


número 1 volume 1 junho 2015

ISSN 2446-757X



CÍRCULO DE GIZ

André Bueno • Alfredo Bronzato da Costa Cruz • Alessandra Serra Viegas •
Daniel Augusto Pereira Silva • Diogo Cesar Nunes • Eduardo Gusmão de
Quadros • Ian Almond • Júlio França • Leonardo Cesar do Carmo • Louise
Lemos de Azevedo • Marcelo Fonseca Alves • Maria João Cantinho

CÍRCULO DE GIZ ©

REVISTA CÍRCULO DE GIZ
REVISTA MULTIDISCIPLINAR DE ARTES E HUMANIDADES

Rio de Janeiro

NÚMERO 1, VOLUME 1, ANO 1 (junho de 2015)

Semestral

ISSN 2446-757X

1. Humanidades - Periódico. 2. Artes - Periódico. 3. Filosofia - Periódico. 4.
Multidisciplinar - Periódico.

Capa e diagramação: Diogo C. Nunes.

Fotografia da capa: Alfredo Bronzato.

Revisão e revisão técnica:

Louise Azevedo, Diogo C. Nunes,
Marcelo Fonseca Alves e Alfredo Bronzato.

Ilustrações: Anna Corina Gonçalves.



www.circulodegiz.org

O Dao está no torno do oleiro

André Bueno*

RESUMO | No âmbito da arte chinesa, a cerâmica cumpre uma função única: ele conecta uma concepção erudita de estética, própria dos escolares, com o trabalho anônimo do ceramista, que a transforma e a populariza, por meio do refinamento no trabalho com a argila. Nesse breve texto, buscaremos apresentar como as concepções de arte próprias da civilização chinesa difundem-se e atingem uma ampla vulgarização, através das mãos dos artesãos anônimos, que descobriram as fórmulas da porcelana e da cerâmica fina, manifestando os aspectos mais sensíveis da mentalidade artística chinesa.

PALAVRAS-CHAVE | Arte Chinesa; Estética Chinesa; Cerâmica.

ABSTRACT | In the context of Chinese art, the pottery complies an especial function: it connects an erudite conception of aesthetics, from the scholars, with the anonymous work of the potter, which transforms and popularized through the refinement in working with clay. In this brief text, will try to present as the conceptions of art of Chinese civilization diffuse and reach a wide extension, through the hands of anonymous craftsmen, who discovered the formulas of porcelain and fine ceramics, manifesting the most sensitive aspects of Chinese artistic mentality.

KEYWORDS | Chinese Art; Chinese Aesthetics; Pottery.

O PENSAR CHINÊS, EM SUA REMOTA ANTIGUIDADE, DESENVOLVEU um sentido próprio de investigação estética, amplamente distinto e singular daquele que conhecemos na cultura ocidental. A visão do mundo material é esmiuçada por uma ciência cujas regras nos são praticamente estranhas – e, no entanto, esta mesma ciência possui uma certa eficácia que têm sido largamente empregada pelos chineses através dos séculos.

A esse modo de “ver o mundo”, acopla-se uma noção estética que busca, a todo tempo, despertar a empatia, enfatizando uma “subjetividade aparente”; a beleza de uma peça já está contida em sua matéria-prima, e cabe ao artista trazê-la à vida. Este artista, no entanto, não é mais que um “transformador” de estados, um ator no processo de mutação.

Como, então, podemos buscar compreender a arte chinesa? De que forma ela se estrutura? Quais são suas regras? Quem é o artista? Qual a sua função neste pensar tradicional? Neste breve texto,

* Mestre em História, UFF, 2002; Doutor em Filosofia, UGF, 2005; Pós-Doutor em História, UNIRIO, 2012. Professor Adjunto da UERJ.

buscaremos analisar alguns destes aspectos enfatizando um dos elementos emblemáticos da cultura chinesa: jun, o torno do oleiro.

