

**O EMPÓRIO E A ENCICLOPÉDIA: UMA ABORDAGEM COMPARATISTA
DA ENUMERAÇÃO CAÓTICA EM SEI SHÔNAGON E JORGE LUIS
BORGES**

**THE EMPORIUM AND THE ENCYCLOPEDIA: A COMPARATIVIST
MEDITATION ON CHAOTIC ENUMERATIONS IN SEI SHONAGON AND
JORGE LUIS BORGES**

Andrei Cunha¹

RESUMO: Busca-se apresentar alguns temas relacionados à ideia de “categoria” na obra de Sei Shônagon e de outros autores que podem ser postos em diálogo com seu livro. Borges, um de seus tradutores, tem em comum com ela uma atitude poética e lúdica com relação aos sistemas de organização intelectual de sua época: para ele, as enciclopédias e o orientalismo europeu; para ela, as antologias poéticas imperiais e os dicionários e tratados chineses e japoneses baseados na cultura letrada chinesa.

Palavras-chave: Borges; Sei Shônagon; Listas poéticas.

ABSTRACT: This text aims to present some themes related to the idea of “category” in the work of Sei Shônagon and other authors that dialogue with her book. Borges, one of her translators, has in common with the author of *The Pillow Book* a poetic and playful attitude towards the systems of intellectual organization of his time: for him, encyclopedias and European Orientalism; for her, the imperial anthologies and the Chinese and Japanese dictionaries and treatises based on Chinese literary culture.

Keywords: Borges; Sei Shônagon; Poetic lists.

1. Introdução

O escritor Alberto Manguel, que conviveu com Jorge Luis Borges na velhice e conheceu as figuras da intelectualidade portenha que participavam do seu círculo literário, relata uma anedota que permite associar a obra de Sei Shônagon às preocupações narrativas das vanguardas argentinas da primeira metade do século XX – e, por extensão, a uma característica do modernismo

¹ Professor de Língua e Literatura Japonesa, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutor em Literatura Comparada pela mesma instituição. *E-mail:* <andrei.cunha@ufrgs.br>.

exacerbada pela pós-modernidade. Manguel afirma que “foi Silvina Ocampo a primeira” a lhe recomendar a leitura de *O livro de travesseiro*: “Você vai gostar”, disse ela, ‘já que gosta de fazer listas”. E acrescenta uma informação importante: “Sobre o livro de Sei Shônagon, lembro-me de Silvina dizendo: ‘Que lindo não ter que se preocupar com uma abertura e um desfecho!’” (MANGUEL, 2005, p. 170-171). Sabemos desse relato também que Silvina Ocampo tinha em sua biblioteca particular uma tradução de *O livro de travesseiro* anterior à de Ivan Morris, o que nos permite especular que Borges teria tido seu primeiro contato com a obra de Sei Shônagon por meio de uma de três traduções: a) a de André Beaujard ao francês, que data de 1934 (SEI, 2000); b) a tradução de trechos selecionados do *Makura no Sôshi*, que figura na *History of Japanese literature*, de W. Aston, de 1899 (ASTON, 1899); ou c) a tradução de trechos da obra original, que data de 1928 (ou 1929), realizada por Arthur Waley (SEI, 2011).²

Nas palavras de Ocampo, estão presentes dois elementos estilísticos muito atraentes na obra de Sei Shônagon: as listas e a ausência de linearidade. *O livro de travesseiro* parece ter por pressuposto uma ausência de plano ou desígnio por parte da autora, que vai anotando, ao correr do pincel, tudo o que lhe vem à cabeça. Não é um diário, porque não tem periodicidade fixa ou sequer assiduidade. Essa ausência de estrutura formal e de vontade de ordenar a obra demorou oitocentos anos mais para ser valorizada no Ocidente.

O livro, tal como o conhecemos hoje, consiste em 298 fragmentos. As tradutoras da edição brasileira de 2013 (SEI, 2013) acrescentam ainda trinta fragmentos “extras”, encontrados em versões diferentes do manuscrito. Seguindo uma classificação tradicional, os 328 fragmentos podem ser divididos em (NAGAI, 2011, p. 496-497, minha tradução):

- 1) fragmentos classificatórios:
 - a) fragmentos com título terminando em *wa* (“quanto a”, “no que tange”, “quando o assunto é”);
 - b) fragmentos com título terminando em *mono* (“coisas que”, “pessoas que”);
- 2) fragmentos de diário (*nikki*);
- 3) fragmentos de “pensamentos diversos” ou ensaios (*zuisô*).³

Os *fragmentos classificatórios* (as famosas “listas de Sei Shônagon”) são, em geral, a característica mais lembrada da obra:

As seções de “listas” de *O livro de travesseiro* consistem em seções substantivas (*wa*) que descrevem categorias específicas de coisas como “flores de árvores”, “pássaros” e “insetos” (essas listas dão em geral ênfase à natureza ou a tópicos poéticos); e seções adjetivas (*monozukushi*), que descrevem um estado específico (por exemplo, “coisas deprimentes”) e contêm listas interessantes e frequentemente humorosas e espirituosas [*humorous and witty*] (em especial, as listas de adjetivos negativos) (SHIRANE, 2012b, loc. 4994).

² Cf. Referências para detalhes sobre as edições.

³ 1. 類聚的な段 (i. 「...は」型ものづくしの段 ; ii. 「...もの」型ものづくしの段); 2. 日記的な段; 3. 随想的な段.

Os *fragmentos de diário* “descrevem eventos específicos e personagens históricos, em especial as pessoas do círculo da Imperatriz Teishi e seus parentes mais próximos” (SHIRANE, 2012, loc. 5009). Esses trechos são os mais assemelhados a um gênero literário importante da época, o *nikki*, ou diário.

As *passagens do tipo “ensaio”* são, na verdade, os textos que não são listas nem autobiográficos. Nem sempre é possível fazer essa distinção com clareza, pois muitos trechos autobiográficos incluem opiniões e vice-versa, e o mesmo ocorre com as enumerações, em cujo contexto muitas vezes a autora expressa seu ponto de vista na forma de uma digressão. Muitos dos fragmentos do tipo “ensaio” consistem em textos de opinião, como a célebre passagem em que Sei Shônagon defende a ideia de que as mulheres que trabalharam na corte adquirem mais experiência de vida (SEI, 2011, p. 56-57, fragmento 22⁴).

Neste texto, gostaria de propor a hipótese de que a obra de Sei Shônagon tem um diálogo importante com a de Borges, que, no final da vida, traduziu *O livro de travesseiro* para o espanhol (SEI, 2004). Esse diálogo tem diversas origens e momentos: os dois autores utilizam a lista poética como ferramenta de criação literária e possuem até mesmo precursores literários em comum.

2. Arqueologia dos conhecimentos benévolos

Em “O idioma analítico de John Wilkins”, do livro *Outras inquisições*, de 1952, Borges afirma que a 14^a edição da *Encyclopædia Britannica* “suprime o verbete sobre John Wilkins” (BORGES, 1974, p. 706, tradução minha). Essa supressão, no entanto, não é tão grave como parece, pois o artigo sobre Wilkins era “trivial”, de “meras circunstâncias biográficas”. O ensaio de Borges parece querer corrigir esse problema, propondo, no lugar do verbete banal, uma reflexão sobre a obra “invisível” de Wilkins. As categorias de Wilkins têm, para Borges, beleza poética: “a beleza figura na décima sexta categoria; é um peixe vivíparo, oblongo”. Em seguida, como que por distraída associação, afirma (BORGES, 1974, p. 708, tradução minha):

Essas ambiguidades, redundâncias e deficiências recordam as que o Doutor Franz Kuhn atribui a certa enciclopédia chinesa, que se intitula *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos*. Em suas remotas páginas está escrito que os animais se dividem em: a) pertencentes ao Imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) *et cetera*, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas.

⁴ 生ひ先なく、まめやかに (“Mulheres que se satisfazem”), fragmento 21 na tradução brasileira de 2013 (SEI, 2013, p. 78-79). No corpo do texto, apresento a referência da edição crítica da Shôgakukan, de 1997, em sua reimpressão de 2011 (*vide* referências ao final do artigo para mais detalhes).

