

BIBLIOGRAFIA

Amaro, Ana Maria e Justino, Carlos (coord.). *Estudos sobre a China III*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, 2000.

Armero, Carlos e Rappaport, Ben. *The Arts of an Addiction: Qing Dynasty Opium Pipes and Accessories*. Vienna (Virginia): Quadrus Communications, 2005.

Ball, J. Dyer. *Things Chinese or Notes Connected with China*, 5th ed. Xangai/Hong Kong/Singapura: Kelly & Walsh, 1925.

Bartholomew, Terese Tse. *Hidden Meanings in Chinese Art*. São Francisco: Asian Art Museum of San Francisco, 2006.

Bertholet, F. M. *Opium art et histoire d’un rituel perdu*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2007.

Booth, Martin. *Opium: A History*. Nova Iorque: St. Martin’s Press, 1996.

Brown, Laura. *L’art de l’opium fumé*. [s.l.], Naga, 2005.

“Chen Weiya”, in Guangdong Shiwan Ceramics Museum. Online: http://test.swhm.net/News_View_en.asp?NewsID=1024 (08-12-2014,18:00).

Dickie, James. “Opium Lamps: Variations on the Opium Smoking Theme”. *Arts of Asia*, Jan.-Feb. 1997, Hong Kong, pp. 71-77.

Dikötter, Frank, Laamann, Lars e Zhou Xun. *Narcotic Culture: A History of Drugs in China*. Londres: University of Chicago Press, 2004.

Eberhard, Wolfram. *A Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1986.

Escotado Antonio, *Historia General de las Drogas*. Madrid: Espasa Calpe, 1998.

Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, volume IX, Lisboa e Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, s.d..

Lee, Peter. *Opium Culture: The Art & Ritual of the Chinese Tradition*. Rochester, Vermont: Park Street Press, 2006.

———. *The Big Smoke: The Chinese Art & Craft of Opium*. Bangucoque: Lamplight Books, 1999.

Martin, Steven. *The Art of Opium Antiques*. Chiang Mai: Silkworm Books, 2007.

Pagani, Caterine. “Late Ch’ing Dynasty Opium Boxes”. *Arts of Asia*, May-Jun. 1991, Hong Kong, pp. 110-118.

Petit, Karl. *Le monde des symbols dans l’art de la Chine*. Bruxelas: Librairie Grande Muraille, 2003.

Stoltie, Bernard P., “Chinese Pak tong: Magic Metal With the Soul of Gold”. *Arts of Asia*, Nov-Dec 1992, Hong Kong, pp. 117-124.

Zheng Yangwen. *The Social Life of Opium in China*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Sobre Representação Mimética e *Qixiang*

Discriminando as Artes Pictóricas Chinesas

GIORGIO SINEDINO*

Para explicar a singularidade da pintura chinesa, é comum partir-se de certos elementos comuns com a arte europeia. Obviamente, a similaridade entre meio e técnica que conecta as duas tradições autoriza utilizarmos conceitos ocidentais de apreciação (traço, colorido, composição, ritmo, etc.) para explicar o desenvolvimento histórico da arte na China.¹ No caso da região de Jiangnan, durante as eras Ming e Qing, em particular, também é plausível utilizarmos o mesmo tipo de história social à pintura chinesa que se tem utilizado recentemente para analisar a arte europeia da Modernidade, *mutatis mutandis*.² Não faz menos sentido, ainda, promover uma nova leitura da contribuição das artes pictóricas na Ásia do Leste à luz do seu “significado universal”, traindo um viés “orientalista” ou “pós-colonial”.³ Contudo, mesmo que finalmente não produzam generalizações ou juízos de valor etnocêntricos, essas estratégias parecem estar eivadas do mesmo tipo de vício “ocidentalizante” que buscam combater. Não apenas porque se persiste em utilizar ferramentas produzidas pela tradição intelectual europeia, mas também por continuarmos sob o jugo de uma mentalidade tipicamente “ocidental”. Ora, a

concepção de “desenvolvimento” que medeia a nossa visão de mundo está firmemente estabelecida na experiência ocidental. Ignorá-la, recusá-la, denegá-la, ou universalizá-la por meio de qualquer “relativismo” somente reforça o facto de que esse pensamento crítico, como o conhecemos, é um fruto da história das ideias na Europa, e somente dela.⁴

