

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

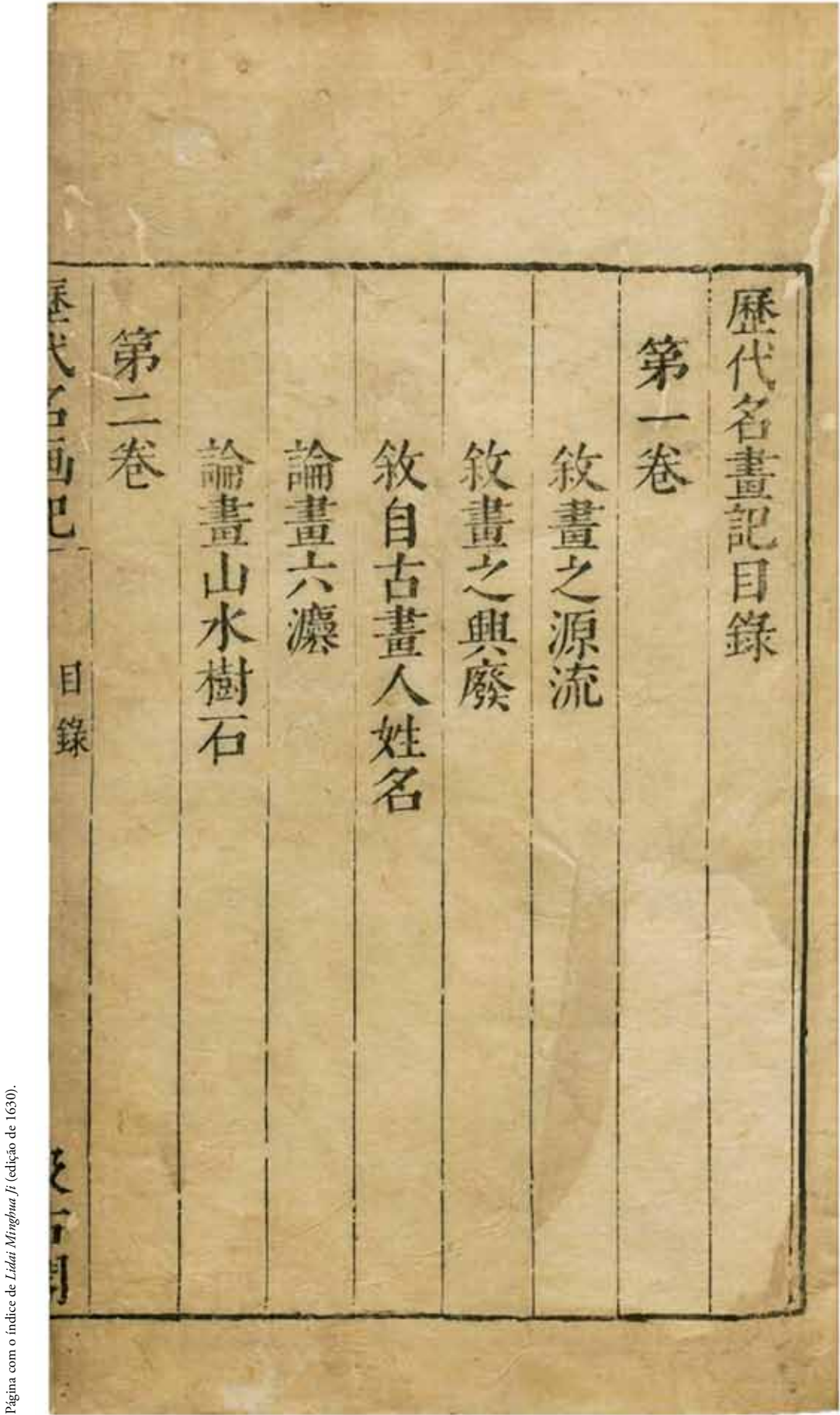
dinastias imperiais. O terceiro, de que só traduzimos o título, é o índice dos autores compilados por Zhang na obra em epígrafe. O quarto discute um conjunto de seis conceitos basilares para a apreciação e crítica das pinturas na China. O quinto e último texto, de valor prospectivo, atenta para o género 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).

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Pintura

monografia pertence ao género do “ensaio” (*lun* 論), ou seja, um escrito polémico em que o autor defende sua posição (e vitupera os seus adversários). Zhang Yanyuan, contudo, baptizou o texto de “discurso” ou “descrição” (*xu* 敘), mascarando o que tem a propor com o selo de lugar comum.

Tal truque retórico remete-nos ao conteúdo do ensaio, que trata menos da pintura em si do que do seu estatuto no universo da “cultura” chinesa. Como ficou evidente na nossa tradução do “Tratado Bibliográfico sobre Letras e Artes do *Livro de Han*”,¹ a definição oficial e legítima de “cultura” na China está atrelada a um conjunto de obras literárias, ancilares ao duplo trabalho de autocultivo moral e de governo do império. A pintura, sabe-se, não constava desse grupo de obras, nem nunca fizera parte do currículo educacional da nobreza terratenente. A ausência de referências textuais clássicas à dignidade do pintor dificultava ainda mais a tarefa de Zhang, cujo público-alvo estava atento para o facto de que se tratava de um ofício menor, atribuído a artesãos que não podiam ascender socialmente com o seu trabalho, por mais apreciadas que fossem suas criações.

Neste ponto, fica evidente o propósito de Zhang, que é o de rever a tradição e, por fim, arrolar a pintura como uma espécie de “aprendizado” (*xue* 學) ortodoxo. Tal “aprendizado” segue o modelo de “escolas”, onde um tipo de conhecimento esotérico é transmitido do mestre ao discípulo.² Zhang não poderia, entretanto, enxertar o cultivo da pintura às narrativas sobre Confúcio e seus seguidores. A solução encontrada, mais prática, seria a de estender a definição usual de pintura de uma maneira tal que pudesse estar relacionada a instituições e conceitos bem estabelecidos na ideologia da elite.

(一) 夫畫者，成教化，助人倫；窮神變，測幽微；與六籍同功。

(1) A pintura arremata a doutrinação moral-política e também auxilia [a disciplina] das relações sociais; ela reflecte todas as transformações do espírito, enquanto vislumbra as suas subtilidades profundas. Os seus méritos são idênticos aos dos “Seis Clássicos” (*Liujing* 六經).

COMENTÁRIO: Para Zhang Yanyuan, a pintura não deve (continuar a) ser vista como um ofício menor. Nesta tese inicial, o conceito de pintura é reelaborado para poder integrar o conjunto de disciplinas preparatórias

à arte de governo. A “Doutrinação” (moral e política) (*jiaohua* 教化) e as “relações sociais” (*renlun* 人倫), que constituem o cerne do “aprendizado” confuciano, surpreendentemente são convocadas para respaldar as credenciais dessa arte como prática digna da elite dos intelectuais-burocratas. Entretanto, Zhang reconhece que a contribuição da pintura para os interesses maiores dos confucianos é meramente ancilar; veja-se que, na passagem, a pintura somente “arremata” e “auxilia”. O que importa para o autor, acima de tudo, é ver a pintura reconhecida como de estatuto “igual” ao do cânone tradicional das obras confucianas, conforme os argumentos a serem explorados pelo resto do ensaio.

(二) 四時並運，發於天然，非由述作。
古先聖王，受命應籙，則有龜字效靈，龍圖呈寶。

(2) Ao acompanhar o passo das quatro estações, a pintura emana da espontaneidade celeste: não é algo criado [por um mestre] e transmitido [ao seu discípulo]. Quando os primeiros Reis Sábios da Antiguidade receberam o Mandato do Céu, correspondendo assim às profecias dos tomos sagrados, é que os ideogramas inscritos sobre os cascos de tartaruga puderam manifestar os seus poderes e os diagramas dos dragões revelaram seus tesouros.

COMENTÁRIO: Esta é uma “vinheta cosmológica” em que fica clara a relação entre a pintura e o *dao* 道 do Céu (*tiandao* 天道), um padrão ou ordem que, sendo causa de si próprio, transforma o universo sem o criar. Nesse processo, a cooperação entre dois elementos opostos, *yin* 陰 e *yang* 陽, promove uma harmonia dinâmica, manifestada na sucessão fluida das estações. Segundo tal pensamento, há ainda uma correspondência com o mundo humano, em que o poder de coordenar a sociedade (chamado de *dao* do Homem, *rendao* 人道) é atribuído a homens moralmente superiores num acto livre de escolha pelo Céu. Essa escolha, reza a tradição chinesa, é comunicada por meio de ritos divinatórios (plastromancia ou escapulomancia) ou, ainda, por profecias registadas em documentos sagrados de carácter numerológico (p. ex., o “Diagrama do Rio Amarelo” [*Hetu* 河圖] e o “Esboço do Rio Luo” [*Luoshu* 洛書]). Ao perceber que a pintura

Li Zhao (inícios do século VIII).
“Imperador Ming visita Shu” (pormenor).



AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Pintura

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

pode reproduzir as quatro estações, participando assim da “espontaneidade transformadora” do *dao*, Zhang Yanyuan nota que as profecias sagradas eram desenhos a intervirem positivamente no destino das comunidades humanas.

（三）自巢燧以來，皆有此瑞，跡映乎瑤牒，事傳乎金冊。庖犧氏發於滎河中，典籍圖畫萌矣。軒轅氏得於溫洛中，史皇蒼頡狀焉。奎有芒角，下主辭章；頡有四目，仰觀垂象。因儷鳥龜之跡，遂定書字之形。造化不能藏其秘，故天雨粟；靈怪不能遁其形，故鬼夜哭。

(3) Desde que surgiram as duas tribos, a dos que viviam em cabanas de ramos e a daqueles que sabiam fazer fogo, esses portentos sempre se manifestaram – a sua memória ainda pode ser encontrada nos “tomos de jade”; os factos estão presentes nos “livros dourados”. Pao Xi 包犧 surgiu do rio Rong e, com ele, os embriões dos textos e os diagramas sagrados. Quando as águas do rio Luo ficaram mornas, Xuan Yuan 軒轅 obteve [as bênçãos do Céu] e Cang Jie 倉頡, o seu cronista, reduziu o facto a termo. As quatro estrelas Kui (*Kui xing* 奎星)³ possuem um brilho fulgurante, sob cuja tutela estão os dons da expressão oral e escrita. Cang Jie possuía quatro olhos, que empregava para contemplar os sinais dos astros pendurados no firmamento. Ao combinar (as linhas formadas pelos) rastros de animais e pássaros, o cronista foi capaz de definir o padrão para a escrita dos ideogramas. O processo de transformação (da natureza) não é capaz de esconder os seus segredos, veja-se que o Céu chove sobre as plantações de painço (explicando-se o brotar e amadurecer do alimento); as aparições espectrais não conseguem ocultar os seus indícios, sabe-se que os fantasmas choram de noite (comprovando-se a sua existência).

COMENTÁRIO: Nesta secção, o autor faz uso de narrativas tradicionais, que, para um chinês antigo, tinham a autoridade de história universal. Numa interpretação modernizante, podemos dizer que são uma “vinheta antropológica”, isto é, explicam como a pintura (desenhos, diagramas) sempre estiveram presentes na obra dos primeiros “Homens Sábios”, que pertencem à categoria antropológica de “heróis civilizadores”. Representando o elemento masculino do par *yin-yang*, Pao Xi (ou Fu Xi 伏羲) é o criador do “Diagrama do Rio Amarelo” e dos Oito Trigramas,

(*bagua* 八卦) base do *Livro das Mutações* (*Yijing* 易經). Diz-se que Fu Xi colaborou para a organização da vida em sociedade, estabelecendo distinções entre homem e mulher, inventando utensílios e ensinando o seu uso à comunidade que governava. Xuan Yuan foi o Imperador Amarelo que, além de ser formalmente o “pai” da raça chinesa, convenientemente também era pintor; Zhang Yanyuan inscreve-o como o primeiro pintor da China no catálogo da sua compilação. Cang Jie, secretário amanuense do Imperador Amarelo, é creditado com o desenho do primeiro conjunto de ideogramas chineses. Vê-se, pelo arrazoado, que a pintura ocupava um lugar muito mais importante do que é usualmente reconhecido pela intelectualidade e tradição ortodoxas.

（四）是時也，書畫同體而未分，象制肇創而猶略，無以傳其意，故有書；無以見其形，故有畫。天地聖人之意也。按字學之部，其體有六：一、古文，二、奇字，三、篆書，四、佐書，五、繆篆，六、鳥書。在幡信上書端，象鳥頭者，則畫之流也。⁴

(4) Naquela época, caligrafia e pintura permaneciam unidas num mesmo corpo, uma vez que o sistema de escrita acabara de nascer, simples de forma e limitado em número. Carente de meios para comunicar ideias, produziu-se os ideogramas; faltando os vectores para manifestar as suas formas, criou-se a pintura. Esse era o intento do Céu e da Terra, e também dos Homens Sábios. Segundo uma das divisões do “ensino das letras”, os ideogramas classificam-se em seis tipos de acordo com seu estilo: primeiro, há os “ideogramas arcaicos”; segundo, os “ideogramas esdrúxulos”; terceiro, os “ideogramas de sinete”; quarto, os “ideogramas dos amanuenses”; quinto, os “ideogramas sinuosos”; sexto, os “ideogramas de rastros de pássaro”. Os princípios da caligrafia estão na composição de bandeirolas (para sinalização em operações bélicas); a fonte da pintura está nas representações das cabeças de pássaro.

COMENTÁRIO: Esta é uma “vinheta histórico-filológica”. Zhang lança uma importante tese para a história da pintura chinesa, segundo a qual ela e a caligrafia compartilham uma mesma origem. É uma tese mais do que razoável, pois a criação de uma língua escrita na China em larga medida veio para responder às necessidades de gestão burocrática da colectividade. Como sugerem os estudos linguísticos

contemporâneos, antes mesmo de a escrita chinesa ter sido utilizada para registar os resultados de ritos divinatórios, possivelmente houve uma etapa em que a fronteira entre desenho e palavra era inexistente. Esse elo perdido entre escrita e pintura é inconcebível em culturas que utilizam alfabetos fonográficos. Para reforçar a tese de que o ideograma essencialmente é um desenho, Zhang Yanyuan cita a classificação de Zhen Feng 甄豐 (? -10 d.C.), burocrata do final da dinastia Han Ocidental. Tal classificação tria os caracteres de acordo com a forma e o estilo do seu desenho, donde seis sistemas eminentemente caligráficos.

