



Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Comunicação e Expressão
Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras
Curso de Bacharelado em Língua e Literatura Francesas

Lucas Gabriel Rizzotto

**LEITURA DO ROMANCE *LE DIT DE TIANYI*, DE FRANÇOIS CHENG, A PARTIR
DE CONSIDERAÇÕES SOBRE O PENSAMENTO E O IMAGINÁRIO CHINÊS NA
CULTURA LETRADA DA CHINA CLÁSSICA**

FLORIANÓPOLIS

2024

Lucas Gabriel Rizzotto

**LEITURA DO ROMANCE *LE DIT DE TIANYI*, DE FRANÇOIS CHENG, A PARTIR
DE CONSIDERAÇÕES SOBRE O PENSAMENTO E O IMAGINÁRIO CHINÊS NA
CULTURA LETRADA DA CHINA CLÁSSICA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito à obtenção do grau de Bacharel em Língua e Literatura de Língua Francesa.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo Lima

FLORIANÓPOLIS

2024

Rizzotto, Lucas Gabriel
LEITURA DO ROMANCE LE DIT DE TIANYI, DE FRANÇOIS CHENG,
A PARTIR DE CONSIDERAÇÕES SOBRE O PENSAMENTO E O
IMAGINÁRIO CHINÊS NA CULTURA LETRADA DA CHINA CLÁSSICA /
Lucas Gabriel Rizzotto ; orientador, Ronaldo Lima, 2024.
77 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Comunicação e Expressão, Graduação em Letras - Língua
Francesa, Florianópolis, 2024.

Inclui referências.

1. Letras - Língua Francesa. 2. Literatura sino-
francesa. 3. Filosofia, arte e imaginário chineses. 4.
Palimpsesto literário. 5. Autoficção e estudos culturais.
I. Lima, Ronaldo. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Graduação em Letras - Língua Francesa. III.
Título.

Lucas Gabriel Rizzotto

Leitura de *Le Dit de Tianyi*, de François Cheng, a partir de considerações sobre o pensamento e o imaginário chinês na cultura letrada da China clássica.

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do título de Bacharel e aprovado em sua forma final pelo Curso Letras - Francês.

Banca Examinadora

Documento assinado digitalmente

gov.br

RONALDO LIMA

Data: 26/06/2024 12:38:47-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Ronaldo Lima (Orientador)
Universidade Federal de Santa Catarina, BR

Documento assinado digitalmente

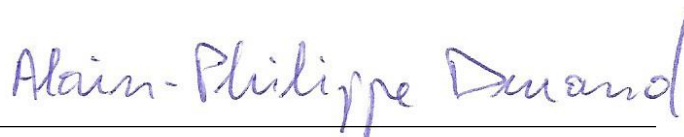
gov.br

GISELE TYBA MAYRINK REDONDO ORGADO

Data: 26/06/2024 13:21:58-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Gisele Tyba Mayrink Redondo Orgado University of
Birmingham, UK



Prof. Dr. Dean Alain-Philippe Durand University of
Arizona – Tucson - EUA

Florianópolis, 2024

RESUMO

Trata-se de propor, a partir da presente pesquisa, chaves de leitura para a interpretação do romance *Le Dit de Tianyi* (1998), de François Cheng. Em um primeiro momento, teceremos considerações teóricas de cunho histórico, sociológico, linguístico e filosófico, concernentes ao pensamento chinês clássico (com enfoque na chamada cultura letrada da China clássica), à guisa de introdução ofereceremos noções de base determinantes para a compreensão do pensamento e da obra de François Cheng. Na segunda parte da pesquisa, realizaremos aproximações com a “poética” própria ao autor sino-francês, em vista de sua remissão teórica à filosofia e à estética clássica chinesa. Na sequência, partindo da ideia central de “vazio”, proporemos a análise do romance de Cheng como “tradução transcultural” do imaginário chinês e palimpsesto da tradição da escrita de viagem na China clássica. Finalmente, interpretaremos o componente “mítico” do romance em retrospecto dos marcos teóricos e nocionais estabelecidos no decurso da pesquisa, remetendo a noções estéticas e filosóficas do pensamento chinês interiorizadas por François Cheng e repensadas pelo autor em língua francesa, associando-as às ideias de “desejo” e “inconsciente” segundo a teoria da psicanálise.

Palavras-chave: literatura sino-francesa; sinologia francesa; filosofia, arte e imaginário chineses; palimpsesto literário; autoficção e estudos culturais.

RÉSUMÉ

Il s'agit de proposer, à partir de cette recherche, des clés de lecture pour l'interprétation du roman *Le Dit de Tianyi* (1998) de François Cheng. Dans un premier temps, nous procéderons à des considérations théoriques de nature historique, sociologique, linguistique et philosophique, concernant la pensée chinoise classique (avec un accent sur la culture dite «lettrée» de la Chine classique), en guise d'introduction on évoquera des notions de base décisives pour la pensée et l'œuvre de François Cheng. Dans la deuxième partie de la recherche, nous essayerons d'approcher la «poétique» de l'auteur sino-français, compte tenu de sa référence théorique à la philosophie et à l'esthétique chinoises classiques. Ensuite, à partir de l'idée centrale du «vide», nous proposerons l'analyse du roman de Cheng en tant que «traduction transculturelle» de l'imaginaire chinois et palimpseste de la tradition du récit de voyage dans la Chine classique. Pour conclure, nous allons interpréter la composante «mythique» du roman en rétrospective des cadres théoriques et notionnels établis au cours de la recherche, en nous référant aux notions esthétiques et philosophiques de la pensée chinoise intériorisées par François Cheng et repensées en français par l'auteur, tout en les associant aux idées de «désir» et d'«inconscient» selon la théorie de la psychanalyse.

Mots-clés : littérature sino-française ; sinologie française ; philosophie, art et imaginaire chinois ; palimpseste littéraire ; autofiction et études culturelles.

SUMÁRIO

1. JUSTIFICATIVA E INTRODUÇÃO.....	8
2. O “PENSAMENTO CHINÊS” SEGUNDO MARCEL GRANET (LA PENSÉE CHINOISE, 1934).....	10
2.1. NOTAS SOBRE A INTERAÇÃO ENTRE PENSAMENTO E LINGUAGEM EM CHINÊS.....	11
2.2. ORIGENS E FUNDAMENTOS DO PENSAMENTO TAOISTA.....	13
2.2.1. O TAO.....	13
2.2.2. O TAOISMO.....	14
2.2.3. O TAO ENQUANTO “CATEGORIA SUPREMA” DO PENSAMENTO CHINÊS.....	16
3. REORIENTAÇÃO DO PENSAMENTO ONTO-PREDICATIVO EM DIREÇÃO A UM <i>ART DE VIVRE</i> POSSÍVEL: LEITURA DE FRANÇOIS JULLIEN.....	19
3.1.1. O <i>PARTI PRIS</i> DO PENSAMENTO OCIDENTAL.....	19
3.1.2. O PENSAMENTO DA IMPERMANÊNCIA.....	23
3.1.3. INTERAÇÃO ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL.....	27
4. FRANÇOIS CHENG E O PENSAMENTO ESTÉTICO-FILOSÓFICO CLÁSSICO CHINÊS.....	28
4.1. POÉTICA DE FRANÇOIS CHENG.....	28
4.1.1. O PENSAMENTO ESTÉTICO-FILOSÓFICO CHINÊS SEGUNDO FRANÇOIS CHENG.....	31
4.2. O VAZIO.....	34
5. LEITURA DE <i>LE DIT DE TIANYI</i>	36
5.1 DA INTERCULTURALIDADE À TRANSCULTURALIDADE: O ITINERÁRIO POÉTICO-LITERÁRIO DE CHENG.....	36
5.1.1. <i>LE DIT DE TIANYI</i> : UM ROMANCE TRANSCULTURAL (E TRANSCENDENTE).....	39
5.1.2. <i>LE DIT DE TIANYI</i> COMO <i>TRAVEL WRITING</i>	42
I. A LITERATURA DE VIAGEM CLÁSSICA CHINESA.....	44
II. A VIDA SE FAZ VISÃO.....	47
5.2. CONSCIÊNCIA, DESEJO E IMAGINÁRIO: A VOZ DE TIANYI.....	50
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
7. BIBLIOGRAFIA.....	73

1. JUSTIFICATIVA E INTRODUÇÃO

A obra de François Cheng (1929-atual), produzida desde 1970 até os dias atuais, permanece relativamente inédita entre o público leitor brasileiro. À parte os seus opúsculos filosóficos *Cinco meditações sobre a morte (aliás, sobre a vida)* (e *Cinco meditações sobre a beleza* (além da primorosa edição bilíngue da poesia do autor, *Duplo Canto e outros poemas*, em tradução de Bruno Palma (Ateliê Editorial, 2003)), a obra em prosa do escritor, poeta, ensaísta e acadêmico sino-francês ainda não se encontra traduzida entre nós. Romancista premiado (Prix Femina de 1998 pela publicação do romance *Le Dit de Tianyi*, objeto deste Trabalho de Conclusão de Curso), autor célebre pelo seu estudo semiótico da arte pictórica chinesa *Vide et Plein: L'art pictural chinois, savant* influente na cena intelectual e artística francesa do final do século XX, aluno de Julia Kristeva e professor de Jacques Lacan¹, François Cheng consolidou-se como escritor e poeta de língua francesa, sempre no exercício de sua função de *porteur* de culturas e linguagens, como *tradutor / intérprete* da arte, estética e filosofia chinesas para o Ocidente.

A publicação de *Le Dit de Tianyi*, em 1998, representa (eis a hipótese investigativa do presente Trabalho) um passo decisivo no itinerário espiritual e filosófico do autor, itinerário marcado pela interiorização da cultura chinesa, em triangulação com a cultura euro-francesa, traduzida em sua própria criação poético-literária. Através da leitura do romance de François Cheng, tomando parte no périplo de Tianyi, obtemos uma tradução da cultura “tradicional” e do pensamento clássico chinês, atravessando um período conturbado da história chinesa do século XX, entretecida pelo movimento da viagem. Mais do que isso, François Cheng, partindo de uma *démarche proustienne*, ou seja, de uma “análise interior” sob o esquema da memória, concebeu uma ficção da “subjetividade” chinesa profundamente enraizada em suas formas sociais de pensamento, seu imaginário, sua história, filosofia, ética e estética. Entre a lembrança idílica de sua infância (década de 1930) e a visão da estepe desolada da Sibéria Chinesa durante a grande fome de 1960-1962, Tianyi, assim como a China, passará por uma grande transformação. Em seu caminho de artista “por fatalidade”, ele internaliza a essência da arte (espiritualidade) chinesa bem como da arte (espiritualidade) ocidental. Ao final, isto lhe permite conceber uma visão mítica da Natureza (a totalidade da vida e a totalidade do mundo em sua constante transição) através da verdadeira criação artística, ou seja, como reconciliação com a Vida (concebida como Retorno). Ao final, o romance se revela como *livre à venir*, representando, nas palavras do professor Shuangyi Li, a transcendência das *diferenças* que

separam as culturas, criando assim “algo ‘novo’ em vista de uma possibilidade planetária de transcendência cultural” (LI, 2021, p. 451, tradução minha).

Na história chinesa, o século XX (grosso modo, entre 1912 e 1976, do fim do Império Chinês ao fim da Revolução Cultural) representa o momento dramático de uma grande transformação, efetuada a custo de vidas humanas contadas aos milhões. No cenário da distopia política do país ao longo dos anos 1950 a 1970, François Cheng faz prevalecer, como resposta à crise civilizacional de seu país, a antiga *entente de vie*, o “pacto de convivência” do povo chinês com a natureza, redimindo, através de uma imagem espiritualizada (mítica) da China, sua pátria consigo mesma, depois de todo o seu *récit de larmes et de sang*.

A intenção da presente pesquisa, além de repertoriar as interpretações e recepções existentes sobre o romance, é sugerir chaves de leitura para a obra, a partir da consideração do pensamento clássico e a cultura tradicional “dos letrados” chineses¹, uma vez que é como parte desta tradição que François Cheng, ao longo de sua carreira, tem se apresentado. Assim, estruturamos nosso Trabalho em uma sequência de considerações teóricas que partem de dois momentos da sinologia francesa, as obras de Marcel Granet e François Jullien, com a intenção de permitir nosso acesso ao “modelo chinês” de pensamento, situando, no mesmo passo, a produção teórica de François Cheng no quadro da sinologia francesa. Ou seja, propusemos apontar elementos do pensamento estético-filosófico clássico chinês como elementos-chave para a leitura e interpretação da obra de François Cheng.

É exponencialmente crescente a quantidade de obras literárias chinesas e de estudos sobre a cultura chinesa entre nós. A tradução e o estudo de *Le Dit de Tianyi* se apresentam como tarefa relevante. O fato de não haver ainda a sua tradução, nem ainda estudos sobre o romance em português, representa uma lacuna em nossa plêiade de romancistas estrangeiros e em nossa fortuna crítico-acadêmica na área de estudos literários, tanto de língua francesa quanto de língua chinesa. Por isso, pretendemos, em continuação a esta pesquisa, realizar a tradução² do romance transcultural (e transcendente) de François Cheng para o português brasileiro.

¹ Na China clássica, os “letrados” ocupavam as funções burocráticas, diplomáticas e administrativas do Estado. Pertenciam, em sua maioria, à nobreza; em geral, formavam um estrato social específico, associado pela *tradição escrita*, incluindo a escrita poético-literária. Em nossa exposição, o termo geralmente será referido aos clássicos do taoísmo e a escritos filosóficos de épocas posteriores, mas a cultura letrada chinesa tem por base os “Cinco Clássicos” e os “Quatro Livros”, todos anteriores à Dinastia Han (206 a. C.– 200 d. C.). Em *Souffle-Esprit*, François Cheng é enfático a respeito da continuidade intertextual da cultura chinesa (2006, p. 17). Em todo caso, com a referência aos “letrados” apenas assinalamos centralidade da escrita na constituição do saber e da cultura na história da China, discernindo a cultura produzida *através da escrita* como nosso objeto.

² Em preparação.

2. O “PENSAMENTO CHINÊS” SEGUNDO MARCEL GRANET (*LA PENSÉE CHINOISE*, 1934)

Em *La pensée chinoise* (publicado pela primeira vez em 1934), Marcel Granet se propõe a discernir o *fonds institutionnel* do pensamento chinês, designando assim um modo específico de representação, subjacente às instituições e formas de cultura na História da China, cuja característica mais marcante talvez seja a continuidade da ordem simbólica que funda e assegura sua civilização histórica, em forma de ideias diretrizes que concorrem para a formação de um sistema de mundo específico e bem determinado, manifestado em sua institucionalidade tanto quanto no “pensamento comum” e nas práticas ritualísticas do povo. A concepção organicista do universo, baseada numa concepção cosmogônica do universo como mutação, universo que, por isso mesmo, é cosmogênese contínua; a atividade (Yang) e a passividade (Yin) apreendidas como denominadores da realidade fenomenal (GRANET, 1988, pp. 109-110), entendidas como os “sopros vitais” (*ch'i*) que mantêm o universo em sua contínua alternância transformadora, “espiral” (CHENG, *Vide et Plein*, 1991, p. 68); a percepção de que o Sopro que permite ser e regula as coisas, o *ch'i*, também anima o espírito; e, finalmente, a ideia do Tao (designando ao um só tempo as noções de “totalidade”, “ordem”, “princípio eficaz”, “sentido [modo de ser, ser-próprio]”, “caminho” [ser segundo a essência], “ipseidade”, “verdade”, “processo”, “propiciador” etc.) como “categoria suprema” da lógica e o modo de representação propriamente chinês – são essas as ideias diretrizes que dão forma ao à simbolização e ao “sistema de mundo” chineses.

Granet assinala que sua obra sobre o pensamento chinês é o complemento de sua história da civilização chinesa (*La Civilisation chinoise*, 1929). Segundo ele, o pensamento chinês é fundamentalmente social. A Eficácia seria o princípio da organização político-sócio-institucional histórica do Império Chinês – seu sistema de designações, a ordenação ritualística da totalidade do espaço-tempo, o sistema de modelos e correspondências analógicas entre o macrocosmo e o microcosmo, e toda sua “Etiqueta” política e social. Em nossa leitura de Granet, buscamos sintetizar essas ideias em termos *gerais*, a fim somente de extrair da sua obra princípios que nos proporcionem uma orientação em direção ao pensamento estético-filosófico de François Cheng.

A Eficácia seria o fundamento mesmo da linguagem e dos modos de expressão do pensamento chineses. A língua chinesa e a escrita ideográfica, com sua lógica associativa e relacional e suas ideações concretas, a remete à imanência, em relação de continuidade com a curso da “realidade”, pois nela as correlações do espírito obedecem às leis da manifestação

sensível e à observação da processualidade das coisas. Se o pensamento chinês é orientado à imanência, isso só ocorre porque a língua chinesa é “emblemática”. Em especial a língua escrita, essa mnemotécnica primordial ao pensamento chinês, realiza pelo traço o ato mesmo da Criação. A escrita ideográfica foi, pois, o meio por excelência para o espírito chinês na formação de sua cultura e civilização.

2.1. NOTAS SOBRE A INTERAÇÃO ENTRE PENSAMENTO E LINGUAGEM EM CHINÊS

Marcel Granet parte do princípio de que, na China, “l’*évolution des idées dépend strictement de l’*évolution sociale*”, a civilização chinesa não sendo senão “une tentative longuement poursuivie d’organisation de l’*expérience*” (GRANET, op. cit., pp. 28-29). Entretanto, para se discernir o *modus operandi* do pensamento chinês, antes é preciso analisar, em sua base, as interações entre linguagem e pensamento (CHU, in: CAMPOS (org.), 2000, p. 203). Em *Teoria do conhecimento de um filósofo chinês*, Chang Tung-Sun expressa sinteticamente uma premissa epistemológica compartilhada com Granet:*

Kant supôs estar tratando das categorias universais empregadas no processo intelectual de toda a Humanidade quando, na verdade, tratou apenas das formas de pensamento características da cultura ocidental (...) [O] estabelecimento da cultura e das categorias é uma coisa só. A formação de uma determinada cultura está no uso de um determinado conjunto de categorias, mas a relação entre elas não se estabelece em termos de causa e efeito. São dois aspectos de uma mesma entidade (TUNG-SUN, *ibid.*, p. 169)

Nós, herdeiros das línguas indo-europeias, grosso modo, estruturamos nossas sentenças em forma de “raciocínio linguístico” (*id. ibid.*, p. 174) e pensamos segundo as categorias de sujeito e predicado (*id. ibid.*, p. 175). Em comparação, a língua chinesa, com sua força expressiva, evoca “complexos indefinidos de imagens particulares”, imagens *concretas* que se projetam sobre o interlocutor sob forma de *visões*, impondo sua “compreensão” ao exigir ao interlocutor que ele *prenne parti* a este “choque sentimental” (GRANET, op. cit., pp. 36-38).

Le chinois, il est vrai, possède une force admirable pour communiquer un choc sentimental, pour inviter à prendre parti (...) Peu importait d'exprimer clairement des idées. On désirait, avant tout, arriver (...) à faire entendre son vouloir (...) Le langage vise, avant tout, à agir. Il prétend moins exprimer clairement la conduite qu'à diriger

la conduite (id. *ibid.*, 36-37).

A língua chinesa pode ser descrita como conativa, sugestiva e associativa. Antigamente, na oralidade, dispensava até mesmo regras sintáticas, ordenando-se as palavras segundo a sucessão das emoções (id. *ibid.*, p. 36; TUNG-SUN, *op. cit.*, 176-8). A escrita chinesa, sabe-se, é figurativa. Isso significa que seus signos *figuram* aquilo que representam, no sentido de que seus elementos gráficos, “dépourvus de signification, correspondent simplement à un mouvement d’outil employé par l’écivain” (GRANET, *op. cit.*, p. 42). Ou seja, os emblemas gráficos que deram origem aos caracteres chineses registram algum gesto inaugural, e por isso estilizado, ritual:

L’emblème graphique enregistre (ou prétend enregistrer) un geste stylisé. Il possède un pouvoir d’évocation *correcte*, car le geste qu’il figure (ou prétend figurer) est un geste à valeur *rituelle* (ou, du moins, senti comme tel). Il provoque l’apparition d’un flux d’images qui permet une sorte de *reconstruction étymologique* des notions (id. *ibid.*, p. 50)

Na língua chinesa, o discurso se baseia em fórmulas estereotipadas consagradas pelo uso, duráveis porque eficazes, preservando o poder emblemático de seu surgimento (apropriando-se do ser nomeado ou criando as coisas que evoca e suscita [1988, p. 40]), sugerindo iconicamente, mediante a associação de aspectos concretos do *denotatum*, “la façon dont l’être des choses est incarné, ou les relations subtiles que les choses entretiennent entre elles” (CHENG, *Souffle-Esprit*, 2006, p. 164). As palavras e os signos, portanto, impõem-se por sua “eficácia comprovada”, conformando a língua chinesa (que, na oralidade, compreende incontáveis variantes sincrônicas e diacrônicas) como *langue de civilisation*. A evolução de seu vocabulário consolidou-se em forma de “un répertoire des jugements de valeur, jugements singuliers et pourvus d’efficience. Il constitue un système de symboles dont l’emploi, à titre d’emblèmes agissants, doit permettre de réaliser un ordre réglé par l’Étiquette” (GRANET, *op. cit.*, p. 41).

A língua chinesa identifica palavra e ato, e apela mais aos nossos sentidos, à nossa presença, que ao intelecto. O caractere chinês é dotado de “un pouvoir de figuration qu’on ne distingue pas d’une efficience réalisatrice” (1988, p. 26). E essa eficiência é devida a seu caráter “emblemático”, que faz durar imagens e noções *concretas*. Assim, resume Yu-Kuang Chu (*Interação entre pensamento e linguagem em chinês*):

Sem o padrão sujeito-predicado na estrutura da sentença, o chinês [leia-se: a língua chinesa] não desenvolveu a noção de lei da identidade na Lógica, nem o conceito de substância na Filosofia. E sem esses conceitos, não poderia haver noção de causalidade, nem de Ciência. O chinês desenvolve, em lugar disso, uma Lógica correlacional, um pensamento analógico e um raciocínio relacional que, apesar de inadequados para a Ciência, são extremamente úteis em teoria sociopolítica. É por isso que, primordialmente, a Filosofia chinesa é uma Filosofia da vida" (op. cit., p. 215).

Por fim, essa ordem da linguagem, assim determinada, visa em tudo o estabelecimento da Ordem (a ordem social sendo idêntica à ordem cósmica): “cet ordre ne diffère pas du système général de symbolisation”, sistema que cria e sustenta sua civilização (1988, pp. 47-49). No centro do seu pensamento e de sua civilização, regendo tanto a ordem das coisas como os processos do espírito, está o *tao*.

2.2. ORIGENS E FUNDAMENTOS DO PENSAMENTO TAOISTA

2.2.1. O TAO

A ideia do *tao* surge na China associada à ascensão do lendário imperador Yu, o Grande, fundador da primeira Dinastia (Xia) e, por isso, da nação chinesa. Desde os tempos mais remotos, *tao* evoca o “sentiment d’unité communielle” propiciado pela figura do Chefe: “Le Suzerain aménage le Monde et il l’anime : du seul fait qu’il tient sa cour au centre de la confédération, tout, dans l’Univers, coexiste et dure” (1988, p. 250). Como palavra-signo para a ação reguladora do Suserano (o Homem Único), a ordenação da totalidade dos seres, o *tao* associa e concentra as noções de Ordem, Totalidade, Responsabilidade e Eficácia (id. ibid.). O “significado” associado de “*tao*” (palavra cujo sentido primeiro é “caminho”, em francês “*voie*”) pode então ser traduzido como “princípio supremamente eficaz da ordem” (1988, p. 252). Desde sua origem lendária até sua adoção pelos “pais taoistas”, a palavra *tao* é indissociável da palavra *tö*, “virtude” ou “eficiência específica”. *Tao-tö* quer dizer “Efficace qui se singularise en se réalisant”, a harmonia resultante da aliança da totalidade das “réussites particulières” (*tö*) na Ordem total do “ensemble des réalisations” (*tao*) (1988, pp. 251-252). O *tao* também é associado à palavra *hing* (“chemin ou élément”), dando a ideia de “une voie à suivre, une direction à donner à la conduite”, mais especificamente “la conduite la plus régulière et la meilleure”, a conduta do Sábio ou do Soberano (1988, p. 260).

Originalmente, a conjunção das palavras *tao-tö-hing* está relacionada a “l’image d’une *circulation royale* ayant pour but de *délimiter*, par un tracé des chemins (*hing, tao*), les lots de réalités (héritages, noms, emblèmes, insignes)” (1988, p. 262). E, pois que “[le] contact entre la Terre et le Ciel ne peut s’établir de manière utile et faste que par l’intermédiaire du seul Souverain” (*ibidem*), a tradição lendária usa a esse respeito as expressões *Wang Tao* (“la Voie Royale”) e *T’ien Tao* (“la Voie Céleste”), denotando um antigo ritual de “imitação do Sol”, as “*randonnées impériales*”, pelas quais o Soberano “doit prouver qu’il est l’Homme Unique et la seule Voie par laquelle le Ciel, les Hommes et la Terre peuvent communiquer” (1988, pp. 262-263). *Tao*, nesse sentido, é, primordialmente, o Emblema da Ordem soberana (a ordenação do tempo-espaço) (1988, p. 268).

