

As diferentes categorias da escrita chinesa

Inty Scoss Mendoza¹

Resumo: O artigo analisa a etimologia dos caracteres chineses e o *Liushu*, as “seis grafias”, ou seja, a categorização contida no *Shuowen Jiezi*, o primeiro dicionário etimológico chinês, datado do séc. II d.C., com o intuito de evidenciar a peculiaridade da escrita chinesa como forma de expressão onde não somente estão codificados os sons da língua como também interpretantes visuais e esquemáticos. Tal abordagem tem como contexto e objetivo a investigação da poesia em chinês clássico e sua versão em português.

Palavras Chave: Etimologia, Escrita chinesa, Ideograma, *Seis Grafias*.

Abstract: The article analyzes the etymology of Chinese characters and *Liushu*, the "Six spellings", i.e. the categorization contained in *Shuowen Jiezi*, the first Chinese etymological dictionary, dating from the second century AD, in order to highlight the peculiarity of Chinese writing as form of expression which are not only encoded the sounds of language as well as visual and interpreting schematics. Such an approach has the context and purpose of research in classical Chinese poetry and its version in Portuguese.

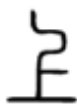
Keywords: Etymology, Chinese Writing, Ideograms, Six Spellings.

Os caracteres chineses podem ser divididos em quatro grandes categorias: pictogramas, ideogramas, radical-fonéticos e “por empréstimo”. Percebe-se, portanto, que o termo “ideograma” – o desenho de uma ideia – refere-se a uma das categorias da escrita chinesa que acabou por denominar toda ela. Tem-se optado pelo termo “caractere chinês” para toda a classe de símbolos utilizados nessa escrita, contudo, utilizo aqui o termo “ideograma” *lato sensu* pelo hábito em nossa língua ao se referir à escrita chinesa, mas também *stricto sensu* pelo fato de que é essa categoria de caractere chinês que permite uma particular apreciação como forma de expressão que “recorta” uma forma de conteúdo com interpretantes visuais e esquemáticos.

O *Shuowen Jiezi*, o primeiro dicionário etimológico chinês, datado do século II d.C., especifica ainda mais as categorias, identificando as “Seis Grafias”²: *xiàngxíng* 象形 (esboços imitativos), *zhǐshì* 指事 (indicativos – “apontar assunto” em uma tradução literal), *huìyì* 会意 (agregado lógico: o “ideograma”), *xíngshēng* 形声 (forma e som: o radical-fonético), *zhuānzhù* 专注 (aplicação extensiva) e *jiǎjiè* 假借 (falso empréstimo). As quatro primeiras indicam os processos de origem dos caracteres, sua lógica interna. A primeira categoria, os “esboços imitativos”, por exemplo, é formada pelos pictogramas que buscavam mimetizar as formas da natureza ali representada, como a “montanha” apresentada anteriormente. A segunda categoria seriam representações também pictográficas que indicam um “assunto”, como uma “seta” apontando para cima de uma linha, indicando o conceito “acima”, *shàng*:

¹ Doutor em Filosofia da Educação na FEUSP.

² Utilizo aqui as traduções de Haroldo de Campos (1994, pp. 12 e 13).



(fonte: www.zdic.net)

A terceira categoria, os “agregados lógicos”, ou os ideogramas por excelência, combinam elementos pictográficos para indicar uma ideia abstrata, como o “bem”, formado pelo pictograma “mulher” e “bebê”, exemplificado anteriormente. A quarta categoria, que corresponde a 90% da escrita chinesa, para Campos (1994, p. 13), ou 70%, para Jian-Zhang (*idem*, p. 14), combina um elemento pictográfico como um radical de sentido e outro elemento como fonograma. Apesar de seu caráter fonético, essa categoria de caractere está longe de ter o grau de codificação e economia de um alfabeto fonético.

A quinta e sexta categorias, “aplicação extensiva” e “falso empréstimo”, correspondem a uma lógica de utilização, e não de origem do caractere, onde se utiliza um caractere “emprestado” para designar outro sentido, seja por razões de homofonia, analogia, metáfora ou adaptação. Segue-se uma breve análise de cada uma das categorias.