（五）顏光祿云：「圖載之意有三：一曰圖理，卦象是也；二曰圖識，字學是也；三曰圖形，繪畫是也。」又《周官》教國子以六書，其三曰象形，則畫之意也。是故知書畫異名而同體也。⁵

(5) Yan Guanglu 顏光祿 propôs: “as figuras são vectores de três tipos de informação: um, há figuras que expressam os padrões (inerentes às transformações da energia vital que definem a natureza), os encontrados nas imagens, trigramas ou hexagramas (das *Mutações*); dois, figuras que expressam significado, aqueles que são objecto do ‘ensino das letras’; três, as figuras que representam formas: aqui encontramos os desenhos e pinturas”. Os *Funcionários de Zhou* (*Zhouguan* 周官, *Zhouli* 周禮) ensinavam as “Seis Categorias” de ideogramas aos ‘filhos do país’, a terceira das quais incluía os pictogramas – esses, inegavelmente, são um tipo de desenho ou pintura.

COMENTÁRIO: Yan Guanglu é Yan Yanzhi 顏延之 (384-456), importante funcionário da corte de Song, uma das dinastias do Sul, e, junto com Xie Lingyun 謝靈運 (385-433), famoso praticante da literatura na sua época. Embora a fonte da citação não me seja clara, neste contexto ela claramente apoia a tese de Zhang, segundo a qual os diagramas (sagrados) do *Livro das Mutações*, os ideogramas usados na escrita temporal e as pinturas são congêneres, diferindo apenas com respeito à sua aplicação. Na linguagem “filosófica” chinesa, os três são diferentes funções de um mesmo corpo (*yiti sanyong* 一體三用). Essa leitura não permanece nas entrelinhas, porém, visto que Zhang Yanyuan para “comprová-la”, arremata-a com uma citação clássica da obra *Funcionários de Zhou* que gozara de particular

autoridade na dinastia Han. Na divisão “Funcionários da Terra”, há o burocrata conhecido como Baoshi 保氏, responsável pelo ensino das “Seis Pequenas Artes” aos filhos da elite e “às melhores” dentre as crianças do povo. O currículo ministrado incluía a transmissão das primeiras letras por meio da memorização de um catálogo de ideogramas e sua classificação pelo esquema *liushu* 六書, que traduzo por “Seis Categorias”. Diferentemente dos “Seis Estilos” de Zhen Feng, as “Seis Categorias” reflectem uma abordagem parcialmente estruturalista, parcialmente filogenética, parcialmente etimológica. Dentre as diversas classificações antigas de que se tem notícia, as “Seis Categorias” são a reconhecida como de maior valor. O interesse do autor, contudo, é o de indicar a existência da “pintura” (desenho) como porção indissolúvel do “ensino das letras” e, por conseguinte, porção indissolúvel da tradição literária e canónica.

（六）洎乎有虞作繪，繪畫明焉。即就彰施，仍深比象，於是禮樂大闡，教化由興，故能揖讓而天下治，煥乎而詞章備。

(6) Desde que Yu 虞 (determinou a) produção de estampas e gravuras, a pintura tornou-se algo ilustre. Ou seja, foi justamente ao “dispor dos diferentes matizes” que a correlação de distinções (da hierarquia social) se tornou mais profunda. Consequentemente, o sistema de Ritos e Música encontrou a sua exposição mais abrangente e a doutrinação moral e política garriu-se do seu viço. Desta maneira, (os homens) podem (relacionar-se) com saudações e reverências, enquanto Tudo sob o Céu permanece em ordem. Brilhantes são (as suas realizações) e completa é sua tradição literária.

COMENTÁRIO: A última frase é um eco dos *Analectos* (*Lun Yu* 論語) de Confúcio e Discípulos (“Taibo” 泰伯, 8.19). Se, como ficou claro na secção acima, o “desenho” é o alicerce da tradição escrita, aqui o uso das cores é descrito como o alicerce da tradição ortodoxa dos Ritos. Yu é o lendário “Rei Sábio” Shun 舜, cujas anedotas são a base da literatura de Mêncio (Mengzi 孟子). Naquela obra, entretanto, Shun nunca fora descrito como pintor ou artista plástico. Não obstante, Zhang Yanyuan lembra que Yu é o arquétipo do designer da indumentária e dos implementos disciplinados posteriormente em obras como as “Ordenações Mensais” (*Yueling* 月令), sexto livro do *Registo dos Ritos* (*Liji* 禮記). Na tradição chinesa, o estatuto

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Pintura

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

social de uma pessoa era exibido nas roupas e objectos utilizados; diz-se do rei Shun que fora um entusiasta dos Ritos, ensinando às suas esposas a hierarquia familiar, servindo aos seus pais e irmãos indiferentemente às idiossincrasias de suas relações individuais, etc.

(七)《廣雅》云：「畫，類也」。《爾雅》云：「畫，形也。」《說文》云：「畫，畛也。象田畛畔所以畫也。」《釋名》云：「畫，挂也。以彩色挂物象也。」故鼎鐘刻，則識魑魅而知神奸；旗章明，則昭軌度而備國制。清廟肅而樽彝陳，廣輪度而疆理辨。

(7) Nos termos do vocabulário *Guang Ya* 廣雅, “pintar (é análogo a) classificar”. O clássico *Er Ya* 爾雅 diz que “pintar é dar forma”. O dicionário etimológico *Shuo Wen* 說文 explica que “pintar (assemelha-se) às trilhas que separam as secções de um campo de arroz”; um outro, *Shi Ming* 釋名, diz que “pintar (é o mesmo que) associar; a certas formas, associa-se-lhes cores e matizes”. Desta forma, durante a moldagem de caldeirões e sinos rituais, reconhecem-se as criaturas Chimei 螭魅 e identificam-se os demónios Shenjian 神姦. Estando claras as diferenças entre as flâmulas e gravuras, resplandecem os procedimentos e medidas num feudo, cujo regime fica completo. Prevalece a reverência no santuário puro, com vasos e cálices rituais correctamente dispostos; medida fica a extensão dos domínios e segura a posição das suas fronteiras.

COMENTÁRIO: O autor cita verbetes dos mais célebres dicionários para ilustrar a sua tese de que a pintura (ou pintar) não é ofício de artesãos subalternos, antes um tipo de actividade inerente à etiqueta ritual que disciplinava a vida familiar e social na China antiga. *Er Ya* e *Guang Ya* – o primeiro dos quais é um os Clássicos Confucianos) – são vocabulários organizados por equivalência semântica; *Shuo Wen* e *Shi Ming* são dicionários de carácter etimológico, o primeiro elaborado por Xu Shen 許慎 (58?-147?), o segundo por um certo Liu Xi 劉熙, final da dinastia Han Oriental). Zhang Yanyuan chama a atenção para o desenho dos caldeirões e sinos, duas metonímias a indicar que a pintura é parte essencial do Sistema de Ritos e Música. Esses são dois dos instrumentos centrais nas práticas rituais da China antiga, e gozavam mesmo de uma certa reputação pelas suas propriedades “mágicas”. Os caldeirões eram utilizados em cerimónias sacrificiais,

representando deidades teratológicas, totens de espíritos protectores, e conjuntos de sinos eram utilizados no acompanhamento musical dos rituais. Como se pode conferir pelas descobertas arqueológicas do século xx, essas peças eram extremamente elaboradas, sendo parte indispensável do tesouro de qualquer nobre.

(八)以忠以孝，盡在於雲臺；有烈有勛，皆登於麟閣。見善足以戒惡，見惡足以思賢。留乎形容，式昭盛德之事，具其成敗，以傳既往之蹤。

(8) Lealdade e piedade filial estão todas registadas sobre o Altar das Nuvens; valor e mérito exibem-se no Pavilhão dos *Qilins* (*Qilin ge* 麒麟阁). Expor o que é correcto basta para censurar o reprovável; (ao contrário), expondo-se o que é reprovável traz à mente o digno de elogio. Quando tais coisas permanecem dispostas como forma e aspecto, o padrão (de conduta a ser seguido) brilha em actos (exemplares) de abundante Virtude – presentes estão os sucessos e fracassos, transmitidos fica a memória do que já não mais é.

COMENTÁRIO: Com duas metáforas, o autor argumenta que a pintura também é um vector importante das virtudes ortodoxas, cautelosamente atacando uma convicção arraigada na intelectualidade confuciana de que apenas as palavras dos Homens Sábios eram benéficas aos que se lançavam no “aprendizado”, ou seja, de que bastava ao intelectual confuciano ler livros. Para Zhang, a pintura exercia um papel não necessariamente inferior a obras escritas. O Altar das Nuvens e o Pavilhão dos *Qilins* eram dois pagodes construídos no meio da Cidade Proibida pelos imperadores Ming e Xuan da dinastia Han, para acondicionarem retratos dos mais valorosos altos funcionários a servirem na corte. Além de honrar a memória dos mesmos, restava a memória dos exemplo deles enquanto ensinamento tácito das obras de arte.

(九)記傳所以敘其事，不能載其容，贊頌有以詠其美，不能備其象。圖畫之制，所以兼之也。故陸士衡云：「丹青之興，比雅頌之述作，美大業之馨香。宣物莫大於言，存形莫善於畫。」此之謂也。善哉！曹植有言曰：「觀國者見三皇五帝，莫不仰戴；見三季異主，莫不悲惋；見篡臣賊嗣，莫不切齒；見高節妙士，莫不忘食；見忠臣死難，



Gu Kaizhi (344-405). “Advertências às Senhoras da Corte” (seção).

莫不抗節；見放臣逐子，莫不嘆息；見淫夫妒婦，莫不側目；見令妃順後，莫不嘉貴。是知存乎鑒戒者，圖畫也。」

(9) Consignar algo por escrito é o meio de se descrever factos que ocorreram, mas não é possível assim registar-se o aspecto de algo; louvar algo basta para cantar a beleza (moral de alguém), mas não é possível revelar a sua imagem; uma ilustração ou uma pintura, contudo, são capazes de realizar a ambos. Por essa razão, Lu Shiheng 陸士衡⁶ disse: “o surgimento da arte do cinábrio e do índigo, combinada à transmissão das Odes Elegantes e Cânticos Reais, embelezou os grandes feitos com aromas fragrantes”. É (à dupla função da pintura) que ele se referiu. Que beleza! Cao Zhi 曹植 compôs um poema, que lê: “ao contemplar o nosso país, vê-se os Três Augustos e os Cinco Imperadores, e não há quem não mostre respeito reverencial e grato amor. Ao ver os diferentes senhores das três dinastias, não há

quem não dê suspiros melancólicos. Ao observarmos os altos funcionários que tomaram o poder, saqueando a herança legítima, não há quem não trinque os dentes com ódio. Ao apreciarmos os intelectuais-burocratas de elevados escrúpulos, não há quem não se esqueça do alimento com admiração. Ao testemunhar os ministros leais que sacrificam a própria vida, não há quem não vote consagrar seus princípios. Ao ver os dirigentes degredados e sua filiação dispersa pelo mundo, não há quem não soluze triste. Ao descobrirmos maridos perdidos no ciúme de suas concubinas, não há quem não olhe de viés. Ao encontramos os que obrigam suas preferidas a seguirem atrás (da esposa legítima), não há quem não elogie como um modelo caro. O que é capaz de resguardar tais modelos de conduta? A pintura”.

COMENTÁRIO: Nesta secção, Zhang Yanyuan lança um ataque pouco velado ao conservadorismo dos intelectuais bibliófilos. Ao indicar as limitações da

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Pintura

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

literatura, propõe que da pintura se pode haurir um conjunto de emoções (e ensinamentos) os mais vivos, escudando-se no testemunho de duas figuras maiores da tradição literária pós-Han. Ambos, o príncipe de Wei, Cao Zhi (192-232), e o literato Lu Ji 陸機 (261-303), testemunham o poder educativo da pintura, referendando o provérbio chinês de que “ver uma vez mais vale do que ouvir cem”.

（十）昔夏之衰也，桀為暴亂，太史終抱畫以奔商。殷之亡也，紂為淫虐，內史摯載圖而歸周。燕丹請獻，秦皇不疑；蕭何先收，沛公乃王。圖畫者有國之鴻寶，理亂之紀綱。是以漢明宮殿，贊茲粉繪之功；蜀郡學堂，義存勸戒之道。

(10) Outrora, a decadência de Xia foi determinada pela violência e devassidão de Jie. O Grande Cronista por fim tomou as pinturas (de Xia) nos braços e buscou asilo em Shang. No final da era de Yin, Zhou tornou-se o flagelo da dinastia e os servos do seu círculo íntimo tomaram as suas pinturas, entregando-as a Zhou. Dan, herdeiro do feudo de Yan, a pretexto de oferecer o mapa de seus domínios (como símbolo de sua rendição), enviou um assassino para uma audiência com o rei de Qin, que não duvidou (do ardil). Foi Xiao He 蕭何 que recebeu os mapas e diagramas cerimoniais de Qin, de modo que coube ao Senhor de Pei tornar-se Rei. Desenhos e pinturas estão entre os maiores tesouros de um feudo, registrando os ditames e regras com que se dá ordem ao caos. Por tal motivo, no palácio cintilante dos Han apreciava-se obras-primas coloridas. Nos salões eruditos da província de Shu, tal era a forma compulsória de se preservar o que era digno de encorajamento ou de reserva.

COMENTÁRIO: Neste trecho, é digno de menção que Zhang tenha usado o mesmo tipo de narrativa da “historiografia” clássica na China, onde a decadência política é acompanhada da perseguição à “cultura” e aos seus guardiães, os eruditos confuciandos. Contudo, essa narrativa costumeiramente menciona a ameaça e destruição de livros, não de pinturas. Nessas épocas de crise, os intelectuais fiéis à causa da tradição fogem do seu feudo – sacrificando o seu estatuto social e o elo com a terra natal para proteger as obras ameaçadas de proscrição –, um tipo de salvação do “genocídio cultural” verificado em momentos de transição

dinástica. Embora Zhang Yanyuan substitua os livros por pinturas, permanece o simbolismo de que soberanos irreverentes ao poder de conversão moral da “cultura” seguem em direcção à própria ruína e perdem a legitimidade que lhe fora conferida pelo Céu.