Num esforço extremo de simplificação, toda a produção “verdadeiramente artística”⁵ no Ocidente está voltada para um tipo de representação, definido classicamente com o termo *mimésis*. As duas referências clássicas mais influentes sobre o tema são Platão, nos livros terceiro e décimo da *República*, e Aristóteles, na *Poética*. É muito conhecida a crítica que o primeiro dirige às artes em geral, como meros simulacros das realidades últimas, as quais somente cabem aos homens de vida filosófica conhecer. A crítica de Platão lembra Sócrates que maldizia os rapsodos por se arrogarem conhecedores de arte militar ou de arte náutica, num contexto em que se pretendia fundar todos os conhecimentos “técnicos” nas obras homéricas. Mesmo não produzindo um conhecimento definitivo do que o mundo é, as artes representativas exerciam um papel de mediação entre a inteligência humana e a realidade vivida pelos sentidos. Platão ainda valorizava os efeitos terapêuticos e pedagógicos da música. Aristóteles estendia esse papel curativo da arte às performances trágicas, onde a capacidade artística de “imitação” facultava ao homem um meio para interagir emocionalmente com experiências de terceiros. Nesse sentido, a arte torna-se, plenamente, uma reprodução da vida, uma realidade simulada

* Mestre em História das Ideias pelo Departamento de Filosofia e Religião da Universidade de Pequim, prepara o doutoramento em História da Religião Chinesa na Academia de Filosofia da Universidade Renmin da China. Traduziu e comentou clássicos chineses para a Editora da Universidade Estadual Paulista.

M.A. in History of Chinese Ideas, Peking University (Department of Philosophy); Ph.D. candidate in History of Chinese Religion, Renmin University (Academy of Philosophy). He has translated and commented the Analects (2012) and Laozi’s Dao De Jing (to be published in 2016), all published by the Universidade Estadual Paulista Press (Brazil).

AS DIMENSÕES DO CÂNONE - V

THE DIMENSIONS OF THE CANON - V



O imperador Wu da dinastia Zhou do Norte. Pormenor de "Os 13 Imperadores", atribuído a Yan Liben (c.600-673).

pelo artista. Vale a pena asseverarmos que, dadas as práticas sociais na Antiguidade Greco-Romana, o que indicamos por “arte” era um fenómeno relevante não para um mercado especializado mas para a existência da comunidade como um todo e, muito provavelmente, tal dimensão “social”, “colectiva” da música e dança, vinha de tempos imemoriais e conseguiu perenizar-se pelo desenvolvimento de uma alta cultura escrita.

Mas a função catártica é secundária, e não material, à *mimésis*. A tese subjacente ao magistral *Mimesis* de Erich Auerbach⁶ assinala que, desde o período clássico, a literatura europeia se preocupa com o carácter particular do indivíduo, com o que o faz único e artisticamente verdadeiro no plano das representações sociais. Essa orientação “realista” agudizou-se quando entrou em cena o drama divino de Cristo – a um tempo transcendente (pois o Verbo se fez carne), mas também imanente (pois o filho de Deus encarnado morreu na cruz) –, abrindo o caminho para dois milénios de urgente perquirição da natureza e existência humanas. Se Deus pôde fazer-se homem, que dizer da dignidade do indivíduo, enquanto partícipe dessa humanidade?

É claro que a obra de Auerbach é uma fina flor da *Romanistik* teutónica, não podendo servir senão de referência para a pintura. Tomo emprestadas, então, as suas conclusões para as aliarmos a algo mais patente nas artes pictóricas: a preocupação com a imagem “verdadeira” ou “correcta”. No Renascimento, esse debate girou em torno de problemas eminentemente geométricos, como está plasmado na pintura do *Quattrocento*, culminando no tema da perspectiva. Isto é, na pintura ocidental de certa forma encontra-se o mesmo tipo de motivação “realista”, de descrição do carácter verdadeiro daquilo que meramente se percebe como existente. Contudo, como Panofsky deixou claro, isso não foi uma descoberta *ex nihilo* da Renascença, mas uma evolução e aperfeiçoamento de princípios intuitivos do artista ocidental desde a Antiguidade.⁷ Diante dessa situação, por que não relacioná-lo ao impulso “realista” das letras? Por que não vinculá-lo ao desenvolvimento desse conceito?