2.2.2. O TAOISMO

O “taoismo filosófico” foi desenvolvido entre os séculos VI e IV a.C., durante o período dos Reinos Combatentes, período no qual surgem os livros de Lao tzu, Chuang tzu e Li tzu, que formam os pilares da filosofia do Tao. Lao tzu desvinculou a ideia do *tao* de sua origem “emblemática”, extraindo, a partir de suas raízes populares, o fundamento de uma cosmologia, incorporada pelas escolas filosóficas posteriores:

La définition du *Hi ts’eu* invite à voir dans le Tao une Totalité, si je puis dire, alternative et cyclique. La même Totalité se retrouve dans chacune des apparences, et tous les contrastes sont imaginés sur le modèle de l’opposition alternante de la lumière et de l’ombre. Au-dessus des catégories Yin et Yang, le Tao joue le rôle d’une catégorie suprême qui est, tout ensemble, la catégorie de Puissance, de Total et d’Ordre. Comme le Yin et le Yang, le Tao est une catégorie concrète ; il n’est pas un Principe premier. Il préside réellement aux jeux de tous les groupements de réalités agissantes, mais sans qu’on le considère ni comme une substance, ni comme une force. Il joue le rôle d’un Pouvoir régulateur. Il ne crée point les êtres : il les fait être comme ils sont. Il règle le rythme des choses. Toute réalité est définie par sa *position* dans le Temps et l’Espace ; dans toute réalité est le Tao ; et le Tao est le rythme de l’Espace-Temps (GRANET, op. cit., p. 269).

Tanto a filosofia como a mística do *tao* são procedentes de uma disciplina de práticas religiosas de remotas origens xamânicas, incorporadas elementarmente à vida do povo, práticas ritualísticas pertencentes a uma “entente paysanne de l’art de vivre”, um conjunto de “rites de longue vie” denominado *yang cheng*, ou “l’art de *nourrir* (ou d’accroître) *la vie*” (1988, pp.

413, 417). Tornar-se plenamente Vida, esse é o ideal da Santidade (ou Perfeição) (id. *ibid.*, p. 415). Toda prática ritualística ou mágica aspira, porém, de uma forma ou de outra, a “melhorar a ordem das coisas”, opondo-se por isso à concepção do *tao* pelos “Mestres taoistas” (1988, p. 425). Seguindo o raciocínio de Granet, os mestres taoistas, vivendo durante a época instável e turbulenta dos Reinos Combatentes (uma sequência de guerras intestinas que acabaram levando à formação do Império Chinês), defrontados pelas consequências destruidoras da *ação humana* no seio da natureza, teriam sido levados a meditar sobre o comportamento “natural” dos seres, aquém da determinidade humana (*jen*), sobre o “sentido” (“maneira de efetivação”) da “universal espontaneidade” (1988, p. 427). Os filósofos do *tao* “ont essayé d’interpréter comme un principe d’explication rationnelle ce qui n’avait été conçu jusqu’à eux que comme le principe concret et total de l’Ordre ou le milieu efficient des actions magiques” (1988, p. 428). Dissociando a ideia do *tao* de seu valor “emblemático” (1988, p. 250), a palavra ganhou a conotação de “sympathie étroite et de l’entière solidarité qui unit la nature et les hommes” (id. *ibid.*, p. 426). À ação nefasta e nefanda da civilização (*jen*) no seio do universo, contrapõe-se a ideia do “Tao T’ien”, “la Voie Céleste”, “la Voie selon la Nature”, entendendo-se por “Natureza” os termos associados “*tö*”, “la vertu propre de chaque être” (1988, p. 251) e “*sing*”, “être et manière d’être” (id. *ibid.*, p. 330). Segundo Chuang tzu, a civilização (*jen*), quando desviada da “ordem do céu”, degrada a natureza (*T’ien tao*) (1988, p. 424). *Tao* é o simples “principe immanent de l’universelle spontanéité (...) le principe global de toute coexistence”, é o “*milieu neutre* [rayonnant] une sorte de vacuité continue” (1988, p. 427).

Associaram-se, assim, as técnicas da “santidade” ao ideal da “autonomia”, postulando uma “teoria do conhecimento” humanista (1988, p. 433), para o qual as determinações, discernindo entre o elevado e o baixo, o certo e o errado etc., derivam e sustentam o dualismo das aparências. Para Chuang tzu (sempre consoante Granet), tudo o que nos advém, todas as sensações, “ont autant, ou aussi peu de réalité les unes que les autres” (1988, p. 428). Toda sensação é já um julgamento, e “[t]out jugement n’est qu’un jugement de valeur, une estimation toujours arbitraire” (*ibidem*). Assim, o pensamento taoista volta-se para a compreensão tanto do real como da vida (1988, p. 423); é a meditação que “révèle à l’homme ce qu’il est, ce qu’il peut demeurer, si la civilisation (*jen*) n’oblitére pas en lui le *tao*, le *tö*, le *T’ien*, c’est-à-dire sa propre essence (*sing*), pure de contamination” (1988, p. 425). Nesse sentido, a filosofia taoista pode ser descrita como um “quietismo” que busca o “retorno à natureza”, a “simplicidade”, o caminho “natural” da “não-ação”, que recusa todo o “artificial”, postulando a indiferença ante a ilusória contradição universal (trata-se, para François Cheng / Tianyi, da coexistência do Mal e da Beleza [*Le Dit*, p. 53]). Seria essa então a “salvação” em meio ao artificial, esse “germe de

morte” (1988, op. cit., pp. 423- 425). O ideal da meditação solitária é, pois, a “autonomia”, isto é, a possibilidade de ser segundo sua própria natureza (*tō, sing*) (id. *ibid.*, p. 437).

2.2.3. O TAO ENQUANTO “CATEGORIA SUPREMA” DO PENSAMENTO CHINÊS

Após essa exposição, Marcel Granet propõe uma interpretação do *tao* como “categoria suprema” do modo de funcionamento do pensamento chinês, chave hermenêutica de suas formas da cultura. Marcel Granet tem em vista a unicidade entre esse “pensamento”, fundamento da cultura, expresso em suas “ideias diretrizes” e seu “sistema de mundo”, e a evolução social e a formação histórica da civilização chinesa, propondo algo como uma história sociológica do conhecimento chinês.

Com base nos textos de Chang Tung-Sun, Yu-Kuang Chu e S. I. Hayawaka (in: CAMPOS (org.), op. cit.) citados precedentemente, é cabível afirmarmos que o pensamento filosófico chinês pode ser descrito como metalinguagem da língua chinesa, à semelhança da reflexão filosófica surgida na Grécia Helênica em sua relação intrínseca de pertencimento à língua grega e a “sublimação” de seu imaginário mítico originário³. Assim também o Tao é “a sublimação da Eficácia e da Ordem civilizacional, da qual depende [est *solidaire*] a ordem das coisas” (GRANET, op. cit., p. 275), ou o “princípio imanente da universal espontaneidade”. Indica, pois, a apreensão da totalidade que produziu “regras à ação” e “tornou o mundo inteligível” ao espírito chinês (*ibidem*). O *tao* como “ideia diretriz” atravessa a história do pensamento chinês e seus modos de representação, partindo do pensamento mítico, passando por seus usos mágicos, até o “trabalho reflexivo” dos adivinhos e, finalmente, dos filósofos:

La pensée mythique, – et, avec elle, les différentes techniques qui s’emploient à aménager le Monde, – est pénétrée de la croyance que les réalités sont suscitées par les emblèmes. Le travail de réflexion fourni par les théoriciens de l’art divinatoire a abouti, en lui donnant un tour systématique, à renforcer cette disposition de l’esprit chinois. Concevant le Tao comme un principe d’Ordre qui régit indistinctement l’activité mentale et la vie du Monde, on admet uniformément que les changements qu’on peut constater dans le cours des choses sont identiques aux substitutions de symboles qui se produisent dans le cours de la pensée” (op. cit., p. 271)

Para o “espírito chinês”, todos os meios de *aménagement* do mundo se formaram na observação das “solidariedades concretas” entre as *mutações* (*yi, événement-avènement*) (id,

³ cf. CHU apud CAMPOS (org.), 2000; JULLIEN, 2019.

ibid., p. 274; cf. CHENG, 1991). Nos primórdios da história chinesa está o *I Ching*, cujas sucessivas leituras e interpretações determinam a história do seu pensamento e de sua filosofia⁴, pois suscita, através de suas linhas, o conjunto das situações possíveis das “realidades aparentes, das quais são a realização emblemática”. Saber lê-lo significa “possuir o Tao”:

On possède le Tao, on peut ordonner le Temps et l’Espace, on sait, on gouverne dès qu’on est initié au jeu des Emblèmes divinatoires. Ces emblèmes, on l’a vu, épuisent le Réel. L’ordre du Monde embrasse 11250 situations spécifiques désignées par le mot *wou*, lequel s’applique tout à la fois aux choses et aux emblèmes. Les 384 lignes des Héxagrammes évoquent concrètement ou plutôt suscitent l’ensemble des réalités apparentes dont elles sont la réalisation emblématique” (GRANET, op. cit., pp. 269-270).

Quand une apparence se mue en une autre apparence, cette mutation vaut comme un signal auquel d’autres signaux doivent répondre à l’unisson. Elle indique l’avènement d’une nouvelle *situation concrète*, laquelle comporte un ensemble indéfini de manifestations cohérentes. Quant à la manière dont s’opère cette substitution, qui n’est pas un changement, on sait que toute mutation porte sur le Total et est, en soi, totale. Il n’y a aucune mesure commune à chercher entre deux emblèmes qui témoignent tous deux de deux aspects concrets de l’ensemble du Monde” (id. ibid., p. 274).

Nessa concepção, as manifestações do universo sensível são captadas em sua absoluta singularidade, “bien que greffées sur une même racine”: o *tao* (“força” ou “sopro vital”, o Um do qual vem o Doi, “Vazio” (*wu*) ou *milieu responsable* que permite o devir e a transformação universais) (id. ibid., pp. 272-275)⁵. Os “fenômenos” são concebidos como aspectos alternantes da manifestação sensível no seio da contínua mutação universal (1988, p. 274): “Au lieu de constater des successions de phénomènes, les Chinois enregistrent des alternances d’aspect” (1988, p. 272). Todos os aspectos do real são “igualmente expressivos” e, por isso mesmo, “intercambiáveis” [substituables] (*ibidem*); sendo assim, “[t]out mérite d’être noté, à titre de signe précurseur ou comme confirmation d’un signe (ou d’une série de signes), mais rien n’invite à rechercher une cause efficiente” (1988, pp. 272-273). O real é, pois, aspecto e, por isso mesmo, *signo*. O “trabalho de reflexão” baseado nesse conceito de realidade propiciou a evolução da arte divinatória, compartilhando sua base com o pensamento propriamente

⁴ cf. Figuras da imanência: para uma leitura filosófica do I ching, o clássico da mutação. Editora 34, 1997.

⁵ François Cheng discerne, a esse respeito, o Vazio “numenal” do “fenomenal”, o nùmeno sendo “ce qui relève de l’origine, ce qui est encore indifférencié et virtuel”, e os fenômenos, “les aspects concrets de l’univers créé”. Ambos estão ligados “organicamente”, ou seja, formam a totalidade do Real (*Vide et plein*, p. 53)

filosófico (“metalinguístico”) (TUNG-SUN, op. cit., pp. 176-179). A mesma “lógica correlacional” (id. ibid., p. 183-185) rege esse “pensamento analógico” que não se desliga das “figuras da imanência”, pois, “[p]our se renseigner sur l’Univers, il suffit de répertoire des signaux” (GRANET, op. cit., p. 275):

Au lieu de considérer le cours des choses comme une suite de phénomènes susceptibles d’être mesurés, puis mis en rapport, les Chinois ne voient dans les réalités sensibles qu’une masse de signaux concrets. La charge de les répertoire incombe, non pas à des physiciens, mais à des annalistes : l’Histoire tient lieu de Physique – comme elle tient lieu de Morale” (id. ibid., p. 273)

O “raciocínio relacional”, tanto na constituição dos saberes como na “organização da atividade mental”, dispensa o princípio da contradição (a cisão de sujeito e objeto, o causalismo entre matéria e espírito), fundamental ao espírito metafísico-científico ocidental, em benefício do princípio de Ordem harmônica (*ho*):

Les Chinois peuvent éviter de confier au principe de contradiction l’office d’ordonner l’activité mentale. Ils attribuent cette fonction au principe de l’harmonie (*ho* : union harmonique) des contrastes [...] L’Ordre se réalise en constituant des groupements d’emblèmes ayant valeur de rubriques actives [...] La représentation que les Chinois se font de l’Univers [...] s’inspire de l’idée que Tout se distribue en groupements hiérarchisés où il se retrouve entièrement. Ces groupements ne se distinguent que par la puissance de l’Efficace qui leur est propre (1988, pp. 276-277).

Concluimos, então, repetindo: *tao é o meio responsável e propício de todo événement-avènement*, o que quer dizer que ele rege “indistinctement l’activité mentale et la vie du Monde”, e isso implica que “les changements qu’on peut constater dans le cours des choses sont identiques aux substitutions de symboles qui se produisent dans le cours de la pensée”. Assim, “chacune des apparences de l’Univers ou des démarches de la pensée résulte, comme l’Univers lui-même, de l’interdépendance de deux aspects complémentaires [*yin-yang*]” (1988, p. 276). A ideia do *tao* permitiu ao pensamento chinês uma apreensão da imanência como totalidade. Temos, assim, a partir dessa “categoria absoluta” e mediante a “vertu contagieuse des emblèmes” (*ibidem*), um pensamento aderido à ordem das coisas, (“fenomeno-cosmo-ontologia”) da totalidade que, finalmente, sustenta e acompanha a formação do pensamento filosófico, ético e estético chinês.

3. REORIENTAÇÃO DO PENSAMENTO ONTO-PREDICATIVO EM DIREÇÃO A UM *ART DE VIVRE* POSSÍVEL: LEITURA DE FRANÇOIS JULLIEN

3.1.1. O *PARTI PRIS* DO PENSAMENTO OCIDENTAL

Ao discernir o *fundo* (a “categoria suprema”) do pensamento chinês, a obra de Marcel Granet inaugura o caminho para que, mediante interação transformadora, seja reconsiderado o pensamento ocidental a partir de suas bases, a começar pela filosofia de Platão e de Aristóteles (na “passagem” do *mythos* ao *lógos*) (JULLIEN, 2009, p. 132). Devemos a François Jullien o esforço consistente em repensar esses pressupostos do pensamento ontológico-metafísico, do “pensamento do Ser”, o que equivale a um questionamento das suposições mais elementares de nossa maneira “comum” de pensar. O filósofo propõe uma tomada de *distância* ao encontro do modelo chinês” de pensamento, fundado, não sobre o ser, mas na *mutação* (2009, pp. 124-5, 136-137), buscando uma interação transformadora do nosso modo de pensar com o pensamento chinês a partir da noção de *écart* em vez de “différence” (2009, pp. 36-37).

Em *Les Transformations silencieuses*, o Jullien faz (para citarmos um verbo de sua predileção) *chavirer o parti pris de l'Être*, encurralando o pensamento ontológico (do grego *to ón*, o ser do qual se diz alguma coisa, o sujeito da frase), fazendo-o recuar até o “préalable de la pensée (pré-notionné, pré-catégorisé, pré-questionné)”. Antes de continuarmos, cabe assinalar que as ideias defendidas a seguir por Jullien pertencem na verdade à Teoria do conhecimento de um filósofo chinês, de Tung-Sun, publicado em 1938 (in: CAMPOS (org.), op. cit.). Escolhemos seguir a exposição do filósofo francês para situar a penetração do pensamento e da cultura letrada chinesa no ambiente intelectual francês, do qual François Cheng faz parte. Além disso, Jullien expande o escopo de demonstração da tese sobre a interdependência de linguagem e pensamento exposta por Tung-Sun.

É o esforço em se determinar o ser *en deçà* de sua determinação pelo *lógos*, de sua auto-identidade, em consideração de sua *transformação*, o que faz vacilar o pensamento ontológico. O que significa, por exemplo (para seguirmos a exposição de Jullien), dizer que “envelheci”? O que salta aos olhos diante de uma fotografia “minha” de vinte anos atrás? O que é de “mim”, se devo dizer que agora *sou*, mas também que *foi-fui aquele* da foto, e que *sou e não sou ambos necessariamente*, e que *os dois são e não são o mesmo ao mesmo tempo* (2009, pp. 70-75)? Perante a evidência da transformação, não é esse su-porte, esse sempre su-posto sub-strato e sujeito que se apresenta como problemático? O *envelhecimento*, essa evidência de um “todo” que muda, abre a perspectiva de um *continuum*

dont la seule constance tient à la corrélation de facteurs entre eux – entre eux et comme sans égard à ‘moi’ – et d’où procède, de façon obvie mais imperceptible, cette évolution d’ensemble. ‘Je’ suis ce (du) vieillir. Car le vieillissement n’est pas qu’une propriété ou qu’un attribut de mon être (...) mais bien un enchaînement conséquent, global et s’autodéployant, dont ‘je’ est le produit successif’ (op. cit., p. 15).

“‘Eu’ sou envelhecer”. Eis que esse “‘eu’ se descobre processo” (2009, p. 12). Essa *revelação* se produz a partir da *brèche* aberta entre o ente e sua determinidade, entre *ousia* e *eidos*. O pensamento que toma o *parti pris de l’Être* descobre-se incapaz de pensar a “transição”, o trans da transformação, o entre do entre-formas: “La *transition* fait littéralement trou dans la pensée européenne, la réduisant au silence” (2009, p. 26). “Comme chez Platon, ce qui retient Aristote de penser l’entre en tant qu’entre est que défaille en celui-ci la détermination qui fait ‘être’” (2009, p. 29). Ao que indaga François Jullien:

Ne serait-ce pas que, l’un comme l’autre, Aristote aussi bien que Platon, ils s’effrayent devant ce qui serait, dans l’indistinct de la transition, la disparition de la forme-essence, l’*eidos* qui est aussi son *logos*, discours-raison, et de quoi seul, à leurs yeux, du réel tient sa consistance (...) ce n’est pas dans la pensée de l’‘au-delà’, dans l’audacieuse construction du *méta* de la méta-physique et du dépassement que la pensée grecque vacille, mais bien dans ce trou laissé inopinément béant de l’entre-deux (2009, p. 30).

Pelo princípio da não-contradição, apenas um certo “ser” pode passar de um contrário a outro (de um predicado-propriedade ao seguinte), mas o contrário ele mesmo não pode “passar” ao seu contrário (2009, p. 106-7). O pensamento ontológico, portanto, depende de seu poder de *determinar* pelo *lógos* (discurso-razão), pois só isso permite abstrair (subtrair) os “momentos” da processualidade ao *continuum* da transformação, gerando assim a noção (e desde já a necessidade) de *verdade*. “C’est de l’opération de ‘distinguer’ que lui vient son essence” (2009, p. 43). A tentativa de determinar o indeterminável da transição deixa o pensamento ontológico desamparado. Se o *lógos* é “definição” (*horismos*), a transição “retire à l’une comme à l’autre leur pertinence et les résorbe (...) La transition *défait*, effectivement” (2009, pp. 42-43). E o que ela desfaz é precisamente a “ideia” como “forma universal”, a *inteligibilidade* do “em si quanto a si mesmo”, o *autos* que permite o discurso racional (desenvolvido em sujeito e predicado). A busca da “essência” parte da “substância” (*ousia*, o individuado); diante da transição, porém, torna-se impossível a determinação da essência, pois, segundo Aristóteles, esta só se obtém ao

se proceder “de diferença em diferença” até a diferenciação derradeira, aquela que determina “tel être à l’exclusion de tout autre, telle *ou* telle qualité. La définition, par où se démarque de l’Être, procède toujours d’un pouvoir d’isoler” (*ibidem*). Assim, a necessidade de determinação procede da substanciação (decorrente da *suposição*⁶ do ser), pautada por sua vez no princípio da identidade, que postula o princípio de não-contradição, o qual por sua vez decorre do *parti pris* da língua grega, de sua estrutura de sujeito e atributo, seu sistema predicativo (op. cit., 2009, pp. 56, 122-123; TUNG-SUN, op. cit., pp. 178-180)¹:

Ce substrat nécessaire du changement est le sujet non moins nécessaire de la phrase comme support de qualification (...) [S]e défait au cours de la transition cette structure purement assignative selon laquelle au sujet subsistant en lui-même il arriverait *en plus* d’être tel ou tel (...) [L]’énoncé prédicatif sépare en qualités diverses, s’ajoutant les unes aux autres, mais s’énonçant indépendamment les unes des autres, ce qui reste indissociable dans la transition et fait le ‘tout’, infrangible, de la transformation (2009, p. 51; v. também op. cit., pp. 56-58).

O ser é o “porteur de l’identité”, “socle” do *lógos* (2009, op. cit., p. 110; TUNG-SUN, op. cit., p. 179). Na *Física*, Aristóteles determina que toda mudança se faz entre termos contrários (*antikeímena*), estando sempre *suposto* um “substrato” (*hypokeímenon*), um “terceiro termo”, um “qualquer coisa” *que* muda (2009, pp. 48, 107). Essa determinidade do pensamento greco-clássico-ocidental se evidencia no caráter dramático de sua concepção da transição “absoluta” entre ser e não-ser: a vida e a morte. Ante o nascimento, o pensamento do *logos*, por sua estrutura predicativa, coloca a questão da *origem*, daí da Causa e do Princípio:

d’où vient donc ce ‘quelque-chose’, si fuyant soit-il, et n’y a-t-il pas forcément coupure – mais à cause de quoi ou par qui ? – du fait de ce surgissement ? Ou celui-ci a-t-il procédé *ex nihilo*, etc.? Et par suite : faut-il poser Dieu pour justifier cette Création? etc., etc. D’un écart de la langue découle une tout autre façon de pouvoir concevoir la vie et d’articuler son destin” (2009, pp. 61-62).

⁶ “Com a identidade deve haver substância; com a substância: “O pensamento Ocidental fica restrito à Lógica aristotélica (...) A filosofia de Aristóteles foi possível exclusivamente em virtude da utilização da ‘lógica de identidade’. Para ele, a substância é um simples derivado do sujeito e do verbo ‘ser’ (...) [o qual] implicando “existência”, leva naturalmente à ideia de “ser”, de “ente” (...) Partindo da indispensabilidade do sujeito numa sentença, vai apenas um passo até a necessidade de um substratum (...) Com o substratum surge a ideia da “substância” (...) fundamento ou fonte de todos os outros desenvolvimentos filosóficos” (TUNG-SUN, op. cit., pp. 178-180).

De igual maneira, o fenômeno da morte nos inquieta com o mistério de nosso Destino. Tendo o *movimento* por seu modelo, a física aristotélica só compreende a mudança como a relação entre dois termos (a enteléquia), entre um início e um fim. De acordo com François Jullien, essa noção de “accomplissement”, confundindo “finalidade” e “resultado”, permeia a reflexão ontológico-metafísica sobre a transição “absoluta”, a *morte*, colocada pela filosofia e pela religião desenvolvidas no Ocidente como “le point paroxystique] où se révèle enfin, déchirant le voile, la Vérité attendue (...) et où se théâtralisent à la fois le suspens et sa résolution : entre Perte et Salut, le mystère et l’absurde”; em todo caso, a morte é sempre, nesse sentido, a Ruptura, objeto da *quête* pelo “Sentido” (2009, pp. 73-75).

Para descrever a mudança, isolamos coisas e processos em determinações-definições, “solidificando-os em sua essência” (juventude e velhice, força e fraqueza, vida e morte), e “aquilo que dessa continuidade da transição nos escapa”,

nous tentons alors de la récupérer à part en la nommant unitairement de “temps” ; et ce que nous avons introduit de ruptures devenues nécessaires dans notre description du changement qui l’affecte, nous le logeons en son sein, en l’appelant “événements” (...) Je ne peux, parvenu à ce point d’ébranlement de nos conceptions, éviter cette question la plus massive. Le Temps ne serait-il pas ce que nous avons construit d’alibi, certes hypostasié et ennobli, grand Sujet et grand responsable, et d’abord si commodément invocable, pour parer à notre incapacité de porter attention – dépendants que nous sommes de l’autorité du langage et de ses fixations – à ce ‘silence’ des transformations ? (2009, pp. 123-124).

O pensamento ocidental “forjou” então para si, a partir do pensamento clássico grego, o tempo (*chronos*). Mais uma vez enraizada em sua estrutura linguística, organizada em classes gramaticais – nomes e verbos (*remata* e *onomata*) – e um sistema de conjugação das ações e estados em “tempos verbais”, o “tempo” seria a nossa maneira de “récupérer ce que la pensée de l’Être a laissé tomber, de façon à servir de cadre et de support au ‘devenir’ face à lui” (2009, p. 56, 129-131, 124). Aristóteles, concluindo analiticamente, na *Física*, que o tempo é a função da medida em relação ao número na descrição do movimento, acrescenta: “‘être dans le temps’, c’est être mesuré par le temps, non seulement dans son mouvement, mais également dans son ‘être’, *kai to einai*” (2009, p. 135). Lá onde o ser nos falta (no *in-forme*),

nous avons érigé le Temps en Sujet total, aisément assignable et par suite commodément invocable, parce que, faute d’accorder un statut suffisant aux transformations silencieuses, il nous fallait invoquer un grand Agent rendant compte

à la fois de l'émergence des choses dans le visible et de leur résorption invisible (...) Personnage de fiction dramatique que nous avons inventé pour donner nom et visage à notre impensé et lui faire jouer ce grand rôle explicatif, global s'il en est, dont une attention plus minutieuse portée aux transformations silencieuses nous dispenserait ? (id. *ibid.*, pp. 125, 137).