O caractere chinês surgiu de desenhos, os pictogramas, utilizados em funções rituais. Arqueologicamente, são os chamados *jiǎgǔwén*, a língua-escrita dos cascos e ossos, devido aos antigos ritos divinatórios em que cascos de tartaruga e outros ossos de certos animais eram queimados e depois “lidas” as suas fissuras. A escrita dos espíritos, do oráculo, acontecia nas fissuras abertas pelo calor do fogo; e, ao lado desses presságios, os sábios gravavam com pictogramas e ideogramas a mensagem que haviam lido.



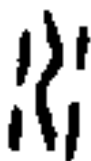
Casco de tartaruga utilizado em consulta oracular (SCARPARI 2006 p. 35)

Consultavam-se os desígnios do Céu, provavelmente para os grandes assuntos dos clãs, como as colheitas e batalhas, e integravam ritos que envolviam as cortes e anciãos. Essa escrita era feita com símbolos que procuravam retratar figurativamente os elementos da natureza e as construções humanas; eram desenhos e, portanto, são chamados de “pictogramas”, e são sem dúvida a primeira forma de escrita chinesa.

Alguns exemplos:



rén – ser humano



shuǐ – água



shān - montanha

Os ideogramas, por sua vez, surgiram da combinação de pictogramas para expressar ideias e conceitos abstratos.



wǒ – eu (uma mão empunhando uma lança)



hǎo – bom/bem/amar (uma mulher ajoelhada de perfil, segurando um bebê)

Juntamente com o já citado signo “indicativo”, também pictogramas, em nenhum dos casos acima ilustrados há elementos fonéticos, o que torna seu aprendizado um processo de pura memorização caso a caso, conferindo à escrita chinesa a filosófica propriedade de ser “inefável”. A análise e exercício do pensamento buscando a compreensão do sentido profundo do ideograma, a sabedoria ali codificada, seria, em parte, o que chamaríamos de etimologia em nossa língua. Uma análise do tipo “o ser humano ao obter o uno torna-se grande”, é um exercício puramente imagético: 人 (ser humano) 一 (um) 大 (grande). Tal feito poderia ser considerado um exercício de etimologia imaginativa, sem qualquer comprovação histórica ou lexicológica, contudo a tradição etimológica chinesa é fértil em tais rasgos poéticos em que um arbitrário *a priori* é convertido em solidário *a posteriori* (*idem*, p. 50), como registra Campos em nota:

Essa tradição lexicográfica “imaginosa” ou criativa, que remonta a vetustas práticas chinesas, encontrou no Ocidente, através do livro do jesuíta L. Wieger [...], um amplo repositório expositivo. Alguns estudiosos como R. A. D. Forrest, *The Chinese Language* (1948), deploram, do ponto de vista da eficácia prática, o “hiper-refinamento” desses eruditos, que teria levado ao “embelezamento das formas escritas com significações desnecessárias ou pleonásticas”. Karlgren, *Sound and Symbol in Chinese* (1923), fala em “erros de compreensão” dos antigos caracteres, em “substituições deliberadas” e em “invenções de escribas descuidados”, referindo-se à célebre compilação levada a efeito por Li Si em torno de 213 a.C. Já H. G. Porteus [...] contra-argumenta que esses reparos traduziriam antes, “a insensível solenidade do filólogo profissional”. No caso, não viria a propósito falar em “erro”. Li Si não seria um “tolo andando às cegas”; ao contrário, “há carradas de

indícios que permitem vê-lo como um poeta de grandes recursos e imaginação”; um etimólogo-poeta, capaz, muitas vezes, de “reabilitar os caracteres obsoletos com a vivacidade de novas imagens, preservando assim a essência concreta e poética da língua”. (*idem*, pp. 51 e 52)

A controvérsia entre a origem e categoria de determinado caractere muitas vezes reside nesse olhar poético com que o etimólogo chinês analisa e explica a metáfora ali condensada. Algumas dessas representações metafóricas possuem grande poder de comunicação em qualquer cultura, como, por exemplo: 秋 (outono) = 禾 (cereal) + 火 (fogo), ou seja, a época onde as plantas (cereais) ficam da cor do fogo.