A beleza e a subjetividade aparente

Desde os primórdios, o pensamento chinês é dominado pela ideia de que há um princípio universal (理Li) que a tudo subjaz e ordena. Este princípio se manifesta pela oposição complementar de yin e yang, os dois estados supremos, que engendram a todo tempo a criação e a desintegração da matéria (氣Qi). À matéria, se opõe o vazio (空Kong) – e é o vazio que manifesta o espírito (ou ordenação) funcional de um objeto. Disse o pensador 老子Laozi; “queima-se barro para fazer um pote, mas a utilidade de um pote é o vazio” (道德經*Daodejing*, 11). Ou seja, é deste vazio que surge a utilidade de um pote. O que ele seria se seu espaço estivesse preenchido? Há vazio dentro e fora do pote; logo, pois, é a matéria que atua no vazio, e não o contrário; é o vazio que determina as formas, as silhuetas, pois sem o contraste (a oposição complementar entre ambos) a forma não aparece, não se delinea.

Disso poderíamos extrair a falsa ideia de que os chineses acreditavam poder “dominar” a matéria, dando-lhe a aparência que achavam mais conveniente. Seria um engano. Por entender que há uma forma mais “adequada” de ordenar a matéria, os chineses desenvolveram o conceito de que o princípio daquilo que será já está contido, na verdade, na substância bruta. Não se pode, por exemplo, lapidar uma pedra sem seguir seus veios; não se pode fazer um pote de barro ou um vaso de bronze se não conhecermos o ritmo dos materiais, sua consistência, sua forma de agir. Quando Qi se materializa na forma de um metal, como ele responde ao fogo e a água? Quando Qi surge como barro, por que não podemos esculpi-lo como a madeira? Para toda e qualquer substância, pois, há um método; e para cada peça, há um caminho a ser trilhado. Nenhuma peça é igual a outra. Por mais parecidas que sejam, não podemos conformá-las com perfeição. Eis porque os chineses veem aí, em tudo, o princípio antagônico de yin e yang. Existem padrões para se trabalhar a matéria e, no entanto, nunca o resultado será igual; existem regras imutáveis, mas estas regras se adequam ao que é mutável; assim sendo, o artista é aquele que emprega toda a sua capacidade em melhor manifestar o que está contido na matéria-prima, e descobrir o princípio, o espírito da peça que está escondido. É o que determina, pois, esta estrutura do pensamento

chinês, marcada pela noção do lapidário - alguém que investiga os veios da pedra, testa suas resistências, e tira partido delas para compreender e acessar-lhe a beleza imanente (Vandermeersch, 1980, t.II).

Assim, para o artista chinês, capacitar-se e ter talento significa estudar e desenvolver a acuidade sobre os três estágios sutis da transformação da matéria sobre as quais ele atua:

Rong, o aspecto sutil do sopro da vida - invisível por si, mas que vai, pouco a pouco, condensar-se, para formar as névoas, as brumas, as formas visíveis infinitas...é a virtualidade do impulso que se atualiza; Ling; o aspecto dinâmico do espírito vital, que permite a materialização do sopro: a energia que atualiza o virtual e Xing: a forma corporal visível (Joppert, 1998, p.11).

Obtendo a percepção destes três fatores, e dominando a técnica manual, o artista estará pronto, pois, a vislumbrar o 道 Dao (Caminho) de manifestação da obra.

O Dao é um dos conceitos mais complexos do pensar chinês. Tudo está inserido nele; ele é a via pelo qual interagimos com o ritmo do universo, atuando de maneira harmônica de acordo com as tensões geradas pelo antagonismo 阴yin-阳yang. Descobrir o Dao de uma peça é, pois, acessar o caminho que leva ao próprio Dao íntimo do artista. Quanto mais ele se aproxima da perfeição de suas capacidades, maiores são suas possibilidades de transcender. E, no entanto, se o Dao está em tudo, transcender não é algo que está num plano metafísico ou espiritual superior. Transcender é realizar-se aqui mesmo, agora, no plano natural, interagindo de forma harmônica com o cosmo.

Nisto, o espírito chinês distingue-se fundamentalmente do espírito grego: Platão e Aristóteles querem levar à conquista intelectual do perfeito e, conseqüentemente, do universal; ao contrário, o chinês substitui o universal pelo necessário. A prudência é a regra da vida. O homem atinge um estado de prudência ao comparar as suas exigências com as dos outros, tendo em vista corrigir a natureza por forma a criar uma vida mais fácil para si e para todos. O pensamento grego visa ao equilíbrio, portanto à estaticidade; o pensamento chinês visa à eficiência e está todo assente no perturbado mundo humano e no seu contrastante e contraditório desenvolvimento. Ao universal do mundo racionalista contrapõe-se o particular. Segundo a concepção chinesa, a ordem é inerente ao mundo e permeia-o; a prudência e a cultura podem agir de modo que esta ordem permaneça e se conserve, sem sofrer alterações. O pensamento como ato puro,

como valor supremo, segundo o mundo ocidental, é negado pela sensibilidade chinesa (Pischel, 1963, p.10).

