois mil anos de dispersão e perseguições, mas esta experiência aos olhos de alguns falhou. Assim como tem ocorrido com os grandes movimentos sociais e com as correntes ideológicas que movimentaram o século XX, tais como o socialismo e o comunismo, o sionismo perdeu muito de sua força e de seu vigor iniciais, para oferecer respostas construtivas diante dos novos dilemas que foram surgindo à medida que se moldava uma nova sociedade. O sionismo não soube como angariar apoio interno e externo para levar a cabo seus objetivos, e isto possibilitou ao mundo criticar e apontar um dedo acusador contra qualquer atitude vista como um desvio de conduta por parte de uma sociedade que, supostamente, tinha que tornar-se num modelo mundial de retidão moral. As expectativas colocadas no cenário mundial a respeito de Israel foram maiores do que aquelas às quais o movimento sionista pode corresponder. Os novos historiadores apontam muito mais erros do que sucessos ao analisar a empreitada sionista.

A interpretação historiográfica em Israel nas décadas de 1980 e 1990 se deslocou de um extremo a outro, da exaltação dos mitos a um outro extremo, o de tentar quebrá-los por completo. Benny Morris, um dos mais destacados entre os “novos historiadores” acusa a história oficial sionista de ter mostrado sempre

Que o sionismo é um movimento nacional com boas intenções, que Israel surgiu como um Estado puro no seio de um mundo doentio e opressor, que todos os esforços sionistas por encontrar a reconciliação foram rejeitados pelos estados árabes por motivos egoísticos, e estes por odiarem estrangeiros negaram-se a aceitar a presença sionista, e que entre 1947 – 1948 partiram para a guerra para arrancar de vez esse corpo estranho do meio do mundo árabe. E, durante a guerra, sustenta a velha história, com o intuito de denegrir a imagem de Israel, e para permitir a invasão do país, os países árabes ordenaram aos palestinos que abandonassem suas casas e as áreas sionistas, para poderem retornar após a vitória previsível das forças árabes. A velha história sustenta ainda que, na última fase da Guerra da Independência e em anos posteriores, Israel aspirou e fez tudo o que pôde para alcançar a paz com os estados árabes vizinhos mas estes, por teimosia, rejeitaram todos os pedidos, já que estavam determinados a destruir Israel. Os velhos historiadores ofereceram uma

¹⁹ KIMMERLING, 2001, p. 20.

interpretação simplista e deliberadamente pró Israel do passado e propositalmente abstiveram-se de mencionar qualquer detalhe que pudesse prejudicar a imagem de Israel. Em resumo, a razão do Estado foi privilegiada em detrimento de dizer a verdade.²⁰

Quem moldou a expressão “novos historiadores” foi justamente Benny Morris²¹. Ele, juntamente com um grupo de estudiosos contemporâneos da sociedade israelense, consideram que a verdadeira história de Israel teve início em 1948 com a Guerra da Independência. Eles autoproclamam-se como os elaboradores da “verdadeira história da criação do Estado de Israel, e tudo o que foi escrito antes deles a respeito deste assunto não passa de propaganda sionista destinada a moldar o mito da criação do Estado sob uma ótica positiva”.²²

Para Anita Shapira, uma das críticas da corrente pós-sionista, a intenção dos revisionistas históricos é negativa e seus argumentos não se destinam a melhorar o sionismo mas a destruí-lo. Os pós-sionistas são intelectuais de esquerda e sua ideologia foi primeiramente introduzida na vida israelense através de obras acadêmicas. Estes intelectuais desafiaram a viga mestra da historiografia sionista retratando-a como preconcebida, que não hesitou em marginalizar, oprimir e silenciar minorias para alcançar seus objetivos. Os historiadores autodenominados pós-sionistas têm uma visão negativa de Israel e da empreitada sionista. Eles demonstram indiferença e até suspeita em relação ao país, eles colocam ênfase apenas nos defeitos do sionismo e do Estado judaico. Apregoam a transformação de Israel num estado democrático secularista sem nenhuma conotação nacionalista, ou seja, são favoráveis à renúncia de Israel como Estado eminentemente judaico.²³

²⁰ MORRIS, 2000, p. 26 (tradução minha).

²¹ Benny Morris foi um dos mais destacados historiadores da corrente pós-sionista. No entanto o percurso por ele percorrido é peculiar. Após a eclosão da 2ª Intifada, o levante palestino contra Israel que teve início em setembro de 2000, e desiludido politicamente com a rejeição da liderança palestina da proposta de paz apresentada naquele ano pelo Primeiro Ministro de Israel Ehud Barak na conferência de Camp David, Morris se retratou publicamente da crítica histórica que tinha traçado contra a liderança sionista em suas obras. Em 2004 chegou a justificar a suposta expulsão da população palestina durante a Guerra da Independência de 1948/49, negando que houve uma política deliberada de exilar populações civis em aldeias e cidades habitadas por palestinos. E mais, em seu livro de história militar sobre a guerra de 1948 (*Righteous Victims. A History of the Zionist-Arabs conflict 1881 – 1999*) ele demonstra a partir da análise de nova documentação israelense, que nem a expulsão deliberada e nem a suposta limpeza étnica, formavam parte explícita da política sionista quando do início do conflito armado entre os dois grupos em disputa. (SENKMAN, 2008, p. 41)

²² SHAPIRA, 1998, p. 20 (tradução minha).

²³ Idem, p. 22.

Anita Shapira faz uma crítica aos “novos historiadores” nascidos após 1948 quando o sonho judaico da redenção nacional já tinha sido alcançado, e diz que os mesmos não tiveram uma participação na fundação da nova empreitada nem vivenciaram o sacrifício dos pioneiros e dos pais fundadores do Estado. Segundo a historiadora, para eles “Israel é um país como qualquer outro que tem aspectos positivos e negativos e, em especial, negativos, que eles se esforçam em ressaltar e em criticar e contra os quais mobilizam a opinião pública nacional e até a internacional”.²⁴

Na era pós-sionista, o mito do sacrifício já não faz mais sentido para a maior parte dos israelenses, segundo o que apregoam os novos historiadores. Em 19 de março de 1993, durante a 1ª Intifada, o jornal *Maariv* publicou a declaração de um jovem chamado Dani Carmi, que tinha sido enviado para lutar na revolta palestina. Na ocasião ele disse: “Da minha parte, que o mundo se exploda, que caia uma grande bomba sobre ele. Na verdade, não me interessam as florestas nem os famintos do mundo. O que me importa é meu emprego, meus amigos, minha família e mais dez pessoas que eu conheço”²⁵. Esta visão é a oposta à visão da geração dos sabras, ou seja, o pensar coletivamente deu lugar ao individualismo, a uma geração para a qual nenhum ideal é mais válido do que a vida. Diante de tamanha mudança ideológica, os pessimistas dirão que esta época atual sinaliza o fim da identidade israelense e o fim do sionismo como utopia que se concretizou. Já os otimistas dirão que o país encontra-se numa era de transição, numa mudança do coletivo para o individual e que este processo é absolutamente natural, pois deste choque de identidades multifacetadas surgirá uma nova identidade para um país e um povo que almejava e continua sonhando em alcançar a “normalização”.

A visão crítica dos “novos historiadores” tem colocado em xeque não apenas a identidade israelense e sim, a legitimidade moral de sua própria existência. Para Anita Shapira, na passagem para o século XXI, não se deveria mais analisar a identidade nacional a partir da visão dos extremos. É preciso encontrar novamente um consenso, a síntese, uma visão de clareza no final do caminho. Os debates historiográficos das duas últimas décadas trouxeram a necessidade de encontrar um meio termo que seja o reflexo do processo histórico de uma sociedade em transição. A visão sionista clássica deu lugar a uma crítica virulenta do passado. Chegou portanto a hora de encontrar um novo equilíbrio. Para Shapira, criticar é

²⁴ Idem, p. 23 (tradução minha).

²⁵ SHAPIRA, 2007, p. 257 (tradução minha).

legítimo, porém não se pode deixar de ter uma postura de empatia com o objeto da crítica. Não se pode ignorar que o sionismo mudou por completo a história do povo judeu dentro da narrativa do século XX.

As primeiras décadas do sionismo foram, realmente, um período de primeira pessoa no plural e uma vivência de estar junto. O apego ao país ancestral e a disposição para o sacrifício foram fruto da educação sionista, e seus ideólogos estavam convencidos de que o sionismo era o único caminho para salvar o povo judeu, garantindo sua sobrevivência nacional. Atualmente Israel encontra-se em luta pela definição do caráter e de sua identidade judaica, e a corrente pós-sionista tem colaborado para acirrar essa disputa. Considerando-se os legítimos porta-vozes de uma nova era, tentaram mudar a forma de abordar o passado. Os “novos historiadores” viram-se como os detentores de uma nova verdade.

O cotidiano dos israelenses após a concretização de um sonho milenar foi menos pioneiro do que tinha sido idealizado. A sociedade que foi surgindo mostrou-se menos culta, menos justa e altruísta e até menos *ashkenazita* da que fora pensada pelos ideólogos sionistas. Ela não ofereceu igualdade de oportunidades a todos os seus integrantes, nem lhes deu a paz e a normalização de vida como fora inicialmente desejado e pregado pelos precursores do sionismo. A maior parte dos israelenses demorou a entender sua realidade, tinham acima de tudo a preocupação com a consolidação do Estado. Mas o sonho sionista foi o combustível que os levou a manter a unidade nacional, carregada de mitos para encontrar um consenso. O ideal lhes deu forças para superar os traumas da *Shoá* e para vencer tantas guerras e desafios. Os interesses nacionais foram colocados acima das disputas internas.

Por outro lado, a atuação dos “novos historiadores” dentro do contexto nacional ajudou a ampliar o debate intelectual e público transformando Israel numa sociedade mais pluralista, mais democrática e com esperanças de encontrar uma nova forma de convivência e de superação consensual de suas disputas internas. Os mitos acabaram ruindo, o sonho concretizado é, sem dúvida, um dos maiores acontecimentos da história do século XX. As variadas discussões mostram que Israel caminha para um novo modelo político e cultural. O país anda a passos largos desde o início da década de 1990, para a transição de um modelo aparente de cultura hegemônica, para um outro de múltiplas culturas e identidades que anteriormente encontravam-se marginalizadas e escondidas e que na nova era alcançaram o centro. Kimmerling enxerga este processo como um novo modelo de israelidade, como um modelo de identidade supra coletiva que permitiu dar

visibilidade a inúmeros subgrupos, que por sua vez, definem sua própria identidade de forma diferente.²⁶ O declínio do modelo hegemônico permitiu o surgimento de uma sociedade multicultural e multifacetada, e este fato enriquece e sinaliza para uma via de maturidade da sociedade israelense contemporânea.

²⁶ KIMMERLING, 2001, p. 30.

Referências bibliográficas

ALMOG, Oz. *Hatsabar – Diukan*. (The Sabra – A Profile) Tel Aviv, Am Oved, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.

_____. *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.

EVEN-ZOHAR, Basmat. A entrada do Modelo do “Hebreu Novo” na Literatura Hebraica. *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica I*. São Paulo, Humanitas, 1998.

KIMMERLING, Baruch. *Ketz shilton haachussalim* (The End of Ashkenazi Hegemony) Jerusalém, Keter, 2001.

MORRIS, Benny. *Tikun taut, yehudim ve-aravim beertez Israel, 1936 – 1956* (Jews and Arabs in Palestine/Israel, 1936 – 1956). Tel Aviv, Am Oved, 2000.

_____. *Leydatá shel beayat haplitim hafalastinim, 1947 – 1949* (The Birth of the Palestinian Refugee Problem, 1947 – 1949). Tel Aviv, Am Oved, 2002.

OHANA, David e WISTRICH, Robert S. (organizadores). *Mitus vezikaron: guilguleha shel hatodaá haisraelit*. Tel Aviv, Hakibutz hameuchad, 1997.

OZ, Amós. *De Amor e Trevas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

SEGUEV, Tom. *Hamilion bashvvi, haisraelim vehashoá* (The Seventh Million: The Israelis and the Holocaust). Jerusalém, Keter, 1991.

SENKMAN, Leonardo. La Memória y la Identidad Nacional israelí bajo el lente crítico del “Postionismo”: Una introducción, in *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*, nº 6. São Paulo, Targumim, 2008.

SHAPIRA, Anita. *Yehudim chadashim, yehudim yeshanim* (New Jews Old Jews). Tel Aviv, Am Oved, 1998.

_____. *Yehudim, tsionim umá shebeneihem* (Jews, Zionists and in Between). Tel Aviv, Am Oved, 2007.

O TRADUTOR COMO MOLA PROPULSORA DE NOVOS SENTIDOS: MIYUKI-CHAN ENTRE O JAPÃO E A AMÉRICA

*Thyago Coimbra Cabral**

*Carolina Tomasi***

* Aluno do segundo ano de graduação do curso de Letras da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: thyago.c.cabral@gmail.com. Este trabalho foi orientado pela Profa. Dra. Carolina Tomasi no curso Elementos de Linguística II (Departamento de Linguística da FFLCH-USP).

** Pós-doutora, doutora e mestra pelo Departamento de Linguística da USP. Membro do Ges-USP e da Revista Estudos Semióticos da USP. Orientadora de Thyago Coimbra Cabral durante o curso de Elementos de Linguística II (Departamento de Linguística da FFLCH-USP), o que gerou a matéria deste capítulo. Projeto de pesquisa atual concentra-se nos estudos da semiótica do signo estético (PNPD-CAPEs). Atualmente desenvolve Pós-Doutorado na Universidade Federal Fluminense, sob a supervisão da Profa. Dra. Lucia Teixeira (CAPEs/PNPD). E-mail: tomasicarol@usp.br

Resumo: Via de regra, os quadrinhos japoneses não são pensados como produto de exportação, senão como de consumo doméstico. Sua exportação, contudo, é cada vez maior e expande a influência nipônica para além dos Estados Unidos e da Europa, locais pioneiros de recepção dos mangás. Atores fundamentais na popularização do mangá, os tradutores de *Miyuki-chan no País das Maravilhas* têm em mãos um objeto de trabalho no mínimo complicado, tendo que lidar com um plano de fundo bastante conhecido no Ocidente (o de Alice no País das Maravilhas), permeado pela língua e referências tipicamente japonesas. Fazemos aqui uma reflexão a respeito dos mercados editoriais em que se inserem os tradutores, os enunciados e os enunciatários e tentamos traçar alguma perspectiva ao ator-tradutor analisando a trajetória do mangá nos dois países.

Palavras-chave: Mangá. Onomatopeia. Tradução. Semiótica. Linguística.

Introdução

Os objetos deste artigo, o primeiro capítulo do mangá *Fushigi no Kuni no Miyuki-chan*¹ e o primeiro capítulo das versões brasileira² e norte-americana³, foram escolhidos por acreditarmos que, frente às diferenças gritantes de tradução das versões, um estudo um pouco mais aprofundado da função do tradutor como agente de novos efeitos de sentido observados se faz necessário, bem como descobrir qual o efeito de sentido do enunciado original.

Por que Japão e América e não Ocidente e Oriente? Por acreditar que os conceitos de “ocidente” e “oriental” são genéricos e precários, decidimos por maior especificidade no título, afinal, não estudaremos o oriente com sua vasta diversidade cultural e linguística, mas o Japão, uma importante, porém pequena, parte do que se considera “oriental”; não estudaremos a relação do “ocidente” com o mangá, mas, sim, os mercados norte-americano e brasileiro, que também não sumarizam ou encerram em si o conceito de “ocidental”.

Jakobson propõe a tradução como uma tricotomia de interpretação do signo verbal: (A) a tradução intralingual, ou seja, interpretação de signos verbais por outros na mesma língua (como as sinonímias); (B) tradução interlingual, isto é, a tradução dos signos verbais por meio de outra língua; e, por fim, (C) a tradução intersemiótica, que é a interpretação de signos verbais através de signos não verbais.

O linguista, no entanto, já nos adianta sobre a impossibilidade de equivalência perfeita dos signos verbais tanto numa tradução intralingual quanto interlingual, enfatizando que nesta última o agente da tradução não deve simplesmente buscar pela literalidade do signo, mas pela equivalência semântica da mensagem original na língua de chegada. Quanto à tradução intersemiótica, no caso do mangá, ela é um pouco complexa, pois muitos dos signos não verbais presentes nesta mídia são estranhos aos estrangeiros, como expressões faciais típicas do quadrinho nipônico, a variação entre claro ou escuro das retículas⁴, que indicam uma situação de tensão, susto ou medo etc.

¹ 不思議の国の美幸ちゃん, Kadokawa Shoten: 2001. Literalmente “Miyuki-chan no País das Maravilhas”.

² CLAMP. *Miyuki-chan no País das Maravilhas*. Volume único. Tradução de Arnaldo Massato Oka. São Paulo: JBC, 2010.

³ CLAMP. *Miyuki-chan in Wonderland*. Volume único. Tradução de Ray Yoshimoto. EUA: Tokyopop, 2003.

⁴ Retícula ou *Screentone* é um nome generalizante da técnica de finalização artística muito utilizada em mangás, em HQs e na Pop Art. Essa técnica consiste em imprimir texturas sobre a mancha da página.

Traduzir, por exemplo, uma transposição do plano da expressão (claro/escuro) para outra língua não deveria também implicar a tradução simultânea para o plano do conteúdo? Ou seja, o plano da expressão visual claro/escuro não deveria evocar um conteúdo “mais exato” para o brasileiro ou para o norte-americano? Como se trata de culturas distantes, com recortes bem diversos inerentes à língua natural, a função semiótica (relação entre conteúdo e expressão), evidentemente, se abala. Como seria isso? Em outras palavras, o tradutor de mangás confronta-se com um impasse de difícil tradução, não só verbal, mas visual também. É o que veremos a seguir.

Efeitos de sentido de aproximação e de afastamento: a enunciação casual do Brasil e dos EUA em contraponto com a enunciação formal do Japão

O estabelecimento de comunicação “*necessita de enunciados com características semelhantes*”⁵ para que os variados grupos sociais possam manter um contrato enunciativo satisfatório, que comunique ao leitor um enunciado reconhecível no conteúdo. Nesse sentido, demanda a definição de situação histórica e atores sociais, bem como enseja o compartilhamento de uma mesma cultura – e se não compartilhar a cultura como um todo, ao menos parte dela – para que o diálogo se estabeleça⁶.

A criação de um enunciado numa cultura completamente diferente da americana e brasileira poderia ser um entrave maior do que foi – isso graças à pesada influência da obra *Alice no País das Maravilhas* no capítulo estudado. Ainda assim, comparando-se o texto original com suas versões traduzidas, percebemos o esforço dos tradutores, cada qual a sua maneira, de aproximar o enunciatário do enunciado.

As retículas são utilizadas por artistas e ilustradores para simular ou criar um efeito de cor. As retículas manuais e artesanais são utilizadas ainda por autores de mangás. Os quadrinistas, em sua maioria, utilizam retículas digitalizadas.

⁵ COSTA, Robson Santos. “As histórias em quadrinhos como gênero discursivo contemporâneo”. Comunicação no *IV ENLETRARTE*. Rio de Janeiro, 2009, p. 6.

⁶ Idem.

Abro um parêntese para comentar sobre o universo dos mangás levados, traduzidos e publicados nos EUA. Por lá, é muito comum que se façam alterações não só no texto, para suavizar as obras (talvez por ainda entenderem o mangá como um produto destinado quase que exclusivamente ao público infantil, independentemente do conteúdo), como também censuras na arte original, por exemplo, retirando sangue de algumas cenas, transformando cigarros em pirulitos ou cortando o dedo do meio quando o personagem o mostra ofensivamente a outro personagem. No entanto, apesar do teor altamente sexual do mangá estudado, não verificamos nenhuma instância dessa censura bastante comum a este tipo de obra (como, por exemplo, desenharem mais roupas sobre uma personagem, abrandando o efeito de sentido erótico). Talvez isso se dê pela publicação ter venda proibida para menores de 16 anos (tanto lá quanto aqui) ou pela consciência de que a censura gráfica afastaria demais não só o enunciário do enunciado original, mas o comprador do produto, afinal, o que busca o leitor de mangá na versão traduzida é a aproximação com a obra que admira ou que quer conhecer em sua língua de chegada (materna ou não).

Analisando página por página e fazendo nossa própria tradução (mais literal, o que não significa melhor que as publicadas), podemos apontar alguns casos em que os tradutores (e, curiosamente, os dois tradutores envolvidos na versão brasileira e o tradutor da versão americana são homens; o CLAMP, no entanto, grupo criador da história e da arte, é composto por quatro mulheres) modificaram o enunciado numa tentativa de adaptá-lo à cultura de chegada que tornasse a leitura o mais fluida e veloz possível. Algumas vezes a tradução manteve o sentido original, outras vezes desviou-se o efeito de sentido completamente, a ponto de sequer manter relação com o original (em especial a versão norte-americana). No entanto, nossa questão é: se o tradutor funciona aqui como mola propulsora no desvio dos efeitos de sentido, que efeito era esse que se desejava alcançar?

Entenda-se aqui, e no trabalho como um todo, o conceito semântico de “desvio” destituído de qualquer sentido disfórico/pejorativo, indicando uma orientação diversa da pretendida, que não a torna melhor ou pior, mas diferente. Para isso, contaremos com conceitos desenvolvidos por alguns linguistas e teóricos dos estudos tradutológicos.

Logo na capa do capítulo, podemos observar um desvio na tradução que consideramos desnecessário. Na versão japonesa, lê-se “watashi wo nonde” que, literalmente, significa “beba-me”. É uma clara referência ao bilhete existente ao lado do chá, indicando que ela o beba, no começo de *Alice no País das Maravilhas*,

assim que cai na toca do coelho e que, nas traduções brasileiras e europeias e até mesmo no famoso desenho animado da década de 50 dos Estúdios Walt Disney, lê-se “beba-me”. A versão americana mantém esse sentido, apagando o escrito em japonês e sobrescrevendo “drink me”, ou seja, “beba-me”. A versão brasileira, no entanto, opta pela estranha expressão “beba isso”. Estranha, pois não só o enunciado original se baseia na obra de Lewis Carroll, muito mais conhecida que este mangá, e com tradução no Brasil e na Europa, ao menos para o enunciado em questão (“beba-me”), já bem sedimentada no imaginário popular do Ocidente, como também é claro, simples, direto e de fácil reconhecimento, afinal, “watashi” não pode ser traduzido de nenhuma outra forma que não “eu”, e “nonde” é o verbo “beber” “flexionado” numa espécie de imperativo mais informal. Curiosamente, a versão americana, no fim do mangá, traduz o mesmo “watashi o nonde” como “por favor, coma-me”, ao passo que a versão brasileira se manteve fiel à estranha “beba isso”.

Superada a capa, é na primeira página, assim como na última, que mais encontramos desvios de sentido nas traduções – mas isso se explica, parcialmente, porque a estrutura dos capítulos deste mangá é cíclica: os primeiros acontecimentos sempre se repetem nos quadrinhos finais, gerando um efeito de sentido circular, o de que a situação ocorrida naquele capítulo é eterna.

A primeira fala da personagem Miyuki é dividida, no original, em dois balões em que podemos ler “que sonho estranho” e “que (eu) tive”. A tradução brasileira manteve certa equivalência formal (NIDA, 1964) frente à original ao traduzir a passagem como “ai que coisa...” e “tive um sonho estranho”. Por outro lado, a versão norte-americana abusou do que Berman (2002) chama de “vulgarização”, quando o tradutor “populariza a oralidade do original, utilizando uma pseudogíria, confundindo oralidade com fala”⁷, ao traduzir a mesma sentença como: “Jeepers,” e “mas que sonho estranho!”. Podemos traduzir “Jeepers” como uma forma ultrapassada de se dizer “Jesus”, muito utilizada na década de 60 e 70, sendo seu uso, hoje, considerada uma forma de fala que denota surpresa (a depender do texto analisado, até ironia). Isso já nos diz um pouco sobre o tom que a versão norte-americana almeja, bem como um padrão que se repetirá: ao não desviar completamente o efeito de sentido da obra, pequenas alterações **maximizam** ou **minimizam** determinados valores trazidos pelo mangá. Nesse caso específico, a

⁷ LEITÃO, Renata G. de C. O “Som” do Silêncio: traduções/adaptações de onomatopeias e mimésis japonesas nos mangás traduzidos para a língua portuguesa. Dissertação de Mestrado (USP), 2012: 114.

utilização de ironia no balão de fala da personagem Miyuki lhe dá logo de cara uma personalidade que não existe nem na versão original e nem na brasileira – também outro desvio tensivo que se repetirá na versão americana frente às outras duas. É aqui dizemos tensivo, porque reflete na *foria* (cf. ZILBERBERG, 2011, p. 16; TOMASI, 2012, p. 124-130), isto é, na direção e no acento de sentido escolhido e na seleção de valores feita pelo enunciador-tradutor (o americano frente às outras duas).

Outro desvio, realmente marcante, ainda está na primeira página. Ao perceber que está atrasada para a escola, a personagem se arruma e sai de casa. Não há nas imagens, no entanto, qualquer indício de que ela realmente saiu de casa. Esses indícios, na versão original, estão nos textos, em “Ittekimasu” e na onomatopeia “gatan!”. “Ittekimasu” é traduzido literalmente como “vou e volto” e é uma frase que os japoneses dizem ao saírem de casa (como resposta, normalmente, ouvem “Itterasshai”, literalmente, “vá e volte [que estarei esperando]”); já “gatan” é uma onomatopeia que indica que algo duro caiu fortemente no chão ou que uma porta foi batida com força (este é o nosso caso). A versão brasileira optou por traduzir “ittekimasu” como “Estou indo! Tchau!!!” e “gatan” por “BLAM”, o que Nida (1964) caracteriza como equivalência formal. A versão americana, por sua vez, optou por não traduzir a onomatopeia (aliás, não há tradução de nenhuma onomatopeia na versão americana, em que se opta pela perda de efeito de sentido em favor da velocidade de leitura, como veremos mais tarde) e no lugar de “ittekimasu”, ou uma tentativa de equivalência, decidiu-se por “Eu tenho que ir pra escola!”, num processo que Berman (2002) chama de apagamento das superposições das línguas, isto é, destruição da língua de partida pela tradução. Acreditamos que o termo “ittekimasu” poderia ter sido mantido em ambas as versões para aproximar o enunciatário do sentido original, com o tradutor lançando mão de uma nota de rodapé (uma das técnicas de ajuste que o tradutor pode utilizar para alcançar o equivalente *correto*, segundo NIDA, 1964) para explicar, brevemente, o sentido dessa frase tão intrínseca da cultura de origem do enunciado – como podemos observar em outros capítulos do mangá e mesmo em outras obras.

A primeira fala da personagem Miyuki, na segunda página, é de espanto por ter esbarrado na rua com uma mulher vestindo fantasia de coelho e andando de skate. Assim, nada mais natural do que se perguntar “o que é... o que é que tá acontecendo aqui?!” , como temos na versão japonesa. A tradução brasileira opta por “quem é aquela?”, desviando o efeito de sentido original do enunciado. A versão americana, por outro lado, decide por uma equivalência em “What’s

the deal here?!” (“qual é o papo aqui?”). Porém, neste mesmo balão, a tradução norte-americana adiciona um “Let’s Go!” (“Vamos!”), inexistente, no balão, no original e na versão brasileira, supostamente dito pela personagem Bunny-chan. A fala de Bunny-chan de fato existe, mas está fora de um balão, escrita no ar e em inglês (em todas as três versões): “Let’s Go! Go!” (“Vamos! Vamos!”). O desvio aqui parece ter como objetivo, ao mesmo tempo, um prelúdio (de certa forma desnecessário) dos acontecimentos seguintes – Miyuki caindo na “toca do coelho” – e a transposição do “Let’s Go! Go!”, que acabou parcialmente cortado devido a um erro grosseiro na diagramação da edição norte-americana do mangá e que os leitores mais desatentos talvez não percebessem. Abrimos um pequeno parêntese aqui para comentar certo descuido das versões traduzidas quanto à diagramação das páginas, pois a obra original é parcialmente cortada em vários momentos, como se tivessem escolhido o formato de página inadequado para a obra. Isso revela, talvez, um descuido no trato com o plano da expressão. O espaço da página foi restringido em ambas as versões!

Na quarta página do capítulo, Miyuki se encontra no meio de uma luta da qual não quer participar e então grita (não para alguém no universo do mangá, mas para si mesma e para o enunciatário) “o que está acontecendooooo?”. Apesar de a versão brasileira (“o que tá acontecendo aqui?!”) não ter desviado grandemente o sentido desta fala, a norte-americana “What’d I ever do to you?!” (“o que que eu fiz pra vocês?”) volta a desviar o sentido original para tentar uma aproximação da personagem Miyuki com seu enunciatário norte-americano, utilizando-se novamente da “vulgarização”. Por meio desse detalhe percebemos que a Miyuki norte-americana é bem mais “engraçadinha”, chegando a ser um pouco irônica, facetas inexistentes nas Miyukis brasileira e japonesa, ao menos neste capítulo. Na quinta página, podemos perceber o primeiro dos três casos de desvios de sentido realizados pelas traduções que geram efeitos de aproximação e de afastamento no enunciado. Aqui, entendemos que a versão americana adquire uma aproximação, frente às outras, com o enunciatário ao opor a casualidade de sua tradução *versus* a formalidade da original (formalidade que gera um efeito de afastamento e objetividade, que, em partes, foi seguida pela versão brasileira).

Em determinado quadrinho, podemos ver a representação do Chapeleiro Maluco como uma mulher, personagem sem nome no mangá, fazer um convite à Miyuki. No enunciado original, o convite é bastante formal “Ojou-sama, será que não gostaria de se juntar a nós?” sendo “Ojou-sama” uma forma de chamar a atenção de uma moça (de geralmente 14 a 25 anos) sem que ela se ofenda

e, também, uma forma de tratar uma menina de classe social alta, incluindo aí a nobreza, o que poderia ser traduzido como “Lady” ou “Miss” no inglês e “Dama” ou “Senhorita” no português. De um lado, a versão brasileira, no entanto, minimiza o sentido formal do convite ao trocar “ojou-sama” por “mocinha”, o que dá certo tom infantil à versão brasileira (em oposição à ironia erótica proposta pelo enunciado original de misturar, num ambiente reconhecidamente infantil, elementos altamente sexuais, como mulheres seminuas e em fantasias fetichistas – inclusive a própria Miyuki, afinal, o uniforme escolar japonês [ou sailor-fuku] é um dos grandes fetiches masculinos japoneses); de outro lado a versão norte-americana opta por uma equivalência de sentidos, mantendo a sugestiva carga erótica do convite e a formalidade em “Young Lady, would you care to join us?” (“Jovem Dama, se importaria de se juntar a nós?”).

A resposta para essa pergunta, na versão americana, é mais extensa que as outras: “Umm. Acho que não, hehe” contra “não, obrigada!” da versão brasileira e “não, obrigada (pelo convite)/não, estou bem (assim)!” da versão japonesa. A risada “hehe” pode ser entendida, na língua inglesa tanto como na portuguesa (ao menos na internet), como uma forma sutil de ironia ou de intensificar certo efeito de tensão sexual. Observando o contexto em que se insere essa risada, podemos inferir que a Miyuki norte-americana tem “menos pudores” que as outras e que é irônica (e não alheia) em relação aos convites sexuais que outras mulheres do mundo estranho em que se encontra lhe fazem.

Ainda na mesma página, uma nova personagem aparece na história: a Gata de Cheshire. Na obra de Lewis Carroll, o Gato de Cheshire/Gato Risonho tem uma personalidade irônica e misteriosa e, por vezes, só parece surgir para Alice com o intuito de gerar mais confusão para a pobre moça. A Gata de Cheshire deste mangá em nada lembra sua contraparte inglesa – seja por falta de espaço para desenvolver a personagem, seja por falta de vontade das autoras –, ensaiando uma personalidade misteriosa que logo se esfumaça frente à sexualidade inerente às personagens do País das Maravilhas aqui representado. E é nessa sexualidade que o tradutor americano, uma vez mais, se baseia para desviar o sentido original. Ao opor a versão japonesa “Estou me perguntando... Aonde vai, mocinha?”⁸ a “Para onde você está indo, coisa liiiiinda?” – em inglês optou-se pela gíria “Purty”, uma variação de “pretty”, no entanto, por se tratar de uma gata, grafou-se como “purrrty”, como se fora o ronronar do gato a alongar o “r” de “purty” – aproxima

⁸ “どこへ行くのかしら？お嬢さん” no original em japonês.

esta versão das isotopias eróticas propostas não só neste capítulo, mas na obra como um todo, mais tarde reforçadas visual e contextualmente. Neste caso, a versão brasileira (“Para onde está indo? Hein, mocinha?”) continuou se mantendo mais “puritana” em ambos os sentidos: buscou-se, então, uma equivalência com o enunciado original, não se evidenciando sua eroticidade. Ao longo de alguns quadrinhos, o efeito de sentido se mantém o mesmo nas três versões, inclusive as escolhas de tradução que enfatizam ou não o viés erótico da obra e as personalidades de Miyuki (a inocente no Brasil e no Japão e a consciente nos EUA). É com a chegada da última nova personagem, a Rainha de Copas, no entanto, que as traduções voltam a se diferenciar grandemente. Vejamos.

Miyuki, após receber ordens da Rainha de Copas, aqui representada como uma dominatrix, para que lamba seus sapatos (nas versões brasileira e japonesa)/ suas botas (na versão americana), pensa uma vez mais “Ma... Mas o que é que está acontecendo?!” (enunciado original) e, por trás da personagem, cruzando o quadrinho, podemos ler (em japonês) “bo.. bondage?!” , palavra em inglês que, literalmente, significa servidão/escravidão, mas também é sinônimo para um tipo de prática sexual sadomasoquista, em que o prazer é alcançado quando a pessoa é amarrada e imobilizada.

O humor irônico está presente no enunciado original de forma relativamente sutil por opor a suposta ingenuidade de Miyuki (que é somente uma estudante do ensino médio e deve ter aproximadamente 15, 16 ou 17 anos) a seu conhecimento sobre o termo “bondage”. A versão brasileira traz uma equivalência satisfatória, traduzindo o termo “bo.. bondage?!” para o nosso alfabeto e explicando o termo numa nota de rodapé, ao passo que a tradução norte-americana mantém o sentido de espanto na fala de Miyuki (apesar de mais “boca suja”) quando esta diz “Mas que diab/porr...” – ainda dando a entender que a Miyuki americana sabe o que lhe espera –, mas não traduz o termo “bondage” para o nosso alfabeto, tratando a palavra como se fosse uma onomatopeia (que não é o caso, apesar da disposição ser bastante similar à disposição usual de onomatopeias nos quadrinhos de mangá), perdendo uma ótima chance de brincar mais ainda com o erotismo já latente na obra.

A próxima, e última, grande ruptura de sentido em comparação ao original se encontra na última página do capítulo. Quando a Rainha imobiliza Miyuki com seu chicote e lhe ordena: “OHOOHO Me chame de Joou Sama!” (figura 1.1), o termo em japonês “Joou sama” significa, normalmente, “Vossa Majestade” (referindo-se a uma Rainha), em que “joou” é “rainha” e “sama” é um honorífico

que indica algo bastante superior (como deuses ou realeza). No entanto, “Joou Sama” esconde um outro significado que só poderíamos depreender com o conhecimento das práticas de *bondage*, explicitadas na obra na página anterior, como supracitado. Uma das alcunhas existentes em língua portuguesa para a mulher que está no comando de uma relação *BDSM* – *Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo* – é “Mestra” (o oposto do “Master”, ou “Mestre”, “Amo”, quando o homem é quem comanda), ao passo que, em língua japonesa, é justamente “Joou Sama” (a “Rainha” dos seus “escravos”), tornando sua utilização na obra original de uma sutileza latente (afinal, o duplo sentido pretendido só seria percebido por quem tivesse ciência das práticas *BDSM*). Na tradução para nosso idioma, ficou “HO, HO, HO, HO!! Me chame de Rainha!”, perdendo completamente o duplo sentido empregado nas práticas *BDSM*, bem como perdendo um pouco da noção de superioridade que o honorífico “sama” passa na língua japonesa (figura 1.2).

É claro, a noção de “rainha” já indica superioridade, no entanto, na língua japonesa “joou” (rainha) não indica menos superioridade e mesmo assim o termo “sama” foi utilizado para enfatizar que a relação que se pretende estabelecer entre a Rainha de Copas dominatrix e Miyuki é a de superior e inferior, a de dominador e dominado, tal qual num jogo sexual sadomasoquista. A tradução norte-americana foi ainda mais longe: “HEE – HEE – HEE! Me chame de Mestra!” (no original em inglês “Mistress”, que é entendido como “mulher em posição de controle, autoridade”; no entanto, não há um equivalente direto para o termo, em português. No caso em questão, a melhor tentativa de tradução seria “me chame de (sua) Mestra/Ama/Dona!” ou semelhante), escrachando a erotização do enunciado em seus momentos finais, afinal, *Mistress* é o termo equivalente a “Joou Sama”, utilizado na língua inglesa nas relações *BDSM* (excluindo, aqui, qualquer traço do sutil duplo sentido trazido pela língua japonesa). Além disso, podemos ver a repetição da risada “hehe” (aquela que pode implicar certa tensão sexual) numa forma mais incisiva (em letras capitais e com a repetição do “e”), dando um tom mais erótico à fala da Rainha (figura 1.3).



Figura 1.1 – A Rainha de Copas ordena à Miyuki que a chame de “Joou-sama”. Clara inferência a uma relação de superioridade numa sutileza que somente a língua japonesa conseguiu expressar, dentre as três versões.



Figura 1.2 – Na versão brasileira, muito do tom irônico e sexual da obra se perde numa tradução “menos adulta”, mais “contida”; como neste caso, em que não há uma referência à relação de subordinação que está no original e aqui foi preterida.



Figura 1.3 – A versão americana foi direto ao ponto e deixou bem claro que tipo de relação a Rainha de Copas queria estabelecer com a pobre Miyuki.

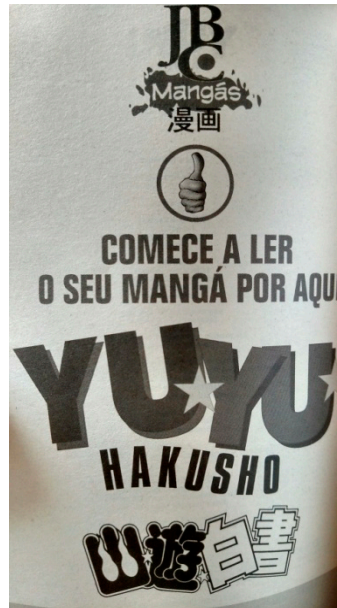
Por fim, nos últimos quadrinhos, Miyuki acorda de um “sonho estranho”, percebe que está atrasada, sai correndo e encontra com uma mulher vestida de coelho andando de skate no meio da rua – assim como na primeira página do capítulo, com uma faixa de “Never End” em oposição ao clássico/esperado “The End”, ratificando a identidade cíclica da obra. No próximo tópico, trataremos da velocidade.

A velocidade: ruptura e continuidade

A leitura da história em quadrinhos pede do leitor que compreenda imagem e texto não como recursos independentes, mas, ao menos momentaneamente, como um único e fluido texto sincrético. É uma linguagem híbrida, quase uma sinestesia, se pensarmos na existência das onomatopeias. O que se pretende nas histórias em quadrinhos (HQs), portanto, é uma harmonia virtual de imagens e sons. Isso se dá porque a HQ já começa reconhecendo sua “desvantagem natural (...) em relação às outras mídias” (LOPES, 2010) como a televisão, o teatro e o cinema, em que imagem e som estão presentes numa harmonia não virtual. No mangá traduzido há, muitas vezes, a quebra desse “pedido” da HQ, ao menos na versão brasileira. Por que isso acontece?

Talvez o primeiro detalhe a ser apontado como ruptura da continuidade no processo de consumo do mangá seja a forma de leitura japonesa, adotada desde os anos 2000 no Brasil (os mangás traduzidos nas décadas de 80 e 90 seguiam o modelo ocidental de leitura, isto é, da esquerda para a direita x direita para a esquerda [Japão]). Eles normalmente possuem um aviso na “primeira página” (ou melhor: a última do mangá) alertando aos leitores que aquela é a última página e que a primeira página é a da outra ponta. Muitas vezes, apresentam um tutorial de como ler os quadrinhos na ordem certa, pois também é invertida sua ordem.

Antigamente os primeiro mangás publicados no Brasil que seguiam a direção de leitura japonesa também apresentavam uma espécie de “congratulação” ao leitor que abrisse o mangá pelo seu começo, normalmente com um sinal de positivo, com o polegar, em oposição ao **pare**, que mostra uma mão aberta com os cinco dedos à mostra. Hoje em dia, com a popularização do mangá, a congratulação foi extinta e algumas editoras já nem mesmo colocam um tutorial de como ler a ordem de leitura correta.