O conteúdo expresso pelo ideograma acima pode incorporar ainda mais um elemento, no caso o pictograma “coração” 心 *xīn*, e criar mais uma metáfora: 秋 (outono) + 心 (coração) = 愁 (tristeza), ou seja, um coração outonal. Esse é um caso em que se poderia considerar esse um caractere ideográfico ou radical-fonético, onde o “coração” é o radical, isto é, indica que ele refere-se às “coisas do coração”, e o “outono” *qiū* (pronuncia-se “tchiou”) contribui com o som do caractere resultante, pois a “tristeza” acima é pronunciada como *chóu* (pronuncia-se “tchou”).

Mesmo nesse exemplo de desenvolvimento semifonéticos, esses *rebus* que são os caracteres de tipo radical-fonético, há ainda um caráter de independência da escrita em relação à fala, pois o som não se encontra plenamente codificado; haveria, no melhor dos casos, uma boa aproximação. Por um lado, ainda permanece o caráter de um uso sagrado, aquela relação com o inefável que é a “língua” do Céu e da Terra que os sábios do passado procuraram apreender.

A lenda do surgimento da escrita chinesa gira em torno de Cang Jie, o Ministro da História do Imperador Amarelo, que: “conforme as diferentes categorias de formas e imagens criou os textos (文 *wén*) e, posteriormente, com o acréscimo do som criou a letra (字 *zì*)” (*Shuōwén jìzì*). Em chinês, “escrita” é chamada de 文字 *wénzì*, ou seja, a junção de “texto”, ou “cultura”, com “letra”, ou “caractere”. Curiosamente, a lenda diz que o texto surgiu antes da letra, essa última surgida da relação com o som, sendo os textos, portanto, aparentemente imagens, pictografias. Zhang Yanyuan (815 a 877 d.C.), em seu “Registro dos grandes pintores – Descrição do surgimento da pintura”, diz:

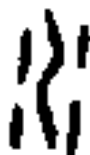
Cang Jie tinha quatro olhos para contemplar as imagens do Céu.
No voo dos pássaros e no rastro das tartarugas determinou a forma da escrita dos caracteres.
A criação não pôde mais guardar seu segredo e por isso o céu choveu trigo.
Os espíritos não puderam mais ocultar sua forma e por isso caíram em prantos.
Nesse momento a escrita e a pintura eram uma só, sem distinção.

Pode-se analisar o *I Ching* – o *Clássico das Mutações* – como um texto sem letras onde os chamados “trigramas” e “hexagramas” (ambos *guà*, em chinês), signos que combinam linhas inteiras e partidas (fissuras no casco da tartaruga?), indicando estágios da Mutação – o “I” do *I Ching* –, são imagens por vezes figurativas por vezes

esquemáticas³. Por exemplo, o trigramma água, composto por duas linhas partidas com uma inteira no centro:



corresponde à imagem de um fluxo de água e as suas margens têm muitas semelhanças com o pictograma apresentado anteriormente:



Em contrapartida, o trigramma trovão, composto por duas linhas partidas e uma inteira abaixo simboliza a energia do trovão (firme, rígida, *yang* – a linha inteira abaixo) que surge do interior da terra (maleável, suave, *yin* – as duas linhas partidas acima). Temos aqui, portanto, um esquema que procura indicar uma ideia, um conceito.



Esse esquema corresponde à ideia, no pensamento clássico chinês, de que o trovão é o princípio Yang (a linha inteira) que começa a se agitar no interior da terra e estourar no céu, despertando os animais da hibernação do inverno, marcando assim o início da primavera. Esse princípio Yang continuará sua ascensão ao céu até o ápice do verão, o solstício, e nesse trajeto “empurrará” as plantas para cima ocasionando o seu crescimento.