O Dao, portanto, é o caminho pelo qual se manifesta o princípio. Mas que caminho é esse que não se apresenta, e que ao mesmo tempo está presente em tudo? Como afirma Laozi, “O Dao nunca se agita, e por ele tudo se cumpre” (*Daodejing*, 37). De que forma, pois, podemos compreender esta realidade paradoxal que simultaneamente vivemos e não percebemos? Eis aí onde entra a habilidade do artista, a sua grande 德 (Virtude).

A Virtude (De) do artista é o seu talento, ou seja, sua capacidade de expressar; ou como dizia um adágio chinês, “sábio é aquele que torna o óbvio visível para todos”. Já não havia dito o velho mestre Confúcio, sobre o espírito subjacente às coisas e seres: “Nada mais evidente que aquilo que não pode ser visto com os olhos e que não pode ser tocado com as mãos”? (*中庸 Zhong Yong*, 1) Pois ao desenvolver suas habilidades em compreender as leis da mutação da matéria é que o artista percebe como atuar sobre elas, como manipulá-las, como acompanhar seu ritmo de existência. “O Dao lhes dá vida, a Virtude os manifesta; a matéria lhe dá forma, a técnica a completa” (*Daodejing*, 51). Ele descobre que a perfeita harmonia reside na articulação entre o natural (a matéria-prima) e o artificial (a técnica de trabalho), posto que uma sirva à outra de maneira interdependente:

Os que confiam no arco, na linha, no compasso e no esquadro para obter formas corretas, vão contra a constituição natural das coisas. Os que usam cordéis para ligar e cola para juntar as peças, interferem no caráter natural das coisas (*莊子 Zhuangzi*, 6).

Pois

O oleiro diz "sei trabalhar bem com o barro. Se o quero redondo, uso compasso; se quero retangular uso o esquadro". O carpinteiro diz - "sei trabalhar bem a madeira. Se a quero em curva, uso o arco; se em linha reta, uso a régua". Mas como é que podemos pensar que a natureza do barro e da madeira desejam a aplicação do compasso e do esquadro, do arco e da régua?" (*Ibidem*, 7); "Portanto tem sido dito, não deixe o artificial destruir o natural; não deixe a vontade destruir o destino; não deixe a virtude ser sacrificada pela fama. Observe cuidadosamente esses preceitos, sem uma falha, e desse modo se revelará o Caminho (*Ibid.*, 11).

Consequentemente, qualquer um que se proponha ser artista não deve ser escravo da técnica, mas também não deve ser um leigo. Cabe

agir com sabedoria, e desenvolver a virtude da arte. Sabendo isso, ele pode ir além da própria arte (Jullien, 1998).

Assim, como podemos observar até aqui, o artista chinês, a princípio, é também (ou busca ser) um sábio. Ele pretende atuar neste espaço vazio existente na oposição complementar das forças cósmicas, materializando o Li subjacente aos corpos brutos:

O que caracteriza o pensamento chinês é a capacidade para exprimir o nó das contradições, o momento das tendências antagônicas, a reunião que permite àqueles que tentam unir-se, encontrar-se e encontrar a vida. Existe sempre um meio aparentemente vazio e sempre ativo (Larré, 1978, p.59).

Seu objetivo não é apenas revelar uma beleza estética, mas A beleza que dá sentido a existência da obra e que se comunica com o íntimo dos seres humanos. “Todos os seres humanos apreciam os mesmos sabores, gostam de ouvir bons sons e reconhecem aquilo que é belo [...] pois hão princípios inerentes a estas coisas” (孟子 *Mêncio*, 6:7); porque

Os olhos e os ouvidos não têm por função pensar, e estão sujeitos a serem turvados e embotados pelas coisas que os afetam. Mas pensar é função da mente. Pensando obtemos uma visão justa das coisas, impossível de conseguir, se descuidamos de pensar. Os sentidos e a inteligência são as dádivas do céu (Ibidem, 6:15).