Sujeito “absoluto”, hipostasia da Causa, a representação do tempo oscilará sempre, ao longo da história do pensamento e da cultura ocidentais, entre uma abstração da processualidade das coisas e a personificação do Agente da subjacência, senhor da vida e da morte. Já em Anaximandro,

c'est 'selon l'assignation du temps' (*kata ten tou chronou taxin*) qu'est établie pour la première fois la nécessité du devenir, celle en fonction desquelles indéfiniment des êtres apparaissent et disparaissent (...) Avec Anaximandre, l'assimilation du devenir et du Temps est scellée qui imposera à toute la culture européenne de penser 'selon' la dimension du Temps ce qui fait l'existence (2009, p. 134).

A atribuição do devir ao Tempo concede uma “orientação trágica” à cultura ocidental e transforma a vida em drama (em “existência”). A “faticidade” de nossa “finitude” nos torna seres-para-a-morte, e a vida, antecipação da morte (*Vorlaufen*, segundo Heidegger) (2009, p. 139).

3.1.2. O PENSAMENTO DA IMPERMANÊNCIA

Todavia, de que maneira veríamos a vida, e nos relacionaríamos com nosso destino, se, tomando a devida distância das determinidades do pensamento e das fixações da linguagem, nos permitíssemos uma reorientação de nossa atenção para as “transformações silenciosas”, seguindo sua lógica em vez da lógica do ser e da ação? O que é da transição (eis a pergunta pelo *écart* entre “modelos” de pensamento) segundo um pensamento “outro” que o da “linguagem do Ser”?

que découvre-t-on dans la pensée chinoise qui en regard, par son écart, nous ouvrirait en ce point une issue? Ne s'exprimant pas dans le langage de l'Être, la pensée chinoise est au contraire à l'aise pour nous prêter attention au stade (...) où les démarcations se défont et qui, dans son indifférenciation, laisse apparaître l'incessante transition des choses. C'est même un tel stade, en amont des délimitations-définitions, dont la continuité 'ne peut être nommée', mais dont l'indistinction nous reconduit

bénéfiquement à l'harmonie foncière, qu'ont choisi de nommer *tao* les taoïstes : celui dont 'la configuration est sans configuration', est-il dit dans le *Laozi*, ou dont le phénomène est sans matérialité propre qui puisse l'individuer (*wu wu zhi xiang*). Tout trait délimitant en est retiré : le *tao* (la 'voie'), s'il fallait à tout prix le définir, est essentiellement *transition*, et c'est pourquoi il est indéfinissable (...) Passant de l'*ontologique* au *taoïque*, il n'y a donc plus de difficulté à reconnaître, à l'encontre de l'exigence de démarcation du *logos*, la légitimité du 'vague' et du 'flou' du procès des choses (*hu-huang*). Comment mieux dire l'*indémarcation* médiane qui le caractérise que par ce double retrait de la limite, de part et d'autre, en amont comme en aval : 'en allant au-devant de lui, dit le *Laozi*, on n'en voit pas la tête ; en allant à sa suite, on n'en voit pas le dos' ? (...) L'image propre au *tao* est, de ce fait, la moins imageante (...) elle retire tout caractérisable ; tout en nous maintenant au sein du phénoménal et du sensible, elle nous conduit au bord de leur effacement : où se savoure la non-saveur (la 'fadeur') (JULLIEN, 2009, pp. 45-47).

Colocando em termos absolutos: se o pensamento ocidental é o pensamento do ser e da ação, o pensamento chinês é o pensamento da mudança e da transformação (da *eficácia*, noção próxima a "*modus operandi*") (2009, op. cit., p. 116). A tradição letrada chinesa adota um viés pelo qual podemos reaver aquela *inteligibilidade* que parece nos desamparar tão logo tentamos acomodar o pensamento *en amont* do "ser", isto é, aquém das definições-determinações da linguagem onto-predicativa (2009, p. 16). A língua chinesa, com sua "indemarcação" morfológica, iconicidade sugestiva e sintaxe correlacional e indutiva, passa "ao lado" do ser, e busca, não o *sentido / definição*, mas a *coerência*; não o termo, mas a abertura (2009, pp. 76, 89). A visão dos processos da natureza baseada na dualidade autorregulada e auto-desdobrada (*yin / yang*), desde o princípio orientou o espírito chinês, não para o ser, mas para a raiz da dualidade, a *transformação* (*yi*). Sendo "global e progressiva", a transformação resulta da "correlação entre fatores" que formam o *situacional* e, como é "tudo" que muda, nada na transformação se destaca a ponto de torná-la perceptível (2009, pp. 17, 169). Para o pensamento ocidental, a unicidade do "suporte" onto-lógico do real (ser, *eidós, ousia, on*, "quelque chose") é o que lhe dá "consistência" (2009, p. 30). À noção de "transição", o pensamento chinês opõe o termo "comunicação", *bian-tong* = modificação-continuação mutuamente condicionantes e condicionados, pois:

c'est grâce à la "modification" que le procès engagé ne s'épuise pas mais, se renouvelant par elle, peut "continuer" ; et, réciproquement, c'est la continuité, ou plutôt la continuation, qui permet de "communiquer" au travers même de la "modification" qui survient et fait d'elle aussi un temps de passage (2009, pp. 31-32).

A própria “transição”, portanto, revela-se conceito-limite do pensamento ontológico, ante a impossibilidade, para o “entendimento”, de explicar como, de um estado a outro, *um já é o outro*:

vieillir n'est pas un attribut possible, parmi d'autres et détachables des autres (...) Aussi vieillir défait-il jusqu'en son fond la condition de possibilité de toute identité (...) Aussi vieillir défait-il également le principe de non-contradiction (...) vieillir, c'est en même temps et du même point de vue, indissolublement, être encore jeune et déjà vieux : vieux, parce qu'il y a sitôt de l'usure et de la mort à l'oeuvre en nous ; et jeune, parce que la vie se renouvelle avec une opiniâtreté qui étonne, que le coeur bat toujours et que se lève (...) un matin de plus (2009, pp. 70-72).

As transformações silenciosas opõem-se “paradigmaticamente” à ação, pois, ao passo que a ação é pontual, destacada do “antes” e do “depois”, a transformação é o resultado, incorporado à “duração”, da reconfiguração dos fatores implicados no curso (processo) *situacional*, formado de figuras (*wou*) ou configurações situacionais (2009, pp. 64, 87, 98) A *travessia* pode ser imperceptível, mas imperceptivelmente leva toda situação ao seu *renversement complet*: da vitória à derrota; do amor à indiferença etc. (2009, p. 82). A transformação silenciosa “*s'intègre en se désintégrant ; se laisse assimiler en même temps qu'elle défait à mesure cela même qui l'assimile*” (2009, p. 84, grifo meu). Cada aspecto ou figura do Processo, “en se dépliant, passe dans son autre”, prolongando-se no curso da mutação (2009, p. 93). De um aspecto (uma situação) a outro não existe ruptura, assim como tampouco há um começo ou um fim para o Processo (2009, pp. 59-63).

O suporte mnemotécnico do pensamento *configurationnel* do Processo (em vez do pensamento *rationnel*) é o *I Ching (Clássico da mutação)*, livro *de fond* do espírito chinês:

Issu des antiques pratiques divinatoires, il n'a d'autre objet en effet que de nous former à cette vigilance et d'éduquer notre attention : de nous apprendre à lire ces infléchissements graduels, continuels, au sein de la moindre situation, en suivant comment celle-ci se clive au fur et à mesure de son déroulement (...) et aussi à observer les configurations qui chaque fois en résultent, en les absorbant, et confèrent si discrètement au cours des choses son orientation nouvelle et qui va s'étalant (2009, p. 89)

O *Clássico da mutação* consiste de 64 hexagramas formados, cada qual, da combinação de dois trigramas, constituídos, por sua vez, de traços *yin* (- -) e *yang* (---), representando a

totalidade das situações / conjunções possíveis, servindo a “faire apparaître les propensions à l’oeuvre dans les diverses situations rencontrées” (2009, p. 95)⁷. Trata-se de um *dispositivo* que permite a leitura das “lignes de force à l’oeuvre dans chaque situation (...) [son] infléchissement ‘faste’ ou ‘néfaste’”; em cada *renversement* de uma figura, é a própria situação que, “de par sa propre disposition, est portée à” (2009, p. 90). Jamais a “natureza” foi vista na China em termos de corpos em movimento ou de elementos, mas de “fatores de correlação de cuja polaridade todo engendramento decorre” (2009, p. 128). Para o pensamento chinês, o real procede do jogo alternante e complementar das polaridades *yin* e *yang*⁸, “où le déploiement de l’un répond nécessairement la ‘contraction’ de l’autre”, sem a suposição de um terceiro termo (que cosmologicamente corresponderia a um Princípio)⁹.

O pensamento chinês, portanto, obedece à lógica da contradição (2009, p.106), do *renversement* (2009, p. 112). Dir-se-á, então, que, em toda mutação, é a *mudança* o que muda (“*changement de changement*”, id. ibid. p. 89): “il n’y a donc jamais de traversée définitivement achevée, mais toujours du devenir de devenir, et donc du nouveau devant soi à découvrir (...) Toute fin est déjà un début [*zhong-shi*], la transition est continue” (2009, p. 92). Se as duas primeiras figuras do *I Ching* estabelecem a polaridade à *l’oeuvre* em toda situação encontrável, as duas *últimas* figuras do livro, “Após-” e “Antes-travessia”, *terminam com a abertura* da totalidade do Processo em sua própria continuação. No *penúltimo* hexagrama (*jiji*, “depois da travessia”), “tous les traits sont à leur place, et donc déjà sclérosé, [il] est de ce fait appelé à se défaire”, já no último (*wei ji*, “antes da travessia”), “aucun trait n’est à sa place et s’ouvre sur un nouvel essor que les règles précédentes ne permettaient pas de lire et qui est encore inédit” (2009, p. 91).

Toda força à *l’oeuvre* no universo “contient déjà en elle-même cette différence de soi avec soi – autrement dit, qu’elle porte aussi l’autre en soi” (2009, p. 115). Deixando de considerar as determinações como isoláveis e limitadas, possuidoras de uma “identidade”, o pensamento chinês convida a perceber nelas, “si nous voulons les penser dans leur effectivité, ce mouvement interne qui ne cesse de les déclore d’elles-mêmes et les porte vers leur opposé”; as determinações, sempre “travaillées par de l’autre, ne coïncident jamais complètement avec elles-mêmes, i.e. avec leur définition (...) [E]lles sont entraînées dans une sorte de *passage à la limite* où chaque détermination devient son autre” (2009, pp.115-116).

⁷ cf. GRANET, op. cit., p. 270.

⁸ cf. GRANET sobre o “*tao* como identidade de *phýsis* e *lógos*” (op. cit., p. 433).

⁹ cf. JULLIEN, *Processo ou criação*, 2019, p. 112).

3.1.3. INTERAÇÃO ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL

Ainda segundo François Jullien (*Processo ou criação: uma introdução ao pensamento dos letrados chineses*), nessa “estrutura lógica do real”, toda adveniência pode ser descrita (a partir de Wang Fuzhi [séc. XVII]) como atualização de uma latência, como passagem do invisível ao visível:

[D]e um lado, há o curso do mundo, invisível e contínuo, onipresente, mas não assinalável; de outro, a infinita diversidade de suas individualizações, concretas e determinadas, que emanam dele ou se reabsorvem nele. O curso invisível se revela continuamente através de suas manifestações fenomenais e, em troca, estas dão acesso a ele (JULLIEN, 2019, p. 110).

Invisível é “aquilo que olhamos sem perceber”, é o silêncio da transformação, aquilo “não podemos ouvir por mais que lhe prestemos ouvidos”, a transição contínua que chamamos de “mundo” e “vida”, e que Jullien traduz simplesmente por Processo (*tao*). A passagem do invisível ao visível é a passagem da latência à atualização: “o invisível (da latência) é o ser constitutivo do processo e sua atualização-manifestação constitui seu funcionamento. Ser constitutivo e funcionamento são indissociáveis um do outro, o que ‘é inerente’ necessariamente “se desenvolve” (2019, p. 112). A latência caracteriza o “fundo inesgotável do Processo no estágio da não atualização (...) [em que] *yin* e *yang* (...) ainda não consumaram sua separação para entrar no processo de interação do qual decorre a atualização” (2019, p. 110). Este é o Vazio do Céu, o “vazio de toda determinação fenomenal”. Porque não desvia do seu curso, o Céu “engendra sem descontinuar”, é “o ‘sem fim’, ou ‘inesgotável’ (*wu qiong*)” (2009, p. 174, trad. nossa): “[c’est] le Fonds du Procès des choses” (2009, p. 91; v. também id. *ibid.*, p. 129). Todo “acontecimento” seria então somente *affleurement visible* condicionado pela transformação em gestação (2009, p. 174). Não há ruptura sequer no nascimento ou na morte: o nascimento é apenas a continuação de um processo: “[ce qui est] en repos – en le mettant longuement en mouvement – peu à peu naît (ou ‘croît’ ou ‘vit’ : *sheng*)” (Lao tzu) (2009, p. 62); e a morte é apenas o “aboutissement, individuel et momentané, de transformations silencieuses qu’on voit partout”: “la vie me harasse, la vieillesse me détend et la mort me repose” (Chuang tzu) (2009, pp. 75-77). [mas por isso mesmo o “fenomenal” dá acesso ao “virtual”, ao Céu].

A “condição humana” (o “microcosmo”) é a de um lugar de encontro e interação entre o universo manifesto e a “dimensão de invisível”. A consciência é “o elo que une a

individualidade ao que a transcende”, orientando a relação dos vivos com a dimensão latente, o que implica também outra forma de relação com os mortos (2019, p. 132).

Visto que sua capacidade de consciência decorre da dimensão de invisível, o indivíduo conserva em sua existência humana a capacidade de se relacionar com o fundamento transcendente de sua natureza (o "Céu"); em sentido inverso, quando morre, ele passa do status manifesto de espírito dos vivos para o status inaparente de espírito dos mortos; a passagem pela condição humana marca o espírito e este continua naturalmente em relação de interação com o espírito dos homens que estão vivos - de modo que o “espírito dos ancestrais” ainda pode influenciar sua posteridade (2019, p. 131).

O vazio introduz *descontinuidade* (o invisível) à dinâmica do *continuum* da transição (o *tao*), onde se operam as mutações. O culto aos ancestrais possibilita ao espírito chinês a continuidade (a continuação) da ordem das coisas (com a participação humana) por sua remissão à origem, à “raiz” da vida. Na China, nem mesmo os comunistas foram capazes de extirpar o direito sagrado de retornar ao rincão natal para “varrer a tumba dos antepassados” (*Le Dit*, p. 297). À imagem das estações (a natureza alternante do *tao*), a continuidade da vida está condicionada à remissão aos mortos. “Les morts, plus vivants que les vivants, obligent ceux-ci à s’attarder encore sur terre” (*Le Dit*, p. 304). Entre vida e morte, visível e invisível, existe, portanto, *reversibilidade*. Esta é a virtude do vazio que *travaille* todo ser.

4. FRANÇOIS CHENG E O PENSAMENTO ESTÉTICO-FILOSÓFICO CLÁSSICO CHINÊS

4.1. POÉTICA DE FRANÇOIS CHENG

A obra de François Cheng se compõe de opúsculos filosóficos, obras de erudição, livros de arte, estudos e ensaios sobre pintura, poesia e caligrafia chinesas, romances, narrativas poéticas, poesia lírica e traduções. Segundo o próprio autor, porém, devemos considerá-lo primeira e essencialmente como poeta, um “poeta do ser” (BERTAUD, 2012a, p. 366). Sua prática poético-literária tem suas raízes na tradição chinesa, cujos pressupostos François Cheng jamais deixou de compartilhar (ZHANG, 2007, p. 141). Embora, segundo ele próprio, seu modo de pensar seja ocidental, seu “espírito e maneira de sentir é chinês” (CHENG *apud*

TSANG, 2023). Se é lícito falar em uma “poética” de François Cheng, só podemos compreendê-la em consideração da estética clássica ou tradicional chinesa.

Ora, na China, não há compartimentação das artes:

[U]n artiste s’adonne à la triple pratique poésie-calligraphie-peinture comme à un art complet où toutes les dimensions spirituelles de son être sont exploitées : chant linéaire et figuration spatiale, gestes incantatoires et paroles visualisées (CHENG, *L’Écriture poétique chinoise apud Poétique et imaginaire*, p. 15 apud DESMARET-BASTIEN, QI, QIN, XU, 2022, p. 85).

O domínio “estético” da tradição letrada da China se origina no poder sugestivo e contaminante do ideograma chinês, no jogo entre virtualidade e concreção em seu processo de significação. Cada ideograma representa (reproduz) as coisas “selon leur esprit, qui dénote une façon d’être”, e o seu conjunto constitui “un tout organique [et tend à] une figuration sinon une interprétation générale de l’univers des vivants (CHENG, 1991, pp. 164-165). O signo traçado é

o desfecho de um desejo, de um objetivo (...) A verdadeira significação de um signo pode agir eficazmente e o ultrapassamento do signo só pode acontecer a partir dessa mesma significação (...) Se é totalmente justo afirmar que o sentido de um “escrito” é o tempo todo “diferido”, isso não impede que em cada situação determinada, em cada encontro decisivo, a significação *seja*, na medida em que a significação em questão age eficazmente sobre os seres presentes, fazendo-os aceder, no melhor dos casos, à transformação (CHENG, 2012, s/n.pg.).

Este é o ideal da poesia chinesa. Para a tradição poética chinesa, traçar um poema é um gesto “demiúrgico”, através do qual o signo se faz “palavra-olho” (*mot-oeil, zi-yan*) e “parachève la création” (DESMARET-BASTIEN et. al., 2003, p. 81): “Le signe est habité par le souffle et le vide (...) La recherche du poétique perdu – et retrouvé par la poésie et la peinture – se dessine ainsi par la présence du Souffle” (2003, id. *ibid.*, p. 91).

Desde o início, os poetas e artistas chineses voltaram-se para a natureza, ou seja, para o constante curso transformacional da ordem das coisas (*tao*). O pintor Shi Tao (séc. XVII) prescreve ao artista o “estado de franca disponibilidade” e a “veneração da receptividade” (CHENG, 2012, s/n.pg.). Animado pelo mesmo sopro vital que anima o universo, o poeta-artista transmuta seu movimento, na conjuntura de um “encontro” (um momento de comunhão com o “todo”), em traço-signo, reproduzindo, em seu gesto (ao “deixar ser” ao traço-signo), o

“gesto mesmo da Criação”. A tradição poético-artística chinesa “cherche à laisser parler le paysage [scenery] et les choses, à laisser transparaître entre les signes un état de communion où l’invisible a sa part” (CHENG, *L’Écriture poétique chinoise*, apud LI, 2021, p. 454). Shi Tao nomeia *yin-yun* (“elementos em interação” ou “caos”) ao estado de indistinção (início da interação) entre *yin* e *yang* (CHENG, 2012, s/n.pg.). Tal “estado poético” (“veneração da receptividade”) é, consoante François Cheng, “[o estado de] promessa de vida, um lugar aberto onde o impulso do não-ser em direção ao ser é possível e até mesmo iminente (...) o espaço primeiro no centro do qual o desejo da forma pode emergir e o ato de figurar pode participar” (id. *ibid.*). A receptividade seria então “uma espécie de intuição plena pela qual se apreende alguma coisa que não se sabe e que, portanto, antecipadamente, se sabe” (id. *ibid.*). O pensamento estético-filosófico chinês visa desde o início a realização plena do Três: a junção dos contrários em seu recíproco *dépassement* (CHENG, 2009, p. 11), a interação-transmutação dos “polos da Natureza” em um “estado superior” de “ressonância divina” (CHENG, 2006, p. 169), o que François Cheng denomina *communion* (CHENG, 2009, p. 11). Já no século IV, os artistas chineses definiram o ideal de sua “prática significativa” como a “beleza”, entendida como aquilo que se revela através do diálogo íntimo entre o ser humano e a natureza (CHENG, *id. ibid.*, p. 12).

Une telle philosophie s’appuyait sur les deux grandes figures rhétoriques issues de la très ancienne tradition du *Livre des Odes*, à savoir le *bi*, comparaison par laquelle l’homme cherche dans la nature un élément pour illustrer un sentiment jailli en lui, et *xing*, incitation par laquelle certains éléments de la nature éveillent en l’homme des sentiments latents. De ces deux idées fondatrices qui sont complémentaires, les maîtres ont dégagé un ensemble de réflexions qui se cristalliseront plus tard, sous les Song (XIe–XIIe siècles), autour de la notion centrale de *qing-jing*, “sentiment-paysage”. Celui-ci désigne l’interpénétration de l’esprit humain et de l’esprit du monde, tous deux étant censés mus par le même *qi*, “souffle-esprit”, et par le même *i*, “désir, élan, intentionnalité” (CHENG, 2009, p. 12).

Desde o início, o propósito da poesia e da pintura chinesas foi

traquer le mystère né de l’incessant échange *entre* les entités vivantes (...) L’*entre* fécond est bien le lieu de l’enjeu de l’être et de son devenir. C’est là que la vraie vie révèle sa capacité à transformer certains hasards en événement-avènement, que l’invisible s’inscrit sur l’écran de l’espace et que l’infini s’engouffre dans la brèche du temps (id. *ibid.*, p. 14).

A “beleza”, então, é considerada como “un processus de devenir résultant d’une rencontre”, “un signe par lequel la vraie vie nous fait signe” (CHENG, 2009, pp. 13, 15; SABOURIN, 2012, p. 211).

O meio por excelência de encarnação dos sopros vitais, em que o ser humano, em participando da Criação, a revela, é o *espaço pictórico*, resultado da interação entre os sopros da natureza e a imaginação: “l’achèvement d’un tableau (...) [c’est] le degré suprême d’un développement par lequel les choses retournent au Vide originel” (CHENG, 1991, p. 107). A arte pictórica é capaz de abrir o “espaço do sonho”, “un lieu médiumnique où la vraie vie est possible”, tornando-se uma forma de “accomplissement” para o ser humano (id. *ibid.*, p. 168).

4.1.1. O PENSAMENTO ESTÉTICO-FILOSÓFICO CHINÊS SEGUNDO FRANÇOIS CHENG

A História da arte pictórica na China começa nas grutas de Dunhuang (sécs. V-XV), partindo do encontro dos artistas chineses, “déjà nourris de leur propre technique”, com a arte indiana “fécondé par le bouddhisme, riche d’images exotiques ou fantastiques” (*Le Dit*, p. 187): “Miracle du lieu : bénéficiant de la ferveur des dévots et des pèlerins, un art avait eu le temps d’y mûrir, de s’y développer par étapes successives” (*ibidem*). A arte budista, “provoquant des échos dans leur subconscient, les poussèrent à d’audacieuses inventions formelles” (*ibidem*). Através dos afrescos de Dunhuang, a pintura chinesa descobre a *paisagem*, “bouleversant l’ordre spatio-temporelle”, adentrando uma dimensão “éclatée et aérienne”, “comme si, par-delà leur champ délimité ou leur atelier exigü, ils avaient l’infini devant eux”. A arte pictórica chinesa conquista assim “la libération de l’espace [...] confiant au vide son plein rôle de ‘structureur’” (id. *ibid.*, pp. 187-188).

Ao longo dos séculos, a arte pictórica consolidou-se como a mais alta forma de expressão da espiritualidade chinesa, tornando-se objeto de uma verdadeira mística, sendo considerada o meio por excelência de se revelar o mistério do universo. Pois, através do jogo do Traço e do Vazio, o espaço da tela “encarna o Espaço originário” (CHENG, 2006, p. 11)¹⁰. A concepção organicista do universo, de inspiração taoista, baseada na ideia do Sopro

¹⁰ François Jullien: “a pintura chinesa tem tendência a representar a realidade sensível irmanando-se com o movimento interno que a faz ser, enquanto emergência transitória do visível a partir do invisível e enquanto encarnação da energia universal da qual é a concreção momentânea. O vazio do Céu não é separado da representação da paisagem, mas insufla sua vacuidade através da mais ínfima manifestação dessa paisagem, agora disponível em sua virtualidade (...) O rolo que desenrolamos representa o real em atualização, em processo, sem imobilizá-lo: o objetivo do pintor é pintar o invisível através do visível, e todo esboço que deixa o traçado em suspenso capta o real em sua totalidade” (2019, pp. 124-5).

primordial e da circulação alternante dos sopros vitais (*yin* e *yang*) como princípio do movimento universal, implica que é o mesmo shen-ch'i (CHENG, 2006, p. 72). A arte, nesse sentido, é “arte de vida” e “arte de viver” (2006, p. 12). Pelo menos desde o século IV, os artistas chineses criaram o hábito de consignar por escrito suas reflexões sobre a arte pictórica, e o conjunto de seus escritos forma um *corpus* teórico consistente, marcado por sua continuidade, que cobre mais de um milênio de História. Em *Souffle-Esprit*, publicado em 1989, François Cheng compilou, selecionou e traduziu uma seleção destes textos para o francês, e resume sua substância conforme o que segue.

Desde o início, a técnica do pincel é associada à cosmologia chinesa:

Ce que l'artiste chinois [perçoit] dans la Nature [c'est] un ensemble organique d'entités vivantes incarnant les lois fondamentales issues de l'Origine. En résonance avec elles, l'âme humaine est à même de se révéler, et par là de participer à l'irrésistible processus de la Création (2006, p. 161).