De todos os textos mencionados por Borges, apenas o *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos* é fictício; todas as outras classificações e linguagens sintéticas mencionadas realmente existiram. O Doutor Franz Kuhn, orientalista alemão, é responsável por uma importante tradução do romance chinês *O sonho do quarto vermelho*,⁵ muito admirada por Borges e resenhada por ele em 1937 (BORGES, 2008, p. 214-215). A própria enciclopédia chinesa pode ter origem nas remotas páginas de outra enciclopédia: a 11ª edição da *Britannica*, de 1910 (ENCYCLOPÆDIA, 1910), que teve papel fundamental na formação do imaginário borgeano. Balderston (2000, p. 180-181) destaca o volume 6 dessa coleção, no qual há um verbete extenso sobre a China, sua geografia, população, cultura e história. A parte sobre literatura chinesa é de autoria de Herbert Allen Giles⁶ e inclui o seguinte parágrafo:

[Uma enciclopédia chinesa intitulada *T'u Shu Chi Ch'êng*⁷], com o objetivo de abranger todas as divisões do conhecimento, tinha seu conteúdo distribuído em seis categorias principais, as quais, por falta de melhores equivalentes, podem ser vertidas como: 1) o Céu; 2) a Terra; 3) o Homem; 4) as Artes e as Ciências; 5) a Filosofia e 6) a Ciência Política. Essas categorias eram subdivididas em 32 classes [...]; por exemplo, a categoria “Céu” é subdividida em quatro classes [...]: a) o Arco Celeste e suas Manifestações; b) as Estações; c) a Astronomia e a Matemática e d) os Fenômenos Naturais. Abaixo dessas classes, temos os termos individuais – e é aqui que o estudante estrangeiro pode ter muitas dificuldades de compreensão. Por exemplo, a classe “a” inclui a Terra, em seu sentido cosmogônico, como a mãe da humanidade; o Paraíso, em seu sentido original de Deus; o Princípio Dual na natureza; o Sol, a Lua e as Estrelas; o Vento; as Nuvens; o Arco-Íris; o Trovão e o Raio; a Chuva; o Fogo; *et cetera*. No entanto, a Terra é ela mesma uma categoria geográfica, e todos os estranhos fenômenos relacionados a muitos dos itens da classe “a” estão registrados na classe “d”. A categoria número 6, intitulada “Ciência Política”, contém classes como Cerimonial, Música e Administração de Justiça, juntamente com Artes Aplicadas, o que impede o estudo da obra com facilidade, a menos que haja um prévio estudo cuidadoso da sua estrutura (GILES, 1910, p. 230, tradução minha).

⁵ *O sonho do quarto vermelho* (*Hónglóu mèng*, 紅樓夢). Romance chinês de meados do século XVIII, de autoria de Cao Xueqin. É considerado o romance mais importante da literatura chinesa.

⁶ Herbert Allen Giles (1845-1935). Sinólogo britânico, tradutor dos *Analectos*, professor de chinês da Universidade de Cambridge. Criador de um sistema de transcrição do chinês chamado Wade-Giles. Seu filho, Lionel Giles (1875-1958), traduziu *A arte da guerra*.

⁷ *T'u Shu Chi Ch'êng*, hoje romanizada como *Gǔjīn Túshū Jíchéng* (古今圖書集成, *Coleção completa de figuras e textos antigos e modernos*) e conhecida também como *Enciclopédia Imperial*. Grande obra de referência escrita na China entre 1700 e 1725. Era composta de 10 mil “tomos”, divididos em seis grandes categorias, 32 subdivisões e 6.117 “verbetes”. Foram feitas apenas 64 cópias da primeira edição, quase todas perdidas. Cf. o site do Museu do Palácio Nacional de Taiwan. Disponível em: <http://www.npm.gov.tw/exh101/books_archives/ch/ch_p1.html>. Acesso em: 22 out. 2015.

O “estudo cuidadoso da sua estrutura” foi realizado pelo filho de Giles, Lionel, que em 1911 publicou um minucioso *Índice alfabético para a enciclopédia chinesa T'u Shu Chi Ch'êng* (GILES, 1911) (Figura 1). O início da introdução desse livro é de especial interesse para a minha discussão, tanto pelos detalhes que o aproximam da enciclopédia de “John Wilkins” quanto por aqueles que Borges escolheu modificar:

Os chineses começaram muito cedo em sua história literária a compilação de dicionários e de outras obras de referência, cuja utilidade, no entanto, era muito restrita devido à ausência de um alfabeto. Consequentemente, eles tiveram de desenvolver muitos métodos desajeitados de organização, o mais antigo dos quais era a divisão por assunto. Esse sistema é empregado no *Êrh Ya* (爾雅)⁸, um antigo guia para o correto uso de vocábulos, provavelmente do século V a.C., e seu uso em obras conhecidas como *lei-shu* (類書) ou “enciclopédias” persistiu até os dias de hoje. Eis as dezenove classes ou categorias do *Êrh Ya*: 1) Explicações (詁); 2) Vocábulos (言); 3) Instruções (訓);⁹ 4) Relacionamentos (親); 5) Prédios (宮); 6) Utensílios (器); 7) Música (樂); 8) o Céu (天); 9) a Terra (地); 10) os Montes (丘); 11) as Montanhas (山); 12) Rios (水); 13) Plantas (草); 14) Árvores (木); 15) Insetos (蟲); 16) Peixes (魚); 17) Pássaros (鳥); 18) Animais Selvagens (獸); 19) Animais Domésticos (畜). Note-se como são vagas as três primeiras divisões, assim como é grosseira a classificação como um todo (GILES, 1911, p. v, tradução minha).

Se a citação de Giles pai tem o “*et cetera*” que vamos encontrar em “O idioma analítico”, a explicação de Giles filho (que seria, no entanto, bem mais difícil de provar que Borges conheceu) parece mais próxima de uma primeira leitura possível do *Empório Celestial*, pois Lionel Giles chama a atenção para a crueza e a indefinição do *Êrh Ya*, apontando, como o faz o “Doutor Franz Kuhn”¹⁰ em “John Wilkins”, as “ambiguidades, redundâncias e deficiências” (BORGES, 1974, p. 708) dessa enciclopédia chinesa, que ele atribui à “ausência de um alfabeto” (GILES, 1911, p. v).

A inferioridade da escrita chinesa ante a europeia é um lugar comum do discurso orientalista. As diferenças culturais são vistas em termos de uma falta, ainda que o sistema de escrita chinês seja, na verdade, muito mais vasto e complexo do que o ocidental. Em sua “racionalidade ocidental”, Lionel Giles pretende “consertar” os “defeitos” da enciclopédia chinesa, criando para ela um índice alfabético e resolvendo o problema de sua “utilidade restrita”. Borges, por sua vez, reverte o triunfante orientalismo britânico e expõe em seu texto o absurdo de todos os sistemas classificatórios, mesmo os que se apresentam como mais sensatos e “ocidentais”, comparando-os à enciclopédia chinesa com

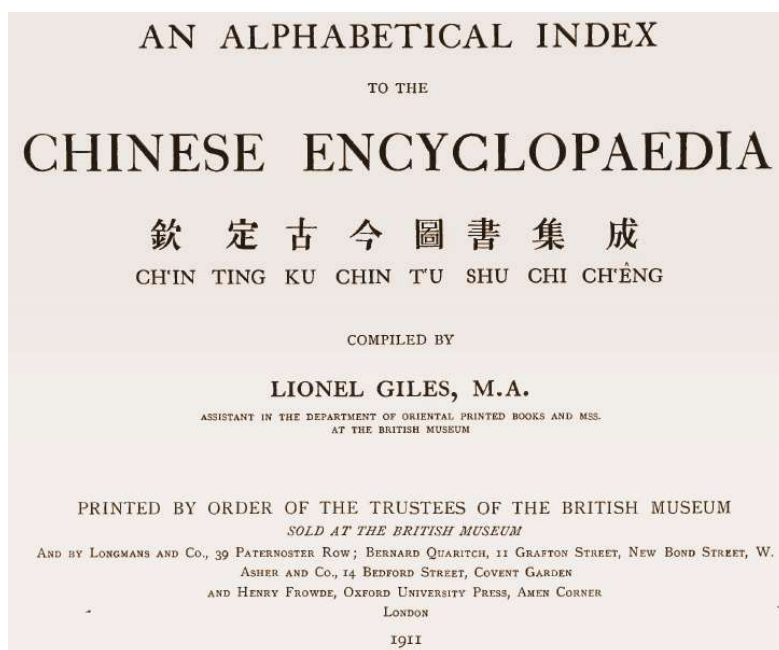
⁸ *Êrh Ya*, hoje romanizado como *Ēryǎ* (爾雅, de difícil tradução, mas talvez equivalente a “o chinês correto ao seu alcance”). O mais antigo dicionário chinês de que se tem notícia.

⁹ Na verdade, essas três primeiras classes referem-se a diferentes partes do discurso, e não são vagas como Giles as acusa de ser.

¹⁰ O fictício “Doutor Franz Kuhn” de Borges, não o “verdadeiro” Doutor Franz Kuhn.

o objetivo de denunciar sua irrestrita inutilidade diante do heterogêneo universo, “que outros chamam de Biblioteca” e que inclui “milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia desses catálogos” e “a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro” (BORGES, 1974, p. 465; 467-468).

Figura 1 – O alfabetocentrismo de Lionel Giles



O orientalista britânico propôs, em 1911, solucionar o problema do conhecimento chinês – organizado, em sua opinião, de maneira caótica – por meio da confecção de um índice baseado no alfabeto romano.¹¹

Borges propõe a combinação de real e fictício para contestar a autoridade das narrativas e dos discursos centrais. No entanto, em sua obra, a acumulação de nomes de lugares e personagens de diversas épocas (Antiguidade, Classicismo, Modernidade), lugares (Oriente, Ocidente, o “Sul”, as *orillas*, Buenos Aires) e reputações (centros, periferias, assim como os excluídos inclusive das periferias – o extremo Oriente, por exemplo) rerepresenta o mundo como um lugar mais total e mais simultâneo (BALDERSTON, 2002). A fragmentação do real de que fala Borges tem pontos de contato e mesmo fontes intertextuais em comum com o universo literário de Sei Shônagon.

¹¹ As imagens que ilustram este artigo se encontram em domínio público. Fonte: Giles (1911, frontispício). Adaptação minha (detalhe, 2015).

