



55

Edição Internacional  
International Edition

Revista de Cultura  
Review of Culture

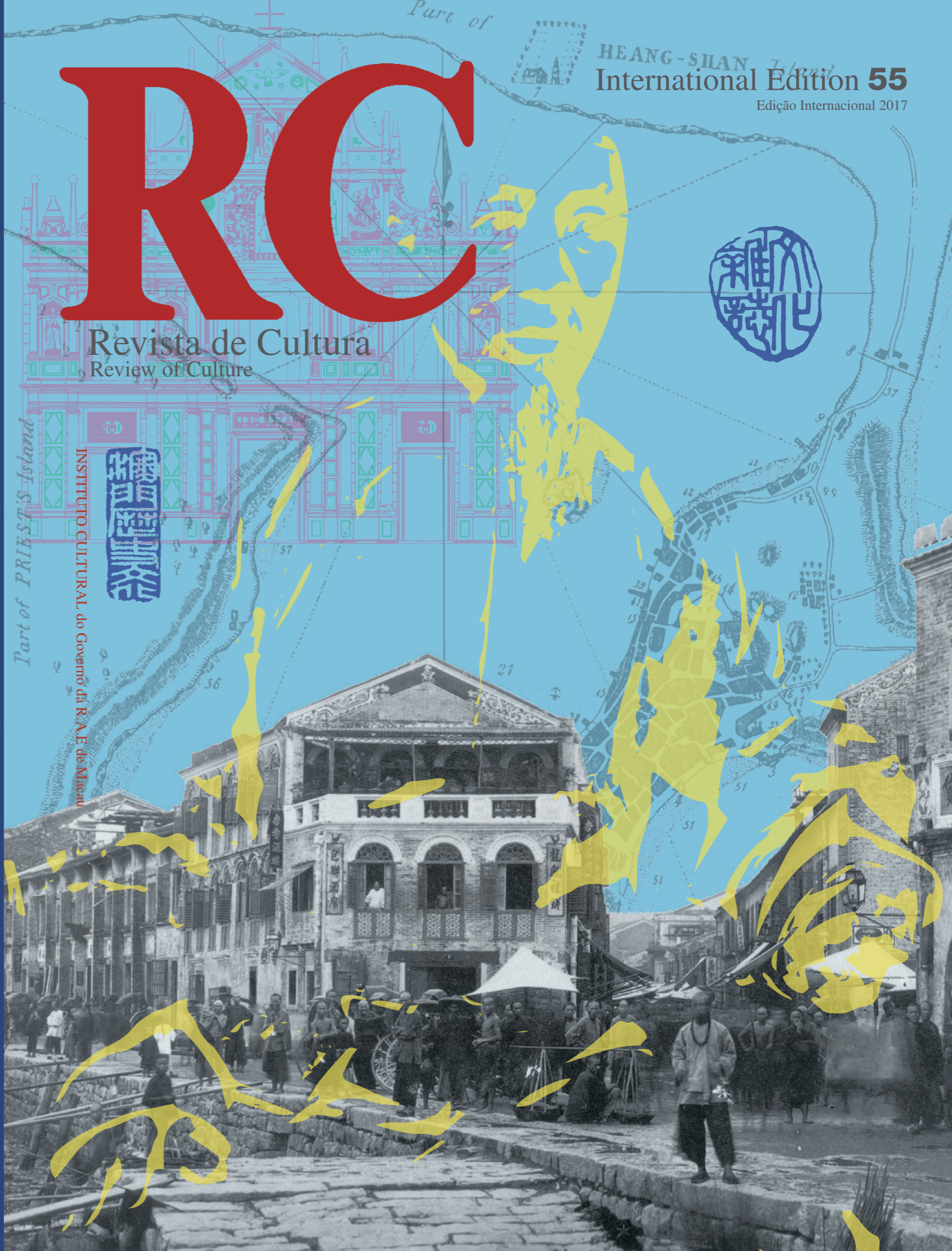


# RC

Revista de Cultura  
Review of Culture

HEANG-SILAN  
International Edition 55

Edição Internacional 2017



Part of PRIEST'S Island

INSTITUTO CULTURAL do Governo da R.A.E. de Macau

ISSN 1682-1106  
9 771682 110004

dal P. Sebastianow

mezo di

Ne  
Pa

Polifonata che gira attorno

Porta principale

Sarada alla prigione

Cucina per le Prigionieri

Casa per le guardie

Brucia con case delle caselle

Cucina per le guardie

Porta dogana con fucilata

Portello e fucilata  
morte in botte

Porte di tinte altera

fuente

Casa delle guardie

Palma

Terza palma

Porta per le guardie



EDITOR  
Publisher  
INSTITUTO CULTURAL  
do Governo da Região Administrativa  
Especial de Macau