Essa disposição esquemática de elementos é semelhante à composição do ideograma, onde dois ou mais pictogramas combinam-se em uma imagem metafórica da ideia, sentimento, ação ou estado a ser representado. Percebe-se, portanto, nessa língua imagética dos *guà* uma combinação de figuras ou esquemas de pensamento que não dependem exclusivamente da sintaxe da fala, pois podem permanecer imagens e não se articular em narrativas ou argumentações. Um exemplo muito eloquente dessa dimensão é a busca da intenção, do “espírito” de um ideograma no traçado do calígrafo, onde a força e a suavidade de um traço constituiriam a alma da ideia expressa pela letra, não como combinação de sentidos, mas como pura imagem. São símbolos e, como tais, comunicam de múltiplas formas. Penso aqui no que

³ Utilizo aqui o conceito de “figurativo” pensando em um desenho figurativo, posto que os pictogramas são, em princípio, desenhos. Há, contudo, uma característica dos pictogramas chineses que se refere à economia dos traços que acredito tenha sido não só fundamental para a sobrevivência dessa escrita quanto para a constituição de uma visão esquemática do mundo. Tal visão esquemática faz parte de uma “lógica posicional” que será abordada adiante.

chamaríamos de experiência estética relativa a uma imagem, o que independe da fala. Creio ainda que o uso ritual ancestral de uma escrita pictográfica, e modernamente em seu uso artístico, seja um dos veículos de uma comunicação não verbal e só escrita.

Em outro ponto de vista, Campos cita Shutaro Mukai, *designer*, poeta e professor da Musashino Art University, para quem o *kanji* (o caractere chinês utilizado em parte da escrita japonesa moderna) é portador da “energia da língua original”, continuando “até hoje capaz de absorver a essência poética da natureza”, e prossegue:

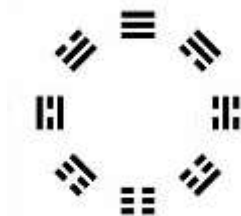
[...] “devido à qualidade gráfica da escrita japonesa [de origem chinesa], há uma tendência para vê-la como um sistema predominantemente visual”. A esse respeito, parece-lhe [a Mukai], antes que o *kanji* “dá ênfase ao sentido do tato”, ou seja, o *kanji* evoca para o japonês “a memória dos movimentos musculares envolvidos no ato de escrever”; nele, “os gestos originais ainda permanecem em sua forma original ou num eco dessa forma”. (*idem*, pp. 18 e 19)

Tal memória gestual implícita aos caracteres chineses falaria tanto do exercício quase puramente mecânico de aprendizado de sua escrita, processo longo e quase inteiramente uma memorização caso a caso, quanto, nas palavras de Peirce, “na mais antiga forma de fala [onde] existia provavelmente um elemento de mímica” (*idem*, p. 80). Contudo, mesmo sendo uma memória muscular e tátil, refere-se ainda à imagem.

O *I Ching* tem também “letras”, ou seja, comentários em chinês clássico sobre essa linguagem dos *guà*, e que foram escritos por muitas mãos, as de Confúcio, por exemplo. Contudo, faz parte da tradição de exegese desse clássico de que os acréscimos de “letras” só indicariam o aumento da ignorância, a perda de uma compreensão anterior e além da palavra. Leia-se isso nas palavras de Confúcio:

O Mestre disse: “Não desejo mais falar.” Zigong disse: “Mestre, se não falardes, de que maneira seres pequenos como nós ainda poderemos legar algum conhecimento?” O Mestre disse: “O Céu fala? E mesmo assim as quatro estações seguem seu curso e centenas de criaturas continuam a nascer. O Céu fala?” (CONFÚCIO 2000, p. 101)

Nesse sentido de uma linguagem do Céu, os oito trigramas, o *bāguà* do Imperador lendário Fuxi, contêm todo o texto do *I Ching*. Quem tem olhos que leia o Céu e a Terra nessas “garatujas”⁴.



⁴ Os *gua* estão ligados ao início da escrita chinesa, tanto pela sua irmandade de desenho-letra com os pictogramas, quanto pelo fato de serem a língua do oráculo, essa arqueologicamente vinculada ao início da escrita na China.

Considerar esse tipo de escrita como um conhecimento que transcende a fala é de fundamental importância para se compreender, por exemplo, a valorização do caractere chinês nas artes da caligrafia e pintura. O caractere, assim como a imagem na pintura, tem “ossos, carne e espírito”.