Nesta narrativa, a pintura é retratada como um tipo de tesouro com aura de sacralidade: os mapas ou diagramas de um feudo representavam a titularidade sobre o seu território. As anedotas que ilustram tal facto nada mais são do que lugares comuns da história chinesa, não podendo ser interpretadas como ostentação de conhecimento por parte de Zhang, mas como uma tentativa de demonstrar que a pintura possuía um papel relevante em momentos decisivos da trajectória do país. Curiosamente, o autor trata de momentos de transição dinástica: Jie, último rei de Xia; Zhou, último rei de Shang; Dan, a representar a falência da casa de Zhou; o senhor de Pei é Liu Bang 劉邦, fundador da dinastia Han; Shu, um dos “Três Países” que deram início ao período de fragmentação pós-Han. Em todos esses momentos, a transferência das pinturas, mais do que espólios de guerra, eram símbolos cerimoniais a atribuírem legitimidade à nova ordem.

（十一）馬后女子，尚願戴君於唐堯；石勒羯胡，猶觀自古之忠孝。豈同博奕用心，自是名教樂事。余嘗恨王充之不知言，云：「人觀圖畫上所畫古人也，視畫古人如視死人，見其面而不若觀其言行。古賢之道，竹帛之所載燦然矣，豈徒牆壁之畫哉！」余以此等之論，與夫大笑其道，詬病其僞，以食與耳，對牛鼓簧，又何異哉！

(11) (Nesse contexto,) a regente do clã dos Ma e seus descendentes ainda se mostravam prontos a se submeterem a um Tang Yao⁷; (mesmo) Shi Le 石勒 e os bárbaros das tribos dos Jie e dos Hu ainda se voltavam para a antiguidade, anelando a lealdade e piedade filial (dos Han). Mas será que tais coisas são fruto do acaso ou de trabalho duro? (Não, elas dependem) da doutrinação (para incutir no povo a) nomenclatura (ortodoxa dos Ritos) e o deleite de servir sob a posição que lhe fora atribuída na sociedade. Condoo-me da ignorância de Wang Chong 王充, que dissera: “quando as pessoas observam os antigos retratados numa pintura, é como se estivessem a observar um defunto. Mais vale observar o comportamento de alguém do que a sua aparência.

O *dao* dos Homens de Valor da antiguidade está consagrado com brilhantismo nos livros de bambu e de seda, será que o mesmo pode ser dito das pinturas sobre as paredes?!”. Diante de opiniões como esta, qual a diferença de um *dafu* 大夫, que se ri do *dao*, de alguém que denigre e encontra falha num *ru* 儒; (de um néscio) que engole a isca ou do tolo que toca flauta para um boi ouvir?!

COMENTÁRIO: Este último parágrafo arremata a polémica conduzida por Zhang Yanyuan, reiterando o valor das pinturas no contexto maior da “cultura” chinesa. Não faltam as tradicionais referência xenófobas e depreciativas às culturas “bárbaras” do entorno geográfico chinês para indicar que as razões para a “superioridade” cultural chinesa residem na sua estrita disciplina social e poderosa identidade conservadora. O libelo termina com um ataque directo a Wang Chong (27-97), que toma partido da mais estrita bibliofilia.

二、敘畫之興廢
2. DISCURSO SOBRE A ASCENSÃO E DECLÍNIO DA PINTURA

APRESENTAÇÃO: Traduzimos, abaixo, cerca de metade do texto original. Fica excluída a sua segunda parte, que narra a trajectória de gerações do clã de Zhang como coleccionadores de pinturas e caligrafias. Ao seguirem carreiras militares, os ascendentes de Yanyuan amealharam uma quantidade de obras raras, cuja apreciação compartiam com outros membros da nobreza através de saraus e mesmo confrarias. Em certa altura, devido a uma das usuais intrigas que pontuam a vida de corte, o avô do autor viu-se obrigado a “doar” parte substancial da sua colecção ao imperador, sendo recolhida a uma galeria fechada onde “nunca mais poderá ser vista”, palavras reveladoras, vindas de um alto funcionário egresso das mais distintas famílias na sua época. “O resto” da pinacoteca foi perdido durante uma revolta em que o avô de Yanyuan, defensor das forças da ordem, se embarçou. Tais reveses motivaram o autor a compilar um catálogo abrangente, descrevendo vida e obra de mais de 340 pintores – as *Anotações sobre Pinturas Famosas*.

A primeira parte do texto, mais digna do título do ensaio, é um esforço de racionalização, dir-se-ia de “historiografia” da pintura chinesa. Aceita a

nomenclatura, resta o porém de que na “historiografia” os rumos da “história” estão predeterminados pela tradição e pela “cultura”. Nesta interpretação, podemos destacar dois grandes axiomas; primeiro, o de que os maiores feitos da cultura vêm do passado – quanto mais imemorial, mais perfeito é o legado. O segundo admite a sucessão de ciclos históricos, que começam com uma era dourada e terminam com uma profunda crise; resultado da crise, produz-se uma nova era dourada, menos perfeita que a sua antecessora.

（一）圖畫之妙，爰自秦漢，可得而記。降於魏晉，代不乏賢。洎乎南北，哲匠間出，曹、衛、顧、陸，擅重價於前；董、展、孫、楊，垂妙跡於後。張、鄭兩家，高步於隋室，大安兄弟，首冠於皇朝。此蓋尤所烜赫也，世俗知尚者，其餘英妙，今亦殫論。

(1) Os primeiros registos sobre as maravilhas dos desenhos e pinturas à nossa disposição chegaram-nos da era dos Qin e dos Han. Com a Casa dos Wei e Jin, cada geração não carecia de homens de valor. (Quando Tudo sob o Céu se separou) em pequenas dinastias ao Sul e ao Norte, artesãos ilustres continuaram a surgir amiúde, notáveis como Cao (Buxing) 曹不興, Wei (Xie) 衛協, Gu (Kaizhi) 顧愷之, Lu (Tanwei) 陸探微, cujo grande valor os destacou dos seus predecessores; (talentos como os de) Dong (Boren) 董伯仁, Zhan (Ziqian) 展子虔, Sun (Shangzi) 孙尚子, Yang (Qidan) 杨契丹, cujo legado fantástico a posteridade calcou. As escolas de Zhang (Sengyou) 張僧繇 e Zheng (Fashi) 鄭法士 frequentaram com alta consideração os salões dos Sui; os dois irmãos de Tai An 太安 (Yan Lide 閻立德 e Yan Liben 閻立本) receberam coroas de louros da Augusta Corte dos Tang. São esses os pintores a se singularizarem pela mais brilhante centelha; porém, aqueloutros que mais se destacaram, por conhecimento ou por técnica, na sociedade dos comuns – aqueloutros, as flores prodigiosas (de sua geração), sobre eles também discorrerei a fundo.

COMENTÁRIO: Neste primeiro parágrafo, Zhang apresenta uma lista dos dez artistas que considera mais importantes para a pintura chinesa. Os quatro primeiros, representantes de um período mais remoto entre a dinastia Wei (220-265) e o final da dinastia Jin Oriental (317-420), integram um grupo formado exclusivamente por desenhistas. São representantes de uma etapa em

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Pintura

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

que a pintura chinesa era majoritariamente “linear”. Nesse sentido, os primeiros “críticos” de pintura na China costumam referir-se a tipos de figuras como se fossem verdadeiros géneros, destacando-se “pessoas” (normalmente nobres e integrantes da corte), “animais” (cavalos, cães, tigres, bois), “seres fantásticos” (imortais taoistas, divindades budistas), “pedras e árvores” ou “temas arquitectónicos” (como pagodes ou torres).

São justamente esses temas que encontramos nas pinturas de Gu Kaizhi (344-405), o único dos quatro cujo trabalho pode ainda ser conhecido. Gu permanece um pintor aclamado na tradição chinesa e parte disso se deve à compilação que Zhang Yanyuan lhe dedica – uma das mais longas das *Anotações*. De Cao Buxing, activo na primeira metade do século III, somente temos comentários definindo-o como um “especialista em dragões”, além de uma famosa anedota, o *locus classicus* empregado por Zhang na secção 10, infra. Wei Xie (segunda metade do século III?) foi discípulo de Cao Buxing e desenhava motivos budistas. O facto de não dispormos das obras de Lu Tanwei 陸探微, (?-485?) é particularmente lamentável, pois a crítica o considera-o um dos melhores pintores chineses.

O segundo grupo de artistas traz Dong Boren, Zhang Sengyou e o seu discípulo Zheng Fashi a seguirem a tradição do desenho linear, da mesma maneira que os irmãos Yan Lide e Yan Liben. As suas obras mais famosas reflectem um estilo “oficial” de pintura – “retratos” de imperadores e cortesãos e cenas da vida burocrática. A julgar pelas as obras que nos chegaram, contudo, Zhan Ziqian indica um momento “revolucionário” na história da pintura chinesa, por três motivos.

Primeiro, alguns dos seus trabalhos representam uma mudança de paradigma que desenvolverá a pintura de “Montanhas e Rios” de um modesto complemento ao que talvez seja o mais importante e característico “género” da arte chinesa. Em segundo lugar, vem a transição do estilo linear e do pincel fino para um verdadeiro tratamento pictórico dos temas, caracterizado pelo uso de massas de tinta e por um trabalho de pincel mais variado do que aquele da tradição de Gu Kaizhi, herdada e desenvolvida por Wu Daozi 吳道子 (680-759) na dinastia Tang. Em terceiro lugar está uma das mais importantes transformações sociais no mundo da pintura. Começando no período Sui–Tang, vê-se um maior engajamento directo da elite com as artes pictóricas. Nesse contexto, o

“género” de “Montanhas e Rios” vinculou-se à prática mais estabelecida de criação poética e enriqueceu-se com os valores e crenças budistas para produzir uma subcategoria dentro da pintura chinesa.

(二) 漢武創置秘閣，以聚圖書。漢明雅好丹青，別開畫室。又創立鴻都學，以集奇藝，天下之藝雲集。及董卓之亂，山陽西遷，圖畫縑帛，軍人皆取為帷囊，所收而西，七十餘乘，遇雨道艱，半皆遺棄。

(2) O imperador Wu dos Han estabeleceu o Pagode dos Segredos, para que lá fossem guardados livros e pinturas. O imperador Ming, erudito que era, gostava da arte do cinábrio e do índigo, reservando um grupo de aposentos para acondicionar (sua colecção). Ademais, (o imperador Ling) fundou a Academia Hongdu (Hongdu men xue 鴻都學), com o fim de congregar praticantes eminentes; foi dessa forma que as artes de Tudo sob o Céu convergiram (para a capital) como um tecto de nuvens. A partir da Revolta de Dong Zhuo 董卓 (Xian, o último dos imperadores Han, então sob a protecção do clã Cao, foi reduzido na sua dignidade a) Senhor do Sul das Montanhas, iniciando o ocaso (da dinastia. O mesmo destino coube) aos livros e pinturas que descansam sobre toalhas de seda; ao caírem nas mãos dos chefes militares, foram usados como tendas ou sacos (para mantimentos). Recolhidos sobre mais de setenta carretas, (essas obras) seguiram em sua jornada para o Oeste (como espólios de guerra), metade das quais pereceu sob a chuva e as agruras do caminho.

COMENTÁRIO: A partir desta secção, e até ao final do texto, Zhang Yanyuan não delineará uma história dos pintores, como pareceria ser o caso, mas das “pinturas”. As aventuras e desventuras das obras de arte seguem o mesmo padrão tradicional que a narrativa historiográfica da “cultura” chinesa. Nele, cada dinastia segue a um ciclo de ascensão e declínio, em que a fundação de uma nova ordem é sensível aos grandes feitos do passado – parcialmente pelo seu carácter moralmente construtivo – que busca preservar da mesma maneira em que o novo regime se esforça para reproduzir os faustos das dinastias anteriores.

Nesse contexto, a presente secção trata da ascensão e queda dos Han, com um interessante viés.

Gu Kaizhi (344-405).
“Poema dos Espíritos do Rio Luo” (secção).



AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Pintura

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

O imperador da dinastia Han Ocidental Wu, de nome Liu Che 劉徹 e o imperador da dinastia Han Oriental Ming, chamado Liu Zhuang 劉莊 são citados como duas metonímias, significando, respectivamente, o momento em que a dinastia atingira o seu maior vigor ou recuperara a sua preeminência. Ademais, o “amor pela pintura” dos imperadores, meramente circunstancial, não pode ser lido com excesso de zelo. Dong Zhuo também precisa ser considerado uma metonímia para a era de caos instilada por chefes militares, por via de regra indiferentes ao valor da arte. Dong era uma potestade regional que servira, na condição de comandante militar, a casa dos Han, tendo lançado um golpe de Estado para governar através de um imperador-marionete, Xian. Esse golpe desencadeou uma guerra civil parcialmente vencida por um outro caudilho, Cao Cao 曹操, que não apenas obteve manu militare a tutela sobre o infante Xian, mas também fundaria a sua própria dinastia Wei, incitando o período de fragmentação da China.

（三）魏晉之代，固多藏蓄，胡寇入洛，一時焚燒。宋、齊、梁、陳之君，雅有好尚。晉遭劉曜，多所毀散。重以桓玄性貪好奇，天下法書名畫，必使歸己。及玄篡逆，晉府真跡，玄盡得之。何法盛《晉中興書》云：「劉牢之遣子敬宣詣玄請降，玄大喜，陳書畫共觀之。」

(3) Nas dinastias Wei e Jin, contudo, foram muitas as pinturas colecionadas; mas com a invasão da capital Luo Yang por tribos de bárbaros e vândalos, essas obras foram destinadas à fogueira. Os soberanos das pequenas dinastias, como os Song, os Qi, os Liang, os Chen, distinguiram-se como homens de sofisticação, de gostos refinados e interesses elevados. (Não obstante, os domínios orientais de) Jin (passaram para as mãos do chefe militar huno) Liu Yao 劉曜 e (as obras de arte mantidas pela corte) mais uma vez foram destruídas ou perderam-se. O temperamento do caudilho Huan Xuan 桓玄 chamava a atenção pela sua inveja e cobiça de objectos raros: obras-primas da caligrafia, pinturas famosas, tudo queria que estivesse em suas mãos. Quando organizou um levante contra os Jin, os originais que estavam guardados nas dependências reais terminaram sob sua posse. Na sua obra *Crónica da Renovação dos Jin* (*Jin Zhongxing Shu* 晉中興書), He Fasheng 何法盛 disse: “Para simbolizar sua rendição,

(o chefe militar) Liu Lao 劉牢 (antes um protector dos Jin,) enviou o seu filho Jingxuan como refém de Huan Xuan; Xuan regozijou-se ao ver as obras (de Jin) dispostas à sua frente para que pudesse apreciá-las.