Ou, como afirmou G. Pischel (1963, p. 122),

Da observação da realidade, [o artista chinês] colhe, portanto, uma imagem que suscita no seu espírito uma íntima e poética vibração; mas esta concretiza-se, para além de um realismo fiel, numa fantasia poética que encontra a sua consistência mais na harmonia universal das coisas que na continuidade do real.

Neste sentido, mais do que personificar-se, o artista chinês busca “anular-se”, num processo de integração de sua obra com a natureza;

Assim, pois, a perfeição da arte se realiza, certamente, quando a operação intelectual, a dizer, a arte no artista, pela qual ele trabalha, deriva integralmente da forma da obra que há de ser feita. Forma que procede então sem cálculo por parte do artista. Isto é o que significa o “vôo do dragão” chinês, e o desaparecimento mesmo do artista. Pois se há uma perfeição última ao qual tendem todas as coisas [...] falar então de uma “arte criativa” humana implica que a liberdade e a espontaneidade relativa de quem está de plena posse de sua arte (o artista) [...] e a “vida” desta mesma arte (que é igualmente um reflexo da vitalidade de seu autor) são verdadeiras imitações da natureza em sua maneira de operar e em seus efeitos. (Coomaraswamy, 1983, p.9).

Buscar o Dao (Caminho), manifestar o Li (Princípio), adquirir Virtude (De) e realizar-se: etapas que todo o pensador chinês trilhará na busca do conhecimento. Adaptadas à arte, transformam-se num meio pelo qual compreendemos como se dá a manifestação da matéria e nossa capacidade de atuar sobre ela. Por isso o artista busca desaparecer em meio a sua obra, como parte integrante de um quadro, tal como o sábio imerge em seus pensamentos. A Arte é uma das vias para “saber” a natureza. E se há um artista que capta com quase perfeição essa sucessão de procedimentos intelectuais e filosóficos, este é o oleiro, cujo anonimato transplanta para a cerâmica a ideia perfeita de um equilíbrio (subjacente a própria obra) que se manifesta pela oposição da técnica com a matéria, pelo moldar da argila, pelo domínio de várias ações da natureza - o cozer, o umedecer, o talhar - conjugando-se na constituição de obras belíssimas como o celadon e a porcelana que antecederam em séculos o domínio técnico pleno do Ocidente no ceramismo.

均 Jun, o Torno do Oleiro

Ao longo da História Chinesa, vários artistas legaram seus nomes para a posteridade - ainda que este não fosse seu objetivo direto - destacando-se por suas produções na pintura, caligrafia, poesia, etc. No entanto, a cerâmica dispõe de uma apreciação toda especial pelos chineses, visto que, para estes, ela consegue captar a essência da beleza e se manifesta pela mão de artistas essencialmente anônimos e ignorantes de um saber letrado e intelectualizado:

Se pintura, caligrafia e poesia eram, na China clássica, apanágio da classe dos letrados (Wenren), por exigirem aprendizado intelectual muito apurado, é certo que uma sensibilidade artística muito aguda caracterizava todas as camadas sociais de uma civilização alimentada por milênios de tradição. Por envolver trabalho manual - de que, por norma, fugia ao letrado - a manufatura da cerâmica cabia ao povo. Os trabalhos, em regra geral, não eram assinados. [...] Mas o artista da cerâmica e da porcelana era anônimo e inculto. Entretanto, a cerâmica e a porcelana, obras de artesanato, consubstanciam a mesma elevação de espírito que transmitem a pintura, a caligrafia e a poesia. Tal arte é merecedora de uma análise também no plano filosófico. Há, na China, uma prática da cerâmica e da porcelana, sem a elaborada teoria à maneira da pintura, caligrafia e poesia, mas que é reflexo de uma cultura coletiva inconscientemente absorvida; um modo de agir das massas que é espelho fiel do modo de pensar e criar dos letrados. A argamassa de seis milênios de Civilização continua

permitiu, assim, que as barreiras entre a sensibilidade das diversas camadas sociais não fosse intransponível: um fino espírito permeia integralmente a Humanidade chinesa. O testemunho mais evidente, talvez, desse Agir Total encontra-se no universo da cerâmica e da porcelana, criado a nível dessas massas sem respaldo intelectual, mas de alma cultivada, e de modo espontâneo, inconsciente, dentro de uma sólida tradição de alicerce monolítico e estrutura homogênea (Joppert, 1998, p.9-11).