Lembremos que o Tao é concebido como uma “Création en marche”. Conforme expresso por Lao Tzu, o Tao originário é o Vazio do qual emana o Sopro primordial, o Um, o qual engendra o Dois, os sopros vitais Yin e Yang, cuja interação, por seu turno, contém virtualmente a totalidade dos seres. Todavia, entre o Dois e os Dez mil seres há o Três, o Sopro do “vide médian”. É esse vazio-entre que acarreta o processo de interação e transformação sem a qual o real seria estável:

avec l'avènement de ce Souffle intermédiaire [il se creuse] entre eux comme une aire d'attraction réciproque et d'échange (...) C'est bien ce troisième Souffle qui, par son vide actif et régulateur, permet à la transformation de s'opérer dans l'harmonie” (2006, p. 162).

Essa tríade também foi interpretada pelo confucionismo como o trio Céu-Terra-Homem: “le Ciel relevant du Yang, la Terre relevant du Yin et l'Homme étant censé capable d'accéder aux vertus du Ciel et de la Terre, et à travers elle, à la dimension du Vide” (2006, p. 163).

No domínio pictórico, o Sopro se manifesta como o Traço do Pincel: “À l'image du Souffle, le Trait de Pinceau, tel qu'il est pratiqué par l'artiste chinois, tout en constituant une unité, contient en germe de multiples virtualités. Il est complétude en soi et promesse de métamorphoses” (2006, p. 163). O Traço é, portanto, a “tradução visual” do Sopro primordial, instaurando a separação e o jogo entre Céu e Terra. No século VIII, Zhang Yanyuan propôs a teoria do Traço Único, segundo a qual aquele que “possui o Traço fundamental”, este possui o

princípio da vida, “il est à même de susciter des formes vivantes au gré de ses tracés” (2006, p. 164).

A Arte do Traço, por sua vez, tem seu fundamento na escrita ideográfica. Os ideogramas ensinam ao pintor “comment saisir les choses par leurs traits essentiels”, e a prática da caligrafia o inicia nas “leis da composição”, pois “chaque idéogramme dont la structure est faite de contrastes et d'équilibre propose chaque fois un modèle, ou un 'patron', pour un type de composition” (2006, p. 165). Assim, os rudimentos da pintura chinesa consistem em representar os “elementos simples” da natureza, “toutes ces figures dont les structures sont faites de traits proches de ceux des idéogrammes”, dentre as quais o rochedo ocupa o lugar supremo, equivalente à representação do corpo humano na pintura ocidental:

pareil à toutes les composantes de la nature conçues par la cosmologie comme des condensations du souffle, le rocher est vivant (...) De l'étude de pierres et de rochers, d'autres études ne sont que des prolongements (...) [cherchant toujours à capter] la double qualité esthétique et 'éthique' des choses (2006, p. 166).

Essa estética não visa jamais a representação ou cópia de um aspecto exterior, mas à *interiorização* do Real. A pintura visa criar um “espaço do sonho”, “un lieu médiumnique où la vraie vie est possible”, tornando-se uma forma de “accomplissement pour l'homme” (2006, p. 168):

... le réel qui apparaît sur papier ou sur soie est à la fois une empreinte du dehors et un surgissement intérieur. Au travers des traits qui s'engendrent et s'enchaînent, le peintre suscite des figures vivantes plutôt qu'il ne les décrit ; il les laisse exister, se former, plutôt qu'il ne les cerne, les fixe (...) Imiter non tant le monde créé que le geste démiurgique du Créateur : c'est sa manière humble mais consciente de participer à une Création continue conçue comme le Tao (2006, pp. 166-167)

A “regra de ouro” da arte pictórica chinesa, preconizada por Xie He no século V, é “animar o sopro rítmico”:

Peindre est devenu un acte qui permet à l'homme et au monde créé d'entrer dans un commun devenir, et par là de s'accomplir dans le temps. Le tableau qui en résulte est un instant-lieu où les virtualités ascendantes du réel s'actualisent. Les figures qui y viennent au jour doivent pouvoir continuer leur trajet d'être et de transformation (2006, p. 167)

Ainda aqui, o Sopro é o critério segundo o qual cabe avaliar a qualidade das obras, segundo “la manière dont une oeuvre est mue par le Souffle, ou les souffles” (2006, p. 169). O grau supremo de realização artística (*shen-p'in* = “souffles transfigurés”, “résonance divine”) é atribuído à obra “dont la qualité ineffable semble la relier à l’univers d’origine. L’idéal qui anime l’artiste chinois, c’est de réaliser le microcosme vital en qui le macrocosme sera à même de fonctionner” (CHENG, 1991, p. 12). Toda obra considerada “autêntica” é um espaço de entrecruzamento de yin e yang, levando-os a um estado de “tension rythmique, gage de sa visibilité”, transmutando-os em um estado superior de “ressonância de divina”:

La beauté (...) est avant tout rencontre et devenir : rencontre à tous les niveaux, entre les éléments constitutifs d'un sujet, et entre ce sujet et un autre sujet, cela sous le double signe du contraste et de l'harmonie ; devenir tendu vers son propre dépassement qui est sa transfiguration (2006, p. 169).

4.2. O VAZIO

É o *Vazio* (*wu*) que permite ao espaço pictórico “continuar o trajeto de ser e de transformação” do universo, e ser o “lugar mediúnico” onde o ser humano participa do gesto da Criação. O Vazio, “tal como vivido pelo pensamento chinês”:

[...] est éminemment dynamique et ‘porteur’, dans la mesure où, justement, il est le lieu où s’animent et se régénèrent les souffles, où s’opèrent les échanges et les mutations, où le fini débouche sur l’infini. Avec lui, l’espace pictural se présente comme un véritable ‘champ magnétique’ au sein duquel les êtres adviennent, s’attirent entre eux et se révèlent présences. Le tableau ainsi offert ne se propose pas comme un simple objet à regarder ; il invite le spectateur à y pénétrer, à y vivre” (CHENG, 2006, p. 167).

Nessa acepção, a Vazio é o lugar onde o virtual encontra o real, onde o finito continua seu “trajet d’être” no infinito. “Beleza” então é sinônimo de “verdadeiro” (cf. SABOURIN, 2012, p. 208): “on n’applique le terme *shen-p'in* qu’à l’œuvre dont la qualité ineffable semble la relier à l’univers d’origine” (CHENG, 1991, p. 12). O Vazio é o “estado supremo da Origem”, o “elemento central na engrenagem das coisas”, pelo qual “a realidade manifesta pode atingir sua verdadeira plenitude”:

Lié à l’idée des souffles vitaux et du principe d’alternance Yin-Yang, il constitue le lieu par excellence où s’opèrent les transformations, où le Plein serait à même d’atteindre la vraie plénitude. C’est lui, en effet, qui, en introduisant dans un système

donné discontinuité et réversibilité, permet aux unités composantes du système de dépasser l'opposition rigide et le développement en sens unique, et offre en même temps la possibilité d'une approche totalisante de l'univers par l'homme (CHENG, 1991, p. 45-46)¹¹.

O vazio é portanto o *meio eficaz* pelo qual os seres vêm a ser, amadurecer, fenecer e continuar sua *trajetória de ser* de volta ao infinito, e essa “efficacité (...) fonctionnelle régissant toutes choses témoigne justement de la réalité du Vide primordial” (CHENG, 1991, p. 53). Sem o vazio, o real seria estático e não conheceria o devir. É o vazio ativo e agente em toda mutação, *le vide médian*, “c’est lui qui attire et entraîne les deux souffles vitaux dans le processus de devenir réciproque” (1991, p. 59). Segundo Wang Fuzhi (séc. XVII) (v. JULLIEN, 2019), o vazio é “o estado fundamental (...) [de uma] plenitude indiferenciada e autossuficiente. Esse é o vazio do Céu, vazio de toda atualização fenomenal, mas ocupando o infinito do mundo” (JULLIEN, 2019, p. 111); é a realidade no estágio de “latência”, o “fundo inesgotável (...) da não atualização, enquanto *yin* e *yang* (...) ainda não consumaram sua separação para entrar no processo de interação do qual decorre a atualização” (JULLIEN, 2019, p. 110).

Se Sócrates, Platão e Aristóteles inauguraram para o “Ocidente” o “caminho do ser”, Lao tzu, Li tzu e Chuang tzu inauguraram para o espírito chinês o “caminho do vazio” (*o “caminho” [voie] e o vazio são o tao*). Ser como Espírito do Vale é o ideal taoista. É preciso esquecer a si próprio “afin de faire le vide dans son esprit et de devenir purement réceptif, prêt à accueillir les choses pleinement” (BERTAUD, 2007, p. 180). Para alcançar a “plenitude”, é preciso ser *dépouillé, dénué*, até mesmo *écorché à vif*. Chuang tzu (em tradução de Marcel Granet) prega a “*redução do ser a si mesmo*” (*tzu*), o *dépouillement* de todas as determinidades / ilusões, até a “essência” (*tö-sing*) (GRANET, op. cit., p. 426). O sábio é à imagem da água, ela que a tudo aceita, que “desce até o fundo ao qual ninguém vai”, e que, “d’elle-même (...) est accueillante et paisible. *Les choses lui confient donc leur véritable image*” (...) ‘*Quand l’eau demeure quiète (tsing), elle éclaire (ming : comprendre, illuminer) toutes choses*’ (GRANET, op. cit., pp. 437-438). Também está escrito no Lao tzu: “Rien au monde de plus souple, de plus

¹¹ No mesmo sentido, lê-se em François Jullien, que, em *Processo ou criação*, assim descreve a “estrutura lógica do real” segundo o pensamento do filósofo Wang Fuzhi (séc. XVII): “todo concreto resulta sempre de uma manifestação de existência singular; toda manifestação de existência está sempre ligada a certa concreção de energia material; e a energia material, que é a única realidade, tem como natureza fundamental o vazio – enquanto seu modo de não concreção – do qual resulta sua dimensão de eficiência infinita: enquanto vazio, ela penetra sem nenhum obstáculo na infinidade das manifestações fenomenais; enquanto eficiência infinita, faz advir a realidade material da infinidade das mudanças sem nunca se esgotar” (JULLIEN, 2019, p. 121).

faible que l'eau. Mais pour attaquer le fort, qui sera jamais comme l'eau ? Le Vide en elle la rend transformante” (*apud* CHENG, 1991, p. 57).

Assim, pois, segundo François Cheng, é o vazio (le *Vide médian*) que permite ao “Dois” (o dualismo) de “se dépasser”:

Le Vide médian, tirant son pouvoir du Vide originel, intervient chaque fois que le *yin* et le *yang* sont en présence. Dans l'idéal, en tant que souffle lui-même, il a le don de créer un espace vivifiant et d'y entraîner le *yin* et le *yang* en vue d'une créative transformation (CHENG, 2009, pp. 8-9).

Articulado em torno do “entrecruzamento e do relacional”, o pensamento chinês jamais foi dualista como no ocidente (separando corpo e espírito, sujeito e objeto etc.), sem, todavia, ser capaz de realizar socialmente o “ideal ternário”, que resta, porém, para François Cheng, como ideal da *superação do dualismo / binarismo* (a *separação* categórica de sujeito e objeto, corpo e espírito, vida e morte etc.): “La pensée ternaire (...) est seule capable de nous ouvrir la voie du dépassement” (CHENG, 2009, p. 11). Pois é no *vazio mediano* que acontecem as “interações transformacionais” da vida.

O pensamento *taoïque* (para retomarmos a expressão de François Jullien) “offre à ceux qui savent l'accueillir la dimension ouverte de la Transfiguration” (CHENG, 2009, p. 16). A vida só é transformação porque atravessa o vazio: a morte dos nossos; a experiência do Mal; a guerra; a perda de tudo o que nos conecta a este mundo; o sofrimento e o suplício. Os vazios são o meio propício e propiciador de efetivação de toda transformação. O *dépouillement* (*tzu* = “*si*”) é, nesse sentido, o modo de efetivação de nossa “essência” (nosso “ser-próprio” = *sing-tö*):

“Se réfugier dans le *tö*” (l'essence spécifique) qui vous est propre (*tsang yu ki tö*), car c'est là “se réfugier dans le Céleste (*tsang yu T'ien*)”, c'est-à-dire dans la Nature” (...) réduit à lui-même, l'individu s'égalise à l'Univers, car la spontanéité dont il fait désormais son unique loi est la loi unique du *T'ien* [Céu] ou du Tao. Qui sait demeurer autonome possède le *T'ien* (GRANET, op. cit., pp. 425-426).

5. LEITURA DE *LE DIT DE TIANYI*

5.1 DA INTERCULTURALIDADE À transculturalidade: O ITINERÁRIO POÉTICO-LITERÁRIO DE CHENG

A obra de François Cheng tem sido recebida pela crítica como “intercultural”, sendo o autor descrito como *porteur de cultures* entre Oriente e Ocidente (BERTAUD, 2007, 2012a; BRIENT, 2007, 2018; DESMARET-BASTIEN et. al., 2002; KONTLER, 2007; LI, 2017; LIU, 2015; SILVESTER, 2017; ZHANG, 2007). De fato, no proêmio de seu discurso de recepção à Academia Francesa, François Cheng associa sua condição de peregrino entre China e França / Europa, trazendo consigo lumes da espiritualidade chinesa, à figura de Xuan-zang, o monge do séc. VII responsável por traduzir os textos sagrados do budismo do sânscrito para a língua chinesa, que ele mesmo trouxera de retorno de sua peregrinação pela Índia. Tal referência assinala a interculturalidade presente na formação da cultura chinesa assim como no itinerário literário-espiritual de Cheng:

[C]onnaissant l’histoire de mon pays d’origine, à la lumière également de la situation de la Chine moderne, je suis pénétré de l’importance et du bienfait d’un vrai échange culturel qui seul permet à une culture constituée de ne pas se scléroser, de tendre, à partir de ses racines vitales, vers de salutaires métamorphoses (CHENG, “Discours de réception”, 2003).

No quadro de distopia político-social da China dos anos 1950 a 1960, o papel de *tradutor* de François Cheng pode ser interpretado como *sauvetage* das raízes “autênticas” e “vitais” da cultura chinesa (SABOURIN, 2007; ZHANG, 2007, p. 151). Já o “Ocidente”, a quem ameaça a “esclerose”, encontra-se, nessa conjuntura, propício ao insuflar do pensamento chinês, que lhe representa a chance de uma “interlocução transformadora”. É no meio das transformações do século XX que germina a transformação “microcômica” de François Cheng. A começar pela sua emigração da China para a França, tal como Tianyi, em 1948, quando contava dezoito anos de idade. Sua família segue para os Estados Unidos, enquanto o jovem Cheng Baoyi (nome chinês de François Cheng) decide ficar na França, onde logo se vê “mué en un exilé sans revenus, condamné à affronter la solitude et à gagner durement de quoi subsister” (BERTAUD, 2007, p. 153). Período “de tâtonnements, de perditions, de relèvements”, marcado pelo aprendizado (pelo *apprivoisement*) da língua francesa, até sua naturalização em 1971 (adotando então o nome François [Français] – em homenagem a François d’Assise). Ao longo dos anos 1960, François Cheng conclui seus estudos e dedica-se à carreira acadêmica, atraindo a atenção de Julia Kristeva, Roland Barthes e Jacques Lacan. Finalmente, em 1970, quando publica seu primeiro livro, *Analyse formelle de l’oeuvre poétique d’un auteur des Tang*, torna-se escritor através da língua francesa, e então pode considerar-se a

salvo de sua condição de náufrago, “sur l’autre rive” (BERTAUD, 2007, p. 154). Finalmente, em 1989, aos sessenta anos de idade, François Cheng publica seu primeiro *recueil* de poemas, *De l’arbre et du rocher*, tornando-se assim *poeta français*:

[J]’ai résolument basculé dans la langue française, la faisant l’arme, ou l’âme, de ma création. Cette langue (...) est si intimement liée à ma vie pratique comme à ma vie intérieure qu’elle se révèle l’emblème de mon destin. Elle m’a procuré cette distanciation par rapport à ma culture d’origine et à mes expériences vécues et, dans le même temps, elle m’a conféré cette aptitude à repenser le tout, à transmuier ce tout en un lucide acte de re-création. Loin de me couper de mon passé, elle l’a pris en charge (CHENG, “Discours de réception”, 2003).

O itinerário de François Cheng é, assim, marcado pelo exílio, pelos anos de “afogamento”, seguidos de um renascimento. François Cheng é o resultado de uma “transformação silenciosa”, de uma “passagem pelo vazio” (BRIENT, 2007, p. 178). Se a figura do monge peregrino Xuan-zang representa, de maneira emblemática, a interculturalidade presente na constituição da cultura chinesa, transformada através de traduções e trocas transformadoras (*Le Dit*, p. 148), o itinerário existencial de François Cheng representa uma tradução “transcultural” da China para o Ocidente, marcada pela “conjunção ativa” e pela “interpenetração / mescla das diferenças” (HUGHES, Alex, *France/China: Intercultural Imaginings* (London: Legenda, 2007), p. 9. *apud* LI, 2021, p. 443).

Para o poeta e escritor sino-francês, a “China” não designa simplesmente um *espaço* geográfico, mas sim um *lugar* dotado de *memória cultural*, uma *aire culturelle*, cujas fronteiras virtuais se tecem ao movimento de seus portadores (porque os *nutre*). (YI-FU *apud* SIMPSON-NICOLAS, 2010, p. 183). Nesse sentido, François Cheng é um “mediador” (*porteur*) de sua herança cultural. Em sua obra, a China é uma pátria espiritual, “référentielle et intériorisée” (ZHANG, 2007, p. 145), a um só tempo herança coletiva a ser transmitida (lugar de mediação) e projeção da espiritualidade do próprio autor (lugar de sua atividade criativa) (BRIENT, 2012, p. 196). Uma China “interculturelle” e “translinguistique” (ZHANG, 2007 pp. 141, 149) que, mais do que um “tópico”, “se révèle chez ce porteur, médiateur et créateur, plus que jamais comme un lieu d’inscription de désir et de parole ouverte, qui fait de lui-même un lieu de passage traversé par la lumière des cultures” (ZHANG, 2007, p. 152).

A partir dos anos 1990, François Cheng passa a se dedicar cada vez mais à sua criação poética. Faltava-lhe ainda, porém, para *s'unir au chant français*¹², inscrever sua obra “dans la longue tradition française du roman d’analyse, qui va au moins de *La Princesse de Clèves* jusqu’à Proust” (FRAISSE, 2007, p. 230). Para François Cheng, somente a forma romanesca seria capaz “de recevoir et de transformer le trop-plein de tranches de vie en quelque substance plus durable, plus significative” (CHENG; SABOURIN, 2006 (p. 452). Propõe assim uma concepção holística do romance, aliando objetivos de ordem cultural e existencial. Nesse sentido, Tianyi pode ser interpretado como o duplo de François Cheng: geminados naquilo que têm em comum (muitas memórias de Tianyi são de Cheng), separados pela conjuntura dos possíveis. Tianyi compartilha as linhas do destino de François Cheng, passando por algo que, de certa forma, o autor poderia ter vivido, caso tivesse retornado à China ao mesmo tempo que seu personagem Tianyi, em 1958 (LI, 2017, p. 193). O livro (*le dit*) do primeiro pode ser lido como o livro da vida do autor, pelo qual ele transcende “les tranches de vie” e atinge “la vraie vie”, onde “ce qui pourrait arriver [est] aussi réel que ce qui est effectivement arrivé” (*Le Dit*, p. 442). A verdadeira vida (*le tableau achevé*) (LI, 2021, 438); FRAISSE, 2007, p. 206), ao final da narrativa, *n’a fait que commencer* (*Le Dit*, p. 442). Tal como em *A la Recherche du temps perdu*, a escrita é aqui dotada de um poder salvífico e redentor.

5.1.1. LE DIT DE TIANYI: UM ROMANCE TRANSCULTURAL (E TRANSCENDENTE)

Inclassificável em sua totalidade, *Le Dit de Tianyi* tem sido analisado pela crítica acadêmica como *roman d’apprentissage*, *Bildungsroman*, *Kunsterroman* (*roman d’artiste*) (LI, 2017; PAGEAUX, 2007; SAMPSON-NICOLAS, 2010). Entretanto, segundo professor Shuangyi Li, François Cheng desafia “as fronteiras entre biografia, autobiografia e ficção, entre ensaio e romance, entre história e literatura” (LI, 2017, p. 183, tradução minha):

The generic indeterminacy, blurring and blending, or hybridity, brings to the forefront profound frictional qualities in the novelistic fabric of *Le Dit*, between myth and reality, between ethnography and imagination, and between fact, fiction, and reflection. In fact, the generic border-crossing itself is a literary embodiment of Cheng’s physical and intellectual journey in life and in fiction (LI, 2021, 430-431).

¹² cf. o ensaio autobiográfico do autor: *Une longue route pour m’unir au chant français : l’histoire d’une vie*. Albin Michel, 2022.

No artigo “Transcultural Novels and Translating Cultures: François Cheng’s *Le Dit de Tianyi* and *L’Éternité n’est pas de trop*”, Shuangyi Li descreve a escrita ficcional do escritor sino-francês como “transcultural” (LI, 2017, p. 193), e sua estética literária como “estética da reorientação e aproximação” entre mundos-culturas, operada mediante a “justaposição” entre os “cânones” (artísticos, literários e filosóficos) chinês e ocidental (2017, p. 182). Propõe, assim, uma interpretação dos romances de Cheng em termos de “traduções culturais”, cujo paradigma está na experiência “liminar” do imigrante enxertado em um mundo-cultura diferente daquele de sua origem: “It captures the ‘liminality of migrant experience’, ‘the migrant culture of the “in-between” and the ‘space of the translation of cultural difference at the interstices’” (BHABHA, Homi *apud* LI, 2017, p. 180). Entram nessa representação tudo o que isso comporta de desterramento, estranhamento, aproximação, compreensão, adaptação, apropriação, diálogo, tradução, e *finalmente, através da obra do artista e escritor, a transcendência* da determinidade (da separação) das culturas, pois que é através do “portador do caminho” que se opera a transformação das culturas, sendo ele próprio apenas o “lugar de passagem atravessado pela luz das culturas” (BERTAUD, 2012a, p. 367; ZHANG, 2007, p. 152).

Esta condição liminar remete diretamente à problemática da experiência “pós-moderna”. Assim situada (*Le Dit* foi publicado em 1998), a obra ficcional de François Cheng é transcultural no sentido de colocar em jogo a “conjunção e a mútua interpenetração [blending] ativas entre diferenças”. Complementarmente, a ideia de transculturalidade *à l’oeuvre* não visa somente o “atravessamento das fronteiras”, mas a *transcendência* para além tanto do “atavismo nativista” como da “assimilação metropolitana” das culturas. O romance transcultural de François Cheng busca a redefinição das culturas a partir da “liminaridade” da experiência, onde é possível a *transcendência* (LI, 2017, p. 195) – expressando assim a experiência transcultural do próprio escritor, o que torna o romance também uma “criação-tradução”, ou *autoficção*, da própria experiência (Li, 2017, p. 194)¹³.

Em *Le Dit de Tianyi*, pode-se resumir que François Cheng adotou a forma romanesca para legar sua herança cultural¹⁴. Contudo, há aí mais do que “didatismo”. Os anos de aprendizado de Tianyi são feitos de entrecruzamentos culturais (“cross-fertilization and assimilation”, LI, p. 186) que dão um “sentido” à sua errância através da arte, já que: “[c]e bas

¹³ v. SILVESTER, 2017.

¹⁴ PAGEAUX 2007, pp. 229-230; SILVESTER, 2017, s/n. pg.; ZHANG, 2007, p. 142 ; SILVESTER, 2017, pp. 1-5; BRIENT, 2018.

monde, aussi provisoire soit-il, demande à être exprimé” (*Le Dit*, p. 105). Nas palavras do professor Li, “[t]he cross-cultural and spiritual significance is thus conferred on Tianyi’s geographical and topographical displacement” (LI, 2017, p. 192). Considerando a interpenetração entre o informe da experiência e seus suportes transindividuais (a cultura material e imaterial), a tematização da cultura ao longo da primeira parte do romance (livros 1 e 2) realiza uma tradução cultural entre China e Ocidente (LI, 2017, pp. 193-194; ZHANG, 2007, p. 149), estilizada sob a rubrica da formação-aprendizagem. Shuangyi Li fala a esse respeito em uma *révolution en arrière*,

in the sense of intellectual and aesthetic ‘revolution’, a classical thematic ‘turn’ in Cheng’s novel writing, from a political and, to a certain extent, personal representation of modern China to traditional Chinese culture, endeavoring to ‘translate’ a cultural, spiritual, mythical and indeed mystical China (2017, p. 195).

Li sugere que este “classical thematic turn” do escritor pode ser interpretado como “a re-enchantment of Chinese culture after its modern experience of political dystopia” (2017, p. 196). A China é representada como sua cultura (de suas origens até às vanguardas artísticas com as quais Tianyi convive durante o final dos anos 1940), resultado de prolongado intercâmbio cultural (com o Indo e o Islam, seguido do Ocidente), e por isso mesmo, como “intercultural” (*Le Dit*, pp. 184-186). Quando Tianyi finalmente inicia “seu próprio caminho” enquanto pintor, ele é levado a trabalhar na redescoberta das grutas de Dunhuang. Situada na região da antiga Rota da Seda, onde teve início a “saga artística” chinesa, “dès le Ve siècle environ, cette ville prospère a servi de lieu d’échanges entre la Chine et l’extérieur (...) A Dunhuang l’aventure spirituelle s’incarnait en une exceptionnelle aventure artistique” (*Le Dit*, pp. 177, 187).