COMENTÁRIO: Esta secção e a próxima tratam do período de fragmentação entre a dinastia Han e a dinastia Tang, conhecido como período das “Dinastias do Sul e do Norte”.

Este foi um período muito rico, de intensa miscigenação étnica e de fermentação cultural produzida pelo choque entre a “cultura” ortodoxa chinesa (confucianismo) e cepas do Budismo. Em chinês, os “bárbaros e vândalos” (*hu kou* 胡寇) indicam duas nações nómades, relacionadas aos hunos, que redesenharam as fronteiras políticas da China, forçando as populações Han a uma longa fuga para o sul da planície entre os rios Amarelo e Han para além do rio Azul (Jiangnan). Essa migração transformaria profundamente a civilização chinesa no longo prazo. É característico dessa época a pulverização do poder chinês em inúmeras “casas reais”, processo de localização e militarização de oligarquias que antes serviram, por comunhão de interesses, à estabilidade promovida pela casa imperial.

Entretanto, no Norte, continuaríamos a ter grandes dinastias, a primeira das quais é a dinastia de Jin. Idiossincriticamente, essa casa seguiu o padrão da dinastia Han, a sua história seccionando-se em duas “metades”, Jin Ocidental e Oriental. Tal como Dong Zhuo na secção acima, a derrota militar para Liu Yao e a revolta de Huan Xuan desencadeiam a queda dos Jin e são tratadas como um golpe para a “cultura” chinesa. Contudo, como talvez não poderia deixar de ser, o autor passa ao largo da contribuição da dinastia “bárbara” dos Wei Setentrionais. Os Tabgatch, um povo nómade túrquico vindo da Ásia Central, conseguiram estabelecer-se no *heartland* dos Han e instituíram o Budismo como religião de Estado, o que talvez nunca teria sido possível sob um regime político Han. Hoje reconhece-se o valor das expressões culturais desse povo, particularmente da sua peculiar caligrafia e da imponente estatuária de Longmen.

（四）玄敗，宋高祖先使臧喜入宮載焉。南齊高帝科其尤精者，錄古來名手，不以遠近為次，但以優劣為差。自陸探微至範惟賢四十二人，

為四十二等，二十七秩，三百四十八卷。聽政之餘，旦夕披玩。梁武帝尤加寶異，仍更搜葺；元帝雅有才藝，自善丹青，古之珍奇，充牣內府。

(4) Não obstante, Huan Xuan caiu sob o fundador da casa dos Song, que despachou o tombador Xi (*cang* 藏)⁸ para que adentrasse o palácio de Huan Xuan e levasse embora a pinacoteca (real). O imperador Gao da dinastia Qi Meridional classificou tais obras, separando as melhores e mais bem executadas, listando os famosos artífices desde a antiguidade; porém, ao recusar dispô-los cronologicamente, classificou-os conforme as suas capacidades artísticas. Os quarenta e dois pintores compreendidos entre Lu Tanwei e Fan Weixian 範惟賢 foram dispostos em 42 níveis (as suas obras sendo organizadas em) 27 estojos, contabilizando 348 rolos.

No tempo que sobrava das audiências na corte, esse imperador deleitava-se em folhear as obras do anoitecer até a alvorada. O imperador Wu da dinastia Liang (via na pintura) um tesouro ainda mais precioso e, sob o seu reino, (a pinacoteca) foi expandida com novas aquisições; o imperador Yuan era um homem erudito, que tinha talento e praticava as artes. Ele treinava sua mão com o cinábrio e o índigo; tesouros únicos da antiguidade enchiam as dependências interiores de seu palácio.

COMENTÁRIO: Esta secção é dedicada às dinastias do Sul, onde não foi possível organizar Estados mais longevos e soberanos de domínios mais extensos, tal como no Norte. Paralelamente, a economia do Sul caracterizou-se pela proliferação de latifúndios auto-suficientes e dotados de forças militares próprias, estrutura que permitiu o fortalecimento do Budismo como potência económica. Isso garantiu a essa religião maior independência face ao poder dos clãs reinantes, criando uma segunda cepa de Budismo no Sul. Ademais, vale mencionar o exemplo do imperador Wu da dinastia Liang, chamado Xiao Yan 蕭衍 (464-549), que poderíamos considerar como o protótipo para o novo tipo de império multicultural que surgiria com os Tang. Wu construiu um regime centralizado e autoritário que parcialmente cooptou o Budismo a secundar seus interesses particulares.

Para os burocratas Han, contudo, o Budismo (e também a matriz “bárbara” dos novos poderes militares a se estabelecerem na China) poderia muito bem ser

ignorado. O molde da “cultura” ancestral ortodoxa, adoptado em todo o espectro do pensamento chinês, produz uma leitura distorcida, mas coerente, das novas realidades. Isso é especialmente relevante no caso da pintura, cuja transformação a que nos referimos no comentário à secção 1 deste texto foi inspirada por aportes culturais budistas. Foi no Sul da China que as montanhas abrigavam não apenas templos e pontos de peregrinação, mas também, o que interessa mais directamente à pintura, pontos de vista para apreciação da paisagem de montanhas e rios. O substrato humano dessa transformação, como não poderia deixar de ser, eram representantes marginalizados da elite intelectual que perderam o seu estatuto político. As montanhas tornaram-se refúgio para esses homens, que abraçaram o Budismo como carreira – converter-se ao Budismo era uma forma de escapar à vergonha, à fome e uma oportunidade de obter favores das novas elites como conselheiros intelectuais e espirituais. Zhang Yanyuan, considerada a sua posição e interesses, não explorou, nem poderia explorar tal ângulo, a preço de sacrificar a consistência da sua narrativa, inspirada pelos modelos tradicionais segundo os quais não há uma “cultura” fora daquela regulada pelo imperador (na verdade, pela corte e pela oligarquia burocrática).

（五）侯景之亂，太子綱數夢秦皇更欲焚天下書，既而內府圖畫數百函，果為景所焚也。及景之平，所有畫皆載入江陵。為西魏將於謹所陷，元帝將降，乃聚名畫法書及典籍二十四萬卷，遣後閣舍人高善寶焚之。帝欲投火俱焚，宮嬪牽衣得免。吳越寶劍，並將斫柱令折；乃嘆曰：「蕭世誠遂至於此，儒雅之道，今夜窮矣！」於謹等於煨燼之中，收其書畫四千餘軸，歸於長安。故顏之推《觀我生賦》云：「人民百萬而囚虜，書史千兩而煙揚。史籍已來，未之有也，溥天之下，斯文盡喪。」

(5) Durante a Revolta de Houjing, o príncipe herdeiro Gang dos Liang, (filho mais velho do imperador Wu) sonhou diversas vezes com o (primeiro) imperador dos Qin, donde o seu desejo (de imitá-lo) em queimar todas as obras escritas de Tudo sob o Céu: e assim foi que Houjing queimou centenas de estojos guardados nas dependências interiores. Com a pacificação dessa revolta, todas as obras escritas foram transferidas para

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Pintura

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

a região de Jiangling, (domínios do sétimo filho do imperador Wu, que conquistara o trono para si como o imperador Yuan). Contudo, ele cairia numa armadilha do general Yu Jin 於謹, da casa de Wei Ocidental.

Quando o imperador Yuan preparava a sua rendição, mandou reunir 240 mil rolos, entre pinturas famosas, obras-primas da caligrafia e textos clássicos e ordenou (ao secretário real) Gao Shanbao 高善寶, um dos “homens que ocupam as pequenas portas nos fundos dos aposentos (do imperador)” que ateasse fogo. O imperador tencionava jogar-se na fogueira, imolando-se com os seus tesouros, mas as suas concubinas agarraram-se à roupa (de seu senhor), evitando o seu suicídio.

(Nesse ínterim,) as espadas preciosas de Wu e Yue cortavam as colunas (de madeira do palácio de Liang) e suspiravam: “como (o ex-imperador Yuan) Xiao Shicheng 蕭世誠 terá caído a este nível! Ah, o *dao* dos eruditos, o *dao* dos *ru*, chegou ao seu fim nesta noite!”. (Não obstante,) Yu Jin e seus seguidores conseguiram salvar mais de quatro mil rolos da fornalha, que foram levados para (a nova capital) em Chang An. É com base nessas experiências que Yan Zhitui 顏之推 afirmou no poema “Ao Contemplar Minha Existência”: “um milhão de cabeças do povo viu-se cair em ferros; dois milhares de burocratas letrados debatendo-se no fogo. Desde que há crônicas e anais, nunca se viu algo assim: Tudo sob o Céu vela essa nossa Cultura”.

COMENTÁRIO: Sob o ângulo das venturas e desventuras cíclicas do tesouro cultural das dinastias (especialmente representadas pela trajetória das pinacotecas reais), esta e a próxima secção tratam de momentos decisivos para a “reunificação” do país sob a dinastia Tang, isto é, a redução das dinastias Liang e Chen, o que pode ser considerado o início do processo de unificação territorial organizado pela breve dinastia Sui e concluído pela grande dinastia Tang.

Nesta secção, é importante assinalar o constante uso de paradigmas utilizados em textos deste género. Aqui há um grupo de argumenta ad exempla, onde anedotas sobre o Príncipe Gang e o imperador Yuan expressam o tipo de atitude esperada de lideranças de uma dinastia decadente — é uma visão determinista em que grandeza política e grandeza cultural são indissociáveis. No final do reino do imperador Wu dos Liang, Houjing 侯景, chefe militar de um ramo das tribos Wei, conspirou com um filho adoptado por

Wu (e posteriormente excluído da linha sucessória) para tomar o herdeiro aparente, Príncipe Gang, como marionete. O golpe malogrou e o poder foi mantido por Xiao Yi 蕭繹, cuja base local de poder e experiência militar lhe garantiram o título de imperador Yuan e o trono por cerca de três anos (552-554), antes do descalabro final da dinastia em 560.

Yan Zhitui (531-591), egresso de um dos mais tradicionais clãs da China, serviu como burocrata durante o final do período das Dinastias do Sul, tendo acompanhado o imperador Yuan em suas peripécias, sofrendo aprisionamentos durante três sucessões dinásticas, morrendo por fim durante as turbulências da dinastia Sui. A citação é simbólica, por remeter à insegurança e incerteza partilhadas pela intelectualidade, na falta de um império unificado que pudessem servir. O trecho do poema de Yan culmina com a ameaça à cultura ortodoxa, a “nossa cultura” de *Analectos* 9.5.

(六) 陳天嘉中，陳主肆意搜求，所得不少。及隋平陳，命元帥記室參軍裴矩、高穎收之，得八百餘卷。隋帝於東京觀文殿後起二台：東曰妙楷台，藏自古法書；西曰寶跡台，收自古名畫。煬帝東幸揚州，盡將隨駕，中道船覆，大半淪棄。煬帝崩，並歸宇文化及。化及至聊城，為竇建德所取。留東都者為王世充所取。

(6) Na era Tianjia da dinastia de Chen, o soberano envidou grandes esforços para recolher (o tesouro literário e artísticos disperso no país), conseguindo obter um número considerável (de obras). Quando a dinastia Sui estava a reduzir Chen, ordenou-se a Gao Jiong 高穎 e Pei Ju 裴矩, secretário-conselheiro do Comandante Supremo (das forças de Sui), que recolhessem (a colecção real), contabilizando mais de 800 rolos. O imperador (Yang de) Sui mandou erguer duas torres na capital oriental após observar o Palácio das Letras: a leste, chamou-a de Altar do Cânon Miraculoso, onde se acondicionavam as obras-primas da caligrafia desde a antiguidade; o do oeste, baptizou-a de Altar do Legado Precioso, dedicado a pinturas famosas. O imperador deslocou-se para leste até Yangzhou, acompanhado por todos os seus generais; no meio do caminho, um naufrágio sacrificou mais da metade (da colecção). Após o falecimento do imperador Yang, todos os seus domínios caíram nas mãos de Yuwen Huaji 宇

文化 及. Este mal chegou à cidade de Liao e teve seu título usurpado por Dou Jiande 竇建德. As forças que permaneceram na capital oriental foram capturadas por Wang Shichong 王世充.

COMENTÁRIO: Este parágrafo cita a pequena e breve dinastia de Chen (decisiva para o desenvolvimento do Budismo chinês, ao formatar o sistema de seitas patrocinadas e mantidas pela casa imperial) como uma deixa para o elogio da dinastia dos Sui, dos seus esforços para a reconstrução do país e reorganização da vida cultural na China. Mais uma vez, tal elogio assume o viés de protecção da pinacoteca imperial, espelhando o mesmo tipo de descrição antes utilizado a respeito dos Han, Jin, etc.

Contudo, o relato de Zhang Yanyuan volta a pecar pela sua parcialidade. Dentre as razões que contribuíram para a queda dos Sui há a pouco sábia administração de recursos, como o excesso de exacções de trabalho escravo para reconstrução de infra-estruturas e o zelo expansionista que levou a dinastia esgotar as suas finanças em campanhas contra a Coreia e o Vietname. A ida do imperador para Yangzhou, referida na passagem, foi na verdade um toque em retirada, pela impotência em reagir militarmente a movimentos rebeldes contestatários da sua autoridade.

(七) 聖唐武德五年，克平僭逆，擒二偽主，兩者秘藏之跡，維揚扈從之珍，歸我國家焉。乃命司農少卿宋遵貴載之以船，溯河西上，將致京師，行經砥柱，忽遭漂沒，所存十亡一二。太宗皇帝特所耽玩，更於人間購求。

(7) No quinto ano da era Wude da Sagrada Dinastia dos Tang, conseguiu-se por fim reduzir os usurpadores, capturando-se os dois falsos soberanos. As obras da colecção proibida das duas capitais, assim como as preciosidades de Yangzhou e as que seguiram com a comitiva do (antigo imperador Yang) para Jiangdu agora pertenciam ao nosso Império. Ordenou-se então a Song Zungui 宋遵贵, adjunto do Sinong 司農,⁹ que trouxesse as preciosidades de barco. Velejando contra a corrente para chegar à Guarnição da Capital, ao passar pelo vale da montanha Dikui, parte da frota naufragou e de cada dez obras perderam-se uma ou duas.¹⁰ Ao imperador Taizong aprazia particularmente entreter-se (com livros e pintura) e frequentemente tentava adquirir novas obras do vulgo.