No Brasil, via de regra, opta-se por traduzir também as onomatopeias japonesas. No entanto, o conceito de onomatopeia no Japão é bem mais amplo que o nosso e envolve tantas camadas, níveis e detalhes que outro trabalho (muito

mais extenso que este, diga-se) seria necessário para abordar o tema como ele merece ser abordado. Por alto, podemos dizer que existem em torno de 4.500 onomatopeias na língua japonesa, comumente divididas em “*giongo*” e “*gitaigo*”⁹, a primeira para identificar “os sons ouvidos” (bater a porta, o piar das aves, o falar humanos etc.) e a segunda, mais complicada de se compreender num primeiro momento, para expressar “estados ou condições de seres animados ou inanimados” (LUYTEN, 2002, p. 181) (como o rubor da face, o crescimento das arvores na natureza etc.). Ou seja, uma mais relacionada às performances narrativas, outra mais relacionada às paixões semióticas, aos afetos.

Não bastasse isso, os mangás são abarrotados de onomatopeias, afinal, a depender do caso, uma onomatopeia pode passar uma informação por si só (por exemplo, ao dizer “*peko peko*” a pessoa indica que está com fome) e também pode ser compreendida como uma ação (no próprio objeto de estudo, Miyuki deixa cair um pão da sua boca e, apesar de não vermos o pão cair no chão, podemos ler a onomatopeia “poro”, que sinaliza que algo está sendo derrubado naquele momento), ou seja, *giongo* e *gitaigo* desempenham um papel importante na comunicação em língua japonesa, escrita ou oral. Desta forma, ao optarem as editoras brasileiras pela tradução das onomatopeias, imediatamente retardam a velocidade com que seus leitores absorvem, ou mesmo impedem que imerjam na obra, quebrando a virtual harmonia a que uma HQ se propõe. É claro, nem todos os leitores param para ler cada onomatopeia, muitas delas possuem equivalência na nossa língua (vuum, blam, toc-toc, tap-tap etc), então a fluidez não é interrompida. Quando os *gitaigos* entram em cena é que há nova ruptura da continuidade; afinal, é interessante, para que se inteligibilize o enunciado como um todo, compreender determinada onomatopeia que significa alguma ação de ordem afetiva ou passional (como o ato de ficar ruborizado, tradicionalmente simbolizado por “ka” ou “kaa” ou “kaaa”; quanto mais rubor, mais “a”) (figura 2).

⁹ Dizemos comumente divididas em *giongo* e *gitaigo*, pois há outros dois tipos de onomatopeias japonesas (*giseigo* e *gijougo*) que, a depender do autor, estão ou não contidas nos dois termos acima. Assim, em linhas gerais, os quatro tipos de onomatopeias japonesas seriam o *giongo* (palavras que imitam sons de coisas inanimadas, como o vento, o bater da porta), que abrange o *giseigo* (imitam sons de seres animados, como o miado do gato); e o *gitaigo* (representam estados ou condições do mundo exterior e que não são “auditivos”, como a umidade e um silêncio constrangedor), que engloba o *gijougo* (que representa estado psicológico ou reações corporais, como o rubor da face). – SHIBATANI, Masayoshi. *The Languages of Japan* (2001), p. 153 – 160.



Figura 2 – Miyuki fica levemente ruborizada e isso é indicado tanto pelos riscos na sua face (elemento visual da linguagem de mangá que indica, dentre outras coisas, vergonha) quanto pelo “kaaa!” logo em cima de sua cabeça, onomatopeia que indica “rubor da face”.

Normalmente, o processo nos EUA é bem diferente do brasileiro: muitas vezes as onomatopeias são deixadas de lado, ignoradas completamente (como no caso de *Miyuki-chan in Wonderland*), ou substituídas por equivalentes nas onomatopeias “ocidentais” (ignorando os gitaigos, afinal, não representam, necessariamente, um som); assim, o mangá americano é certamente mais fluido e sua leitura bem mais veloz.

Vimos até aqui as diferenças entre os efeitos de sentido nos enunciados da tradução, passemos agora ao terceiro ponto, que é verificar como os elementos da expressão e do conteúdo podem causar a ruptura da continuidade. Por ser tratar de uma cultura bem diferente da norte-americana e da brasileira, é comum que os mangás, criados e pensados para o mercado interno japonês, retratem detalhes do Plano de Expressão de seu país de origem. Contudo, ao se tornarem produtos de exportação, há uma batalha velada para que mantenham seu sentido original ou inalterado ou equivalente. Muitas vezes, esse “pedido” dos mangás é atendido em forma de notas de rodapé, tanto nas versões brasileiras quanto norte-americanas. No entanto, cumpre dizer, as versões norte-americanas costumam, sempre que podem, apagar o texto original em japonês e escrever uma tradução por cima (acontece na capa do primeiro capítulo de *Miyuki-chan in Wonderland*,

por exemplo), o que confere mais fluidez, mais velocidade, do que as versões brasileiras, normalmente mais conservadoras (tanto no sentido de “purista” quanto no de “conservar o sentido/obra original”), que abusam das notas de rodapé (como podemos observar no capítulo “Miyuki-chan no País do Mahjong” (figura 3) – ironicamente, até mesmo na capa deste capítulo há uma nota de rodapé).



- [1] Quando a mão é completada com uma pedra comprada.
- [2] Quando o jogador pega uma pedra descartada por outro jogador para formar uma sequência de três pedras.
- [3] Quando o jogador forma uma trinca.
- [4] Mão formada por números simples de dois a oito de qualquer família.
- [5] Quando o jogador forma uma quadra.
- [6] Quando o jogador completa a mão com uma pedra descartada por outro jogador.
- [7] Mão formada apenas com números terminais de um a nove, vento e sienens.
- [8] Mão formada com três quadras.



Figura 3 – Quadro comparativo entre a versão brasileira e norte-americana com relação ao uso de uma das técnicas de ajuste de Nida (1964), a nota de rodapé (existe somente na versão em língua portuguesa).

Conclusão

Ao propormos o tema “o tradutor como mola propulsora de novos sentidos”, ocultamos algumas questões que só puderam ser respondidas parcialmente neste artigo: como se deram as diferenças de tradução nas versões norte-americana e brasileira frente ao produto original japonês? Quais as mudanças (de sentido e velocidade) mais perceptíveis, em especial entre a própria edição brasileira e a norte-americana? Até que ponto o trabalho de tradução influencia a percepção dos efeitos de sentido pelo enunciário?

Quanto às duas primeiras perguntas, tentamos esmiuçar os principais desvios de sentido resultantes das escolhas de tradução das versões americanas. Percebemos, portanto, que, através do novo efeito de sentido dado ao texto, a maximização do tom erótico pela versão americana, provavelmente a principal isotopia da obra (que se repete em todos os sete capítulos), aproxima ainda mais o texto da imagem, **em contraponto com** a minimização dessa exacerbada sexualidade pela versão brasileira, mais próxima da original japonesa, em que a erotividade resulta da sutil tensão com que a personagem Miyuki refuta ingênua e veementemente os eschachados convites sexuais.

Quanto à última questão, adiantamos que não podemos respondê-la senão com nossas próprias percepções, afinal, não podemos falar por cada um dos enunciários, mesmo porque consideramos um enunciário de papel, discursivo, que absorve e interpreta a obra baseado em sua própria, única e individual vivência, segundo sua própria cultura. Podemos afirmar que, antes de ter acesso às versões brasileira e japonesa, acreditávamos ser a tradução norte-americana completamente satisfatória. Hoje, já não podemos mais pensar assim. Encerramos, portanto, com uma pergunta e, depois, uma afirmação: será que o leitor comum deveria sempre buscar a obra original para entender até que ponto a tradução que está sendo lida representa a comunicação (ou, por vezes, somente partes da comunicação) que o enunciado original enviou? A afirmação a seguir mencionada é do escritor tcheco Vilém Flusser, conhecido por traduzir ele mesmo suas próprias obras para várias línguas: a única “tradução verdadeira” é a realizada pelo autor do texto a ser traduzido¹⁰.

¹⁰ “(...) I believe that the only ‘true’ translation is the one attempted by the author of the text to be translated”, no original, presente na versão em inglês não publicada de “The gesture of writing”, de sua autoria, como apontado por Rainer Guldin em seu *Translation, Self-Translation, Retranslation: exploring Vilém Flusser’s multilingual writing-practice*, disponível em: <https://www.academia.edu/10259842/Translation_Self-Translation_Retranslation_?auto=download> Acesso em: 25 de maio de 2016.

Referências bibliográficas e iconográficas

BAKA-TSUKI Translation Community. *Japanese Onomatopoeia Guide*. Disponível em: <<http://www.baka-tsuki.org/forums/viewtopic.php?f=4&t=2485>> Acesso em: 19 de novembro de 2015.

BERMAN, Antoine. *A prova do Estrangeiro*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BERNARDO, Gustavo. *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

CHANG, Andrew C. *Gitaigo Giongo bunrui youhou jiten (A thesaurus of Japanese mimesis and onomatopoeia: usage by categories)*. 3.ed. Japão: Soutakusha, 2000.

CLAMP. *Fushigi no Kuni no Miyuki-chan*. Volume único. Japão: Kadokawa Shoten, 2001.

_____. *Miyuki-chan in Wonderland*. Volume único. Tradução de Ray Yoshimoto. EUA:Tokyopop, 2003.

_____. *Miyuki-chan no País das Maravilhas*. Volume único. Tradução de Arnaldo Massato Oka. São Paulo: JBC, 2010.

COSTA, Robson Santos. *As histórias em quadrinhos como gênero discursivo contemporâneo*. Comunicação no IV ENLETRARTE. Rio de Janeiro: Essentia Editora, 2009. Disponível em:

<<http://essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/enletrarte/article/viewFile/1731/914>>. Acesso em: 12 de novembro de 2015.

FONSECA, Rafael S. P. da. *Tradução e adaptação de mangás: uma prática linguístico cultural*. Tradterm (USP). São Paulo, v. 18, p. 236-264, 2011.

GULDIN, Rainer. *Translation, Self-Translation, Retranslation: exploring Vilém Flusser's multilingual writing-practice*. Disponível em: <https://www.academia.edu/10259842/Translation_Self-Translation_Retranslation_?auto=download> Acesso em: 25 de maio de 2016.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

LEITÃO, Renata G. de C. *O "Som" do Silêncio: traduções/adaptações de onomatopoeias e mimésis japonesas nos mangás traduzidos para a língua portuguesa*. Dissertação de Mestrado (USP), 2012.

LOPES, João Henrique. *Elementos do estilo mangá*. Belém: [s.n.], 2010.

LUYTEN, Sônia. *Onomatopeias e mimesis no mangá: as estética do som*. Revista USP. São Paulo, n. 52, p. 176-188, dez./jan./fev, 2001-2002.

NIDA, Eugene A. *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E. J. Brill, 1964.

SHIBATANI, Masayoshi. *The Languages of Japan*. 6.ed. Reino Unido: Cambridge Press, 2001.

TOMASI, Carolina. *Elementos de Semiótica: por uma gramática tensiva do visual*. São Paulo, ATLAS, 2012.

UEDA, Nancy Naomi; MORALES, L. M. *A presença da mídia na socialização contemporânea dos jovens: o caso do animê como convite ao estudo da língua japonesa*. Estudos Japoneses (USP). São Paulo, v. 26, p. 75-96, 2006.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

A IDEOLOGIA “MODERNA” NÃO-OCIDENTAL NA FUNDAÇÃO DA DINASTIA COREANA JOSEON: DIÁLOGO COM O PENSAMENTO DE KIM YOUNG-OAK

*Yun Jung Im**

*Jung Mo Sung***

Resumo: Durante o século XX, predominou entre os coreanos – castigados pela ocupação japonesa e depois pela pobreza e Guerra da Coreia – uma visão negativa do seu passado, em particular da dinastia Joseon (1392~1897), vista como responsável pelo atraso do reino e incapaz de incorporar a modernidade, resultando na pobreza e submissão aos poderes imperiais externos. Entretanto, com o rápido crescimento econômico e desenvolvimento tecnológico ocorridos no país a partir do final do século XX, surgem novas interpretações do seu passado que procuram romper com a “historiografia colonialista” imposta pela visão imperialista herdada. Este texto tem como objetivo apresentar e dialogar com algumas teses de Kim Young-oak na busca de uma reinterpretação “pós-colonial” da ideologia da dinastia Joseon e do seu caráter “moderno” não-ocidental.

* Doutora em Comunicação e Semiótica. Professora de Língua e Cultura Coreana na USP. E-mail: estudoscoreanos@usp.br

** Doutor em Ciências da Religião. Professor no PPG Ciências da Religião da Univ. Metodista de São Paulo. E-mail: jungmosung@gmail.com

Palavras-chave: Dinastia Joseon, Modernidade não-ocidental, Kim Young-oak, democracia confucionista, historiografia colonialista

Introdução

Comparada a cinquenta anos atrás, a Coreia do Sul de hoje é um país muito diferente. Aqueles que acompanham o sucesso do K-pop (Korean Pop, música popular coreana) pelo mundo afora e ouvem falar da velocidade da internet no uso diário da população (rede de internet mais rápida do mundo) ou dos seus produtos globais, como *smartphones* Samsung e carros Hyundai, não conseguem imaginar a realidade social de pobreza e atraso desse pequeno país asiático no passado recente. Na década de 1950, a Coreia do Sul era um dos países mais pobres da Ásia e hoje, após ter se destacado como um dos tigres asiáticos nas décadas de 1970 e 80, faz parte do seleto mundo dos países desenvolvidos.

A imagem de um país altamente tecnológico sempre vem acompanhada da ideia de modernidade e isso não poderia ser diferente com a Coreia do Sul. Ao mesmo tempo, a preservação dos costumes tradicionais faz da Coreia um lugar de atração turística especial: um lugar onde se misturam a modernidade e a tradição, alta tecnologia do mundo globalizado com costumes e valores familiares e sociais tradicionais, ditos pré-modernos e não-ocidentais.

Essa “estranha” mistura é motivo de assombro ou de admiração, início de um pensar reflexivo, não somente para os estrangeiros que visitam esse país, mas também para os próprios coreanos que se veem necessitados a repensar a sua própria identidade. A velocidade com que o país caminha em direção ao futuro tecnológico exige que o povo coreano reelabore a sua identidade como nação, pois não é possível pensar o futuro sem compreender o presente. Uma nova visão do futuro, bem diferente dos anos 1960, exige uma nova percepção do presente. E não se pode reinterpretar a relação presente-futuro sem reinterpretar também o seu passado.

É bastante compreensível que na segunda metade do século XX a Coreia do Sul tenha se focado quase que exclusivamente no estudo das áreas de conhecimento que a ajudasse a sair da pobreza e alcançar os países modernos e desenvolvidos – o que significou quase uma obsessão em estudar inglês e matemática – e relegasse a área das ciências humanas, especialmente os chamados “estudos nacionais” – história e filosofia coreanas – para um segundo plano. Mas, com o desenvolvimento econômico-tecnológico alcançado, surge a necessidade e apoio para repensar e reinterpretar o seu passado e, assim, a partir da década de 1990, surge uma verdadeira “cruzada” dos “estudos nacionais”, reinterpretando a

história da Coreia, empreendimento em que a história da dinastia Joseon (1392-1897) ganhou um destaque especial.

Neste capítulo, vamos apresentar brevemente essa “releitura”, em especial a proposta por Kim Young-oak (doravante referido por seu pseudônimo Doh-ol), certamente o pensador mais ativo e controverso da atualidade, e que tem se destacado na reavaliação da história do pensamento coreano, em especial, a de Joseon.¹

Dinastia Joseon e a historiografia colonialista

Quando a República da Coreia emergiu, em 1948, após meio século de uma história trágica e conturbada sob a ocupação japonesa, a imagem da dinastia Joseon para os coreanos era a pior possível: ela teria sido responsável pela ruína da história quadrimilenar do povo, pela colonização do país pelos japoneses e pela consequente divisão do país em norte e sul após a II Guerra Mundial, dentro do contexto da divisão do mundo entre a esfera da União Soviética e a dos Estados Unidos.

Influenciado pela “historiografia colonialista” japonesa, que durante 36 anos de ocupação (de 1910 a 1945) incutiu na população coreana a imagem negativa da dinastia Joseon, esse passado era algo traumático a ser banido, refutado e superado.

¹ Um dos mais destacados e polêmicos filósofos coreanos da atualidade, Doh-ol manteve, nos últimos 30 anos, uma atividade febril pela causa da filosofia oriental e das tradições coreanas, numa sociedade em rápida globalização e acelerada ocidentalização. Após passagens pelos cursos de Biologia e Teologia, concluiu o bacharelado em Filosofia pela Universidade Korea. Obteve o mestrado em Filosofia Oriental pela Universidade Nacional de Taiwan, e um segundo mestrado em Filosofia Oriental pela Universidade de Tóquio. Doutorado-se em Filosofia Comparada pela Universidade Harvard, pesquisando sobre o filósofo chinês Wang Fu Zhi. De volta à Coreia em 1982, passou a lecionar na Universidade Korea, onde estudara, tornando-se titular em três anos. Entretanto, demitiu-se um ano depois, com a publicação da “Declaração de Consciência de um Intelectual que vive a Coreia de hoje”. Desde então, suas atividades se multiplicaram nos mais diversos campos, sempre buscando trazer a filosofia oriental e as tradições coreanas para a contemporaneidade. Tais atividades incluíram um segundo bacharelado em Medicina Oriental seguido de atuação como acupunturista; série de aulas televisionadas sobre a filosofia oriental e os clássicos orientais; fundação do Instituto Coreano de Estudos Clássicos, da Academia Doh-ol de Ensino de Clássicos e do Instituto Coreano de Tradução dos Clássicos; atuação como jornalista e colonista; autor e produtor de peças teatrais e diretor de grupo teatral; roteirista e diretor de filmes; promotor e produtor musical; calígrafo, editor etc., sendo chamado de “o mais popular e polêmico *edutainer* da Coreia”. Nos últimos anos, tem se concentrado em interpretar, traduzir e anotar, em língua coreana atual, clássicos chineses e coreanos escritos em ideogramas chineses. É autor de mais de 50 títulos, com os quais vendeu mais de 2 milhões e meio de exemplares, entre eles *A Estrutura Filosófica de Taekwondo*, *O Livro de João Explicado*, *O Evangelho de Tomé Anotado*, *Curso de Filosofia para Adolescentes*, *Encontro com Dalai Lama*, além das traduções de Tao Te King e Sutra do Diamante. Também é tradutor de Whitehead, Lao Tsé, Confúcio e Mêncio.

A história coreana contada do ponto de vista imperialista japonês para justificar o colonialismo afirmava que a dinastia Joseon teria perdido a capacidade de guiar o povo coreano em direção à era moderna, e esta tinha sido a primeira versão historiográfica escrita em moldes modernos e ensinada nas escolas durante todo o período da ocupação.

Assim, mesmo após a libertação em 1945 e por várias décadas que se seguiram, os coreanos aprenderam a desprezar e maldizer a sua própria história, uma vez que à ocupação japonesa se seguiram a Guerra da Coreia (1950~1953), a divisão entre o norte e o sul, e a miséria generalizada. Os 500 anos da dinastia Joseon eram comparados à Idade das Trevas, – sendo negada até a existência da filosofia coreana, vista como uma mera derivação da chinesa – e o seu fracasso em acertar os ponteiros com a modernidade ocidental era tido como a principal causa da colonização pelo Japão, que soubera fazê-lo a tempo. Joseon encarnava e resumia tudo que era contrário ao “moderno”, e a sua refutação era um imperativo para que a Coreia do Sul pudesse alcançar a modernidade.

O revisionismo recente dessa historiografia colonialista começa justamente pela reinterpretação da própria origem da dinastia. Na perspectiva colonialista, a própria legitimidade do nascimento da dinastia era colocada em xeque e apresentada como um “golpe de estado” contra a dinastia Goryeo (918~1392) (NAHM, 1988, p. 93). A imagem solidificada da passagem de Goryeo para Joseon era de um golpe de estado armado, empreendido por um general, Yi Seong-gye, que teria usurpado o trono matando um rei legítimo.

Com o desenvolvimento de estudos nacionais coreanos em uma perspectiva revisionista, podemos encontrar, em um livro de 2010 (HAN, 2010), uma mudança importante que substitui a expressão “golpe de estado”, presente no livro de Nahm, de 1988, por outras como “reformismo radical” oriundo de “grupos poderosos emergentes”, e descreve o general Yi não como alguém que usurpa o trono pelo sangue, mas que opta por exilar o rei e colocar um outro rei no lugar, em vez de tomar o poder para si. Relativiza a morte do rei legítimo exilado como sendo inevitável, pois teria pretendido matar o general.

Hoje, já não é raro encontrarmos a expressão “revolução” em vez de “golpe de estado”, buscando conferir uma legitimidade de que Joseon não gozava anteriormente em termos historiográficos. Essa nova forma de descrever a passagem da dinastia Goryeo para Joseon reflete o revisionismo que busca recuperar a imagem denegrada de Joseon, tão longamente mal-falada, numa “luta” contra a visão historiográfica e identitária de um povo, forjada por forças estrangeiras

que dominaram o país com o objetivo de impor-lhe uma visão subordinada aos interesses colonialistas e imperiais.

Em outras palavras, a luta anticolonialista não termina com o fim jurídico e político da ocupação, pois o colonialismo sobrevive, entre outros lugares, na visão herdada de interpretar a realidade presente, o seu passado e as possibilidades e horizontes do futuro, no campo da cultura e da academia. Pode-se dizer que esse empreendimento é fundamental para superar por completo a trágica experiência dos coreanos, através de uma revisão da compreensão do passado e, principalmente, dos critérios para julgar o passado, e, nesse caso específico, a noção de modernidade ocupa um lugar central.

Desafiando a historiografia dos vencedores

Como explicado acima, este estudo pretende contribuir na compreensão do que está ocorrendo nos “estudos nacionais” sul-coreanos no que tange à reavaliação da dinastia Joseon através de diálogo com o filósofo Doh-ol e o seu reposicionamento da noção de modernidade. Suas considerações acerca do tema aqui trazidas são recortes feitos a partir de três obras, a saber: 1) *Sambong Jeong Do-jeon-ui Geonguk Cheolhak* (A filosofia fundante de Joseon por Jeong Do-jeon) (KIM, 2004a); 2) *Doh-ol simdeuk Donggyeongdaejeon* (Compreensão de Doh-ol sobre Donggyeongdaejeon) (KIM, 2004b)²; 3) *Quem somos nós: História do Pensamento Coreano por Doh-ol*, série de 26 aulas televisionadas pela emissora MBC, de janeiro a junho de 2004, acerca da história do pensamento da dinastia Joseon.³

É importante destacar que Doh-ol não reduz a sua análise à contradição entre a Coreia colonizada e a ideologia do mundo moderno – a modernidade ocidental –, que serviu também para justificar o imperialismo japonês na Ásia. Pois, na 4ª aula da série de 26 que ele apresentou pela televisão, levantou uma pergunta que veio a sacudir um quadro solidificado na memória coletiva dos coreanos: “Por que Jeong Do-jeon não é amado por nós na mesma medida que Jeong Mong-Ju?”

Jeong Do-jeon (1342-1398, doravante referido por seu pseudônimo Sambong) foi, sem dúvida, a figura mais destacada e influente do grupo que

² *Donggyeongdaejeon* é um livro escrito por Choi Je-Woo, fundador do movimento Donghak (Estudos Orientais), em 1880. Neste volume, Doh-ol faz um percurso da história do pensamento desde o início de Joseon, começando por Jeong Do-Jeon, culminando em Donghak.

³ Este estudo busca parafrasear, anotar e comentar as ideias do filósofo no seu conjunto.

levou a cabo a implantação da dinastia Joseon, e, sendo o seu próprio idealizador, foi responsável pelo arcabouço espiritual da dinastia mais longa de que se tem notícia no mundo. Foi ele quem “assumiu o posto de chefe da casa militar, liderou o projeto de construção da capital Hanyang – Seul de hoje – e escreveu vários volumes que visavam regular as leis, na condição de um verdadeiro arquiteto da nova dinastia” (HAN, 1999, p. 53, tradução nossa). Deu o nome ao palácio real – Gyeongbok-gung (Grandemente Abençoado pelo Céu) – e aos demais palácios e monumentos da capital; definiu os locais onde seriam construídos o palácio real, o santuário confucionista Jongmyo – onde seriam abrigados a memória dos reis de Joseon –, bem como o santuário da divindade dos grãos e da terra Sajik; desenhou o traçado do muro da capital encastelada⁴; e escreveu *Joseon Gyeonggukjeon*, correspondente à Constituição inicial do estado. Hoje, historiadores coreanos não se cansam de enaltecer os seus méritos como revolucionário, político e filósofo, além da sua capacidade de concretização das reformas, como sendo um exemplo raro no mundo.

Nos livros de história coreana de hoje, o seu nome figura com uma importância superior à do general Yi Seong-gye no episódio de fundação de Joseon, diferentemente do que ocorria no contexto da historiografia colonialista. Tal mudança de perspectiva representa o resgate da imagem que Joseon vem conquistando nas últimas décadas. Estranhamente porém, o seu nome não fora secundário apenas no contexto da historiografia colonialista, tendo sido um nome amaldiçoado e banido na história registrada pela própria dinastia Joseon. Apesar de toda a sua obra, espiritual e material, dedicada à construção da nova dinastia, Sambong foi estigmatizado como “traidor” por Yi Bang-won, filho do general Yi Seong-gye, quem viria a matá-lo antes de se tornar o 3º rei de Joseon. O nome de Sambong figurou, durante toda a história da dinastia, como símbolo de conjuração e traição, sendo referência em todos os episódios de conspiração, e a sua honra seria recuperada somente em 1865, 467 anos depois de sua morte, com o reconhecimento da sua contribuição à fundação do reino (LEE, 2009, p. 201-202) pelo rei Gojong, o último da dinastia Joseon.

Até pouco tempo atrás, era frequente que o seu nome figurasse em oposição ao do seu colega Jeong Mong-ju, outro burocrata de liderança que ocupava o posto equivalente ao primeiro ministro no final da dinastia Goryeo. Ele e Sambong,

⁴ Deve-se considerar que a definição desses locais e dos seus nomes é uma questão séria para uma cultura que acreditava na força dos elementos do feng-shui, podendo os mesmos ditar o sucesso ou o fracasso da própria dinastia.

inicialmente colegas militantes pelas reformas da dinastia em agonia, passam a divergir quanto aos meios de implantação das reformas: o primeiro, moderado, e o segundo, radical. Este último grupo optaria por assassinar Jeong Mong-ju, dada a sua influência na corte, para completar a revolução.

Jeong Mong-ju tem sido um nome cultuado por séculos como sendo o símbolo da lealdade e da devoção, no caso, à antiga dinastia de Goryeo, cristalizado num poema de *sijô*⁵ cantado pelo mesmo pouco antes de ser assassinado:

Que este corpo morra, volte a morrer e venha a morrer cem vezes mais
 Que os ossos se tornem pó e a minha alma viva ou pereça
 Acaso vanesceria esta vera e pura lealdade a Ele?! (IM, 1994, p. 57)

Conhecido como o Canto da Lealdade, este é um dos poemas mais amados e memorizados por coreanos, por sua lealdade a “Ele”, isto é, à dinastia Goryeo, tendo sido composto em resposta ao convite feito por Yi Bang-won para fazer parte da revolução. Com o culto ao Canto da Lealdade que se forjou pelos séculos, Sambong foi estigmatizado, mesmo após o seu reconhecimento, como um grande golpista.

A pergunta de Doh-ol coloca em xeque todo um paradigma estabelecido na ordem dos “heróis” nacionais, e que se tornou parte constituinte da compreensão da identidade e memória nacional coreanas. A partir dessa pergunta, o filósofo propõe uma mudança de paradigma ao afirmar que o tratamento dispensado pela história para Sambong reflete, na verdade, a tática dos “vencedores que levaram as batatas da revolução”, os quais “exigem de seus novos súditos a mesma lealdade que Jeong Mong-ju prestou ao último rei de Goryeo”. Em outras palavras, depois de instaurada a nova dinastia, o grupo íntimo ao novo rei teme que haja um novo revolucionário da estirpe de Sambong, quem, agora, já não era mais visto como um revolucionário – uma vez já lograda a revolução – mas sim um possível golpista a ser temido, punido. De fato, Jeong Do-jeon seria morto pelo próprio Yi Bang-won, o mesmo que assassinou Jeong Mong-ju, em 1398.

Com a pergunta e a resposta, Doh-ol mostra que as contradições e conflitos sociais que precisam ser desmascarados para uma correta, ou mais apropriada

⁵ Forma poética de 3 versos iniciada no período de Goryeo, chegando à sua plenitude durante a dinastia Joseon. Era comum que os nobres letrados se valessem do *sijô* para expressar, concomitantemente, a sua destreza nas letras e as suas ideias ou sentimentos.

compreensão da história da Coreia vão além das relações de dominação colonial sob domínio de um país estrangeiro. A compreensão da história e suas narrativas de “heróis” nacionais precisam levar também em conta as relações de poder e dominação internas.

A modernidade e o mito do progresso

O novo movimento dos estudos nacionais coreanos vem ganhando força na medida em que acreditam ter mostrado ao mundo que foram capazes de, apesar de todos os contratemplos, modernizar-se com sucesso em um tempo bastante curto. De fato, parece não haver no mundo outro exemplo de um país que tenha saído de uma sociedade “feudal” e de pobreza para implementar a democracia, a economia de mercado e o avanço tecnológico, e superar a pobreza em apenas cinquenta anos.

Entretanto, esse orgulho da rápida modernização pressupõe uma visão da história baseada no mito do progresso, uma visão linear da história, e a noção de moderno como o ápice da história humana ou, pelo menos, como tendo valor positivo e superior em relação ao mundo pré-moderno. Em outras palavras, para que a Coreia do Sul seja bem vista por sua rápida modernização, é preciso afirmar que a dinastia Joseon tenha sido uma sociedade pré-moderna e feudal. É neste ponto fundamental que Doh-ol discorda e propõe uma nova leitura dessa dinastia e, com isso, a compreensão sobre a modernidade coreana. Para isso, é preciso repensar antes o conceito do moderno.

Segundo Doh-ol, a corrida coreana em busca da modernidade era devida à superioridade exibida pela modernidade ocidental, e essa superioridade poderia ser resumida em três áreas: 1) O regime político da democracia parlamentar; 2) O capitalismo como modelo eficaz de desenvolvimento econômico; 3) A civilização científica como entendimento do mundo. Mais, a superioridade dessas instituições teria sido determinante para suscitar o preconceito ocidental sobre os asiáticos, considerados aquém dos avanços da modernidade. Como se sabe, a própria expressão “moderno” foi cunhada com base numa concepção de tempo em etapas de desenvolvimento, Antigo – Medieval – Moderno, tendo como modelo e referência a Europa. Subjaz a esse raciocínio a premissa de que a modernidade foi primeiramente alcançada pela Europa, pois os ocidentais entendem como progresso a superação do seu próprio passado feudalista, organizada socialmente

em estamentos e sem mobilidade de classes, e guardam um sentimento vago de que a sociedade capitalista aumenta os direitos e as oportunidades individuais. E, ainda, guardam o sentimento de superioridade na certeza de que somente alguns países ocidentais fizeram valer, verdadeiramente, os direitos humanos.

Nesse quadro, o “moderno” é precedido pelo “medieval”, e os dois devem ter o capitalismo e o feudalismo, respectivamente, como a sua forma de organização socioeconômica. Contudo, a dinastia Joseon não se encaixa no quadro de regime feudal: não havia laços de ordem pessoal por meio de um contrato recíproco entre o senhor e o servo conferindo um poder regional estabelecido por vassalagem ao dono das terras; Joseon possuía um forte governo central, gerido por uma classe de nobres-burocratas com características muito peculiares, que suscitariam discussões complexas do ponto de vista historiográfico e filosófico, como a dinâmica complexa entre o poder monárquico e o poder ministerial; a natureza flexível em certa medida dos estamentos sociais; a ideologia de um governo que pretendia, ao menos em tese, fazer bem ao povo, entre outros (KIM, 2004a, 11-12).

Ademais, o conceito de modernidade no Ocidente surgiu como uma questão acadêmica – que depois se torna uma ideologia – fundamentada na concepção evolutiva e teleológica da história humana, sendo formulada por Hegel em termos filosóficos. A crítica do projeto eurocêntrico de transformar a interpretação de uma história local, a europeia, em uma visão teleológica da história universal (MIGNOLO, 2003) e o processo de “encobrimento” e subalternização das histórias de outros povos (DUSSEL, 1992) já está bastante presente nos meios acadêmicos do pensamento “pós-colonial”, “descolonial” ou de estudos a ele secundários. Para Doh-ol, a própria estrutura dessa concepção histórica, a ideia de que a história somente adquire um significado dentro de um objetivo teleológico, é, no final das contas, uma arbitrariedade religiosa, e, mais do que isso, uma outra forma de expressar a ilusão apocalíptica cristã-judaica, da qual Hegel e Marx não estariam livres.

Homem moderno racional

Outro ponto questionado pelo nosso filósofo com relação à modernidade é o atributo principal do que seria o “homem moderno” a ser perseguido pela sociedade moderna ocidental. Para ele, é, em resumo, um Homem Racional. Essa antropologia centrada na racionalidade, em particular na matemática e na lógica,

seria uma reação do homem moderno frente à noção medieval da revelação, de caráter teocêntrico, e, portanto, a modernidade, erigida sobre o mundo medieval, seria o assomo do homem dotado da capacidade matemática e de cálculo inatos, i.e, da natureza racional, universal, inquestionável.

Elege, para tanto, a ideia do homem igualitário de Descartes, como o primeiro princípio da modernidade, ao afirmar que a razão matemática e o “bom senso” são capacidades distribuídas de forma igualitária a todos os seres humanos. O homem igualitário e racional seria a base tanto para a democracia quanto para o capitalismo, duas instituições modernas por excelência (KIM, 2004b, 18-19).

Mas, se a racionalidade deve ser aceita como o atributo primeiro do homem moderno em nome da missão de se libertar do mundo mágico antigo, Doh-ol nos lembra que tal tentativa já estava prevista no projeto de construção da dinastia Joseon. A fundação de Joseon era um projeto centrado no homem, não individual, mas coletivo e relacional, e, para sê-lo, deveria ser dotado de uma “racionalidade moral”, confucionista, que rege as relações socialmente estabelecidas. Ao dar prioridade ao homem social e político, colocou-se em xeque a ordem anterior, a da dinastia Goryeo, imersa em “misticismo” budista, no entendimento dos revolucionários da época. Resumindo, a revolução epistemológica da modernidade ocidental, do teocentrismo medieval ao antropocentrismo moderno, poderia ser comparada àquela que houve em 1392 na península coreana, em que a dinastia budista Goryeo foi substituída por um novo estado, fundado pela ideologia de uma racionalidade moral, através da qual a racionalidade social poderia ser alcançada. O mentor filosófico e ideológico dessa revolução é justamente Sambong, o idealizador da fundação da dinastia (KIM, 2004b, 11-33), conforme veremos a seguir.

A crítica da religião e a secularização

Doh-ol cita *Bul-ssi Jap-byeon* (Discernindo a miscelânea de teorias budistas) (KIM, 2004b, 49), escrito a apenas três meses antes de ser assassinado,⁶ o qual contém argumentações detalhadas sobre a crítica de Sambong ao budismo, mostrando que a passagem de Goryeo para Joseon não marcou apenas uma

⁶ O livro foi escrito em março de 1398, aos 53 anos. Ironicamente, ele e Jeong Mong-ju, companheiros no movimento reformista de Goryeo e oponentes na revolução, foram mortos pela mesma pessoa, Yi Bang-won, ambos aos 53 anos.

transição político-administrativa, mas também uma mudança radical que abrangia todas as esferas, a começar pela religião. A refutação ao budismo, para implementar de forma mais completa a ideologia neo-confucionista, constitui um exemplo de troca de religião do Estado, com implicações culturais equivalentes à mudança paradigmática experienciada pela sociedade coreana junto com a ocidentalização, no século XX.

O primeiro ponto discutido por Sambong é o conceito budista da transmigração da alma a partir do princípio cosmológico do *yin/yang*, que constitui a concepção fenomenológica do mundo e que serviu de base tanto para o taoísmo quanto para o confucionismo. Segundo ele, o universo está em constante movimento, da mutação de *yin* para *yang* e vice-versa, num processo criativo ininterrupto de todas as vidas, orgânicas e inorgânicas:

As pessoas e todas as demais coisas nascem e nascem sem fim porque a harmonia do céu-terra se movimenta continuamente, e não há cessão (...). Aquilo que já nasceu é algo que passa e se vai, e aquilo que ainda não nasceu é o que vem e continua. Em meio a esse ir e vir não se admite nem um piscar de cessão. (Apud in KIM, 2004b, p. 53, tradução nossa)

As transformações do céu-terra geram e geram sem fim, aquilo que se ajuntou invariavelmente se dispersa, e aquilo que tem vida invariavelmente morre. Isso é um princípio imutável. Por isso, quando se regride até o primórdio das coisas, é possível saber que a vida é gerada no momento em que acontece a união das duas essências *yin/yang* e que, no momento em que as suas partes se separam, não há outra coisa senão a morte (KIM, 2004b, p. 54-55).

A visão de mundo do *I Ching* (Livro das Mutações), fundamentado no princípio do *yin/yang*, é evocada por Sambong como uma lógica organicista e processual do mundo, para refutar a ideia budista da transmigração da alma. Pois esta teria como premissa a indestrutibilidade da alma, a duração da “identidade” da alma humana individual. Mas, a morte nada mais seria senão a separação da porção *yang*, que volta para o céu, e da porção *yin*, que volta para a terra, e os dois se dissipam cada qual em seu meio, voltando a ser parte do céu e da terra respectivamente. E, portanto, não é concebível que mantenham a sua identidade sem que se dispersem na infinitude. Com base nisso, Sambong classifica a transmigração como uma ficção, uma fantasia, que contraria o princípio de todas as criações: o processo ininterrupto de reunião e dispersão, de geração de vida

e morte, em permanente mutação. Sambong questiona: “Como é possível que algo que tenha se dispersado volte a se juntar na sua forma original? Quando respiramos, um certo tanto de sopro sai do meu corpo pela expiração. Mas, mesmo que eu volte a inspirar o ar imediatamente depois, não é possível que aquele sopro expirado volte por inteiro para dentro do corpo” (Apud in KIM, 2004b, p. 67, tradução nossa). Numa outra metáfora, argumenta que quando a madeira pega fogo, a fumaça sobe para o céu e a cinza volta para a terra: “Não há nada que possa fazer voltar o fogo juntando a fumaça e as cinzas. Da mesma forma, não é possível uma alma se juntar novamente a um corpo” (Apud in KIM, 2004b, p. 76, tradução nossa).

Outra teoria budista refutada por Sambong é a lei do *karma*, conhecida como a lei da ação e da reação, ou da justiça cósmica, a lei que alinha o efeito e a sua causa. Segundo esse princípio, todo o bem ou mal que tenhamos feito numa vida, presente ou anterior, nos trará consequências boas ou más para esta ou próximas vidas. De uma certa forma, ao refutar a transmigração cósmica, a lei do *karma* estaria automaticamente invalidada. Mas, para reforçar a sua argumentação, Sambong descreve o processo pelo qual é feito o vinho de arroz caseiro, o qual era uma prática corrente do povo coreano. Ter um vinho bem maturado parece-nos, ao final, um único evento, mas a causa ou motivo para esse único resultado envolve inúmeras variáveis em tempo e espaço, que se entrelaçam numa conformação processual e situacional. Para ele, esse processo não poderia ser governado por uma lei de *inevitabilidade*, sendo resultado de detalhes incidentais que se combinam e se enredam, tais como a quantidade de fermento natural e da levedura, o grau de cozimento do pote de barro, a temperatura e a umidade do ar, tempo de fermentação, as características e a quantidade da água etc. Todos esses elementos seriam casuais, incidentais e situacionais, e o gosto final de vinho não poderia ser determinado por um único detalhe-causa. E acrescenta que a energia do *yin/yang*, desdobrada em cinco elementos (terra, fogo, água, madeira, metal), se misturam, se confundem e se movimentam de forma aleatória. E assim, os homens e todas as demais coisas seriam geradas indefinidamente e em diversidade infinita (Apud in KIM, 2004b, p. 94, tradução nossa).⁷

⁷ Doh-ol observa que a argumentação de Sambong é falha e não chega a ser um desafio sério à doutrina budista. Mas, mais do que discernir a exatidão teórica de suas ideias, deve-se atentar para o fato de que a sua crítica é dirigida ao que se transformou o budismo no final da dinastia Goryeo, na sua forma mais mística e determinista. O que nos interessa é reter o novo paradigma filosófico-ideológico que está sendo apregoado através da sua crítica ao budismo.