A tinta, ao impregnar o pincel, deve dotá-lo de desenvoltura; o pincel, ao utilizar a tinta, deve provê-la de espírito. A desenvoltura da tinta é uma questão de formação técnica; o espírito do pincel é uma questão de vida. [...] Assim, se as montanhas, os rios e a infinidade das criaturas podem revelar a sua alma ao homem, é porque o homem detém o poder de formação e de vida; senão, como seria possível extrair assim do pincel e da tinta uma realidade que tenha carne e osso, expansão e uníssono, substância e função, forma e dinamismo, inclinação e aprumo, recolhimento e investida, latência oculta e explosão, elevação ativa, irrupção abrupta, altura extrema, fantástico escarpamento e vertiginosa saliência, expressando em cada detalhe a totalidade de sua alma e a plenitude do seu espírito? (RYCKMANS, 2010, pp. 69 e 70)

Houve, contudo, um processo de fonetização que corresponde ao surgimento dos caracteres radical-fonéticos, que são a maioria já no chinês arcaico tardio do *Clássico dos Cantares*. Essa categoria de caractere combina um elemento que dá uma indicação de sentido vago, pois divide as palavras em grandes categorias como: água, fogo, montanha, madeira, palavra, ser humano, pedra, etc., para citar alguns dos 234 radicais presentes no chinês moderno⁵, e um elemento fonético emprestado de outro caractere onde a pronúncia por vezes herda somente “traços” do original.

Tomemos como exemplo o radical “seda”, *mì* 糸, cujo pictograma antigo era:



Tomemos alguns exemplos:

* “vermelho” – *gōng* / *hóng* 紅⁶ (radical *mì* 糸 + elemento fonético *gong* 工);

* “fino”, “delicado”, “corda de amarrar animais e barcos” – *qiàn* / *xiān* 纖 (radical *mì* 糸 + elemento fonético *xiān* 鐵);

⁵ Ver dicionário de chinês moderno – escrita tradicional – editado por Bi Songliu, Taiwan, 1990 – Campos registra 214 radicais (1994, p. 47). Em relação ao estilo chinês de classificar as coisas, ver a introdução de “As palavras e as Coisas”, de Michel Foucault, onde ele cita Borges e sua “certa enciclopédia chinesa” onde os animais estão divididos em: a) pertencentes ao Imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com pincel muito fino de pelo de camelo, l) *et cetera*, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas. Lembre-se ainda que todo o livro de Foucault tomou como *mot* esse texto de Borges. Jian-Zhang, citado por Campos, exemplifica tal lógica com um “linguista da dinastia Song que, atento aos radicais, dividiu o mundo dos seres e objetos em dez classes: coisas astronômicas, rios e montanhas, terras, plantas, humanidade, animais e pássaros, peixes e insetos, fantasmas, implementos e negócios oficiais” (CAMPOS, 1994, p. 15).

⁶ No caso, como em muitos outros, o caractere tem duas pronúncias possíveis.

* “fio”, “corda” – *xiàn* 纈 (radical *mì* 糸 + elemento fonético *jiān* 兼).

Apesar da diversidade de sentidos, tais palavras compartilham um pertencimento ao universo têxtil da seda. Como se percebe, a apropriação fonética não é necessariamente direta.

Esse desenvolvimento, contudo, não deixou a escrita chinesa plenamente vinculada à fala. Esse vínculo ainda é muito mais fugidio do que nós, usuários de uma escrita fonética, podemos conceber. A grafia das palavras desenha outras coisas além do som, o que faz a etimologia do chinês, por vezes, parecer um autêntico quebra-cabeça, pois é necessário decompor o caractere em suas partes constitutivas e tentar atribuir uma lógica possível. Apesar disso, a lógica da combinação radical-fonética é a mais simples de todas, dentre as categorias dos caracteres chineses.