COMENTÁRIO: Chegamos à era de Zhang, a grande dinastia Tang. Esta secção fala da primeira hora do clã Li, de sucesso nas guerras de unificação, por cuja virtude os que antes eram competidores legítimos pelo trono se tornaram usurpadores. Em paralelo à obra de “pacificação” de Tudo sob o Céu, Zhang assinala a retomada no trabalho de coligir e conservar a pinacoteca real.

(八) 天后朝張易之奏召天下畫工修內庫圖畫，因使工人各推所長，銳意模寫，仍舊裝背，一毫不差，其真者多歸易之。易之誅後，為薛少保稷所得。薛歿後，為岐王範所得。王初不陳奏，後懼，乃焚之。時薛少保與岐王範、石泉公王方慶家所蓄圖畫，皆歸於天府。

(8) Com a corte (improvisada pela) imperatriz (Wu Zetian 武則天, o seu preferido) Zhang Yizhi 張易之 (ordenou por) memorial que artesãos de Tudo sob o Céu viessem para a Oficina Interior servir. Exigiu o máximo daquilo que cada um sabia fazer de melhor, fê-los copiar diligentemente (as preciosidades da colecção imperial) decorando e emoldurando-as como os originais, de modo a que não diferissem em nada destes, cuja maioria Zhang guardou para si. Depois da execução de Zhang, (a colecção reverteu ao) preceptor imperial Xue Ji 薛稷. Depois deste falecer, passaram para Li Fan 李範, rei de Qi.¹¹ Li Fan, contudo, não deu notícia do facto ao imperador e, amedrontando-se depois, decidiu queimar as obras. (Por fim,) as obras de Xue Ji, de Li Fan e a colecção do clã do Senhor de Shiquan, Wang Fangqing 王方慶, foram (todas) revertidas às (dependências imperiais), os “Gabinetes Celestes”.

COMENTÁRIO: Wu Zetian (624-705) tornou-se a primeira mulher a exercer o poder máximo na China em nome próprio, chegando inclusive a criar uma breve dinastia chamada de Wu Zhou 武周 (690-705), que se revelou um interstício na dominação exercida pela casa de Li, os Imperadores Tang. O único precedente para a criação de uma dinastia no contexto de outra fora a era de Xin (9-23). O facto de esta haver sido conduzida por um homem (Wang Mang 王莽) assinala a força de carácter de Wu Zetian, assim como a singularidade de seu feito.

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Pintura

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

Filha de um importante burocrata da corte imperial e de uma descendente da casa real dos Sui, Wu chegou à corte como concubina do imperador Taizong Li Shimin 太祖李世民 (598-649), o fundador da casa dos Tang. Contudo, sua ascensão ao poder ocorreu apenas após garantir para si o favor do imperador Gaozong Li Zhi 高祖李治 (624-690), filho e herdeiro de Li Shimin. Wu gerou-lhe um filho em situações escandalosas e teve êxito em maquinar a ruína da então imperatriz-consorte Wang e outras competidoras. Além disso, após purgar a corte dos altos funcionários que lhe faziam oposição, Wu Zetian assumiu as rédeas do poder quando o imperador Gao se afastou do cargo por invalidez.

Wu Zetian transcendeu a posição de regente ao ter sucesso em deserdar o seu primogénito, substituindo-o pelo seu quarto filho, o infante Li Dan 李旦. A seguir, Wu tentou reestruturar o serviço burocrático, recrutando um grande número de novos funcionários, para diluir a influência dos opositores já estabelecidos. A sua ascensão ao trono de facto somente ocorreria mediante uma aliança com a Igreja Budista, que até mesmo produziu apócrifos para a declarar uma encarnação do Buda Maitreya.

Quando Wu envelheceu, os nobres Zhang Yizhi e o seu irmão Zhang Changzong 張昌宗 ganharam o seu favor. Neste contexto, para ilustrar a “teoria” de que a pintura acompanha os ciclos de ascensão e decadência política da China, Zhang Yanyuan descreve o alto estatuto de coleccionador assumido por Zhang Yizhi. Em sentido contrário, para destacar a má índole do preferido de Wu Zetian na história chinesa, o autor atribui-lhe segundas intenções: apropriar-se das obras-primas pertencentes à pinacoteca imperial. Numa perspectiva mais ampla, Zhang Yanyuan termina por traír a mentalidade patrimonial e cúpida dos altos funcionários de todas as épocas ao discorrer sobre o futuro dos originais após a queda de Zhang Yizhi.

（九）祿山之亂，耗散頗多。肅宗不甚保持，頒之貴戚。貴戚不好，鬻於不肖之手；物有所歸，聚於好事之家。乃德宗艱難之後，又經散失，甚可痛也！自古兵火亟焚，江波屢鬥，年代浸遠，失墜彌多。

(9) Com a Revolta de (An) Lushan 安祿山, foram muitas as pinturas perdidas. O imperador Su não guardou um grande número para si, presenteando-as

a pessoas de estirpe e parentes seus. Dado que esses indivíduos não apreciavam (arte, as peças) terminaram vendidas pela sua posteridade de má índole. Mas como (o que é bom) sempre volta ao seu lugar, (as obra tornaram a) se acumular nos clãs de bom feitio. Depois das tribulações sofridas pelo imperador De, seguiram-se novas perdas (do património artístico do Império), que grande pesar nos causa! Desde a antiguidade (testemunhamos) o fogo e armas a consumir (o papel), as ondas do rio a apagar (a tinta), a sucessão do tempo a erodir longamente (os rolos): o que se perdeu e o que se desfez muito foi.

COMENTÁRIO: A última secção sobre a dinastia Tang também trata de um grande revés. A revolta iniciada por An Lushan (703-757) e continuada por Shi Siming 史思明 (703-761) de 755 a 763 assinalou o início da lenta decadência da grande dinastia.

An Lushan, de ascendência sogdiana e com origens modestas, deixou a periferia da sociedade chinesa ao ser adoptado por um comandante militar influente na corte. Isso não somente abriu as portas para que An obtivesse o favor do imperador Xuanzong Li Longji 玄宗李隆基 (685-762), mas também lhe permitiu organizar um *putsch*. Incapaz de se defender, a corte Tang fugiu, humilhando-se diante das elites militares provinciais. A partir desse ponto, ficou claro que a corte deveria fazer concessões a poderes locais para se sustentar – o que ultimamente asfixiou o clá regente.

Esse processo de fortalecimento das elites locais pode ser lido nas entrelinhas, quando Zhang Yanyuan sugere que “as pinturas reuniram-se nos clãs de bom feitio”. Enriquecidos e prestigiados, os seus tesouros culturais nada mais são do que símbolos da sua preeminência política, apontando para um novo período de fragmentação e guerra civil. Nem mesmo o provisório fortalecimento da corte Tang com o imperador Dezong Li Kuo 德宗李適 (742-805) foi capaz de reverter as forças históricas desencadeadas; uma outra tentativa de golpe militar (Golpe de Jingyuan, *Jingyuan zhi bian* 涇原之變) em 783 ilustra que o equilíbrio entre corte e as forças locais não poderiam ser mais restabelecidos.

（十）儻時君之不尚，則闕其搜訪，非至人之賞玩，則未辨妍蚩。所以駿骨不來，死鼠為璞。嗟乎！今之人眾藝鮮至，此道尤衰。未曾誤點為蠅，惟見亡成類狗。

(10) Quando os soberanos de cada geração não eram bons, não se empenhavam em obter (obras para a colecção imperial). Sem o interesse e apreço de grandes homens, não (nos) seria (hoje) possível distinguir o que tem valor do devasso. Por isso, se não há pessoas que valorizam a arte como o homem da fábula que, sem poder comprar um corcel vivo, deu 500 moedas de ouro pelo seu osso, terminaremos como as pessoas da outra história, a quem uma carcaça de ratazana vale tanto quanto o jade raro. Que tristeza! Pouca é a arte a que a multidão (de apreciadores) em nossa época tem acesso; é um *Dao* que hoje vive sua decadência. Se não fosse criatividade de Cao Buxing, que corrigiu um pingo de tinta sobre um biombo, transformando-o brilhantemente em uma mosca, por fim só haveria a situação dos pintores medíocres que, fracassando ao retratar um tigre, negam o seu malogro ao dizer que são cães.

COMENTÁRIO: O pessimismo criado pela dinastia de Wu Zetian e a Revolta de An-Shi (*An Shi zhi luan* 安史之亂) permeiam a conclusão do texto. Zhang Yanyuan afirma claramente que o desenvolvimento da pintura (e da “cultura” em geral) depende dos grandes homens, dos governantes sábios, que não apenas promovem uma vida social estável, mas também patrocinam as cultura. Conforme as suas inclinações (o chinês diria, a sua “moralidade”) esses homens acenam a direcção para que tende a arte. Ao mesmo tempo, enquanto coleccionadores e “protectores”, criam o ambiente para que admiradores e expertos possam pensar e criticar a pintura. A conclusão de que a pintura estava sob ameaça – absolutamente equivocada do ponto de vista histórico – é sintomática da atitude padrão do chinês para com as suas tradições: cria-se desta forma um tipo de “reaccionarismo actuante”, que estimula renascimentos voltados para o culto ao passado.

O texto termina com um *locus classicus* sobre Cao Buxing. De maneira muito tímida, a anedota ilustra o tipo de criatividade (e “liberdade”) exercida pelo artista chinês. Ao pintar um biombo encomendado por um nobre, Cao Buxing cometeu um erro – um pingo de tinta fora do lugar – o que teria arruinado o seu trabalho de criar um objecto decorativo e não para contemplação e apreciação estética. Contudo, Cao disfarçou-o ao improvisar uma mosca que o patrono reputara verdadeira. Satisfeito com a ilusão de óptica, o patrono aceitou o produto e isso entrou para a história da pintura chinesa como uma anedota erudita e um *object d’art* célèbre.

三、敘歷代能畫人名
3. UMA DESCRIÇÃO DOS PINTORES COMPETENTES DE TODAS AS ÉPOCAS

COMENTÁRIO: Esta secção nada mais é do que uma lista dos pintores compilados por Zhang Yanyuan, organizada cronologicamente por dinastias. Não há grande proveito em traduzi-la sem as correspondentes remissões bibliográficas e notas adicionais, o que excederia os propósitos (e extensão) planejados para este artigo.

四、論畫六法
4. ENSAIO SOBRE OS “SEIS CÂNONES” DA PINTURA

COMENTÁRIO: Zhang Yanyuan reproduz e comenta os “Seis Cânones”, uma série de conceitos utilizados na apreciação da pintura, que a tradição atribui a Xie He 謝赫 (activo 500?-535?). Xie serviu como retratista em Qi, uma das pequenas dinastias do Sul, e é lembrado pela história como o mais antigo sistematizador da apreciação da pintura na China.

（一）昔謝赫云：「畫有六法：一曰氣韻生動，二曰骨法用筆，三曰應物象形，四曰隨類賦彩，五曰經營位置，六曰傳模移寫。」自古畫人，罕能兼之。

(1) Xie He outrora disse: “há seis cânones na pintura: um, ‘o dinamismo (da obra advém) da harmonia do *qi* 氣’; dois, ‘o tracejado do pincel destaca a ossatura (das formas)’; três, ‘correspondência à imagem e à forma (dos objectos)’; quatro, ‘a exposição do colorido segue tipos fixos’; cinco, ‘planejamento e composição, definir lugar e arranjo (das figuras)’; seis, ‘transmitir o original ao copiá-lo’”. Desde os pintores da antiguidade, poucos foram os que conseguiram destacar-se em todos os quesitos.

COMENTÁRIO: A fonte da citação acima vem da única obra conhecida de Xie He, um opúsculo chamado *Guhua Pinlu* 古畫品錄 ou “Registo sobre a Apreciação das Pinturas Antigas”. Este texto pode ser dividido em duas partes. Na primeira encontramos os “Seis Cânones”, cujo conteúdo é praticamente reproduzido nesta secção. Na segunda, Xie He classifica 24 pintores em seis “categorias” ou “níveis”

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Pintura

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

(*pin* 品), em ordem decrescente de qualidade; Xie também informa a dinastia a que cada um dos artistas serviu e apõe uma ou duas linhas de “crítica”. Neste esquema, Lu Tanwei, Cao Buxing, Wei Xie estão todos na primeira categoria, com o que concorda Zhang Yanyuan. Mas as visões dos dois autores não são unívocas; Xie coloca um Zhang Mo 張墨, pintor de temas budistas, na linha de Cao e Wei, na primeira categoria e rebaixa Gu Kaizhi à terceira. Com relação a este último, Xie He funda a sua polémica opinião com o seguinte comentário: “Além de a estrutura (*ti* 體) (do seu desenho) ser bem acabada e subtil, (Gu) nunca utilizava o pincel desastradamente (sem plano ou medida). Contudo, as suas obras não estão à altura da sua intenção (artística) e a sua fama está além das suas realizações”.

Xie He abriu o caminho para séculos de crítica para a pintura. Deve-se ressaltar, porém, que os seus conceitos seguem de perto ideias oriundas da “crítica literária” e, em última análise, da “filosofia” chinesa. Isto é, não se pode levar muito a sério as pretensões de autonomia para o pensamento sobre pintura. Na China, devemos estar atentos para o ideal de existir uma única doutrina a informar toda a vida social e intelectual. Aliás, a ideia de sistematizar os pintores conforme “categorias” não somente é idêntica ao que já se praticava na arte poética, mas a sua origem remete à organização burocrática chinesa, onde os burocratas seguiam uma hierarquia de nove níveis.

Wang Wei (699-759). Fu Xi.



(二) 彥遠試論之曰：古之畫，或能移其形似，而尚其骨氣，以形似之外求其畫，此難與俗人道也。今之畫，縱得形似，而氣韻不生；以氣韻求其畫，則形似在其間矣。

(2) Tentarei ensaiar sobre o assunto: (com relação às pinturas do passado, embora algumas conseguissem transmitir a semelhança da forma, atribuía-se maior valor à ossatura e à (harmonia do) *qi*, de modo que (a intenção artística) buscava algo além da forma e semelhança, um problema difícil de se discutir com o vulgo. Nas pinturas de hoje em dia, mesmo que consigam transmitir a semelhança (dos objectos), a harmonia do *qi* não gera (movimento); mas se a obra for composta em busca de tal harmonia, a semelhança formal também será alcançada.