Segundo Doh-ol, ao criticar a permanência de identidade da alma, Sambong critica na realidade a estagnação budista da dinastia passada e, ao enfatizar o processo ininterrupto de geração de vida segundo a concepção de *yin/yang*, adequa a nova ordem confucionista a um avanço, de criação e geração de uma nova vida. A crítica à transmigração, mais do que uma discussão filosófica, significa aqui uma mudança de paradigma nos fundamentos espirituais da dinastia Goryeo, do budismo para o confucionismo, com o abandono de uma metafísica que considera fantasiosa, em direção a uma ciência material e física, baseada no senso comum das relações humanas e experiências empíricas, representado pelo confucionismo. Não por acaso, os exemplos citados giram em torno de elementos concretos, contra as ideias fantasiosas e ficcionais (KIM, 2004b, p. 69, tradução nossa).⁸

Essa mudança de paradigma significa, na avaliação de Doh-ol, um avanço em direção a uma *racionalidade*, obviamente diferente de uma racionalidade matemática, porém, semelhante na refutação de dogmas. Nesse sentido, a crítica de Sambong ao budismo equivaleria àquela dos cientistas europeus do século XVIII frente aos dogmas católicos, fazendo dele um precursor do “moderno” na tentativa de se libertar do mundo mágico. Segundo Doh-ol, Sambong teria sonhado com uma “sociedade sem religião”, livre dos grilhões das organizações de poder budistas, com seus templos gigantescos capazes de manter até exército de monges e escravos. A igreja católica estava para os iluministas que buscavam a modernidade na Europa do século XVIII assim como estava a religião budista para os *sinjin-sadaebu* (novos nobres) coreanos do final do século XIV. Para esse grupo revolucionário, o poder que a religião budista detinha na época era fonte de corrupção, abusos e estagnação; o budismo deveria ser combatido e substituído ideologicamente pelo neo-confucionismo, que não oferece qualquer fundamento para dogmas e não reconhece outra organização religiosa senão a *família*. Para os neo-confucionistas do *sinjin-sadaebu*, o budismo era uma religião estrangeira e estranha, que negava o homem como ser social, além de negar a união sexual, considerada interação fundamental do *yin/yang*. Em Joseon, os gigantescos rituais budistas realizados em templos passaram a ser realizados em células familiares, com rituais aos antepassados, o que para Doh-ol é uma forma de *secularização* da sociedade, característica eminentemente moderna.

⁸ Poder-se-ia argumentar que a “terra (*yin*)” é material enquanto o “céu (*yang*)” é imaterial, da esfera metafísica. Entretanto, não se trata de um binômio de existência/não existência, mas sim uma questão de apreensibilidade pelos sentidos. Em outras palavras, o “céu (*yang*)” do *I Ching* é um céu material, físico, contra a ideia de um céu abstrato e metafísico.

Nesse quesito, a missão cosmológica e espiritual da transcendência budista foi substituída por um processo de internalização individual de uma “metafísica da moral”, cujo objetivo era uma moralidade social, limitada à vida do aqui e do agora, certamente uma outra forma de secularização. É verdade que o ideal budista da transcendência, apesar de ser alheio a valores éticos ou morais no seio social, não está livre da busca pelo “bem” no mundo concreto. Entretanto, o seu objetivo final é a transcendência do mundano, enquanto que o confucionismo de Mêncio busca preservar a integridade nata e boa do ser humano, através de normatização da moral, com o intuito final de alcançar a humanidade social geral (KIM, 2004a, p. 80-81, tradução nossa)⁹.

Note-se, porém, que essa crítica à religião dominante não pode ser entendida em termos modernos, isto é, como uma crítica à esfera privada da vida, sem vinculação com as questões econômicas e políticas da sociedade. Essa noção de religião reduzida à esfera da vida privada, separada da esfera pública, é uma “invenção” da modernidade ocidental (NONGBRI, 2013). O mundo moderno ocidental separou o Estado da Igreja – secularização – como uma forma de dar fim às longas guerras religiosas que atingiram a Europa após a Reforma. Pois, uma paz negociada só é possível quando a religião é retirada do âmbito da guerra e da política. No mundo pré-moderno, especialmente no não-ocidental, a religião tem relação com todos os espaços da vida social e pessoal. Não há aspecto da vida que esteja fora do alcance da religião ou da visão religiosa do mundo.

Sinjin-sadaebu, a nova elite de neo-confucionistas que empreendeu o movimento reformista ao final da dinastia Goryeo, não era o tradicional dono das terras. Em outras palavras, muito mais do que uma simples crítica teórica ou religiosa, a crítica ao budismo era para eles uma questão de crítica à ideologia do Estado, como uma luta concreta pela reforma do sistema de propriedade das terras e pela extinção de exércitos particulares, posses amplamente garantidas aos mosteiros budistas. A derrocada de Goryeo representou a ruína de uma classe reduzida de aristocratas poderosos que tinha o império Mongol na sua retaguarda. Ainda que não estivesse atrelada à ascensão de uma classe ampla de burgueses, ocorreu sim uma certa transferência de riqueza com a nova dinastia, que passou das mãos de um pequeno número de aristocratas para uma classe de nobres numerosamente maior.

⁹ Mêncio (370a.C.-289a.C.) filósofo do século IV a.C., resgatado por neo-confucionistas chineses do século XII, e conhecido por apregoar a bondade natural do ser humano.

A legitimidade do governante perante a vontade do povo

Outro ponto crucial no pensamento de Sambong para a construção do novo estado é a necessidade de “controle” que o povo deve exercer sobre o poder do rei soberano. Na filosofia política de Sambong, o sujeito da fundação de um Estado é sempre um “soberano ideal”, dotado de uma “autoridade conferida por sua posição (*WI* em coreano)”, sendo que a única qualidade capaz de garantir tal autoridade seria *IN* (a natureza benevolente humana), a humanidade da pessoa do soberano. Note-se que enquanto *WI* (autoridade) advoga em prol do governante, *IN* (a natureza benevolente) advoga em prol do governado. Assim, um novo reino deveria ser fundado sobre esses dois pilares: a autoridade política do rei, do ponto de vista legal, e a virtude da benevolência, que lhe confere a legitimidade:

A posição do governante é infinitamente alta e infinitamente preciosa. Mas, abaixo do céu, a terra é infinitamente grande e o povo, infinitamente numeroso. Se o governante não for capaz de ganhar, uma única vez que seja, o coração do povo, isso será motivo de grande preocupação. O povo, que está abaixo, parece extremamente fraco, mas não é possível amedrontá-lo por força; parece infinitamente ignaro, mas também não é possível enganá-lo por sagacidade. Ganhando o coração deles, eles se submetem, mas falhando em conquistar-lhes o coração, eles logo desertam. Entre se apegar e se desertar, não é permitido um mínimo de desleixo (KIM, 2004b, p. 42, tradução nossa).¹⁰

Conforme explica Doh-ol, Sambong se inspira em Mêncio, filósofo chinês conhecido por apreço à bondade natural do ser humano. As ideias que definem a filosofia política de Mêncio seriam: a bondade natural do homem, o senso de humanidade e justiça, o *tao* (caminho) do rei e, importante, a *revolução* como consequência. Em Mêncio, o “céu” é desprovido do seu significado pessoal, transcendental e místico, como era o de Confúcio, sendo igualado à “vontade do povo”, dotado de bondade natural. A revolução ganha legitimidade na medida em que o povo é dotado de bondade natural, contra um eventual soberano que não logre realizar a humanidade e a justiça. Desse modo, Mêncio seria um racionalista social, e, ao igualar o céu à vontade do povo, a autoridade do governante deixa de ter um significado absoluto, e o governante, agora desprovido do tradicional

¹⁰ Trecho de “Jeongbowi”, de Sambong, citado por Doh-ol.

“mandato do céu” a ele conferido, passa a ser substituível, conforme o seu grau de humanidade e justiça, e conforme a vontade do povo. Segundo Mêncio, não somente o governante, mas até o Estado (dinastia) e o próprio deus (*Sajik*, a divindade-mor da sociedade agrícola, o deus do grão e da terra) podem ser substituídos caso não sejam de muita serventia à vida do povo. Contudo, o único ser absoluto que não pode ser substituído seria o povo.

Nessa inversão de valores, o deus verdadeiro de um estado não é a divindade objeto de culto e adoração, nem o governante objeto de submissão, mas sim tão somente o povo. O deus do Mêncio seria o povo, cristalizado em um de seus escritos: “O mais precioso é o povo, o Estado vem depois e o governante é o menos importante” (KIM, 2004a, p. 51, tradução nossa). Para Mêncio, o governante é, ao final, objeto de uma revolução contínua em que o sujeito é o povo. O fio condutor do pensamento de Sambong é o povo como o sujeito principal do Estado, e portanto o governo deve ser “fundamentado no povo”, uma ideia que hoje traduziríamos por “democracia”, embora, como explica Doh-ol, o mecanismo para se concretizá-la não tenha sido a eleição direta a refletir a vontade do povo através de números. Contudo, a ênfase dada por Sambong à vontade do povo como a referência última para a gerência do Estado continua sendo válida aos fundamentos democráticos de hoje.

Em resumo, Sambong acredita que a questão de governabilidade e a legitimidade do governo são fundamentalmente uma questão de autoridade moral, mais do que a força dos regimes e das instituições. Se não há um fundamento de ordem moral como pano de fundo, nenhum regime ou instituição, por mais excelentes que sejam, podem ser eficientes. Para Doh-ol, essa é cristalização criativa da filosofia de Mêncio aplicada à práxis política de Joseon, e o fator-chave dessa união é um trabalho coletivo em progresso, uma vez que o fundamento moral é algo que vai sendo adquirido através da educação contínua, inclusive, e talvez principalmente, do rei.¹¹

De fato, a estrutura política da dinastia Joseon não pode ser reduzida a uma “monarquia”, em que um rei é imbuído de poderes soberanos e absolutos. O rei de Joseon era objeto de restrições sistemáticas, baseadas na Constituição escrita¹²

¹¹ Kwon (2012) explica que Sambong vai além de Mêncio ao dizer que embora o *min* (povo) seja dotado de bondade natural, torna-se vil frente às condições econômicas e de vida, e que o papel do governo é de prover condições para que *min* possa se manter no status de “vontade dos céus” (p. 96).

¹² A Constituição definitiva de Joseon, *Gyeongukdaejeon*, é de 1485, a qual foi baseada largamente em *Joseon Gyeongukjeon* de Jeong Do-jeon, de 1394.

e na discussão parlamentar dos súditos. Os príncipes-regentes eram submetidos a uma jornada extremamente dura de aprendizado, e, após tomarem posse, eram submetidos a *gyeongyeon* (aulas reais) junto aos assessores letrados, três vezes ao dia, onde eram tratadas também questões políticas correntes e jurisprudência. O rei era diariamente disciplinado e instruído em conhecimento e moral, e questionado em seus julgamentos; suas palavras não podiam entrar em vigor sem passar por discussões públicas do chamado *samsa* (Os Três Ofícios), a saber: 1) Ofício do Inspetor Geral, que fiscalizava a administração e os oficiais em todas as esferas governamentais, promovia a moral pública e os costumes confucianos, além de corrigir as dificuldades relatadas pelo povo; 2) Ofício dos Censores, que revisava e protestava contra erros e ações ou políticas equivocadas do rei; 3) Ofício de Assessores Especiais (os quais participavam das aulas reais), que funcionava como um Instituto de Pesquisas da filosofia confuciana e um órgão de consulta real. Além disso, era vedado ao rei encontrar-se com súditos sem estar acompanhado de dois *sagwan* (escrevente-historiador), que registravam suas palavras e atos de forma minuciosa. O ato de escrever destes oficiais era um ato político, de limitar e restringir o poder do rei, principalmente porque o seu acesso era vedado ao rei. Como se vê, é justo dizer que o regime político de Joseon garantia uma transparência e uma responsabilidade administrativa que não deve às de hoje (KIM, 2004a, p. 69-70).

Por isso, Joseon é, hoje, descrita pelos historiadores como uma “monarquia parlamentarista constitucional”, em que as restrições aplicadas ao poder real estavam numa relação inversamente proporcional às dos súditos, sendo que a dinâmica de forças entre estes dois polos vigorou pelos cinco séculos de Joseon, ora pendendo para um, ora para o outro. Segundo Sambong, o rei era a “flor” do reino, que certamente o representava, mas que não podia existir sem o caule e as folhas, os quais seriam os súditos; ele sonhou com um estado que fosse governado por um conjunto de ministros instruídos, cuidando para que o estado não ficasse à mercê dos caprichos de um rei. Ao final, sua ênfase dada ao poder dos súditos acabou ensejando a sua própria morte, sendo assassinado em 1398 por Yi Bang-won, que não aceitava os limites impostos pelos súditos ao poder real.

Demos, min e democracia concreta

A discussão sobre a crítica da religião budista em nome da razão empírica e intramundana e o bem do povo como o fundamento da legitimidade dos

governantes pode nos levar a pensar equivocadamente que Sambong foi um reformador e pensador “moderno”, à moda ocidental, antes do tempo, identificando, assim, a proposta dele como uma forma ou variação da democracia ocidental.

Entretanto, isso seria assumir a visão ocidental da história baseada precisamente no mito moderno do progresso. Por isso, Doh-ol argumenta que a filosofia política de Sambong em prol de um governo “fundamentado no povo” deve ser considerada sim como um elemento moderno, podendo até ser equiparada à ideologia da democracia, mas que, porém, é preciso apontar as devidas diferenças.

Em uma perspectiva ocidental, e até mesmo colonialista, é grande a tentação de traduzir o “governo fundamentado no povo” para “democracia”, sem questionar as diferenças entre a noção grega de *demos* (povo) e a noção de *min* (povo em coreano) no pensamento de Mêncio e Sambong, em outras palavras, fazer da tradição grega um valor universal e atribuir o sentido grego de “governo do *povo*” a todas outras experiências históricas. Na sociedade grega, *demos* designa o conjunto de indivíduos que formam uma unidade política e fazem parte dela apenas homens livres, ou seja, a elite, a alta sociedade da *polis*, dona dos escravos, os quais, embora fossem a maioria em termos numéricos, estavam excluídos desse conceito. Por isso, a “demokratia” não deixaria de ser uma variante da “aristokratia”.

O conceito do *min* em Mêncio significava originalmente “os do campo”, aqueles que moravam fora das cidades muradas e que não faziam parte das classes que compunham a sociedade do Estado. Diferentemente da *demos*, que é um conjunto de indivíduos, *min* confuciano não reconhece o indivíduo como a unidade mínima da sociedade a ser governada. Para a filosofia confucionista, a célula de composição da sociedade não é o indivíduo, mas as relações existentes entre os seus membros e, por isso, um governo fundamentado no *min* busca, em primeiro lugar, ensinar aos seus componentes os preceitos morais e éticos que governam as diversas modalidades das relações humanas estabelecidas socialmente.

É também certo que o conceito da democracia moderna é diferente daquele dos gregos. A “demokratia” expressa, de forma abstrata, uma forma de governo que busque um consenso da maioria para legitimar o poder a governar uma sociedade. Para Doh-ol, a democracia, uma “sociedade governada *pelo* povo”, é um conceito irreal e fundamentalmente impraticável, sendo possível talvez dentro de uma sociedade limitada, bastando uma população um pouco maior para impossibilitar a participação ativa de todos. E, ainda que isso fosse possível, o seu funcionamento seria extremamente improdutivo se se buscasse controlar a complexa e multifacetada vida humana. Para ele, não é possível imaginar uma

eficiência e uma produtividade em que a hierarquia esteja refutada, em qualquer organização humana, e por isso, a ideia da “demokratia” não descreve uma situação real da situação humana mas sim um conceito idealizado. Poderíamos até dizer que seria um “conceito transcendental” em termos kantianos.

Para Doh-ol, os pensadores ocidentais dos séculos XVIII e XIX teriam se apropriado do termo “demokratia” no sentido por eles idealizado, buscando forjar a ideia de que a democracia é uma invenção ocidental que possui uma longa história, enquanto que as formas políticas da Ásia teriam sido sempre autocráticas, e portanto *atrasadas*. Veja-se, por exemplo, a justificativa do presidente Bush na Guerra contra o Iraque para a invasão militar, sob o argumento de que tinha a missão de levar a democracia aos outros povos, vistos aqui como atrasados.

Entretanto, o “governo fundamentado no povo” perseguido por Sambong seria, de fato, uma concepção mais “democrática” do que a democracia grega e ocidental, pois o “povo” aqui referido incluía uma maioria certamente mais numerosa do que a *demos* original, ou os homens brancos proprietários da Europa do século XIX. A semelhança com a ideologia moderna de democracia está no projeto de Sambong de instituir em Joseon mecanismos legítimos para limitar e regular o poder monárquico através de aparato parlamentar-ministerial. Mesmo nesse ponto, há uma diferença: na modernidade ocidental a legitimidade do poder parlamentar-ministerial – que limita o poder de uma figura soberana – vem do voto dos cidadãos individuais, enquanto que no estado projetado e posto em prática por Sambong, essa legitimidade é conferida não pelo método numérico do voto – apropriado para uma sociedade em que as células sejam o indivíduo –, mas pela educação ético-moral de seus integrantes, do rei ao povo, passando pelos ministros.

É importante frisar mais uma vez que a legitimidade do poder em Joseon já não está no divino, no celestial – no caso do rei –, mas sim no conjunto dos parlamentares que buscam o bom senso ético e moral para resolver as questões de governo. Essa transição da legitimidade do poder, que passa do divino para o consensual grupal, seria, de fato, um elemento moderno, no entender de Doh-ol. Note-se que a ausência de uma instituição como “eleição democrática” é consequência de uma concepção de sociedade em que as células não são o indivíduo e por isso a sua ausência não pode ser qualificada como anti-democrática (KIM, 2004b, p. 38-43).

Considerações finais: revisionismo sobre revisionismo

Iniciamos esta reflexão situando o nosso tema no contexto da discussão sobre quão anti-moderna ou não foi a dinastia Joseon e a importância desta questão para a compreensão do presente e futuro da Coreia do Sul. Na verdade, a resposta a essa pergunta não é tão importante se tal discussão pressupor e aceitar a visão ocidental e moderna da história. Os críticos do Joseon, que ainda possam estar influenciados pela historiografia colonialista, bem como os seus defensores, podem divergir na avaliação do passado, mas convergirão na visão do futuro e na meta de importar e seguir a modernidade ocidental imposta ao mundo hoje pelo processo de globalização.

As reflexões de Doh-ol que apresentamos mostram que ele se alia ao grupo que repensa a dinastia Joseon de uma forma positiva, como “moderna”. Porém, essa noção de modernidade atribuída a Joseon pressupõe críticas importantes à noção predominante do moderno. Entre essas, uma noção importante é a da racionalidade e a do “homem racional”.

Ao final do percurso, Doh-ol questiona se é obrigatório que os coreanos importem a modernidade ocidental na sua história. Se a missão da sociedade moderna era a de se libertar do mundo mágico medieval, ele nos lembra que o projeto de fundação de Joseon idealizado por Sambong trazia em si a negação dos dogmas budistas, buscando substituí-los por uma racionalidade, não matemática, mas moral e social, apropriada para a história e o contexto do povo coreano. Nesse momento histórico em que muito se discute sobre a noção e os limites da razão e da racionalidade moderna, é importante para nós que vivemos no Ocidente dialogar com visões distintas, mas que não negam a racionalidade enquanto tal. Para Doh-ol, a racionalidade lógica é insuficiente para dar conta da totalidade do ser humano. Quando se trata de sentimentos, hábitos, preferências, costumes, inclinações comunitárias concretas, a referência conceitual do racionalismo lógico se mostra limitada, irreal e até tirânica para ser considerada um valor genérico capaz de governar as questões reais das relações humanas.

A partir disso, ele questiona fundamentalmente a legitimidade da equação “modernidade = racionalidade”, ao afirmar que o homem não é um ser de racionalidade, mas sim de “razoabilidade”, um conceito que mescla as emoções e a razão, sobre a premissa de que no homem a razão não pode ser separada dos sentimentos. Quando falamos que uma pessoa é “racional”, no dia a dia, certamente

isso não se limita a uma racionalidade matemática, mas sim, um equilíbrio entre a razão e as emoções, entre o fato e a sua adequação ao contexto, enfim, o balanço entre os vários elementos da natureza humana. Na história do pensamento de Joseon, “razão” nunca foi pensada dissociada da “moralidade”, devendo se falar, portanto, de uma racionalidade moral, a moldar as emoções que governam as relações humanas. A importância dada pelos confucionistas e neo-confucionistas à natureza do *IN* (a natureza benevolente humana) seria a compreensão de que a emoção é uma dimensão mais fundamental que governa a vida das pessoas, e a racionalidade moral é justamente a tentativa de lidar com o campo das emoções, algo muito mais abrangente e aberto em relação à racionalidade matemática. E este seria o ponto de partida para repensar, de forma fundamental, um projeto de modernidade que vá além da modernidade ocidental (KIM 2004b, p. 17-33).¹³

Contudo, ao final deste texto, devemos apontar para um possível problema teórico de difícil solução. Mesmo com a visão crítica da modernidade ocidental e da sua pretensão de universalizar a sua história e experiência locais, a crítica de Doh-ol, e também de outros autores dessa linha, pode ser considerada dependente do conceito de modernidade construída pelo mundo ocidental. Pois é a partir dele que estaria interpretando positivamente a dinastia Joseon e o projeto de Sambong, e sustentando que deve ser repensada a ideia de que Joseon era uma dinastia pré-moderna mas que falhara em assimilar a modernidade ocidental.

Porém, é preciso levar em consideração que esse aparente alinhamento de Doh-ol ao argumento ocidental é, no final das contas, uma estratégia para validar as suas ideias utilizando as mesmas moedas do seu objeto de crítica. Pois, como que em um passo dialético, afirma que tal preconceito seria resultado de uma concepção teleológica da história, forjada por pensadores ocidentais de fundamento cristão para justificar a sua suposta superioridade. Criticada essa pretensa superioridade, ele dá um passo seguinte e afirma que se a ideia do “progresso” se desfaz, a modernidade também perde o seu sentido. Assim, ele completa o percurso da crítica à modernidade.

A crítica da visão teleológica da história, dentro da qual se construiu a noção de modernidade, exige a construção de novos critérios de valoração dos eventos históricos e sociais. Enquanto não temos esses critérios novos formulados de uma forma clara e compartilhada pelas comunidades acadêmicas e de pensadores, o

¹³ No campo da biologia da cognição, H. Matura e F. Varela defendem também uma visão semelhante da relação entre a emoção e razão no processo de conhecimento e das relações sociais.

único caminho que nos resta – se não quisermos cair na “preguiça intelectual” e desistir – seja talvez esse percorrido por Doh-ol: usar os pontos positivos do projeto de modernidade, ao mesmo tempo em que criticamos os pressupostos da ideologia do moderno e do mito do progresso.

Referências bibliográficas

DUSSEL, Enrique. *1492 El encubrimiento del otro: Hacia el origen del mito de la modernidad*. Madrid: Nueva Utopia, 1992.

GUERRA, Joaquim A. de Jesus. *As obras de Mâncio*. Macau, China: Instituto Cultural de Macau, 1984.

HAN, Young Woo. *Wangjo-ui seolgeyeja Jeong Do-jeon* (Jeong Do-jeon, o arquiteto de uma dinastia). Seul, Coreia: JisikSaneopsa, 1999.

HAN, Young Woo. *A review of Korean history Vol. 2* (C. Hahm, Trans.). Paju, Coreia: Kyongsaewon, 2010 (Original work published 1997).

IM, Yun Jung. *Sijô, poesia-canto coreana clássica*. São Paulo, SP: Iluminuras, 1994.

KIM, Young-oak. *Doh-ol simdeuk Donggyeongdaejeon* (Compreensão de Doh-ol sobre Donggyeongdaejeon). Seul, Coreia: Tongnamu, 2004a.

KIM, Young-oak. *Sambong Jeong Do-jeon-ui geonguk cheolhak* (A filosofia fundante de Joseon por Jeong Do-jeon). Seul, Coreia: Tongnamu, 2004b.

KWON, Haeng Wan. *Wangdo-wa paedo* (O caminho do rei e o caminho da força). Paju, Coreia: Hanguk haksul jeongbo, 2012.

LEE, Han Woo. *Wae Joseon-eun Jeong Do-jeon-eul beoryeot-neunga* (Por quê Joseon abandonou Jeong Do-jeon?). Seul, Coreia: 21 Century Books, 2009.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais / Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

NAHM, Andrew C. *Korea: Tradition & transformation*. Withernsea, NJ. & Seul, Coreia: Hollym, 1988.

NONGBRI, Brent. *Before Religion: A History of a Modern Concept*. New Haven-London: Yale Univ. Press, 2013.

GISAENG: AS MULHERES HABILIDOSAS DA COREIA

Laura Torelli de Barros Lopes*

Resumo: O objetivo deste texto é apresentar uma classe de mulheres conhecidas como *gisaeng* (ou *kisaeng*), que existiu durante as dinastias Goryeo (918–1392) e Joseon (1392–1910) da história coreana. Essas mulheres pertenciam a uma instituição que era responsável por educá-las em literatura, música e dança. Recrutadas das classes baixas da sociedade, as *gisaeng* tinham a função de entreter homens da classe nobre (*yangban*) em festas e banquetes por meio de seus dotes artísticos. Além disso, também eram enviadas para diferentes províncias, o que fez com que se tornassem mediadoras culturais. Procuraremos mostrar a importância do papel das *gisaeng* tanto na manutenção da sociedade confucionista da época quanto na divulgação e manutenção da cultura tradicional coreana.

* Graduanda do curso de Letras da Universidade de São Paulo. E-mail: laura.torelli.lopes@usp.br

Palavras-chave: *gisaeng*; *kisaeng*; artes; Coreia; confucionismo.

1. Introdução

Pertencentes à classe mais baixa da sociedade da época, as *gisaeng* eram mulheres jovens e atraentes, treinadas em composição musical, canções, danças e músicas tradicionais, além de existirem aquelas versadas em chinês clássico, cuja principal função era entreter homens aristocratas (*yangban*) e oficiais. Também conhecidas como *ginyeo* (significa, literalmente, “mulher habilidosa”) e *haeobwa* (“flores que entendem palavras”), pertenciam ao governo — sendo classificadas, por esse motivo, como um tipo de escravas por alguns autores — e tinham seus nomes gravados em registros oficiais para controle do Estado, sendo, dessa maneira, praticamente impossível para uma *gisaeng* mudar de classe social (a divisão da sociedade coreana desse período era muito rígida; a ascensão social era muito difícil de ocorrer para qualquer um e casamentos entre pessoas de classes diferentes eram proibidos por lei).

A grande maioria dessas mulheres habilidosas provinha da plebe. Havia uma seleção cujos critérios não são muito claros, já que os estudiosos da época não incluíram muitos registros sobre a classe mais baixa nos documentos oficiais, mas é possível concluir que aparência física e/ou inteligência eram pré-requisitos. Entretanto, havia exceções: quando o pai ou o marido de uma mulher nobre cometia traição ao Rei, elas eram rebaixadas ao status de *gisaeng*. Além disso, uma mulher poderia entrar na instituição de entretenimento ao ser vendida por um membro da família. Como ela receberia educação e teria suas necessidades básicas assistidas pelo governo, muitas famílias pobres viam essa saída como uma alternativa que traria benefícios a todos. Muitas mulheres escolheram ser *gisaeng* para fugir de casamentos indesejados e ganhar mais liberdade. A posição de membro da classe social mais baixa era hereditária; ou seja, filha de *gisaeng* se tornaria uma *gisaeng*, ao passo que o filho seria um servo.

2. As *Gisaeng*

A instituição *gisaeng* surgiu no período da dinastia Goryeo (918–1392). Os registros históricos não apontam um motivo particular para a criação do sistema, mas é provável que tenha sido por motivos políticos. Goryeo foi um reino (ou império, como se autointitularam) extremamente militarizado que enfrentou guerras longas contra os *khitans*, *jurchens* e mongóis. Isso colocava toda a população

em permanente estado de alerta, principalmente os oficiais que tinham que planejar estratégias de guerra, guardar as fronteiras e fazer negociações diplomáticas. Para distrair esses oficiais e os membros da classe nobre (*yangban*), foi criado um centro de treinamento denominado *Kyobang*, semelhante ao existente na China Tang.

Como mencionado antes, o papel das *gisaeng* era entreter os homens por meio de danças, músicas e performances de instrumentos tradicionais, além de existir a possibilidade de uma relação mais íntima – o que era mais difícil de acontecer em Goryeo, e com o tempo foi se tornando algo esperado, apesar de ter existido, no Código Nacional de Joseon, uma lei que proibia oficiais de terem relações íntimas com *gisaeng*. O que não mudou muita coisa na prática, já que o fato de essas mulheres serem consideradas “propriedade pública” servia como pretexto para visitas particulares. O papel da *gisaeng* foi se aproximando cada vez mais ao de uma cortesã.

Apesar de ter-se iniciado na dinastia Goryeo, as *gisaeng* se tornaram populares apenas na dinastia Joseon (1392–1910), havendo, assim, mais registros sobre elas nesse período.

Foi na segunda metade da dinastia que as mulheres habilidosas foram divididas em grupos: havia as *gisaeng* oficiais (*kwanki*), que possuíam habilidades superiores em literatura, música e dança e entretinham *yangban* mais importantes, às vezes até o Rei; as *kagi*, que além de entreter eram consideradas “prostitutas de meio período” (KIM, 1976), e as *sagi*, que eram proibidas de reproduzir as mesmas canções e danças que as *gisaeng* oficiais. Para que fossem classificadas, passavam por provas rígidas ministradas pelo *Kongjo*, o Ministério da Indústria, que se localizava na capital. Esse órgão surgiu durante o mandato do primeiro rei de Joseon, Taejo (Yi Seong-Gye; reinado: 1392–98), e foi abolido, porém restabelecido posteriormente no período do Rei Gojong (rei no período de 1863–97; título mudado para Imperador, governou até 1907).

Os registros mostram que as *gisaeng* recebiam aulas em dias alternados durante seis meses todos os anos e tinham a opção de se especializar em oito instrumentos tradicionais, variando entre os de sopro, corda e percussão. As que se mostravam dominantes desses instrumentos aprendiam outro, de menor porte. Havia diferentes aulas para cada especialidade, mas as de canto e de *Tangbipa* (um tipo de luta) eram obrigatórias. Ao fim das lições, ocorriam os exames práticos. Havia punição para as más classificadas e recompensas para as melhores, como forma de incentivo. Seus professores eram mestres das artes e também eram punidos se não ensinassem corretamente as *gisaeng*.

Essa divisão foi abolida juntamente com o colapso do sistema de classes tradicional no fim da dinastia Joseon, e toda mulher engajada no papel de entreter homens passou a ser denominada *gisaeng*.

Após todas as avaliações, as *gisaeng* eram mandadas de volta para suas províncias. Lá, além de reproduzir as danças tradicionais aprendidas na capital, elas também faziam performances das danças típicas de sua cidade natal. Assim, quando partiam em missões para outras províncias, acabavam divulgando um pouco da cultura de seu lugar de origem. Dessa maneira, muitas danças e canções foram disseminadas pelo país, ajudando, assim, a conservar parte do patrimônio cultural da época.

Principalmente durante a dinastia Joseon, houve vários esforços para abolir o sistema *ginyeo*. Isso se deu por conta da sociedade extremamente neoconfucionista do período – bem mais do que na Goryeo. Os abolicionistas tinham como principal argumento os ideais de castidade e segregação dos sexos, além de outros:

- a) Música cortês é a base da política. Por isso, o tocar de qualquer música se não *Aak*, música ritualística chinesa, não pode ser permitido.
- b) Enviados chineses consideram *Yeorak* (*gisaeng*) uma violação de etiqueta.
- c) Oficiais governamentais das províncias não têm tempo suficiente para conduzir assuntos administrativos por perderem tempo demais lidando com mulheres que perderam a castidade e as *gisaeng* oficiais que se recusam a entreter seus convidados.
- d) Muitos confrontos escandalosos entre letrados são trazidos adiante por conta das mulheres habilidosas.
- e) O abuso do entretenimento se torna grande quando *gisaeng* oficiais estão zangadas. (CHANG, 1986, p. 260, tradução minha)

Porém, os contra-argumentos da oposição acabaram vencendo:

- b) *Yeorak* é necessário para entreter soldados dos postos ao norte da fronteira.
- c) Se não existissem *gisaeng* oficiais, há a possibilidade de que jovens letrados trabalhando para o governo violassem mulheres de plebeus. É uma lástima que a utilidade de letrados promissores seja perdida por conta de tais crimes.
- d) É impossível entreter os enviados durante suas visitas se não houverem *gisaeng* oficiais nos estados provincianos das fronteiras provincianas. (CHANG, 1986, p. 260-261, tradução minha)

Apesar de derrotados, os abolicionistas chegaram a tentar outras vezes. Entretanto, o argumento de que as *gisaeng* eram essenciais por ajudar a manter a moral das tropas das fronteiras, além de manter o *status quo*, pesaram bastante para a manutenção do sistema durante toda a dinastia Joseon.

2.1 As *gisaeng* na sociedade

Pertencentes à classe *cheonmin* (a mais baixa da sociedade da época) e em constante interação com a classe dos *yangban*, as *gisaeng* eram uma contradição, pois além de receberem uma educação exclusiva, elas também não se aplicavam a vários ideais do tempo, como matrimônio e castidade, além de se relacionarem (intimamente ou não) com mais de um homem.

Apesar de investir na instituição, os homens do governo – que também usufruíam dos talentos das mulheres habilidosas – as enxergavam como um objeto. Não importava que as *gisaeng* pudessem beber com eles, sentar ao lado deles e conversar sobre assuntos considerados “masculinos” com eles; elas ainda eram apenas entretenimento. Durante o reinado de Yeonsangun (entre os anos 1494-1506), por exemplo, centenas de mulheres foram recrutadas para o papel de entretenimento, apenas para ele se banquetear e festejar enquanto as apreciava. Foi um período em que a instituição *gisaeng* entrou em crise e representou um problema social para Joseon, o que levou Yeonsangun a ser deposto pelo Rei Chungjong.

Além disso, vários oficiais chegaram a abusar de seu poder para desviar impostos e presentear suas *gisaeng* favoritas – algumas, aliás, seduziam um homem para extorqui-lo e depois tomá-lo como ajudante. Não são poucas as histórias sobre uma *gisaeng* propositalmente enganando homens de alguma forma, o que com certeza não ajudava a melhorar sua imagem, mas os atos de bravura e seu importante papel cultural se sobrepuseram de tal modo que fizeram com que as *gisaeng* se tornassem parte principal da história e cultura coreana.

2.2 *Gisaeng* x Gueixa

É possível encontrar em algumas fontes a definição de *gisaeng* como “gueixa coreana”. Isso se dá por conta das várias semelhanças encontradas entre os dois

sistemas, japonês e coreano, como o papel principal de entreter homens de classe alta, mas as diferenças entre eles também precisam ser ressaltadas.

Primeiramente, as gueixas não eram propriedade do Estado, mas sim de uma espécie de protetora ou protetor denominados *danna*. Os *danna* acolhiam meninas da classe baixa que tinham que trabalhar como faxineiras antes de começarem os estudos. Seus estudos também tinham como foco canções, músicas e danças tradicionais. Antes de se tornarem gueixas propriamente ditas, eram rigidamente testadas. Elas também eram de classe social baixa, porém, um homem que mantivesse financeiramente uma gueixa *taiû* (mais alto nível de gueixa) era muito bem visto.

Entretanto, no Japão chegaram a existir livros similares a catálogos com indicações de casas de gueixas, pequenas biografias das profissionais e, por vezes, imagens delas. Isso comprova que as gueixas também eram usadas em contexto sexual desde a criação da instituição, mesmo que não precisassem ter relações íntimas com todos os clientes. Outra prova disso é que as gueixas passavam até por um ritual de defloração, chamado *mizu-age*. Por outro lado, não existem registros da época de Goryeo sobre *gisaeng* que recebia homens em privado. Essa realidade mudou com o passar do tempo, mas o fato é que o papel inicial das *gisaeng* na sociedade coreana não tinha a mesma conotação sexual que os das gueixas no Japão.

3. Herança Cultural

Como já mencionado anteriormente, as *gisaeng* tiveram um papel fundamental na disseminação da cultura tradicional pela península coreana. Suas viagens pelo território e as performances para enviados especiais de outras províncias (ou até de outras nacionalidades) foram fatores determinantes. Cerca de cinquenta tipos de danças da corte foram preservadas graças às *gisaeng*, além de várias canções.

3.1 *Chinju Pal Kommu*

Existem várias danças tradicionais coreanas em que os dançarinos manipulam objetos, que variam desde leques até itens cortantes, como facas. Uma dança em particular parece ter usado da manipulação de espadas na sua origem: a *Chinju Pal Kommu*. *Chinju* é o lugar onde é atribuído o nascimento dessa dança (embora

não se possa dizer com certeza); *pal* é a palavra sino-coreana para o número oito, que indica a quantidade de dançarinas; *kom* significa espada em coreano e *mu* é a leitura coreana para o ideograma chinês que significa “dança”.

A história da criação dessa dança é incerta, mas sua origem é relacionada a um jovem do reino de Silla e o uso de espadas, à relação entre militares e batalhas. É provável que as primeiras versões da *Chinju Pal Kommu* fossem reproduzidas por homens, mas o primeiro registro da dança descreve alguns movimentos de dançarinas *gisaeng*. O autor dessa documentação é um estrangeiro chamado Horace N. Allen, que assistiu a uma performance na corte real de Seul e publicou o artigo sobre essa experiência em 1896.

Entretanto, a versão contemporânea nem sempre conta com oito dançarinas, motivo pelo qual o nome foi encurtado para *Chinju Kommu*, e o objeto utilizado não é mais uma espada (como o nome indica), e sim uma faca.

3.2 Kagok

Extremamente ligada aos valores neoconfucionistas da dinastia Joseon, o *kagok* é um “tipo de ciclo de canções tradicionais acompanhadas por um conjunto de câmara, nas quais os poemas (*sijo*) são declamados melodicamente e não textualmente” (LEE, 2009, p. 179, tradução minha). Sua origem está relacionada com o canto lírico (*cheongkwajeong samgigok*) da dinastia Goryeo. Existe outro gênero musical com o mesmo nome que foi criado em 1919, mas o primeiro não tem relação com o segundo.

Havia uma crença musical chamada *Yeak sasang* – ideologia de rituais e música. Essa crença provinha do uso de rituais e música para controlar as pessoas, transmitindo valores confucionistas de comportamento e opiniões. Além do mais, a música era vista como uma maneira de cultivar o corpo e a alma, unindo-os em um, criando um balanço perfeito.

O *kagok* foi bastante apreciado em festas particulares do período Joseon, quando homens renomados nas letras compunham poemas (*sijo*) expressando suas ideologias confucionistas, que eram cantados por *gisaeng* acompanhadas de músicos profissionais. Existiam regras quanto às apresentações de música, principalmente envolvendo as cantoras: qualidade vocal, pronúncia do texto, vocalização, posição para cantar e ordem da performance. Todas essas regras são

rígidas, exigem muito treino e dedicação da artista, e seguem o ideal de balanço citado acima.

Entretanto, as *gisaeng* também escreveram textos para *kagok* que chegaram até nós em forma de poemas denominados *sijo*. Esses textos demonstram a expressão emocional feminina, reprimida na época por conta das leis que procuravam criar uma sociedade totalmente baseada em valores neoconfucionistas. Dos que foram preservados, oito são sobre a tristeza da espera, três sobre o aproveitamento da vida, dois sobre contos chineses, um sobre a apreciação da natureza e um sobre prosperidade. Essas letras, de cunho íntimo, expressam a solidão que fazia parte da vida das *gisaeng*.

3.3 *Sijo*

Como foi dito no tópico acima, o *sijo* é o texto das canções *kagok*. Pode ser traduzido como canção das estações ou canção dos tempos. Os poemas consistem em três versos com aproximadamente quarenta e quatro sílabas em uma *stanza* (equivalente a estrofe). A diferença das formas poéticas chinesa e japonesa está no fato de o *sijo* não seguir uma contagem silábica restrita, justamente por conta de seu caráter musical. O *sijo* surgiu no século XI, mas atingiu seu auge apenas na dinastia Joseon. Por ter um forte caráter de improviso, apenas no século XVIII foi feita a primeira compilação de *sijo*, contendo 3500 deles. Acabaram chegando até nós como uma forma literária, e não musical como era em sua origem. Entretanto, é possível perceber a musicalidade dos versos, tanto que essa forma artística clássica da cultura coreana chegou a ser denominada “poesiacanto” (IM & MARSICANO, 1994). O *sijo* apresenta o tema no primeiro verso (que pode ser um problema ou pergunta), desenvolve o tema no segundo e chega a uma conclusão no terceiro (pode também apresentar uma reviravolta). Os temas variam, mas por ter surgido em uma época de transição do Budismo para o Confucionismo, alguns assuntos frequentes eram valores confucionistas como a devoção filial, devoção ao governante e lealdade, por exemplo.