No “empréstimo” fonético que ocorre nessa categoria, o caractere resultante pode ter uma pronúncia tão diferente do seu elemento fonético que pode pairar a dúvida se há realmente esse empréstimo. Além dos exemplos citados acima, poderíamos ainda ilustrar tal fato com uma das palavras para “rio”: 江 *jiāng*, formado pelo radical água 氵 e pelo caractere *gōng* 工, que seria seu elemento fonético, contudo entre o som *jiāng* e o som *gōng* há um rio de distância. Essa diferença de pronúncia é geralmente imputada à existência de um grande número de dialetos. No caso do pictograma, o som simplesmente não figura, assim como nos ideogramas. A pronúncia do caractere é dada conforme o dialeto, sem qualquer possibilidade de ter havido um “empréstimo” fonético de um dos componentes do caractere. Nesses casos a pronúncia é pura convenção e arbitrariedade.

A questão dos dialetos é importante para uma maior compreensão das implicações não fonéticas dos caracteres chineses. É de conhecimento de todo chinês e, recentemente, de todo espectador do filme *Herói*, de Zhang Yimou, que o Primeiro Imperador da Dinastia Qin, o *Qin Shihuang*, unificou a escrita no momento em que unificou os reinos do período dos Reinos Combatentes. A diversidade era grande e regionalmente estabelecida. Contudo, os conselheiros legistas⁷ desse Primeiro Imperador formularam medidas para tornar a unificação possível: as unificações da moeda, língua escrita e bitolas de carroças. A anexação de territórios e populações não seria possível sem o controle da cultura letrada e da circulação de produtos⁸.

A possibilidade da unificação da escrita em um ambiente de grande variedade de dialetos só foi possível graças à característica primordialmente não fonética da escrita chinesa. Tal processo reforça, inclusive, a distância entre a palavra escrita e a palavra dita, pois no momento em que a escrita se altera e o dialeto falado não, a “palavra” se mantém, mas o “ícone” se altera, mesmo que essa unificação tenha sido algo que poderíamos interpretar como mudanças de “estilo”, de uma nova “estética”,

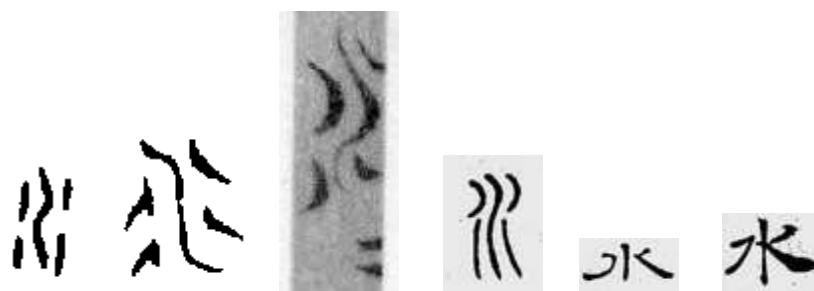
⁷ O legismo é uma linha de pensamento clássico chinês que apregoava o princípio de “leis severas, punição rigorosa” para a condução do bom governo. Mesmo tendo sido substituído pelo taoísmo no início da Dinastia Han e, posteriormente, pelo confucionismo como doutrina oficial do Império, por conta das duras experiências sob o jugo do Primeiro Imperador Qin, considero o legismo um pensamento característico da própria concepção de Estado Imperial na China.

⁸ Os esforços posteriores das diferentes dinastias foram de implementar a infraestrutura para que isso pudesse ser viabilizado, sendo o Grande Canal o que considero mais significativo nesse aspecto, pois a Grande Muralha tem preocupações militares, não econômicas (sobre o Grande Canal ver “A China e o Governo das Águas”, MENDOZA, 2006). Esse esforço cobrou um estrondoso número de vidas até a Dinastia Tang, século VI d.C., o apogeu da China Clássica, quando essa infraestrutura para a manutenção da administração imperial estava pronta, grandemente simbolizada pela Grande Muralha e pelo Grande Canal.

algo que não pode ser plenamente remontado graças às fogueiras de livros de Qin, um triste precedente histórico.