CONSELHO DE DIRECÇÃO  
Editorial Board  
Leung Hio Ming, Chan Peng Fai,  
Wong Man Fai, Luís Ferreira  
rci@icm.gov.mo

EDITOR EXECUTIVO  
Executive Editor  
Sofia Salgado  
SofiaSalgado@icm.gov.mo

COORDENADOR  
Co-ordinator  
Luís Ferreira  
LuisF@icm.gov.mo

CONCEPÇÃO GRÁFICA  
Graphic Design  
Grace Lei Iek Long

SEPARAÇÃO DE CORES  
Color Separation  
Tipografia Seng Si Limitada  
citip@macau.ctm.net

IMPRESSÃO  
Printing  
Tipografia Seng Si Limitada  
citip@macau.ctm.net

TIRAGEM  
Print Run  
800

REDACÇÃO E SECRETARIADO  
Publisher's Office  
INSTITUTO CULTURAL  
do Governo da R.A.E. de Macau  
DEPUB - Divisão de Estudos e Publicações  
Av. da Praia Grande, 567, Edifício BNU, 12.º - A-D, Macau  
Tél: (853) 8598 6737  
Fax: (853) 2836 6806  
Email: rci@icm.gov.mo  
Internet: <http://www.icm.gov.mo>

**RC** é uma revista de Cultura e, domínio do Espírito, é Livre. Avassalada ao encontro universal das culturas, servente da identidade cultural de Macau, agente de mais íntima relação entre o Oriente e o Ocidente, particularmente entre a China e Portugal. RC propõe-se publicar todos os textos interessantes aos objectivos confessados, pelo puro critério da qualidade. Assim, as opiniões e as doutrinas, expressas ou professas nos textos assinados, ou implícitas nas imagens de autoria, são da responsabilidade dos seus autores, e nem na parte, nem no todo, podem confundir-se com a orientação da RC. A Direcção da revista reserva-se o direito de não publicar, nem devolver, textos não solicitados.

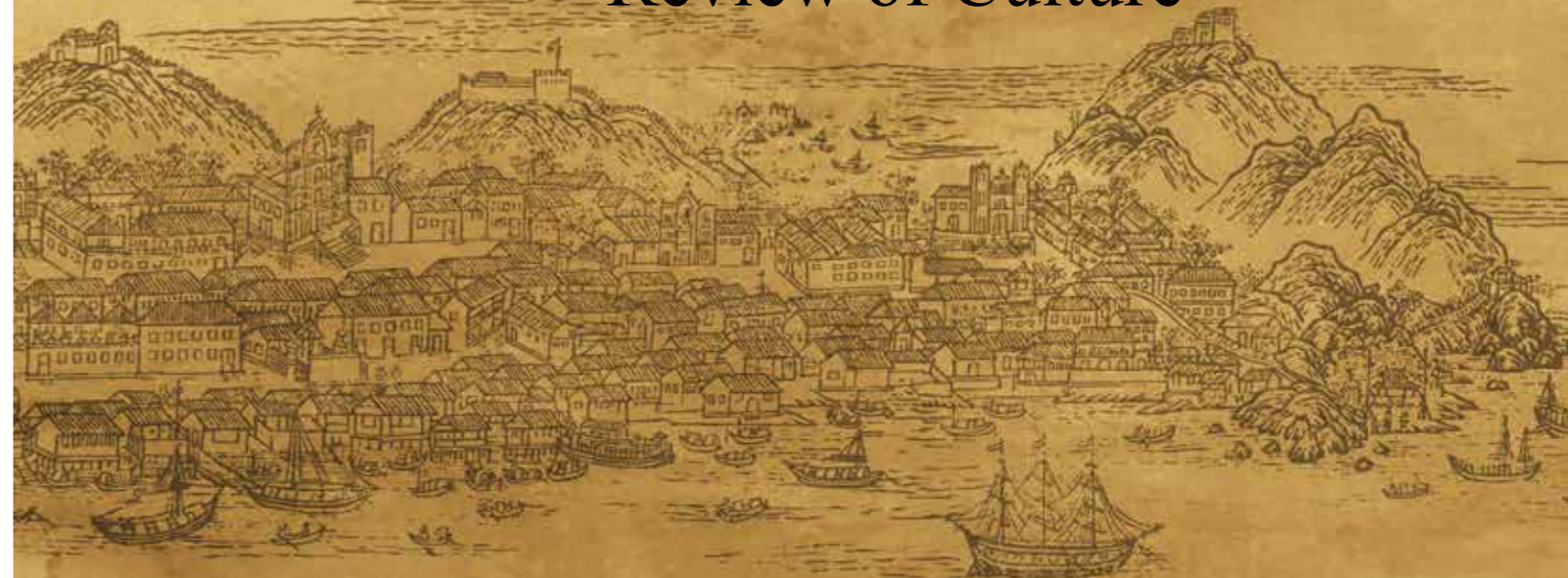
**RC** é uma revista simultaneamente publicada nas versões Chinesa e Internacional (em Português e Inglês). Buscando o diálogo e o encontro francos de Culturas, RC tem na limpidez a vocação e na transparência o seu processo.