3.3.1 *Hwang Jini*

Hwang Jini foi uma *gisaeng* da dinastia Joseon que se tornou uma das poetisas mais famosas de sua época, sendo conhecida também por seu pseudônimo

Myeongwol (“lua clara” ou “lua brilhante”). Não se sabe ao certo sua data de nascimento e morte, mas se acredita que ela tenha vivido durante o início do século XVI. Filha ilegítima de um *yangban* com uma mulher da plebe, ela “se recusou a ser confinada aos ideais do seu tempo” (EDGIN, 2013, tradução minha). Tornou-se uma *gisaeng* por opção; apesar de não ser claro ao certo o motivo que a levou a tomar essa decisão, estipula-se que a morte de um rapaz de sua vila (que em algumas versões é o primeiro amor de Hwang Jini, e em outras é um jovem que morreu de tristeza ao não ter seu amor por ela correspondido) a tenha influenciado. Sarcástica e desafiadora, Hwang Jini tinha consciência da própria beleza e costumava aparecer em público sem maquiagem, o que demonstra sua autoconfiança - ela chegou, até, a se autointitular uma das três maravilhas de Kaesong, sua cidade natal. Além disso, ela teve contato com homens eruditos e de pensamento adiante de seu tempo, como Seo Kyung Duk, que a acolheu em seu pequeno grupo de estudantes e foi um dos únicos — se não o único — homens que não se interessaram em manter relações íntimas com Hwang Jini. Alguns de seus *sijos* são considerados superiores aos de autoria masculina por conta de seu talento poético. Pi Cheonduk, um estudioso da literatura inglesa, chegou a classificar um dos *sijos* de Hwang Jini como mais distinto que os sonetos de Shakespeare (KIM, 1982). Infelizmente não existe tradução para português deste *sijo* em particular, mas pode-se ter uma ideia de seu talento como poetisa através da poesia abaixo:

Rio esmeralda
em montanha jade
não te gabes de fluir
tão facilmente

Pois uma vez
chegado ao mar
difícil é
o retorno

A lua brilha nestas colinas desertas
Que tal deter-te
por um momento?
(IM & MARSICANO, 1994, p. 46-48)

“Rio esmeralda” é um jogo de palavras que faz alusão a um estudioso famoso da época que se gabava de ser imune aos seus charmes. Na terceira estrofe, a “lua” é uma referência ao pseudônimo de Hwang Jini. Ironicamente (ou não), foi com esse *sijo* que ela conseguiu seduzir o homem em questão.

Apesar de existirem controvérsias sobre ela ter existido de fato, Hwang Jini acabou se tornando uma importante figura histórica. O mistério que a envolve desperta o imaginário dos coreanos: em 2002 foi lançado um romance com seu nome, escrito por Hong Seok-jung, que em 2004 venceu o Prêmio Manhae de Literatura e ganhou uma adaptação para o cinema em 2007 que venceu dois prêmios no Chunsa Film Art Awards, um no Blue Dragon Film Awards e o prêmio de melhor atriz para Song Hye-kyo no Korean Film Awards, todos também em 2007. Em 2008, o filme ganhou mais dois prêmios no Grand Bell Awards. Além do livro e do filme, em 2006 foi produzida uma novela (drama) também intitulada Hwang Jini pelo canal KBS2, que contou com jovens atores populares como Jang Geung-suk e atores veteranos como a atriz Kim Young-ae no elenco. A novela se tornou popular e a atriz Ha Ji-won ganhou o Grande Prêmio (Daesang) no 2006 KBS Drama Awards.

3.4 *Hangeul*

O alfabeto coreano, o *hangeul* (*hangul*) foi criado pelo Grande Rei Sejong e proclamado em 1446. Até então, os coreanos utilizavam o Chinês clássico (*hanja*) para escrever. Por ser difícil e requerir certo tempo de estudo, apenas a nobreza era letrada. Consequentemente, a maior parcela da população era analfabeta e esse foi um dos motivos que influenciou o Rei Sejong a buscar uma alternativa. Entretanto, a mudança de um sistema de escrita para o outro não se deu imediatamente, em parte por conta de certa resistência vinda dos homens *yangban*. Então, por muito tempo o *hangul* foi considerado uma forma de escrita “baixa”, não-culta, associado às classes sociais baixas e às mulheres.

Essa resistência existia por várias razões, inclusive de ordem política, o que fez com que a escrita chinesa clássica continuasse a ser a escrita dos registros oficiais durante séculos, o que dificultava a vida das pessoas das classes sociais mais baixas na hora de fazer uma petição, por exemplo. Mesmo com a estigma, entretanto, a população aprendeu e escrevia em *hangul*. A certa altura, chegou a se tornar comum textos que misturavam os dois sistemas de escrita – prática que durou até pelo menos certa parte da ocupação japonesa.

Além de combater o analfabetismo, o *hangul* permitiu que mulheres de todas as classes sociais começassem a escrever: “Anteriormente, as mulheres não haviam participado da cultura escrita conduzida como era em Chinês clássico. Com a propagação do *hangul*, a cultura escrita passou a ser dual e pela primeira vez mulheres emergiram como participantes ativas.” (HABOUSH, 2002, p. 221, tradução minha).

As *gisaeng* também contribuíram com a nova cultura escrita que estava se formando; além do *sijo*, elas também escreviam outras formas de poesia. Infelizmente, grande parte desses escritos não chegou até nós, mas é possível concluir que as *gisaeng* – assim como a plebe e mulheres de todas as classes sociais – contribuíram para que o alfabeto coreano se disseminasse pela península.

4. As *Gisaeng* Exemplares

Além dos relatos sobre *gisaeng* que seduziram homens para tirarem vantagem de suas posses, também resistiram ao tempo histórias de *gisaeng* que protagonizaram um ato heroico ou que tiveram atitudes exemplares. As últimas são as mais famosas e os nomes dessas *gisaeng* chegaram até nós.

4.1 As *Gisaeng* Patriotas

Nongae, uma *gisaeng* de Chinju, ficou conhecida como “*gisaeng* justiceira” por ter se sacrificado após a tomada de sua província pelos exércitos japoneses na Invasão Hideyoshi, em 1592. Ela era uma das mais atraentes entre suas colegas e tirou proveito desse fato para seduzir o general Mori (um dos generais que mais se destacaram nessa invasão) e embebedá-lo. Quando o julgou alcoolizado o suficiente, levou-o até uma pedra do Namgang (rio que cortava o local) e o matou afogado, afogando-se juntamente no processo.

Gyeowolhyang, de Pyongyang (atual capital da Coreia do Norte), também durante as invasões japonesas de 1592–1598, seduziu o general Konishi Yukinaga com sua beleza e talentos artísticos notáveis enquanto ele descansava após a tomada da cidade. Na primeira oportunidade que teve, ajudou o general coreano Kim Eung-seo a entrar nos aposentos privados do inimigo e a matá-lo durante o sono. Supostamente, Gyeowolhyang não aguentou a desgraça de ter servido a um general inimigo e pediu a Eung-seo que a decapitasse.

Além de Nongae e Gyeowolhyang, as *gisaeng* Gimseom e Aehyang também tiveram atitudes notáveis nessas invasões japonesas. Ambas eram *gisaeng* que largaram a profissão para se tornarem concubinas do Magistrado Song Sanghyeon e do comandante naval Jeong Bal, respectivamente. Chegaram até os dias de hoje duas versões de seus feitos: a de que elas se recusaram a ficarem separadas de seus amantes e foram com eles para a guerra e a de que elas morreram enquanto tentavam resgatá-los do território inimigo. O consenso entre as duas histórias é que elas se sacrificaram pelos seus amados. Manhyang, da cidade de Hamheung, procurou devotadamente pelos seus pais durante esse mesmo período, tornando-se célebre por sua piedade (ou devoção) filial, valor confucionista extremamente importante.

4.2 O conto de Chunhyang

Esse conto é uma das cinco histórias do *pansori* que resistiram ao tempo. *Pansori* é um gênero de música tradicional coreano que transmite uma narrativa épica. O cantor narra um conto folclórico com uma mistura de canto, declamação e expressões corporais.

Chunhyang, uma personagem fictícia, é a filha de uma *gisaeng* que se casa com Mongyong, um jovem *yangban*, em segredo. Enquanto ele fica longe por alguns meses para poder prestar um concurso público, um novo governante é enviado para a província e se encanta com os charmes de Chunhyang. Como sua mãe era uma *gisaeng* e o título era hereditário, ele exige que a jovem tenha relações com ele; entretanto, desafiando a hierarquia de classes que a colocava na posição de subordinada, Chunhyang se recusa. Como castigo, ela é torturada e aprisionada, até que Mongyong volta como Inspetor Real e aprisiona o governante sob acusações de abuso de poder, consequentemente salvando a esposa.

Para entender a importância desse conto, é preciso fazer uma pequena análise histórica. A história surgiu entre os séculos XVII e XVIII, na dinastia Joseon, num período em que nascia uma mudança de atitude em relação às mulheres. Como já mencionado neste trabalho, o ideal de castidade feminina era extremamente importante, além de ser um ideal político. Viúvas eram indiretamente impedidas de casarem novamente graças a uma lei do Grande Código Legal de Joseon que proibia filhos de mulheres que tomavam um segundo esposo de entrar no serviço governamental, o que os sentenciava a empregos de baixa renda. Outra lei,

estabelecida durante o reinado do rei Taejong (1400-18), sentenciava mulheres que casavam mais de uma vez à supervisão jurídica. Existem inúmeros registros de mulheres que se suicidaram após a morte dos maridos, e a prática da automutilação para afastar estupradores era comum. Entretanto, no período em que a história de Chunhyang nasceu, estavam sendo feitas demandas (de dentro e de fora da classe governante) para que viúvas fossem permitidas a ter um segundo casamento. Surgiram histórias sobre viúvas que casavam para dar apoio aos filhos na literatura. As novas demandas deixaram os conservadores preocupados e Chunhyang surgiu para acalmá-los:

“A história de uma gisaeng que sofre pela sua castidade e triunfa sobre a tirania de um governante malicioso certamente teria acalmado a ansiedade e preocupação que a classe dominante da sociedade do fim de Joseon possa ter sentido sobre o rápido aumento da consciência feminina, que questionava a tradicional exaltação da castidade como a mais elevada virtude da mulher.” (CHO, 2004, p. 576, tradução minha)

5. Outras funções

Como a companhia e/ou amizade entre um homem e uma mulher era proibida, muitas mulheres morreram por se recusarem a ser tratadas por um médico do sexo masculino. Por conta disso, o governo começou a investir no ensino de medicina para mulheres. Durante o governo de Yeosangun, também era requerido que essas médicas entretivessem nos banquetes reais, o que acabou criando a classe de médicas *gisaeng*. Essa nova classe tinha, além de todo o treinamento para se tornar uma *gisaeng*, aulas sobre os caracteres chineses para que pudessem se aprofundar nos estudos médicos (já que os escritos medicinais da época estavam todos em chinês). Além das *gisaeng* médicas, existiam as *gisaeng* costureiras, que além de entreter eram responsáveis pela confecção das roupas reais.

6. Relação *Gisaeng* x Confucionismo

A instituição *gisaeng* estava em constante conflito com o confucionismo: suas integrantes eram livres do casamento, não permaneciam castas, mantinham contato frequente com integrantes do sexo masculino (não apenas intimamente, mas também em festas e banquetes, o que era impensável para outras mulheres)

e podiam andar pelas ruas quando quisessem, acompanhadas ou não, numa época em que o papel da mulher era ficar dentro de casa. Entretanto, ao mesmo tempo em que tinham aspectos opostos, as *gisaeng* de certa forma ajudavam na manutenção do sistema. Havendo mulheres pertencentes ao estado e treinadas para entreter, os homens *yangban* (supostamente) não se interessariam em tomar mulheres de outras famílias – aqui, “tomar” tem o sentido tanto de estupro quanto de adultério. Os dois eram crimes severamente punidos, mas a preocupação maior era perder membros *yangban*, que poderiam contribuir ao governo, por conta de um “deslize”. Então, o sistema *gisaeng* servia para manter o ideal de castidade das mulheres de outras classes ao oferecer mulheres que os homens pudessem tomar livremente, e protegiam a instituição do matrimônio ao supostamente evitar que os homens tivessem casos com mulheres casadas.

Apesar de vários ideais confucionistas não se aplicarem a elas, é impossível que as *gisaeng* não tivessem sido influenciadas por eles. Afinal, elas foram criadas em famílias com base confucionistas antes de entrarem na instituição. Além disso, elas faziam parte de uma sociedade confucionista. Vários dos *sijos* de autorias de *gisaeng* são sobre a espera do amado, sobre a dor da solidão. Isso leva muitos autores a descrevê-las como tristes, solitárias e miseráveis. O artista Sin Yunbok, que viveu entre meados do século XVIII e início do XIX na dinastia Joseon, ficou famoso por ser o primeiro pintor a fazer das *gisaeng* o tema principal de suas obras, o que causou sua expulsão do Bureau da Pintura Real. Elas eram retratadas como mulheres atraentes e sensuais, mas o artista também quis transmitir seus pensamentos através de suas expressões faciais. São poucas as expressões de prazer nas protagonistas das obras do pintor, sendo mais comum expressões de solidão, tristeza, irritação e autoconsciência (CHUNG, 2007). Entretanto, seria um erro concluir que a vida das *gisaeng* era trágica dessa maneira. Sin Yunbok tomou uma atitude à frente do seu tempo ao retratar mulheres da classe mais baixa, porém continuava sendo um homem confucionista. Em sua visão, o papel da mulher deveria ser casar e ter filhos; qualquer uma que fugisse à regra não poderia ser feliz, pois não estava cumprindo seu papel na sociedade.

Rotular as *gisaeng* como mulheres que levavam uma vida trágica e miserável é querer simplificar suas existências. Mas também é um erro pensar que, por terem mais liberdade que outras mulheres e certa autonomia financeira, elas eram livres e independentes. O fato de elas serem propriedade pública e pertencerem à classe social mais baixa da sociedade eram impedimentos. Apesar de receberem uma educação exclusiva, que era negada até às mulheres nobres, não se pode

esquecer que a instituição *gisaeng* existiu numa sociedade patriarcal. É perigoso enxergá-las como mulheres emancipadas, pois toda a educação que elas recebiam era, na realidade, para o entretenimento dos homens. O papel das esposas era extremamente restrito, em grande parte por conta dos ideais confucionistas. Uma *ginyeo* era, então, aquilo que eles não tinham em casa: além de possuírem maneiras sociais, entendiam de música, dança, literatura e a submissão também fazia parte do seu treinamento. Elas eram alguém que poderiam conversar com homens *yangban* em pé de igualdade. Essa instituição também é uma representação da crença masculina de seu direito (de via única) a relações extraconjugais. Devemos, então, enxergar as *gisaeng* em toda sua complexidade: mulheres com conhecimentos em diversas áreas que usufruíam de benefícios que outras mulheres de sua época, nem mesmo as da classe dominante, podiam ter, mas que eram tratadas como objeto ao invés de cidadãs até pelo governo. Tentar definir se as *gisaeng* encontraram alegria ou não em seu estilo de vida é algo que, além de estar fora do nosso alcance, não deveria ser o objetivo final de um trabalho, e sim o papel que a instituição teve durante Joseon e todas as heranças que sobreviveram até os dias de hoje.

7. Conclusão

Este trabalho abordou os aspectos políticos e artísticos que envolviam as *gisaeng* entre as dinastias Goryeo e Joseon. Infelizmente, os registros sobre essa classe só se tornaram mais amplos na última dinastia coreana antes da invasão japonesa, Joseon, então várias circunstâncias sobre a criação da instituição *gisaeng* e seus primeiros anos de existência são suposições. Alguns autores mencionaram que a instituição de mulheres cuja principal função era entreter existia desde o reino de Silla, mas não tinham as mesmas características que as *gisaeng* e suas descrições não foram esclarecedoras o suficiente. Entretanto, é bastante claro o papel importante que esse grupo de mulheres tem na história coreana, não apenas em seu aspecto político como também no seu papel de guardiãs das artes.

Referências bibliográficas

CHANG, Sa-hun. “Women Entertainers of the Yi Dynasty”. In Sookmyung Women’s University (org.) *Studies on Korean Women Series I: Women of the Yi Dynasty*. Seoul: Research Center for Asian Women, Sookmyung Women’s University, 1986.

CHO, Sung-Won. Renaissance Nun vs. Korean Gisaeng: Chastity and Female Celibacy In Measure for Measure and “Chun-hyang Jeon”. In International Comparative Literature Association (org.) *Comparative Literature Studies*, v. 41, n. 4, p. 565-583, 2004.

CHUNG, Saehyang; P. Sin. Yunbok’s Kisaeng Imagery: Subtle Expression of Emotions Under the Women’s Beautiful Facade. *Acta Koreana*, v. 10, no. 2, 2007, p. 73-100.

CHUNGHEE, Sarah Soh. *Women’s Sexual Labor and State in Korean History*. Bloomington: Indiana University Press, v. 15, n. 4, 2004, p. 171-177.

EDGIN, Kayley. *Hwang Jini: An Examination of Life as a Joseon Kisaeng*. Milwaukee: Marquette University, 2013. Publicação eletrônica disponível em: <<http://epublications.marquette.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1012&context=dittman>>. Acesso em 01 dez. 2016.

FRÉDÉRIC, Louis. *O Japão: Dicionário e Civilização*. São Paulo: Editora Globo, 2008, p. 317-319.

HABOUSH, JaHyun Kim. “Gender and the Politics of Language in Choson Korea”. In *Rethinking Confucianism – Past and Present in China, Japan, Korea and Vietnam*. UCLA Asian Pacific Monograph Series. University of California, Los Angeles: 2002. P. 220-257.

IM, Yun Jung; MARSICANO, Alberto. *Sijô: poesiacanto coreana clássica*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 1994.

LEE, Bae-yong. “Life and Role of Entertainers”. In LEE, Bae-yong. *Women in Korean History*. Seoul: Ewha Womans University Press, p. 73-77.

LEE, Insuk. *Expressing Confucian Culture Through Kagok Songs and Their Kisaeng Performers*. Auckland: University of Auckland, 2009.

MCCANN, David. Traditional World of Kisaeng. *Korea Journal*, v. 12, no. 2, 1977, p. 40-43.

KIM, Jaihiun Joyce. *Master Sijo Poems from Korea: Classical and Modern*. Seoul: The Si-as-yong-osa Publishers, Inc., 1982.

KIM, Yung-Chung. *Women of Korea: A History from Ancient Times to 1945*. Seoul: Ewha Womans University Press, 1976.

ZILE, Judy van. *Chinju Kommu: An Implement Dance of Korea*. Connecticut: Studia Musicologica Academiae Scientarum Hungaricae, 1991, p. 359-366.

QUANTO MAIS COREANO, MAIS INTERNACIONAL: ARTES PLÁSTICAS E IDENTIDADE NACIONAL NA COREIA DO SUL DO SÉCULO XX

*Choi Suji**

*João André Pedone***

Resumo: O presente trabalho discorre sobre as articulações entre expressão artística e identidade nacional entre artistas coreanos ao longo do século XX. Apesar de figurar entre as nações mais desenvolvidas do globo, a República da Coreia lida com marcas deixadas pelo passado colonial, notadamente, entraves no que diz respeito a seu direito à própria história e identidade. Apesar de suas reconfigurações históricas, a tensão entre um projeto de modernização ocidentalizante e um resgate de aspectos tradicionais da cultura ainda se faz presente no imaginário sul-coreano. Nosso trabalho visa estudar como essas tensões se articulam nas artes plásticas e, em especial, na pintura, onde a busca por referenciais locais não impede a permanência de um desejo de ser global.

Palavras-chave: Coreia do Sul; Artes Plásticas; Identidade Nacional; Tradição; Modernidade; PósModernidade.

* Bacharel em Artes Plásticas na Ehwa Woman's University, Coreia do Sul.
E-mail: suji.choi@ehwain.net

** Bacharel em Audiovisual na Universidade de São Paulo, Brasil.
E-mail: joao.pedone@usp.br

Introdução

O direito da Coreia a seu território e identidade vem sendo contestado desde que ela entrou sob o domínio japonês, em 1905. Historicamente dividida entre as ambições expansionistas da China, o imperialismo do Japão e a influência político-econômica dos Estados Unidos, a Coreia, em seu processo de elaboração da identidade artística e cultural, vem tendo que dialogar com identidades fabricadas e muitas vezes impostas pelas potências que almejam controle sobre a península. Assim, em meio ao processo de desenvolvimento de um projeto de nação e afirmação de seu direito a autodeterminação, uma ideologia nacionalista vai se firmar. As artes plásticas, no entanto, frequentemente não caminharam em consonância com esse ideário nacionalista, permitindo-se a apropriação de influências estrangeiras. A historiografia tradicional vai, assim, descrever a arte coreana do século XX como uma série de apropriações de tendências ocidentais, ainda que alguns historiadores contemporâneos venham contestando essas afirmações.

O fato é que, em vez de reproduzir os elementos da pintura tradicional e cristalizar a suposta essência da identidade coreana, a arte dos últimos cem anos tornou-se lugar de expressão de concepções divergentes e frequentemente conflitantes da identidade coreana.

Identidade Nacional

Entre os séculos XV e XX, a península da Coreia esteve sob o domínio de um dos regimes mais longos que o mundo já conheceu, a dinastia Joseon (대조선국, 大朝鮮國), cuja queda foi provocada pela ocupação japonesa. Foi apenas nesse período, no final do século XIX, que uma identidade nacional coreana começou a se desenvolver. Até então, a aristocracia coreana se identificava com a aristocracia da China Ming, o que o historiador Mark Byington chama de “modelo culturalista chinês” (2002, p.3). Esse modelo seria o processo de construção de uma identidade transnacional medida pelo grau de adesão aos preceitos do confucionismo, sendo que a dinastia Ming era tomada como paradigma. Assim, é eminentemente em resposta à crescente ameaça de anexação pelo Império Japonês que uma consciência nacional enquanto ontologia política

vai se constituir, no final do século XIX, trazendo consigo a readoção do Hangul¹ como sistema de escrita oficial e o desenvolvimento de um modelo conceitual alternativo ao dos acadêmicos confucionistas.

É durante a ocupação japonesa que ideias ocidentais modernas começam a penetrar na Coreia, entre as quais estava o conceito de Estado Nacional, cujo paradigma político se opõe àquele do modelo chinês - no qual a questão de se um dado povo ou região pertencia a determinado Estado não encontrava respaldo em outros fatores além do grau de controle político que o imperador exercia sobre ele (BYINGTON, 2002, p.11). Assim, se um Estado moderno era definido pela nação que o compunha, a ordem do dia para os intelectuais coreanos da passagem do século XIX para o XX foi a de estabelecer uma identidade para a nação coreana. É nesse contexto que surge a Historiografia Nacionalista (민족사학), pelas mãos de Sin Chae-ho (신채호, 1880-1936), Park Eun-sik (박은식, 1859-1925) e Choe Nam-seon (최남선, 1890-1957).

Nas suas obras, esses pensadores vão buscar traçar as origens da etnia e da cultura coreanas nas sociedades xamânicas que existiram na península durante a Pré-história, as quais descobertas arqueológicas recentes haviam revelado serem bastante distintas daquelas que se desenvolveram nos territórios dos atuais China e Japão. Misturando história e mitologia, esses autores visaram criar uma narrativa nacional segundo a qual a matriz dessa civilização xamânica teria se preservado até os dias presentes. Se a identidade nacional é a instrumentalização política de uma identidade que surge no cruzamento entre território, língua e etnia, o nacionalismo adiciona um componente essencializante a essa mistura, atribuindo-lhe um sentido moral. Na Coreia, em especial, ciosa de se considerar uma sociedade monocultural, a frequente indiferenciação retórica entre povo e cidadania oferece respaldo a esse tipo de discurso. Afinal, o potencial legitimador da narrativa nacionalista depende da crença na preservação de uma pureza dessa coreanidade essencial, autóctone, encarnada em uma cultura ancestral, supostamente anterior inclusive às influências da China ou do Japão, e que teria sido capaz de condicionar de maneira singular a apropriação dessas influências (tais como o Budismo e o Confucionismo). Mark Byington descreve essa historiografia como uma postura recorrente entre 1850 e 1950 no Leste Asiático de “reconceitualizar relações interregionais do passado de forma a alinhar a

¹ Alfabeto nativo, desenvolvido pelo rei Sejong, da dinastia Joseon, e oficializado em 1446, mas abolido pelos monarcas seguintes no começo do século XVI, por pressão dos acadêmicos treinados na escrita de origem chinesa.

forma dos Estados Asiáticos pré-modernos com aquela dos Estados Nacionais modernos” (BYINGTON, 2002, p.1, tradução nossa).

Historiadores nacionalistas vão, assim, investir no projeto de construir a narrativa (que persiste no imaginário coreano) de uma tradição coreana unívoca, perene e imutável, que veio a ser rompida pelo advento das influências modernas/ocidentais durante a ocupação japonesa (EN, p.24). A historiadora da arte Kim Youngna, por exemplo, nos conta que durante o período colonial as instituições japonesas cunharam o termo “pintura oriental” (동양화) para se referir às tradições pictóricas do Japão, Coreia e China combinadas. Mas, na década de 1970, o uso do termo “pintura coreana” (한국화) veio a se tornar muito mais aceito para se referir às obras em técnica tradicional de nanquim, a despeito do protesto de alguns artistas modernos que consideravam mister empregar o termo para se referir à totalidade da pintura realizada por coreanos (KIM Youngna, 2005, p.61).

Pintura Tradicional Coreana

A dinastia Joseon foi estabelecida no século XVI, numa rebelião aristocrática contra a dinastia Goryeo (고려, 高麗). A sucessão dinástica promoveu alterações substanciais na política e no estilo de vida dos cidadãos da península (para quem ainda não existia a designação de coreanos). Entre as diferenças fundamentais, podem-se ressaltar duas: primeiro, a adoção de uma política de “imitação dos grandes” (사대교린, 事大交隣) dirigida ao Império Japonês e à dinastia Ming, na China (inclusive depois do seu desaparecimento, já que os confucionistas de Joseon consideravam a aristocracia mongol da dinastia Qing, que sucedeu a Ming, uma nação de bárbaros). Em segundo lugar, a adoção de uma política de perseguição aos budistas (송유억불, 崇儒抑佛), a qual levou à substituição da tradição pictórica budista pela confucionista como estética da corte. Baseada na cultura letrada e executada segundo códigos estritos por acadêmicos altamente treinados na imitação da pintura clássica chinesa [도화서화원] (CHUN, 2008, p.145), a estética confucionista tomou seu lugar como parte da ideologia oficial do reino Joseon, orientando obras de pintura, porcelana, marcenaria e arquitetura.



JeongSeon, Vista do Monte Kumgang

(금강전도, 金剛全圖, 1734)²

A pintura nessa época era caracterizada tecnicamente pelo uso de tinta nanquim e papel de arroz, e esteticamente pela predominância da representação isométrica, o uso parcimonioso de tintas coloridas (o preto da tinta e o bege do papel atuando como os principais componentes cromáticos), a ênfase nos contornos em detrimento de volumetria ou contrastes de luz e sombra, e o entrelaçamento entre representação pictórica, poesia e caligrafia na definição de “pintura” (KIM W., 2003, p.452). Os preceitos confucionistas promulgavam a imitação da natureza e a sobriedade, em contraste com a exuberância da pintura budista.

Os primeiros contatos de artistas coreanos com obras europeias teve lugar já no século XVII, através da presença de jesuítas missionários (YI, 2002, p.1). O interesse pela estética ocidental se difundiu entre a aristocracia ao longo dos séculos XVII e XVIII, e vê-se a apropriação de alguns de seus preceitos – como uso de luz e sombra, perspectiva unifocal e perspectiva atmosférica – nas obras em nanquim de pintores como Byeon Sang-byeok (변상벽, século XVIII), Kang Se-hwang (강세황, 1713-1791) e Kim Hong-do (김홍도, 1745-1806). A circulação e o interesse por obras ocidentais continuou mesmo depois da perseguição do governo de Joseon aos missionários, como se pode ver em obras do artista do século XIX Sin Gwang-hyeon (신광현, 1813-?). O importante, contudo, é ressaltar que o contato com a estética europeia por si só não promoveu uma reconfiguração expressiva do campo da pintura coreana, que manteve seus elementos estéticos e técnicos fundamentais a despeito das eventuais apropriações (HONG, 2014, pp.200-209).

Uma figura central na história da pintura tradicional coreana é o pintor Jeong Seong (정선, 1676-1759), um dos primeiros a representar paisagens

² Disponível em: <commons.wikimedia.org/wiki/File:Geumgangjeondo_by_Jeong_Seon.jpg>. Acesso em 19 jul 2016.

reais diretamente, sem copiá-las de pinturas chinesas. Sua técnica consistia em visitar o local desejado e ali meditar por longos períodos, de forma a sentir sua essência para representá-lo fielmente, no que veio a ser chamado “olhar verdadeiro” (진경산수) (KIM W., 2003, p.454). Sua pintura foi interpretada pela historiografia do século XX como um desenvolvimento autóctone, independente de influências chinesas (EN, 2009, p.16). A historiadora En Young Ahn, porém, considera essa “prevalente falácia nacionalista” fruto de uma falta de abordagens comparativas e interculturais no estudo da pintura tradicional coreana, apontando que a técnica de Jeong Seon estava em conformidade com a pintura no estilo chinês do Sul (文人画), que veio a se tornar bastante popular no reino Joseon durante o século XVIII (EN, 2009, pp.16-17). Teria sido a pintora e crítica nacionalista Yun Hee-sun (윤희순, 1860-1935) quem primeiro avançou a ideia de um estilo autóctone, visando localizar a origem de uma consciência nacional coreana já no século XVIII.

Modernidade e Tradição

Na pintura renascentista europeia, o processo de observação cuidadosa da natureza significou a conquista de um grau de fidelidade sem precedentes na representação. Isso se tornou possível pela compreensão científica das propriedades da luz e pelo desejo por uma emulação plástica das qualidades sensíveis da matéria. No fim do século XVI, a pintura a óleo na Europa havia desenvolvido todas as técnicas necessárias a uma reprodução fiel da aparência da realidade, e a partir daí passaria a se concentrar nas possibilidades de deformação da imagem, mantendo, no entanto, o paradigma figurativo, numa pesquisa das possibilidades de equilíbrio entre a fidelidade pictórica e a expressão de uma verdade espiritual. O Impressionismo, do século XIX, pode ser considerado o primeiro movimento efetivamente moderno, porque quebra justamente com esse equilíbrio, havendo uma estetização da realidade que fere a fidelidade de sua representação. Abre-se, assim, o precedente para que o componente de realismo da pintura seja entendido como a representação de uma verdade conceitual mais do que a evocação da materialidade sensível. Liberta da ambição figurativista pelo advento da fotografia, a pintura vai crescendo progressivamente em distorções até chegar às abstrações.

A arte moderna tem início na Coreia quando artistas nativos começam a trabalhar com óleo, quebrando com uma tradição de 700 anos de pintura em

nanquim (CHUN, 2008, p.145). En Young Ahn aponta também que, antes do século XX, não existia na Coreia uma prática de arte (미술) em seu sentido moderno de uma atividade destituída de função, que existe exclusivamente para o prazer estético (EN, 2009, pp.16; 24). A recepção das pinturas a óleo parece ter sido bastante favorável à época, inclusive pelos partidários do discurso nacionalista, por sua valorização do componente regional - nas figuras bucólicas e nas “cores locais” dos trabalhos de pintores como Yi Sang-beom (이상범, 1897-1972) e Byeon Gwan-sik (변관식, 1899-1976).

Porém, esse período de abertura a influências culturais e artísticas da Europa e do Japão ficará marcado pelos historiadores do século XX como um período de ruptura com uma “estética nativa” (EN, 2009, p.18). De fato, a mediação japonesa fez com que muitos elementos e temas da arte moderna chegassem à Coreia como estilos, e não como estéticas, destituídos de seu caráter problemático e reflexivo. O começo da Modernidade na Coreia é terreno de acirrados debates: se os autores nacionalistas insistem numa resistência à modernização da pintura, considerando que se trate de um processo de ocidentalização, é também porque o ideal difundido foi o de uma modernidade supostamente universal, mas essencialmente eurocêntrica, que esteve sempre a serviço das potências coloniais (EN, 2009, p.17). Poder-se-ia dizer que a Modernidade penetrou na Coreia em grande medida através das fissuras abertas pela ocupação japonesa.

As Primeiras Décadas da Modernidade (1900-1945)

O interesse do Japão em Joseon era largamente motivado por razões estratégicas, já que a ocupação fornecia bases de onde ele poderia desenvolver seu projeto imperialista no continente. Em 1910, os países assinam um tratado bilateral que anexou os territórios da península ao Império. O tratado de 1910 foi antecedido pelos de 1905 e 1907 nos quais, respectivamente, Joseon concordava em se tornar um protetorado japonês e conferia ao governo do Japão a escolha dos ocupantes dos cargos da administração estatal. O período colonial que começa oficialmente em 1910 só virá a terminar com a derrota japonesa na Segunda Guerra Mundial, em 1945.

A era Meiji (明治時代, 1868-1912), durante a qual ocorreu a anexação, foi caracterizada por uma modernização das artes, da ciência, da tecnologia, da política e da economia nos moldes das sociedades industriais europeias (CHUN,

2008, p.146). Assim, a estrutura política de Joseon foi usada pelo Império Japonês como desculpa para a ocupação, tendo por base a teoria de “estagnação asiática”, segundo a qual as nações asiáticas seriam desprovidas de força de renovação interna, seu progresso estando sempre dependente de intervenção externa (EN, 2009, p.16). A anexação trouxe, assim, não apenas o contato, mas uma imposição de muitos dos modelos da modernidade europeia.

Em resposta à violência do regime colonial, uma série de revoltas anti-japonesas começou a estourar no reino de Joseon até que, em resposta ao Movimento de 1º de Março (3/1 운동), em 1919, o governador geral da colônia, general Saito Makoto (齋藤実, 1858–1936), implementou a política de “união entre as nações” (내선일체, 內鮮一體), inaugurando, assim, a chamada “era da soberania cultural” (문화통치, 文化統治). Nesse período da administração colonial, um grande enfoque foi dado às políticas de difusão artística e cultural, tendo sido nessa época que a Exposição de Arte de Joseon (조선미술전람회, 1922-1945) foi criada, a qual veio a se tornar a principal instituição artística da Coreia (a despeito de, nos seus primeiros dez anos ter premiado quase que apenas artistas japoneses residindo na península) (LEE, 1996, p.343). Foi através da Exposição de Joseon que o Japão promoveu o influxo maciço de quadros oriundos da Europa durante os anos 1920.

A soberania cultural não incluía, porém, políticas educacionais, de maneira que aqueles coreanos que desejassem completar uma formação artística não tinham outra opção senão estudar no Japão. Na década de 1910, quando os filhos da aristocracia coreana começaram a frequentar as escolas japonesas, a voga era uma forma de pintura a céu aberto (外光派) inspirada no academicismo pós-impressionista francês. O artista mais proeminente dessa tendência, Kuroda Seiki (黒田清輝, 1866–1924), também era o diretor da Academia de Belas Artes de Tóquio (東京美術学校), onde estudou a vasta maioria de artistas coreanos que puderam ter acesso a uma educação artística antes da liberação (KIM, Youngna, 1993, p.33). A primeira geração de artistas a ter estudado pintura em estilo ocidental inclui Ko Hui-dong (고희동, 1886-1965), Kim Gwan-ho (김관호, 1890-1954) e Na Hye-seok (나혜석, 1896-1948).

Um ponto a ser destacado da pintura dos anos 1910 e 1920 é o grande volume de autorretratos, tendência reveladora já que, longe de ser apenas uma vitrine da individualidade, o retrato é um território tenso, onde imaginários e definições conflitantes de identidade precisam ser negociados. É sinal de que o começo do século XX foi um momento no qual a identidade nacional coreana

estava em processo de profunda reinvenção. De fato, quando o conhecimento estabelecido já não fornece explicações satisfatórias da realidade, historicamente se faz necessária uma reelaboração do relacionamento com a tradição. É em momento de crise que a arte vai em busca de estéticas mais “realistas”, que variam conforme a percepção vigente de realidade.

Diante dos debates a respeito do caráter ocidentalizante que a introdução da pintura a óleo supostamente teve na Coreia, a professora En é bastante assertiva quanto ao papel que os artistas nativos desempenharam no estabelecimento da Modernidade. Na sua perspectiva, os artistas coreanos “abraçaram livremente e transformaram essas influências externas de acordo com suas próprias necessidades complexas e suas condições variadas” (EN, 2009, p.23, tradução nossa). Julie Chun faz eco a essas afirmações atestando que Ko Hui-dong e seus contemporâneos, movidos por um desejo de “construir um novo paradigma visual que marcasse uma divergência para com as convenções estagnadas que haviam servido apenas as esferas aristocráticas”, recorreram à arte de tradição europeia de maneira a “reformular um sentido operativo do ‘ser coreano’ dentro das amarras do colonialismo” (CHUN, 2008, p.150, tradução nossa). A criação da exposições nacionais marca nesse sentido uma importante transição ao romper com o caráter privado das pinturas *literati*³, trazendo-as para o contato com o público em geral.

De fato, quando posta em perspectiva com a pintura tradicional, outras facetas da arte do século XX se iluminam. Tomando a pintura *Lavando Roupa num Riacho Límpido* (청계표백도, 1915), de Ko Hui-dong, por exemplo, são nítidas as relações que ela estabelece com as obras de Sin Yun-bok (신윤복, 1758-?), que pintava a vida de membros das classes populares no século XVIII. Já em *Olhar* (응사, 1923), de Kim Un-ho (김은호, 1892-1979), vemos uma mulher em meio a um cenário de vegetação. A obra, em nanquim, remete à pintura tradicional, mas a modelo – afastando-se do espectador, vestindo uma jaqueta de seda transparente e uma saia ocidental – foge ao cânone coreano de representação feminina. Não apenas seu dinamismo marca uma ruptura, mas a ambivalência de seu movimento, que olha para trás enquanto se afasta. A pintura se distancia formalmente das formas tradicionais, mais dialoga profundamente com seu *ethos*.

³ São chamadas de *literati* as pinturas produzidas pelos intelectuais confucionistas da corte.

Porém, as obras apresentadas na Exposição de Arte de Joseon eram divididas em duas categorias, podendo pertencer ao “Departamento de Pintura Oriental” ou ao “Departamento de Pintura Ocidental”, exibidos em duas alas fisicamente separadas. Essa divisão desempenhou um importante papel no estabelecimento de uma oposição ontológica entre pintura Ocidental e pintura Oriental no imaginário coreano. E sendo a Exposição de Arte Joseon a única instância oficial para a divulgação do trabalho de artistas no começo do século na Coreia, os artistas peninsulares que conseguiram conquistar os críticos – como Kim Gwan-ho e Kim In-sung (김인승, 1910-2001), que pintavam nus femininos em estilo acadêmico, ou Oh Chi-ho (오지호, 1905-1982), pintor de paisagens ao estilo expressionista – vieram a se tornar figuras proeminentes nos meios artísticos.



Ko Hui-dom Autorretrato com Chapéu (정자관을쓴자화상, 1915)⁴

Um dos ideais da Exposição era o ideal da “cor local de Joseon” (조선향토색), segundo o qual a península coreana teria, tanto por natureza como por tradição, uma certa identidade cromática. O termo é derivado do alemão “Heimatkunst” (‘arte local’), um movimento artístico de origem proletária e cunho nacionalista, que chega ao Japão em meados de 1906 e ao reino de Joseon na década de 1920 (PARK, 1996, p.177). No entanto, a mediação japonesa fez com que os ideais da Heimatkunst viessem carregados do tradicionalismo japonês (Park, 1996, pp.170). Assim, a pintura coreana dos anos 1920 e 1930 é fortemente marcada por representações de paisagens rurais e elementos bucólicos, a despeito da crescente modernização do país. As nostálgicas imagens da natureza e paisagens rurais pré-modernas com crianças, meninas bonitas e idosos foram rapidamente apropriadas pelas instituições japonesas, já que elas permitiam a promoção de uma auto-orientalização da cultura coreana (KIM, Youngna, 1999, p.195), a ponto de os juízes da exposição serem explícitos na sua demanda por cores locais nas pinturas (PARK, 1996, p.195).