3. Listas e categorias

A maneira como os autores que escrevem sobre *O livro de travesseiro* interpretam a heterogeneidade do texto é reveladora. Alguns procuram encontrar na desordem um método; outros, como Jacqueline Pigeot, afirmam que “trata-se de uma obra que, ainda que ‘literária’, não é nem uma narrativa nem um poema [...] na realidade, *não possui um gênero preciso*” (PIGEOT, 1990, p. 110, grifo meu).

Os fragmentos “substantivos” abrem margem para diversas interpretações. Poderia se tratar de um “jogo de associações”, uma espécie de entretenimento de salão da época ao qual Sei Shônagon teria dado forma poética; ou talvez a autora esteja construindo um repertório de regras estéticas, uma descrição do refinamento aristocrático, tal como concebido por aquela sociedade. Há ainda a hipótese de que essas listas sejam inventários de *topoi* poéticos. Algumas seções muito obviamente exemplificam a categoria proposta no intertítulo. Por exemplo, o fragmento de número 35 é uma lista de flores de árvores (SEI, 1997, p. 86-88, fragmento 35;¹² tradução minha):

Flores de árvores. Escuras ou claras, as flores da ameixeira vermelha. As flores da cerejeira, com pétalas grandes e folhas escuras, num fino galho florido. As flores da glicínia, em longas cachopas de cor forte, são muito lindas.

Entre o fim do quarto mês e o início do quinto, não há nada mais belo de se ver, pela manhã, do que as flores brancas da laranjeira *tachibana*¹³ em contraste com suas folhas verde-escuro, cobertas da chuva da noite anterior. Se, além disso, dá para se ver uma ou duas frutas, como esferas douradas por entre as flores, o espetáculo não perde em nada para as flores da cerejeira cobertas de sereno! Não é de espantar que os nossos poetas digam que o pequeno cuco é amigo da laranjeira.

A flor da pera é a coisa mais ordinária e sem graça que existe. Ninguém enfeita a casa com flores de pereira, e seus galhos não servem nem para amarrar a cartinha mais simples. Quem compara o rosto de uma mulher à flor da pera quer dizer que tal mulher não é muito atraente, porque não tem muita cor. No entanto, na China, há poetas que a consideram a mais bela de todas as flores; e, na verdade, quando se olha de perto, há na borda das pétalas uma coloração rosa, que quase não se vê. Lembro-me que foi à flor da pera que o poeta comparou o rosto de Yang Guifei,¹⁴ quando ela foi encontrada, chorando, o mensageiro do imperador: “Como flores de pera na primavera, respingadas de chuva”. Pensando bem, a flor da pera também é admirável!

¹² 木の花は (“Quanto a árvores floríferas”), fragmento 34 na tradução brasileira de 2013 (SEI, 2013, p. 103-104).

¹³ De acordo com as convenções poéticas dessa era, o *hototogisu* (*Cuculus poliocephalus*, pequeno cuco) era o “marido” ou “melhor amigo” da *tachibana* (*Citrus tachibana*). No *Kokin'wakashū*, a combinação *hototogisu* / *tachibana* é um tópico do verão (quinto mês).

¹⁴ Bai Juyi, o poeta chinês de maior popularidade na corte japonesa da época, conta em um poema a história de Yang Guifei, uma concubina do imperador assassinada pelas tropas amotinadas porque achavam que ela e sua família se intrometiam nos assuntos do império.

As flores lilases da paulóvnia¹⁵ são também muito bonitas. Não aprecio tanto as suas folhas, que são muito grandes, mas não a critico como se fosse uma árvore comum, pois muito me impressiona saber que a fênix da China¹⁶ se recusa a pousar em qualquer outra. Além disso, é da madeira da paulóvnia que se faz o *koto*,¹⁷ do qual se extraem tão distintos e belos sons. De fato, “muito bonita” não é elogio suficiente para essa árvore. Ela é realmente maravilhosa!

O cinamomo¹⁸ não é bonito, mas eu gosto de sua florzinha. Mesmo com uma aparência ressequida, há sempre flores dessa árvore no quinto dia do quinto mês.

Esse fragmento, como alguns outros, esconde por trás de sua aparência desorganizada e arbitraria a “fantasia do enumerador, que regula a disposição dos elementos no interior da lista” com base em critérios “não científicos”; além disso, a autora realiza outra “manipulação” do gênero textual “lista”: ela “enxerta comentários que rompem o efeito de catálogo” (PIGEOT, 1990, p. 113), desestabilizando até mesmo a leitura de acadêmicos que quiseram categorizar os diferentes fragmentos de seu livro embasados em critérios rígidos. Mas existe aqui também um diálogo intenso com as coletâneas de poesia conhecidas na época. Tanto o *Man'yôshû* (MAN'YÔSHÛ, 1994)¹⁹ como o *Kokin'wakashû* (KOKIN'WAKASHÛ, 1984; 1995)²⁰ ordenam muitos de seus poemas por meio de palavras-chave sazonais que associam determinados elementos da natureza a um dado momento no ciclo das estações. A ordem em que as flores são mencionadas não é arbitraria. A ameixeira floresce no fim do inverno e marca a transição para o início da primavera. A cerejeira é a flor mais comumente associada à primavera. A glicínia, também uma flor de primavera, é, além disso, associada à capital e à aristocracia devido à cor roxa de suas flores. O par cucularanjeira é ainda mais interessante: um poema do *Man'yôshû* pede que o cuco não comece a cantar enquanto a *tachibana* não der frutos, ou seja, antes que comece o verão (SHIRANE, 2012b). A pereira floresce na mesma época que a *tachibana*. A paulóvnia também floresce no verão, assim como a flor do cinamomo, associada a uma data festiva que era comemorada no quinto dia do quinto mês (o “festival do íris aromático”).

¹⁵ *Paulownia tomentosa*, recentemente aclimatada no Brasil, onde às vezes é chamada de “quiri”. A flor tem forma de trombeta, semelhante à do ipê-roxo. A cor roxa (e as cores relacionadas ao roxo: fúcsia, lilás, violeta, malva, etc.) era a cor mais valorizada, devido às suas associações com a aristocracia.

¹⁶ Pássaro fabuloso, de cinco cores, cuja aparição anunciava o advento de um imperador com virtude.

¹⁷ *Koto* – instrumento de cordas. A madeira da paulóvnia, muito apreciada, é usada para fazer pequenos móveis e ornamentos.

¹⁸ Os galhos floridos do cinamomo eram usados em um ritual para afastar os maus espíritos no quinto dia do quinto mês de cada ano.

¹⁹ *Man'yôshû* (万葉集, “Coletânea da Miríade de Folhas”). Antologia poética (vários autores), com 4.516 poemas organizados em vinte livros. Compilação terminada em 785 (Era Nara).

²⁰ *Kokin'wakashû* ou *Kokinshû* (古今和歌集 ou 古今集, “Antologia de Waka Antigos e Modernos”). Antologia poética imperial do século X (vários autores), com 1.111 poemas distribuídos em vinte livros e classificados por tópicos (amor, estações do ano, viagens, etc.).

A progressão é interessante: ameixeira/cerejeira/glicínia/cuco-*tachibana*; seguidos por pereira/paulóvnia/cinamomo. A primeira “metade do texto” lista as flores e um dos pássaros mais fortemente associados à poesia, todos descritos com expressões positivas. A “segunda metade” discute o *status* de três árvores, por assim dizer, “problemáticas”: a flor da pereira é feia; a folha da paulóvnia é grande demais; e a do cinamomo parece meio ressequida. Todas elas se redimem, no entanto, por um aspecto positivo a ser destacado. A flor da pereira é assunto da poesia chinesa. A paulóvnia, da mesma maneira que a *tachibana*, é uma árvore associada a um pássaro (ainda que mitológico). Além disso, a paulóvnia serve para a confecção de instrumentos musicais. Por último, a flor do cinamomo é indispensável no calendário dos eventos da corte imperial.

Aliás, todas as sete árvores são, de uma forma ou outra, associadas à vida no palácio: as primeiras três não podem faltar nos jardins do imperador; um pé de cerejeira e outro de *tachibana*, considerados sagrados, flanqueiam a entrada principal do pavilhão do imperador em Quioto (na Era Heian e ainda hoje); a pereira e a paulóvnia estão de alguma forma associadas à figura do imperador da China; e, por último, o cinamomo, que, apesar de ser a árvore da lista que menos chama a atenção, é elevado de seu lugar humilde por ocasião de um importante evento imperial.

O trecho tem um movimento de *diminuendo*, começando com as flores mais exaltadas (e com um maior número de poemas escritos sobre elas em japonês), chegando a um clímax na descrição – poética e que faz alusão à poesia – do casal cuco-*tachibana*. Em seguida, há duas alusões à cultura da China (o poema de Bai Juyi e a fênix), que vindo depois das flores preferidas por Sei Shônagon se encontram numa posição de menor importância (poema japonês > poema chinês). Por último, uma flor “humilde” fecha a lista, valorizada de alguma forma por suas associações com o calendário da corte.