Sem medo de continuar a dizer o óbvio, a segurança e ordem cristalina das pinturas que vemos até à era dourada do *Cinquecento* – evidência maior do “realismo” na pintura – continua a ser reelaborada “mimeticamente”, *pari passu* com a profunda crise

religiosa que marcou o início da modernidade. A arte académica do classicismo, sustentada pelo absolutismo europeu, não consegue esconder, com a sua artificialidade, as tensões e ansiedades que rebentariam vivas nos movimentos artísticos posteriores e desancadeariam o nihilismo da arte contemporânea. A solidão, pessimismo e descrença que vemos claramente exibidas desde o Romantismo não esconde, antes reflecte, a progressiva ocultação do elemento transcendente e o desfazimento da ordem que a fé cristã instilara na psique ocidental, conforme a dinâmica íntima da *mimésis* em nossos dias.

Nesse sentido, ao julgarmos a originalidade da experiência religiosa cristã e a sua inseparável interacção com o espírito ocidental, parece-me mais atraente asserir que a pintura chinesa é substancialmente diferente da tradição clássica ocidental. Isso é reforçado pelo argumento básico desta série de traduções, que estamos a desenvolver empírica e indutivamente, segundo o qual toda e qualquer actividade que pudermos definir como “artística” na China imperial – pelo menos até à Guerra do Ópio – está solidamente assente numa única tradição holística, que poderíamos apelidar de “ecumenismo chinês”. Sabendo-se que o Cânone, como tradição, se espraia pela vida intelectual, espiritual, social e económica da elite governante e do povo chinês, começamos a demonstrar que poesia, música, filologia, literatura – e agora pintura – estão relacionadas a tal tradição como raízes e galhos a uma árvore. Com efeito, são o que cognominei de “dimensões do Cânone”.

Para além de questões eminentemente técnicas ou de peculiaridades de cada um desses “galhos”, é importante, desde já, estarmos certos de que a mensagem fundamental de cada obra – e a própria linguagem que a veicula – está condicionada por uma série de proposições, tais como o papel político dessa arte, a sua eficácia em termos de purificação moral e “espiritual” ou o seu “vocabulário” essencial. Nesse plano “meta-artístico” encontramos a figura subordinada do artista, cujo estatuto socioeconómico permanece conjugado ao papel “cerimonial” de representante e defensor de uma grande tradição, enquanto porta-voz de uma dentre diversas pequenas tradições letradas que competem entre si. Isso ocorre porque, na China, há uma tradição comparativamente monolítica, consagrada em e por um regime sociopolítico que se pretende permanente, enquanto tenta gerir *de iure proprio* o que é ou não

AS DIMENSÕES DO CÂNONE - V

THE DIMENSIONS OF THE CANON - V

apropriado às artes produzir. Na China, o tipo de interação com elementos “estrangeiros” também é peculiar: nem mesmo o exemplo mais poderoso de “interferência externa”, o Budismo, foi capaz de descaracterizar a cosmologia chinesa, apenas de “enriquecê-la”. Embora a “cultura”, para sobreviver, se tenha adaptado selectivamente às novas realidades, vemos hoje, mesmo após uma revolução fundada sobre temas ocidentais, que o todo permaneceu intocado.

Consequentemente, não faz o menor sentido para nós atribuírmos um interesse em investigar as coisas, em tentar compreender o carácter individual de cada homem, pois tudo se encontra potencialmente dado numa tradição literária cujo peso na China se revela relativamente maior do que a própria revelação cristã no Ocidente. Se verificarmos a atitude dos intelectuais ortodoxos chineses, há um zelo muito maior do que poderia propor o *sola scriptura* de João Calvino, que era um intelectual ecléctico, versado na “filosofia cristã” e na erudição filológica do Humanismo.⁸ Desta maneira, ao invés de representações objectivas de uma realidade imperscrutável (donde a busca de soluções transcendentais), vemos na China uma abundância de leituras “pessoais” de um único modelo atemporal e válido para todos, discriminações particulares de verdades absolutas imanentes à tradição literária sagrada.