⁴ Disponível em: <blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=jsasm1944&logNo=80135565094>. Acesso a 19 jul 2016.

Outra figura importante desse momento foi o pintor Lee Inseong (이인성, 1912-1950), que se tornou uma celebridade nacional ao participar da Exposição de Arte Joseon pela primeira vez aos 17 anos, sem ter tido educação artística formal. Ao longo da década de 1930, os temas da vida moderna na Coreia – já marcadas em sua pintura pelo uso de cores vibrantes – dará lugar em sua obra a representações do campo e da natureza. Em sua pintura *Um Dia Qualquer de Outono* (가을어느날, 1934), por exemplo, a influência de Gauguin é gritante, e é justo nessa época em que ele passa a ser aclamado como “o melhor dos artistas coreanos” (KIM, Youngna, 1999, p.193).

Os artistas do grupo Nokhyang (녹향회), como Oh Chi-ho e Sim Young-seop (심영섭, 1937-), foram quem primeiro avançaram a ideia de cor local. Sim, em seu texto *Uma Teoria Asianista das Artes Plásticas* (아세아주의미술론, 1929) citava, entre outros, Paul Gauguin, Henri Rousseau e Henri Matisse como referências na produção de uma arte local e defendia que o uso de cores vivas, inspiradas no clima da península, era um caminho para encontrar o espírito nacional nas artes plásticas. Grupos, no entanto, como o círculo de Literatura Proletária Agrícola (농민문학), a Federação Proletária de Artistas Coreanos (조선프롤레타리아예술가동맹) e os partidários do Movimento pela Conscientização Rural (농촌계몽운동) defendiam que a representação das condições sociais atuais era o único caminho para uma arte verdadeiramente coreana (PARK, 1996, pp.172;179). Mas a perseguição do governo colonial a essas instituições, com a dissolução da Federação em 1935, alcançou suprimir essas vozes dissonantes.

O Pós-Guerra (1945-1960)

A obra *Pesquisa* (탐구, 1944) de Yi Yu-tae (이유태, 1916-1999) apresenta uma mulher de singular beleza sentada em um laboratório vestindo um jaleco. Seu rosto e mãos não têm expressão, e seu corpo está coberto inteiramente por seu uniforme de trabalho. Ela senta de pernas cruzadas encarando o espectador, rodeada por suas cobaias, seus apetrechos e sua mesa perfeitamente organizada. No canto inferior direito da pintura, em meio a outros objetos, veem-se dois coelhos brancos engaiolados, a imagem de uma natureza domesticada. Desde o tema da pesquisa científica e da posição social da mulher até seu estilo ascético, a obra de Yu-tae encarna uma série de valores que irão marcar o pensamento

coreano durante os anos da ocupação, pela União Soviética no Norte, e pelos Estados Unidos no Sul (do qual trataremos exclusivamente a partir de agora).

A crítica de arte Yun Hee-sun, em seu livro *Pesquisa sobre a Arte de Joseon*, de 1946, considera que a tradição não deveria ser uma barreira na absorção da cultura internacional e que a elaboração de uma nova cultura deveria partir do diálogo entre a tradição local e a modernidade (YUN, 1946/2000, pp.180; 192). O artista plástico Kim Ki-Chang (김기창, 1913-2001), por sua vez, manifestou, em 1955, a visão de que “agora que nossa tradição Oriental de pintura está desvanecendo, devemos entrar no ritmo dos tempos, do progresso” (KIM, Youngna, 2005, p.26, tradução nossa). Essas visões estão associadas com o desejo, presente na época, de apagar os vestígios da cultura japonesa.

Tendo isso em vista, a primeira República da Coreia, estabelecida em 1948, focou suas políticas artístico-culturais em três tipos de instituição: escolas de educação artística, organizações de artistas e um circuito interno de exibição; muitas das quais já estavam em processo de estabelecimento. Por exemplo, em 1945, logo após a liberação do domínio japonês, um coletivo artístico autointitulado Quartel-General Artístico de Joseon (조선미술건설본부) foi fundado, tendo Ko Hui-dong por presidente. O coletivo reproduzia a cisão operada pela Exposição imperial, tendo um grupo de “artes orientais”, presidido por No Su-hyeon (노수현, 1899-1978), e um grupo de “artes ocidentais”, presidido por Kim Ju-gyeong (김주경, 1902-1981) e integrado, entre outros, por Oh Chi-ho e Byeon Gwan-sik. Não obstante seu objetivo fosse o de reunir todos os artistas coreanos numa organização autônoma (AHN, 2006, p.257), o Quartel-General foi alvo de resistência tão logo sua primeira exposição foi aberta, em 1946, por esta ter sido considerada esteticamente conservadora e politicamente conformista (a despeito das inclinações esquerdistas de seus membros). Entre 1945 e 1961, na atmosfera de abertura promovida pela liberação, muitas organizações artísticas rapidamente surgiram e desapareceram, lideradas inclusive por dissidentes do Quartel-General (AHN, 2006, p.259). Um dos mais proeminentes grupos do período é o do Novo Realismo (신사실파) de pioneiros da arte abstrata coreana, composto por Lee Jung-seop (이중섭, 1916-1946), Yu Young-guk (유영국, 1916-2002) e Kim Whanki (김환기, 1913-1974), membros de famílias abastadas que haviam passado muitos anos em “viagens de estudo” pela Europa.

Também é desse período que datam os primeiros cursos de nível superior em Arte e História da Arte na Coreia. Kim In-sung e Yi Yu-tae lideraram a fundação do Departamento de Arte da Ewha Womans University (이화여자대학교), que foi

sucedido pela criação de departamentos similares na Universidade Nacional de Seoul (서울대학교), em 1946, e na Universidade Hongik (홍익대학교), em 1948. A partir de então, as universidades tornaram-se a principal instituição para a formação e profissionalização de artistas plásticos na Coreia (KIM H.,2001, p.19).

Na composição da administração da República, artistas expoentes, como Ko Hui-dong, Lee In-seong e Oh Chi-ho, foram chamados para ocupar cargos de liderança. Uma de suas primeiras medidas foi a instauração da Exposição Nacional de Arte da República da Coreia (대한민국미술전람회, 1949-1981), substituindo a Exposição de Joseon, encerrada em 1945. Eles não obstante, estavam em situação ambígua, ocupando posições proeminentes tanto em esferas públicas – como políticos de alto escalão e professores universitários – quanto na esfera privada, como artistas os mais reconhecidos do país. De fato, o desenvolvimento do campo artístico na Coreia não veio acompanhado de um projeto de democratização, de maneira que as universidades, organizações artísticas e a Exposição Nacional continuaram sendo geridas e frequentadas por uma reduzida elite, cujo monopólio combinado das três esferas promoveu o corporativismo e a hierarquização do meio.

Outros pontos problemáticos desse período também devem ser ressaltados. Em primeiro lugar, é importante lembrar que o fim da ocupação japonesa em 1945 não representou a conquista da independência, já que colocou a Coreia sob a ocupação dos protagonistas da Guerra Fria. As visões favoráveis à abertura cultural, manifestadas, entre outros, por Yun Hee-sun e Kim Ki-chang, trabalharam a favor da implantação de uma modernização ocidentalizante, e não do desenvolvimento de projetos e ideias locais. Inclusive, o governo militar dos EUA na Coreia (1945-1948) sistematicamente perseguiu e suprimiu organizações políticas de centro e esquerda, as quais haviam formado o núcleo dos movimentos nacionalista e pró-independente das décadas anteriores, de maneira que o projeto de purgar a influência japonesa e as visões favoráveis a ela nunca se materializou (KIM, Yun-su, 2006, p.427).

Porém, o campo artístico coreano entrará num período de três anos de estagnação com a eclosão da Guerra da Coreia, em junho de 1950, e o cancelamento da Exposição Nacional. Com a declaração do cessar-fogo, em 1953, as atividades civis começaram a ser retomadas, iniciando-se, notadamente, a publicação de periódicos artísticos estrangeiros na Coreia do Sul. Através de sua influência, a pintura abstrata veio a se tornar o estilo predominante da

pintura coreana do século XX (KIM M., 2003, p. 463). Desse período, o pintor Kim Whanki foi figura proeminente, tendo desenvolvido uma obra singular que produzia imagens abstraindo elementos pictóricos tradicionais das artes plásticas, arquitetura e mobiliário coreanos. Não obstante, essa apropriação de elementos tradicionais era motivada por um desejo de reconhecimento nos meios artísticos europeus. Segundo Kim Youngna, entre 1955 e 1958, os anos em que morou em Paris, Whanki teria compreendido que, para agradar o gosto das audiências internacionais, seria preciso criar uma arte que estivesse ao mesmo tempo em consonância com a voga e tivesse um “sabor local” (2005, p.28).

Nas discussões a respeito de identidade nacional, a pintura abstrata introduz uma nova problemática. Em arte, a presença de um objeto figurado muito frequentemente traz o debate para o nível do representado, fugindo à discussão estética. Da mesma forma, até então a discussão a respeito das formas nacionais ainda dizia muito respeito ao conteúdo, aos temas e técnicas que pertenceriam a uma coreanidade essencializada, e a consolidação da pintura abstrata na arte coreana traz a problemática para um nível formal.

Toda obra artística é um discurso sobre nosso mundo, uma elaboração da realidade. Porém, a tela abstrata nos apresenta elementos – formas, cores – que estão para além de uma possibilidade de apreensão linguística por não serem figurações diretas dessa realidade. A abstração não visa representar objetos existentes, mas cor e forma tornam-se a única substância do sentido. A tela abstrata é refratária a uma leitura totalizante de seu significado, sendo assim refratária também a uma leitura totalizante do sentido do mundo. Essa impossibilidade – ou recusa – de produzir discursos assertivos é reveladora do período histórico que a Coreia atravessava.

Para os artistas da década de 1950, o movimento *Informel* (Informal) francês ofereceu inspirações para a representação dos horrores da guerra. Numa afronta aos valores promovidos pelas instituições vigentes, membros dessa geração, dentre os quais Kim Young-hwan (김영환, 1927-) e Park Seo-bo (박서보, 1931-), redigiram a *Declaração Anti-Exposição Nacional* (반국전선언, 1956), que levou à organização da exposição *4 Artistas* (4인전, 1956). A exposição, que marca o início do chamado movimento *Informel Coreano* (앵포르멜), não teve grande repercussão na época, mas marca a primeira contestação programática ao academicismo vigente (OH, 2005, pp.58-59; 63). Posteriormente, Park Seo-bo funda a Associação de Artistas Modernos (현대미술가협회), que em 1960 promove a *Exposição do Muro* (벽전), na qual artistas que haviam

ficado de fora da Exposição Nacional instalaram seus quadros na parede exterior do Palácio Deoksu (덕수궁), conquistando grande atenção por parte do público e da mídia. Com seus quadros caóticos, agressivos e de cores escuras,



os artistas *Informel* tiveram um papel decisivo na contestação do *establishment* da pintura coreana.

Porém, o golpe de Estado de 1961 iria, mais uma vez, desorganizar o mundo da arte e reorganizar as forças políticas que detinham controle sobre ele.

ChoiWuk-Kyoung (최욱경, 1940-1985), Sem Título (1960)⁵

Os Anos de Ditadura (1961 – 1990)

O turbilhão político do Pós-Guerra foi sufocado pelo Golpe Militar de 16 de maio 1961, orquestrado pelo general Park Jeong-hee (박정희, 1917-1979). A ascensão ao poder de Park trouxe consigo uma rápida modernização econômico-tecnológica do país, com o aporte de capital estrangeiro e a consolidação das indústrias de base – em especial as chamadas indústrias químicas pesadas. A profunda modernização do país na década de 1960, a época do “Milagre do Rio Han”, foi fundamental à conquista pela Coreia do Sul de um lugar entre as grandes potências mundiais. Não obstante, a presidência de Park – encerrada em 1979 com seu assassinato – e os governos militares que o sucederam foram ditaduras rígidas, que desmontaram as estruturas democráticas e fizeram regredir os direitos humanos na península.

Curiosamente, porém, no campo artístico, o golpe não significou exatamente um recuo conservador. Através da criação da Associação Artística

⁵ Disponível em <<http://www.koreanart21.com/review/antiques/view?id=3269>>. Acesso a 19 jul 2016.

da Coreia (대한미술협회), o governo buscou a renovação do júri da Exposição Nacional, dispensando os antigos jurados em favor de “sangue novo”. Assim, o perfil das obras premiadas na exposição de 1961 – *Redução B* (환원 B), de Kim Hyung-dae (김형대, 1936-) e *Montanha* (산) de Choi Ui-sun (최의순, 1934-), dois trabalhos abstratos – é diametricamente oposto ao das obras premiadas até então, quebrando com o monopólio academicista e colocando os artistas *Informel* dentro do circuito oficial (KIM, Youngna, 2005, p.43).

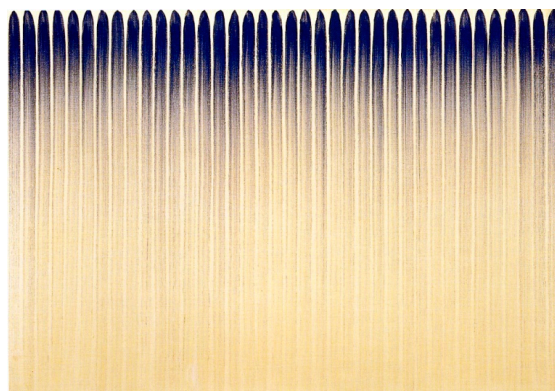
Durante os primeiros anos da década de 1960, o movimento *Informel* ocupou um lugar central no meio artístico, mas, com o passar dos anos, o movimento perdeu vigor artístico (YUN J., 2003, pp.77-78). Os anos seguintes viram nascer o movimento que veio a se tornar um dos mais característicos da arte coreana: a pintura monocromática, ou *Dansekhwa* (단색화). Em 1975, a Galeria Nacional de Tóquio (東京画廊) sediou a exposição *Cinco Artistas Coreanos: Cinco Tipos de Branco* (韓国・五人の作家五つのヒンセク「白」), com trabalhos de Park Seo-bo, Kwon Young-u (권영우, 1926-2013), Seo Sung-won (서승원, 1942-), Lee Dong-yeop (이동엽, 1946- 2013) e Heo Hwang (허황, 1946-). E, no prefácio à exposição, os críticos Yi Il (이일, 1952-) e Nakahara Yusuke (中原佑介, 1931-2011) teceram elogios às criações abstratas de pouco contraste cromático, como representações da cosmologia coreana, o branco sendo não apenas uma cor, mas uma força da natureza (SEOH, 2000, p.45).

Nos anos 1970, o artista coreano radicado no Japão Lee Ufan (이우환, 1936-) conquistara atenção como uma liderança artística e intelectual para os artistas do Mono-ha (もの派)⁶. Lee considera-se uma figura que sempre esteve à margem, “atirado de um lado para outro” em suas próprias palavras, nunca tendo sido inteiramente aceito nem pela cultura japonesa (por ser um estrangeiro) nem pela coreana (por ser tributário da estética japonesa) (KIM, Youngna, 2009, p.914). Porém, sua presença na história da arte coreana é marcante, notavelmente por sua influência no movimento monocromático. Na década de 1980, Park Seo-bo, então um artista consagrado, voltou à cena artística com uma nova série de quadros, chamada *Écriture* (묘법), marcada por composições limpas, cores claras e estilo sereno, muito semelhantes às obras de Lee.

Uma das características estéticas da *Dansaekhwa* (pintura monocromática) é que o gesto do artista é considerado a parte mais importante da obra. Nas palavras de

⁶ Movimento artístico modernista japonês, caracterizado formalmente pelo uso de objetos não transformados pela mão do artista, como vidros, pedras, cordas, arames e placas metálicas; e conceitualmente por uma busca do sentido artístico da substância desses objetos.

Park, cada ação do artista ao pintar deveria ser conduzida sem propósito (무목적성), num “puro ato de inação” (純粹無爲行爲) que não busca nenhuma forma de ilusionismo (YUN, J., 2003, pp.80; 84). Assim, a despeito da semelhança entre as obras de Park e as *action painting* (pintura gestual) estadunidenses, a pintura monocromática coreana era conduzida segundo uma moldura conceitual particular. As pinturas em geral são feitas de uma única tonalidade, com a presença de elementos unidimensionais como linhas e curvas, e há um desejo de revelar a textura dos materiais utilizados no processo. Os gestos repetitivos do artista criam uma atmosfera de vazio que busca ao mesmo tempo produzir beleza e promover um processo análogo ao da meditação (SEOH, 2000, p.52). Os materiais haveriam de ser transformados em uma obra dotada da mesma neutralidade que caracteriza os objetos do mundo que nos rodeia, através da mediação anônima (무명성) de



Lee Ufan, A Partir da Linha (선으로부터, 1977)⁷

um artista que pinta em gestos repetitivos e “sem propósito”. A pintura monocromática realiza formalmente o ideal de união entre o ser e as coisas (물아일체, 物我一體), presente na filosofia tradicional coreana. A pintura monocromática consolidou-se como um movimento com a fundação da *École de Seoul* e outras duas grandes exposições por Park Seo-bo. Park, Lee e

outros artistas como Yun Hyoeng-gun (윤형근, 1928-2007) e Ha Jong-hyeon (하중현, 1935-) tornaram-se figuras proeminentes da cena artística coreana nos anos 1970, participando de diversas exposições na Coreia e inclusive no estrangeiro. Youngna nos lembra que até a década de 1970 participar de exposições fora da Coreia era algo raro, e que dessas exposições, a grande maioria chegava apenas ao Japão (2005, p.66).

O sucesso sem precedentes desses artistas esteve associado também com o momento econômico da Coreia do Sul, cujo desenvolvimento permitiu a formação de uma classe média urbana em torno da qual um mercado de arte começou a se estruturar. O estilo monocromático veio a se tornar voga entre

⁷ Disponível em <<http://www.wikiart.org/en/lee-ufan>>. Acesso a 19 jul 2016.

as classes emergentes (KWON, 2013, pp.155-159). Não é por acaso que justamente na década de 1960 a frase “quanto mais coreano, mais internacional” (가장한국적인것이가장세계적인것이다) tenha se tornado um bordão nacional, resgatando a ideia de Kim Whanki de que, para ser bem-sucedido no mercado internacional, é preciso manter uma certa qualidade local. De fato, os artistas monocromáticos estavam em uma posição ambígua – pessoal e esteticamente – na medida em que seu sucesso estava muito associado com suas articulações com as elites de um regime repressivo, que desde os primeiros anos se colocara em defesa da arte abstrata.

Não muito longe dali, na década de 1960, o chamado “4º Grupo” (제 4집단) realizava as primeiras incursões coreanas na arte performática referida como “arte não-achatada” (달평면미술). O grupo reunia artistas de áreas tão distintas quanto teatro, escultura, pintura e moda com o objetivo de resgatar tradições populares, como o Pansori (판소리, gênero tradicional coreano de teatro musical) e o Teatro de Máscaras (탈춤), ambicionando produzir obras segundo o ideal Wagneriano de Obra de Arte Total (Gesamtkunstwerk, 총체미술) (KANG, 2005, p.18). Esses artistas rompiam barreiras entre arte popular, arte erudita e arte tradicional (JO, 2013, p.153), e não demorou muito para que o 4º Grupo começasse a ser perseguido pelo governo militar. Revistas de circulação nacional promoveram uma campanha de difamação da arte performática e de seus artistas, seguindo uma política governamental de despolitização (JO, 2013, pp.156; 166), ao mesmo tempo que as Procissões de Rua (가두극) passaram a ser proibidas. O 4º Grupo foi desmontado em 1969, não deixando herdeiros. Fica claro, portanto, que o movimento *Dansekhwa*, a pintura monocromática, estava dentro daquilo do limite aceitável pelo poder estabelecido. E o fato de que alguns artistas, dentro os quais o próprio Park Seo-bo, produziram, no mesmo período, obras de propaganda para o Serviço Nacional de Pintura Documental (민족기록화사업) evidencia seu comprometimento com um certo projeto de nação (KWON, 2013, pp.153-154).

Porém, no final da década de 1970, o projeto de modernização de Park Jeong-hee estava em crise. Aqueles que haviam trabalhado exaustivamente pelo bem da nação nas últimas décadas enfrentavam agora a desilusão e a estagnação da qualidade de vida. As aspirações populares por democratização desencadearam as jornadas de Busan-Masan (부마민중항쟁), em 1979, e o levante democrático de Gwangju (광주민주화), em 1980. O discurso nacionalista se revelava como um discurso em prol de um sistema que já não favorecia mais a população, e o qual não condizia com a atmosfera de pessimismo generalizado. O autoritarismo,

a desigualdade e as disputas ideológicas da Guerra Fria da qual a Coreia era palco foram aos poucos minando os sentimentos nacionalistas; e nesse contexto surge o movimento *Minjung*, que toma por nome a palavra coreana *minjung* (민중), que designa aquilo que é *popular*, em contraposição ao termo *minjok* (민족), traduzido como “povo” ou “etnia”, empregado pela retórica oficial do governo ditatorial (YUN N., 2013, pp.187; 220).

Os grupos artísticos *Realidade e Elocução* (현실과발언), *Ano do Cão* (임술년) e *Dureong* (두렁) eram ramificações artísticas do movimento *Minjung* de contracultura, que eclodiu na Coreia do Sul no final da década de 1970. Sua estética era fortemente realista, embora esse realismo já não fosse marcado exclusivamente pelo figurativismo, como o era a arte acadêmica, mas incorporava outros discursos e mediações culturais na própria obra – na forma de colagens, sobre impressões e referências à cultura pop. Como um grupo de formação materialista e inclinações anti-capitalistas, o discurso da arte *Minjung* já não era apenas sobre o mundo, mas sobre as próprias imagens do mundo. Não obstante, seguindo os anseios do movimento, os artistas buscavam realizar um diálogo com as massas e a cultura popular, produzindo imagens coloridas, vibrantes e, muitas vezes, caóticas e em tom jocoso ou pitoresco.

Notável também é a revitalização que os artistas do período operaram da tradição de pinturas budistas – relegadas pela cultura confucionista por seu caráter popular – visível nas obras de Park Saeng-kwang (박생광, 1904-1985) e Kim Jun-kwon (김봉준, 1956-). Já nas obras de Oh Yun (오윤, 1946-1986) e Kim Bong-jun (김봉준, 1954-) predomina um processo de apropriação, com a co-presença de elementos religiosos e da atualidade, como é visível na obra *Marketing V – Cenas do Inferno* (마케팅 V- 지옥도, 1980), de Oh, onde os demônios que executam as torturas infernais são patrocinados por empresas multinacionais, cujos anúncios são visíveis em toda a paisagem.

Um caso interessante é o da obra *História Moderna Coreana – Plantação de Arroz* (한국근대사-모내기, 1987), de Sin Hak-cheol (신학철, 1943-), que mostra uma planície que se estende desde um volume d’água em primeiro plano até uma cordilheira ao fundo, onde se vê a montanha Baekdu (백두산), na fronteira com a China. Enquanto os trabalhadores mais ao fundo trabalham alegremente, os à frente removem lixo de sua plantação: bonecos de ação, cigarros, brinquedos, letreiros de filme e uma bandeira dos Estados Unidos. É marcante a visão da obra a respeito da Coreia: a península é mostrada inteiramente unida, contrariando-se o discurso oficial, que defendia a segregação entre Norte e Sul com base

na divergência política. Também é marcante o enaltecimento do estilo de vida agrário do Norte, onde crianças correm livres e os cidadãos dançam enquanto trabalham em comunhão. Esse enaltecimento teria um caráter político particular porque, segundo a crítica de arte Yun Nanji, a agricultura remete à sociedade da Joseon pré-moderna e, portanto, a uma ideia de utopia (YUN N., 2013, pp.197-198). A pintura foi vista à época como propaganda política, tendo sido confiscada e destruída, e Sin Hak-cheol preso, em 1989, com base na Lei de Segurança Nacional (국가보안법) (KIM, Youngna,2005, p.60).

No final da década de 1980, a arte *Minjung* foi se desgastando, pelo caráter militante que foi assumindo e pelo teor controverso de algumas de suas bandeiras. As críticas ao neoliberalismo e à influência estrangeira foram se mesclando a um sentimento xenofóbico e sangue-purista, que aproximava esses artistas de setores bastante conservadores da sociedade (YUN N., 2013, p.200). A arte *Minjung* talvez tenha soçobrado porque nunca tenha sido capaz de ver positivamente a transformação cultural e a globalização, e nunca tenha previsto, em seus projetos de futuro, o “espaço de hibridismo” em que a Coreia viria a se tornar (YUN N., 2013, p.201).

Os Pós-Modernos (1990 em diante)

Dois importantes eventos marcam o começo da década de 1990 na história coreana. O primeiro é as Olimpíadas de Seoul, de 1988, vitrine do progresso e da industrialização conquistados nas décadas anteriores, pela qual a Coreia do Sul visava reverter sua imagem de país pobre e marginal. O evento também trouxe mudanças no âmbito interno, com a liberalização da atmosfera social, política e cultural, incluída a facilitação de viagens internacionais (KIM, Youngna, 2005, pp.79-80). Outro evento marcante foi a eleição para a presidência, em 1993, de Kim Young-sam(김영삼, 1927–2015), o primeiro chefe de Estado civil desde 1961. Alinhando-se a uma série de políticas que já vinham sendo conduzidas, Kim colocou a globalização (세계화) como a principal meta de sua administração, promovendo a internacionalização,entre outros, dos campos da política, da economia, da educação e da cultura, visando alçá-las a um patamar internacional de qualidade.

Assim, os artistas que entraram em atividade nas décadas de 1990 e 2000 tiveram um *background* significativamente diferente daquele das gerações anteriores. Aqueles nascidos depois de 1960 não experimentaram a pobreza, a

fome, a guerra, tendo nascido em um ambiente de relativa estabilidade política e econômica; mas também não tiveram contato com a cultura de Joseon. Ser jovem durante os primeiros anos da globalização na Coreia do Sul permitiu também um acesso sem precedentes a bens culturais importados, já não mais mediados pelo Japão. Kim Youngna coloca que “eles cresceram em apartamentos de estilo ocidental, e a cultura tradicional de Joseon lhes é mais estranha do que a cultura pop [Norte] Americana” (2005, p.75, tradução nossa). Essa geração se diferencia das precedentes também no tocante às possibilidades de formação e de carreira artísticas. Com o enriquecimento da classe média e as políticas de abertura, uma formação internacional começou a ser uma possibilidade acessível, o que foi fator fundamental para o salto que houve de participação de artistas coreanos em exposições internacionais. Youngna observa que, diante da dificuldade de se



Lee Bul, Monstro: Rosa (Monster: Pink, 1998/2011)⁸

construir uma carreira no país, dado o fechamento do meio artístico, teve início nos anos 1990 um fenômeno de artistas coreanos fazendo sucesso no exterior antes mesmo de serem reconhecidos na terra natal (KIM, Youngna, 2005, pp.72-73), de maneira que a internacionalização trouxe uma possibilidade de renovação inclusive estética.

Desde a década de 1980, as obras de arte começaram a “transbordar” de certas convenções. Pintores já vinham misturando técnicas e materiais, incorporando imagens prontas em suas pinturas, como fotografias, anúncios e recortes de jornais e revistas; e novos formatos como videoarte e instalação ganharam espaço. Há um progressivo desmonte das fronteiras pré-estabelecidas entre gêneros e formatos artísticos, aliado a uma passagem do entendimento da arte como uma atividade artesanal para um entendimento da arte como uma atividade conceitual. Há também, em grande medida, o abandono da representação em prol de uma incorporação da materialidade de elementos do mundo real na

⁸ Disponível em <teratogenics.tumblr.com/post/113977148163/lee-bul-monster-pink-19982011>. Acesso a 19 jul 2016.

obra. Todos esses processos são marcados pela ruptura com a ideia de arte como beleza e arte como representação da natureza, dando lugar à ideia de arte como um discurso a respeito da própria arte e da cultura (HARRIS, 2010, p.35). Como essas transformações estiveram associadas à chegada de teorias ocidentais a respeito da pós-modernidade,

surgiu uma feroz discussão [...] a respeito de como definir o Modernismo coreano. As maiores questões eram se o Modernismo coreano havia de fato chegado ao fim, se a sociedade coreana havia se tornado uma sociedade pós-moderna, ou se o debate pós-moderno em si não seria outra instância de obediência à cultura ocidental (KIM, Youngna, 2005, p.66, tradução nossa).

Vemos aqui ressurgirem as questões que marcaram o começo do Modernismo na Coreia: o desejo de proteger a identidade artística da nação e uma suspeita para com as influências estrangeiras. Há na discussão atual frequentemente um tom nostálgico ao referir-se à arte dos anos 1970 e 80, e os artistas contemporâneos são frequentemente chamados uma geração de individualistas, interessados apenas em “suas vidas pessoais, suas identidades e trajetórias individuais”, relegando a busca por uma identidade coreana coletiva (KIM Youngna, 2005, p.75, tradução nossa). Mas a história da arte coreana parece ter retomado não apenas as polêmicas que marcaram ambas as pontas do século, mas o autorretrato. Assim como os primeiros modernistas educados em Tóquio, artistas contemporâneos também estão comprometidos com representações da identidade. Novamente, o autorretrato não é apenas vitrine da individualidade, mas um território tenso onde imaginários conflitantes são negociados. O que dizer do trabalho de artistas como Kim Sooja (김수자, 1957-) e Lee Bul (이불, 1964-), no qual o diálogo com a história e a tradição ocupa juntamente com o corpo feminino – que já não ocupa mais um lugar idealizado – lugar central na construção da identidade? No trabalho de videoarte de 1997, *Cidades Móveis* (Cities on the Move – 2727 Km Bottari Truck, 1997), Sooja se filma (sempre de costas e à distância constante) viajando através da Coreia do Sul levando, num caminhão, suas *Bottari* (보따리, trouxa), palavra que está fortemente associada à mulher e a seu papel no trabalho doméstico na cultura coreana. É uma mulher que carrega consigo uma história que não é a sua individual, mas à qual ela está inexoravelmente ligada. Em seu *Mulher Agulha* (Needle Woman, 2001), Sooja filma novamente a si mesma, dessa vez caminhando por grandes metrópoles dos cinco continentes – seu próprio ser

sendo a única constante que atravessa a paisagem caótica e mutável das cidades do século XXI.

A fotógrafa coreana radicada nos Estados Unidos Nikki Lee (이승희, 1970-) desenvolve, por sua vez, um projeto onde ela se mistura a comunidades norteamericanas (negros, idosos, mexicanos, cubanos, punks, prostitutas) por algumas semanas, adaptando-se a seu estilo de vida, de vestuário, de fala e, eventualmente mimetizando-os fisicamente – pintando sua pele ou pondo implantes, por exemplo. Depois dessas semanas de adaptação, ela pede a um transeunte que lhe tire uma fotografia em companhia dos membros da comunidade. Seu trabalho coloca a identidade como algo fluido, dependente de interações sociais. Mas, se Nikki afirma seu papel na construção da própria identidade, nas fotografias seu próprio corpo frequentemente aparece como um elemento que a destaca do grupo, revelando a impossibilidade de uma completa assimilação.

Já o artista Cho Duck-hyun (조덕현, 1957-) coloca a tradição em perspectiva ao hiper-amplificar fotografias coreanas do século XIX de figuras em trajes e cenários típicos. Duck consegue remover a camada de “tradição” que medeia a leitura desse tipo de imagem, trazendo para o primeiro plano o elemento existencial da vida dessas pessoas: seus rostos, seus corpos, sua subjetividade. Na obra de escultura/instalação *Piso* (Floor, 2000), de Su Doho (서도호, 1962-), por sua vez, centenas de milhares de pessoas de plástico em miniatura suspendem um vidro sobre o qual o espectador caminha. Para além de uma representação romantizada de uma coletividade reunida em torno de um único propósito e cuja união faz a força, a obra nos coloca a pergunta: somos parte dessa coletividade ou somos gigantes que essas figuras seguram para não serem esmagadas?

A questão de uma identidade nacional nas obras coreanas parece ter saído do nível de elaboração de um projeto de coletividade idealizada para o nível da maneira como o ser-no-mundo coreano se realiza num nível individual.

Conclusão

O artista Jheon Soocheon (전수천, 1947-) produziu para a Bienal de Veneza de 1995 uma instalação chamada *Figuras Transientes, a Espiritualidade dos Coreanos* (Wandering Figurines, the Spirituality of Koreans). O espaço era uma grande sala de paredes pretas e chão de vidro, sobre o qual estavam dispostas centenas de figuras de pedra – reproduções de estatuetas mortuárias do Reino de Silla –, e

sob o qual estavam jogadas pilhas de lixo industrial: televisões quebradas, bicicletas, móveis, retalhos de metal disformes. A tradição aqui é representada em seu aspecto simbólico, significativa, em contraste com uma modernidade presentificada por seu subproduto: o lixo. Os objetos da modernidade tecnológica parecem grotescos perto das delicadas estatuetas manufaturadas; a trivialidade da vida moderna polui a experiência espiritual da morte. Revela-se aqui a persistência de um “desejo não resolvido” de “estabelecer uma continuidade histórica significativa entre a arte coreana contemporânea e o seu passado tradicional, supostamente perdido” (EN, 2009, p.21, tradução nossa). Por que, a despeito de sua posição proeminente no mundo, essa resistência para com a modernidade persiste na Coreia?

Mark Byington nos conta que, em 1992, com a normalização das relações diplomáticas sino-coreanas, massas de turistas coreanos começaram a frequentar os sítios arqueológicos do antigo reino de Koguryo, na China. Mas, em função de “demonstrações de entusiasmo nacionalista” por parte dos visitantes, o governo chinês passou a restringir acesso a esses sítios (BYINGTON, 2002, p.14). Vale lembrar também que foi apenas em 2015 que o governo japonês pediu desculpas oficialmente por ter usado meninas coreanas como escravas sexuais (慰安婦, 위안부, mulheres de conforto) durante a ocupação colonial.

Já a história da arte moderna coreana vem sendo contada como uma série de importações de estilos de origem ocidental (EN, 2009, pp.19-20). De fato, o crítico de arte Oh Kwang-su (오광수, 1938-) diz que a arte coreana “nasceu com a sina de ser recipiente e não originador” (1992, apud EN, 2009, p.21). Ou seja, o direito da Coreia à própria história e identidade ainda é um assunto em disputa, o que certamente é uma das razões pelas quais o pensamento nacionalista ainda tem penetração na sociedade coreana.

Porém, seria essa sina de “recipiente” intrínseca à ontologia do ser coreano, ou seria ela o destino manifesto de um limitado imaginário ocidental (ANDÓ FILHO, 2016), no qual toda expressão artística não tradicional é vista como ramificação das expressões europeias e norteamericanas? É, afinal, uma visão que depende da perspectiva purista de que a cultura tradicional é isenta de influências externas. En Young Ahn insiste que a difundida aplicação de terminologias ocidentais para descrever a arte coreana do século XX criou um vício na historiografia de sempre estabelecer paralelos entre desenvolvimentos artísticos coreanos e ocidentais (EN, 2009, pp.20;22). Ideais de “coreanidade essencial” e do “específico coreano”, por outro lado, a despeito de fazerem parte de um vocabulário nacionalista, participam também de um processo de reificação da identidade que distorce e simplifica a

complexidade de um povo (ANDÓ FILHO, 2016). Essencializar uma cultura é torná-la mais vendável: “quanto mais coreano, mais internacional”.

Os coreanos sentiam a necessidade de “localizar” a arte coreana, ainda que como um membro “tardio” e periférico, numa ecúmena artística eurocêntrica. Além disso, a fim de “objetificar” a história da arte coreana, em suas mentes, o específico ou particularidade cultural da arte moderna coreana deveria ser deslocalizada de seu próprio contexto e integrada nas narrativas “universais” da história da arte mundial, a qual eles [historiadores] reconhecem como predominantemente ocidental (EN, 2009, p.21, tradução nossa).

Mas o fato de que as periferias culturais bebem muito mais da cultura do centro do que o contrário pode ser visto como uma vantagem. Nos diz Julie Chun que Ko Hui-dong considerava a possibilidade de ter recebido uma educação de elite no Japão tanto um privilégio como uma responsabilidade, na medida em que ele se via no dever de devolver seus aprendizados à sociedade coreana (CHUN, 2008, p.150). Assim, a questão reside não na influência estrangeira em si, mas no uso político que se faz dela. Da mesma forma, a identidade nacional é uma moldura ainda historicamente válida, que permite uma ressignificação coletiva das experiências individuais. Ela pode ser inclusiva, se entendida como uma lente conceitual que permita abraçar a multiplicidade de experiências e olhares contidos na sociedade; mas se torna um aparato de repressão e silenciamento quando reificada e essencializada. A quebra com uma abordagem nacionalista revigora a discussão sobre a identidade nacional, tornando-a mais humanista e pertinente aos valores do século XXI.

Por fim, é legítimo também o receio de que os artistas contemporâneos estejam renegando a discussão a respeito de identidade nacional – em função do tom politicamente carregado que ela assumiu ao longo do século passado – em prol de uma individualização das experiências e identidades. Mas acreditamos ser infundado esse receio: através de sua história, a arte coreana vem reelaborando essas questões de maneiras sutis e engenhosas. E, afinal, quem poderia saber melhor do que os próprios coreanos o que é ser coreano?

Agradecimentos

Os autores gostariam de agradecer o bacharel em história Sr. Bruno Carvalho por sua valiosa contribuição a respeito da Historiografia Nacionalista Coreana.

Referências Bibliográficas

AHN Hyeonjeong. *Haebang-i-hu (1945~1960)*, *Hanguk Hwadan-eui Kyeong-hyang-gwa Su-mok-hwa Kyoyuk-e Kwan-han Yeon-gu [Um Estudo do Ensino de Pintura em Nankin em Círculos de Pintores Coreanos durante o Período pós-Liberação (1945~1960)]*, In: *Misul Kyoyuk Non-chong [Periódico de Educação Artística]*. Korea Art Education Association. Vol. 20, No. 3 (2006), pp. 257-280. Disponível em: <<http://scholar.dkyobobook.co.kr/searchDetail.laf?barcode=4010020319763>>. Acesso em 23 jun. 2016.

ANDÓ FILHO, Fábio. *Kataguiiri, Sakamoto e o Japonês da Federal: experiências de pessoas públicas racializadas*. São Paulo, 19 jan. 2016. Disponível em: <<https://outracoluna.wordpress.com/2016/01/19/kataguiiri-sakamoto-e-o-japones-da-federal-experiencias-de-pessoas-publicas-racializadas/>>. Acesso em 23 jun. 2016.

BYINGTON, Mark. *The Creation of an Ancient Minority Nationality: Koguryo in Chinese Historiography*. In: *Embracing the Other: The Interaction of Korean and Foreign Cultures: Proceedings of the 1st World Congress of Korean Studies*. Jul, 2002. Songnam: Academy of Korean Studies.

CHUN, Julie. *Formation of Korean Artistic Identity during the Early Years of Japanese Colonialism*. In: *Colloque étudiant du Département d’Histoire*, 8. 2008. Québec: Université Laval, 2008. Pp. 145-160. Disponível em: <<https://www.erudit.org/livre/artefact/2008/index.htm>>. Acesso em: 24 jun. 2016.

EN Young Ahn. *When Was Modernism in Korean Art?*. In: *Global Korea: Old and New: Proceedings of The Sixth Biennial Conference Korean Studies Association of Australasia*. 2009. Sidney: University of Sidney. Pp 15-26. Disponível em:<<https://koreanstudiesaa.wordpress.com/past-conferences-2/>>. Acessado em 24 jun. 2016.

HARRIS, Roy. *The Great Debate about Art*. Prickly Paradigm Press, Chicago: 2010.

HONG Seon-Pyo. *Joseon Hwe-Hwa [A Pintura de Joseon]*. Hanguk Misur Yeon-gusa, Seoul: 2014.

JO Soojin. *Sageon-eui Jeonmal – Hanguk-jeok Happening-eui Dojeon-gwa Jwajeol [A História do Grupo dos Quatro: O Desafio e a Frustração do Happening Coreano]*. In: *Misul-sa Hak-bo [Art History Review]*. The Korean Society Of Art History, vol. 40, no. 4 (2013). Pp. 141-172.

KANG Tae-hee. *Uri Nara Cho-gi Kaenyeom Misul-eui Hyeonhoeng - ST Jeonsi-reul Jungsim-euro [Conjuntura da Arte Conceitual Nacional - as Exibições ST]*. Hakyoun: Seoul, 2005.

KIM Hyeong-suk. *Haebang-gong-gan-eui Hanguk Misul: Seo-gu-munhwa Suyong-gwa Minjokjong-cheseong Kuhyeon-eui Munje* [Arte Coreana da Libertação: O Problema da Cultura Ocidental e da Identidade Nacional]. In: *Johyeong FORM [Forma Plástica]*. Seoul National University College of Fine Arts. Vol. 24 (2001), pp. 13-25.