Uma síntese da ideia que permeia o trabalho do oleiro reside no ideograma 均 Jun, que significa Equilíbrio. Este ideograma é composto pela associação da palavra 土 Shi, “Terra” e 勻 Yun, “Aplainar, nivelar, desbastar”. O Equilíbrio surge, portanto, quando se aplaina o barro, quando se molda a terra, de maneira a dar-lhe forma. É a articulação perfeita entre o natural (matéria) e o artificial (técnica). O Equilíbrio reside, pois, no torno do oleiro. Nele se encontra a harmonia natural da arte e do artista; nele se manifesta a obra e se chega ao Dao. “Quando a natureza prevalece sobre a cultura, obténs um selvagem; quando a cultura prevalece sobre a natureza, obténs um pedante. Quando natureza e cultura estão em equilíbrio, obténs um sábio” (論語 *Lunyu*, 6).

Não seria estranho afirmar, por conseguinte, que nesta oficina cerâmica – onde nasce a ideia de representação ideogramática de “equilíbrio” – é que se acumula uma vasta gama de experiências com a matéria, suas formas, cores, texturas, etc. A atividade ceramista é uma das mais antigas, juntas com o jade. Encontram-se potes datado, com segurança do século 22 a.C., e as descobertas arqueológicas têm as aproximado cada vez mais do alvorecer das grandes civilizações antigas - com a diferença substancial de que a China continua viva e a desenvolver-se, ao contrário do Egito, Mesopotâmia, Grécia ou Roma, dais quais só nos restaram heranças.

O Ceramista, portanto, é um pretendente à transcendência, apesar de sua discrição. Confúcio disse: “Não tenha medo da obscuridade, tenha receio da incompetência” (*Lunyu*, 14). Na mesma época, o Mestre admitia elogiar um de seus discípulos da seguinte maneira: “és um precioso vaso ritual”¹ (Ibidem, 5). Neste aluno, pois, se encontrava a virtude, a harmonia, e o espaço vazio que o tornava útil para alguma função.

A ideia preciosa de que o artesão do barro é um construtor de saber manifestou-se, conseqüentemente, numa série de realizações

¹ Aqui, a palavra “vaso” refere-se aos recipientes de bronze ou cerâmica fina.

fantásticas no campo da cerâmica que a criatividade chinesa implementou ao longo dos milênios. Sempre dentro do princípio da harmonia cósmica, materiais diversos foram sendo testados, até se obterem as ligas e pastas que constituíram o celadon e a porcelana. Técnicas de cozimento e redução avançadíssimas foram desenvolvidas nos chamados “fornos do dragão” - sucessão de câmaras com variações de temperatura, intensidade e espaço. O entendimento chinês sobre suas próprias descobertas (ou melhor dizendo, inferências sobre a natureza) levou-os a estabelecer classificações para nós inimagináveis - e porém, eficazes - para identificar os tipos de cerâmica. Ou como explicar, por exemplo, que a cerâmica 瓷Ci, porcelanada, tem este nome devido a sua sonoridade? Mesmo a aplicação da pasta de sílica não era feita apenas de forma técnica, mas pressupunha também uma atuação da natureza sobre a constituição da peça. “O refinamento da decoração e a arte do vidrado encham os conhecedores de admiração. Por vezes, o vidrado castanho não cobre a vasilha totalmente; deixa ver, em camadas irregulares, aparentemente sem ordem nem intenção, o próprio material na base do objeto” (Speiser, 1969, p.62). O ápice deste refinamento encontra-se durante o período 宋 Song (960-1279), quando um artista e escritor renomado, 蘇東坡 Su Dongpo, admite ser esta umas das exigências para identificar uma peça que se “realizou” (Ibidem). Aliás,