Se ousei estender para as artes pictóricas europeias aquilo que Auerbach afirmara nos limites da tradição literária ocidental, talvez valha a pena fazer o mesmo no caso da cultura chinesa. Isto que é verdade para o “Estudo dos Textos” (*wenxue* 文学) – o seu dogmatismo, a natureza subjectiva e o valor limitado das criações individuais –, é verdade também para a pintura. Um forte e tangível argumento aponta para o facto de que o artista chinês tinha que seguir a carreira do *literatus* ortodoxo para se legitimar socialmente; mais grave ainda, a pintura tinha que se harmonizar com os padrões da literatura para ser reconhecida como uma busca respeitável aos olhos da elite cultural. Há uma certa semelhança com aquilo que identificamos num Vasari, exemplo vivo da cultura literária do *cortigiano*

de Castiglione. Mesmo assim, faltava à experiência ocidental a ubiquidade do burocratismo chinês, a única via para aceitação e integração dos talentos de quem, invariavelmente, se exigia treinamento “profissional” na tradição literária sagrada. Além disso, o cultivo dos clássicos greco-romanos havia permanecido um assunto exclusivamente privado, isto é, desvinculado da organização política dos diversos impérios que reclamavam a titularidade sobre o ecúmeno ocidental.⁹ Outro factor importante, a existência de carreiras intelectuais diferenciadas na Europa – um sistema universitário internacional e alheio a ingerências globais de um único poder político – destrói qualquer possibilidade de identificação do pintor gentil-homem com o *literatus pictor* chinês.

Se o ecúmeno sínico difere da tradição europeia da *mimésis*, de representação crítica e “realista” do indivíduo, o que poderíamos propor como princípio norteador para a arte chinesa? Para o momento, estou convencido de que qualquer obra daquela tradição produz uma leitura “poética” do que se vê, isto é, as pinturas são reproduções subjectivas e imanentes da ordem criada pela “energia vital” (*qi* 气). Ora, a ênfase da cultura chinesa é a reprodução “poética” de modelos, não havendo qualquer resquício da tradição dialéctica das ágoras e foros. Nesse contexto, tanto a realidade empírica como as “criações” intelectuais do homem, na China, estão vinculadas ao que “Céu e Terra” dispuseram cosmologicamente. O nobre e o vil são funções do tipo de princípio que define as coisas, definindo a sua participação na sociedade e no mundo. Mas como reconhecer esses princípios? Eis o papel da arte, não de perscrutar o carácter de algo que se constrói individualmente no mundo, mas de revelar aquilo que está dado e a sua relação com a ordem no universo. Por tal motivo, os chineses antigos preocupam-se com a manifestação do *qi* (*qixiang* 气象) nas suas obras e esse é o principal elemento também numa pintura. Mas o que é a “manifestação do *qi*”? Como é retratado na literatura e nas outras artes? O leitor encontrará a resposta dispersa em traduções vindouras desta série. **RC**

NOTAS

1

Esse é o tratamento dado à pintura chinesa em obras como *How to Read Chinese Paintings*, de Maxwell Hearn (Nova Iorque: MMA, 2008), ou *Zhongguo gudai huibua mingping* 中國古代繪畫名品 (Obras Famosas da Pintura Antiga Chinesa), organizado por Shih Shou-chien 石守謙 (Taipé: Lion Art, 1986).

2

Refiro-me à metodologia em voga hoje no mundo anglo-saxónico, exemplificada pelo texto de Michael Baxandall *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (Oxford: Oxford University Press, 1972) ou por *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque* de Francis Haskell (Nova Iorque: Knopf, 1963). No caso da China, há o trabalho de James Cahill, *The Painters' Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China* (Nova Iorque: Columbia University Press, 1994) a seguir essa linha. A escola em questão toma o processo de produção da pintura como fio condutor, interessando-se pelas relações sociais entre patronos e artistas, atribuindo atenção a como o artista organizava comercialmente a sua empreitada e quais os critérios estéticos comercialmente vitoriosos numa dada época.

3

Sob o prisma de uma crítica aos limites do universalismo europeu, como no *Orientalismo* de Edward Said, poderíamos reconhecer o valor intrínseco da pintura chinesa (na verdade, da Ásia do Leste) em sua interação com a arte ocidental, especialmente na “Revolução Anti-Clássica” do início do século xx.

4

Tomando como símbolos Kant, Hegel, Marx, Nietzsche e Freud, a etapa mais recente da “tradição crítica” aponta para um processo que derradeiramente diluiu as identidades nacionais na Europa e, por extensão, a própria ideia de Ocidente. Pelo que se percebe hoje, a experiência cultural europeia está a perder-se no pano de fundo de um novo ecumenismo, onde a noção de “humanidade” ou “comunidade

5

humana” se legitima como fim da história. Fim putativo, haja em vista os “nacionalismos” asiáticos de hoje em dia, encorajados pela debilidade militar da Europa e pelo facto de que o diferencial de qualidade de vida entre esses países e o Ocidente está a desaparecer. “Comunidade humana”, em última análise, nada mais é do que um ideal culturalmente específico que se esqueceu disso.