KIM Mi-gyeong. *Byeok-jeon-e daehan So-go: Hanguk Informel-eui Jeon-gae-gwajeong-e daehan eui-mun* [O Tambor, de Byeok Jeon: Questões sobre a Evolução da Arte Informel Coreana]. In: *Hyeondae Misul Dasi Irg-gi IV [Releituras da Arte Contemporânea IV]*, v. 3. Institute of Korean Art, Seoul: 2004. Pp. 463-476.

KIM Won-Yong, AN Hui-Jun. *Hanguk Misul-eui Yeoksa – Seonshindae-eseo Joseonshidae-kkaji* [História da Arte Coreana - da Pré-História ao Período Joseon]. Sigongsa, Seoul: 2003.

KIM Youngna. *1930 Nyeon-dae-eui Hanguk Keundae Hwe-Hwa* [Pintura Coreana Moderna dos anos 1930]. In: *Misul-sa Yeon-gu* [Pesquisa em História da Arte]. The Association of Art History, vol. 7 (Dezembro, 1993), pp. 31-46.

_____. *Yi Inseong-eui Hyangto-saek: Minjokju-eui-wa Shikminju-eui* [As Cores Locais de Lee Inseong: Nacionalismo e Colonialismo]. In: *Misul-sa Nondan* [Forum de História da Arte]. Korean Center for Art Studies, vol. 9 (Novembro, 1999), pp. 191-211.

_____. *Modern and Contemporary Art in Korea*. Hollym Corp. Publishers, Seoul: 2005.

_____. *Constructing Transnational Identities: Paik Nam June and Lee Ufan*. In: *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence, The Proceedings of the 32nd International Congress of the History of Art*. Jun. 2009. Melbourne: Miegunyah Press. Pp. 910-914. Disponível em: <<http://heavysideindustries.com/constructing-transnational-identities-paik-nam-june-and-lee-ufan-2009/>>. Acesso em 20 jun. 2016.

KIM Yun-su; et al. *Hanguk Misul 100 Nyeon* [Cem Anos de Arte Coreana]. Paju: Hangilsa, 2006.

KWON Young-jin. *1970 Nyeondae Dansek-jo Hoe-hwa – Hanguk-jok Modernism-eui Chang-an* [Pintura Monocrome da década de 1970 – Invenção do Modernismo Coreano]. Noonbitpress, Seoul: 2013 (Coleção Leituras em Arte Contemporânea).

LEE Dong-ju. *Uri Yet Keurim-eui Arumdaum- Jeontong Hwe-Hwa-eui Kamsang-gwa Heureum* [A Beleza da Nossa Pintura Antiga - Fluxo e Apreciação da Pintura Tradicional]. Sigongsa, Seoul: 1996.

OH Sang-gil. *Bipyong-gadeul-i-yo nae kar-eul bad-a-ra* [Caros Críticos, Recebam minha Vingança]. Institute of Korean Art, Seoul: 2005.

PARK Kyeri. *Ilje Shidae 'Joseon Hyangto-saek' ['A Cor Local de Joseon' no Período Imperial Japonês]*. In: *Hanguk Keundae Misul Sahak [História da Arte Moderna Coreana]*. Association of Korean Modern and Contemporary Art History. Vol. 4 (Dezembro, 1996), pp. 166-210.

SEOH Seong-rok. *Bak Seobo - Informel-eseo Dansek-hwa-kkaji [Park Sobo – do Informel ao Monocromático]*. Jaewon Art Press, Seoul: 2000.

SHIN Chung-hun. *1960 Nyeondae Mal Hanguk Misul-eui Dosi-Munmyeong-e-eui Cham-yeo [Participação na Vida Urbana na Arte Coreana dos Fim dos Anos 1960]*. In: *Misul Sahak [Art History Journal]*. Korean Association of Art History Education, vol. 28 (2014). Pp. 189-217.

YI Seong-Mi. *Western Influence on Korean Painting of the Late Chosŏn Period*. In: *Embracing the Other: The Interaction of Korean and Foreign Cultures: Proceedings of the 1st World Congress of Korean Studies*. 2002. Songnam: Academy of Korean Studies. Disponível em: <<https://congress.aks.ac.kr:52525/korean/viewforum.php?f=116>>. Acessado em: 25 jun. 2016.

YUN Hee-Sun. *Joseon Misul-sa Yeon-gu [Pesquisa sobre História da Arte de Joseon]*. Youlhwadang, Seoul: 1946/2000.

YUN Jin Seop. *1970 Nyeondae Hanguk Dansek-hwa-eui Taedong-gwa Jeon-gae [Concepção e Desenvolvimento da Arte Monocromática na Coreia nos anos 1970]*. Maronie Books, Seoul: 2003.

YUN Nanji. *Hong Seong-gong-gan-euro-seo-eui Minjung Misul [Espaço Hongsung como Arte Minjung]*. Noonbit Press, Seoul: 2013 (Coleção Leituras em Arte Contemporânea)

POEMAS EM LÍNGUA ARMÊNIA DO TROVADOR SAYAT-NOVA: UMA TRADUÇÃO EM PORTUGUÊS

*Deize Crespim Pereira**

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar traduções inéditas em português de alguns poemas compostos em língua armênia pelo trovador Sayat-Nova, nascido no século XVIII, em Tiflis (hoje Tbilisi, capital da Geórgia). Entre os poemas traduzidos, estão algumas de suas mais conhecidas criações, como “*Kamantchá*”, em que o eu-lírico trovador louva seu instrumento musical favorito com imagens sensuais, e “O mundo é uma janela” de tom filosófico e cristão. Além da tradução, apresentamos a biografia de Sayat-Nova e uma breve interpretação dos poemas.

Palavras-chave: Sayat-Nova, poesia trovadoresca, trovadorismo oriental, literatura armênia, diáspora armênia da Geórgia.

* Professora Doutora de Língua e Literatura Armênia do DLO/FFLCH/USP. E-mail: deize.pereira@usp.br

1. Introdução

Este trabalho tem por objetivo apresentar traduções inéditas em português de alguns poemas compostos em língua armênia pelo trovador Sayat-Nova, um dos poetas mais celebrados tanto na literatura armênia, quanto nas literaturas georgiana e azerbaijana.

Nascido em Tiflis no século XVIII, Sayat-Nova compôs grande parte de sua poesia em três línguas: armênio, georgiano e azeri (ou azerbaijano, dialeto turco do Azerbaijão)¹. Como todo trovador, ele não somente dominava a arte poética, mas era excelente músico. Ao cantar ou declamar seus versos, tocava instrumentos musicais, principalmente o *kamantchá* (instrumento de corda tocado com um arco, semelhante a um violino), o *chonguri* e o *tambur* (sendo estes dois últimos instrumentos de corda semelhantes ao alaúde).

Seu primeiro poema é de 1742, em azeri. Em 1759, ele teria encerrado suas atividades como poeta. Seu manuscrito de poemas, conhecido como *Tetrak*, porém, teria sido finalizado em 1765, cinco ou seis anos depois de ele ter encerrado suas atividades como trovador da corte georgiana.

Sayat-Nova compôs primeiramente em azeri e em georgiano, e só muito tempo depois em armênio. No poema armênio “*Sbat Sirun is*” (“Tu és muito bela”), Sayat-Nova anotou:

“(…) Agora quero dizer algo em armênio. Eu, Arutin, filho de peregrino, desde criança até a idade de 30 anos pratiquei todos os tipos de jogos (*khaghs*: ‘cantos’), e com o poder do Grande Precursor [São João Batista, o santo patrono dos bardos] aprendi o *kamanchá*, o *chongur* e o *tambur*.” (In: DOWSETT, 1997, p. 13)

Sayat-Nova forjou sua própria língua literária, a qual misturava diferentes dialetos do armênio – clássico, oriental e ocidental –, não se restringindo, portanto, à variedade armênia de Tiflis. Seu vocabulário, num mesmo poema, é emprestado de diferentes línguas, tais como o turco, persa, árabe, etc., de forma que hoje é extremamente difícil decifrar seus versos, até mesmo para falantes nativos destas línguas orientais. Para complicar ainda mais, o poeta utilizava diferentes grafias.

¹ Existem também alguns poemas em russo documentados pelo seu filho Ioane.

Assim, escreveu poemas azerbaijanos usando o alfabeto ora armênio ora georgiano, e também compôs em armênio utilizando ambos os alfabetos.

O presente trabalho está dividido em quatro partes. Logo após esta Introdução, na seção 2, apresentamos a biografia de Sayat-Nova, além de dois textos que ilustram episódios de sua vida: o primeiro de autoria do Príncipe Ioane Batonishvili narrando o encontro entre o velho poeta e um jovem monge georgiano, e o segundo um poema autobiográfico escrito em azeri, denominado “*Sujut’lama*” (ambos os textos traduzidos a partir da tradução em inglês de Dowsett, 1997). As informações biográficas foram retiradas principalmente de Dowsett (1997), mas também de Hacikyan (coord. 2002), Hairapetian (1995) e Sarafian (1983).

A seção 3 contém traduções inéditas para a língua portuguesa de alguns dos poemas de Sayat-Nova compostos em armênio, acompanhadas de uma breve interpretação dessas composições. A tradução dos poemas para o português foi feita a partir do armênio. Primeiramente foi utilizado o texto original publicado eletronicamente na Biblioteca Digital de Literatura Armênia (DIGILIB - Digital Library of Armenian Literature) da American University of Armenia. Também em armênio, foram consultadas as seguintes fontes: a tradução armênio-armênio de Yerwand Stepanian publicada eletronicamente, e um livro antigo de Miansariants (1868) em que se encontram alguns dos poemas juntamente com explicações em armênio sobre o significado das palavras estrangeiras. Posteriormente, cotejou-se a tradução em português com as traduções em inglês publicadas em Dowsett (1997), Hacikyan (coord. 2002), Tolegian (1979), e com a tradução em espanhol de Sarafian (1983)². A última seção do presente trabalho contém as referências bibliográficas.

Tais traduções, bem como os textos consultados em armênio, por vezes divergem drasticamente entre si na interpretação dos versos do poeta, que gostava de brincar com a polissemia. Traduzir Sayat-Nova não é tarefa fácil e pode ser vista como uma grande aventura.

Com esta tradução para o português, poderão os leitores conhecerem alguns poemas de um dos mais apreciados trovadores do Cáucaso.

² Apenas a publicação de Hacikyan (coord. 2002) contém traduções em inglês de todos os poemas apresentados neste trabalho. Os tradutores desta obra são os seguintes: Diana Der Hovanessian, Marzbed Margossian, Aram Tolegian e Charles Dowsett.

2. Biografia do poeta

O objetivo desta seção é não somente facilitar a interpretação dos poemas que apresentaremos neste trabalho, mas também levar o leitor a conhecer um pouco da fascinante trajetória de vida de Sayat-Nova.

Não há informações precisas nem completas acerca da vida de Sayat-Nova. As histórias que chegaram até nós sobre a biografia do poeta provêm de três fontes: seus manuscritos, seus poemas e o livro de seu filho mais novo, Ioane. Os manuscritos abrangem tanto o livro de poemas, conhecido como *Tetrak*, que reúne suas composições armênias e azeris (e trechos de poemas georgianos), anotadas com várias caligrafias, isto é, por várias pessoas diferentes, tanto armênios quanto georgianos, juntamente com comentários sobre sua evolução como poeta e trovador, possivelmente escritos por ele mesmo, e que hoje se encontra no Museu de Charents em Yerevan, capital da Armênia, quanto anotações de colófãos de manuscritos que ele produziu em seu trabalho como monge copista. O livro de seu filho, por seu turno, foi encomendado pelo Príncipe Teimurazi que, inspirado pelo seu interesse por literatura mas também pelo desejo de resgatar a glória de seus ancestrais da corte georgiana (anterior à anexação da Geórgia pelo Império Russo), encarregou Ioane de colocar no papel o que ele lembrava das composições poéticas de seu pai, muitos anos após sua morte, em 1823 (DOWSETT, 1997), sendo esta a fonte principal dos poemas georgianos de Sayat-Nova.

Nascido no século XVIII, aproximadamente em 1712, em Tiflis (hoje Tbilisi, capital da Geórgia), com o nome de batismo Arutin (no armênio clássico, Harutiun) Sayadian, que denuncia sua ascendência armênia, Sayat-Nova faz parte de uma comunidade específica da diáspora armênia, cuja origem remonta aos séculos XII e XIII, quando muitos armênios, fugindo das invasões dos turcos seldjúcidas e dos mongóis, abandonaram a Armênia e se estabeleceram na Geórgia e em outras partes do Oriente, na época do estado armênio da Cilícia ou Kilikia, no território ao extremo nordeste do mar Mediterrâneo.

Num colófão de um manuscrito copiado por Sayat-Nova em aproximadamente 1765-6, depois que já tinha deixado de ser trovador e já tinha sido ordenado padre, adotando o nome de Stepanos, ele faz referência aos seus pais: Karapet, proveniente de Alepo, na Síria, denominado *Mahtesi* (peregrino de Jerusalém), e sua mãe, Sara, natural de Havlabar, região de Tiflis (Tbilissi) habitada por população armênia e georgiana.

Ó leitor, lembre-se do escriba deste manuscrito, deste pecador, Stepanos, *kabanay* [padre da Igreja Apostólica Armênia], a quem chamam de Sayad Novay, e de meu pai, o peregrino (*Mahtesi*) Karapet, e de minha mãe Sarray, e tu também serás lembrado perante Deus, amém. (In: DOWSETT, 1997, p. 22)

Sayat-Nova quando adolescente aprendeu um ofício não especificado, mas que tradicionalmente foi identificado como de tecelão ou tintureiro. De fato, em seus poemas há alusões frequentes a diferentes tecidos. Com a idade de 14 anos ele terminou seu aprendizado e presenteou seu mestre com um *khalat* (uma beca).

Entre quinze e dezesseis anos, ele já tinha sido alfabetizado, e se gaba disso com expressões metafóricas em seu poema autobiográfico “*Sujut’lama*”: “Esparramei branco e preto por toda parte”.

Conforme o poema “*Sujut’lama*”, com dezoito anos ele tomou consciência da rosa e do jardim de rosas, aludindo provavelmente à sua atração pelo sexo oposto. Com dezenove anos, viajou para a Abissínia e para a Índia (i.e. viajou extensivamente). Com vinte anos, vendeu rubis ao mercador, possivelmente uma metáfora para sua poesia e apresentação pública: “Meus vinte e cinco anos passaram. Entrando na praça pública, cerro parcialmente meus olhos em êxtase”. Com trinta anos ele finalmente domina com esmero seus instrumentos musicais e sua arte, compondo todos os tipos de poemas, de tom triste e alegre: “Eu, uma serpente, me enrolo, me contorço e viro para qualquer lado”. No seu livro de poemas, denominado *Tetrak*, há uma anotação que igualmente diz que com trinta anos ele adquiriu maturidade musical.

Sayat-Nova se tornou *ashugh*, isto é, trovador da corte do rei Irakle II da Geórgia, entre outros monarcas georgianos, onde adotou o nome artístico de Sayat-Nova, que em persa significa “o caçador de melodias”. Como ele próprio relata em seus poemas: “O soberano de Sayat-Nova é Irakli, o príncipe falcão real”; “Sou um ministrel do rei da Geórgia” (In: DOWSETT, 1997, p. 76)³.

Em 1759, Sayat-Nova foi expulso da corte georgiana, segundo a tradição, por causa de um escândalo romântico: ter se apaixonado perdidamente pela irmã do rei, a princesa georgiana Anna Bagration Batonashvili. Outra versão conta

³ Dowsett (1997) acredita que Sayat-Nova foi ministrel da corte georgiana entre os anos de 1744 e 1759, quando Irakli era rei de Kakheti em Telavi. Depois da morte de seu pai, em 1762, quando Irakli se tornou rei de Kartli e estabeleceu sua corte em Tiflis, Sayat-Nova não era mais menestrel. Esta cidade praticamente não aparece na poesia de Sayat-Nova, sendo mencionada apenas uma vez em um poema satírico.

como os nobres da corte, ressentindo o fato de o rei georgiano apreciar tanto a cultura armênia (Irakli tinha ascendência bagrátida, sendo sua família um ramo desta dinastia armênia), invejaram Sayat-Nova e o taxaram preconceituosamente de herético, estrangeiro e proveniente de baixa classe social, inventando intrigas para que fosse expulso.

Não se sabe se o amor de Sayat-Nova era mesmo pela irmã do rei, nem sequer se este amor realmente existiu. Dowsett acredita na sinceridade de suas composições amorosas. Num poema em georgiano, o poeta diz: “Se sou culpado destes crimes, que o rei corte minha cabeça” (In: DOWSETT, 1997, p. 94). Em outro poema, denominado “*Is kanchum im Lalanin*” (‘Eu chamo por Lalanin’), composto por volta de 1753, o nome da princesa georgiana (Anna) é cifrado, entrando na composição de várias palavras contidas nos versos: *Lal-anin*, ‘rubi Anna’; *Yar-anin*, ‘amada Anna’; *Mer-anin*, ‘nossa Anna’. Como nota Dowsett, se hoje relacionamos este léxico ao nome de Anna, imagine o escândalo que deve ter causado na sociedade georgiana da época. Não somente a distância social separava os dois amantes, além disso, Anna era uma mulher casada. Todavia, se o amor de Sayat-Nova fosse platônico, literário, por assim dizer, isto era permitido mesmo se se dirigisse a uma mulher comprometida (era como a Dulcinéia de Dom Quixote, segundo Dowsett).

Também não há indícios de que esse amor fosse correspondido. Num poema de 1759, ano em que Sayat-Nova deixou a corte, o poeta reclama: “Só sei que faz quatro anos desde que a caravana entrou na cidade [de Tiflis]” (In: DOWSETT, 1997, p. 114). Dowsett interpreta este verso como um sinal de que fazia então quatro anos que eles não se viam, ou seja, os amantes teriam se separado por volta de 1755.

Depois de deixar a corte, por volta de 1760-1, Sayat-Nova se casou com uma mulher armênia chamada Marmar (em persa, ‘delicada’), com quem teve quatro filhos, e se tornou um *kabanay*, isto é, um padre não celibatário da Igreja Apostólica Armênia, adotando o nome de Stepanos.

Alguns anos após a morte de sua esposa em 1768, ele se tornou um monge e se mudou para o monastério de Haghpat, na Armênia. Foi em uma de suas celas que ele passou seus últimos dias.

As circunstâncias de sua morte são obscuras. Segundo a tradição armênia, morreu como mártir, no ano de 1795, durante a reide de Tiflis por Agha Muhammad, que assassinou todos os monges de Haghpat. Segundo uma das

versões (HAIRAPETIAN, 1995; SARAFIAN, 1983), ele teria levado seus filhos para um forte sob proteção russa, para colocá-los a salvo dos persas, e depois retornou para Tiflis, onde morreu. Outra versão conta como ele se negou a se converter ao islamismo para salvar sua própria vida, tendo respondido aos persas em azeri: “eu não me afasto da igreja, eu não viro as costas para Jesus” (In: DOWSETT, 1997, p. 37). O túmulo de Sayat-Nova se encontra na Catedral de São Jorge (*Surb Gevorg*) em Tbilissi, que é a catedral da diocese georgiana da Igreja Apostólica Armênia.

O jovem diácono georgiano Ioan Khelashvili, monge do monastério de Kvabtakhevi em Kartli, narra sua visita a Sayat-Nova, no monastério de Haghpat, em data não conhecida. Transcrevemos abaixo a tradução deste relato, retirado da obra *Kalmasoba* (‘Respiga’, isto é, milho colhido nas trilhas para contribuição às igrejas e monastérios) composta pelo Príncipe Ioane Batonishvili (1772-1836), entre os anos de 1813 e 1828 em São Petersburgo. A citação foi retirada da edição de K. Kekelidze e A. Baramidze (1936, Tiflis, pp. 226-9 apud DOWSETT, 1997, pp. 41-2).

Então um monge, dentre os armênios, colocou sua cela à disposição de Ioan e ele foi até lá. E quando o *vartapet* deixou Ioan entrar na cela, cumprimentou-o e lhe indagou sobre o propósito de sua visita. Ioan explicou tudo detalhadamente, e eles sentaram, conversaram um pouco, e o *vartapet* ofereceu um lanche para Ioan (...), então começaram a comer. E nisso ele serviu um bom vinho para Ioan e também serviu uma boa dose para si mesmo. Então, o *vartapet* tomou seu *chonguri* e começou a tocá-lo e a cantar esta música [versão de Ioan para a canção “*She satsqalo ch’emo t’avo*”; ‘Ó minha mente triste’]. O diácono Ioan olhou com espanto e disse:

IOAN – Ai triste homem! Como podes lamentar ter abandonado o status de homem do mundo? (...) Padre, tu és um monge; tu não desviaste do caminho [literalmente, viraste para a esquerda]?!

VARTAPET – Quando eu tinha tua idade, às vezes eu virava à esquerda, às vezes à direita.

IOAN – Ai de mim! Por isso tu choras?

VARTAPET – Por isso eu choro, e também por você, que sendo um rapaz tão jovem, tenha se tornado monge.

IOAN – É bom para o homem se acostumar ao bem já em tenra idade. Se tu tivesses te tornado monge quando jovem, hoje tu não serias presa da melancolia.

VARTAPET – Se meu guia espiritual me libertasse, eu preferiria a condição secular a esta vida monacal!

IOAN – Permita-me perguntar, quem é você?

VARTAPET – Deixa eu me apresentar, eu sou o pecador Saat'lama, se você já ouviu falar.

IOAN – Claro que ouvi sobre sua fama na arte dos menestréis e do entretenimento. Permita-me perguntar, quem é você exatamente?

SAAT' LAMA – Eu podia tocar o *chonguri* muito bem e ainda compor poemas georgianos usando temas persas. Eu não havia ainda sido aceito [reconhecido como um artista de valor] e quando Irakli começou a reunião e chamaram a nós músicos, eu cantei em georgiano com temas persas. O rei gostou e me presenteou com uma beca (*khalat*). E então muitos outros cantaram no mesmo estilo e me imitaram. Daí eu fui admitido e tinha um lugar em toda a parte, não só como cantor, mas como palhaço (...). Então, assumi várias outras funções e depois optei por me tornar um monge e aqui estou eu. E tudo isto eu recitei aqui na minha cela monástica em versos como uma canção para você guardar.

IOAN – Abandonaste a vida mundana, mas ainda te ocupas de música e cantoria?

SAAT' LAMA – Meu guia espiritual me ordenou que desistisse disso e eu estabeleci a condição de que enquanto estas cordas de meu *chonguri* soassem e não partissem, eu não tiraria minhas mãos delas, também porque quando me consagraram como monge, elas foram abençoadas junto comigo. Então eu toco minhas notas nestas cordas benditas.

IOAN – E enquanto mantiveres tua palavra, eles te darão permissão. (...)

SAAT' LAMA – Sei que verei a salvação, porque nesta nossa igreja há quarenta capelas, e quando um de nós parte deste mundo, eles rezam missas em cada uma das capelas por quarenta dias, dez missas por dia durante quarenta dias. E dizem que quando se reza ao morto dez missas por dia durante quarenta dias, ele certamente se salvará, se estiver na sua última hora e ele confessar seus pecados e tomar a santa comunhão. (K. KEKELIDZE e A. BARAMIDZE, 1936 apud DOWSETT, 1997, pp. 41-3)

Embora a obra fonte do texto reproduzido acima contenha muitas informações históricas, não se sabe se este encontro de fato ocorreu, ou se é apenas um recurso literário.

No início deste diálogo, Sayat-Nova é identificado como *vartapet* (mestre, doutor da igreja), mas quando ele começa a se lamentar falando da sua vida de trovador, sua identidade muda para Saat'Lama. Na conversa com o jovem que veio conhecê-lo, Sayat-Nova se mostra um monge triste, saudoso em relação a sua vida mundana, que lhe parece preferível à sua vida monástica; um trovador aposentado que não consegue abandonar as canções. Como referido no texto com humor, seu amor pela música era tanto, que quando se consagrou como monge, escondeu o *chonguri* sob a batina, de modo que o instrumento fosse abençoado junto com ele.

No poema autobiográfico “*Sujut'lama*” (ato de prostrar-se em adoração na religião islâmica) escrito em azeri e contido no *Tetrak* (manuscrito de seus poemas), Sayat-Nova conta sua vida desde o nascimento até a idade de 95 anos. Segundo uma outra tradição georgiana, ele teria vivido até 1801, tendo falecido calmamente em sua cama com 89 anos. Estas duas versões diferem da versão armênia, segundo a qual ele teria morrido com 83 anos para defender sua fé cristã, portanto, como mártir.

Sujut'lama

Agradeço ao Criador, ao Alimento de todos, Àquele que dá existência.

Sendo água, sendo terra, caí no rubro oceano⁴.

Assim que o sopro entrou no meu corpo, escorri da pena do Anjo Escrivão.

Certamente foi pela vontade de Deus que desci na cidade de lugar nenhum⁵.

Passou meu terceiro mês desde a concepção, e a luz se anunciou à minha mãe.

Seis meses se passaram, fiquei apertado na câmara vermelha.

Nove meses se passaram, e eu gritei para o Senhor me salvar.

Meu corpo respirou, abri meus olhos, entrei na Primavera.

Meu primeiro ano passou. Recebi a força que vem do santos óleos⁶.

Dois anos se passaram. Ainda lambo o peito da minha mãe.

⁴ Fisiologia medieval: a concepção se dá pela mistura do sêmen com o sangue menstrual.

⁵ Além da imaginação dos viajantes, isto é, o caminho místico.

⁶ Referindo-se ao batismo na Igreja Apostólica Armênia.

Três anos se passaram. Permaneci berrando no berço.

Quatro anos se passaram. Eu andei, pus meus pés no chão.

Cinco anos se passaram. Descobri minha língua e minha boca.

Seis anos se passaram. Meus dentes ficaram fortes.

Sete anos se passaram. Fiz um esforço para ganhar o meu pão.

Oito anos se passaram. Abri meus olhos e entrei na Primavera.

Nove anos se passaram. Eu ainda não era para ser notado.

Meus dez anos passaram. Eu vagava por aí em confusão.

Meus onze anos passaram. Tornei-me verdadeiramente parte da família.

Meus doze anos passaram. Eles me confiaram a um artífice.

Meus treze anos passaram. Aprendi o ofício com perfeição.

Meus catorze anos passaram. Mandei para o meu mestre uma beca de honra.

(...)

Meus quinze [por dezesseis] anos passaram. Esparramei branco e preto por toda [parte]⁷.

Meus dezessete anos passaram. Ainda não tinha me tornado um recitador público.

Meus dezoito anos passaram. Percebi a rosa e o jardim de rosas.

Meus dezenove anos passaram. Viajei para a Abissínia e para a Índia.

Meus vinte anos passaram. Vendi rubis ao mercador.

Meus vinte e cinco anos passaram. Entrando na praça pública, cerro parcialmente [meus olhos em êxtase.

Meus trinta anos passaram. Eu, uma serpente, me enrolo, me contorço e viro para [qualquer lado.

Meus trinta e cinco anos passaram. Escrevo bem. Espero o momento propício.

Meus quarenta anos passaram. Tudo que eu possuía foi levado pelas ondas do mar.

Meus quarenta e cinco anos passaram. Estou a par de todos os assuntos.

⁷ Aprendeu a ler e a escrever.

Meus cinquenta anos passaram. A desgraça está estampada na minha cara.
Meus cinquenta e cinco anos passaram. Emito muitos tristes suspiros.
Meus sessenta anos passaram. Juntei-me ao grupo dos homens velhos.

Meus sessenta e cinco anos passaram. Digo muito “ai de mim” e me lamento.
Meus setenta anos passaram. Meus olhos perderam o brilho.
Meus setenta e cinco anos passaram. Sou louco e selvagem.
Meus oitenta anos passaram. Estou com um pé no túmulo.

Meus oitenta e cinco anos passaram. A doença entrou na minha alma.
Meus noventa anos passaram. Estou farto de mim mesmo.

(...)

Meus noventa e cinco anos [por cem] passaram. Juntei-me aos mil e cinquenta [padres].

Sou um pecador, um escravo, não me deixe ao alcance do braço por isso.
Neste mundo quem não tem pecado? Olha o Salomão!
Quando a hora de dizer adeus chegar, quem perguntará por Sayat-Nova?
Este mundo é vaidade. Maldita seja a boa fé.
(In: DOWSETT, 1997, pp. 58-9)

3. Poemas de Sayat-Nova compostos em armênio

O primeiro poema traduzido, “*Kamantchá*”, é dedicado ao instrumento musical favorito do trovador Sayat-Nova. Na maior parte desta composição poética, o instrumento é personificado, isto é, é tratado metaforicamente como uma pessoa. O instrumento é que é o músico, no lugar do instrumentista, que é quem lhe dá vida, mas enquanto este é superficial, o *Kamantchá* é perspicaz e tem visão profunda, podendo ver além das aparências. Outras imagens são utilizadas; assim, o instrumento é uma taça de ouro cheia de vinho doce capaz de embriagar, entorpecer, alegrar, etc.

O poema seguinte, “Me ouve”, é de natureza completamente diferente, constituindo um exemplar de temática cristã, em que aparece uma série de tradições discursivas retiradas da Bíblia, como por exemplo, “nada se leva deste

mundo”, e exortações ou conselhos, sempre em número de três, que através do verbo que se repete no imperativo, “ama”, incentivam o apego aos valores cristãos e espirituais, como, por exemplo, “Ama a Deus, ama a alma, ama o próximo”. Dividir a vida terrena em duas fases totalmente opostas foi exatamente o que Sayat-Nova fez e é isto que ele menciona na última estrofe. Embora hoje os estudiosos criam que Sayat-Nova já havia encerrado suas atividades como poeta, quando entrou para a vida monástica, esta composição alude ao ambiente de um monastério, que na Armênia era tipicamente uma construção de pedra localizada em lugares remotos: “Ama o monastério, ama o ermo, ama a pedra”.

“O mundo é uma janela” igualmente ilustra a vertente de poemas cristãos e filosóficos de Sayat-Nova. Este é um de seus poemas mais conhecidos. Uma interpretação alternativa sugere uma tradução divergente para o mote do poema: “O mundo é uma jaula”. Aqui o eu-lírico reflete sobre o mundo em um tom de desilusão. Se o mundo é uma janela, ele o percebe apenas como um espectador, mas dele não participa e nele não interfere. Ao mesmo tempo, esta composição mistura elementos da tradição trovadoresca, como a imagem da rosa e do rouxinol para ilustrar os amantes. O verso “Meus amigos se tornaram meus inimigos” pode se referir às intrigas da corte que levaram à sua expulsão da casa real georgiana.

Os poemas “Eu viajei pelo mundo todo”, “Neste mundo não me lamento de nada”, “Eu te suplico”, “Não me digas que tu choraste”, “Tu és única!” são todos poemas de temática amorosa. Neles, a mulher amada é metaforicamente descrita como uma jóia, um cântaro, uma taça de ouro, uma tenda dourada, um cipreste, o sol, o mar, uma flor, um jardim, uma vinha, um pássaro, o corcel vermelho de Rakhsh (herói persa). Muitas alusões são feitas às suas roupas, principalmente por meio de linguagem metafórica; assim, à mulher de vermelho o poeta diz: “Tu és fogo, vestida em fogo”. Contudo, o último poema, “De que adianta”, em tom pessimista, fala da impossibilidade deste amor se concretizar, ao menos publicamente, já que a diferença marcante de classe social separa os amantes. É um mote recorrente na literatura trovadoresca oriental, o do pobre trovador, na verdade um plebeu, que se apaixona por uma nobre princesa. Mesmo que ele tenha acesso à corte, seja culto e se vista com roupas sofisticadas, como foi o caso de Sayat-Nova, nada disso o torna digno de com ela se casar; assim ele diz para si mesmo: “Ainda que te vistas com brocado dourado, tu não és de classe nobre”.

Fica claro que muitos poemas são autobiográficos, refletindo a experiência de vida de Sayat-Nova, como trovador e como monge. Outro traço recorrente de

muitas composições é a referência a costumes, objetos, tradições de culturas do Oriente, em especial do Cáucaso, não só armênios, mas persas, georgianas, russos, dentre outros. Os rodapés têm por intuito esclarecer alguns destes elementos.

KAMANTCHÁ

Entre todos os *sazes*⁸, tu és celebrado como o melhor, *kamantchá*.

Para o leigo que não consegue te compreender tu és abstinência, *kamantchá*.

Que teu ânimo traga dias melhores, *kamantchá*.

Quem pode te arrebatrar de mim? Tu és o baixo do trovador, *kamantchá*.

Teus ouvidos têm que ser de prata; tua cabeça incrustada com brilhantes;
teu braço deve ser de marfim; teu ventre feito com enfeites de madreperola;
tuas cordas têm que ser de ouro; teu ferro adornado com desenhos e ornamentos.
Ninguém sabe teu valor; rubis e diamantes és, *kamantchá*.

Teu arco tem que ser banhado a ouro, para ter mil matizes;
tuas cordas, retiradas do rabo do corcel Rakhsh⁹, para emitir rimas suaves.
Aos despertos tu fazes raiar o dia, os entorpecidos tu embalas para dormir.
Tu és uma taça de ouro cheia de vinho doce, *kamantchá*.

Tu multiplicas teu músico em dois; para começar queres o *ghapama*¹⁰.
Tu és venerado por todos no salão, queres o descanso e a exaustão.
No banquete quando tu te manifestas, queres a doce alegria da celebração.
Todos os teus belos acordes compõem metade da festa, *kamantchá*.

Ao coração mui triste tu alegras, cortas o tremor da doença.

Quando soa tua doce voz, contenta até teu tocador.

⁸ *Saz*: instrumento musical armênio de corda, também utilizado pelos trovadores.

⁹ Rakhsh: corcel maravilhoso do herói persa Rostam. Em muitos instrumentos musicais orientais antigos, usava-se o rabo do cavalo para fabricar as cordas.

¹⁰ No original, consta somente *ghapa*. *Ghapama* é abóbora recheada, receita da culinária armênia. Na tradução armênio-armênio, Stepanian opta por traduzir esta expressão como “café e chá”.

Aos instrumentistas o povo pede “dá vida ao teu músico”.

Quão pouco profundo é Sayat-Nova, enquanto tu vês muitas coisas, *kamantché*.

ME OUVU

Me ouve, presta atenção, ó louco coração.

Ama o pudor, ama a vergonha, ama a modéstia.

Se este mundo acabar, o que tu levarás?

Ama a Deus, ama a alma, ama o próximo.

Age conforme a vontade de Deus

e as exortações dos livros da vida dos santos.

Há três coisas que harmonizam o corpo e a alma.

Ama as letras, ama a pena, ama o *Davtar*¹¹.

Vem, coração, fica tranquilo, não enlouqueças.

Ouve o justo “pão e sal”¹².

Acima de tudo faz isto, ninguém zombará.

Ama a instrução, ama a paciência, ama a lei.

Não sejas arrogante, e tu te aproximarás de teu Senhor.

Seja humilde como és aos teus demônios.

Deus deu uma alma para todos.

Ama o pobre, ama o conviva, ama o estrangeiro.

Sayat-Nova te mostrou o que tens de fazer.

Se pelo bem de tua alma, dividires a vida de teu corpo em duas,

Se realmente queres, a condenação não verás.

Ama o monastério, ama o ermo, ama a pedra.

¹¹ Outro nome para o *Tetrak* (o manuscrito de poemas de Sayat-Nova).

¹² Costume comum em diversas culturas orientais, que consiste em oferecer pão e sal a um convidado ilustre, para mostrar hospitalidade. Na cultura russa, a expressão “pão e sal” acabou se transformando em um cumprimento amistoso ao anfitrião da casa.

O MUNDO É UMA JANELA

O mundo é uma janela, estou cansado dos arcos.
Quem lhe dá atenção se fere, estou cansado das ferroadas.
Ontem era melhor que hoje, estou cansado de amanhã.
O homem não é sempre o mesmo, estou cansado de jogos.

A riqueza não tem valor, quando é movida somente por interesse.
O bom homem é aquele que leva uma vida simples e honrada neste mundo.
O mundo não ficará para nós, dizem os sábios.
Quero voar como o rouxinol, estou cansado dos jardins.

Quem diz que eu vou viver desde a manhã até a noite?
Nas mãos de Deus é fácil para o homem chegar e partir deste mundo.
Não se segue o caminho reto, e o povo mente a passos largos.
Nem sequer um entre vinte mantém um vassalo, estou cansado dos senhores.

O mundo não ficará para nós, não importa o quanto desfrutemos e festejemos.
Crianças de colo, infantis filhos de Adão, malditos sejam por sua conduta volúvel.
Minha paciência se esgotou, não suporto o escárnio dos homens.
Meus amigos se tornaram meus inimigos, estou cansado de jogos.

Sayat-Nova disse: não há remédio para minhas dores, que se multiplicam.
Não posso ter a doce glória do amanhã, agora só aumentam minhas penas.
Assim eu choro como o rouxinol, enquanto crescem as pragas de meu roseiral.
Elas não deixarão minhas rosas florescerem, estou cansado da capina.

EU VIAJEI PELO MUNDO TODO

Eu viajei pelo mundo todo, até para a Abissínia, ó formosa!
Nunca vi nada que se comparasse à tua imagem soberba, ó formosa!
Sejam roupas simples, sejam vestidos bordados a ouro, em ti caem como seda, ó
[formosa!
Aqueles que te veem dizem: “Bravo! Bravo!”, ó formosa!

Tu és um diamante precioso; bem aventurado seja teu conquistador.
 Quem te encontrar que não se lamente por quem te perdeu.
 É uma pena que logo tenhamos que morrer (que a luz esteja com teus pais),
 mas se for para alguém viver, que nasça como teu pintor, ó formosa!

Tu és uma jóia desde o nascimento, uma gema sob roupas de ouro.
 Os fios de tua rica trança formam um colar de madrepérola.
 Teus olhos são cântaros dourados para beber vinho.
 Teus cílios são flechas, faca de dois gumes, punhal pontiagudo, ó formosa!

Tua face descrevo em persa: é como a luz do sol.
 O xale tecido para tua fina cintura é como a lua dourada.
 O pincel não para nas mãos do artista, atordoado com o retrato.
 Quando estás sentada, és um pássaro de amoreira; quando estás de pé, és o corcel
 [rubro Rakhsh, ó formosa!

Eu não sou mais aquele Sayat-Nova que costumava descansar na areia.
 Mas o que queres de mim? Eu preciso entender teu coração.
 Tu és fogo, vestida em fogo; que fogo posso eu suportar?
 Tu te ocultaste sob véus e tecidos indianos, ó formosa!

NESTE MUNDO NÃO ME LAMENTO DE NADA

Neste mundo não me lamento de nada, conquanto tu dêes vida para mim.
 Tu és uma taça de ouro cheia de água da imortalidade para mim.
 Deixa eu sentar sob tua sombra; tu és uma tenda dourada para mim.
 Diz qual é meu delito, mata-me depois; tu és sultão e câ para mim.

Tua cintura fina é como o cipreste; tua tez como o cetim francês.
 Tua língua é açucarada; teus lábios, mel; teus dentes, pérolas.
 Teus olhos são duas xícaras esmaltadas de ouro incrustadas com pedraria.

Tu és uma jóia preciosa, um rubi do monte Badeshkhan¹³ para mim.

Como vou suportar este sofrimento? Acaso tenho eu coração de pedra?

Transformaste minhas lágrimas em sangue; perdi a cabeça e o juízo.

Tu és um novo jardim e uma nova vinha, rodeada de rosas.

Queria voar sobre ti como o rouxinol; tu és maravilhoso amor para mim.

Estou embriagado de teu amor; estou desperto mas meu coração está dormente.

O mundo se saciou com o mundo, mas meu coração permanece faminto por ti.

Como te elogiar? Não sobrou mais nada neste mundo.

Tu és o corcel Rakhsh, uma gazela saindo de um mar de fogo para mim.

O que seria se tu falasses comigo, se mostrasses que és o amor de Sayat-Nova?

Tu espalhaste tua luz na terra, tu que és mais brilhante do que o sol.

Tu és perfumado cardamomo, cravo, canela e manjerona, rosa e violeta.

Tu és flor vermelha do campo, lírio do vale para mim.

EUTE SUPLICO

Eu te suplico, presta atenção, ó luz de meus olhos.

Meu coração anseia por tua bela visão, luz de meus olhos.

Acaso cometi algum crime para ficares assim magoada, luz de meus olhos?

O mundo se saciou com o mundo, eu tenho fome de ti, luz de meus olhos.

Acaso ninguém mais ama? O que fizeste? O que é isso?

Teu amor me enlouqueceu, e fico vagando por aí em brasa.

Ninguém suspira por este sofrimento, ninguém suporta receber só migalhas.