Poderíamos pensar, por outro lado, que entre as palavras e suas representações gráficas houvesse certo grau de autonomia, pois o “ícone” não estava sujeito à fala. Ou talvez, houvesse um maior grau de arbitrariedade, em que um som era atribuído a um determinado desenho, sem que houvesse uma plena codificação dos fonemas no interior do signo gráfico. Sintetizando, poderíamos dizer que a palavra escrita tinha outras pertinências que não só a palavra dita, ou ainda, que o que se escrevia não era somente os “palavreados”, mas também as “paisagens mentais”. Poder-se-ia dizer ainda que a escrita imutabilizava as coisas, tornava-as realidades de outra ordem, tanto pelo caráter sagrado quanto pelo esforço de uma cultura em não querer esquecer, buscando subtrair-se aos efeitos do tempo no esquecimento característico ao ser humano⁹.

Quando se remonta à linha do tempo dos caracteres chineses, aqueles que puderam ser encontrados em sítios arqueológicos, percebe-se que a cada nova fase há uma simplificação dos traços ou uma estilização onde linhas mais arredondadas se tornam mais angulosas. Tomemos o exemplo do caractere *shuǐ* (água) em diferentes etapas de seu desenvolvimento histórico:



Esse é um caso de um caractere com um menor número de traços e cujo pictograma inicial era mais esquemático que figurativo. Se formos analisar o caractere *hǎo*, já mencionado antes, na mesma linha de desenvolvimento acima, percebemos um processo de esquematização muito mais pronunciado:



As etapas acima correspondem a:

1. *Jiǎgǔwén* (escrita de ossos e cascos) – século XVI a XI a.C.;
2. Escrita no bronze – século IX a 206 a.C.;
3. Escrita nos livros de bambu – século IX a 206 a.C.;
4. Selos imperiais da Dinastia Qin – século IX a 206 a.C.;

⁹ “O ser humano é um ser que esquece”, diria o Prof. Jean Lauand.

5. Escrita oficial da Dinastia Han do Leste – 25 a 220 d.C.;

6. Escrita padrão, o chamado *zhèngkǎi*, surgida nas dinastias Jing do Leste (317 a 420 d.C.) e Tang (618 a 907 d.C.) e que é considerada a estética padrão até os dias de hoje.

As etapas 2 e 3 correspondem justamente às maneiras de escrita pré-unificação de Qin, que foram, portanto, rechaçadas em favor da escrita apresentada na etapa 4.

Outra etapa de desenvolvimento do caractere que apresenta o caráter de importância do “espírito” do traço na expressão da ideia é o *cǎoshū*, o equivalente ao nosso cursivo, em que a busca não é necessariamente pela velocidade da escrita, mas pela apreensão do que é mais distintivo na forma de um ideograma, sendo, portanto, uma expressão artística. Segue o mesmo *hào* em cursivo:



Leia-se esse espírito nas palavras de François Cheng:

Mais o que simples suportes de sons, os ideogramas se impõem com todo o peso de sua presença física. Signos-presença e não signos-utensílio, eles chamam a atenção por sua força emblemática e pelo ritmo gestual que comportam. Em virtude de sua escrita, os chineses têm a impressão de apreender o universo através dos traços essenciais cujas combinações revelariam as leis dinâmicas da transformação. Não é por acaso que na China a caligrafia, que exalta a beleza visual dos caracteres, tornou-se uma arte maior. (in CAMPOS, 1994, p. 59)

Esse longo processo de simplificação, “iconização”, conforme Campos, reforça, a meu ver, o caráter esquemático da representação chinesa do mundo, onde se buscou apreender linhas gerais de uma determinada imagem ou ideia.

Retomando as categorias de caracteres apresentadas, a quinta e sexta categorias, “aplicação extensiva” e “falso empréstimo”, são o que se chamaria de “miscelânea”, pois de alguma forma reproduzem o cenário de analogia, metáfora e homofonia característico da língua e escrita chinesa em um jogo de intercâmbios de caracteres sinônimos ou homófonos. Para a quinta categoria, o exemplo seria *lǎo* 老 e *kǎo* 考. Para Duan Yucai (1735 a 1815), em seu *Comentários ao Shuowen Jiezi*, é um exemplo de “aplicação extensiva”, pois ambos têm o mesmo sentido (e uma extrema semelhança gráfica), “velho”, e teriam como origem uma pictografia de um homem velho apoiado em uma bengala:



Contudo, *kǎo* 考 é utilizado também no sentido de “examinar”, “testar”, “avaliar”, logo, um caso de “aplicação extensiva”, pois aquele que avalia é um homem já avaliado pelo tempo, ou seja, um ancião. Outros usos em textos clássicos, como “morte do pai”, “morte” ou “realizar”, são outros exemplos dessa extensão da metáfora “velho”.