Shuangyi Li abre seu estudo com uma referência ao prefácio que François Cheng escreveu para a edição da tradução chinesa de *Le Dit de Tianyi*, no qual se resume a “imagem” da China no itinerário literário-espiritual do escritor sino-francês:

He [François Cheng] subtly puns on the historical name [The Middle Kingdom] of China to suggest to the Chinese readership a time-space for spiritual journeys, or at least for the spiritual journey that has taken place in the novel. The “Middle” Kingdom here does not imply, as it used to, China as the centre of the world; but rather, a *decentred* China. It points to a metaphysical space of relation in which China can dynamically engage with multiple planetary cultural forces (but currently dominated by the West), and where there could be “transcendence” for all parties. This space is

characterized as a kind of “essential emptiness” in-between according to Cheng’s Daoism-infused conception of the *vide médian* (LI, 2021, p. 430).

Em *Le Dit de Tianyi*, a tradução-interpenetração (transmutada em atividade criadora) se opera mediante a justaposição de parâmetros histórico-culturais ante os “desígnios semânticos” vitais do personagem-narrador (“J’étais ce Chinois (...) provoqué par la Chine, provoqué par l’Occident” [*Le Dit*, pp. 262-3]). A China espiritual, em sua “permeabilidade”

... qui désavoue le relativisme irréductible identifie les différences non comme source d’oppositions incommunicables mais de rencontres, de dialogues et d’enrichissement mutuel. La dialectique s’engage dès lors entre l’ouverture vers l’autre et la redécouverte de soi (ZHANG, 2007, p. 149).

Enquanto suporte da experiência (tornadas *memória*), suas referências históricas e culturais “contribute in a substantial way to Tianyi’s formation of identity [...] [so he can] make sense of the past while creating his own future”, seguindo uma “circular conception of Tianyi’s learning experiences” (SILVESTER, 2017, p. 6). Nesse sentido, Tianyi é uma representação do indivíduo em sua “liminaridade”¹⁵, como lugar de interpenetração de “cultura” e “natureza”, alegorizando o jogo entre todo suporte-cultura (aquilo que permite a Tianyi, *tant bien que mal*, “se encaixar” neste mundo) e a provação do personagem pela experiência.

5.1.2. LE DIT DE TIANYI COMO TRAVEL WRITING

Le Dit de Tianyi é um romance da errância. O *récit* da vida de Tianyi é feito de deslocamentos e atravessamentos, a começar pelas sucessivas mudanças de residência durante sua infância e adolescência (além da morte da irmã e do pai), motivadas pela guerra, passando pelos anos de errância de sua juventude (a morte da mãe), a emigração para a França e seus dez anos de peregrinação pela Europa, até seu retorno para a China transfigurada, culminando em *une descente aux enfers* nos campos de trabalho forçado ao longo dos anos 1960, onde passa seus anos de maturidade, sobrevivendo em condições desumanas, passando pelo inumano, até atingir o estado de inanição (“j’ai connu l’angoisse et le désespoir, puis l’indicible excitation

¹⁵ “Le Dit is not an ordinary traveler’s tale about the foreign land told in his or her native tongue, it is a mise en scene of a migrant’s liminal self-positioning between two cultures through languages” (LI, 2021, p. 449). “Tianyi’s development offers the image of the rhizome, the spreading, webbing root-like identity that evolves and transforms over space and time” (SAMPON-NICOLAS, 2010, p. 183).

d'êre près du but, de toucher enfin au but" [*Le Dit*, p. 364]). O transiente Tianyi vai sendo *depouillé* de tudo o que o *attache* à vida¹⁶, até perder o próprio "discernimento" (os limites da "autoidentidade") ao testemunhar o assassinato brutal de Haolang (o Amigo, o poeta nascido para redimir o sangue e as lágrimas de sua terra), transcendendo a determinação da autoidentidade: está "louco": "Je vois Tianyi ; je me vois – mais celui que je vois est-il encore moi-même ?" (*Le Dit*, p. 440). A errância de Tianyi termina em um "genre d'asile pour malades mentaux et handicapés physiques", onde ele se põe a escrever dia e noite: "Il consigne par écrit tout ce qu'il a vécu et vu sur terre" (*Idem*, p. 441).

Em "A Spiritual Journey" Through the "Middle" Kingdom: Travel and Translation in François Cheng's Translingual Novel", publicado em 2021, Shuangyi Li realiza uma análise detida de *Le Dit* como *travel writing*. Com base em *Literature on the move*, de Ottmar Ette, o *scholar* observa que o movimento da narrativa em *Le Dit* é ao mesmo tempo "circular" (o conhecimento do outro como benefício para o próprio) e "pendular" (quando "imagens e espaços não se mesclam, mas formam corpos híbridos que subvertem as fronteiras entre o espaço do próprio e o espaço do outro" (ETTE, 1994, p. 39; LI, p. 433; ZHANG, 2007, p. 149). O movimento pendular acontece entre as polaridades de uma interação. De fato, no encontro de Tianyi com a arte ocidental, por exemplo, não há neutra "recepção", e sim "fecundação" (ZHANG, 2007, p. 149). Ler as "normas culturais" do Outro implica a relativização de normas culturais "próprias" (v. HANSEN, *O que é um livro?*), condição de sua "transformação" antiesclerosante.

Progressão linear do tempo histórico, deslocamento geográfico, micromovimentos ("apreciação paisagística"), entrecruzamentos culturais [cross-cultural encounter], buscas pessoais e analogia trans-histórica são, resume professor Li, os componentes geradores de "movimentos hermenêuticos" que permitem a *Le Dit* incorporar e alegorizar a viagem (*travel*) como tradução (*translation*). Essa noção de tradução

resonates with the earliest Chinese attempts to define it as 'exchange' with clear geopolitical designations. Some of the earliest Chinese terms (*ji, xiang*) for what we now designate as the 'translator/interpreter' refer to geographically varied 'official titles of government functionaries responsible for communicating and maintaining diplomatic relations with the neighbours of China' (LI, 2017, p. 195).

¹⁶ "The departing quest for Western knowledge is complemented by a return quest for love. Whereas Tianyi's journey to the West conveys a clear sense of geographical destination, his home-returning is portrayed paradoxically as a myth-infused "downward", meandering, and seemingly perpetual journey of a transient nature. To be reunited with his loved ones is to be home; the return to the "root" effectively becomes the continuation of another "route". (LI, 2021, p. 446).

A tradução, portanto, se faz ao movimento da viagem, no atravessamento das fronteiras. Tianyi *atravessa* culturas e histórias, criando “algo ‘novo’ em vista de uma possibilidade planetária de transcendência cultural [cultural transcendence]” (Li, 2021, pp. 448-451). Assim, avança professor Li, os motivos da viagem [travel] funcionam, em *Le Dit*, como “a consistent structural and thematic frame”, “a liminar space [in which] different literary generic qualities and traditions dynamically interact with each other” (LI, 2021, p. 431). A “tradução” consiste então em permitir que “A e B” se possam “reorientar linguística e culturalmente” na direção de um “C”. Esse Três transcendente “is always in the process of becoming, ‘à venir’ (‘to come’), and ‘dans le différé’ (differing and diferring)” (2021, p. 450).

Com base nas considerações de Shuangyi Li, *Le Dit de Tianyi* pode ser lido, do ponto de vista “diegético” (GENETTE, 1969, p. 238), como continuação da escrita de viagem (*travel writing*) chinesa. Vejamos quais são os elementos da literatura de viagem clássica chinesa aos quais *Le Dit de Tianyi* parece remeter.

I. A LITERATURA DE VIAGEM CLÁSSICA CHINESA

Segundo a professora e pesquisadora de literatura chinesa Xiaofei Tian (no artigo “Chinese Travel Writing”), o termo “escrita de viagem” (*travel writing*) engloba, no âmbito da História da China, um conjunto de gêneros narrativos, de poesia a diários e cartas, cobrindo um lapso histórico de aproximadamente dois mil e trezentos anos. Não obstante as transformações da História, a escrita de viagem chinesa apresenta uma “cultural coherence built upon a continuous tradition of writing and shared reading” (TIAN, 2019, p. 175). Considerados em conjunto, “these writings are what made places visible on a cultural map, and have been consumed by eager readers and recycled in their own travel writings” (*ibidem*).

Li Sao (“Encountering Sorrow”), o primeiro poema de viagem conhecido, datado, segundo o *Chu ci* (*Versos do período Chu*), do século IV a.C, é uma “alegoria política” narrando a viagem celeste do poeta em busca de um bom rei (TIAN, 2019, p. 177). Junto com o *Yunan yu* (“Far Roaming”, séc. II a.C.), uma jornada (*journey*) cósmica ao centro do universo, é uma alegoria da transcendência espiritual através da errância (2019, p. 178). A compilação destes e outros poemas míticos influenciou a formação do *fu* (“poetic expositions’ or ‘rhapsodies’”), poemas de viagem (*travel*) representados em um espaço histórico indiscernível do espaço mitológico, “as much about mythologised geography as about real geography, as much about the cosmos as about the Chinese empire”, (2019, p. 177). No *Beizheng fu* (“My Northward

Journey”), de Ban Biao (3-54 d.C.), “the fantastic celestial roaming is replaced by a secular journey through uninhabited wilderness, foggy valleys, and unmelted snow” (2019, p. 177)¹⁷.

Fundamentalmente, a escrita de viagem (*travelogue*), constituindo o tempo-espaço ao passo do deslocamento, inscrevendo os *lugares* humanos no Espaço, os entretece enquanto *aire culturelle*, compartilhados enquanto memória de um processo trans-histórico de leitura compartilhada. É mediante o afastamento (a errância) e o deslocamento *à margem* que se obtém a visão do fundo unitário no qual se inscrevem os deslocamentos humanos. Assim, pois, desde os primórdios da literatura de viagem chinesa, é a *busca espiritual*, decorrente do *exílio político*, que se constitui em seu *tópos* por excelência:

[...] the political exile’s search for consolation and meaning in wild landscape, journey as spiritual quest and the attainment of transcendence during travel, extraordinary encounters on the road, and the traveller’s desire to go home, which is sometimes paradoxically configured as ‘forgetfulness about return’¹⁸, much like the story of the lotus-eaters (...) In this type of writing, space and time define each other as history is mapped spatially, based on the author’s travel itinerary (2019, p. 177).

O movimento da busca descobre o apelo “nostálgico” da natureza, onde ele encontra “conforto e sentido”. Os séculos III a V d.C. foram politicamente instáveis, correspondendo a um período de guerras, expansão territorial e reorganização política. Neste período surgem os relatos de viagem (“pilgrimage travelogue”) dos peregrinos que trouxeram o Budismo para a China, cujo primeiro e mais célebre expoente foi o monge Faxian (sécs. III-IV) (2019, pp. 184-185). No século V, registra-se a “descoberta” (sob influência do Budismo) da beleza da paisagem: “This period witnessed the birth of ‘landscape poetry’ and ‘landscape painting’, both of which are closely associated with travel” (2019, p. 179):

The Insatiable desire for the wonders of nature and the penchant for travel went hand in hand with an inward turn: the representation of landscape came to be linked with a belief, inflected by Buddhism, that what you are determines what you see, and that the mind has the power to transform the place (2019, p. 180).

A palavra chinesa para paisagem é “montanha-água” (*shan-shui*, 山水). Montanha e água são entidades da natureza que emblematicamente “encarnam” os pólos *yin* e *yang* (o ciclo

¹⁷ cp. *Le Dit de Tianyi*, Livro 3.

¹⁸ cp. com a estrutura *Départ – Détour – Retour* em *Le Dit de Tianyi*.

da água da nascente à chuva): “[the word] mountain-water embodies the concept of duality which entails the perpetual, mutual transformation of the two entities”) (LI, 2021, 434; CHENG, 1991, p. 92). Entre uma e outra, interpõe-se o vazio (a névoa, a nuvem), cuja ação sugere que, virtualmente, a montanha está em vias de tornar-se água e vice-versa (CHENG, 1991, p. 47). A paisagem, portanto, revela a continuidade do processo da natureza, a natureza como processo. E isso através de sua *experiência sensória [sensuous]* (LI, 2021, p. 438; v. também *Le Dit*, p. 19)¹⁹. Segundo o professor J. M. Hargett (“Chinese Travel Writing,” in Thompson, C. [ed.] *The Routledge Companion to Travel Writing*, 2016 *apud* LI, 2021, op. cit.), a exploração da *topografia* pela literatura de viagem chinesa descortina a percepção do *Espaço* no qual tudo se unifica, o “quadro” no qual se inscreve o construto cultural, isto é, a totalidade dos “lugares” e sua mútua correlação e interação:

In its Chinese context, ‘place’ refers to a particular environmental setting with identifiable traits, such as a distinguishing name, special topographical features, and/or specific historical, cultural, and literary associations. Traditionally, the Chinese attached great value to such places. ‘Space’, on the other hand, is a larger construct, abstract in nature. Imagine a giant tableau, onto which is inscribed a cultural construct that includes all places, their unique characteristics, and the relationships among them. As travellers move across and through the giant tableau, they perceive both how individual places are unique, and how they all ultimately assemble together into some sort of unity [...]. (id. *ibid.*, pp. 113–114 *apud* LI, 2021, p. 439).

Os escritores e poetas clássicos chineses “want the readers to ‘see’ *by reading a text*”, e para isso adotam “a cinematic-like word-picture approach to places” (LI, 2021, p. 439). Zong Bing, poeta e pintor do século V d.C., “painted from memory the landscape he had seen in his youthful wanderings so that he could be a ‘recumbent traveler’ surrounded by the images” (TIAN, 2019, p. 180). Com a inscrição da presença humana na paisagem, através do movimento da viagem, também o lugar “se inscreve” em nós, torna-se “visão interior”. Assim se expressa o pintor Shih Tao: “le Paysage est ‘né’ de moi et moi du Paysage” (*apud* CHENG, 2006, p. 36). A paisagem sonhada, vista “mediunicamente” através da escrita poética e da pintura, constitui um *espaço transindividual* onde têm lugar as viagens e errâncias individuais. No mesmo sentido, o “movimento entre água e montanha” (momentos de interação perceptiva com a paisagem) é movido, em *Le Dit de Tianyi* como na tradição mitopoética da viagem chinesa,

¹⁹ cp. SIMPSON-NICOLAS, 2010, p. 177: “It reveals how the senses of self and landscape are created together through lived experience in the natural world”.

pelo *sentimento-paisagem* (*qing-jing*) (“l’interpénétration de l’esprit humain et de l’esprit du monde” [CHENG, 2009, p. 12]), “which is deep-rooted in the classical Chinese traditions of both pictorial art and travel writing” (LI, 2021, p. 434; cp. *Le Dit*, pp. 19, 285-290).

Especialmente a “poesia de paisagem” chinesa, mais do que “escrita”, foi uma poesia *inscrita*. Gravados na superfície de um rochedo ou na parede de madeira de um pavilhão no alto de uma montanha, os “poemas de paisagem” tornaram-se *parte do lugar* onde nasceram, tornando-os *lugares de memória* (*cronotopos* onde nasceram muitos dos provérbios da língua chinesa, marcando o itinerário dos poetas), que podem ser definidos como *palimpsestos* (“the inscriptive quality of a place through accumulation of writings” [TIAN, 2019, p. 179]):

[The] poems were frequently inscribed on the physical landscape such as the cliff of a mountain, or written either directly on the walls of a structure at a famous site or on wooden board hanging on those walls. The poems on the boards, referred to as ‘poetry boards’ (*shiban*), were regularly changed and updated; but poems by famous writers, local luminaries and, on occasion, emperors were engraved on stelae and thus became a more permanent part of the site (...) these texts literally become part of the place, intensifying its aura and thickening its history, embedding it deeply in a web of cultural memory (2019, p. 175)²⁰.

Numa palavra, a literatura de viagem na China é o resultado de um itinerário espiritual coletivo, sincrônico (cruzamentos no espaço geográfico) e diacrônico (lugar de memória), constituído através da escrita, tornando possível um compartilhamento espiritual da paisagem através de sua leitura. Nas narrativas de viagem “espaço e tempo definem um ao outro conforme a história vai sendo mapeada espacialmente”. No mesmo passo, a totalidade *da rede cultural*, formando um *espaço transindividual* (folclórico e proverbial), revela o “Espaço originário” (“the giant tableau”) onde se cruzam itinerários humanos (CHENG, 1991, p. 65).

II. A VIDA SE FAZ VISÃO

Em *Le Dit de Tianyi*, o movimento em zigzag da viagem é impellido pelo sentido

²⁰ cp. *Le Dit* cena da visita ao vilarejo onde nasceu o poeta Qu Yuan (sécs. IV-III a.C.), lugar onde se conservava um tempo em memória do poeta: “Il y avait un temple dédié au grand poète Qu Yuan, dont les habitants du village prétendaient être les descendants. Ceux-ci se faisaient d’ailleurs un devoir d’accueillir les visiteurs selon l’ancienne hospitalité (...) Les habitants affirmaient que depuis la construction du temple l’encens n’avait jamais cessé d’y brûler Nous fûmes frappés alors par l’impression d’étrangeté, pour ne pas dire d’anachronisme, devant ce petit feu ininterrompu au coeur de ce coin obscur, anonyme, habité par des paysans illettrés, en l’honneur d’un poète qui avait vécu il y a plus de deux mille ans – le premier poète connu de la littérature chinoise – et qui était mort en exil, noyé dans une rivière” (pp. 61-62)

da busca: 1940-1944: suas viagens junto de Haolang em sua juventude (anos de aprendizado como artista); a ilusão (logo convertida em desilusão) vivida em companhia de Haolang e Yumei, de uma concretização do Três ideal (o que seria o fim da busca), ilusão que o leva a fugir de Haolang e Yumei para buscar seu próprio caminho; 1944-1948: o início de sua *propre voie* junto ao mestre pintor-eremita, seguida da viagem a Dunhuang e o encontro com as origens da aventura artístico-espiritual chinesa; 1948-1957: a busca de sua *propre voix* (também fuga do passado) durante sua estadia na Europa (“J’affronte un métier qui ne s’apprend pas : exister” [Le Dit, p. 213]); 1957: o retorno inevitável, dez anos depois, por Yumei, após recebimento da notícia da morte de Haolang; a notícia da morte de Yumei, seguida da notícia de que Haolang ainda vive (fora preso como dissidente político e está cumprindo pena nos campos de trabalho forçado no extremo norte do país), e a conseqüente (e derradeira) busca por Haolang. Com a jornada de Tianyi ao Grande Norte, a narrativa assume um movimento *vertical*, no sentido de um *aprofundamento* (LI, 2021, p. 446). No verão de 1960, finalmente reunido com o Amigo, terminam para Tianyi os anos de viagem, pois estar com Haolang é a única coisa que ainda importa. Esse reencontro, “ce seul miracle semble suffire pour que je croie soudain qu’en cette vie, comme dans d’autres, par-dessus malheurs et souffrances, rien n’est vain” (Le Dit, p. 360).

A travessia de Tianyi termina como alegoria de uma transcendência (não “além”, mas *aquém*) da individualidade, abrindo a possibilidade de uma “*vraie vie* qui ne soit pas unidimensionnelle ou un développement en sens unique” (CHENG, 1991, p. 67), propiciada pela via poético-artística ao assumir a tarefa de “repenser le tout et transmuier ce tout en un lucide acte de re-création” (CHENG, “Discours”, 2003), de “transformer tout ce gâchis [tout ce qui a été vu et vécu] en instants de vie” (Le Dit, p. 399) e compor a epopeia (*le grand tableau*) “que la vieille Terre attend” (Le Dit, p. 383).

O “déclit” acontece em 1960, quando a China adentra um período conhecido como “a grande fome”²¹. As pessoas andavam pelos campos à cata do que lhes servisse de alimento. Foi assim que Haolang estabeleceu contato com um grupo de homens “d’une espèce particulière”, membros de uma verdadeira tribo: os caçadores; homens que, “par la force des choses, ont renié leur origine paysanne”, “guerriers forcenés” convertidos em silvícolas, vivendo segundo o ritmo das estações, confundindo às vezes “le règne animal et celui des hommes” (Le Dit, pp. 377-379). Certo dia, em que ambos se encontravam “le nez collé au sol à glaner des grains de millet, à traquer sauterelles et rats, dans un de ces champs délaissés qui bordent la route menant

²¹ Por ocasião do “grande incêndio”, em maio de 1960, em meio ao qual Tianyi encontra Haolang.

vers la lointaine Grande Montagne”, Haolang e Tianyi são encontrados por um grupo de caçadores, que reconhecem Haolang; perto deles, Haolang “se montre parfaitement à l’aise, épanoui presque”. A imagem do seu Amigo em meio àqueles homens “emmaillotés de peaux et de haillons, au coeur de l’immensité désolée”, arrebatada Tianyi com uma sensação “d’absurde irréalité” :

Sensation qui fait place aussitôt à une certitude. Ce paysage extrême où chaque herbe, chaque rocher, éternellement tourmenté par le vent, clame la faim et la soif, le sang sans écho et la mort sans sépulture, le serment ininterrompu et l’amour inaccompli, n’est-il pas le lieu même d’une antique promesse donnée une fois pour toutes et mille fois trahie ? Une épopée, enfouie là depuis des siècles, exige d’être reprise. Ne serait-ce pas justement par cet être à la figure noble et abîmée, tel un dieu déchu ? Oui, je suis saisi par la certitude que ce qui meut Haolang vient de très loin, bien plus loin que ce qu’il en sait lui-même. Quelque part, un souffle d’avant-vie cherche à se faire muer en chant (*Le Dit*, p. 382-383).

Na primavera de 1962, o regime dos campos de trabalho foi relativamente abrandado. Tanto Tianyi como Haolang puderam então retornar a seus respectivos ofícios, a serviço do governo, o que, de toda forma, lhes facultou sair a explorar a região (pintor e poeta devem observar e participar da vida do povo). No curso de uma excursão, os dois “homens de letras”, buscando as montanhas do Grande Norte, caminham até se afastarem de toda área habitada e cultivada. Explorando a região “mi-domestiquée, mi-sauvage”, Tianyi sente com certeza:

Chaque pas, chaque halte, chaque soif, chaque faim, et cette fatigue même qui s’infiltré trop vite dans les membres affaiblis, contribue à restituer un présent éternellement déjà vécu, éternellement à naître. Sous nos pas, tout semble être retrouvé. Tout pourtant reste à découvrir (...) Là où les chemins sont absents, on effectue de longs détours, contournant les marécages, pour aller d’un point à l’autre. Dans le vent chargé d’un bourdonnement continu, seuls apparaissent naturels les cris d’oiseaux et le subit détallement des bêtes. Les voix humaines, elles, assourdies par la distance, donnent l’impression d’une chose incongrue qui se perd dans les sables (*Le Dit*, p. 394).

Em *movimento ascendente*, ambos estão de retorno à Terra. Tendo visto e sofrido “tudo” (até o *renversement* do humano em inumano), o retorno à natureza, nas alturas das montanhas, restabelece o eixo de gravitação a este ente singular, Tianyi, aleatório, perdido no universo: “Aux heures où l’ombre décline, pour peu qu’on se trouve sur une hauteur, exténué, on se laisse

prendre par l'immense vide et l'on se sent un moment la part la plus silencieuse, la plus immobile de l'univers" (*ibidem.*). Quando, nostálgicos do *terreau natal*, seguiam por uma trilha de caçadores, produziu-se o "prodígio":

A notre passage, une grosse branche craque et tombe ; une bête s'enfuit en brisant les barreaux que forment les rais du soleil. Là où brille une étendue d'eau, un troupeau d'oies aux cris stridents s'envole à tire-d'aile. Puis, tout se calme, se ressaisit. A ce moment précis, une brise passe et l'air bleuit. Je reconnais sans hésiter le Pays et la Présence : "Yumei !" Un appel sourd de mes entrailles. L'Ami, qui me devance, se retourne, se fige. Lui de même voit. Claire silhouette au sourire intact ; poignante extase au regard sans fin... Sans fin, la durée : un éclair ? une vie ? Mais déjà ce qui est à portée est hors d'atteinte ; déjà l'air ébloui reprend sa transparence (*Le Dit*, p. 395).

Haolang, Poeta, sabe, neste momento, que "en dépit de tout ce qui a été vécu et dit, rien en réalité n'a été vécu ni dit" (*Le Dit*, p. 399). Também Tianyi compreende que "du fond de la honteuse dégradation, quelque chose naîtra de ma main, une figure, la figure la plus aimée, aussi fidèle que possible à elle-même, aussi autre que possible" (*Le Dit*, p. 402).