Pigeot (1990, p. 112) afirma que grande parte das listas *wa* é inspirada em obras como o *Shinsen Jikyô*²¹ (Figura 2) ou o *Wamyô Ruijishô*,²² “o mais antigo dicionário chinês-japonês, publicado no Japão por volta de 934” (FRÉDÉRIC, 2008, p. 1245). Uma das versões deste último está dividida em 24 categorias: o universo; pessoas; aparência; doenças; artes e ofícios; prédios; barcos e carros; tesouros; tecidos; roupas; bebida e comida; louças e vasilhas; lâmpadas e luminárias; ferramentas; animais alados; animais de pelo; vacas e bois; dragões e peixes; tartarugas e moluscos; insetos e bichinhos; cereais; verduras; melões e frutas; e plantas (BAILEY, 1960, p. 18-19).²³

Essas obras, por sua vez, baseiam-se em divisões por categorias que remontam à cultura letrada chinesa, tal como ela foi codificada em obras como o *Ēryǎ*. No entanto, essas categorias temáticas e lexicais são utilizadas por Sei

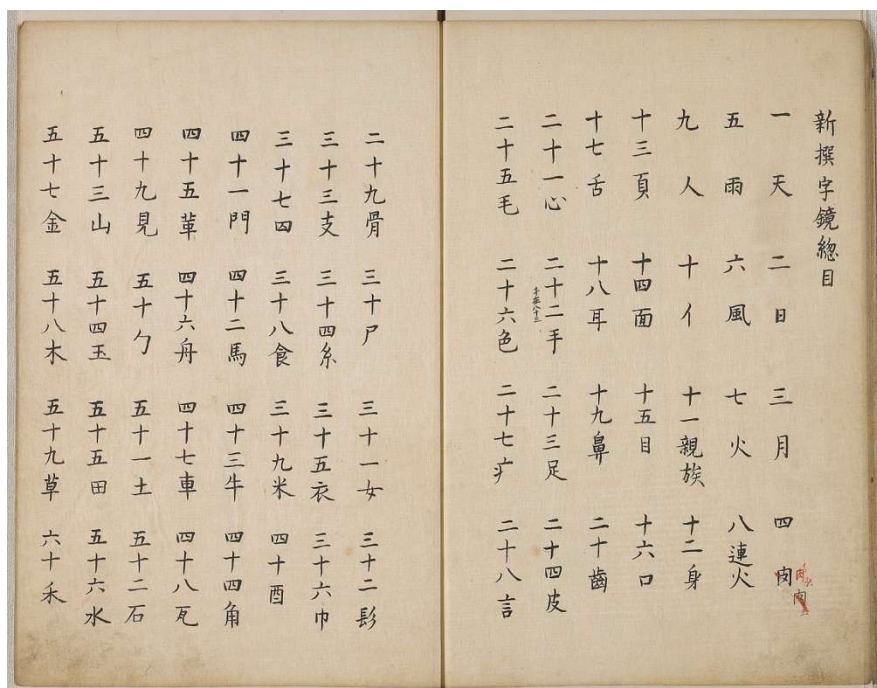
²¹ *Shinsen Jikyô* (新撰字鏡, *Novo Espelho de Caracteres Seleccionados*). “Grande dicionário de caracteres sino-japoneses (*kanji*) compilado em Quioto por volta de 900 por um religioso budista chamado Shôjû e que compreende cerca de 20 mil caracteres classificados segundo suas raízes e acompanhados de sua pronúncia em chinês (*on*) e japonês (*kun*). É o mais antigo dicionário desse tipo” (FRÉDÉRIC, 2008, p. 1058).

²² *Wamyô Ruijishô* (和名類聚抄, *Palavras Japonesas Classificadas por Categorias*).

²³ 天地, *tenchi*; 人倫, *jinrin*; 形体, *keитай*; 疾病, *shippei*; 術藝, *jutsugei*; 居處, *kyosho*; 舟車, *sensha*; 珍寶, *chinpô*; 布帛, *fuhaku*; 裝束, *shôzoku*; 飲食, *inshoku*; 器皿, *kibei*; 燈火, *tôka*; 調度, *chôdo*; 羽族, *uzoku*; 毛群, *môgun*; 牛馬, *gyûba*; 龍魚, *ryôgo*; 龜貝, *kibai*; 蟲豸, *chûchi*; 稻穀, *tôkoku*; 菜蔬, *saiso*; 果蓏, *kayu*; 草木, *sômoku*.

Shônagon para realizar um tipo diferente de jogo. Em primeiro lugar, porque ela “escamoteia a tendência à exaustividade que caracteriza a lista didática” (PIGEOT, 1990, p. 112). A autora seleciona os itens de suas enumerações com base em ideais estéticos, como *wokashi* ou *aware*, e “o conteúdo das listas mostra que é melhor interpretar a sua abrangência como restrita – ler, por trás de ‘Montanhas’: ‘Montanhas que me atraem, me encantam ou divertem devido à sua forma, nome, etc.’” (PIGEOT, 1990, p. 112). Essa maneira de redigir a lista não pode ser considerada científica nem didática.

Figura 2 – O Shinsen Jikyô



Primeira página do índice de uma cópia do fim da Era Edo do *Shinsen Jikyô*, um dicionário de *kanji* compilado no final do século X. Os primeiros sete caracteres são: céu, sol, lua, carne, chuva, vento e fogo. Cavalo aparece na posição 42.²⁴

Na categoria *wa*, alguns exemplos não seriam classificados como listas em um contexto ocidental. Por exemplo, quando a lista tem um item (SEI, 1997, p. 109, fragmento 50;²⁵ tradução minha):

Gatos. Os que têm as costas pretas e a barriga bem branquinha.

Trata-se de outro tipo de lista: nesse caso, Sei Shônagon está determinando quais são os *melhores representantes* de uma dada categoria (“Se você inventar de ter um gato, é bom que seja preto e branco”). E, como se trata de um caso em que apenas uma apresentação é aceitável (“Fora essa, a categoria gato não oferece nenhuma outra possibilidade de excelência”), então a lista tem apenas um item. Sobre essa questão, Pigeot se interroga sobre o que ela

²⁴ Fonte: Biblioteca Digital da Universidade Feminina de Nara. Disponível em: <<http://mahoroba.lib.nara-wu.ac.jp/y05/html/675/>>. Acesso em: 23/11/2015. Adaptação minha (detalhe, 2015).

²⁵ 猫は (“Quanto a gatos”), fragmento 49 na tradução brasileira de 2013 (SEI, 2013, p. 129).

considera um “problema de método”: “Qual é o número mínimo de unidades para que se possa falar de enumeração, de lista?” (PIGEOT, 1990, p. 113). Esse tipo de rol de um só item lembra ainda, guardadas as diferenças, textos que usam um intertítulo para designar um conjunto vazio, como o famoso “Capítulo sobre cobras” da *História natural da Islândia*, que se resumia a informar que nessa ilha não há nenhum espécime do animal,²⁶ ou ainda o célebre capítulo CXXXIX de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que trata do assunto “De como não fui ministro de estado” (ASSIS, 1881, p. 349) (Figura 3).

Figura 3 – O “capítulo vazio” de *Brás Cubas*



Uma das características de *Memórias póstumas de Brás Cubas* é a experimentação formal com os intertítulos. A maneira como Machado de Assis divide os capítulos está associada a um fino senso de humor, que não soaria estranho a Sei Shônagon. Alguns capítulos são muito curtos, com apenas uma reflexão, frase ou parágrafo. Aqui, pode-se ver como se apresentava o capítulo CXXXIX na primeira edição da obra: a página possui um apelo visual que dialoga mesmo com a poesia concretista.²⁷

Que a obra de Sei Shônagon tenha finalmente adotado o título de *Makura no Sôshi* vem reforçar essa característica, pois um dos referentes que o *sôshi* pode designar é o caderno costurado, composto de folhas inicialmente

²⁶ Na verdade, trata-se de uma história apócrifa encontrada em diferentes versões. Eis a explicação de Borges: “[Un] libro sobre Islandia [...], escrito por un viajero holandés, tiene un capítulo que se ha hecho famoso en la literatura inglesa, y al que alude Chesterton alguna vez. Es un capítulo titulado ‘Sobre las serpientes de Islandia’; es muy breve, suficiente y lacónico: consta de esta única frase: ‘Serpientes en Islandia, no hay’. Eso es todo” (BORGES, 2002, p. 312).

²⁷ Fonte: Assis (1881, p. 349). Minha adaptação (detalhe, 2015).

avulsas e reunidas por sua proprietária em um conjunto. Esse conjunto pode, *a priori*, não ser resultado de um projeto coerente; no entanto, quando costuradas juntas, essas folhas passam a ter um padrão determinado pela autora que as colecionou.

Questão de leitura, um olho clássico ou pré-moderno não enxerga nesse padrão uma ordem digna de ser caracterizada como autoral – e muito menos como sistemática. Por sua vez, um olho modernista pode interpretar a “bela desordem” das folhas como uma reação aos ideais clássicos de estrutura, de progressão lógica ou de harmonia, quando, na verdade, a aparente desorganização do texto de Sei Shônagon pode não ser uma reação a tradições anteriores, e sim resultado de uma maneira orgânica (e, na sua época, tradicional) de reunir e produzir textos. Por fim, para grande parte da literatura pós-moderna que se produz hoje, a criação do artefato livro com base em elementos heterogêneos, obedecendo a uma lógica não linear, com hibridismo de gêneros e pluralidade de vozes, é o modelo mais comum. Mais ainda, é o modelo que permite, com mais facilidade, neste momento histórico em que eu escrevo este texto, a criação de obras complexas que ponham diferentes sujeitos em diálogo, aumentando assim o valor e o poder de expressão de um conteúdo que, se tratado linearmente, correria o risco de ser desinteressante ou de reforçar a legitimidade de uma ordem política antiquada.