O caso do “falso empréstimo” é fundamentalmente o uso de um caractere que despreza seu sentido original devido a uma homofonia, como, por exemplo, o uso do nome do rio *Rǔ* 汝 (radical água + fonema mulher *rǔ* ou *nǚ*) como pronome pessoal “tu”. Explicar-se-ia o fenômeno pela suposição de que se falava “rǔ” para designar “tu” e, ao escrevê-lo, o Poeta optou por utilizar o “rǔ – rio”.

Percebe-se, portanto, que há diferentes lógicas inerentes à formação dos caracteres e que não são todas que se aplicariam estritamente ao jogo metafórico de imagens. Como no exemplo acima, *Rǔ* 汝, considerar “água-mulher” como alguma forma de metáfora da segunda pessoa, do interlocutor, carece de respaldo etimológico. Contudo, a presença da imagem deixa o espaço aberto ao solidário *a posteriori*, comentado por Campos, que ilustra essa poética imputada a elementos que não se prestariam, em tese, a ser metafóricos no caso do caractere “oceano”: *yáng* 洋, formado pelo radical “água” *shuǐ* 氵 e o elemento fonético “ovelha”, “carneiro”, *yáng* 羊.

Para Yu-Kuang Chu o segundo elemento nada mais tem com “ovelha”, é apenas um grama fonético. No entanto, a mente de um poeta não resistiria a essa viquiana “fábula em miniatura” que parece pulsar na justaposição do “radical” e do “fonograma”, como que empurrando já o seu produto para a terceira categoria, dos ideogramas “associativos” ou “sugestivos”. O verbo português “encarneirar” (designando o encrespar-se do mar em pequenas ondas espumosas como um rebanho de carneiros) e o verbo francês *moutonner* facilitam-nos a explicitação do processo metafórico assim intuído (ou construído?) *a posteriori*. Oreste e Enko Vaccari, analistas sensíveis ao fascínio visual, convalidam em seu *Pictorial Chinese-Japanese Characters* (1950) esse “achado” de imaginação poética. Segundo os dois autores, a ideia de representar o oceano por essa conjugação de caracteres procederia, exatamente, do fato perceptivo imemorial de que “um rebanho de ovelhas em movimento lembra-nos o rolar das ondas encrespadas no mar largo...” (*idem*, p. 51)

De certa forma, a intuição metafórica que “vê” metáforas em elementos fonéticos conta ao menos com uma dúvida razoável em seu favor: o fato de que, no exemplo acima, existem ao menos três outros caracteres que se prestam a elementos fonéticos com o som de *yang*, ou seja, no inaugural – e longo – momento da nomeação do “oceano” optou-se pelo caractere “ovelha”, e não “centro” *yāng* 央, ou pelo princípio *yáng* 易, ambos elementos fonéticos em outros caracteres considerados radical-fonéticos. A escolha ter recaído para as “ovelhas” é algo sem dúvida irresistível para o poeta.

Referências bibliográficas

CAMPOS, Haroldo de (org.) **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

CONFUCIO. **Os Analectos**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MENDOZA, I. S. **A China e o Governo das Águas: a administração dos rios e o pensamento político na formação da China Imperial**. Revista Urutágua (Online). , v.10, p.10 - , 2006.

RYCKMANS, Pierre. **As Anotações sobre Pintura do Monge Abóbora-Amarga**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SCARPARI, Maurizio. **A China Antiga**. Barcelona: Folio, 2006.

说文解字[*SHUOWEN JIEZI*]. Disponível em: <<http://www.zdic.net>>. Acesso em 05 de agosto de 2013.

Recebido para publicação em 03-01-21; aceito em 26-02-21