5.2. CONSCIÊNCIA, DESEJO E IMAGINÁRIO: A VOZ DE TIANYI

Pelo menos desde o período Han, historicamente os letrados chineses consideraram os traços *yin* e *yang* do *Yi Ching* como a manifestação gráfica das mutações e transformações transcorridas entre Céu e Terra, "les composantes de la vie en mutation" (CHENG, 1991, p. 66). No *Huai-nan tzu* (séc. II a.C.), o par Terra-Céu é associado ao termo *yü-chou*, "Tempo-Espaço", pelo qual se designa a totalidade do "universo". O Tempo é associado à Terra, sendo entendido, nas palavras de François Cheng, como "l'espace vital actualisé"; enquanto o Espaço é associado ao Céu, sendo descrito como "le garant de la qualité du Temps" (*ibidem*). Juntos, "ils incarnent la Qualité même de la Vie" (*ibid.*). Tanto o confucionismo quando o taoismo, sejam eles considerados como "filosofias" ou "modos de compreensão [entente] da vida", se baseiam na leitura do *Livro das Mutações*: o confucionismo se preocupa com o "destino e a natureza inata" (*jen-hsing*) do ser humano, exaltando a virtude do Céu que permite ao homem dominar a Terra; o taoismo, por sua vez, preocupado com o "coração humano" (*jen-hsin*), busca "se conformer au mouvement de la nature et du cosmos", obedecendo à lei da Terra a fim de "rejoindre" o Céu (1991, pp. 62, 66). Em todo caso, para o espírito chinês, o ser humano "réunit

en lui les vertus du Ciel et de la Terre ; il lui appartient, pour son propre accomplissement, de les mener à l’harmonie” (idem., p. 61)²². Assim, sempre segundo François Cheng, baseado no *Tao-tö ching*, o quadro de duração de uma vida, como “trajeto no tempo”, implica o Retorno. Este não é um “depois”; ele é, isto sim, “simultané au trajet, un élément constituant du Temps” (CHENG, 1991, p. 65). A vida, como deveniência e crescimento, “signifie nécessairement l’éloignement et la particularisation”. Ora, graças à interposição do Vazio, o próprio “decorrer” temporal opera o Retorno ao Espaço originário:

Dans le développement linéaire du Temps, le Vide, chaque fois qu’il intervient, introduit le mouvement circulaire qui relie le sujet à l’Espace originel. Ainsi, une fois de plus, le Vide qui réside à la fois au sein de l’Origine et au cœur de toutes choses est le garant du bon fonctionnement de la vie dans le cadre du Temps-Espace. Dans la mesure où le Temps vivant n’est autre qu’une actualisation de l’Espace vital, le Vide constitue une sorte de régulateur qui transforme chaque étape de la vie vécue en un espace animé par les souffles vitaux, condition indispensable pour préserver la chance d’une vraie plénitude (*ibidem*).

Sendo assim, a ideia de *accomplissement* (*tö*, a efetivação da “virtude que lhe é própria”) associada à vida humana designa a efetivação do *retorno à indeterminação do Céu, através do vazio*, sendo o vazio o meio eficiente do *auto-déploiement* da vida humana como *duração*, o que assegura ao ser humano o *lugar da singularidade* (o “microcosmo”) no seio do universo, onde o “real” e o “virtual”, a Terra e o Céu, se encontram e podem ser levados à harmonia. Pela *consciência* (“L’Homme est formé de la vertu combinée du Ciel et de la Terre” [*Livre des Rites*, apud CHENG, 1991, p. 62]), percebemos aquém de nossa faculdade de percepção – percebemos o *mistério da transição*. Entendidos como “latência e atualização”, o invisível e o visível alicerçam, através da consciência, “uma moral transcendente sem o apoio de uma construção metafísica ou religiosa” (JULLIEN, 2019, p. 129). (Tianyi fala do apelo da voz de Yumei, emergindo do fundo secreto de sua consciência, como uma “injunção” [Le Dit, p. 404]). Segundo François Jullien (*Processo e Criação*, leitura de Wang Fuzhi), não sendo a consciência

objeto de uma individualização particular, [ela] confere ao ser individual sua dimensão unitária e comunitária e cumpre a função de transição e comunicação tanto dentro como fora dele: de um lado, representa o indiferenciado de nossa capacidade de experiência e conhecimento e, graças a seu caráter eminentemente polivalente, pode alcançar de forma espontânea uma intuição cuja virtualidade não é limitada nem

²² v. também GRANET, *La Pensée chinoise, Livre III*, “Le système de monde”.

obstruída; de outro lado, ela corresponde à dimensão transindividual da personalidade humana e, portanto, permite que esta ultrapasse espontaneamente os limites de sua individualidade e alcance a dimensão da universalidade (2019, pp. 130-131).

A tarefa mitopoética expressa ao final de *Le Dit de Tianyi* – “transformer tout ce gâchis en instants de vie” –, a *prise en charge* deste “todo”, a “recriação da vida através da arte” – sua “*démarche proustienne*”, nas palavras de François Cheng (apud LI, 2017, pp. 181-187), corresponde, em nossa leitura, àquele “changement qualitatif du Temps en Espace”, consoante François Cheng, “la condition même d’une vraie vie qui ne soit pas unidimensionnelle ou un développement en sens unique” (CHENG, 1991, p. 67).

Mas como Tianyi se expressa sobre isso? Junto com Haolang, ele atingiu “le bout de la souffrance”; os dois tornaram-se “des demi-sauvages, à l’image de cette terre à laquelle nous demeurons fatalement liés” (*Le Dit*, p. 391). Se tudo aquilo que foi visto e vivido não foi, apesar disso, visto nem vivido; e se, para tal, é preciso transformar estes momentos em “instantes de vida” – então tampouco a Terra se fará memória (lugar) enquanto não seja redimida poeticamente de “tanto sangue e tantas lágrimas”. É a passagem à escrita, constituindo uma “narrativa existencial” como lembrança, o que nos permite dar estrutura à sequência de choques e traumas que constituem as “vivências”, e nos faculta transformá-las em “experiência” (BENJAMIN, 2015, pp. 124-139). Este é o poder salvífico da escrita: “le vrai dire est une quête dont on ne peut encore mesurer la portée ni prévoir le terme” (*Le Dit*, p. 400), pois a cadeia do sofrimento humano (a História), o sofrimento da Terra, não “deixa de ser” ao “passar”. Toda adveniência (*avènement*) efetua uma transformação que implica o “todo” (GRANET, op. cit., p. 274; JULLIEN, 2009, p. 92). Tudo o que se particulariza, ao fim se reduz à própria escultura, à sua “história”, fica reduzido “a si mesmo”, e assim *rejoint o tao*. Aquele que atinge “le bout de la souffrance (...) rejoint la souffrance universelle” (*Le Dit*, p. 431). Aquele que efetua o retorno não “desaparece”: torna-se plenamente eficaz (cp.: “Après sa disparition, son âme [l’âme de mon père], délivrée du corps, semble d’ailleurs agir enfin avec plus d’efficacité pour protéger les survivants qu’il laissait sur terre” [*Le Dit*, p. 51]) e somente assim atinge sua *plénitude* (CHENG, 1991, p. 47). É, por fim, o sofrimento que possibilita a comunhão dos destinos.

É dentro deste quadro nocional que propomos interpretar o “orfismo” manifesto ao final do romance, encarnado em Haolang, tanto quanto a conversão da narrativa em momentos de “oração” (*Le Dit*, p. 430)²³. Para Daniel Pageaux, “[l]e tissage opéré dans le roman entre grande

²³ Sobre esta situação ilocutória entre “eu” e “tu”, v. BAKHTIN, 2003, pp. 115-131.

et petite histoire autorise à voir dans cette écriture la mise en forme romanesque d'un système philosophique exposé dans le *Livre des Mutations*" (PAGEAUX, 2007, p. 224). O crítico se refere a uma passagem de *Vide et Plein (Le Dit*, p. 69) onde François Cheng discerne três significações do termo "mutação" (*i*): "mutation non changeante, mutation simple, mutation changeante (...) Dans l'existence d'un être particulier, le Temps suit un double mouvement : linéaire (dans le sens de la mutation changeante) et circulaire (vers la mutation non changeante)". A mutação não mutável seria, conclui Pageaux, o "sentimento" que faz do "trio" Tianyi-Yumei-Haolang um destino só (*ibidem*). De fato, assim se expressa Tianyi em seu êxtase derradeiro: "Trois en un. Un en Trois. 'Yumei-Haolang-Tianyi' ; 'Tianyi-Yumei-Haolang' ; 'Haolang-Tianyi-Yumei'" (*Le Dit*, p. 430). A mutação não mutável, escreve François Cheng, "correspond au Vide originel". Por sua "circularidade" (em relação de continuidade com o vazio / o invisível), a "escuta" humana (*au coeur de mon écoute...*) está em comunicação com a cadeia das vozes que tecem, "ao fundo", o *tao* (*voie-voix*, v. BRIENT, 2007, p. 178)²⁴: "Femme au destin inaccompli, là où tu vas, je te rejoindrai. De vie en vie, tes pas incertains tracent au fond la voie la plus sûre" (*Le Dit*, p. 402). Presenciando a "possessão" poética de Haolang, Tianyi sabe que, agora, ninguém pode impedir o poeta de ir "até o fim", "jusqu'au bout" do seu dizer: "Jusqu'au bout ? (...) Où se trouve-t-il, ce bout ? Existe-t-il seulement ? (...) Dire, c'est certes ce qu'il est donné au poète, mais le vrai dire n'est-il pas une quête dont on ne peut encore mesurer la portée ni prévoir le terme ?" (*Le Dit*, p. 400). Pois, "[u]ne fois parvenue à l'existence, ayant poussé son cri, toute vie répercutera forcément d'écho en écho vers un Appel qui vient d'elle et la déborde infiniment" (*Le Dit*, p. 402). A rapsódia de Haolang, *ce dieu déchu*, brota de seu interior e "transborda" infinitamente para além de sua existência individual; o canto do poeta é a manifestação do apelo (sopro-espírito) de sua Terra: "Une épopée, enfouie là depuis des siècles, exige d'être reprise (...) Oui, je suis saisi par la certitude que ce qui meut Haolang vient de très loin, bien plus loin que ce qu'il en sait lui-même" (*Le Dit*, p. 383). Mas isto só é possível ao final da travessia, ao se atingir o *bout* do sofrimento Só se atinge o "essencial" ao ser "acculé aux limites", em que finalmente ficamos "face a nós mesmos" (*Le Dit*, p. 399). Consoante Chuang tzu:

[...] 'se réfugier dans le *tö* (l'essence spécifique) qui vous est propre (*tsang yu ki tö*), c'est là 'se réfugier dans le Céleste (*tsang yu T'ien*)', c'est-à-dire dans la Nature" (...) réduit à lui-même, l'individu s'égalé à l'Univers, car la spontanéité dont il fait

²⁴ Carl Gustav Jung aproxima a ideia do *tao* ao seu conceito de inconsciente coletivo (v. "Prefácio" in: *I Ching: o livro da mutação*. ed. Pensamento, 1997).

désormais son unique loi est la loi unique du *T'ien* [Céu] ou du Tao (apud GRANET, p. 426).

À ideia da “Voie selon la Nature” se associam os termos “*tō*”, “la vertu propre de chaque être” e “*sing*”, “être et manière d’être” (GRANET, op. cit., pp. 251, 330). François Cheng glosa Lao tzu: “l’Homme se trouve à la source des images et des formes (...) il maîtrise la loi de la transformation”. Escreveu Lao tzu: “Plier pour rester intègre ; ployer pour rester droit ; se vider pour une plénitude ; se flétrir pour un renouveau. Avec moins on trouve, avec trop on se perd” (apud CHENG, 1991, p. 63). O caminho (*tao-tō*) da “santidade” (a “perfeição”) passa pelo *dépouillement* de tudo o que é “humano”, até o “retorno ao Bruto”:

Conscience de gloire, contenance d’humiliation, ils étaient le déversoir du monde. Déversoir du monde, ils se contentaient de la vertu constante, ils avaient fait le retour au Brut (Lao tzu, chap. XXVIII apud CHENG, p. 57).

Le Vide, la quiétude, le détachement, l’insipidité, le silence, le non-agir sont le niveau de l’équilibre de l’univers, la perfection de la Voie et de la Vertu (Chuang tzu, chap. “La Voie du Ciel” apud CHENG, p. 63).

É preciso ser à maneira da água, que “desce até o fundo ao qual ninguém vai” e que, em seu repouso devolve a “verdadeira imagem” (*ming* : comprendre, iluminar) de todas as coisas (GRANET, op. cit., pp. 437-438). Somente na condição de *testemunha* é possível *prendre en charge* o “todo”, atingir “la vraie vie”, na qual “ce qui pourrait arriver est aussi réel que ce qui est effectivement arrivé” (*Le Dit*, p. 442). Queremos ver nisso uma expressão “pessoal” (“a Dao-infused vision”, segundo Shuangyu Li) do pensamento *taoïque* (apropriando-nos do conceito de François Jullien), transformado através de François Cheng, expresso “en François” (ZHANG, 2007, p. 149). Trata-se, para Luc Fraisse, de um “palimpsesto” da *Recherche* de Marcel Proust, que permite a François Cheng posicionar-se em vista da cultura ocidental:

Subtile position donc, d’un écrivain d’origine chinoise qui situe doublement son statut par rapport au modèle de Proust : intérieurement, la *Recherche* lui a donné à comprendre comment traduire l’intégralité si possible de sa culture d’origine dans le langage de sa culture acquise ; extérieurement, la référence à ce même modèle lui permet de se placer sous l’égide d’un écrivain tutélaire de l’Occident. Se penser en français en tant que Chinois, se présenter à un public français, tel apparaît le double enjeu de la référence, insistante et en fin de compte centrale, de François Cheng à Marcel Proust. (FRAISSE, 2007, pp. 238-9).

Partindo do modelo proustiano, François Cheng transforma a narração da vida de Tianyi em *saga*. A redenção da Terra chinesa, para Tianyi e Haolang, não se encontra em outra parte senão ser na bem-amada, a Presença (“le Pays, la Présence”), Yumei. É a sua voz que, “au creux de notre conscience”, provoca a “tempestade de primavera” na qual ressoa a cadeia das vozes “qui n’ont cessé de murmurer leur vérité. Voix confondues en une seule, celle de la Femme qui jaillit d’un terreau inconnu, d’un fonds proprement mythique” (*Le Dit*, p. 402). Presença una e unificante, evocando a imagem de um seio cósmico, arquetípico: “être réel, lourd et consistant tel un sein gonflé de lait, et dans le même temps, plus léger que brume et rosée” (*Le Dit*, p. 393), ecoando a imagem do Vale em Lao tzu:

(Lao-tzu, chap. VI.) L’Esprit du Val est à jamais vivant ; on parle là de la Femelle mystérieuse. La Femelle mystérieuse a une Ouverture d’où sortent le Ciel et la Terre. L’imperceptible jet coule indéfiniment ; on y puise sans jamais l’épuiser (L’Esprit descend dans la Vallée et en remonte, c’est le souffle ; Esprit et Vallée se tiennent embrassés, c’est la Vie (apud CHENG, 1991, pp. 56-57)

O Espírito do Vale é a imagem concreta do Vazio: “vide, pourtant elle fait pousser et nourrit toutes choses ; et pourtant toutes choses en son sein, elle les contient sans jamais se laisser déborder ni tarir” (1991, p. 56). Assim, quer-nos parecer, a imagem “Yumei” resgata a imagem do Espírito do Vale, raiz do *tao*, de onde saem a Terra e o Céu, Sopro vital que anima tanto o espírito humano e o espírito do mundo. Yumei, feito “botão de primavera”, é a singularidade que traz o germe da transformação, desejo de *renouveau* gerado no imo da desolação, vida que é promessa da continuidade da vida.

*

Nas palavras de Tianyi, após seu reencontro com Haolang, ele e o amigo não falavam mais de Yumei na terceira pessoa:

la part la plus intime, la plus vivante de notre existence. Nous ne voyons plus [cet être] en dehors de nous, ni même en face. Il est là, plus présent que nous-mêmes, au creux le plus secret de notre conscience ; dans notre sommeil, à notre réveil ; devenant nos pensées, nos gestes, nos regards, nos voix, notre monologue qui est dialogue, notre silence qui est chant ininterrompu. Il n’est plus l’objet de nos désirs, mais nos désirs même (*Le Dit*, pp. 392-393).

Foi na primavera de 1940 que Tianyi, “à l’âge où s’éveille la sexualité” (*Le Dit*, p. 53), encontrou Yumei. No corpo da narrativa, o capítulo da narração deste encontro (Livro 1, cap. 7, pp. 52-57) se conecta ao ano de 1937, com o início da guerra sino-japonesa (Tianyi só pôde encontrar Yumei por decorrência da fuga de sua família para o campo). O pré-adolescente Tianyi colecionava fotografias das “cenas de horror” da guerra, registradas pelos perpetradores “afin de montrer leurs mérites, de glorifier leurs ‘exploits’ ou simplement de conserver un souvenir”. Dentre essas fotos, havia algumas que perturbavam especialmente sua imaginação:

[...] D’autres photos, plus rares, non moins accablantes, montrent des femmes dévêtues, mortes ou vives, victimes de viols (...) la victime contrainte de se tenir debout à côté de son bourreau en uniforme.

Ces femmes étaient livrées nues en plein jour aux regards impitoyables (...) Avec quel poignant effort ne tentaient-elles pas de rester dignes, pour conserver la face, pour laisser cette seule image à un monde aveugle qui avait perdu la face.

Les photos (...) je constatais qu’elles m’attiraient et m’obsédaient, nourrissant en moi un désir trouble (*Le Dit*, pp. 52-53).

Essas imagens se associam a outras, que Tianyi vira antes, quando tinha dez ou onze anos, à época em que vivia na casa da família de seu pai. Certo dia, uma tia sua, “femme très émancipée” que vivera e estudara na França, exibiu, na presença da família, para escândalo de todos, algumas reproduções de obras de arte ela que vira no Louvre, “Vénus grecques, peintures représentant des nus, notamment deux tableaux, ayant pour figure principale une femme nue vue de dos”. Os pais das crianças presentes, “outrés”, instantaneamente tentaram ocultar as imagens, porém tarde demais:

rien ne pouvait faire que le choc n’ait eu lieu ; que je n’aie vu ces images fortes, qui m’avaient ému au point de tracer des sillons dans mon imaginaire (...) ces nus, où se livrent pour ainsi dire sans y penser les femmes, ces dos par leurs pleins frémissants et leurs creux sensibles, révèlent, d’un jet, le corps entier de la femme, tout en conservant cette beauté trouble inconnue de la femme elle-même (*Le Dit*, pp. 47-48).

A superposição dessas imagens idealizadas com aquelas fotografias das vítimas da barbárie fazia refletir ao adolescente Tianyi: o desejo despertado pelas representações da arte, “idéalisées, exaltées, recelant en elles un mystère qui vaut la peine qu’on le poursuive toute sa vie”, de alguma forma também estava na raiz do Mal registrado nas cenas de guerra:

Une même beauté inspire le sentiment le plus élevé et la cruauté la plus abjecte. Le mal se nicherait donc au cœur même de la beauté (...) Je me souviens néanmoins d'une réflexion que je me fis en entendant des expressions largement utilisées à l'époque pour décrire ces scènes d'horreur : "Récits de larmes et de sang.", "Elles n'ont pour se laver que leurs larmes." Je me disais que dans un corps humain il y a bien moins de larmes que de sang. Dans ce cas, toutes les larmes humaines ne sauraient jamais laver tout le sang versé (*Le Dit*, pp. 53-54).

Foi então que, *como se fora a atividade do seu desejo a provocar a aparição sensível*, Tianyi (contando então dezessete anos) teve, certo dia em que caminhava pelo jardim, o encontro decisivo de sua vida: Yumei:

Dès notre première rencontre, en mon for intérieur j'appelle Yumei 'l'Amante'. J'éprouve l'étrange sensation que j'ai depuis toujours vécu en sa compagnie, qu'elle m'est consubstantielle, plus intime que mon propre corps. Je suis près de croire qu'elle est née, en quelque sorte, de mon désir même, tant son image est celle-là même dont j'ai toujours rêvé (*Le Dit*, p. 56-57).

Desde então, Yumei será sempre para Tianyi "l'âme et la voix de cette nature qui n'attendait qu'elle pour être révélée" (*Le Dit*, p. 60). O seu encontro

m'avait ému jusqu'à l'extrême racine de mon être, les larmes de nostalgie ou de gratitude qu'elle avait suscitées étaient pareilles à une source jaillie d'une terre native, pleine d'une douceur confiante. A travers le regard de l'Amante, tous les éléments qui composent l'univers se sont révélés sensibles, reliés par une lumière diffuse, mais unique et par là unifiante (*Le Dit*, p. 96).

Ou seja, a presença de Yumei, um fruto do acaso que encarna a mais pura idealização (sublimação do desejo) que ocupa os sonhos do adolecente Tianyi, representa, a seus olhos, a luz que unifica a natureza, reconciliando-o com a vida através de um ser milagroso. Certa noite, pouco tempo depois de seu primeiro encontro, Tianyi estava brincando de apanhar vagalumes; conseguira juntar um bom número deles e quis mostrá-los a Yumei. Ao penetrar no pátio que dava para o quarto dela, ele a surpreende a banhar-se, enquanto uma criada lhe despeja a água sobre os ombros. "Combien de temps suis-je resté là ? Un instant, une vie entière, je ne sais"; todavia, não tem certeza se aquilo não fora sonho, e durante dias a imagem não o abandona, aquele instante se torna eterno presente:

L'image de ce corps lustré, inscrit dans mon champ visuel, était à ce point naturelle qu'elle me semblait avoir été conçue ou façonnée par mon imagination. Irradiant tous mes sens, elle me paraissait plus distincte, plus tangible que si l'Amante en personne s'était trouvée en face de moi (*Le Dit*, p. 64).

A partir de então, a imagem-Yumei representa o ícone do desejo que move a imaginação de Tianyi, o “tu” ilocucionário de sua voz interior. Após dias passados na opressão e obsessão dessa imagem:

Un matin, au réveil, je fus saisi par une envie : une force inconnue poussa ma main à projeter sur le papier cette image qui me hantait. À l'aide d'un crayon dur et d'un autre plus gras, je me mis à dessiner le portrait en buste de l'Amante. Dans une sorte d'effervescence, je rendis trait par trait ma vision intérieure (...) À mesure que j'accouchais l'image, je me délivrais du poids qui m'étouffait. J'avais le cœur qui battait fort à la vue du miracle en train de s'accomplir sous ma main. Un moment, dessinant les cheveux, par un coup de crayon heureux, j'épousai de la main exactement le mouvement habituel par lequel Yumei rejetait sa chevelure en arrière, offrant, l'espace d'un éclair, tout son visage à la lumière. Ce trait tracé, bien que le tableau fût inachevé, je sentis que l'énergie me manquait, que je devais m'arrêter et qu'il ne fallait plus rien ajouter sous peine de tout gâcher. Je fus pris de peur comme quelqu'un qui s'apprêterait à profaner une image sacrée. Je posai mes crayons et m'abandonnai à une exaltation de délivrance (*Le Dit*, p. 65).

Mais de vinte anos depois, este desenho será tudo o que remanescerá de Yumei. Yumei é a singularidade contendo a promessa de renovação da velha Terra chinesa, o signo pelo qual “la vie nous fait signe”, e que *a tudo unifica, pois carrega, em seu “desabrochar”, virtualmente a totalidade dos seres*. Na primavera de 1962, é a voz de Yumei que “est là”, a anunciar a possibilidade da “verdadeira vida” para Haolang e Tianyi: “‘Mais il n'est pas trop tard ; faisons encore quelque chose!’ Cette phrase que Yumei aimait à dire en fin de journée sur un ton enjoué résonne à nouveau à mon oreille comme une ultime injonction (*Le Dit*, p. 402). Ela “est là”, “plus présent que nous-mêmes, au creux le plus secret de notre conscience (...) devenant nos pensées, nos gestes, nos regards, nos voix (...) [non] plus l'objet de nos désirs, mais nos désirs même” (*Le Dit*, p. 393). As rapsódias poéticas de Haolang e de Tianyi se unificam na onipresença da Amante, raiz do destino destes dois seres particulares perdidos na Sibéria

Chinesa, ser cuja memória basta para reconciliá-los com a Terra chinesa e, através da “criação” poético-artística, conciliar a Terra e o Céu²⁵.

A tarefa que se apresenta ao espírito de Tianyi, para restituir à China sua verdadeira imagem, é representar o rosto, a “essência”, da Amante. Sobre o significado do rosto humano, escreve Tianyi:

[p]our que l’univers, à partir du rien, de la matière la plus informe, après tant d’aveugles tâtonnements, ait abouti à un visage (...) Pour que le visage soit devenu ce réceptacle où se concentrent tous les sons et tous les sens essentiels, il fallait bien qu’à l’origine ait surgi un incommensurable besoin de voir, d’ouïr, de sentir et de dire, et surtout de réunir le tout sous un seul masque sans lequel le voir, l’ouïr, le sentir et le dire ne seraient que des débris (*Le Dit*, p. 232).

Na primavera de 1962, é o rosto de Yumei que, novamente, aparece como o meio para a redenção do *récit de larmes et de sangue* da Terra chinesa. Imaginando como realizar sua obra, Tianyi tateia pela tradição ocidental: pensa em Van Gogh e Rembrandt, mas logo é remetido à tradição de representação da Virgem, onde o artista, “riche de cet apport reconnu par tous, est à même de fixer les traits d’un être cher et familier, tout en les élevant à une forme d’idéalisation douée de multiples significations, dépassant par là le simple portrait” (*Le Dit*, p. 404). Recordar-se então de um afresco de Della Francesca, que vira certa tarde na capela do cemitério de Monterchi, nos anos 1950:

dans cette minuscule chapelle aux murs blancs dont l’ombre fraîche est éclairée par la seule présence de la Vierge au visage apaisé et à la jupe ample capable de couvrir tout l’univers. S’installe alors en moi l’irrépressible envie de réaliser une fresque de ma Vierge à moi, ma sœur, ma mère, mon Amante, ces êtres qui sont ma plus lointaine, mon unique nostalgie, jamais comblée (p. 405).