Nenhuma dessas leituras, no entanto, é a “mais correta” ou a “verdadeira” leitura do texto. Alguns elementos podem ser refutados se usarmos, como Gadamer (1997), uma ideia virtual do texto tal como ele era lido pelos antigos, contemporâneos da sua escritura. A antiguidade do texto torna fútil a própria ideia de que ele seja um clássico – ele não era um clássico para seus contemporâneos, tampouco foi composto com base em uma ideia de sublime ou de belo que permita afirmar, hoje, que ele pertencia a uma categoria designada como a alta literatura de sua época (ao contrário, por exemplo, do *Kokin'wakashû*, que se pretendia uma seleção oficial, com prerrogativas quase religiosas, daquilo que de melhor fora feito até então).

4. Listas poéticas

Ainda que o *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos* seja o exemplo mais famoso, a obra de Borges está repleta de enumerações. O conto “Pierre Menard, autor do Quixote” (BORGES, 1974), por exemplo, apresenta-se como uma enumeração de itens da sua “obra invisível”. “Funes, o memorioso” (BORGES, 1974) é uma lista de listas utilizadas para criar a sensação cumulativa de sufocamento pela memória de que sofre o protagonista.

Podemos buscar definir provisoriamente a lista literária (ou catálogo poético, ou enumeração retórica, ou rol não pragmático, ou constelação lexical, ou coleção estética – os nomes são muitos): “Em sua forma mais simples, listas são estruturas que mantêm juntos itens que antes eram separados ou díspares” (BELKNAP, 2004, loc. 109). Os itens desse catálogo não precisam se parecer entre si; no entanto, pelo fato de estarem reunidos no mesmo texto, e muitas vezes sob o mesmo título, eles sofrem a ação de um fenômeno que poderíamos chamar de *presunção de significado*: se estão postos juntos, algum motivo

haverá.²⁸ Por fim, a lista acrescenta ao mundo um conjunto (a ideia de que uma seleção de itens forma um conjunto) que *não existia antes*.

Ora, a ideia de que uma lista cria um grupo que não existia antes vai justamente de encontro à concepção que a ciência europeia moderna tinha da função classificatória. Essa crença na preexistência de categorias no mundo é, na verdade, um jogo verbal, nunca totalmente lógico, sempre sob a ameaça do arbitrário. Para realizar seu trabalho, aristotelicamente, o cientista deveria acreditar que as categorias que ele usa estavam presentes, *a priori*, nas coisas; sua tarefa consistiria apenas em enxergar uma ordem preexistente. A lista não pragmática, por sua vez, reivindica para si a criação de uma nova ordem, trazida ao mundo pelo texto, e que não existiria se não fosse por esse gesto. A poética da enumeração deriva sua alegria classificatória, por um lado, do prazer lúdico que tanto o autor como o leitor podem ter ao buscar o pensamento, ou o estético, por trás de elementos agrupados de forma surpreendente; por outro lado, essa poética é justamente uma *poiesis* e faz referência ao Deus do Antigo Testamento, que criou o mundo e suas categorias por meio do *logos*. Em “Umás notas”, do seu livro de poemas *La Cifra*, Borges faz o seguinte comentário sobre o que ele chama de “enumerações caóticas”: “Dessa figura, que Walt Whitman usou com tanta felicidade e prodigalidade, só posso dizer que deve parecer um caos, uma desordem, e ser intimamente um cosmos, uma ordem” (BORGES, 1989, p. 340).

A expressão “enumerações caóticas” foi criada por Leo Spitzer (1945); da mesma maneira que Borges, Spitzer se refere a Walt Whitman como o originador do “estilo enumerativo” no âmbito da poesia moderna (ALAZRAKI, 1986, p. 149-150). Os “catálogos de Whitman apresentam uma massa de coisas heterogêneas, integradas, no entanto, em uma visão majestosa e grandiosa de um todo uno” (ALAZRAKI, 1986, p. 150). Pode-se afirmar que as enumerações de Whitman, para usar uma expressão de Umberto Eco, fazem uso do “*topos* da inefabilidade”:

Diante de algo que é imensamente grande, ou desconhecido, sobre o qual ele ainda não sabe o suficiente, ou sobre o qual ele jamais saberá, o autor nos diz ser incapaz de dizer, e então nos propõe, na maioria das vezes, uma lista de espécimes, exemplos, ou indicações, deixando ao leitor a tarefa de imaginar o resto (ECO, 2009, p. 49).

O universo poético de Walt Whitman é imenso e inclui planetas, estrelas, mares, multidões: é um poeta que canta a expansão da consciência, das fronteiras do mundo conhecido, das possibilidades humanas e do tamanho do universo, em consonância com o clima cultural de otimismo epistemológico dos Estados Unidos na segunda metade do século XIX. Assim, por exemplo, ao descrever sua cidade natal, Nova York, em “*Mannahatta*”, um poema de 1860, o poeta faz uso do efeito cumulativo da repetição para dar ideia de um lugar vibrante, imenso, heterogêneo e cheio de movimento:

²⁸ Muitas vezes, as listas que se propõem como mais neutras e que mais insistem em uma aparente contingência ou aleatoriedade na seleção de seus itens são justamente as que possuem maior densidade interpretativa.

[...] *Numberless crowded streets, high growths of iron, slender, strong, light, splendidly uprising toward clear skies, Tides swift and ample, well-loved by me, toward sundown, The flowing sea-currents, the little islands, larger adjoining islands, the heights, the villas,*
[...] *Immigrants arriving, fifteen or twenty thousand in a week, The carts hauling goods, the manly race of drivers of horses, the brown-faced sailors, The summer air, the bright sun shining, and the sailing clouds aloft, The winter snows, the sleigh-bells, the broken ice in the river, passing along up or down with the flood-tide or ebb-tide,*
[...] *A million people — manners free and superb — open voices — hospitality — the most courageous and friendly young men, City of hurried and sparkling waters! city of spires and masts! City nested in bays! my city! [...]*

(WHITMAN, 1973, p. 206-207)

O mais célebre admirador (em língua portuguesa) de Walt Whitman é Fernando Pessoa, e, em especial, seu heterônimo Álvaro de Campos. Eis como, no início de um poema chamado “Saudação a Walt Whitman”, Álvaro de Campos designa o poeta estadunidense:

[...] Saúdo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo,
Ó sempre moderno e eterno, cantor dos concretos absolutos,
Concubina ferosa do universo disperso,
Grande pederasta roçando-te contra a diversidade das coisas
Sexualizado pelas pedras, pelas árvores, pelas pessoas, pelas profissões,
Cio das passagens, dos encontros casuais, das meras observações,
Meu entusiasta pelo conteúdo de tudo,
Meu grande herói entrando pela Morte dentro aos pinotes,
E aos urros, e aos guinchos, e aos berros saudando Deus!
Cantor da fraternidade feroz e terna com tudo,
Grande democrata epidérmico, contíguo a tudo em corpo e alma,
Carnaval de todas as acções, bacanal de todos os propósitos
Irmão gémeo de todos os arrancos,
Jean-Jacques Rousseau do mundo que havia de produzir máquinas,
Homero do *insaisissable* do flutuante carnal,
Shakespeare da sensação que começa a andar a vapor,
Milton-Shelley do horizonte da Electricidade futura!
Íncubo de todos os gestos,
Espasmo pra dentro de todos os objectos de fora
Souteneur de todo o Universo,
Rameira de todos os sistemas solares, paneleiro de Deus! [...]

(PESSOA, 1974, p. 232-233)

A saudação de Álvaro de Campos faz uma interessante associação do estilo da “enumeração caótica” de Whitman a um gênero textual mais antigo, profundamente ligado à cultura portuguesa. Trata-se da *litanía* ou *ladainha*, um tipo de poema recitado em procissões ou outros eventos religiosos, com origens no *Kyrie Eleison* da missa católica, e cujo uso se fixou por volta do século VI d. C. As litanias, em geral, fazem alusão aos muitos nomes de Deus, ou do Cristo, ou da Virgem, e estruturam-se em partes ditas por um solista e respostas recitadas pelos fiéis. As súplicas muitas vezes são *apóstrofes*, chamados ou saudações a um ser divino, cujos muitos nomes, epítetos ou qualidades vão sendo enumerados pelo solista, e às quais respondem os fiéis com uma espécie de refrão. Na litanía, o que importa é “o vertiginoso som da lista, [...] a enunciação rítmica dos nomes por um bom tempo” (ECO, 2009, p. 118). Pessoa faz uma paródia do tom repetitivo das litanias ao imaginar muitos nomes, epítetos e qualidades (alguns bastante profanos) para seu colega d’além-mar.

O efeito repetitivo da litanía é descrito como encantatório, pois faz alusão ao transe místico; e muitas religiões têm exercícios verbais semelhantes com a função de auxiliar na elevação da espiritualidade (cf. o mantra *om* dos hindus ou o *Namu Amida Butsu* do budismo japonês). No *Bhagavad Gītā*,²⁹ Krishna diz o seguinte a Arjuna:

Capítulo VII

[...] ⁸ Ó filho de Kuntī, Eu sou o sabor da água, a luz do Sol e da Lua, a sílaba *om* nos mantras védicos; Eu sou o som no éter e a habilidade no homem. ⁹ Eu sou a fragrância original da terra e sou o calor no fogo. Eu sou a vida de tudo o que vive e sou as penitências de todos os ascetas. [...] ¹¹ Eu sou a força dos fortes, desprovida de paixão e desejo. Eu sou a vida sexual que não é contrária aos princípios religiosos, ó senhor dos Bhāratas.