Tostaste meu coração como uma codorna com o fogo do teu amor, luz de meus [olhos.

¹³ Badeshkhan são montanhas hindus conhecidas pelas minas de rubi (Stepanian, publicação eletrônica).

Tu transformaste meus amigos em inimigos. Como faço para tornar estranhos em
[meus amigos?

Eu não vejo o dia passar, quantas vezes queres que eu tente?

Deus é testemunha, o quão difícil é perder a cabeça.

Sou como um pequeno barco em teu mar encantado, luz de meus olhos.

Queria abrir minha boca para cantar-te elogios.

Por dez anos vaguei como mensageiro do rei.

Eu vagaria por outros sete, *saz* nas mãos, como o trovador Gharib.

Minha cara metade, minha Shahsanam és tu, não tenho mais ninguém, luz de meus
[olhos¹⁴.

Ainda que minhas penas se multipliquem por mil, meu coração não suspira.

Tu és meu senhor e juiz; eu não chamo a mais ninguém de xá.

Sayat-Nova já disse, ó impiedosa, que mesmo a morte não seria morte,

se teus cabelos e lágrimas me orvalhoassem, luz de meus olhos.

NÃO ME DIGAS QUE TU CHORASTE

Não me digas que tu choraste.

Estou contente de te ver, minha amada!

Tu és como uma rosa que se abriu,

com muitos espinhos,

ai, com muitos espinhos.

Estou contente de te ver, minha amada!

Vê meu grande sofrimento.

Por causa de teu amor, derramei muitas lágrimas de amargura.

Assim passaram meus dias,

com muitas penas,

¹⁴ Shansanam: heroína de um poema épico azerbaijano pela qual se apaixona Ashukh Gharib ou Ashig Garib (o trovador Gharib). Pelo fato de ser um pobre trovador, o pai de sua amada lhe recusa a mão da filha, mas Gharib sai vagando por sete anos em busca de fortuna (Stepanian, publicação eletrônica).

ai, com muitas penas.
Estou contente de te ver, minha amada!

Quando te vestes de cetim vermelho,
tu te produzes toda para teus admiradores.
Para teu peito são necessários rubis e diamantes,
com muitos véus,
ai, com muitos véus.
Estou contente de te ver, minha amada!

Eu te louvo nas minhas canções.
Teus melões entre os arbustos.
Passeias no jardim,
com teu companheiro,
ai, com teu companheiro.
Estou contente de te ver, minha amada!

Como Sayat-Nova terá paz?
Teus olhos são taças douradas.
As línguas de meus inimigos secaram,
com tanta maldade,
ai, com tanta maldade.
Estou contente de te ver, minha amada!

TU ÉS ÚNICA!

Tu choras junto com os rouxinóis.
Tu te abres como uma rosa.
Estás molhada com água de rosas,
estás molhada novamente.

Não há ninguém como tu.
Não há ninguém como tu,

como tu, como tu!
 Tu és única!

Tua beleza é suprema.
 Tens cabelos de seda.
 O bordado dourado de passarinhos te cai muito bem,
 te cai muito bem.

Não há ninguém como tu.
 Não há ninguém como tu,
 como tu, como tu!
 Tu és única!

Tua face é a luz do sol.
 Minha alma se exaure por ti.
 Na tua cintura levas um cinto de ouro,
 um cinto de ouro.

Não há ninguém como tu.
 Não há ninguém como tu,
 como tu, como tu!
 Tu és única!

Tu ruborizas o dourado de teu vestido.
 Junto aos rouxinóis tu és um rubi.
 Em tua face ardente pintas um *bindi*,
 pintas um *bindi*¹⁵.

Não há ninguém como tu.
 Não há ninguém como tu,

¹⁵ *Bindi*: ponto vermelho na testa utilizado pelas mulheres indianas (“terceiro olho”).

como tu, como tu!

Tu és única!

Minhas penas fazem chorar as montanhas.

O que é isso que tu fizeste?

Deixaste Sayat-Nova atordoado,
atordoado.

Não há ninguém como tu.

Não há ninguém como tu,

como tu, como tu!

Tu és única!

DE QUE ADIANTA?

Para os homens grosseiros que tu deixas falar de que adiantam rubis¹⁶ ?

Para aquele cuja face enegreceu de que adianta o escarlate?

Se um homem falece ao te ouvir, de que adianta ter vindo?

Se para confeccionar a mortalha uma cor basta, de que adiantam os corantes?

Os homens pagam um alto preço para ouvir o discurso dos sábios.

Uma cor apagada pode esconder um caixa cheia de jóias.

Ainda que te vistas com brocado dourado, tu não és de classe nobre.

Para a testa de uma árabe negra de que adianta um *bindi*?

Um bom homem faz com gosto a vontade dos anjos.

Os filósofos não sentem o cheiro e o sabor do mundo.

A morte selou o cavalo de quatro cabeças.

O mundo não ficará para nós, de que adianta o acúmulo de bens?

¹⁶ *Lal*: em armênio quer dizer 'rubí', neste contexto referindo-se metaforicamente aos seus versos.

Mãe e filho se separam, dando motivo para a criança chorar.
Satanás prepara suas armadilhas para caçar os descendentes de Adão.
A muitos Satanás leva, o restante se lamenta.
Para quem não é Uriel, de que adiantam as eiras? ¹⁷

Giramos a roda da fortuna, o destino ficou confuso conosco.
Quando veem a roupa em farrapos, ninguém pergunta "quem é?".
Para tuas feridas de amor não há remédio, então chora Sayat-Nova.
Teu médico não conhece a cura, de que adiantam feitiços?

¹⁷ 2 Samuel 24, 15-25; Crônicas 21,15; Crônicas 15,11.

Referências Bibliográficas

DIGILIB - Digital Library of Armenian Literature of American University of Armenia. Publicação eletrônica disponível em: <<http://www.digilib.am/>>. Acesso em 29 jul. 2016.

DOWSETT, Charles. *Sayat-Nova: an 18th-century troubadour: a biographical and literary study*. Louvain, Belgique: Peeters Publishers, 1997.

HACIKYAN, A.J. (coord.). *The Heritage of Armenian Literature. Volume II: From the Sixth to the Eighteenth Century*. Detroit, Wayne State University Press, 2002, p.869-880; 1057-1072.

HAIRAPETIAN, S. *A History of Armenian Literature: From Ancient Times to the Nineteenth Century*. Delmar, NY, Caravan Books, 1995.

MIANSARIANTZ, M. M. *K'nar Haykakan* [Lira armênia]. São Peterburgo. V tipografii O.I. Baksta, 1868. Obra de domínio público disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=BCNNAQAAMAAJ&printsec=frontcover&chl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em 29 jul. 2016.

PARAJANOV, Sergei. *The Colour of the Pomegranates* (“A cor das romãs”). URSS (filme), 1968.

SARAFIAN, J. *Armenia a través de sus poetas*. Argentina, I.G.A, 1983.

STEPANIAN, Yerwand. *Sayat-Novay: Hayeren u Turkeren Khaghera* [Poemas armênios e turcos de Sayat-Nova]. Publicação eletrônica disponível em: <<http://www.sayat-nova.am/poetry.html>>. Acesso em 29 jul. 2016.

TOLEGIAN, Aram. *Armenian Poetry Old and New: a bilingual anthology*. Detroit, Wayne State University Press, 1979.

ARMÊNIO ORIENTAL E ARMÊNIO OCIDENTAL

*Lusine Yeghiazaryan**

Resumo: A existência de duas vertentes do idioma armênio, Oriental e Ocidental, é um assunto que há mais de dois séculos envolve questões pertinentes tanto no campo linguístico, como da identidade nacional dos armênios. Traçar um estudo da história de surgimento destes dialetos, mapeando as suas discrepâncias e os pontos em comum é o objetivo deste trabalho. Começamos por apresentar um breve panorama de fatores históricos relevantes e passamos à análise das diferenças entre as duas vertentes, que envolvem tanto o léxico, como os campos fonético, morfológico e sintaxe. Mostramos que Armênio Oriental preservou as características do sistema fonético do alfabeto criado por Mesrop Machtots no século V, enquanto a vertente Ocidental preservou as estruturas gramaticais e ortografia do Armênio Clássico.

* Professora doutora na área de língua, cultura e literatura armênia do DLO/USP.
E-mail: lusine@usp.br

Palavras-chave: Armenio Oriental, Armenio Ocidental, dialetos, reforma ortográfica.

A existência de duas vertentes do idioma armênio, Oriental e Ocidental, é um assunto que há mais de dois séculos envolve questões pertinentes tanto no campo linguístico, como da identidade nacional dos armênios, permanecendo como um ponto de debate acirrado entre os estudiosos, e é um enigma para os falantes da língua.

O estudo das semelhanças e diferenças entre as duas vertentes não apresenta uma bibliografia vasta em outros idiomas, exceto em armênio, e praticamente inexistente em português. Traçar um estudo da história de surgimento destes dialetos, mapeando as discrepâncias e os pontos em comum destas duas vertentes é o objetivo deste trabalho.

O armênio pertence à família de línguas indo-europeias, sendo considerada uma língua “atípica”. A peculiaridade do armênio no contexto dessa família linguística se espelha no fato de o mesmo ser um ramo separado das indo-europeias e não possuir derivações, sendo reconhecido como uma língua que pouco se assemelha às demais nas suas características básicas, e que ao mesmo tempo preserva em si certos fenômenos do proto-indo-europeu que foram perdidos nos demais idiomas desta família.

Nas palavras de foneticista Bert Vaux, o armênio é uma das línguas indo-europeias mais divergentes, que passou por uma série de mudanças complicadas no campo fonológico, morfológico e sintático.

Como vemos em Vaux (1998, p. 1):

“Armenian is one of the most linguistically divergent of the Indo-European languages, having undergone a host of complicated phonological, morphological and syntactic changes that continue to resist satisfactory analysis by historical linguists”.

As características distintivas do armênio advêm de contatos com diversas línguas no percurso de uma história de mais de quatro mil anos. A língua foi colocada em uso no planalto armênio no 1º milênio a.C. e se expandiu depois da queda do Reino do Urartu (600 a.C.), tornando-se a língua falada comum dos habitantes da Armênia, passando a ser escrita em alfabeto próprio a partir do século V, com a criação do alfabeto por Mesrop Machtots.

A língua armênia espelha uma cultura que se desenvolveu durante quase cinco milênios, desde os tempos do paganismo, cristianismo, era soviética até

os tempos modernos e, apesar de não possuir um número expressivo de falantes como o inglês, espanhol ou português, se espalhou pelo mundo através de várias comunidades criadas pelos sobreviventes do Genocídio perpetrado pelo governo turco em 1915.

Em quinze séculos de história escrita, o armênio passou por três períodos principais, a saber:

1 – Armênio Antigo (século V a.C. até o século XI). A sua versão escrita, Grabar (literalmente “literário” – “através da utilização de letras”, “escrita”) foi usado como língua literária até metade do século XIX. Atualmente o Grabar é uma língua morta, em uso apenas no rito religioso da Igreja Apostólica Armênia, mas que possui uma belíssima literatura, com obras traduzidas do grego, latim e hebraico, sendo que algumas dessas obras originais foram salvas somente na versão armênia. O estudo do Grabar é relevante para pesquisas linguísticas e da filologia, junto com línguas clássicas como grego, latim e sânscrito.

2 – Armênio Médio (séculos XII – XVI)

3 – Armênio Moderno, que surge a partir do século XVII, com dois padrões literários distintos no final do século XIX, Armênio Oriental (AOr) e Armênio Ocidental (AOc). Atualmente, o Armênio Moderno é falado por aproximadamente dez milhões de pessoas. A sua vertente Oriental é a língua oficial da República da Armênia e é falada nos países que constituíam as repúblicas da ex-União Soviética, no Leste Europeu e no Irã. O Ocidental é usado por integrantes das comunidades armênias na Europa Ocidental, América do Norte, Oriente Médio e América do Sul.

A falta de conhecimento de fatores históricos e linguísticos que levaram ao surgimento dos dois dialetos induz os falantes “leigos” a investirem valores afetivos, estéticos ou até ideológicos nas suas avaliações. É comum encontrar opiniões que relatam sobre a superioridade de um dialeto ao outro, quanto ao aspecto fonológico, pronúncias, “pureza”, etc, que é reflexo da falta de informação ou maior conhecimento sobre o assunto.

Para entendermos as razões que levaram à distinção e distanciamento dos dois dialetos é necessário traçar um breve panorama de fatores históricos relevantes.

No percurso da sua história de mais de 3000 anos, a Armênia foi invadida por várias potências, e chegou ao século XX dividida entre Turquia a Rússia,

respectivamente a Armênia Ocidental (turca) e Armênia Oriental (russa). A parte Ocidental, maior parte territorial da Armênia histórica, praticamente nove décimos da mesma, sofreu, no começo do século XX, o Genocídio por parte do Governo da Turquia, vitimando um milhão e meio de pessoas. Os armênios perderam sua pátria histórica, a Armênia Ocidental, e os que conseguiram sobreviver se espalharam pelos quatro cantos do mundo, dando origem à assim chamada Diáspora Armênia. A parte Oriental chegou a proclamar sua independência em 1918 e mais tarde constituiu uma das Republicas da União Soviética, a partir do ano 1920.

Paralelamente aos fenômenos geopolíticos complexos do século XIX, ocorria outro fenômeno marcante do ponto de vista linguístico. Depois de ter servido, por um milênio e meio, como meio de escrita e língua padrão, o Armênio Clássico, ou Grabar, foi substituído ao longo do século XIX. Assim, no final do século XIX o Grabar passa a existir como meio de língua escrita e não é mais falado, parecido com a evolução do Latim no início da era da Europa Moderna, ou com o árabe Clássico no Oriente Médio Moderno. A língua falada havia mudado ao longo dos anos, com um número considerável de manuscritos e publicações, registrados já no armênio médio, uma evolução tanto na gramática como no vocabulário. Em consequência dessa evolução, o Grabar se tornou incompreensível para a maioria da população, que estava dispersa desde a Europa Ocidental até o Leste Europeu.

Nessa época, surgiram movimentos que pregavam a reforma e modernização da linguagem, clamando pela abolição do monopólio do sistema educacional que até então estivera sob a tutela da Igreja Apostólica Armênia, desde o século V. Como resultado deste processo de mudança gradual e complexa, emergiu o armênio moderno, conhecido como “Achkharhabar” (literalmente, “palavra do mundo”, ou seja, de uso laico).

É quando ocorre também uma divisão no armênio moderno, com suas duas versões - Oriental e Ocidental. Predeterminado pelos fatores geopolíticos já mencionados acima, i.e., a divisão da Armênia Histórica entre Turquia e a Rússia, as duas vertentes surgiram do vocabulário herdado do Clássico, porém com características específicas quanto à sua situação geográfica e histórica, que lhes influenciou diretamente na forma de falar. As duas formas escritas padronizadas foram desenvolvidas nos principais centros políticos e culturais armênios - Constantinopla (atual Istambul), para os armênios do Império Otomano e Tiflis (Tbilisi, atual capital da República da Geórgia) para os armênios da parte oriental.

Logo, o AOc é baseado no dialeto de Constantinopla, o assim chamado dialeto – g (ղ – prefixo recorrente na formação de tempos verbais), usado pelos armênios do Império Otomano, enquanto o AOr foi baseado no dialeto da planície do Ararat (atualmente território da Armênia), o assim-chamado dialeto – um (ու – sufixo recorrente na sua formação morfológica), estendendo-se para os armênios de Tiflis (Tbilisi, Geórgia), onde havia uma pujante comunidade armênia.

Os fatores históricos e geopolíticos influenciaram no aprofundamento das variações entre os dois dialetos. Os falantes do AOc, vítimas do Genocídio perpetrado pelo Governo Otomano, perderam suas terras históricas e se espalharam pelo mundo. A preocupação do resguardo de sua identidade nacional nos países que os acolhiam fez com que os armênios se esforçassem na preservação do idioma armênio, mesmo sob a influência da língua oficial dos países onde residiam. Ademais, diferentemente do AOr, o Ocidental não chegou a adquirir o estatuto de língua oficial de um Estado e, portanto, não foi supervisionado por instituições acadêmicas. Sem uma Academia para regulamentar os usos ou normas de expressão, o Ocidental foi influenciado por várias línguas. A padronização do Ocidental ocorreu a partir do AOc de Beirute, capital do Líbano, que desde a segunda metade do século XX foi um centro cultural de destaque, responsável, entre outros, pela criação e divulgação de materiais didáticos para os centros educativos da Diáspora armênia.

Por outro lado, o Armênio Oriental passou a gozar do estatuto de língua oficial de Estado nas três Repúblicas, a de 1918, a República Soviética Socialista Armênia e finalmente, a da República da Armênia de 1996, usado em todos os campos da ciência, tecnologia, cultura e no dia-dia, com os institutos de língua e de terminologia, regulamentando o seu uso. Ademais, o Oriental passou por duas reformas ortográficas durante a era Soviética, parecidas com aquelas implementadas no português do Brasil.

Além dos fatores acima, acrescenta-se a divisão dos dois segmentos do povo armênio separados físico e geopoliticamente por mais de 75 anos, até o final do século XX, durante a “guerra fria”, pelas duas superpotências, Estados Unidos de um lado e a União Soviética do outro, o que criou um empecilho ainda maior na interação das duas vertentes.

Passemos agora à análise das diferenças entre as duas vertentes, que envolvem tanto o léxico, como os campos fonético, morfológico e sintaxe.

Fonética

Observe a tabela abaixo, que apresenta as letras do Alfabeto armênio, com a respectiva pronúncia em Armênio Clássico, Armênio Oriental e Armênio Ocidental.

Alfabeto armênio

	Letra	Nome	Pronúncia		
			Armênio clássico	Armênio oriental	Armênio ocidental
1	Աս	այթ	[ɑ]		
2	Բբ	բեն	[b]		[pʰ]
3	Գգ	գիմ	[g]		[kʰ]
4	Դդ	դս	[d]		[tʰ]
5	Եե	եչ	[ɛ], inicialmente [jɛ]		
6	Զզ	զս	[z]		
7	Էէ	է	[ɛː]	[ɛ]	
8	Ըը	ըթ	[ə]		
9	Թթ	թո	[tʰ]		
10	Ժժ	ժե	[ʒ]		
11	Իի	ինի	[i]		
12	Լլ	լուս	[l]		
13	Խխ	խե	[χ]		
14	Ծծ	ծս	[tsʰ]		[dz]
15	Կկ	կեն	[k]		[g]
16	Հհ	հո	[h]		
17	Ձձ	ձս	[dz]		[tsʰ]
18	Ղղ	ղսո	[l], or [tʰ]	[ɬ]	
19	Ճճ	ճե	[tʃ]		[dʒ]

20	Մմ	մմն	[m]		
21	Յյ	յյի (հի)	[j]	[h], [j]	
22	Նն	ննո	[n]		
23	Շշ	շշո	[ʃ]		
24	Ռռ	ռ	[o], inicialmente [vo]		
25	Չչ	չչո	[tʃʰ]		
26	Պպ	պպե	[p]	[pʰ]	[b]
27	Ջջ	ջջե	[tʃ]		[tʃʰ]
28	Րր	րրո	[r]		
29	Սս	սսե	[s]		
30	Վվ	վվե	[v]		
31	Տտ	տտնն	[t]	[d]	
32	Րր	րրե	[ɹ]		
33	Յյ	յյո	[tsʰ]		
34	Էլ	հիլն	[w]	substituída por nt	[v]
35	Փփ	փփո	[pʰ]		
36	Քք	քքե	[kʰ]		
37	Լ		-	[iev]	
38	Օօ	օ	[o]		
39	Ֆֆ	ֆֆե	[f]		

O alfabeto armênio foi criado por Mesrop Machtots com 36 letras, que permanecem sem alterações até os dias de hoje. As últimas duas letras da tabela (o e Ֆ) foram acrescentadas nos séculos XI-XII. O AOC, portanto, reconhece e ensina nas instituições de ensino da Diáspora as 38 letras.

No Oriental, além das 38 letras, surgiu mais uma, a letra Լ (37), que é uma conjunção, representada por um dígrafo ԷԼ, introduzida para separar, na hora de recitar o alfabeto, as letras messropianas das duas letras novas. Por ser repetidamente

recitado pelos falantes, o **լի** adquiriu estatuto de uma letra complementar no armênio Oriental. Com o decorrer do tempo, passou a ser apresentada como **լ** (**ԵԻ** para maiúscula). Logo, o AOr contabiliza 39 letras.

Como resultado das reformas gramaticais no AOr, sobre as quais trataremos adiante, a letra **-լ-** (34), usada nos dígrafos **մլ** e **լլ**, e como som [v] entre os consoantes, foi substituída por **մլ**, mas ultimamente teve o seu estatuto recuperado como letra separada. No entanto, ainda é possível encontrarmos manuais que representam a letra (34) do alfabeto como **մլ**.

Uma das primeiras observações que surgem a partir da tabela acima é que a pronúncia entre o Armênio Clássico e o AOr é praticamente idêntica, o que sugere que o último preservou a fonética original do Armênio Clássico.

Quanto à divergência entre o AOr a AOc, são 13 letras que diferem na pronúncia, marcadas pelo fundo cinza na numeração, o que indica que a variação fonética atinge 1/3 das letras do alfabeto.

A diferença fonética mais latente entre os dois dialetos se revela na pronúncia dos seus consoantes sonoros [b,d,g] e surdos [p,t,k]. Enquanto o AOr manteve a pronúncia clássica das letras **կ** (15), **պ** (26) e **տ** (31) do Grabar, o mesmo não ocorreu no AOc, que teve as surdas trocadas por sonoras. Assim, por exemplo, a palavra abaixo será lida de maneiras distintas nos dois armênios.

(1) **Վապույնյուն**(azul) - AOr [k a p u j t] AOc [g a b u j d]

Ademais, entre as mudanças fonéticas que atingiram o Ocidental podemos mencionar a de os consoantes sonoros sofrerem aspiração¹. Observe os seguintes pares:

(2) a. **բ/փ**

բարի(bom) – **փառք** (glória)

[p^haɪi] [p^hark^h]

b. **զ/ք**

զայլ (lobo) – **քայլ** (passo)

[k^hajl] [k^hajl]

c. **դ/թ**

¹ Nos testes com falantes nativos observamos que o fenômeno de aspiração ocorre somente na posição inicial da palavra.

ղէմք (rosto) - թաստրոն (teatro)
 [tʰemkʰ] [tʰadron]

Com isso, cada um dos fonemas aspirados do AOc passa a ser representado por duas letras, i.e., ք e լի para [pʰ], ց e ք para [kʰ] e դ e թ para [tʰ].

As seguintes consoantes também se assemelharam no Ocidental:

ձ, originalmente [z], se assemelhou ao ց [tsʰ] (3a), e o ջ, originalmente [dʒ], ao շ [tʃʰ] (3b).

(3) a. ձէլ ցուլ
 [tʰev] [tsʰul]
 b. շոք ջուք
 [tʃʰoj] [tʃʰuj]

O AOc difere do AOr também nas ejetivas. Do ponto de vista do seu sistema fonético, o AOr se destaca entre as línguas indo-europeias por conter sons ejetivos ճ [tʃʰ] e ժ [tsʰ], produzidos pela corrente glotal egressiva, movimentando os músculos da laringe para cima. As ejetivas são comumente encontradas nas línguas africanas e pouco difundidas nas línguas da Europa. A existência dos mesmos no armênio explica-se pela provável influência das línguas caucasianas vizinhas. As ejetivas foram perdidas no AOc, pronunciadas como [dʒ] e [z], respectivamente.

As mudanças descritas acima marcaram uma ruptura do Ocidental no campo fonético, uma vez que estão na contramão de alguns dos princípios e critérios elaborados por Machtots na criação do sistema fonético e o alfabeto armênio. O primeiro refere-se à “Fonética Completa”. Preocupado com a criação de um alfabeto que serviria para unificar a nação, Machtots incluiu ali todo o complexo dos fonemas, inclusive as variantes regionais do armênio. Como resultado, o alfabeto armênio teve superioridade numérica de 12 letras sobre o grego e de 10 a 14 sobre os semíticos. Outro princípio importante é o de “Um sinal para cada fonema”, ou seja, uma correspondência sistemática e precisa entre um fonema e uma letra.

Podemos concluir, portanto, que o AOr permaneceu fiel ao sistema fonético do alfabeto criado por Machtots, enquanto a vertente Ocidental preservou

mais as estruturas gramaticais e ortografia do armênio antigo, como veremos posteriormente.

As reformas gramaticais do Armênio Oriental

Duas importantes reformas gramaticais, realizadas em 1922 e 1940, ambas de autoria do renomado linguista Manuk Abeghian, foram implementadas no AOr, com o intuito de unificar e sistematizar a ortografia, e manter o princípio único de correspondência entre o som e a letra. Na primeira versão, foram introduzidas algumas decisões drásticas, como a retirada das letras է e օ do alfabeto por completo, que foram revogadas na versão da reforma de 1940. As principais características desta última, em vigor até hoje, são apresentadas abaixo.

1. As letras օ e է passam a ser usadas somente no começo das palavras. Nas demais posições, as letras է e ն correspondem aos sons [ɛ], e [o], respectivamente. Quando no começo das palavras, է é pronunciado [jɛ] e ն como [vo].

2. As palavras com a letra լ, pronunciada como [v], passam a ser escritas com -վ-

(4) Ալազ > ավազ թիւ > թիվ

3. A letra -յ- pronunciada como [h] no começo das palavras passa a ser escrita como հ- . A letra -յ- passa a ser denominada [jɥ]

(5) Յագէնալ > հագէնալ յակիհնթ > հակիհնթ

4. O -յ mudo no final da palavra cai

(6) Ծառայ > ծառա պահածոյ > պահածո

5. Quando a combinação das letras ն e լ é pronunciada como [v], o -լ passa a ser representada pelo -վ

(7) Աստուած > Աստված գուարթ > գվարթ

Assim, a letra լ, originalmente criada por Mesrop Machtots, fica como componente da letra -նլ- . Desde o Armênio Clássico, o som de -նլ- foi

representado por um dígrafo, i.e., combinação de duas letras, n e լ, como no alfabeto grego. Com a reforma, o símbolo –նլ– foi oficialmente incluído no alfabeto. A letra լ foi omitida.

As reformas de Abeghian causaram o descontentamento dos pesquisadores e falantes da vertente Ocidental, seguidores de ortografia clássica, que o acusaram de deturpar a língua armênia. Como resultado de reformas, o AOr se tornou uma língua mais sistemática para estudar e ensinar. Já o Ocidental, por preservar a ortografia clássica, expõe de uma maneira mais adequada e nítida as formas internas da palavra, revela os morfemas que separam as compostas, ajudando a destacar a composição morfológica das palavras.

Gramática

No campo da gramática, existem pontos de pouca variação entre os dialetos, como por exemplo os pronomes pessoais, que diferem só na sua forma da 3ª pessoa do singular e plural (8) ou o artigo indefinido, que no Oriental precede a palavra, ao passo que a segue no Ocidental (9).

(8)	(AOr) Նա /Նրաւնք Na / Nrank' 'ele/eles'	(AOc) Ան/Անոնք An/Anonk'
(9)	(AOr) Մի տղա Mi tgha 'um menino'	(AOc) տղա մը tghamə

A diferença entre os dois armênios se revela na marcação morfológica de Caso. O AOc tem seis casos: Nominativo, Genitivo, Acusativo, Dativo, Ablativo, Instrumental. O Oriental tem um caso a mais, o Locativo. Ademais, AOr distingue uma categoria gramatical ausente no AOc, a (in)animacidade, que se expressa na marcação de caso Acusativo. Objetos diretos animados carregam marca de Caso AOr, ao passo que os inanimados aparecem sem morfologia casual.

(10)	a.Ես տեսս Yes tesa	տղային tga-i-n
------	-----------------------	-------------------

Eu-Nom ver-1_PretPerf menino-Ac-Def
 ‘Eu vi o menino’.
 b. Ես տեսս ֆոտոն
 Yes tesa foto-n
 Eu-Nom ver-1_PretPerf foto-AcØ_Def
 ‘Eu vi a foto’.

O exemplos mostram o contraste na marcação de caso Acusativo em AOr. O objeto direto animado em (10a) recebe marca de Acusativo –i-, enquanto o objeto inanimado em (10b) aparece sem tal marca.

A sentença correspondente ao (10a) em AOc está apresentada abaixo. Como se vê, objeto direto animado aparece sem marca morfológica no Acusativo.

(11) a. Ես տեսս տղան
 Yes desa dga-n
 Eu-Nom ver-1_PretPerf menino-Def
 ‘Eu vi o menino’.

Outra diferença entre AOr e AOc é a distribuição, no paradigma casual, do artigo definido, que no armênio é um sufixo que aparece no final da palavra. No AOc, o uso do artigo é permitido com todos os casos, com certas restrições no Instrumental, enquanto no AOr o mesmo só pode aparecer no Nominativo, Acusativo e Dativo.

Quanto à ordem das palavras, ambas as vertentes são SOV, com a ressalva de que a ordem das palavras do AOr é relativamente mais livre, devido ao comportamento do auxiliar. O auxiliar é a cópula ‘ser/estar’ e carrega as marcas de pessoa e número, e tem duas formas de tempo: presente e passado. Nos tempos do Indicativo do AOr, a combinação do auxiliar com vários participios forma os tempos do Indicativo, como demonstrado em (12):

(12) a. Yes kardum em
 Eu ler-Impf 1_SG_Pres
 ‘Eu leio/estou lendo’

b. Yes kardatsel em
 Eu ler-Perf1_SG_Pres
 ‘Eu li’

Tal mecanismo de formação de tempos é menos produtivo em AOc. Assim, o presente do Indicativo no AOc é formado com uma partícula livre կը e a forma conjugada do verbo:

(13)	AOr		AOc
	Կարդում էմ		կը կարդամ
	kardum em		kə kardam
	‘(Eu) leio’		

Observe que o Futuro Condicional do Oriental é idêntico ao Presente do Indicativo do AOc, com a diferença de que a partícula կը aparece como prefixo:

(14) Կկարդամ(AOr)
 Kkardam
 ‘lerei’

O auxiliar no AOr exibe um comportamento peculiar, uma vez que se move da sua posição não-marcada (depois do verbo principal) em vários contextos: (i) com os advérbios modificadores de verbo, (ii) com objetos diretos sem artigos (os assim-chamados indefinidos nus) e (iii) para marcar foco. A posição do artigo no AOc é fixa.

Léxico

No que tange ao vocabulário dos dois dialetos, podemos diferenciar os seguintes grupos de palavras:

a. Palavras usadas exclusivamente no Ocidental, herdadas do Grabar ou dos dialetos armênios da parte Ocidental, que são incomuns para o AOr.

մելան [melan]–tinta
ակռա [agra]-dente
աղվոր [aḡvor]– bonito

b. Palavras comuns para ambos os dialetos, porém com uso mais frequente no AOc.

(AOc) Ավրել [avɹel] (AOOr) փչացնել [pʰtʃatsnel] – estragar
(AOc) Պաղ [baḡ] (AOOr) սառը [sarə] – gelado

c. Palavras em uso somente no Oriental.

Գազազել [gazazel] – ficar enfurecido
Տիկնիկ [tiknik] – boneca

d. As variações fonético-morfológicas da mesma palavra. O fenômeno mais comum é a queda do vogal ou consoante do meio da palavra no Ocidental.

(AOOr) Ամաչել [amatʃel] (AOc) ամչնալ [amtʃnal]- ficar com vergonha
(AOOr) Առավոտ [aravot] (AOc) արոտ [ardu]- manhã
(AOOr) Դադարել [dadaɹel] (AOc) դադրիլ [dadɹil]- parar

e. Mesmas palavras que têm significados diferentes em AOOr e AOc.

Վայրկյան [vajɹkjan] – minuto (AOOr) / segundo (AOc)
Պտտել [pttel] – virar (AOOr) / passear (AOc)

Os empréstimos nas duas vertentes são um fenômeno à parte. Os empréstimos do grego e latim foram introduzidos através do russo para o AOOr e através do inglês ou francês ao AOc, o que muitas vezes resultou numa diferença na pronúncia:

(AOOr) Շոկոլադ [ʃokolad] (AOc) Շոկոլա [ʃokʰola]

Alguns dos termos introduzidos em ambas vertentes seguiram a lógica do grego, ou latim nos seus constituintes, com resultados que variam em AOr e AOc.

Farmácia – (AOr) դեղատոմս [deŋatun] (AOr) դեղարան [deŋaɹan]

Televisão – (AOr) հերուստացույց [herustats^hujts^h] (AOc) հեռատեսիլ [heradesil]

Na época Soviética, novos termos foram introduzidos no AOr por meio de língua russa, enquanto o AOc criava os seus equivalentes em armênio.

(AOr) Avtomekena [aftomek^hena](AOc) inqnasharj[ink^hnaʃaɹʒ] – carro

O quadro começou a mudar após a Armênia se tornar independente, em 1991, com o ressurgimento da consciência de readequar vocábulos de raízes estrangeiras ao armênio.

Vale destacar que o armênio Ocidental soa como uma variação mais elitizada e formal, comparada com o AOr. A palavra սպիտակ (branco) do AOr, por exemplo, tem como seu sinônimo a palavra ճերմակ, que é mais culta, poética e de uso formal. Esta mesma palavra ճերմակ surge como primeira escolha para denotar ‘branco’ para o falante do AOc. Portanto, a frase ճերմակ ինքնաշարժ (‘carro branco’ em AOc) é interpretada como formal, de vocabulário refinado e de uso culto para os falantes de armênio Oriental.

Devido às diferenças acima descritas no campo da fonética, gramática e vocabulário, surge a questão de compreensão entre os falantes das duas vertentes. Há certos contextos, onde a variação entre os dois dialetos não representa um grau de complexidade quanto à sua compreensão. Deve-se notar, entretanto, que o fator que determina a facilidade de comunicação entre os dois armênios é o grau de conhecimento do falante de uma determinada vertente, i.e., um falante com proficiência numa das versões não terá dificuldade em se comunicar na outra.

Atualmente, podemos constatar que os falantes do AOc, em geral, sofrem de um fenômeno que dificulta a sua fluência no idioma. Passadas as gerações dos sobreviventes do Genocídio Armênio, o AOc deixou de ser a língua-mãe para os descendentes dos armênios, dispersos por todos os cantos do mundo. Para exemplificarmos, na realidade atual, um jovem descendente de armênios que nasceu em São Paulo, da quarta geração de sobreviventes, falante nativo de português, sem fazer uso do armênio no seu lar, tem dificuldade para atingir fluência em AOc, e na maioria das vezes, o seu vocabulário está limitado aos termos e construções básicas. O que dizer, então, quanto à sua exposição à outra variedade, o AOr.

Já para os falantes de AOr, além da fluência natural na sua língua mãe, há uma série de fatores que facilitam a compreensão do AOc, a saber:

1. A literatura criada em AOc faz parte do currículo escolar e do ensino superior obrigatório da Armênia, como componente da matéria “Literatura Armênia”;
2. Durante os anos 1940-1950, houve repatriação de armênios sobreviventes do Genocídio para Armênia, que após se instalarem em diversas partes do mundo, decidiram mudar para a Armênia Soviética. Com isso, o AOc passou a circular na Armênia, ainda que numa escala modesta;
3. A chamada “era de degelo”, em 1960, ainda na época da União Soviética, resultou no estreitamento dos laços culturais entre a Diáspora e Armênia;
4. Depois da proclamação de Independência da Armênia, houve um fluxo expressivo de representantes da Diáspora para a Armênia, que além de turismo, também se envolveram em negócios locais.

Deve-se notar que, na época da sua criação, o alfabeto armênio foi visto como um fator determinante para a unificação dos armênios, que estavam divididos entre as potências Bizantina e Persa, e se viam diante do iminente perigo de assimilação. Já no século XXI, o fato de existirem duas vertentes do armênio pode criar certo empecilho na comunicação dos armênios do mundo. Numa tentativa de achar uma solução plausível, há décadas, debates calorosos acontecem na Academia armênia sobre a possibilidade de unificação dos dois armênios. Sabemos que unificar duas vertentes em uma seria uma utopia do ponto de vista linguístico, pois o desenvolver das línguas não é um fenômeno controlável artificialmente. Mais do que uma “unificação”, talvez seja melhor empreender-se na preservação do Armênio Ocidental, uma língua rica com produção inestimável de gênios literários armênios, recentemente incluída, pela UNESCO, na lista de línguas que enfrentam perigo de extinção.

Referências Bibliográficas

- ABEGHIAN, M. *Hayotslezvitesutiun*. (*Teoria da Língua armênia*). Yerevan, ed. Luys, 1965.
- ASSATRIAN, G. *Hayerenisharabiusitiun* (*A Sintaxe do Armênio*). Yerevan, ed. Luys, 1972.
- EKIZIAN, CH. *Sobre a Gramática da Língua Armênia*. São Paulo, ed. Humanitas, 2004.
- HAGOPYAN, G. *Armenian for Everyone*. Los Angeles, Yerevan Printing, 2007.
- KOZINTSEVA, N. *Modern Eastern Armenian*. Vol 22 of Languages of the World, Munchen, Germany, Lincoln – Europe, 1995.
- PALASANIAN, S. (1984). *Kerakanutiunmeirenilezui*, (*Gramática da língua materna*). Tbilisi, 1984.
- PALOMO, S. *Análise contrastiva do sistema fonológico do armênio e do português: implicações pedagógicas*. São Paulo, Tese de doutorado / USP, 1989.
- VAUX, B. *The Phonology of Armenian*. Oxford University Press, 1998.

JOAQUIM GUERRA E OS CLÁSSICOS CHINESES: O LIVRO DOS CANTARES

*Antonio José Bezerra de Menezes Jr**

Resumo: O padre Joaquim Angélico de Jesus Guerra S.J. (1908-1993) foi um dos mais destacados missionários portugueses na China no século XX. Vivendo em Macau, o sinólogo jesuíta traduziu para o português os Clássicos Chineses (o principal legado intelectual da antiguidade chinesa). No Ocidente, o único paralelo é a tradução do pastor escocês James Legge (1815-1897), missionário na China e primeiro professor de chinês da Universidade de Oxford. Neste trabalho nosso objetivo será apresentar a tradução do “Livro dos Cantares” (Shi Jing) feita por Joaquim Guerra, destacando sua importância no quadro da sinologia e discutir a recepção dessa obra no Brasil.

* Professor Doutor de Língua e Literatura Chinesa do DLO/FFLCH/USP. E-mail: antonio.menezes@usp.br

Palavras-chave: Confucionismo, Clássicos Chineses, Shi Jing, Joaquim Guerra.

1. Preâmbulo

O padre jesuíta português Joaquim A. de Jesus Guerra (1908-1993), missionário na China e em Macau, desenvolveu um extenso trabalho de tradução dos Clássicos Chineses diretamente do chinês para o português. Tais obras constituem o grande patrimônio cultural da China antiga e o fundamento da identidade cultural de todo o Extremo-Oriente.

Entre as décadas de 1970 e 1980, Joaquim Guerra dedicou-se a traduzir para o português todo o canon confuciano, conhecidos como “Os Quatro Livros e os Cinco Clássicos” (四書五經). Além disso, traduziu ainda a Prática da Perfeição (道德經), também conhecido por Dao De Jing (Tao Te King) de Laozi (Lao-tsé), principal obra da escola taoísta. Essa imensa produção o coloca indubitavelmente como o mais profícuo e importante sinólogo português de sua geração.

No Ocidente, o único paralelo é a tradução feita pelo pastor escocês James Legge (1815-1897), missionário na China e primeiro professor de chinês em Oxford. Uma parte do trabalho de Legge foi publicado na coleção “The Chinese Classics” (1861-1872) e a outra foi inserida na coleção “Sacred Books of East” (1879-1885), organizada por Max Müller (1823-1900). O trabalho de Legge ainda é considerado como a principal obra de referência no estudo dos clássicos chineses. Não por acaso, Joaquim Guerra irá optar por traduzir praticamente o mesmo repertório escolhido por James Legge, com o qual irá travar uma intensa relação dialógica, ora elogiando-o, ora refutando-o.

O primeiro desses clássicos chineses traduzidos por Joaquim Guerra foi o Livro dos Cantares (詩經, Shī Jīng) publicado em Macau em 1979. O presente trabalho tem por objetivo apresentar as principais características dessa importante tradução e também discorrer sobre a sua recepção no Brasil.

2. Sobre a Introdução da obra

O Livro dos Cantares é precedido por uma longa Introdução (pp. 57-136) dividida em oito capítulos que comentamos brevemente a seguir.