6

Toda a simplificação pressupõe condições estritas para a sua validade. Portanto, “verdadeiramente artístico” está condicionado a um tipo particular de artista, motivado não principalmente por convenções ou recompensas, sociais ou da vida além-túmulo. Para além da arte como ofício, ou carreira, ou passatempo, há a “arte” praticada como fim em si, existencialmente vinculada à condição vital, psicológica e espiritual de quem chamamos de artista. Do contrário, seria muito fácil estabelecer a proposição de que “arte” é um fenómeno universal e homogéneo, assim como seria difícil distinguir as diversas tradições artísticas para além de meios, técnicas e motivos.

7

Erich Auerbach, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur* (Tübingen: Francke Verlag, 2011). (Li a ed. norte-americana, traduzida por William Trask, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press, 2003).

8

Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique* (Paris: Éditions de Minuit, 1976).

9

Cf. o primeiro artigo de William Bouwsma, *John Calvin: A Sixteenth Century Portrait* (Oxford: Oxford University Press, 1988). Cf. L. D. Reynolds e N. G. Wilson. *Scribes and Scholars* (Oxford: Oxford University Press, 2014) e Pierre Riché, *Éducation et culture dans l'Occident barbare* (Paris: Seuil, 1995).

Anotações sobre Pinturas Famosas de Todas as Épocas, de Zhang Yanyuan
Seleccções Comentadas do Primeiro Rolo

GIORGIO SINEDINO

NOTA INICIAL

Primeiro texto sobre pintura a traduzirmos nas “Dimensões do Cânone”, as *Anotações sobre Pinturas Famosas de Todas as Épocas* (*Lidai Minghua Ji* 歷代名畫記) são talvez a mais importante obra sobre pintura da dinastia Tang (618-906), recolhendo ensaios gerais e a maior parte do material sobre o que se conhece a respeito dos pintores e obras até 847, data aproximada da sua compilação. Egresso de uma distinta família de altos funcionários que durante três gerações consecutivas ocuparam o posto de primeiro-ministro na corte, Zhang Yanyuan 張彥遠 (815?-875?) herdara o gosto de coleccionar e apreciar obras de caligrafia e pintura, reclamando-lhes um estatuto similar às artes maiores da prosa e poesia. Zhang subscrevia-se a uma tendência da alta sociedade desde as dinastias do Sul, que viria a desenvolver-se ainda mais em eras posteriores, segundo a qual a caligrafia e a pintura eram passatempos dignos da elite politicamente activa, não meramente um afazer de artesãos subalternos.

Neste artigo, traduzimos na íntegra o primeiro, quarto e quinto ensaios do primeiro rolo da obra, além de uma parte substancial do segundo texto. O primeiro texto interpreta o papel social e histórico da pintura na “cultura” ortodoxa chinesa. “Cultura” vem com aspas, por cingir-se à leitura confuciana de um conjunto de práticas e ideias que definiu a educação e os valores da elite, bem como, por extensão, o seu trabalho no governo do Império e sociedade chinesas. O segundo texto trata não da pintura como uma arte, mas das pinturas como tesouros privados no âmbito maior dos ciclos de organização e desestruturação das