Capítulo IX

[...] ¹⁷ Eu sou o pai deste Universo, a mãe, o sustentáculo e o avô. [...] ¹⁸ Eu sou a meta, o sustentador, o senhor, a testemunha, a morada, o refúgio e o amigo mais querido. Sou a criação e a aniquilação, a base de tudo, o lugar onde se descansa e a semente eterna. ¹⁹ Ó Arjuna, Eu forneço calor e retenho e envio a chuva. Eu sou a imortalidade e sou também a morte personificada. Tanto o espírito quanto a matéria estão em Mim.
(BHAKTIVEDANTA VEDABASE, s/d, s/p)

Borges cita esse trecho do *Bhagavad Gītā* em um texto sobre Whitman e afirma que o “panteísmo divulgou um tipo de frases nas quais se declara que Deus é diversas coisas contraditórias, ou (melhor ainda) miscelâneas” (BORGES, 1974, p. 251). Segundo Alazraki (1986, p. 152), Borges faz uso da “enumeração caótica” em dois contextos diferentes. Em primeiro lugar, há as

²⁹ O *Bhagavad Gītā* (sânscrito: श्रीमद्भगवद्गीता, *Śrīmadbhagavadgītā*, “canção de Deus”) é uma escritura da religião hindu, parte do *Mahābhārata*. Acredita-se que tenha sido escrito no século IV a. C.

listas que aparecem em suas obras em prosa. Nessas listas, encontramos muitas vezes um gesto retórico semelhante tanto ao de Whitman como ao de Pessoa, e ainda daquilo que ele chamou de “panteísmo”, ao descrever “visões divinas ou teofanias, em histórias como ‘O Aleph’, ‘O Zahir’ e ‘A Escrita do Deus’” (ALAZRAKI, 1986, p. 152).

É um paradoxo que Borges tenha levado adiante a tradição da “lista dos nomes de Deus” para o contexto da modernidade laica (substituindo Deus pelo universo, ou talvez pela linguagem, ou ainda pela arrogância da ciência) *por meio da prosa* e que suas enumerações poéticas (aqui, no sentido das que aparecem no contexto de um poema) se voltem para o interior do sujeito – e não para fora, como acontece em Whitman, Álvaro de Campos ou Neruda. Em sua poesia, Borges busca fazer o registro do indivíduo “em um tempo familiar, em um lugar que é percebido mais em termos pessoais do que históricos” (ALAZRAKI, 1986, p. 153). Nas listas que encontramos em seus poemas há “um levantamento aleatório de experiências que chamamos de enumerações caóticas, mas o caos se refere principalmente à natureza da apresentação, e não à desordem da representação” (ALAZRAKI, 1986, p. 153):

Limites

Há um verso de Verlaine que não recordarei.
Há uma rua próxima que está vedada aos meus passos,
há um espelho que me viu pela última vez,
há uma porta que eu fechei até o fim do mundo.
Entre os livros de minha biblioteca (que eu agora vejo)
há algum que eu já não abrirei.
Este verão eu vou fazer cinquenta anos;
a morte me desgasta, incessante.

(BORGES, 1974, p. 849, tradução minha)³⁰

É a coletânea *La Cifra*, de 1981, que apresenta o maior número de poesias com enumerações. De fato, nos comentários dessa obra, o próprio Borges reconhece que “abusou” dessa “figura” (BORGES, 1989, p. 340).³¹ O livro é dedicado à esposa de Borges, argentina descendente de japoneses: “Eu pronuncio agora o nome dela, María Kodama. Quantas manhãs, quantos mares, quantos jardins do Oriente e do Ocidente, quanto Virgílio” (BORGES, 1989, p. 289). Um desses “poemas de listas” faz alusão à cultura japonesa:

Xintoísmo

Quando nos anonada a desdita,
durante um segundo nos salvam

³⁰ *Límites. / Hay una línea de Verlaine que no volveré a recordar. / Hay una calle próxima que está vedada a mis pasos, / hay un espejo que me ha visto por última vez, / hay una puerta que he cerrado hasta el fin del mundo. / Entre los libros de mi biblioteca (estoy viéndolos) / hay alguno que ya nunca abriré. / Este verano cumpliré cincuenta años; / la muerte me desgasta, incesante.*

³¹ Sobre o poema “Aquél”: *Esta composición, como casi todas las otras [de este libro], abusa de la enumeración caótica. De esta figura, que con tanta felicidad prodigó Walt Whitman, sólo puedo decir que debe parecer un caos, un desorden, y ser íntimamente un cosmos, un orden.*

as aventuras ínfimas
da atenção ou da memória:
o sabor de uma fruta, o sabor da água,
um rosto que o sonho nos devolve,
os primeiros jasmims de novembro,
o anelo infinito da bússola,
um livro que acreditávamos perdido,
o pulso de um hexâmetro,
a breve chave que nos abre uma casa,
o odor de uma biblioteca ou do sândalo,
o nome antigo de uma rua,
as cores de um mapa,
uma etimologia imprevista,
a lisura de uma unha limada,
a data que buscávamos,
contar as doze badaladas no escuro,
uma brusca dor física.

Oito milhões são as divindades do Xintoísmo
que viajam pela terra, secretas.
Esses modestos numes nos tocam,
nos tocam e nos deixam.

(BORGES, 1989, p. 333, tradução minha)³²

O título, “Xintoísmo”, refere-se à religião nativa do Japão.³³ A palavra *shintô*³⁴ é composta pelos ideogramas *shin*³⁵ (“deuses”) e *tô*³⁶ (“caminho”). Quando afirma que as divindades do xintoísmo são oito milhões, Borges está se referindo à expressão *yaoyorozu no kami*³⁷ (“oito milhões de deuses”):

[A partir dessa expressão, podemos entender que] a presença dos *kami* é avassaladora e perpassa todos os aspectos da vida, não apenas porque os elementos naturais (vento, sol, lua, água, montanhas, árvores, etc.) são eles mesmos *kami*, mas também porque *kami* específicos velam e protegem as atividades humanas e vivem em objetos feitos pelos humanos, também. Alguns *kami* são ancestrais divinizados, ou grandes vultos do

³² *Shinto. / Cuando nos anonada la desdicha, / durante un segundo nos salvan / las aventuras ínfimas / de la atención o de la memoria: / el sabor de una fruta, el sabor del agua, / esa cara que un sueño nos devuelve, / los primeros jazmines de noviembre, / el anhelo infinito de la brújula, / un libro que creíamos perdido, / el pulso de un hexámetro, / la breve llave que nos abre una casa, / el olor de una biblioteca o del sándalo, el nombre antiguo de una calle, / los colores de un mapa, / una etimología imprevista, / la lisura de la uña limada, la fecha que buscábamos, / contar las doce campanadas oscuras, / un brusco dolor físico. // Ocho millones son las divinidades del Shinto / que viajan por la tierra, secretas. / Esos modestos númenes nos tocan, / nos tocan y nos dejan.*

³³ O Japão adota um sistema de crenças que combina, sincreticamente, elementos do budismo, do taoísmo, do confucionismo, do xintoísmo e de outras práticas místicas encontradas nas diferentes regiões.

³⁴ *Shintô* (神道).

³⁵ *Shin* ou *kami* (神, “deus”, “deuses”, “divindades” ou “seres numinosos”).

³⁶ *Dô*, *tô* ou *michi* (道, “caminho”, “tao”, “doutrina” ou “ensinamento”).

³⁷ *Yaoyorozu no kami* (八百万神, “oitocentas miríades de deuses”).

passado; o Imperador, por muito tempo, foi tido por divino (GRAPARD, 1983, p. 130).

O poema fala dos deuses do Japão como “modestos numes” que “nos tocam e nos deixam”. Ao escolher a palavra “nume” para traduzir *kami*, Borges está associando a religião japonesa à dos antigos romanos, que também veneravam seus ancestrais e os “deuses de um lugar”. Borges faz uma releitura da crença de que há um deus nos objetos mais humildes, integrando-a à poética das coisas que muitas listas põem em movimento: os inanimados objetos têm um poder evocatório – de lembranças, imagens, emoções, sensações – que se assemelha ao de um deus escondido. As coisas perdidas e achadas, os pequenos objetos do cotidiano e as gavetas que abrigam um caos em miniatura são imagens próximas da ideia de *makura*-travesseiro, da poética do íntimo e do cotidiano, associada à obra de Sei Shônagon. Proponho a contraposição do poema de Borges a três fragmentos de *O livro de travesseiro*. A seguir, cito a tradução do próprio Borges em coautoria com María Kodama, publicada postumamente em 2004 (SEI, 2004, p. 46-47; 132-133):³⁸

15. *Cosas que hacen latir deprisa el corazón...*

*Gorriones que alimentan a sus crías. Pasar por un lugar donde juegan niños. Dormir en una habitación donde se ha quemado incienso. Advertir que un elegante espejo chino está un poco empañado. Ver a un caballero que detiene su carruaje frente a nuestro portón y ordena a sus servidores que lo anuncien. Lavarse el pelo, acicalarse y ponerse ropas perfumadas. Aunque nadie lo vea, sentimos un íntimo placer. Es de noche y uno espera una visita. De pronto, nos sorprende el sonido de las gotas de lluvia que el viento arroja a las persianas.*³⁹

16. *Cosas que suscitan una querida memoria del pasado...*

Malva seca. Objetos usados en la Fiesta de las Muñecas. Descubrir un trozo de tela violeta oscuro o color uva entre las páginas de un cuaderno.