Um marceneiro, com quem Tianyi fizera amizade desde seu período de reclusão no campo de trabalho, autoriza o pintor a utilizar uma das paredes de sua oficina: “J’y pense comme à une caverne prometteuse de trésors ; seulement, les trésors, c’est moi qui doit les apporter”. A recordação do mausoléu da imperatriz Galla Placidi, que vira em Ravena, lhe desperta “definitivamente a chama da criação”: “Je créerai ma propre demeure mythique. Peu m’importe que celle-ci soit tombeau, chapelle, ou un jour ruine ouverte” (*Le Dit*, p. 406). Tianyi

²⁵ cp. Chuang tzu, “Ciel et Terre”: “Le vide est grandeur. Il est tel l’oiseau qui chante spontanément et s’identifie à l’Univers” (apud CHENG, 1991, p. 58).

põe-se então a esboçar sua visão:

Au travers de croquis nombreux et variés, je traque la nature dans ses recoins les plus secrets, dans les interstices où les éléments du monde minéral et végétal passent du visible à l'invisible et inversement. Peu à peu, par-delà des fragments, une vision totale de la fresque commence à se dessiner dans mon esprit. Une vision dans laquelle les êtres vivants, y compris quelques personnes et quelques animaux, émergent d'un fond marqué par les nuances du printemps et de l'automne, du jour et de la nuit, toutes choses qui demeurent entre réel et irréel, entre événements assumés et avènements inattendus. L'ensemble des éléments de la composition, qui chacun possède son espace propre, est porté par le même courant et converge vers une figure centrale, laquelle, envers et contre tout, est devenue le noeud de ma vie, cristallisant en elle mes désirs les plus troubles et mes rêves les plus fous, celle de l'Amante (*Le Dit*, p. 407).

Para realizar sua tarefa, cria coragem de olhar novamente o retrato de Yumei que decidira o decurso de sua vida:

Le jaunissement et la pliure du papier depuis tant d'années ont effacé maints traits et ne laissent plus que l'épure. Un contour ovale tracé de façon gauche encore – combien exact cependant, parce que intensément senti et caressé (...) Comment cette empreinte si ténue a-t-elle pu survivre à tant d'épreuves ? C'est pourtant avec elle que Yumei avait désespérément tissé une toile au-dessus du gouffre de la vie terrestre. Dans l'esquisse les traits se devinent et émeuvent d'autant plus qu'ils conservent toute leur virtualité. Je comprends alors le message de l'Amante : ne pas figer ses traits, ni les emprisonner dans une expression unique (...) juste l'essentiel mais essentiellement juste, qu'ils restent vivants en leur devenir, laissant affleurer tout ce qui a été vécu et rêvé, s'ouvrant aux souffles qui les portent (*Le Dit*, pp. 407-408).

Tanto a rapsódia mítica de Haolang quanto o afresco de Tianyi restarão inacabados. Quando, após de meses de trabalho, Tianyi compreende que não deve mais tocar na obra, dá-se conta de que “durant mon travail acharné, semé de tant de doutes, j'étais dans un état de grâce”, pois que sua obra atinge aquilo que a tradição pictórica chinesa chama de “ressonância divina”, algo que ele mesmo não poderia conceber:

Dans l'espace du tableau, les figures humaines fondues dans les éléments de la nature, par leur attitude inspirée, semblent portés par un souffle rythmique et entraînées dans une danse virtuelle, cette même danse qui entraîne la ronde des saisons, l'alternance des jours et des nuits, le croisement des astres dans la rotation universelle. Ici, elle transcende la distance qui sépare ces êtres murés chacun dans son drame et la

pesanteur terrestre qui les emprisonne (*Le Dit*, p. 414)²⁶.

No centro da *visão da Natureza* concebida através de Tianyi, o rosto de Yumei “à peine dessiné”:

Visage aux contours précis et aux traits indéfinissables, hésitant entre trace et non-trace, à peine visage et plus que visage, étant le visage de tous les autres qui d’instinct se tournant vers lui. Centrale, la figure de Yumei forme d’autant mieux le nœud du mouvement d’ensemble qu’elle ne s’impose pas, prête à s’effacer à tout moment. Ainsi libre et mouvante, aucunement figée, on la voit tour à tour grave et souriante, pétrie de douleur ou d’extase (*Le Dit*, p. 410).

O afresco provavelmente veio a ser descoberto e destruído pelas autoridades policiais (Tianyi jamais virá a saber). Tianyi soube apenas que, enquanto a pintura permaneceu em seu lugar, havia alguns habitantes do vilarejo que, “s’y reconnaissant, lui vouaient un profond attachement” (*Le Dit*, p. 415).

O espírito chinês *a manqué le départ* do “sujeito”. A primazia da “clareza”, consequente da linguagem-pensamento onto-predicativa, chega a isolar a condição humana da presença humana, ao estruturar o real segundo a separação de sujeito e objeto. No plano das representações, a cultura ocidental, determinada pela cisão metafísica, chega a “exilar” o ser humano em sua condição “transcendental”. Esta é uma consideração fundamental para a conceituação do gênero romanesco. Segundo Georg Lukács, na sua *Teoria do romance*, em um mundo prévio ao “exílio transcendental”, a consciência humana encontra “o sentido na imanência”. É assim que, em Homero, os deuses agem e transitam pela realidade junto com os humanos, o mar inóspito esconde sirenas, em ilhas remotas vivem ciclopes e bruxas, e até mesmo a entrada para o mundo dos mortos pertence ao espaço geográfico. A representação da aventura humana em consideração à totalidade é a poesia *épica*. Abandonado o nosso “passado” mítico, o drama humano, desamparado em sua condição de ser, passa a delimitar o campo da “representação”. O *romance* seria, neste sentido, o gênero épico da modernidade: “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo

²⁶ Seguindo a terminologia de Gilbert Durand em *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire* (DURAND, 1969), pode-se afirmar que o imaginário chinês é marcado sobretudo por símbolos “noturnos”. O “regime noturno” do imaginário, partindo da *antífrase* dos símbolos e esquemas “diurnos”, segue o esquema da descida e do aprofundamento telúrico (em vez do esquema ascensional), criando o simbolismo da intimidade (em vez do simbolismo “espetacular” próprio ao imaginário “diurno”). O imaginário noturno é regido pelo ciclo agro-lunar, que lhe impõe o esquema da ciclicidade do tempo, renovada de forma espiralar através do culto, não do Grande Pai, mas primacialmente da Grande Mãe.

evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2019, p. 55).

Ora, no decorrer de nossa pesquisa, vimos que François Cheng realizou uma representação da “pequena história” de Tianyi como parte da “grande história”, portanto, de forma propriamente romanesca. Não obstante, a voz de Tianyi, encontrando o “sentido” na imanência, constitui a narrativa em *autoficção* (LI, 2021, p. 449). Tianyi jamais se encontra “transcendentalmente exilado”, pois, desde pequeno, ele tem *partie liée* com os mortos, e preserva até o fim sua “inocência”, suas convicções *naïves* (*Le Dit*, pp. 17, 165, 200). Para o espírito chinês, como vimos, a consciência participa da “dimensão de invisível”. O pensamento da transformação não busca a determinação categórica pautada na auto-identidade do ser, e sim a coerência entre os momentos da mutação. A estruturação da realidade pelo par *yin-yang* determinou toda forma de organização e classificação da China antiga. À base da eficácia na realização da ordem social estão os ideogramas. Segundo Tung-Sun, o caráter caligráfico da escrita chinesa determina não somente a reflexão filosófica e o pensamento político-social chineses, mas também “o pensamento ou filosofia do povo”. Assim também Tianyi, ao iniciar a prática da caligrafia, adquire a percepção de que “le peuple avait beau être illettré, il vouait un véritable culte aux idéogrammes, en sorte qu’inconsciemment mais profondément il était façonné par ces signes écrits, se montrant sensible autant à leur pouvoir emblématique qu’à leur beauté plastique” (*Le Dit*, p. 19). Originariamente emblemáticos, os signos chineses se aparentam aos diagramas do *I ching*:

Os signos não simbolizam apenas algo externo, mas indicam também as possíveis modificações (...) O Dr. Hu Shih disse muito acertadamente: ‘Confúcio pensava que, com a gênese dos signos, vieram as coisas. Os signos são os arquétipos primeiros, segundo os quais foram modeladas as coisas’ (TUNG-SUN, op. cit, pp. 185-6).

Nesta percepção, *dos signos*, não do Lógos (“que estava com Deus e era Deus”), *vieram as coisas*. Nas palavras de Marcel Granet, o pensamento chinês, partindo do *I ching*, “pour se renseigner sur l’Univers”, não faz senão “répertoire des signaux” (GRANET, op. cit., p. 275). Vejamos como nossa exposição sobre o “pensamento chinês” se aplica à expressão da voz de Tianyi.

O fim de sua juventude decorreu do desenlace traumático de sua convivência junto de Haolang e Yumei. Após um período vivido em conjunto pelos três, Tianyi chega a acreditar que a afeição recíproca do “trio” bastaria para realizar plenamente seu ideal ternário, a superação do binarismo opositivo, significando a concretização definitiva de seu desejo (unindo

e superando o amor sexual pela irmandade espiritual). Na realidade, somente o crédulo Tianyi poderia acreditar nisso. Inevitavelmente, Haolang e Yumei envolveram-se amorosamente, relegando Tianyi à sua eterna condição de solitário:

Mon besoin de pureté et d'innocence me pousse à souhaiter que nos trois personnes n'aient jamais existé et que notre rencontre n'ait jamais eu lieu (...) J'ai toujours su d'instinct, sinon d'expérience (...) qu'il ne me sera pas donné de connaître la vie à deux (...) Combien, en revanche, ai-je cru aux vertus du Trois ! (...) A présent, je suis renvoyé à mon être singulier, sans semblable, à mon destin d'éternel exclu, contraint de dérober des parcelles de vie à partir de la marge, de vivre par la passion des autres (...) Je me vois à nouveau réduit à ce rôle lamentable de voleur, de voyeur, d'éternel épieur (*Le Dit*, pp. 165-166).

Tianyi não suporta a tortura: “habitué à l'écartèlement, j'assistais, une fois de plus à la division de mon corps en deux parties” (*Le Dit*, p. 167). Sua errância juvenil culmina neste momento de desilusão, neste *arrachement* que o leva a fugir em *movimento cego* e solitário. Em completo desnortamento, “marchant à l'aveuglette”, ele chega a uma ponte. Assim reduzido a si mesmo, Tianyi não se sente mais ligado a esta vida: “Machinalement, mes yeux scrutaient l'horizon pâle d'une terre indifférente où je n'avais plus aucune attache (...) L'eau ne m'attirait pas, elle m'aspirait littéralement par ses remous” (*ibidem*). Quando está a ponto de atirar-se na água, uma voz soa vindo da outra margem: uma lavadeira cantarola enquanto bate a roupa, *fazendo Tianyi lembrar* de sua mãe, de quem ele, ao longo dos anos, praticamente esquecera; a lembrança da mãe leva-o a pensar no pai (“Comment alors faire face au père ?”), a cuja lembrança Tianyi diz a si mesmo: “Dans mon total désespoir, je me dis que, si mon père continuait à veiller de là où il était sur ma mère et sur moi, il devrait, en cette heure fatidique, faire un signe. Oui, un signe”. Ou seja, antes de perpetrar o ato fatal, sua consciência “desesperada” pede por um sinal dos mortos. Ora. “la chanson de la lavandière n'était-elle pas un signe ? La providence n'est-elle pas justement la chance de percevoir le signe au moment opportun ?” (*Le Dit*, p. 170).

Queremos ver nesta iluminação mântica, não tanto um artifício alegórico, explicável por algum dogma “religioso” ou “místico”, quanto uma leitura circunstancial da vida consequente com o pensamento “*taoïque*” (conforme analisado acima em Marcel Granet e François Jullien), para o qual o visível e o invisível são os momentos do mesmo *continuum*, estando em relação de reversibilidade. A “atividade mental” e a “atividade do mundo” não se separam em “planos” distintos e excludentes, mas prolongam uma à outra. Em profundidade, tanto a consciência

quanto a realidade manifesta se esbatem em direção a um mesmo fundo, que pode ser definido como “inconsciente”. Pois bem: Tianyi, em sua fuga desnordeada, sente-se pronto a abandonar este mundo, tem a consciência em estado puramente *receptivo*. Em outro contexto, talvez ele pudesse ter tido um sonho ou uma alucinação, mas, de uma forma de outra, o “sinal” se manifestaria *aquém* da atividade de sua consciência. Um sinal do pai: porque este é o centro da família nuclear, unidade de base da sociedade chinesa, encarnado também na figura do sábio e do mestre? Pois Tianyi lembra-se que foi seu pai, aquele homem humilde que, assim como sua mãe, só se expressava por meio de provérbios e citações sapienciais, quem o iniciou na arte do traço, ensinando-lhe a preparar a tinta, a manusear o pincel e a traçar seu primeiro caractere: “à ce souvenir, vint alors se superposer à son image celle du vieux peintre calligraphe rencontré sur chemin, en compagnie de Haolang” (*Le Dit*, p. 171). Nesse instante em que um sinal, não só salvou a vida de Tianyi, como também o colocou no caminho de sua *vraie voie*, nesse instante, este jovem, artista por fatalidade, com crenças oriundas do budismo de sua mãe, do confucionismo adotado seu pai, em combinação com sua personalidade naturalmente identificada ao pensamento taoista, este jovem já não “vive”, mas “revive” uma “cena” que se repete ao longo da história chinesa:

Étais-je en train de vivre une de ces scènes tant de fois répétées dans l’histoire chinoise ? Un jeune à la recherche de sa vérité rencontre, au détour d’une route déserte ou au fond d’une vallée obscure, un vieillard qui, en réalité, l’attendait là (...) S’il sait voir, il entrera dans sa vraie vie (...) C’est ainsi que le signe du père continue ; c’est bien par ce signe, n’est-ce pas, que la Chine depuis tant de millénaires survit (*Le Dit*, p. 171).

É pelo signo que a China sobrevive há tantos milênios; através do signo do pai, ela se prolonga também através de Tianyi. O pensamento chinês sempre se preocupou com a *leitura* do real, com a interpretação dos sintomas, índices e sinais, visando a ordenação total da ordem do real em sua alternância centrífuga e centrípeta. A filosofia chinesa é uma “metalinguística” dos signos chineses, e a sua estética, uma “prática significante” do traço-signo. A língua chinesa, por sua natureza ideogramática, produz “significado” através de uma memória gráfica, provocando “l’apparition d’un flux d’images qui permet une sorte de *reconstruction étymologique des notions*” (GRANET, op. cit., p. 50). Sendo assim, a expressão da consciência, do desejo, dos sentimentos, na poesia chinesa, não faz senão *magnifier* o poder metafórico-metonímico dos signos. Vejamos o seguinte exemplo. Cheng conclui seu artigo sobre Lacan (CHENG, 2012) com a seguinte nota: certo dia, ele perguntou ao psicanalista qual seria afinal

sua definição para metáfora e metonímia. Lacan teria respondido que “evitava fazê--lo. Que a partir da ideia de continuidade e de similaridade, sempre se pode ir mais adiante, mas o importante é observar a relação entre duas figuras em seu *funcionamento*” (CHENG, 2012, s/n.pg.). O psicanalista abre então o seu volume de *Entre source et nuage* (antologia de poemas chineses de todas as eras traduzidos François Cheng) no poema “Le lac I”, de Wang Wei, que narra a despedida de um casal do ponto de vista da esposa:

*Soufflant dans ma flûte, face au couchant,
J'accompagne mon seigneur jusqu'à la rive.
Sur le lac, un instant se retourner :
Montagne verte entourée de nuage blanc (op. cit., p. 59).*

No último verso, segundo Cheng, a montanha, símbolo da permanência, é metonímia da esposa que permanece à espera do retorno do marido (a nuvem, símbolo da errância). Contudo, no imaginário chinês, a montanha é justamente o símbolo do princípio masculino Yang, e a nuvem, do princípio feminino Yin. É por este encadeamento metonímico-metafórico que o jogo do significante prolonga a produção do significado:

O homem--montanha parece dizer à mulher: “Sou errante, mas permaneço fielmente aí, perto de você”, e a mulher--nuvem parece responder ao homem: “Estou aqui, mas meu pensamento se faz viajante com você”. Na realidade, num nível mais profundo ainda, este último verso diz o que, por pudor ou impotência, a mulher nunca consegue dizer mediante uma linguagem direta e denotativa: toda a relação sutil e inextricável entre homem e mulher (CHENG, 2012, s/n.pg.).

Assim, pois, a expressão individual se opera através dos emblemas da natureza. De sua relação específica com os signos decorre, para o imaginário chinês, sua maneira de significar a experiência. Disso decorre seu simbolismo próprio. Assim *o périplo de Tianyi, entre sua partida e retorno, efetua uma viagem literal e alegórica entre água e montanha*, culminando com sua ascensão das montanhas do extremo norte da China, (*Le Dit*, Livro 3, 24-25, pp. 422-430). A cena final do Livro 1 (*Le Dit*, cap. 30, livro 1, pp. 202-207) descreve a partida de Tianyi para a Europa, descendo o curso do Yangzi. Seu barco se precipitava vertiginosamente corredeira abaixo, e do fundo da água em turbilhão surgiam os destroços de embarcações naufragadas. “Je ne pouvais m’empêcher de penser que le fleuve était l’image de mon destin. Que pouvais-je faire d’autre en effet que de me laisser entraîner, emporter par ce courant

aveugle jusqu'à l'éclatement final ?" (*Le Dit*, p. 203). Os passageiros riam e conversavam em voz alta. Tianyi sente vontade de sacudi-los e gritar: "Perigo!", pois:

Ce courant furieux qui se jetait sans regret dans le néant ne signalait-il pas avec superbe l'immense perdition universelle ? Si tout n'est que pure perte, pourquoi alors la vie plutôt que rien ? (...) Eux qui se croyaient bien installés au cœur d'un espace sûr, ne voyaient-ils pas que le temps se jouait d'eux et emportait pièce par pièce l'illusoire fondation, plus sûrement que les termites géants ? (...) Que signifiait cette fuite éperdue du fleuve et du temps en sens unique ? Qu'avaient compris et dit les Anciens pour qu'après eux tout le monde se sente si rassuré ? (*Le Dit*, p. 203).

Tianyi encontra um grupo de universitários com os quais ele "se descarrega" de suas inquietações. Um professor universitário, que ali estava, ouve-o falar do "rio como símbolo do tempo" e simpatiza com aquele jovem envelhecido antes da hora. Professor F. (avatar de François?), "célèbre spécialiste de la pensée chinoise", faz então uma preleção sobre a História do pensamento filosófico chinês, a começar pela ideia fundamental do *tao* em Lao tzu, explicando, em seguida, como o Rio Amarelo e o Yangzi formataram o pensamento e o imaginário chinês:

Ces deux fleuves, l'un fruste et viril, berceau du confucianisme, l'autre luxuriant et féminin, berceau du taoïsme, ayant la même source et coulant dans le même sens donnent l'impression aux Chinois que l'ordre temporel procède d'une origine et vise une destination (*Le Dit*, p. 205).

O professor explica a cosmologia taoista, a interação entre *yin-yang* movida pelo *vide médian*, a concetricidade espiral do tempo, a passagem pelo Vazio como a Mudança (*le Change*), a ideia da mutação como lei do Tao. Pois bem, neste "micromovimento" suscitado em "sentimento-paisagem" (descida do rio Yangzi), descortina-se para Tianyi o "quadro gigantesco" da vida como transformação, transformando *a paisagem em "teoria"*: "Tianyi understands this 'giant tableau', where everything is changing and nothing is fixed, in the light of the Daoist cosmology (...) Cheng is visibly keen to engage in the Daoist philosophical discourse which will later inform Tianyi's artistic vocation" (LI, pp. 438-440). Assim, pois, "the theory of the landscape turns into a *landscape of theory*" (ETTE, 2003, p. 33).

Finalmente, professor F. conclui sua preleção:

‘Le retour dont parle Laozi signifie finalement reprise de tout, certes, mais surtout changement en autre chose, en sorte qu’il y a constamment retour et que plus il y en a, plus fréquente est la possibilité de transformation, tant l’inspiration du Souffle primordial est inépuisable (*Le Dit*, p. 206).

Quanto a Tianyi, ele reteve a ideia de que “rien de la vraie vie ne se perd et que ce qui ne se perd pas débouche sur un futur aussi continu qu’inconnu”. Ora, fora em sua despedida de Yumei que Tianyi aprendera essa *lei do tempo*: “La loi du temps, du moins ma loi à moi, à travers ce que je venais de vivre avec l’Amante, n’était pas dans l’accompli, dans l’achevé, mais dans le différé, l’inachevé. Il me fallait passer par le Vide et par le Change” (*Le Dit*, p. 206)²⁷. A “lei” diz que *ao longo da peripécia, efetua-se o retorno*. Por “sob” a sequência de mutações (“mutation changeante”) em sentido linear, a que se chama “vida”, o *desejo* opera a “mutation non changeante”, efetuando a trânsito qualitativo implicado na concepção da vida como transformação. Em algum momento, em um tempo *à venir*, a “transformação” revelará a vida como retorno. Assim, é essa “falta-em-ser” que permite a Tianyi continuar a viver:

Toujours démuné et dépossédé, j’ai certes appris à n’être sûr de rien, et j’ai néanmoins la naïve conviction, indéracinable celle-là, que toute chose semée par moi, même seulement en pensée ou par le désir, cheminera jusqu’à son terme, irrésistiblement, comme indépendamment de ma volonté, pour s’épanouir (...) où je ne m’y attendrai pas. Ma tâche principale consistera plutôt à apprendre à les repérer, ces moments. Sinon, tant pis pour moi ; tout se passera quand même, sans moi (*Le Dit*, p. 200).

Assim, pois, se definem os “momentos” da vida, a serem transformados, ao final, em instantes da “verdadeira vida”. *Le Dit*, compreendido enquanto movimento, revela-se ao fim como *ficção do desejo*, ou seja, um romance onde o princípio “subjetivo” prevalece e determina a *qualidade do événementiel*. Em um estudo sobre Hermann Hesse, André Gide e Virginia Woolf, o crítico Ralph Freedman define as obras romanescas dos escritores como “líricas”, propondo o conceito de *lyrical novel*, em consideração à função de princípio formal do “foro interior” na expressão da voz da narrativa. Entendido como “texto” em sentido lato, o *récit*, então, a par da progressão eventual-discursiva, desenvolve-se como *progressão qualitativa* que determina a “qualidade” do “evento” (FREEDMAN, 1965, p. 7). Os “temas” da consciência e do desejo revelam-se eles mesmos como objeto” da *quête* textual, sobredeterminando o ato narrativo como expressão do inconsciente, em um processo de desvendamento do sujeito do

²⁷ cf. LI, 2021, p. 181: “It self-referentially announces the novel that we are reading as Tianyi’s *livre à venir*”.

desejo para si mesmo. Esse tipo de autoficção pode então ser associado ao conceito de “estilística existencial” de Jacques Lacan. De acordo com a psicanalista Maria Rita Kehl (in: *Deslocamentos do feminino*, 2008), na psicanálise lacaniana, a língua (a representação simbólica) é entendida como a estrutura diacrônica pela qual o sujeito do desejo se define como ser de cultura (KEHL, 2008, p. 18)²⁸. A individualidade, porém, vale-se da estrutura da língua para criar suas próprias narrativas, desenvolvendo sua própria “estilística existencial”:

O significante que representa o (sujeito do) desejo para outro sujeito vai se constituir através dos processos de deslocamentos e condensações que produzem as metáforas e metonímias entre as quais o desejo traça seu percurso singular – “eu” que deve vir à luz, pela via da palavra, para ocupar o lugar onde “isto” estava (2008, p. 25).

O sujeito “advém” justamente ao fazer uso do “falo” (do que vem para suprir uma falta), inscrevendo-se assim ao mesmo tempo no discurso do Outro (a sociedade, a cultura, a história). Mas “essa trama é sempre furada. Por um lado, a partir da própria condição de ‘universo-menos-um’ que constitui o simbólico. Por outro, por conta do furo que a inserção de cada sujeito faz nela” (2008, p. 27). Esta “falta-em-ser” é constitutiva do “psiquismo”. Assim é que Tianyi (*Le Dit*, p. 200), em sua (que virá a ser a derradeira) despedida de Yumei, estivera a ponto de “accomplir le geste tant désiré” pelo qual poderia “m’unir totalement à elle. Si j’avance mes mains, elle cédera sous mes caresses et s’ouvrira sans mot dire pour me laisser entrer en elle”. Tianyi tem mesmo a convicção de que é para isso que “je suis venu au monde”. Contudo, não o fará, “sachant pertinemment que s’il en est encore temps, ce n’est justement pas le moment de le faire” (*Le Dit*, p. 200).