Foi com os Song que a cerâmica chinesa alcançou uma beleza, uma elegância e um esplendor que nunca serão igualados. É certo que nenhum fim contemplativo orientou esta atividade artística, a não ser a busca refinada da beleza pura, do objeto criador do choque estético perfeito. Durante séculos, os ceramistas chineses trocaram as suas experiências, técnicas, segredos e tradições; o trabalho dos fornos, a escolha das argilas e pastas colorantes, os processos de fabrico e resfriamento foram conhecidos, aperfeiçoados e atingiram um auge jamais igualado pelos seus sucessores. As impurezas do vidrado foram utilizadas para obter cores raras, manchas interessantes, fundos esbranquiçados e difusos de singular beleza. Os artistas Song cuidaram tanto da forma como da cor, com o que obtiveram um equilíbrio e uma elegância extraordinários. A contemplação destas cerâmicas num museu é coisa maravilhosa; os brancos cremosos, eburneos, os azuis-celestes e turquesas, os verdes-claros furta-cores, os cinzentos opalinos, os grés negros com reflexos dourados e cinzentos chamados “penas de perdiz”, os beges, os amarelos e os vermelhos suaves formam incomparáveis jogos de luz. Outra das características da estética chinesa desta época são as suas belas e

suaves cores; a discrição, a moderação e o equilíbrio foram as suas qualidades principais (Riviere, 1979, p.89-91).

Por isso, pode-se afirmar sem sombra de dúvida que

Juntamente com a caligrafia e a pintura, a cerâmica constituiu a manifestação artística mais relevante do povo chinês, que teve a honra e o privilégio de saber descobrir e explorar ao máximo todas as possibilidades e segredos da argila e da sua cozedura, de tal modo que as suas produções raramente foram igualadas e, evidentemente, nunca superadas. Das mãos dos artistas e artesãos chineses saiu uma variedade extraordinária de peças que cumpriram muitas funções, desde objetos de uso doméstico e quotidiano, passando por objetos rituais e funerários até obras de puro deleite estético. (Baguena, 1998, p.12).

Manifestadores anônimos de uma estética universalista, os oleiros chineses eram, pois, caminheiros do Dao que perceberam, com graça e jocosidade, a arte de adaptar-se aos tempos e transmitir as técnicas que melhor servissem à manifestação do Princípio (Li). Não por acaso, seduziram também os europeus, que mesmo ignorantes da cultura chinesa, souberam apreciar com fervor a produção cerâmica chinesa, tentando em vão imitá-la.

Conhecedores das vias que levariam a uma “beleza suprema” - a suma busca dos filósofos estéticos - esta massa anônima de agentes transformadores da matéria soube captar e vivificar no barro, com sensibilidade inaudita, o desejo do ser humano de uma harmonia possível e perfeita, o próprio Dao – que agora sabemos, habita também no humilde torno do ceramista.



Referências bibliográficas

- Baguena, E. *Arte del Extremo Oriente*. Madrid: Historia 16, 1998.
- Chan, W.T. *Sourcebook in Chinese Philosophy*. Princeton: PUP, 1963.
- Cheng, A. *Historia del pensamiento chino*. Madrid: Bellaterra, 2003.
- Cheng, F. *Vide et plein*. Paris: Le Seuil, 2001.
- Coomaraswamy, A. *Sobre la doctrina tradicional del Arte*. Madrid: Olaneta, 1983.

- David, M. *Cerâmicas e Porcelanas Chinesas*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Joppert, R. *A Porcelana Chinesa*. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1985.
- Joppert, R. *O Samadhi em Verde e Azul*. Rio de Janeiro: Avenir, 1984.
- Joppert, R. *Oposição complementar*. Rio de Janeiro: Museu Castro Maya, 1998.
- Jullien, F. *Elogio del insípido*. Madrid: Siruela, 1998.
- Larré, C. “O Sentido de Transcendência entre os Chineses”. In: Boof, L. (org.) *China e Cristianismo*. Petrópolis: verbo, 1978.
- Pischel, G. *A Arte Chinesa*. Lisboa: Arcádia, 1963.
- Riviere, J. *A Arte Oriental*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.
- Speiser, W. *A Arte o Extremo Oriente*. Lisboa: Verbo, 1969.
- Vandermeersch, L. *Wang Dao, la voie royale*. Paris: EFEO, 1977 -1980, 2 vols.
- Watson, W. *Arts in China*. Yale: Yale University press, 2003. 2 vls.

Notas: Confúcio, Laozi, Zhuangzi e Mêncio são do período dos séculos 6-3 a.C. De Confúcio, utilizamos o *Lunyu* (Conversas) e o *Zhong Yong* (O Justo Meio). De Laozi, o *Daodejing* (Tratado do Caminho e da Virtude).

As citações foram retiradas de: <http://chines-classico.blogspot.com.br/>