No primeiro capítulo intitulado “As origens do Livro dos Cantares” (pp. 57-63) Joaquim Guerra segue a tese do historiador Se-Ma Tsheen (Si Ma Qian, 145-86 a.C.) atribuindo à Confúcio a organização do Shi Jing. Joaquim Guerra cita Si

Ma Qian: “As antigas canções passavam de três mil. Confúcio pôs de lado as que eram repetição de outras, e seleccionou as que eram de molde a inculcar os bons costumes” (Cantares, p. 58). De fato, Joaquim Guerra considera que o Livro dos Cantares é um verdadeiro “Manual de Humanismo e Civismo” (p. 18). O tradutor português passa então a polemizar com James Legge que afirma nem existirem tal número de canções e nem ser Confúcio o organizador dessa antologia.

No segundo capítulo intitulado “Em defesa de Confúcio” (pp. 63-75) Joaquim Guerra retoma e amplia o debate com James Legge, debate este que prosseguirá de maneira constante e contundente nas obras seguintes. O cerne desta defesa consiste na retomada do confucionismo original em oposição ao neo-confucionismo seguido por James Legge. Tal constitui um dos eixos de todo o trabalho tradutório e interpretativo de Joaquim Guerra. Nesse capítulo Joaquim Guerra coloca de forma sintética duas teses fundamentais relacionadas ao seu trabalho. A primeira tese, de caráter hermenêutico, estabelece a linha mestra da sua interpretação do confucionismo: “Confúcio ensinava para viver e não para saber” (Cantares, p. 70). Essa chave será especialmente importante na tradução do “Quadrivolume de Confúcio” (1984). A segunda tese, de caráter pastoral, retoma a tradição dos missionários jesuítas na China dos séculos XVII e XVIII que buscava os elementos compatíveis entre o confucionismo e o cristianismo, conforme a teoria da acomodação de Matteo Ricci (1552-1610). Assim conclui Joaquim Guerra: “seria má pastoral missionária pretender que os Chineses, no caso concreto, precisam renunciar à boa Escola de Confúcio para se fazerem Cristãos. O que eles precisam é de avançar, nessa linha, para Cristo, que está mais à frente” (Cantares, p. 75)¹.

No terceiro capítulo intitulado “Vicissitudes do Cancioneiro” (pp. 75-80) Joaquim Guerra narra em maiores detalhes o episódio da queima dos Clássicos Chineses ocorrido em 213 a.C. durante a dinastia Qin e o processo de recuperação dessas obras na dinastia Han. Dos quatro códices existentes do Shi Jing, apenas o “Cancioneiro de Maov” (毛诗 máo shī) chegou até à época atual. Complementando essas breves explicações, podemos acrescentar que a edição mais famosa desse códice é o 毛诗正义 (máo shī zhèng yì), ou “O verdadeiro sentido do Shi Jing de Mao”, escrito durante a dinastia Tang por 孔颖达 (kǒng yǐng dá) que faz uma antologia dos principais comentaristas do Shi Jing. Os comentários de Zhu Xi

¹ Este será justamente o tema comum desenvolvido por três grandes eruditos chineses do século XX: John C. H. Wu - *From Confucianism to Catholicism* (1949), Paul K. T. Sih - *From Confucius to Christ* (1952) e Lin Yutang - *From Pagan to Christian* (1959).

para o Shi Jing, que diferem significativamente do trabalho de Kong Yingda, foram publicados no 诗集传 (shī jí chuán) ou “Antologia de comentários do Shi Jing” durante a dinastia Song. Esses dois autores representam as duas principais escolas interpretativas do Shi Jing: a “escola antiga” e a “escola nova”.²

No quarto capítulo intitulado “Os Prefácios Tradicionais do Cancioneiro” (pp. 80-85) Joaquim Guerra traduz o “Grande Prefácio”, Dây Dzuy (大序 dà xù), o qual “pretende dar uma idéia de conjunto do cancionero, subordinada também a um panorama político” (Cantares, p. 82). O “Grande Prefácio” estabelece as linhas básicas da poética chinesa antiga, seus gêneros e funções. Nessa concepção, a poesia reflete basicamente o bom ou o mau governo e são usadas tanto para a manutenção da harmonia social bem como para sua edificação moral, construindo assim um rito da linguagem ou ainda, em sentido lato, uma liturgia do discurso. Os “Prefácios Breves”, Siau Dzuy (小序 xiǎo xù), constituem comentários a cada um dos poemas do Shi Jing. Tanto o “Grande Prefácio” quanto os “Prefácios Breves” fazem parte da escola antiga do Mao Shi. A título de exemplo, Joaquim Guerra traduz o “Prefácio Breve” relacionado ao primeiro poema do Shi Jing (pp. 84-85).

No quinto capítulo intitulado “Divisão do Cancioneiro. Cronologia, proveniência e métrica dos Cantares” (pp. 85-90) Joaquim Guerra sintetiza esses temas do seguinte modo:

Quanto à cronologia, o tradutor português distribui os poemas entre as dinastias Shang e Zhou formando um arco de tempo que vai do século XVIII ao século VI a.C. Essa classificação é feita com base nas informações contidas nos “Prefácios Breves”. Acrescenta ainda que, de acordo com James Legge, o poema 310 seria o mais antigo.

Quanto à proveniência, esclarece Joaquim Guerra que os poemas são oriundos dos Estados Feudais existentes ao tempo da dinastia Zhou. Classifica também as partes II e III do Shi Jing como sendo o “Pequeno Cerimonial” (encontro entre os príncipes) e o “Grande Cerimonial” (encontros com o imperador), simbolizando os “deveres pequenos e grandes no bem público do império” (Cantares, p. 89). Com relação aos hinos da parte IV do Shi Jing, Joaquim Guerra segue a hipótese tradicional que comprovaria ser Confúcio o organizador do Shi Jing: “O facto de o Marquesado de Lu figurar com esse título pomposo de Hinos, e de o Cancioneiro fechar com os Hinos de Shyão [商 Shang] podia revelar a mão de Confúcio, que

² Versões digitalizadas dessas duas obras encontram-se no Chinese Text Project: o Mao Shi Zheng Yi, em 30 volumes, está disponível em: <<http://ctext.org/library.pl?if=en&res=77714>>; o Shi Ji Chuan, em 9 volumes, está disponível em: <<http://ctext.org/library.pl?if=gb&res=77731>>.

assim quis honrar o Estado de Lu a que pertencia, e a Casa Shyão de que era descendente” (Cantares, p. 89)³.

Quanto à métrica, afirma Joaquim Guerra ser ela variável, em geral com versos de quatro palavras, podendo haver variações no próprio poema. Quanto à extensão, é também ela variável, formada por estrofes de três, quatro, cinco ou mais quadras. Quanto às rimas existentes no chinês arcaico, embora muitas tenham se perdido no chinês moderno, Joaquim Guerra afirma que tais as rimas tenham sido melhor preservadas no dialeto cantonês falado no sul da China e em Macau.

No sexto capítulo intitulado “Interpretação do Cancioneiro” (pp. 90-93) Joaquim Guerra enumera os principais trabalhos da escola antiga, representada pelo Mao Shi, e da escola nova, representada por Zhu Xi. Ainda que esta última escola de interpretação do Shi Jing seja considerada heterodoxa em relação à primeira, foi essa escola do neo-confucionismo de Zhu Xi que prevaleceu, tornando-se a interpretação oficial. Nesse capítulo, Joaquim Guerra sumariza a Seção I do Capítulo V dos Prolegômenos do “The Book of Poetry” de James Legge (1871, pp. 172-180) o qual reuniu um impressionante acervo de obras chinesas para realizar o seu trabalho.

No sétimo capítulo intitulado “Traduções do Cancioneiro” (pp. 93-101) Joaquim Guerra apresenta sumariamente as principais traduções do Shi Jing. Vale observar que nem todas são traduções completas ou possuem um aparato crítico como o de James Legge. Colocados em ordem cronológica, as obras são as seguintes:

³ Achilles Fang em seu texto introdutório para a tradução de Ezra Pound “The Classic Anthology defined by Confucius” (POUND: 1955, xiv) também segue essa mesma interpretação.

1733	LACHARME S.J., Alexandre de. Confucii Chi-king, sive, Liber carminum. Editado por Julius Mohl. Stuttgart e Tubingen: Sumptibus J.G. Cottae, 1830.
1871	LEGGE, James. The She King or the Book of Poetry. The Chinese Classics, Vol. IV. Londres: Trübner e Co, 1871.
1872	PAUTHIER, G. Chi-king, ou, Livre des vers. Bibliothèque orientale 2. Paris: Maisonneuve, 1872. (obra bastante rara).
1878	ZOTOLLI S.J., Angelo. Cursus Litteraturae Sinicae, vol. III Carmina. Chang-Hai: 1878.
1880	VON STRAUSS, Victor. Schi-King: Das kanonische Liederbuch der Chinesen. Heidelberg: Carl Winter, 1880.
1891	ALLEN, Clement Francis Romilly. The Shih Ching or Classic of Poetry, metrically translated. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co, 1891.
1891	JENNINGS, William. The Shi King: The Old "Poetry Classic" of the Chinese, A close-metrical translation with annotations. Sir John Lubbock's Hundred Books Series vol. 11. London: George Routledge and Sons, 1891.
1896	COUVREUR S.J., Séraphin. Cheu king. Texte chinois avec une double traduction en français et en latin, une introduction et un vocabulaire. Ho Kien Fou: Imprimerie de la Mission Catholique, 1896.
1937	WALEY, Arthur. The Book of Songs. Boston and New York: Houghton Mifflin, 1937.
1964	KARLGREN, Bernhard. Glosses on The Book of Odes. Stockholm: Museum of Far Eastern Antiquities, 1964.
1974	ELORDUY S.J., Carmelo. Odes Selectas del romancero Chino. Caracas: Universidad Católica Andres Bello, 1974 ⁴ .

Tabela 1 – Traduções do Shi Jing citadas por Joaquim Guerra.

Destes, os mais frequentemente citados (e contrastados) por Joaquim Guerra são Legge, Couvreur e Waley. Outras cinco traduções, não citadas por Joaquim Guerra, mas que vale a pena mencionar, devido à sua popularidade e influência sobre outros tradutores, são as seguintes:

1867	GAUTIER, Judith. Le Livre de Jade. Paris: Felin Juven Editeur, 1902, Nouvelle Édition. (1ª edição publicada em 1867 com o pseudônimo de Judith Walker). ⁵
1905	CRANMER-BYNG, L. The Odes of Confucius (Shi-king). New York: E. P. Dutton and Company, 1908, 2ª edição (1ª edição, 1905). Coleção Wisdom of the East. ⁶
1913	WADDELL, Helen. Lyrics from the chinese. Boston e New York: Houghton Mifflin Company, 1913. ⁷
1919	GRANET, Marcel. Fêtes et chansons anciennes de la Chine (1919). Reedição: Paris: Éditions Albin Michel, 1982. ⁸
1955	POUND, Ezra. The Classic Anthology Defined by Confucius. London: Faber and Faber, 1955. ⁹

Tabela 2 – Outras traduções do Shi Jing

No oitavo e último capítulo intitulado “Lições mestras dos Cantares” (pp. 101-136) Joaquim Guerra seleciona e comenta trechos de alguns poemas do Shi Jing divididos em quatro grupos temáticos: “Deus”, “Pátria”, “Família” e “Sociedade”. Ao final, Joaquim Guerra acrescenta um quinto grupo “Informações Várias” apenas correlacionando os poemas, sem contudo comentá-los. Os cinco grupos mencionados subdividem-se nos seguintes tópicos:

Grupo	Tópico
I. Deus pp. 101-107	1. Deus
	2. Religião
	3. [Concepção Virginal]
	4. [Messias]
II. Pátria pp. 107-115	1. O Filho do Céu
	2. Os Príncipes Feudais
	3. Missão da Autoridade
	4. Expansão civilizadora
	5. Brio no serviço do Imperador e da Pátria
	6. A decadência de Tjô [Zhou]
III. Família pp. 115-127	1. Os Ofertórios
	2. O Lar: a) Namoro b) Casamento c) Piedade Familiar
	3. Juventude e velhice
	4. Hierarquia e Classes Sociais
IV. Os Homens pp. 127-135	3. Convívio Social
	4. A Amizade
	1. Factos históricos
	2. Ritos religiosos
V. Informações Várias pp. 135-136	3. Ofertórios
	4. Investidura dos príncipes feudais e visitas à corte
	5. Casamentos
	6. Festas
	7. Actividades do povo na roda do ano

Tabela 3 – Divisão temática do Shi Jing segundo Joaquim Guerra

Essa divisão temática acompanha, de maneira crítica e com acréscimos, o texto introdutório de James Legge⁴ e remete à importância do Shi Jing como fonte para o estudo dos costumes e da religião chinesa primitiva.

No primeiro caso, relativo aos costumes chineses antigos, temos o célebre estudo de Édouard Biot (1803-1850), também reproduzido por James Legge⁵ intitulado “Recherches sur les mœurs dès anciens Chinois, d’après le Chi-king” no qual lemos:

Le Chi-king est l’un des ouvrages les plus remarquables, comme tableau de mœurs, que nos ait transmis l’Asie orientale, et, en même temps, c’est un de ceux dont l’authencité peut être le moins contestée. On sait que ce livre sacré de vers est um recueil dans lequel Confucius a rassemblé, sans beaucoup d’ordre, des odes ou chansons, toutes antérieures au VI siècle avant notre ère, et qui se chantaient en Chine dans les cérémonies, dans les fêtes, et aussi dans l’habitude de la vie privée, comme les compositions des premiers poètes de notre Europe se chantaient dans l’ancienne Grèce. Le style de ces odes est simple; le sujet em est varié, et elles nous représentent em réalité les chants nationaux du premier âge de la Chine. (BIOT: 1843, p. 307)⁶

No segundo caso, relativo à religião chinesa primitiva, há dois destaques a serem feitos na divisão temática de Joaquim Guerra.

O primeiro destaque é quanto ao primeiro grupo “Deus” que constitui um conjunto probatório especialmente importante para a tese da existência do monoteísmo primitivo (*Urmonotheismus*) entre os chineses. Mais ainda, os tópicos 3 e 4, que aparecem sem título no texto, são exemplos de aspectos figuristas na interpretação dos Clássicos Chineses por Joaquim Guerra, ou seja, a busca de pré-figurações do Evangelho como reflexos da revelação primitiva entre os povos pagãos.

⁴ Vide na Introdução do The Book of Poetry o Capítulo IV “The China of the Book of Poetry, considered in relation to the extent of its territory, and its political state; Its Religion; and Social Condition” (LEGGÉ: 1871, vol. 1, pp. 127-142).

⁵ O trabalho de Biot traduzido para o inglês figura como apêndice do Capítulo IV da Introdução do The Book of Poetry (LEGGÉ: 1871, vol. 1, pp. 142-171).

⁶ Na mesma linha, o Shi Jing também serviu de base para o estudo de Marcel Granet (1884-1940) intitulado “Fêtes et chansons anciennes de la Chine (1919)” referido anteriormente entre as traduções do Shi Jing.

O segundo destaque, também muito significativo, é a inclusão do tópico relativo aos “Ofertórios” (o rito dedicado aos antepassados) não no primeiro grupo “Deus” mas no terceiro grupo “Família” indicando que se trata de uma prática piedosa equivalente a memória de finados e não uma prática idólatra incompatível com o cristianismo. Esse foi o cerne da chamada Querela dos Ritos na China e que contribuiu para a supressão da Ordem Jesuíta em 1773. Sobre isso já aludia Joaquim Guerra no capítulo 2 da introdução:

Os Ofertórios eram prova da crença viva na sobrevivência das Almas e numa Vida futura, de que falam as Canções. Era uma comunhão benéfica dos vivos com os seus Mortos. Mas haviam de vir uns Doutores da Sorbona a envenenar a famosa “Questão dos Ritos”, como se os chineses começassem a ter por deuses, após a morte, os que em vida foram seus Pais! (Cantares, p. 69)

2. Sobre a Tradução da obra

O “Livro dos Cantares” é apresentado em edição bilíngue, trazendo nas páginas pares o texto original acompanhado da pronúncia no chinês alfabético (sistema criado pelo próprio Joaquim Guerra) e nas páginas pares a tradução em português. As notas críticas são colocadas no final do volume. Esse mesmo “layout” será utilizado nas demais obras de Joaquim Guerra, com a diferença de que as notas críticas passarão a figurar ao final de cada capítulo. Importante observar que Joaquim Guerra utiliza sempre a escrita chinesa tradicional anterior à reforma promovida pela República Popular da China na década de 1950 e que ficou conhecida como a escrita simplificada.

Quanto ao título da obra, Joaquim Guerra optou por traduzir como “O Livro dos Cantares”, argumentando que, apesar do carácter 詩 (詩, shī) significar poema, tratam-se de canções:

SHE KENG. “The book of Poetry” traduziu James Legge. Trata-se do Cancioneiro chinês. Eu preferi traduzir por “O LIVRO DOS CANTARES”. Todas as canções e hinos que nele se contêm, eram, de facto, acompanhadas de música. (Cantares, p. 995).

A tendência no séc. XX foi traduzir o Shi Jing como “The Book of Songs”, seguindo o americano Arthur Waley (1889-1966), numa linha mais orientalista, ou como “The Book of Odes”, seguindo o sueco Bernhard Karlgren (1889-1978) e também James Legge, numa linha mais sinológica. Ezra Pound (1885-1972) intitula sua tradução do Shi Jing como “The Classic Anthology defined by Confucius” (1955), acentuando o papel de Confúcio como organizador da antologia já no título. Ao longo do texto Joaquim Guerra refere-se ao Shi Jing frequentemente apenas como o “Cancioneiro” em suas notas e textos introdutórios. Tomando de empréstimo o título de Ezra Pound, poderíamos parafrasear o Shi Jing como sendo “O Clássico Cancioneiro Chinês de Confúcio”.

Seguindo a divisão tradicional, o “Livro dos Cantares” é composto de quatro partes:

Parte	Simplificado	Pinyin	Título	Poemas
I	国风	guó fēng	Virações dos Estados (Kvawk Phong)	001-160
II	小雅	xiǎo yǎ	Pequenos Deveres (Siau Ngah)	161-240
III	大雅	dà yǎ	Grandes Deveres (Daÿ Ngah)	241-271
IV	颂	sòng	[sem título]	272-311

A primeira parte dos Cantares intitulada “Virações dos Estados” é formada pelas canções de caráter popular oriundas dos vários Estados existentes ao tempo da Dinastia Zhou. Representam a diversidade cultural do império e retratam seus diferentes costumes. Legge traduz a primeira parte do Shi Jing como “Lessons from the States” e Pound como “Folk Songs or Lessons of the States (simple lyrics)”. A primeira parte dos Cantares está dividida em 15 capítulos e compreende um total de 160 poemas. Os capítulos são os seguintes:

Cap.	Simplificado	Pinyin	Título	Poemas
I	周南	zhōu nán	Sulanas de Tjó (Tjó Naem)	001-011
II	召南	zhāo nán	Sulanas de Zhyaw (Zhyaw Naem)	012-025
III	邶风	bèi fēng	Virações de Poey (Poey Phong)	026-044
IV	邶风	yōng fēng	Virações de Yong (Yong Phong)	045-054
V	卫风	wèi fēng	Virações de Wey (Wey Phong)	055-064
VI	王风	wáng fēng	Virações Reais (Wão Phong)	065-074
VII	郑风	zhèng fēng	Virações de Dyās (Dyās Phong)	075-095
VIII	齐风	qí fēng	Virações de Dsej (Dsej Phong)	096-106
IX	魏风	wèi fēng	Virações de Nhey (Nhey Phong)	107-113
X	唐风	táng fēng	Virações de Dão (Dão Phong)	114-125
XI	秦风	qín fēng	Virações de Dseón (Dseón Phong)	126-135
XII	陈风	chén fēng	Virações de Dyn (Dyn Phong)	136-145
XIII	桧风	kuài fēng	Virações de Koey (Koey Phong)	146-149
XIV	曹风	cáo fēng	Virações de Dsaov (Dsaov Phong)	150-153
XV	豳风	bīn fēng	Virações de Pen (Pen Phong)	154-160

Quanto à escolha dos termos “Virações” e “Sulanas” para os caracteres 风 e 南, respectivamente, comenta Joaquim Guerra:

“O sentido mais plausível encontra-se, cuidando, na relação com o título comum a toda a I. Parte: VIRAÇÕES DOS ESTADOS. Por isso eu traduzi por SULANAS. Sulano é o vento sul, o vento agradável para aquelas regiões, tão fustigadas pelas frias nortadas. Sulanas são, pois, as canções inspiradas por essas brisas.” (Cantares, p. 995)

Aqui é forçoso dizer que não é pequena a estranheza do leitor brasileiro ao deparar-se com esses termos algo incomuns e que não remetem ao campo semântico de um cancionero, como seria o caso de “odes”, “canções” ou “baladas”.

A segunda parte dos Cantares intitulada “Pequenos Deveres” é formada pelas odes palacianas relacionadas ao cerimonial dos príncipes (Cantares, p. 89). Legge traduz a segunda parte do Shi Jing como “Minor Odes of the Kingdom” e Pound como “Elegantiae or Smaller Odes”. A segunda parte dos Cantares está dividida em 8 capítulos e compreende um total de 74 poemas. Os capítulos são os seguintes:

Cap.	Simplificado	Pinyin	Título	Poemas
I	鹿鸣之什	lù míng zhī shén	Blateram os cervos (Log Meng)	161–170
II	白华之什	bái huá zhī shén	Branca flor (Bajg Wha)	170–175
III	彤弓之什	tóng gōng zhī shén	O Arco rubro (Doq Koq)	175–185
IV	祈父之什	qí fù zhī shén	Anciãos do Povo (Ge Phu)	185–195
V	小旻之什	xiǎo mǐn zhī shén	Melancolia (Siau) - Men	195–205
VI	北山之什	běi shān zhī shén	O Monte do Norte (Pc Sean)	205–215
VII	桑扈之什	sāng hù zhī shén	Os Amoreiros (Sãowhoes)	215–225
VIII	都人士之什	dōu rén shì zhī shén	A Gente da Capital (To Jnzjy)	225–234

A terceira parte dos Cantares intitulada “Grandes Deveres” é formada pelas odes palacianas relacionada ao cerimonial do imperador (Cantares, p. 89). Legge traduz a terceira parte do Shi Jing como “Greater Odes of the Kingdom” e Pound como “The Greater Odes”. A terceira parte dos Cantares está dividida em 3 capítulos e compreende um total de 31 poemas. Os capítulos são os seguintes:

Cap.	Simplificado	Pinyin	Título	Poemas
I	文王之什	wén wáng zhī shén	El-Rei Mhen (Mhenwão)	235–244
II	生民之什	shēng mǐn zhī shén	A Origem do Povo (Sjq Men)	245–254
III	荡之什	dàng zhī shén	Imenso (Dãw)	255–265

A quarta e última parte dos Cantares é formada pelos hinos das dinastias Zhou, Shang e pela casa de Lu (à qual pertencia Confúcio). Note-se que a quarta parte do Shi Jing não possui título (no original chinês) razão pela qual na edição de Joaquim Guerra aparece indicado no índice apenas “IV. Parte”. Legge e Pound traduzem a quarta parte do Shi Jing como “Odes of the Temple and the Altar”. A quarta parte dos Cantares está dividida em 3 capítulos e compreende um total de 40 poemas. Os capítulos são os seguintes:

Cap.	Simplificado	Pinyin	Título	Poemas
I	周颂	zhōu sòng	Hinos de Tjó (Tjo Dzow)	266–296
II	鲁颂	lǔ sòng	Hinos de Lu (Lu Dzow)	297–300
III	商颂	shāng sòng	Hinos de Shyão (Shyão Dzow)	301–305

3. O Livro dos Cantares no Brasil

No Brasil o Livro dos Cantares foi distribuído conjuntamente pelas editoras Massao Ohno e Roswitha Kempf que acrescentaram uma sobre-capa colorida em cujas orelhas imprimiu-se o texto “Para que serve a poesia?” assinado pelo poeta Eduardo Alves da Costa (1936)⁷.

⁷ O texto faz um elogio da poesia, mas não contém nenhuma referência ao “Livro dos Cantares”. O poeta Eduardo Alves Costa é também o autor do conhecido poema “No Caminho, com Maiakóvski”, erroneamente atribuído ora à Maiakovski ora à Bertold Brecht: “Na primeira noite eles se aproximam e roubam uma flor do nosso jardim. E não dizemos nada. Na segunda noite, já não se escondem; pisam as flores, matam nosso cão, e não dizemos nada. Até que um dia, o mais frágil deles entra sozinho em nossa casa, rouba-nos a luz, e, conhecendo nosso medo, arranca-nos a voz da garganta. E já não podemos dizer nada.”

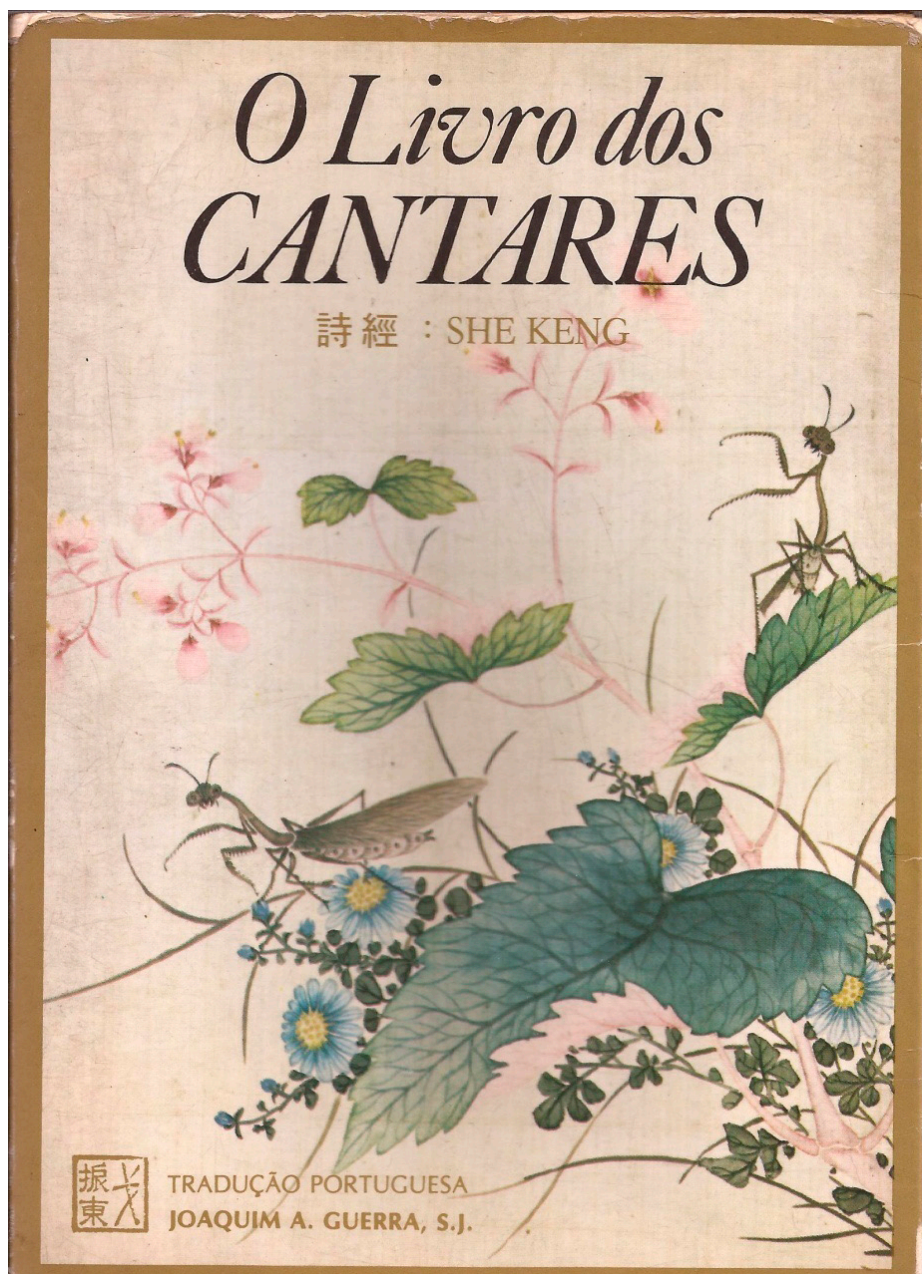


Figura 1 – Capa da edição brasileira do “Livro dos Cantares” (1979)

O jornalista e escritor Gerardo Mello Mourão (1917-2007), correspondente em Pequim do jornal Folha de São Paulo entre os anos 1980 e 1982, noticiou com entusiasmo a edição do “Livro dos Cantares”⁸. Por ocasião do lançamento do livro no Brasil, Mourão relatou a sua participação e a do acadêmico e crítico literário José Geraldo Nogueira Moutinho (1933-1991) na gênese desse projeto:

Acabamos tendo, Nogueira Moutinho e eu, uma decisiva quota de responsabilidade nesta que é uma das mais belas aventuras editoriais de Massao Ohno-Roswitha Kempf/Editores: – a apresentação, no Brasil, do “Livro dos Cantares”, em tradução portuguesa de Joaquim Angélico Guerra – meu bom e querido amigo, o padre Guerra, de tantos encontros inesquecíveis na colina da residência dos jesuítas, em Vila-Flor, Macau, ou no labirinto das ruas de Kawloon e Hong Kong.

Fizera eu chegar às mãos de Nogueira Moutinho um exemplar da tradução do “Livro dos Cantares”, na edição bilingüe da coleção “Clássicos Chineses”, que se deve aos jesuítas portugueses, em convênio com o governo de Macau. O fervor cultural de Nogueira Moutinho contaminou os editores paulistas, que me escreveram para Pequim, solicitando minha intervenção junto ao tradutor português, em Macau, para um lançamento de seu livro no Brasil, com a chancela e o bom gosto artesanal de Massao Ohno-Roswitha Kempf.⁹

Quanto a recepção do Livro dos Cantares, o público brasileiro acostumado com a tradução do Yi Jing (I Ching) de Richard Wilhelm, na linha junguiana, e com as traduções de poesia japonesa e chinesa do grupo concretista de São Paulo, na linha poundiana imagista, mostrou-se frustrado com a tradução fortemente sinológica de Joaquim Guerra.

Haroldo de Campos (1929-2003), em sua breve coletânea dedicada à poesia clássica chinesa “Escrito sobre Jade” (1996), inclui cinco poemas do Shi Jing (20, 42, 72, 93 e 191), os quais coteja com as principais traduções ocidentais incluindo o Livro dos Cantares de Joaquim Guerra, a quem se refere como um “erudito sinólogo jesuíta” (CAMPOS: 2009, p. 18). Nessa coletânea, Haroldo de Campos assim caracteriza seu trabalho de tradução:

⁸ “Confúcio, para brasileiro ler: Jesuíta de Macau enfrenta o desafio de traduzir Confúcio para o português”. Folha de São Paulo, 17/05/1981, caderno Folhetim pag. 9.

⁹ “A alma chinesa nos cantares de Confúcio”. Folha de São Paulo, 14/11/1982, caderno Ilustrada, pag. 61.

Minhas técnicas para traduzir – melhor dizendo, “transcriar”, “reimaginar” – poesia clássica chinesa em português, com os recursos da poesia moderna, seguem e radicalizam a lição paradigmática de Ezra Pound (Cathay, 1915) (CAMPOS: 2009, p. 13)¹⁰

Contudo o Ezra Pound “fenollosiano” de Cathay (1915) e o Ezra Pound “confuciano” de *The Classic Anthology Defined by Confucius* (1955) são dois tradutores distintos. Na introdução deste último livro, Achilles Fang escreve:

The poet Pound's career as a translator of Chinese poetry was launched with the publication of *Cathay* (1915), with which volume he became, says T. S. Eliot, “the inventor of Chinese poetry for our time”. (The first poem of the slim volume is actually *Ode 167*; the appreciable difference between the present version and the “*Song of the Bowmen of Shu*” is understandable because in the earlier version Pound was at the mercy of Ernst Fenollosa's notes.) (POUND: 1954, xiii)

Desta forma, enquanto Haroldo de Campos aponta para o primeiro Ezra Pound, desenvolvendo um quadro teórico com base no trabalho de Ernest Fenollosa (1853-1908) no livro “*Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*” (1977)¹¹, Paulo Franchetti, importante tradutor de poesia japonesa e estudioso do concretismo, aponta para o segundo Ezra Pound, ao destacar a importância da leitura de Confúcio e Mêncio, e recomendando para isso justamente as traduções de Joaquim Guerra:

O Padre Guerra é um erudito. Sua tradução do *Shi King* em redondilhas maiores não é poeticamente muito eficaz, mas as notas em que se discutem as principais traduções ocidentais são de imenso valor. A leitura de pelo menos o *Quadrivolume de Confúcio* e as obras de Mêncio é imprescindível para entender o ambiente cultural em que se vai desenvolver o haikai. (FRANCHETTI: 1996, p. 63)

¹⁰ Cathay designa o norte da China enquanto Mangi designa o sul. Estes termos eram utilizados ao tempo da dinastia Yuan (período da dominação mongol) e foram registrados por Marco Pólo (1253-1324). A escolha desse título coloca o poeta na condição de explorador dos tesouros poéticos de uma terra de maravilhas.

¹¹ Vide o complexo ensaio “*Ideograma, Anagrama, Diagrama: uma leitura de Fenollosa*” no qual Haroldo de Campos discute as bases teóricas de um “modelo chinês para a poesia” enfatizando a etimologia visual dos ideogramas chineses. O livro traz ainda uma tradução do trabalho de Fenollosa “*Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*” publicado originalmente por Ezra Pound no volume de estudos “*Instigations*” (1920).

Ezra Pound encerra sua tradução do Shi Jing com a expressão 思无邪 (sī wú xié) tirada do último verso do poema 297 (303 na tradução de Joaquim Guerra) que podemos parafrasear como “não consentir em desvios morais nem mesmo na esfera do pensamento”. Essa expressão é especialmente importante pois é justamente o princípio básico de interpretação do Shi Jing formulado por Confúcio. Assim lemos nos Analectos II, 2:

He said: The anthology of 300 poems can be gathered into one sentence: Have no twisty thoughts. (POUND: 1969, p. 197)

Disse o Mestre: No Livro dos Cantares, há 300 canções. E com uma palavra se faz juízo de todas: Não há nelas maus propósitos. (Cantares, p. 125)

Essa admiração de Ezra Pound por Confúcio também fica registrada no Canto XIII de sua obra prima “The Cantos” (1948) onde se lê:

And Kung said, “Without character you will / be unable to play on that instrument / Or to execute the music fit for the Odes. / The blossoms of the apricot / blow from the east to the west, / And I have tried to keep them from falling.” (POUND: 1975, p. 60)

E Kung [Confúcio] disse: “Sem caráter, / Impossível tocar esse instrumento / Ou a música para as Odes [Shi Jing]. / As flores do damasco / irrompem de leste a oeste, / Tenho tentado preservá-las da queda. (POUND: 1960, p. 87)

Carroll F. Terrell (1980, vol.1, p. 64) esclarece que “Without character” deriva dos Analectos III, 3: “Is there any music to a man without manhood?” (POUND: 1969, p. 201). Quanto à expressão “the blossoms of the apricot” trata-se de uma referência aos ensinamentos de Confúcio (incluindo as Odes), os quais o poeta busca preservar na sua transmissão do Oriente para o Ocidente. Também Joaquim Guerra, reiteradas vezes, coloca-se como um tradutor empenhado em “salvar” os textos do confucionismo original cujas traduções no Ocidente encontravam-se muitas vezes confusas, contraditórias ou desfiguradas.

Referências Bibliográficas

BIOT, Édouard. “Recherches sur les mœurs des anciens Chinois, d’après le Chi-king” in *Journal Asiatique*, Quatrième Série, Tome II. Paris: A L’Imprimerie Royale, 1843.

CAMPOS, Haroldo. *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Culrix-EDUSP, 1977.

CAMPOS, Haroldo. *Escrito sobre jade*. São Paulo: Ateliê Editoria, 2009, 2ª edição revista e ampliada.

FRANCHETTI, Paulo (Org.). *Haikai*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

GUERRA, Joaquim A. de Jesus. *O Livro dos Cantares*. Macau: Jesuítas Portugueses, 1979.

GUERRA, Joaquim A. de Jesus. *Quadrivolume de Confúcio*. Macau: Jesuítas Portugueses, 1984.

LEGGE, James. *The Chinese Classics*. Taipei: Wen Shi Zhe Chu Ban She, 1972, 4 vols.

LIN, Yutang. *A Sabedoria da Índia e da China*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, s.d., 2 vols.

POUND, Ezra. *Cantares*. Tradução de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Serviço de DocumentaçãoMEC, 1960.

POUND, Ezra. *The Cantos of Ezra Pound*. London: Faber and Faber, 1975.

POUND, Ezra. *The Classic Anthology Defined by Confucius*. London: Faber and Faber, 1955.

POUND, Ezra. *Confucius: The Unwobbling Pivot, The Great Digest, The Analects*. New York: New Directions, 1969, NDP285.

TERRELL, Carroll F. *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980, 2 vols.

POSFÁCIO

*Mona Mohamad Hawi**

Elaborar este posfácio não foi tarefa fácil, pois ao me deparar com os autores e seus textos e, principalmente, ao lê-los, várias foram as percepções, dentre elas, a de Ecletismo, uma vez que o que temos nesta coletânea de capítulos são os diferentes estilos de autores, que, preocupados com a aprendizagem, em seu sentido amplo, nos presentiam com aquilo que há de mais belo em suas produções.

Segundo Vygotsky (1999), toda aprendizagem precisa ser compartilhada para que seja inovadora e crescente. De fato, ele não sabe o quanto esses dez artigos que aqui estão foram meus pares mais experientes e colaborativos e me levaram a novas reflexões sobre o mundo do saber e de novas aprendizagens. Retomo uma citação de Vygotsky, tantas vezes usada por mim em outros momentos, mas que cabe perfeitamente a esse contexto:

Por mais individual que pareça, toda criação guarda sempre em si um coeficiente social. Nesse sentido, não existem inventos individuais no estrito sentido da palavra, em todos eles fica sempre alguma colaboração anônima (Lev. S. Vygotsky, 1999:38)¹.

A colaboração que se quis aqui é a de professores, pesquisadores, autores que, com vasta experiência no ensino, na pesquisa e na tradução, contribuíram para uma extensa reflexão de nosso lugar e espaço social, como professores e estudiosos em nossas respectivas áreas de conhecimento.

Os textos apresentados no contexto da tradução, seja na apresentação de textos em línguas estrangeiras ou mesmo na reflexão sobre a importância e dificuldade para quem se permite tradutor e linguista indicam a seriedade acadêmica dos autores, além de nos levar a colocar o sentido e significado em

* Professora Doutora do curso de Língua e Literatura Árabe do Departamento de Letras Orientais (DLO/ FFLCH/USP). E-mail: mmhawi@uol.com.br.

¹ Vygotsky, L.S. *Teoria e Método em Psicologia*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

um patamar de destaque, principalmente quando se lida com a diversidade do estrangeirismo e suas idiossincrasias seja nas traduções de Pereira e de Menezes Jr. ou, ainda, nos quadrinhos japoneses – os mangás – em que os autores, Cabral & Tomasi, precisam lançar “*mão de inúmeros recursos propostos por teóricos da tradução, acabando por produzir novos efeitos de sentido, a fim de obter a aproximação desejada*”, ou seja, é preciso, acima de tudo, estar atento à relação enunciado-enunciatário, pois muitas vezes, faltam recursos linguísticos adequados à lacuna que não encontra seu espelho na língua de chegada. Por fim, nesse universo em que se reuniu a temática da língua, o artigo de Yeghiazaryan é leitura obrigatória para os amantes da Gerativa, dada tamanha divergência e discrepância das duas vertentes do idioma armênio.

Os demais artigos podem, à primeira vista, parecer distantes desse universo linguístico, mas não menos importantes, pois questões sobre a cultura de um povo e o entendimento de suas histórias e formações ideológicas são características fundamentais para se entender um povo. Portanto, sem querer ser repetitiva, são também leituras obrigatórias para aqueles que se embrenham pelos caminhos das línguas estrangeiras.

Finalmente, temos também a literatura, apresentada, nos artigos de Rubira e de Secco que permitem, por meio de suas reflexões idílicas, que o imaginário cuide de nossos pensamentos e emoções.

Esse livro possui um ecletismo proposital, porém imprescindível, pois quando se trata de estudar a linguagem, não se pode desvincular seu aspecto estrutural, semântico – pragmático e, principalmente, emocional, pois que lidamos com um instrumento vivo e atuante. Finalizo, pois, este posfácio encantada com questões por mim desconhecidas e que, como dito já acima, me levaram a viajar com alguns dos capítulos. Mas não colocarei aqui minha opinião sobre o que e por que desse encantamento. O melhor que vocês devem fazer é ler cada texto como se fosse único. Talvez então se possa entender o “não dito”.

Boa leitura!