* * *

Yumei é o “emblema natural” do desejo de Tianyi. Ela surge para Tianyi como se fora uma resposta da vida à sua indagação sobre a natureza humana, capaz, esta, de produzir (ou “deixar-ser”) a beleza e de afeiçoar o espírito à imagem do céu, mas também de cometer as piores ignomínias e perversidades. A recordação de seu período de convivência inocente com Yumei, seus passeios pela natureza, forma um idílio que lhe restitui a reminiscência de um *avant-monde*. Sua voz carrega a totalidade das vozes femininas da terra chinesa, fundindo-se

²⁸ A autora situa a teoria lacaniana no quadro estruturalista da teoria linguística saussuriana; em complemento a isso, cabe assinalar a influência do pensamento chinês na obra de Lacan. cf. ANDRADE, Cleyton, *Lacan chinês: para além das estruturas e dos nós*. Autêntica, 2023.

ao final ao significante “Mulher”, que percorre a narração de Tianyi como o suporte do seu desejo, presidindo ao onirismo que eiva sua visão do mundo²⁹. Este ser “est là, plus présent que nous-mêmes, au creux le plus secret de notre conscience” (*Le Dit*, p. 393). É pelo desejo que começam as transformações. Antes de ser, a “forma” é desejo de forma, que se manifesta com o desdobramento da natureza intrínseca de todo ser vivo. “Yumei” é o ícone da “Fêmea misteriosa”, do Vazio originário, raiz do desejo, da qual nasce o *shen-ch’i*, o sopro-espírito. Yumei é um ser que se fez imagem; e, como se fosse o reverso do Mal, ao final da errância ela permite a Tianyi conceber uma visão total da natureza, reconciliando o início e o fim de sua vida, e redimindo através dela as vozes femininas que ecoam o Apelo imemorial da terra chinesa. Neste ponto, recorreremos às considerações do professor Gabriel F. Y. Tsang, da Baptist Hong Kong University, em seu artigo sobre o livro de poemas de François Cheng *Double Chant* (“Translating Literary Ideology from Ancient Chinese into Modern French: François Cheng’s Francophone Poetry in *Double chant*”, 2002). Tsang descreve o processo “tradutório” de François Cheng, desde sua compreensão de “elementos culturais fragmentados e sem conexão aparente [disrupted]” até sua “expressão poética pessoal”, como “textualização do Três idealmente autêntico”, operada mediante a “triangulação” transcendente entre a semiótica francesa e a cosmologia chinesa (TSANG, 2002, p. 4). Essa *unicidade textualizada* através da expressão poética de Cheng corresponderia ao *Real* lacaniano:

The Real, after Lacan’s long development (since 1936) from its visual representation to its pre-/sur-psychological connotation, could refer to “an objective, external reality, a material substrate which exists in itself, independently of any observer”, in parallel to the psychological real, which is impossible to “imagine”, “integrate into the symbolic order”, and “attain in any way” (Evans, 162-163). The external, materialistic side of the Real exists before cultures and languages (2002, p. 5).

Ora, “Yumei”, no decurso da narração em *Le Dit*, torna-se, ao final, o simples *locus* da “voz interior” de Tianyi, a “imagem de sua vida” e a “alma da natureza”, da Terra chinesa, promessa de transformação e renovação. Ela vem a ser a imagem que possibilita a constituição (a textualização) de sua transiência. Com base no texto do professor Tsang, sugerimos que Yumei possa ser uma alegorização deste “Real” irrepresentável prévio às línguas e às culturas. Para definir a noção de “desejo” que pervade o romance de Cheng, citamos o pintor do século XVIII Pu Yen-t’u:

²⁹ Seria possível focar somente o aspecto erótico do romance.

Immense assurément est l'usage du *i* [désir, intention, conscience agissante, juste vision] ; il ne concerne pas seulement l'art pictural. Sous-tendant tout ce qui vit et évolue au sein de l'univers, le *i* existe avant même le Ciel et la Terre. Dans le *I-ching*, il désigne ce Presque-Rien (ou Décliv) par quoi s'amorcent toutes transformations. (Pu Yen-t'u, "Dialogues sur l'esprit et la peinture" [excerto], in: CHENG, 2006, p. 48; cf "Lista de termos técnicos [da pintura chinesa]": CHENG, 2006, p. 155).

Na descrição da obra derradeira de Tianyi ("ma demeure mythique"), as figuras humanas se fundem à natureza, movidas por "un souffle rythmique et entraînés dans une danse virtuelle, cette même danse qui entraîne la ronde des saisons, l'alternance des jours et des nuits, le croisement des astres dans la rotation universelle" (*Le Dit*, p. 414). Ecoam nesta descrição as considerações de Marcel Granet sobre os ritos, *joutes* festivas e práticas mágicas que, na China antiga, reordenavam periodicamente a totalidade do espaço-tempo, concitando a renovação do ciclo das estações, regulando o ritmo *yin-yang* do *tao* (GRANET, op. cit., pp. 77-126). Segundo o sinólogo francês, os "emblemas" Yin e Yang se originaram de antigas cerimônias de "núpcias coletivas" celebradas no equinócio, através das quais os camponeses restauravam a ordem universal, "fêtes qui, chaque printemps et chaque automne, ravivent, dans les groupes humains, le sentiments d'une unité communielle" (1988, p. 124)³⁰. Na visão de Tianyi, concretizada em espaço onírico, está, *envers tout et contre tout* (evocando assim o símbolo do *tai-chi*), o rosto de Yumei, *visage à peine visage*, essa imagem do desejo que, ao final, torna-se o próprio desejo, do qual nasce, através de Tianyi, o microcosmo que devolve ao macrocosmo sua verdadeira imagem, restaurando o Sopro rítmico que concilia a presença humana com o curso da natureza.

Para concluir, associamos a descrição da "presença" de Yumei ao final do romance a um texto de Ch'eng Yao-t'ien (teórico da arte pictórica do século XVIII), encontrado na antologia *Souffle-Esprit*, de François Cheng. O texto em questão trata dos princípios da arte pictórica chinesa: "La voie de la calligraphie est fondée sur la maîtrise du Vide ; elle n'est autre que la voie même du Ciel. C'est bien par le Vide que se meuvent soleil et lune, que se succèdent les saisons, c'est de lui que procèdent les dix mille êtres" (apud CHENG, pp. 41-42). Yao-t'ien

³⁰ "La conception du Yin et du Yang s'est ébauchée à l'occasion des spectacles dramatiques où se joutaient et communiquaient deux corporations solidaires et rivales (...) La totalité paraissait comprendre la totalité du groupe humain, et la totalité des choses de la nature, présentes ou évoquées, figurait à la fête. Le champ où ces conventions s'assemblaient représentait l'espace entier, la durée entière tenait dans la joute où les centons poétiques rappelaient les signaux successifs de l'Univers (...) L'opposition des sexes apparaissait comme le fondement de l'ordre social et servait de principe à une répartition saisonnière des activités humaines. De même, l'opposition du Yin et du Yang apparut comme le fondement de l'ordre de l'univers (...) Jamais l'*unité* de l'Univers ne pouvait être sentie plus parfaitement, ni mieux sentie comme entière, que dans les instants sacrés où, tout en procédant à une distribution cohérente des sites, des occasions, des activités, des emplois, des emblèmes, on restaurait un ordre total en pensant à célébrer des noces collectives, cependant que le Yin et le Yang s'unissaient eux aussi et communiquaient sexuellement" (GRANET, op. cit., pp. 122-123).

descreve o gesto do calígrafo como processo de circulação do Vazio, sopro vital que anima o espírito, atravessa o corpo do pintor até seus dedos, preenche o pincel e possibilita a “atualização”, a “eflorescência visível” do *i* (desejo): “le vrai pinceau, selon l’expression heureuse des Anciens, doit être comme un ‘tube crevé’ (...) [g]onflé de vide”. Essa é a raiz do real (*vide et plein*). Pelo vazio, o pincel (“tube crevé, gonflé de vide”) “glisse sur le papier, aérien tel un pur esprit qui sur son passage remplit l’espace de sa présence sans laisser de traces palpables (id. *ibid.*, p. 43, grifo nosso). Assim também Yumei *está aí, mais presente que os presentes*, preenchendo o Espaço, não mais objeto de desejo, mas o *próprio desejo*. É a raiz de todo o visível e de todo o dizível.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da obra capital *La pensée chinoise*, de Marcel Granet (1934), extraímos algumas noções basilares sobre o pensamento chinês, a começar pelas relações entre pensamento em linguagem propiciadas pelos ideogramas chineses. Na sequência, analisamos brevemente as “ideias diretrizes” (*yin-yang* e *tao*) à base do “sistema de mundo” da civilização histórica chinesa, detendo-nos na tese central de Granet, concernente à ideia do *tao* como “categoria suprema” tal como compreendida pelos “pais taoístas”. Num segundo momento, resumimos as teses de François Jullien concernentes ao questionamento dos pressupostos elementares de nossa maneira de pensar habitual (“ocidental”), com suas implicações para a compreensão filosófica, religiosa ou existencial do mundo e da vida. Jullien propõe uma aproximação contagiante com o “modelo” chinês de pensamento, resumido pelo filósofo no termo “*pensée taoïque*” (em oposição ao pensamento *ontologique*). Dessa exposição, extraímos a importância da ideia de *vazio* e da interação entre o visível e o invisível no pensamento chinês, algo que se revelará essencial para a leitura da obra de François Cheng.

Compreendidas as noções sócio-epistemológicas e filosóficas de base do pensamento chinês, analisamos a obra teórica de François Cheng sobre a arte e a estética chinesas. Apreendemos sua “poética” própria dentro dos parâmetros da tradição chinesa, resumindo o que, sinteticamente, será denominado como pensamento estético-filosófico chinês. Vimos, à base do pensamento e da estética chineses, há a adstrição às “figuras da imanência”, a estética, enquanto “prática significante”, sendo o prolongamento de uma ética pautada em um entendimento cosmológico que não dissocia o curso da vida humana dos processos da natureza.

A partir desses rudimentos, e assim compreendida a “poética” de François Cheng, abordamos o romance *Le Dit de Tianyi*, visando investigar a hipótese de implicações *literárias*

do pensamento *taoïque* no romance. Abordamos a obra fundamentalmente a partir dos artigos do professor Shuangyi Li, da Universidade de Bristol (UK) (“Transcultural Novels and Translating Cultures: François Cheng’s *Le Dit de Tianyi* and *L’Éternité n’est pas de trop*”, 2017; “A ‘Spiritual Journey’ Through the ‘Middle’ Kingdom: Travel and Translation in François Cheng’s translingual novel”, 2021). A partir das noções de “transculturalidade” e “transcendência”, analisamos na sequência em que sentido *Le Dit de Tianyi* pode ser interpretado como palimpsesto / reescritura (*translingual*) da escrita de viagem da tradição poético-literária chinesa, em suas conexões profundas com a arte pictórica, realizando a “inscrição” da presença humana na “Paisagem” e, inversamente, a inscrição da “Paisagem” (o Espaço onde se inscreve a história humana) na interioridade de cada um. A “imagem” da China extraída da obra de Cheng, compreendida como *travel writing*, consiste numa “rede cultural”, uma partilha virtual do Espaço através da escrita e das imagens, formando uma leitura trans-histórica da Paisagem. Finalmente, propomos uma leitura da narrativa, e a interpretação das personagens (“acólitas”) essenciais do romance, Haolang e Yumei, enquanto textualização alegórica (ou metáfora estrutural) de uma processualidade identificada ao *tao*. Buscamos explicitar o “significado” do componente *mítico* ao final da narrativa relacionando-o às noções filosóficas e estéticas analisadas precedentemente e sugerindo a sua intersecção com teoria do significante lacaniana através das noções de “inconsciente” e “desejo”, sugeridas pelo romance. Ao final, o “desejo” é associado ao “*i*” (ideia, pulsão, intenção, desejo, desígnio, justa visão) indica a relação de continuidade de toda atividade interior com o curso ascensional e declinante das coisas.

Nossa exposição, *il va sans dire*, foi parcial e incompleta. Ficou além do escopo desta pesquisa a demonstração, por exemplo, das afinidades estilísticas do autor com elementos da língua chinesa e seus provérbios, ditados, expressões, epigramas e crenças³¹. Também ficou em aberto o desenvolvimento das relações do romance com o pensamento lacaniano, bem como das consequências de uma reconsideração de todo conceito de “representação literária” em vista do paradigma “outro” do pensamento chinês. Por exemplo: em que consistiria uma “teoria do efeito estético” em consideração da escrita ideogramática e da cultura poética chinesa, conforme esboçado no capítulo sobre a escrita de viagem chinesa? Contudo, esperamos tão-somente ter demonstrado algumas das implicações do pensamento chinês (“*la pensée taoïque*”), entendido tanto enquanto maneira de pensar quanto como referencial histórico-cultural, sobre o “eixo paradigmático” presidindo à configuração verbal do romance de François

³¹ cf. o artigo de Rosalind Silvester: “Aphorismes et leurs potentiels dans *Le Dit de Tianyi* de François Cheng : approche stylistique”, 2007.

Cheng, operante na “função emotiva” de sua voz ficcional. Segundo nossa leitura, este é o *vetor da diferença* introduzida por François Cheng com respeito ao seu paradigma chinês. Como vimos, o escritor parte de uma “*démarche proustienne*” (a única “realidade” da vida sendo a *memória*), o que, todavia, é apenas o princípio configuracional que lhe permite transformar o Tempo em Espaço, a narração em saga da Terra, revelando o todo da vida como parte de um todo ilimitado, o *tao*³². Em outra ocasião, seria sobremodo iluminador cotejar, além dos textos abordados por nós, a narrativa de François Cheng e os escritos de Chuang tzu³³. Por esse *vetor de semelhança*, a narrativa de Tianyi revela o curso da vida (o objeto romanesco por definição), sua dinâmica *interna* (a *diferença*), em analogia com o pensamento *taoïque*, o qual, como vimos, não separa a “atividade do espírito” da “atividade do mundo”.

7. BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE FRANÇOIS CHENG

CHENG, François. *Le Dit de Tianyi* (romance). 1. ed. Éditions Albin Michel: Paris, 1998.

_____. *Entre source et nuage : Voix de poètes dans la Chine d’hier et d’aujourd’hui*. 2. ed. Éditions Albin Michel, Col. Spiritualités vivantes: Paris, 2002.

_____. *Le livre du vide médian*. 2. ed. Éditions Albin Michel, Col. Espaces libres: Paris, 2009.

_____. *Souffle-Esprit : Textes théoriques chinois sur l’art pictural*. 2. ed. Éditions du Seuil, Col. Point Essais: Paris, 2006.

_____. *Vide et plein : Le langage pictural chinois*. 2. ed. Éditions du Seuil, Col. Point Essais: Paris, 1991.

ARTIGOS E ENTREVISTAS DE FRANÇOIS CHENG

³² Uma relação entre “mythos” à “dianoia” análoga se encontra na *Divina Comédia* (relação do poema com a teologia e escatologia cristã).

³³ A este respeito, citamos algumas passagens a título de exemplificação (Tchuang-Tseu, 1992): “Le Tao, en tant que secret de la création universelle, épouse la tendance fondamentale de chaque être et l’achemine ainsi à sa perfection intrinsèque (p. 25). [L’homme parfait] faisait des châtements son corps (p. 67). La mort et la vie relèvent du Destin, ainsi que la nuit et le jour du ciel ; tout ce que l’homme ne peut changer traduit la substance intime des êtres (p. 68). [...] qui touche la quiétude parachève tout (p. 70) [...] qui s’accommode de toute perte et de tout changement rejoindra l’unité du ciel pur (p. 73). Il n’y a rien de douloureux qui doit être évacué (p. 81). Excellent est celui qui ne compte que sur sa nature originelle et sur ses dispositions innées (p. 83). La voie du ciel parachève les êtres (p. 111)”.

_____. “Lacan e o pensamento chinês”. In: *Lacan, o escrito a imagem*. Grupo Autêntica: São Paulo, 2012 (s/n.pg).

_____. Discours de réception de François Cheng. In: Académie Française, Paris, 2003. Disponível em:

<https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-francois-cheng#:~:text=Je%20suis%20devenu%20un%20Fran%C3%A7ais,%C3%A2me%2C%20de%20ma%20cr%C3%A9ation>. Acesso em 25 de maio de 2024.

_____; SABOURIN, Paul. “D’une double culture à l’unité académique, entretien avec François Cheng” in: *Travaux de Littérature*, n. 19, 2006 (446-456).

LE SÉMAPHORE. François Cheng 1/5 : L’enfance et l’adolescence (2014 - À voix nue / France Culture). Youtube, 27 de julho de 2023. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=HQwSl8JZv88&ab_channel=LeS%C3%A9maphore.

Acesso em 25 de maio de 2024.

ARTIGOS SOBRE FRANÇOIS CHENG

BERTAUD, Madeleine. “François Cheng, poète Français” in: *Revue de littérature comparée*. n. 322, 2007/2 (pp. 153–164).

_____. “François Cheng, poète Français venu *l’orient de tout*”. Disponível em:

<https://space.snu.ac.kr/bitstream/10371/88918/1/10.%20Francois%20Cheng%2C%20poete%20fran%C3%A7ais%20venu%20de%20L%20orient%20de%20tout%2C%20%28%20Madeleine%20Bertaud%20%29.pdf> 2012a. Acesso em 25 de maio de 2024.

_____. “François Cheng, du Tao à la “Voie christique”, 2012b

BRIENT, Véronique. “Bouddhisme *ch’an* et voie orphique chez François Cheng” in: *Revue de littérature comparée*. n. 322, 2007/2 (pp. 177-189).

2007

_____. “François Cheng, un mysticisme romanesque à la croisée de l’Orient et de l’Occident” in: *Roman mystique, mystiques romanesques aux XXe et XXIe siècles*. Éditions Classiques Garnier: Paris, 2018 (pp. 191-200).

_____. “François Cheng, ou l’invention d’une langue symbolique pour révéler la pensée orientale” in: *Les figures de l’invention*. Éditions Classiques Garnier: 2012 (pp. 193-206).

DESMARET-BASTIEN, Marie-Christine; QI, Yue; XU, Ye. “Poétique et imaginaire de François Cheng : entre Orient et Occident. Proposition de lectures structurale, sémiologique et

phénoménologique d'une poétique picturale" in: *A la Recherche du poétique perdu : Croisements des poésies française et chinoise (XXe et XXIe siècles)*. Du Lérot: Tusson, França, 2022 (pp. 77-92).. Disponível online: <https://hal.science/hal-04013078/document>. Acesso em 25 de maio de 2024.

FRAISSE, Luc. "Le Dit de Tianyi, un palimpseste de la Recherche du temps perdu ?" in: *Revue de littérature comparée*. n. 322, 2007/2 (pp. 235-244).

KONTLER, Christine. "Passeurs entre Chine et France : trois itinéraires singuliers" in: *Revue de littérature comparée*. n. 322, 2007/2 (pp. 29-47).

LI, Shuangyi. "Transcultural Novels and Translating Cultures : François Cheng's *Le Dit de Tianyi* and *L'Éternité n'est pas de trop*", in: *Forum for Modern Language Studies*, vol. 53, n. 2, doi: 10.1093/fmls/cqw058, 2017. Disponível em:

https://www.academia.edu/31627933/Transcultural_Novels_and_Translating_Cultures_Fran%C3%A7ois_Chengs_Le_Dit_de_Tianyi_and_L%C3%89ternit%C3%A9_nest_pas_de_trop.

Acesso em: 24 de maio de 2024.

_____. "A 'Spiritual Journey' Through the 'Middle Kingdom: Travel and Translation in François Cheng's Translingual Novel" in: JONSSON, H., BERG. L., EDFELDT C., JONSON, B. G. (ed.). *Narratives Crossing Borders: The Dynamics of Cultural Interaction*, Stockholm University Press: Estocolmo, 2021 (pp. 449-454). Disponível em:

https://www.academia.edu/83363788/Chapter_19_A_Spiritual_Journey_Through_the_Middle_Kingdom_Travel_and_Translation_in_Fran%C3%A7ois_Chengs_Translingual_Novel.

Acesso em: 25 de maio de 2024.

PAGEAUX. Le Dit. "Un roman de l'artiste ?" in: *Revue de littérature comparée*. n. 322, 2007/2 (pp. 223-233).

SAMPSON-NICOLAS, Annette. "Not Man Apart: The Dialogue between Nature and Art in François Cheng's *Le Dit de Tianyi*" in: *Romance Notes* (periódico), vol. 50, n. 2, doi: 10.1353/rmc.2010.0032. University of North Carolina: Chapel Hill, 2010/2 (pp. 181-189). Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/236798802_Not_Man_Apart_The_Dialogue_between_Nature_and_Art_in_Francois_Cheng's_Le_Dit_de_Tianyi. Acesso em 25 de maio de 2024.

SABOURIN, Lise. "Poésie et beauté chez François Cheng d'À l'orient de tout aux Cinq méditations sur la beauté" in: *Revue de littérature comparée*. n. 322, 2007/2 (pp. 205-222).

SAINT-CRICQ, Dominique Genévrier. "La langue française dans la poésie de François Cheng, une langue de distanciation" in: *Sociocriticism* (dossier), vol. 24, n. 1-2, 2009. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/360890>. Acesso em 25 de maio de 2024.

SILVESTER, Rosalind. “Lessons from West and East in François Cheng’s *Le Dit de Tianyi*” in: *Australian Journal of French Studies*, vol. 54, n. 2-3, 2017 (s/n. pg.). Disponível em:

https://www.academia.edu/88450869/Lessons_from_East_and_West_in_Fran%C3%A7ois_Cheng_s_Le_Dit_de_Tianyi?uc-sb-sw=14057843. Acesso em 25 de maio de 2024.

_____. “Aphorismes et leurs potentiels dans *Le Dit de Tianyi* de François Cheng : approche stylistique” in: *Dalhousie French Studies* (periódico), vol. 66, 2007 (pp. 101-108). Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40838348>. Acesso em 25 de maio de 2024.

TSANG, Gabriel. F. Y. “Translating Literary Ideology from Ancient Chinese into Modern French : François Cheng’s Francophone Poetry in *Double Chant* (2000)” in: *Comparative Literature and Culture*, vol. 25, n. 2, doi: 10.7771/1481-4374.3928, 2003 (pp. 1-9). Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol25/iss2/6/>. Acesso em 25 de maio de 2024.

ZHANG, Yinde. “François Cheng ou dire la Chine en français” in: *Revue de littérature comparée*. n. 322, 2007/2 (pp. 141-152).

LIVROS SOBRE FRANÇOIS CHENG

BERTAUD, Madeleine. *François Cheng : Un cheminement vers la vie ouverte*. Hermann: Paris, 2011.

BRIENT, Véronique. *François Cheng entre Orient et Occident* [publicação em livro da tese de doutorado da autora – a primeira sobre a obra de François Cheng]. Honoré Champion: Paris, 2018.

LIU, Tiannan. *L’image de la Chine chez le passeur de culture François Cheng*. Éd. Harmattan, Col. Espaces littéraires: Paris, 2015

OBRAS E ARTIGOS ESPECIALIZADOS

CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: lógica, poesia e linguagem*. 4. ed. Edusp: São Paulo, 2000.

_____. CHU, Yu-Kuang. “Interação entre Linguagem e Pensamento em Chinês”. Tradução: Heloysa de Lima Dantas (pp. 203-227).

_____. HAYAKAWA, S. I. “O que Significa Estrutura Aristotélica da Linguagem?”. Tradução: Heloysa de Lima Dantas (pp. 229-237).

_____. TUNG-SUN, Chang. “A teoria do Conhecimento de um Filósofo Chinês”. Tradução: Heloysa de Lima Dantas (pp. 167-201).

ETTE, OTTMAR. “Mapping a world in the move”, in: *Literature in the move*. 1. ed. Tradução: Katharina Vester. Editions Rodopi B. V. Amsterdam: New York, 2003.

GRANET, Marcel. *La pensée chinoise*. 3. ed. Albin Michel, Col. L'Évolution de l'humanité: Paris, 1988.

JULLIEN, François. *Les transformations silencieuses (Chantiers, I)*. 1. ed. Éditions Grasset et Fasquelle: Paris, 2009.

JULLIEN, François. *Processo ou criação: uma introdução ao pensamento dos letrados chineses*. 1 ed. reimpressão. Tradução: Mariana Echalar. Editora Unesp: São Paulo, 2019.

STRASSBERG, Richard. "Introduction: The Rise of Chinese Travel Writing", in: *Inscribed Landscapes: Travel Writing from Imperial China*. University of Carolina Press: Berkley, 1994.

TIAN, Xiaofei. "Chinese travel writing" in: *The Cambridge History of Travel Writing*. Cambridge University Press: Cambridge, 2019. Disponível em:

<https://scholar.harvard.edu/xtian/publications/chinese-travel-writing>. Acesso em 25 de maio de 2024.

OUTRAS OBRAS CITADAS

BAKHTIN, Mikhail. "O autor e a personagem na atividade estética" in: *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução: Paulo Bezerra. Martins Fontes: São Paulo, 2003.

BENJAMIN, Walter. "Sobre alguns motivos na obra de Charles Baudelaire" in: *Baudelaire e a modernidade*. 1 ed. 3. reimpressão. Tradução: João Barrento. Autêntica: São Paulo, 2021.

DURAND, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. 3. ed. Bordas: Paris, 1969.

FREEDMAN, Ralph. *Lyrical Novel: Studies on Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf*. 2 ed. Princeton University Press: Princeton, 1965.

GENETTE, Gérard. *Figures II*. 1. ed. Éditions du Seuil: Paris, 1969.

HANSEN, João Adolfo. *O que é um livro?*. 1. ed. Ateliê Editorial: São Paulo, 2020.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. 2. ed. Imago: São Paulo, 2008.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. 2. ed. 3. reimpressão. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. Editora 34: São Paulo, 2019.

TCHUANG-TSEU. *Oeuvre complète*. Reimpressão. Tradução, prefácio e notas: Liou Kia-hway. Gallimard / Unesco: Paris, 1992.