³⁸ A tradução de Borges e Kodama (2004) é baseada na tradução para o inglês de Morris (1971), que, por sua vez, é baseada no *Nôinbon*. O conteúdo dessa tradução não corresponde, em muitos fragmentos, ao das traduções brasileiras, nem à versão ensinada hoje na escola no Japão, nem à tradução mais recente para o inglês. As versões em castelhano (2001; 2002; 2004) são todas baseadas no *Nôinbon*, mas ainda assim diferem entre si nos cortes, na seleção, nos intertítulos, na ordenação e nas escolhas tradutórias. Uma tese completa poderia ser escrita sobre Sei Shônagon e suas traduções para o castelhano.

³⁹ 15. Coisas que fazem bater depressa o coração... / Pardais que alimentam seus filhos. Passar por um lugar onde brincam crianças. Dormir em um quarto onde se queimou incenso. Perceber que um elegante espelho chinês está um pouco embaçado. Ver um cavalheiro estacionar sua carruagem em frente ao nosso portão e ordenar a seus criados que o anunciem. Lavar o cabelo, arrumar-se e vestir roupas perfumadas. Ainda que ninguém nos veja, sentimos um íntimo prazer. / É noite, e se está esperando uma visita. De repente, é-se surpreendida pelo som das gotas da chuva que o vento lança sobre as persianas.

Llueve y uno está aburrido. Para pasar el tiempo revisamos viejos papeles y descubrimos las cartas de un hombre que alguna vez hemos querido.

*El abanico de papel del año pasado. Una noche de luna.⁴⁰
96. Cosas placenteras (trechos)*

[...] Una persona con la cual nos sentimos incómodos nos pregunta el principio o el final de un poema. Si lo recordamos, es un placer. [...]

Busco un objeto que necesito enseguida y lo encuentro. Otras veces hay un libro que necesito ver inmediatamente. Revuelvo todo de arriba abajo y ahí está. ¡Qué alegría! [...]⁴¹

Em seu poema, Borges denomina dois tipos de “aventuras ínfimas” que “durante um segundo nos salvam”: as “da atenção” e as “da memória” (há ainda um terceiro tipo, como veremos adiante). As aventuras ínfimas da memória são mais fáceis de reconhecer, porque além de estabelecerem um diálogo com as “Coisas que suscitam uma querida memória do passado”, de Sei Shônagon, elas estão de acordo com a tradição literária da memória que nos trazem os objetos (como no caso da “memória involuntária”, de Proust). Em Borges, a ênfase está nas recordações agradáveis e nostálgicas, inclusive aquelas que só conseguimos recuperar por acaso (um rosto em um sonho, um livro tido por perdido, a data que se estava tentando lembrar). Para Borges, o principal trabalho da memória é esquecer (ou seja, selecionar rigorosamente aquilo que deve ser lembrado). Assim, por exemplo, no conto “Funes, o memorioso”, a memória total de que dispõe o personagem não é uma bênção, e sim uma maldição: a incapacidade de esquecer.

Os três textos de Sei Shônagon, na forma de sua tradução por Borges e Kodama, podem nos auxiliar ainda a compreender a natureza das “aventuras ínfimas da atenção ou da memória”. Em Borges, a desdita é o presente (a velhice, a doença, a cegueira), e o que “nos salva” são pequenos *flashes* de um segundo. Esses clarões da consciência podem fazer referência ao que já foi, como as “*Cosas que suscitam una querida memoria del pasado*”: um rosto, um cheiro, uma rua (memórias involuntárias). Eles podem se originar no prazer, igualmente mnemônico, bastante borgeano, mas também essencialmente shonagônico, de trazer coisas à memória (memória voluntária): um livro, um verso, um nome, uma etimologia, uma data. Na sociedade em que vivia Sei Shônagon, esse não era um prazer fútil, pois era crucial para o *status* de uma mulher culta que ela soubesse muitas coisas de cor. No caso de Borges, a memória de textos fazia parte de sua profissão – mais ainda: sabemos que

⁴⁰ 16. Coisas que suscitam uma querida memória do passado... / Malva seca. Objetos usados na Festa das Bonecas. Descobrir um pedaço de tecido violeta escuro ou de cor uva entre as páginas de um caderno. / Está chovendo, e nos entediamos. Para passar o tempo, revisamos velhos papéis e descobrimos as cartas de um homem que amávamos outrora. / O leque de papel do ano passado. Uma noite de lua.

⁴¹ 96. Coisas que dão prazer / [...] Uma pessoa com a qual nos sentimos constrangidos nos pergunta o início ou o final de um poema. Se conseguimos lembrá-lo, é um prazer. [...] / Busco um objeto de que estou precisando urgentemente e o encontro. Outras vezes, há um livro que preciso consultar imediatamente. Viro tudo de cabeça para baixo e eis que o encontro. Que alegria! [...]

depois de totalmente cego ele continuou a compor poesia pelo método da memorização e só ditava seus poemas para alguém anotar quando acreditava que eles já estavam prontos. Tanto Borges como Sei Shônagon se concebiam um pouco como cérebros que carregavam textos e bibliotecas. Trata-se de uma experiência humana: o medo (a melancolia) de que não se possa nunca mais recuperar uma informação.

Outro tipo de “aventura ínfima”, talvez o mais interessante, está relacionado à ideia de que existem “*cosas que hacen latir deprisa el corazón*”: eventos que estimulam a produção de adrenalina, provocando uma sensação de euforia e atenção aumentada. Esses eventos podem ser de natureza agradável, como a visita de um homem bonito; ou um susto, como o som repentino de uma tempestade; ou ainda, algo desagradável, como descobrir que o espelho (objeto raro e caríssimo na Antiguidade japonesa) está arranhado; ou quando se sente “uma brusca dor física”. Nesses momentos em que a emoção ou as sensações nos tomam por completo, sentimos o coração bater mais forte e a intensa convicção física de estarmos vivos, no aqui e no agora.

5. Considerações finais

Neste texto, procurei apresentar alguns temas relacionados à ideia de “categoria” na obra de Sei Shônagon e de outros autores que podem ser postos em diálogo com seu livro. Assim, Jorge Luis Borges, um de seus tradutores, tem em comum com ela uma atitude poética e lúdica com relação aos sistemas de organização intelectual de sua época: no caso do argentino, as enciclopédias e o orientalismo europeu; para a japonesa, as antologias poéticas imperiais e os dicionários e tratados chineses e japoneses baseados na cultura letrada chinesa. Em ambos os casos, a postura irreverente diante do conhecimento mesmo que os formou não implica a negação desses sistemas, que ambos respeitavam e compreendiam profundamente; pelo contrário, a maestria com que eram capazes de recriar as listas e as classificações de outros, tornando-as mais interessantes e artísticas, estava firmemente ancorada no deleite da enumeração e naquilo que Jacqueline Pigeot (1990, p. 109) chama de *gôût pour la prolifération lexicale*, um dos aspectos mais comuns associados ao prazer do texto nas mais diversas culturas.

A arte japonesa (e a tradição em que ela se insere, incluindo elementos estéticos vindos da China e outros desenvolvidos com base em ideias do budismo) desde muito cedo deu grande ênfase ao silêncio do artista e à tarefa que a obra de arte impõe ao olho de quem a vê: a de preencher esses espaços em branco. Existe aqui uma tensão entre duas tendências artísticas: a do vazio e a do preenchimento. Associada ao conceito de vazio, há a ideia da fragmentação. O fragmento, por definição, faz alusão a uma parte que está faltando e que precisa ser complementada. O preenchimento, pelo contrário, cria a ilusão de que todas as partes de algo se encontram presentes – a sensação de plenitude ou de completude. Uma terceira tendência artística, menos frequente na arte japonesa clássica, exacerba e suplementa as duas primeiras: a da abundância ou excesso.

Ao contrário dos jogos enumerativos e da fragmentação poética, a narrativa tem uma importante relação de proximidade com um ideal de preenchimento. Mesmo quando faz uso da elipse, mesmo quando omite informações, mesmo quando o desfecho da história é frustrante, a narrativa cria sobre o leitor um efeito de expectativa de completude. Ainda quando a linha é rompida, aquilo que move o leitor de uma história é o desejo de que a contadora o leve ao fim do novo.

Existe um tipo de enumeração, muitas vezes associado à narrativa, que cria uma ilusão de plenitude. O capítulo 2 de *O romance do Genji* (MURASAKI, 2008) tem uma célebre passagem em que os amigos do protagonista discutem diferentes tipos de mulheres, e esses tipos são depois, um a um, ilustrados nos capítulos subsequentes, criando a impressão de um mundo completo e diverso. Em *A vertigem das listas*, Umberto Eco (2009, p. 9-18) cita a descrição do escudo de Aquiles, encontrada no Livro XVIII da *Ilíada*, como exemplo de um rol ordenado, cuja acumulação e organização em uma forma estética e plena (que ele chama de *mise en forme*) “não incentiva que vejamos outras coisas a não ser aquelas ali representadas”. A natureza circular do escudo “não permite que se presuma haver nada além de seus limites: trata-se de uma forma finita” (ECO, 2009, p. 12).