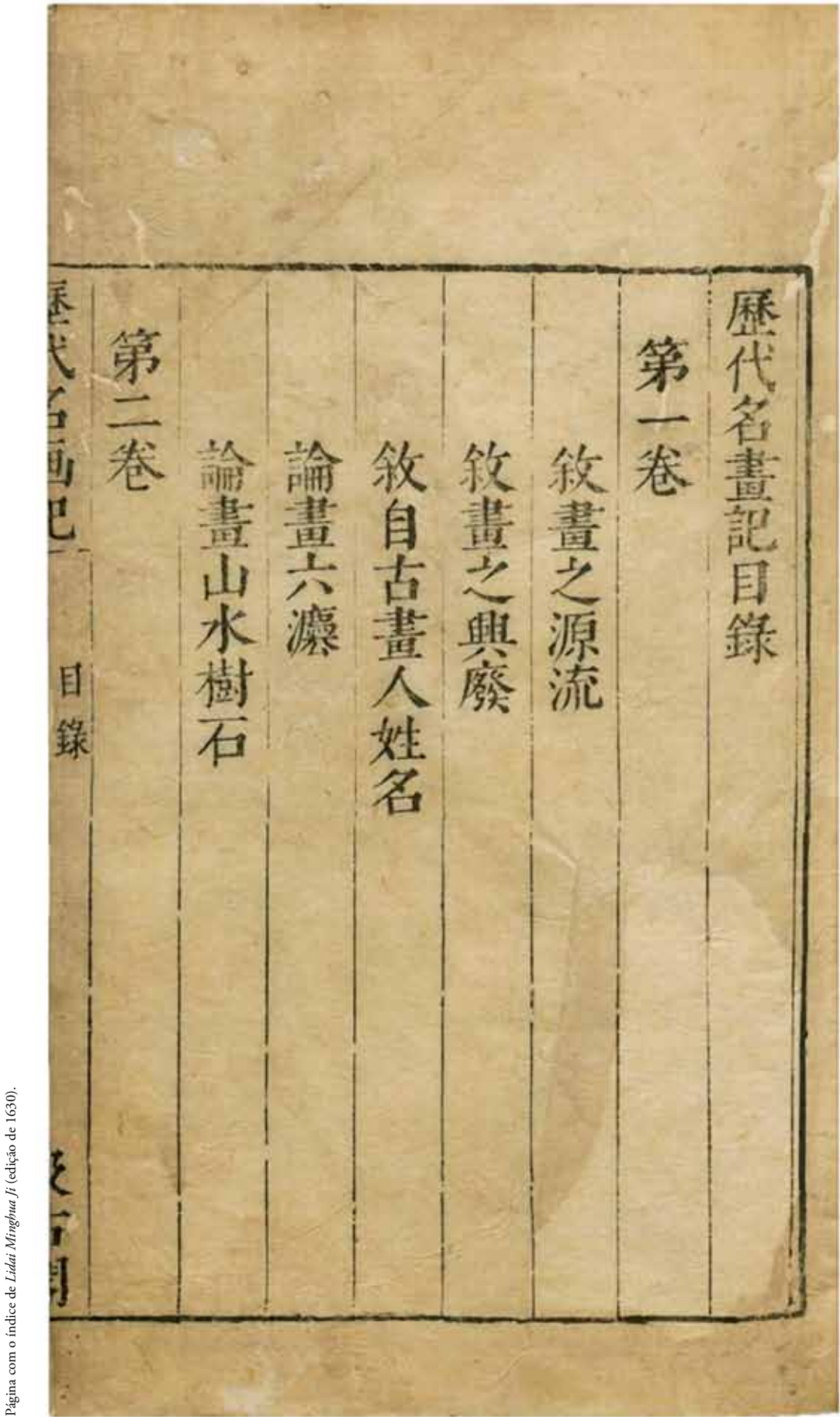
dinastias imperiais. O terceiro, de que só traduzimos o título, é o índice dos autores compilados por Zhang na obra em epígrafe. O quarto discute um conjunto de seis conceitos basilares para a apreciação e crítica das pinturas na China. O quinto e último texto, de valor prospectivo, atenta para o género chamado de “Montanhas e Rios” (*shanshui hua* 山水畫), que se tornaria a pintura chinesa por antonomásia.

Além das traduções, tomamos a liberdade de tecer comentários para orientar o leitor não familiarizado com o estilo argumentativo chinês, chamando a atenção para (o que julgamos) distorções, preconceitos e erros (ou peculiaridades) de perspectiva do texto. Tomo as ideias de Zhang não como resultado de um pensamento original (algo que é de difícil configuração na China), mas como uma descrição no geral representativa do consenso compartilhado por intelectuais confucianos simpáticos à pintura. O texto é especialmente útil para contextualizarmos o que foi essa arte em seus primeiros momentos (i.e., o período de fragmentação política após o colapso da casa de Han).

Enquanto primeiro texto da série sobre pintura, o objectivo do artigo permanece o de destacar a noção de “unidade do cânone”, sendo a pintura uma das suas dimensões.

一、敘畫之源流
1. DISCURSO SOBRE AS ORIGENS
E DESENVOLVIMENTO DA PINTURA

APRESENTAÇÃO: Zhang Yanyuan escolheu este para ser o primeiro ensaio das Anotações, simbolizando a sua importância no contexto dessa compilação. A breve



Página com o índice de *Lidai Minghua Ji* (edição de 1630).