COMENTÁRIO: Uma vez apresentados os “Seis Cânone”, Zhang Yanyuan tenta explorá-los num contexto “histórico”, análogo ao “Discurso sobre as origens e desenvolvimento da pintura” e ao “Discurso sobre a ascensão e declínio da pintura”. Ao defender as convicções tradicionalistas, de que o valor de uma obra é proporcional à sua antiguidade, Zhang utiliza um argumento que permanecerá válido inclusive em eras posteriores: a harmonia do qi e ossatura do traço têm precedência sobre o realismo e perfeição do objecto reproduzido. *Qi* é a energia vital que preenche e dá forma à realidade, existindo não apenas como matéria-prima do ar, água e pedras, mas também dos animais e mesmo de toda actividade e processo criador.

Aplicada à caligrafia e pintura, o *qi* pode ser descrito como o fluxo de energia entre o braço do pintor e o seu pincel, registado no traçado, que deve ser contínuo, vigoroso e harmonioso. Se o *qi* remete a um processo “interno” de construção do traço, a “ossatura” é um atributo “externo”. Trata dos ângulos com que o pincel enriquece as linhas, ao girar ou pressionar a sua crista sobre o papel, a sua relativa “dureza” (não “rigidez”) e “estabilidade”. Via de regra, o comentarista chinês julga a imagem pelo seu traçado: a caligrafia chinesa valoriza a “simplicidade” e “inocência” (pictórica) a qualquer artifício que “desnature” essa comunicação directa entre o temperamento do autor e seu pincel.

Nas secções a seguir, há uma tensão inerente entre o primeiro e o segundo par de cânones, que se resolve com o favoritismo tradicionalmente gozado pelo critério do *qi* e ossatura. Historicamente, esse ideal estético é transformado

em cânone pétreo e são fechados todos os espaços para que o modelo seja eventualmente desafiado e superado. Confrontados com o conflito que nós sabemos insolúvel (basta comparar retratos femininos de um Ticiano aos de um Modigliani), Zhang tenta resolver o conflito entre verdade empírica e psicológica com o “tabu” de que o virtuosismo realista não deve ameaçar o tracejado que se tenta prístino. Por tal razão, acredito, não há motivo para tratar de realismo na pintura imperial – mesmo no tratamento “académico” de pássaro ou plantas, onde o tracejado permanece sob o jugo de uma elegância poética puramente chinesa. Já as pinturas de personagens, essas são meros corolários do didactismo moral chinês.

(三) 上古之畫，跡簡意澹而雅正，顧、陸之流是也。中古之畫，細密精致而臻麗，展、鄭之流是也。近代之畫，煥爛而求備。今人之畫，錯亂而無旨，眾工之跡是也。

(3) Nas pinturas da antiguidade remota, o traço era simples e a intenção (artística) branda, mas (o resultado) era elegante e ortodoxo, algo do estilo de um Gu (Kaizhi) ou de um Lu (Tanwei). Na média antiguidade, o tracejado tornou-se mais fino, os desenhos, densos, dotados de uma beleza rebuscada – eis o estilo de Zhan (Ziqian) ou Zheng (Fashi). Em eras recentes, (as pinturas) são brilhosas e esmeradas no detalhe. As obras de hoje em dia são caóticas e carecem de uma ideia central – produtos de artesãos comuns (*zhonggong* 眾工).

COMENTÁRIO: Nesta secção, Zhang Yanyuan comenta o primeiro cânone, “Harmonia do qi”, contextualizando-o na sua abordagem “historicista”. Vemos que Zhang sugere três “etapas”, melhor, duas antiguidades e a modernidade, em que quanto maior a antiguidade, tanto melhor é a qualidade das obras. Em questão não está o primor técnico dos artistas, mas a “pureza” do seu estilo. Ao defender o tradicionalismo conservador dos confucianos, Zhang busca um argumento defensável, ou seja, desmerecer a busca do novo “como uma ‘neofilia’ deletéria”. Essa denúncia da criatividade ainda possui um nível mais enraizado de preconceito social: veja-se a alusão a “artesãos comuns”.

(四) 夫象物必在於形似，形似須全其骨氣。骨氣形似，皆本於立意而歸乎用筆。故工畫者多善書。

(4) A (fidelidade) à imagem dos objectos exige verosimilhança (na execução); verosimilhança que, (por sua vez) reside inteiramente na ossatura e *qi* (do traço). Ossatura, *qi* e verosimilhança são determinadas pelo estabelecimento da intenção (artística) e produzidas pelas (qualidades) do uso do pincel. É por tal razão que o pintor competente também é um bom calígrafo.

COMENTÁRIO: Esta e as duas próximas secções abrangem comentários sobre o que Zhang Yanyuan compreende por boa “correspondência à imagem e à forma (dos objectos)”. Já pudemos adiantar no comentário à primeira secção que há uma tensão intrínseca entre os dois primeiros cânones – elementos “internos” à pintura dotados de uma certa subjectividade – e o terceiro e quarto, elementos “externos” que poderíamos comparar às noções ocidentais de “desenho” e “colorido”. Já dissemos, também, que Zhang evita tal tensão, ao afirmar a preponderância dos elementos subjectivos sobre o realismo do resultado, o que está claramente plasmado na passagem.

(五) 然則古之嬪嬙纖而胸束，古之馬喙尖而腹細，古之台閣竦峙，古之服飾容曳。故古畫非獨變態有奇意也，抑亦物象殊也。至於台閣、樹石、車輿、器物，無生動之可擬，無氣韻之可侔，直要位置向背而已。

(5) Contudo, as concubinas (nas pinturas) do passado tinham (o corpo) delgado e o peito estreito; o focinho dos cavalos era fino e o seu ventre alongado; os pagodes eram mais íngremes do que largos; os adereços das vestimentas evoluíam, pairantes, no vazio. Logo, as pinturas da antiguidade não eram multifárias, nem pretendiam originalidade, enquanto ainda diferiam dos seus objectos. Já os pagodes, árvores e pedras, carruagens e palanquins, objectos e utilidades que nem se prestam a gerar movimento, nem dão azo à harmonia do *qi*, bastava dispô-los adequadamente para (representá-los).

COMENTÁRIO: Zhang Yanyuan reconhece a inverosimilhança e gaucherie das “obras do passado”, o que não envolve apenas erros de proporção, mas deformidades ao retratar objectos “mutáveis” (isto é, passíveis de movimento e diversidade de expressão). A maior dificuldade em retratar tais objectos (animais, pessoas, roupas, etc.) era um dos temas candentes

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Pintura

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

debatidos pelos diletantes das primeiras eras da pintura. Objectos “inanimados” como árvores e pedras, construções, etc. são simbolicamente descritos como “impervios à harmonia do *qi*”, sendo mais facilmente desenháveis.

（六）顧愷之曰：「畫人最難，次山水，次狗馬，其台閣，一定器耳，差易為也。」斯言得之。至於鬼神人物，有生動之可狀，須神韻而後全。若氣韻不周，空陳形似，筆力未遒，空善賦彩，謂非妙也。故韓子曰：「狗馬難，鬼神易」。狗馬乃凡俗所見，鬼神乃譎怪之狀。斯言得之。

(6) Foi Gu Kaizhi que disse: “pintar pessoas é o mais difícil; a seguir vem ‘Montanhas e Rios’; depois, (animais como) cães e cavalos. Já (coisas como) pagodes, por serem objectos fixos, são mais fácil de executar”. Ele tem razão. No que toca a espíritos, fantasmas, personagens fantásticas, entre outros, por possuírem movimento passível de reprodução, é necessário que (o pintor) transmita um tipo de empatia psíquica para que sua obra esteja bem acabada. Se a harmonia do *qi* não estiver completa, qualquer verosimilhança vazia de um objecto (meramente) exibido, onde a força do traço está ausente ou onde o colorido é aplicado com competência, mas sem (resultado do ângulo da expressividade), eis o que se chama de “não maravilhoso”. Por tal razão, o Mestre Han disse: “cães e cavalos são difíceis (de desenhar), espíritos e fantasmas fáceis. Cães e cavalos são coisas que qualquer plebeu pode ver, enquanto fantasmas e espíritos são aparições fenomenais”. O Mestre Han tem razão.

COMENTÁRIO: Esta secção conclui o que se pode considerar o mais importante “debate elegante” (*yatan* 雅談) na primeira época da pintura, que concernia às dificuldades relativas dos géneros. Gu Kaizhi, a autoridade máxima do que Zhang descrevera como a “antiguidade” das artes pictóricas, sugere que temas cujo *qi* pode ser representado com maior riqueza são os mais difíceis. Essa citação autoriza o pensamento de Zhang, segundo o qual à verosimilhança mais importa “corresponder ao *qi*” do original retratado do que a aparência propriamente dita. Com base nestas ideias podemos explicar por que os valores naturalistas na pintura chinesa são tão limitados, especialmente através da peculiar descrição dada ao termo “empatia psíquica” (*shenyun* 神韻).

De facto, nada poderia ser mais diferente do que uma discussão ocidental, versando a respeito da verosimilhança baseada em modelos geométricos ou da exactidão do “prazer visual” aludido por Aristóteles no capítulo I da Metafísica, que Alexandre de Afrodísia emenda como um prazer não apenas da forma, mas também da cor. E não é menos por acaso que Gu Kaizhi atribui à cor um lugar subalterno. Usando a terminologia chinesa, a cor nada mais é do que um “hóspede” do traçado. A pintura chinesa, tal como a caligrafia, é essencialmente uma arte do traço, mesmo considerados os desenvolvimentos pictóricos da caligrafia veloz (*caoshu* 草書) e da técnica de tinta espirrada (*pomo* 潑墨). A razão principal para tanto está em que durante o processo de transformação técnica da pintura, excluído o período em que a influência ocidental se fez sentir, as novidades foram racionalizadas conforme os modelos autóctones chineses.

（七）至於經營位置，則畫之總要，自顧陸以降，畫跡鮮存，難悉詳之。唯觀吳道玄之跡，可謂六法俱全，萬象畢盡，神人假手，窮極造化也。所以氣韻雄壯，幾不容於縑素；筆跡磊落，遂恣意於壁牆。其細畫又甚稠密，此神異也。

(7) No que se refere ao planeamento, composição, lugar e arranjo das figuras – isto é, o principal de uma obra figurativa – de Gu Kaizhi e Lu Tanwei até hoje, são poucas as obras que chegaram a nós, sendo-nos difícil discorrer mais a respeito. Somente ao contemplarmos as criações de Wu Daoxuan 吳道玄 é que podemos dizer que (alguém) dominou os “Seis Cânones”. As dez mil imagens esgotam-se sob (o seu pincel). Os imortais tomam emprestada a sua mão para revelar a inteireza do processo de Transformação (que concebe a natureza). Por tal motivo, o fluxo de *qi* e a empatia dos seus quadros são poderosos e abundantes, a ponto de as telas finas de seda bruta quase não poderem ser utilizadas. O traço de Wu possui uma expressividade imponente, que se comunica sem perda na pintura mural; fino e denso, tem uma genialidade única.

COMENTÁRIO: Zhang Yanyuan trata do quinto ponto, “planeamento e composição, definir lugar e arranjo (das figuras)”, que está muito próximo da ideia de “composição” na arte ocidental. Contudo, uma breve apreciação de obras chinesas mostra que os problemas concretos de composição assumem um

matiz diferente da arte clássica ocidental. No caso da arte chinesa, os problemas principais da composição ainda podem ser descritos como variantes do *yin-yang*, isto é, tentavam resolver questões de correlação (grande e pequeno, nobre e baixo, dinâmico e estático, sagrado e profano, etc.), sem visar directamente problemas de representação espacial realista. Essa conclusão pode ser obtida das obras conhecidas de Wu Daozi 吳道子, activo 710?-760?, criador de painéis e murais majestosos, tipicamente descrevendo procissões de deidades budistas ou taoistas. O traçado de Wu seguia a tradição dos “desenhistas” como Gu Kaizhi, alçada a um novo patamar de complexidade e imbricação.

（八）至於傳模移寫，乃畫家末事。然今之畫人，粗善寫貌，得其形似，則無其氣韻；具其彩色，則失其筆法，豈曰畫也？嗚呼！今之人斯藝不至也。

(8) Com relação à “transmitir o original ao copiá-lo”, esse é um cânone ancilar à vivenda do artista. Não obstante, embora os pintores de hoje até que consigam reproduzir a aparência dos objectos, as suas criações na verdade padecem da ausência de qualquer harmonia do *qi*. Mal-grado disporem de colorido e matizes, não se coadunam à técnica do traço... será que esse (é um

problema) exclusivo da pintura? Ah, que decepção! Essa “arte” dos homens de hoje é muito mal consumada.

COMENTÁRIO: O sexto e último cânone, “transmitir o original ao copiá-lo” é tão significativo quanto os cinco outros e a intenção de Zhang Yanyuan é menos criticar a cópia de modelos do que censurar a atitude dos novos pintores, por justamente ignorarem esses modelos. A pintura, como qualquer outra forma de arte ou busca intelectual na China, é transmitida por mestres a discípulos. Parte da apreciação artística depende da capacidade de reconhecer esses modelos de transmissão, os “estilos” peculiares de cada escola e as transformações incrementais que diferentes mãos trouxeram ao produto final. É importante lembrar que a pintura está rigidamente atrelada a modelos e temas mais ou menos fixos, como tipos determinados de flores ou animais. A cópia é o procedimento por excelência para criação pictórica na China; em eras posteriores, o volume de críticas aos pintores de “Montanhas e Rios” que nunca conheceram de primeira mão o que pintavam basta para esclarecer qualquer dúvida sobre para onde iam os maiores esforços dos pintores chineses. Isso não implica, tampouco, que a arte do copista fosse desvalorizada, desde que ele fosse capaz de se destacar por meio dos valores subjectivos do *qi* e da ossatura.

Gu Kaizhi (344-405). “Advertências às Senhoras da Corte” (secção).



AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Pintura

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

（九）宋朝顧駿之常結構高樓，以為畫所，每登樓去梯，家人罕見。若時景融朗，然後含毫；天地陰慘，則不操筆。今之畫人，筆墨混於塵埃，丹青和其泥滓，徒污絹素，豈曰繪畫！自古善畫者，莫匪衣冠貴胄，逸士高人，振妙一時，傳芳千祀，非閭閻鄙賤之所能為也。

(9) Um certo Gu Junzhi 顧駿之 da dinastia Song gostava de pintar prédios altos. Quando subia a esses lugares (para praticar), costumava tirar a escada (para que ninguém viesse incomodá-lo; passava muito tempo nessas empreitadas) e a sua família raramente o via. Somente quando bela estivesse a paisagem e diáfana a luz do dia humedecia os seus pincéis. Se o tempo estivesse nublado, feio, nem sequer tocava neles.

Os pintores de hoje têm os seus pincéis e tinta turvos de poeira; o cinábrio e índigo, sujos e empastados; as suas telas finas de seda branca, enodoadas por sua desídia. Quem poderá chamar isso de pintura? Desde a antiguidade, todos os pintores se vestiam com chapéu e manto (conforme os Ritos) e prezavam a sua posteridade; eram homens retirados da vida política, de elevada estatura moral. (A sua reputação) fazia tremer uma época, legando fragrante fama por milénios: não era algo que homens de baixa estirpe, saídos de becos e vielas pobres pudessem realizar.

COMENTÁRIO: Esta secção arremata o ensaio pondo em destaque duas das principais teses de Zhang Yanyuan. Em primeiro lugar, o pintor ideal segue o modelo legado pelos grandes artistas do passado. Em segundo lugar, o pintor cultiva a tradição, seguramente fundada em valores “confucianos”. Há um tipo de subordinação hierárquica entre essas duas observações: os grandes artistas antes de mais nada são grandes praticantes do estilo de vida propalado pela “utopia burocrática”. São homens ricos, mas indiferentes à riqueza; de alto estatuto, mas “retirados” da política; humildes, mas com uma reputação que ressoará por séculos. Estes são valores que transcendem os limites estreitos de qualquer “arte”, determinando-lhe os seus objectivos maiores. Todavia, muito embora o confucianismo ortodoxo se tenha esforçado em preservar o trabalho na corte como a expressão máxima da moralidade, com a grande transição demográfica a partir da dinastia Song, pode-se perceber alguns “desafios” dirigidos a esse reducionismo bibliófilo oriundo dos Han. Por exemplo, a massificação do Budismo Zen erigiu artes distantes da

vida burocrática, como a pintura, a caligrafia, mesmo o preparo do chá, em verdadeiros *dao* por direito próprio.

五、論畫山水樹石

5. ENSAIO SOBRE A PINTURA DE ‘MONTANHAS E RIOS’, ‘PEDRAS E ÁRVORES’

APRESENTAÇÃO: Como já tivemos oportunidade de dizer, a pintura de “Montanhas e Rios” tornar-se-ia o carro chefe da pintura chinesa, ao lado da tradicional pintura de personagens, animais e plantas, que seguiria cultivada como “arte académica”. As “Montanhas e Rios” surgiram e desenvolveram-se como tema das “pinturas dos intelectuais burocratas” (*wenrenhua* 文人畫), ou seja, de membros da elite que, enquanto pintores “não especializados”, pintavam essas paisagens seja como passatempo, seja motivados pelo estilo de vida budista. Ao lado do Budismo oficial, mais preocupado com questões hermenêuticas e temas de “conversação elegante”, também havia o budismo itinerante dos monges, recolhidos nas montanhas e florestas (*shanlin fojiao* 山林佛教). Esse estilo de vida aprofundou-se na elite chinesa, especialmente no Sul, e manteve-se vivo mesmo na lenta decadência em que o Budismo (autóctone) entrou a partir da dinastia Song. Consequentemente, mesmo num contexto em que a doutrina tinha cada vez menos aportes para oferecer à alta sociedade, a pintura de “Montanhas e Rios” continuou a representar um importante aspecto do Budismo na sociedade chinesa.

Na época de Zhang Yanyuan, contudo, o género de “Montanhas e Rios” ainda estava num período formativo. Dentre os artistas descritos, somente Zhan Ziqian (secção 2), Wang Wei e outros mencionados na secção 5 pintaram quadros exclusivamente de “Montanhas e Rios”. É interessante assinalar que esses indivíduos eram pintores diletantes, altos funcionários que se valiam da pintura, música e poesia como passatempo. Como se depreende do texto, uma das importantes contribuições intelectuais do autor está em que ele perspicazmente observou que as “Montanhas e Rios” literalmente saíram do pano de fundo de géneros antes mais apreciados, como as pinturas de personagens ou de prédios.

（一）魏晉以降，名跡在人間者，皆見之矣。其畫山水，則群峰之勢，若鈿飾犀櫛，

或水不容泛，或人大於山。率皆附以樹石，映帶其地。列植之狀，則若伸臂布指。詳古人之意，專在顯其所長，而不守於俗變也。

(1) As obras famosas de a partir das dinastias Wei e Jin que são de conhecimento público, eu as vi com meus próprios olhos, todas. Nas pinturas de “Montanha e Rio”, a (sensação) de potência (transmitida por) uma cordilheira de altos picos assemelha-se aos grampos de prata e broches de osso de rinoceronte (usados no cabelo pelas senhoras da Corte Imperial). As águas, por sua vez, parecem ser incapazes de fazer flutuar (as barcasas). As personagens são maiores do que as montanhas e (os espaços vazios) são preenchidos com plantas e pedras, (com o objectivo de) destacar os planos (da pintura). A forma dos arvoredos é tal, que parecem com (finos) braços estendidos em riste e a sua mão espalmada (a representar a copa). Ao explorarmos a intenção (artística) dos antigos, vemos o seu empenho em exibir aquilo em que se sobressaíam; não se sentiam presos à variedade (que agrada ao) vulgo.

COMENTÁRIO: Nesta primeira secção, destaca-se uma incoerência: apesar de seu notado tradicionalismo, Zhang Yanyuan claramente ridiculariza as primeiras tentativas dos antigos no género de “Montanhas e Rios”, a despeito de um último comentário orientado a “salvar a face” dos grandes mestres do passado.

（二）國初二閭，擅美匠學；楊、展精意宮觀。漸變所附，尚猶狀石則務於雕透，如冰漸斧刃；繪樹則刷脈鏤葉，多棲梧宛柳。功倍愈拙，不勝其色。

(2) No início do nosso Império, os Dois Yan (Yan Lide e Yan Liben) demonstravam mestria no belo estudo dos artesãos; Yang Qidan 楊契丹 e Zhan Ziqian 展子虔 exibiam um refinado afinco em representar palácios e pagodes. Progressivamente, (esses pintores) agregaram mudanças pontuais ao género. Ao desenharem pedras, entretanto, ainda se esmeravam em as exibir como rochas esculpidas, com saliências e reentrâncias (artificiais), à maneira de blocos de gelo cortados com uma machadinha. Ao desenharem árvores, a folhagem era meticulosamente representada lâmina a lâmina, (também tendo um aspecto) esculpido. (Nessas pinturas,) a maior parte das árvores ou são pára-sóis de fénix,¹² ou são salgueiros retorcidos. Ao dobrarem (o

detalhismo), o resultado final é ainda mais desastrado e o representado não faz jus ao objecto.

COMENTÁRIO: Zhan Ziqian foi um dos grandes pioneiros a tomarem paisagens de “Montanhas e Rios” como temática exclusiva das suas criações, mas também retratava personagens, cavalos e deidades budistas. Como já tivemos oportunidade de dizer, os dois irmãos Yan foram pintores de personagens no início da dinastia Tang, de modo que as “Montanhas e Rios” parecem ser derivações incidentais das “árvores e pedras” usadas como adereços para as cenas.

（三）吳道玄者，天付勁毫，幼抱神奧，往往於佛寺畫壁，縱以怪石崩灘，若可捫酌。又於蜀道寫貌山水，由是山水之變，始於吳，成於二李。

(3) Wu Daoxuan recebeu (o dom de) seu tracejado fino e firme do Céu; logo em tenra idade, abraçou os profundos arcanos da espiritualidade, frequentemente pintando murais dos templos budistas. (Nestas obras), dava asas (à energia de seu traço, pintando) rochas esdrúxulas e águas jorrantes, produzindo a sensação de as podermos tocar ou mesmo colher. Nos (ingremes) caminhos da província de Shu, (Wu Daoxuan) pintou as suas “Montanhas e Rios”; portanto, as variedades desse género começaram com Wu e se perfectibilizaram com os Dois Li.¹³

COMENTÁRIO: Já enfatizámos que as principais obras hoje conhecidas de Wu Daozi eram grandes murais com procissões de personagens. Embora não sejam conhecidas as obras em que Zhang Yanyuan se baseia para escrever os seus comentários, pode-se perceber que o pequeno tema das “pedras e árvores” é seminal para as grandes paisagens de “Montanhas e Rios”, de modo que o autor parece fundar-se em “meros detalhes” no pano de fundo de pinturas de personagens como subsídios para as suas observações.

（四）樹石之狀，妙於韋鸕，窮於張通。通能用紫毫禿鋒，以掌摸色，中遺巧飾，外若混成。

(4) A representação de árvores e pedras atingiu um nível extraordinário com Wei Yan 韋鸕 e encontrou seu apogeu com Zhang Tong 張通.¹⁴ Zhang sabia como utilizar o pincel de cerdas roxas, feito com pêlo duro de lebre, além

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Pintura

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

do “pincel careca”, (aquele cuja extremidade, após longo tempo de uso, perdera a sua ponta); Zhang também sabia como espalhar tinta sobre a seda com a palma de sua mão, dispensando o pincel fino para dar acabamento ao que estava dentro do contorno, produzindo uma pintura (admiravelmente) tosca e natural.

COMENTÁRIO: Infelizmente as obras desses dois autores perderam-se durante as convulsões da dinastia Tang. Há poemas de Du Fu 杜甫 elogiando Wei Yan e as paisagens de Zhang Tong foram aclamadas pela elite da capital imperial. Além do mencionado por Zhang Yanyuan, também se atribui a Zhang Tong a técnica de tinta espirrada. Possivelmente, o valor dessas criações será ainda maior, se puder provar-se que elas incentivaram um novo tipo de traçado, cuja linguagem preferia a massa à linha de tinta.

(五) 又若王右丞之重深，楊僕射之奇瞻，朱審之濃秀，王宰之巧密，劉商之取象，其餘作者非一，皆不過之。

(5) Também (dignos de nota) eram o *shangshu* 尚書¹⁵ Ministro da Direita Wang (Wei) 王維, que prezava o traço profundo; o grão-ministro Yang Puyi 楊僕射, que apreciava o traço cheio; Zhu Shen 朱審, cujo traço era espesso e distinto; o de Wang Zai 王宰, que era denso e artificioso; Liu Shang 劉商, que era hábil em captar a imagem. Há muitos outros artistas, mas nenhum ultrapassa (aos que citei).

COMENTÁRIO: Wang Wei é um dos mais famosos poetas em toda a história China, cujo estilo de vida em muito antecipa os grandes literatos e pintores budistas das dinastias posteriores. As suas pinturas, das quais ainda sobrevivem umas poucas cópias, não são particularmente surpreendentes, mas é justamente esse diletantismo que funda a tradição de “pinturas dos intelectuais-burocratas” (*wenrenhua*). Ao avaliar os méritos de Wang Wei, a posteridade conclui que o seu maior valor estava na forma como as suas diversas produções artísticas se integravam num todo harmónico. O próprio Su Shi 蘇軾 afirmou de Wang Wei que “os seus poemas trazem quadros dentro de si, da mesma forma que as suas pinturas são ensejadas por poemas”. Os outros quatro pintores gozavam de uma certa reputação no seu tempo, mas as suas obras não sobreviveram às eventualidades da história.

(六) 近代有侯莫陳廈、沙門道芬，精致稠沓，皆一時之秀也。

(6) Em tempos recentes, (merece referência o *xianbei* 鮮卑¹⁶) Houmo Chen Sha 侯莫陳廈 e o monge Dao Fen 道芬, cuja perícia e acabamento elaborado os distinguia como únicos na sua geração.

COMENTÁRIO: O mesmo caso da secção anterior repete-se; trata-se de dois pintores relevantes para a época em que viveram, com trânsito e influência na corte. Entretanto, nem as suas pinturas ão chegaram até nós, nem sua influência se manifestou sobre uma linha de transmissão particularmente influente.

(七) 吳興郡南堂有兩壁樹石，余觀之而嘆曰：此畫位置若道芬，跡類宗偃，是何人哉？吏對曰：有徐表仁者，初為僧，號宗偃，師道芬則入室，今寓於郡側，年未衰而筆力奮疾。

(7) No salão meridional da província de Wuxing havia dois murais com pinturas de árvores e pedras; ao apreciá-los, suspirei: “a composição desta pintura assemelha-se a Dao Fen, mas é atribuída a Zongyan 宗偃... Quem é esse artista?”. Um funcionário (local) respondeu-me: “há um certo Xu Biaoren 徐表仁, que quando jovem deixou o seu lar para viver como monge. É conhecido como Zongyan; tomou Dao Fen como mestre e teve êxito no seu aprendizado. Actualmente vive nos arredores da província; apesar de estar avançado em anos, a fraqueza física concedeu vigor e impetuosidade ao seu pincel.

COMENTÁRIO: A despeito da pouca importância histórica de Dao Fen, Zhang Yanyuan escolhe uma anedota sobre um discípulo desse pintor para concluir o seu texto. As três últimas secções são um exercício literário de apreciação de murais pertencentes ao género de “Montanhas e Rios”, com ênfase na profunda experiência psicológica e incomunicável vivenciada pelo autor.

(八) 召而來，征他筆皆不類，遂指其單複曲折之勢，耳剽心晤，成若宿構。使其凝意，且啟幽襟，迨乎構成，亦竊奇狀。

(8) Convoquei-o à minha presença, e ele veio. Conferi os seus pincéis, que estavam em má condição, mas

logo percebi a potência daquele traço contorcido que alternava entre despojado e rebuscado. (A sua pintura seguia) o que lhe chegava pelos ouvidos ou o que era apreendido directamente pelo seu coração; o resultado parecia ter sido planejado desde o início. Ao concentrar a sua mente, começava a mergulhar nas profundidades do seu peito; (a seguir), transparecendo relaxamento em seu labor, produzia um desenho extraordinário.