O escudo de Aquiles é um microcosmo, representando o universo, as estrelas, as cidades, o campo, a colheita, os seres humanos e o mar. Não por acaso a descrição se encontra em uma narrativa épica. O épico pressupõe uma visão de mundo que dá ênfase à plenitude, construindo a identidade de um povo em torno de seus mitos e feitos de coragem. Uma das funções do épico é reforçar uma concepção estável e tradicional do lugar do herói – modelo para todos os homens – no universo. Da mesma maneira, no Japão encontramos em narrativas de estilo épico, como *A história dos Heike* (HEIKE, 1988), longas enumerações de soldados, cavalos, heróis do passado, ancestrais, exércitos. Essas intermináveis listas de elementos militares cumprem a função de localizar a narrativa numa época e em uma tradição, além de criar um mundo mítico de heróis e batalhas. Por muito tempo o *Heike* foi considerado um relato verdadeiro de fatos históricos. Também não por acaso *A história dos Heike* deu origem a inúmeras histórias de fantasmas, que criam um elo entre o mundo dos antepassados, o dos espíritos e o dos vivos.

Alguns fragmentos de Sei Shônagon podem ser descritos como listas de plenitude – em especial, “Na primavera, o amanhecer”,⁴² que encerra, em sua enumeração das coisas mais belas de cada estação, uma visão da natureza como harmonia. Em sua referência a um ciclo temporal, o trecho de abertura de *O livro de travesseiro* também busca engendrar uma ideia de totalidade. No entanto, uma distinção precisa ser feita: a plenitude de “Na primavera” não é da mesma ordem que a do escudo de Aquiles – este é uma representação do universo; aquela, uma seleção do que há de melhor na apreciação da natureza. Onde Homero pretende com seu verso abarcar o mundo, Sei Shônagon busca, com suas listas, criar pequenos pontos de diferença e distinção. Seu silêncio sobre os outros elementos da natureza não os elimina de sua concepção de mundo; ela sugere, por meio de exemplos de excelência, todo o resto. Por

⁴² “Na primavera, o amanhecer” (春は、あけぼの). Primeiro fragmento de *O livro de travesseiro* (SEI, 2011, p. 25-26; SEI, 2013, p. 45).

último, a escolha de terminar com o inverno melancólico reflete uma preferência marcadamente japonesa pelo fim em tom menor, como que sugerindo uma situação inconclusiva.

A escrita de Sei Shônagon adota, talvez por vicissitude, uma estética da fragmentação e do silêncio. A história do manuscrito, de sua gênese e transmissão, é uma história fragmentária. Além disso, muitas das listas de Sei Shônagon dão exemplos de certa categoria, mas não a esgotam, permitindo que o leitor complemente o catálogo com itens de sua própria imaginação. Na minha experiência em sala de aula, não foram poucos os alunos que, apresentados a *O livro de travesseiro*, começaram espontaneamente a criar novas listas ou versões atualizadas de suas enumerações, como se o texto fosse um jogo em aberto, convidando novos participantes a cada leitura. Da mesma forma, os silêncios e as lacunas do livro escondem partes importantes da trajetória da autora, deixando ao leitor a tarefa de unir os pedaços de narrativa.

Referências

ALAZRAKI, J. Enumerations as evocations: on the use of a device in Borges' latest poetry. In: CORTÍNEZ, C. (Org.). *Borges the poet*. Fayetteville: University of Arkansas, 1986. p. 149-160.

ASSIS, M. *Memorias Posthumas de Braz Cubas*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881. ASTON, W. *A history of japanese literature*. Londres: William Heinemann, 1899.

BAILEY, D. Early japanese lexicography. *Monumenta Nipponica*, v. 16, n. 1/2, p. 1-52, 1960.

BALDERSTON, D. Borges and the universe of culture. *Variaciones Borges*, Pittsburg, v. 14, n. 1, p. 175-183, 2002.

BELKNAP, R. *The list: the uses and pleasures of cataloguing*. New Haven: Yale University, 2004.

BHAKTIVEDANTA VEDABASE. *Bhagavad-gītā*, como Ele é. O site não indica o nome da tradutora. s/d. Disponível em: <<http://www.vedabase.com/pt-br/bg/>>. Acesso em: 1/12/2014.

BORGES, J. L. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

_____. *Obras completas, 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

_____. *Textos cautivos*. Madri: Alianza, 2008.

_____. *Textos recobrados, 1931-1955*. Barcelona: Emecé, 2002.

ECO, U. *The infinity of lists: from Homer to Joyce*. Tradução do italiano ao inglês de Alastair McEwen. Londres: MacLehose, 2009.

ENCYCLOPÆDIA Britannica. *The Encyclopædia Britannica: a dictionary of arts, sciences, literature and general information*, v. 6. 11. ed. Cambridge: Cambridge University, 1910.

- FRANCHETTI, P.; DOI, E. *Haikai: antologia e história*. Campinas: Unicamp, 2012.
- FRÉDÉRIC, L. *O Japão: dicionário e civilização*. Equipe de tradução coordenada por Álvaro Hwang. São Paulo: Globo, 2008.
- GADAMER, H. *Verdade e método*. Tradução de Flávio Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GILES, H. Chinese literature. *The Encyclopædia Britannica: a dictionary of arts, sciences, literature and general information*, v. 6. 11. ed. Cambridge: Cambridge University, 1910. p. 222-231.
- GILES, L. *An alphabetical index to the Chinese Encyclopædia Ch'in Ting Ku Chin T'u Shu Ch'êng*. Londres: British Museum, 1911.
- GRAPARD, A. Shintô. *Kodansha Encyclopædia of Japan*, v. 7. Tóquio: Kôdansha, 1983. p. 125-132.
- HEIKE Monogatari. *The Tale of the Heike*. Tradução e notas de Helen Craig McCullough. Stanford: Stanford University, 1988.
- KOKIN'WAKASHÛ. *Kokin'wakashû*. Shinpen Nihon Koten Bungaku Zenshû, v. 11. Edição crítica de Ueno Akio. Introdução, notas, apêndices e tradução de Ozawa Masao e Matsuda Shigeho. Tóquio: Shôgakukan, 1995.
- _____. *Kokinshû: a collection of poems ancient and modern*. Tradução e notas de Laurel Rodd e Mary Henkenius. Princeton: Princeton University, 1984.
- MAN'YÔSHÛ. *Man'yôshû*. Shinpen Nippon Koten Bungaku Zenshû, v. 1-4. Edição crítica de Kojima, K. et al. Tóquio: Shôgakukan, 1994.
- MANGUEL, A. *Os livros e os dias*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MURASAKI, S. *O romance do Genji I*. Tradução, prefácio e notas de Carlos de Oliveira. Lisboa: Relógio d'Água, 2008.
- NAGAI, K. Kaisetsu. In: SEI, S. *Makura no Sôshi*. Shinpen Nihon Koten Bungaku Zenshû, v. 18. Edição de Kura Toshinori. Tradução e notas de Matsuo Satoshi. Introdução e apêndices de Nagai Kazuko. 7. ed. Tóquio: Shôgakukan, 2011. p. 475-509.
- PESSOA, F. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974.
- PIGEOT, J. La liste élatée: tradition de la liste hétérogène dans la littérature japonaise ancienne. *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1990, n. 12, p. 109-138.
- SEI, S. *El libro de la almohada de la dama Sei Shônagon*. Tradução de Iván Pinto Román, Osvaldo Gavidia Cannon e Hiroko Shimon. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- _____. *El libro de la almohada*. Tradução de Jorge Luis Borges e María Kodama. Madri: Alianza, 2004.
- _____. *El libro de la almohada*. Tradução e notas de Amália Sato. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

_____. *Makura no Sôshi*. Shinpen Nihon Koten Bungaku Zenshû, v. 18. Edição de Kura Toshinori. Tradução de Matsuo Satoshi. Introdução, notas e apêndices de Nagai Kazuko. 7. ed. Tóquio: Shôgakukan, 2011.

_____. *Notes de Chevet*. Tradução e notas de André Beaujard. Paris: Gallimard, 2000.

_____. *O livro de travesseiro*. Tradução de G. Wakisaka, J. Ota, L. Hashimoto, L. Yoshida e M. Cordaro. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *The pillow book: the diary of a courtesan in tenth century Japan*. Tradução e notas de Arthur Waley. Introdução e revisão de Dennis Washburn. Tóquio: Tuttle, 2011.

_____. *The pillow book of Sei Shônagon*. Tradução, introdução e notas de Ivan Morris. Londres: Penguin, 1971.

_____. *The pillow book*. Tradução, introdução e notas de Meredith McKinney. Londres: Penguin, 2006.

SHIRANE, H. *Japan and the culture of the four seasons: an anthology, beginnings to 1600*. Nova York: Columbia University, 2012a.

_____. *Traditional Japanese literature: nature, literature, and the arts*. Nova York: Columbia University, 2012b.

SPITZER, L. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Tradução de Raimundo Lida. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1945.

WHITMAN, W. *The portable Walt Whitman*. Seleção e notas de Mark Van Doren. Nova York: Viking, 1973.

Recebido em 29 de julho de 2017
Aprovado em 01 de outubro de 2017