(九) 向之兩壁，蓋得意深奇之作。觀其潛蓄嵐，⁹ 遮藏洞泉，蛟根束鱗，危幹凌碧，重質委地，青飆滿堂。吳興茶山，水石奔異，境與性會，乃召於山中寫明月峽。因敘其所見，庶為知言。知之者解頤，不知者拊掌。

NOTAS

1 Cf. *Revista de Cultura* - Edição Internacional, n.º 48, pp. 139-154.
2 Cf. o segundo texto do segundo rolo das *Anotações*, cuja tradução reservamos para uma próxima oportunidade.
3 Estas quatro estrelas formam o corpo de um asterismo de sete, conhecido como o “Grande Carro”, e que reúne as estrelas mais brilhantes da Ursa Maior.
4 漢末大司空甄豐校字體有六書：古文，即孔子壁中書；奇字，即古文之異者；篆書，即小篆也；佐書，秦隸書也；繆篆，所以摹印璽也；鳥書，即幡信上作蟲鳥形狀也。(Anotação original) No final da dinastia Han, o Grande *Sikong* (originalmente, o alto-funcionário do governo imperial encarregado das obras públicas (particularmente as de irrigação). Após um período de desuso, o cargo foi reinstituído pelo Imperador Cheng da dinastia Han (51-7 a.C.) para exercer as funções anteriores do *yushi dafu* (御史大夫) ou “Inspector-geral do Império”. Uma das três mais importantes posições na burocracia central, supervisava a conduta de todo o corpo burocrático) Zhen Feng 甄豐 organizou os estilos caligráficos em Seis Categorias: “ideogramas arcaicos”, como o dos textos descobertos nas paredes da mansão de Confúcio; “ideogramas esdrúxulos”, aqueles que diferiam dos ideogramas arcaicos; “ideogramas de sinete”, simplificações dos utilizados em carimbos para uso burocrático; “ideogramas amanuensais” eram os “ideogramas escriturais” da dinastia Qin; “ideogramas sinuosos” eram os utilizados nos carimbos burocráticos; “ideogramas de rasto de pássaro” eram aqueles que possuíam tais formas (ou de insectos), escritos sobre as bandeirolas (utilizadas como sinalização em operações bélicas).
5 《周禮》：保氏掌六書：指事、諧聲、象形，會意、轉注、假借，皆蒼頡之遺法也。(Anotação original) *Ritos de Zhou* (Zhouli 周禮): “O Senhor Bao dominava as Seis Categorias de ideogramas: simples, fono-semânticos, pictográficos, compostos, cognatos fonéticos e, empréstimos fonéticos, todas as quais são ensinamento legado por Cang Jie.

6 Nome de cortesia de Lu Ji.
7 Um dos lendários Cinco Imperadores, para os confucianos um grande líder e modelo de virtudes políticas.
8 Funcionário responsável pelo arrolamento do património imperial.
9 Originalmente era o chefe de um dos nove departamentos especializados do governo central, responsável pelo abastecimento de grãos. Considerando que grãos e rolos de seda eram empregados como moeda na China, o *sinong* exercia também o papel tesoureiro imperial. Na dinastia Tang, contudo, os nove departamentos haviam sido absorvidos pelos seis ministérios do Departamento de Assuntos Estatais (*shangshu sheng* 尚書省), de modo que o *sinong* se tornou um cargo de atribuições limitadas.
10 國初內庫只有三百卷，並隋朝以前相承，御府所寶。(Anotação original): No início do Império havia apenas 300 rolos conservados; isso inclui as obras herdadas da dinastia Sui, tesouros conservados nas dependências imperiais.
11 玄宗弟，謚惠文太子。(Anotação original): Irmão mais jovem do imperador Xuan, nome póstumo Príncipe Huiwen.
12 Em chinês *wutong* 梧桐, uma árvore, *Firmiana simplex*, também conhecida como pára-sol chinês.
13 李將軍，李中書。(Anotação original) o general Li (Li Sixun 李思訓) e (seu filho) o *zhongshe* 中舍 (categoria intermédia no quadro de altos funcionários da burocracia imperial. Estava pessoalmente ao serviço do príncipe herdeiro, como amanuense e redactor de documentos oficiais) Li (Li Zhaodao 李昭道).
14 張璪也 (Anotação original) É a mesma pessoa que Zhang Zao 張璪.
15 O “Grande Escrivão”, o chefe de um dos Três Sheng 省, gabinetes executivos que organizavam o trabalho burocrático na corte.
16 Grupo de tribos nômadas das estepes do Norte da China, etnicamente próximas dos mongóis.

BIBLIOGRAFIA

A história da transmissão das *Anotações* (847) de Zhang Yanyuan é relativamente simples, pois logo após sua publicação tornaram-se autoridade em qualquer descrição da história da pintura chinesa, recolhendo material não disponível em outras obras. Em 983, serviram de fonte para a enciclopédia imperial 太平御覽 (*Compilação da Era Taiping para os Olhos do Imperador*). A partir daí, continuou a ser citada pelas obras mais influentes da posteridade, permanecendo hoje como uma referência fundamental para a arte pictórica desde o final da dinastia Han. Segundo Susan Bush, há quatro principais manuscritos das *Anotações* da dinastia Ming, que possuem pequenas diferenças entre si.

A tradução foi feita com base na seguinte edição recente: Zhang Yanyuan 張彥遠. *Lidai minghua ji* 歷代名畫記 (Anotações sobre Pinturas Famosas de Todas as Épocas), edição coordenada por Qu Dushi 屈篤仕. Hangzhou: Zhejiang Renmin Meishu Chubanshe, 2011.

Socorri-me de duas traduções para o chinês moderno, cujas anotações e ensaios introdutórios são particularmente esclarecedores: Zhang Yanyuan 張彥遠 (autor) e Cheng Zai 承載 (tradução e notas). *Lidai minghua ji quanyi* 歷代名畫記全譯 (Tradução Integral das Anotações sobre Pinturas Famosas de Todas as Épocas). Guiyang: Guizhou Renmin Chubanshe, 2009. — Zhou Xiaowei 舟曉薇 (trad. e notas) e Zhao Wangqin 趙望秦 (trad. e notas). *Lidai minghua ji xuan yi* 歷代名畫記選譯 (Seleções Traduzidas das Anotações sobre Pinturas Famosas de Todas as Épocas). Nanquim: Fenghuang Chubanshe, 2011.

As *Anotações* nunca foram traduzidas, na íntegra, para uma língua ocidental, mas há trechos recolhidos na seguinte obra, ora esgotada e de difícil acesso: Acker, William. *Some Tang and Pre-Tang Texts on Painting* (2 vols.). Leiden: Brill, 1954 e 1974.

Uma importante compilação sobre fontes de crítica e apreciação da pintura é a obra em dois volumes de Susan Bush, que reproduzem traduções de Acker e outras referências clássicas,

além de organizar tais passagens tematicamente com glosas e resenhas tão preciosas quanto os textos originais. Neste trabalho, importa mais o primeiro volume: Bush, Susan e Shi, Hsio-yen. *Early Chinese Texts on Painting*. Hong Kong University Press, 2012

Como literatura auxiliar, merece menção a seguinte apreciação geral das artes no período anterior à dinastia Song. Esta obra assinala o grande peso dado pela academia contemporânea às descobertas arqueológicas, que vieram lançar novas luzes sobre a narrativa ortodoxa chinesa: Elisseeff, Danielle. *Art et Archéologie: La Chine du Néolithique à la fin des Cinq Dynasties*. Paris: École du Louvre, 2008

As duas primeiras partes da seguinte obra delimitam o “estado da arte” na pesquisa acadêmica sobre pintura chinesa durante o período que mais nos interessa neste artigo: Yang Xin *et al.* *Three Thousand Years of Chinese Painting*. New Haven: Yale University Press, 1997.

Também são úteis dois textos de Ge Lu, acadêmico da Universidade de Pequim especializado em “estética da pintura chinesa”: Ge Lu 葛路. *Zhongguo huihau meixue fanchou tixi* 中國繪畫美學範疇體系 (Sistema de Categorias Estéticas da Pintura Chinesa). Pequim: Beijing Daxue Chubanshe, 2009. —. *Zhongguo hua lun shi* 中國畫論史 (História dos Ensaios Chineses Clássicos sobre Pintura Tradicional). Pequim: Beijing Daxue Chubanshe, 2009.

Por último, três obras especialmente úteis para compreender a apreciação de obras de arte individuais: Hearn, Maxwell. *How to Read Chinese Paintings*. Nova Iorque: MMA, 2008. Liu Songyan 刘松岩. *Tang Song yuan shiliu jia shanshuihua jifatuji* 唐宋元十六家山水畫技法圖解 (Explicando com Gravuras a Técnica de 16 Pintores de Montanhas e Rios das Dinastias Tang e Song).Tianjin: Tianjin Renmin Meishu Chubanshe, 2012. Shih, Shou-chien 石守謙. *Zhongguo gudai huihua mingping* 中國古代繪畫名品 (Obras Famosas da Pintura Antiga Chinesa). Taipé: Lion Art, 1986.

RESUMOS

Um Construtor de Relógios e de Instrumentos Musicais. Tomás Pereira: Artífice na Corte do Imperador Kangxi (1673-1708)

Tendo vivido e trabalhado em Pequim durante o reinado do imperador Kangxi, Tomás Pereira é conhecido pelas múltiplas actividades em que esteve envolvido. Entre estas destaca-se a de artífice, perito em fazer “coisas curiosas”, tais como, relógios, instrumentos musicais e outros objectos mecânicos. Partindo do significativo corpus documental de Tomás Pereira, neste artigo pretende-se analisar a sua faceta de artífice, devido à qual foi chamado pelos seus contemporâneos como “curioso de mãos”. [Autoras: Cristina Costa Gomes, Isabel Murta Pina, pp. 6-16]

Os Primórdios da Formação e Evolução da Administração da Tung Sin Tong de Macau (1892-1949)

A Tung Sin Tong foi sempre considerada a mais poderosa e influente organização de caridade de Macau, desempenhando um papel activo nas esferas sociais desde o seu estabelecimento no final do período Qing. Este artigo visa focar o processo de formação, transformação das normas da organização, situações financeiras na caridade, o sistema de liderança, e a ascensão dos líderes da comunidade através do escrutínio da história da Tung Sin Tong de 1892 a 1949. [Autor: Kai-Chun Leung, pp. 17-31]

Anarquismo e Assassinato: Dom Carlos e o Regente Zaifeng da Dinastia Qing

As ligações à Ásia dos Marxistas da Terceira Internacional têm sido exploradas, mas pouco tem sido dito sobre como os anarquistas e a Segunda Internacional impactaram a Ásia, desde a sua fundação nos anos de 1880 à sua fragmentação em 1919. Neste período, revoltas surgiram no Brasil

(1889), Rússia (1905), Turquia (1908), Portugal (1910), México (1910) e China (1911). Existiu um esforço paralelo no derrube dos tradicionais regimes monárquicos? Os anarquistas decapitaram os Braganças em Portugal pelo duplo assassinato de D. Carlos I e D. Luis Filipe em Fevereiro de 1908. Oito meses mais tarde, em Pequim, aconteceu a decapitação similar da dinastia Manchu, pelas mortes da imperatriz e do imperador Guangxu. O assassinato do monarca português envolveu claramente os anarquistas, mas os responsáveis pelas mortes da imperatriz e do imperador Guangxu ainda não foram conclusivamente apontados. O sucessor, o regente Zaifeng, foi claramente assassinado por Wang Jingwei, lugar-tenente de Sun Yat Sen, associado aos líderes anarquistas chineses.Os interesses imperiais japoneses saíram beneficiados com a evisceração da dominante elite manchu. A falta de avaliação da estratégia anarquista é enigmática visto o papel desempenhado pelos anarquistas na Rússia (1917-1918), Espanha (1936-1939) e na liderança do Kuomintang de 1927-1949. Este artigo concentra dados de um estudo sobre assassinatos e actividades de propaganda anarquistas, desenrolando líderes anarquistas, bases operacionais, cronologias e fontes de financiamento. Operando previamente ao advento da Terceira Internacional na Ásia, qual era verdadeiramente a relação dos anarquistas da Ibéria e França com os seus primos no sul da China? [Autor: Paul B. Spooner, pp. 32-67]

Bocage em Macau e na China

Naqueles anos distantes de 1789/1790, Bocage, o poeta então com apenas vinte e três anos, chegava a Cantão e depois a Macau. Para trás ficara um mar imenso, Lisboa e os amores infelizes com uma adorável Gertrúria que acabaria por casar com o seu irmão Gil Francisco. Para trás ficara Goa, Damão, de onde

desertara, insatisfeito com a sorte e com a vida militar. Em Macau, Manuel Maria Barbosa do Bocage acaba por encontrar protecção no ouvidor Lázaro da Silva Ferreira, homem culto, governador interino de Macau, que lhe reconhece as qualidades de poeta, perdoa alguns desmandos e trata de o reencaminhar, por bem, na longa viagem de regresso a Portugal. Foram pouco mais de seis meses de vida em Macau mas, na cidade, temos hoje uma rua com o seu nome e ficou também um conhecido soneto seu algo chocarreiro, mas de acerada crítica aos usos e costumes das gentes da terra. Muita pobreza, muita mulher vil, Cem portugueses, tudo em um curral. O Pe. Manuel Teixeira, no seu comentário a este soneto, diz: “Por aqui se vê o fino espírito de observação de Bocage que, estando menos de um ano em Macau, viu mais do que muitos em toda a sua vida”. [Autor: António Graça de Abreu, pp. 68-77]

Poesia e Diplomacia: China e Índia em Dois Poetas Portugueses Contemporâneos

Mesmo mostrando-se explicitamente pós-colonial, a poesia portuguesa de hoje continua a replicar, de formas mais ou menos distanciadas, modelos temáticos da tradição orientalista europeia, bem como da memória cultural da presença de Portugal na Ásia. Este texto pretende esclarecer dois exemplos, duas formas de a poesia se mostrar diplomaticamente pós-colonial: ora defendendo-se por via de uma poética da língua portuguesa, caso de *Poemas do Nome de Deus* (1990), que José Augusto Seabra (1937-2004) dedica a Macau; ora se assumindo como politicamente pós-colonial em termos da forma como representa, em *Lendas da Índia* (2011), as relações internacionais entre Europa e Índia, caso de Luís Filipe Castro Mendes (n. 1950). [Autor: Duarte Drumond Braga, pp. 78-88]