**RC** is a cultural magazine published in two versions — Chinese and International (Portuguese/English)—whose purpose is to reflect the unique identity of Macao. The magazine also seeks to promote freedom of expression and through the articles published we hope to stimulate ideas and discussion of topics related to Western/Eastern cultural interchange, especially between China and Portugal.

**RC** publishes articles covering an extensive range of topics expressing a diversity of views. However, RC is not responsible for ideas and opinions voiced in these articles and thus they cannot be taken as editorial opinion. In addition, we reserve the right to withhold any unsolicited text from publication and the right not to return any unsolicited text.

# Assine a Revista de Cultura

Subscribe to **Review of Culture**



## Preços / Rates

### Exemplar Avulso / Single Copy

Macau  
MOP 80,00

Ásia / Asia  
via aérea / air mail  
US\$ 23,00

via marítima / surface mail  
US\$ 14,00

Outros países / Other countries  
via aérea / air mail  
US\$ 29,00

via marítima / surface mail  
US\$ 16,00

### Assinatura / Subscription

(4 números / issues)

Macau  
MOP 160,00

Ásia / Asia  
via aérea / air mail  
US\$ 72,00

via marítima / surface mail  
US\$ 36,00

Outros países / Other countries  
via aérea / air mail  
US\$ 96,00

via marítima / surface mail  
US\$ 44,00

A globalização do conhecimento começou em Macau no século XVI quando os *saberes* do Oriente e do Ocidente se cruzaram nesta terra singular do Sul da China.

No século XXI, o intercâmbio cultural entre os *dois mundos* continua a ser a vocação de Macau.

A *Revista de Cultura* é o veículo dessa vocação.

Knowledge entered into an age of globalisation in Macau in the 16<sup>th</sup> century when the *wisdoms* of East and West met in this unique part of South China.

In the 21<sup>st</sup> century, Macao remains dedicated to cultural interchange between *both worlds* in a vocation maintained by *Review of Culture*.

Para fazer a assinatura ou para a compra de números atrasados, s.f.f. preencha e envie o formulário destacável que encontrará nas últimas páginas desta edição.

To subscribe or to purchase back issues, please fill in and mail the form available at the end of this issue.

## CONTACTOS

### Contacts

Email: [rci@icm.gov.mo](mailto:rci@icm.gov.mo)  
Tel: 853-85986737  
Fax: 853-28366806



**COLABORARAM NESTE NÚMERO**  
Contributors to this Issue

**TEXTO**

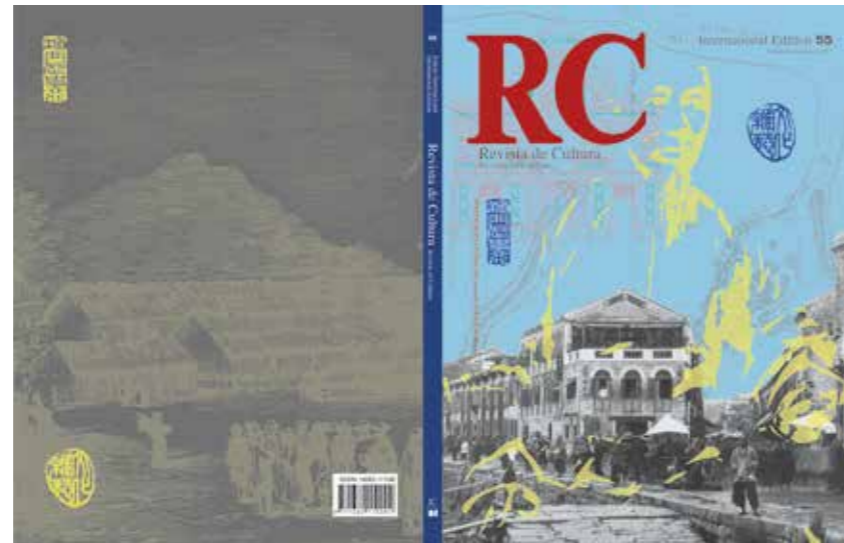
**Texts**

- Alexandrina Costa
- Ana Cristina Alves
- Barbara Staniszewska
- Christina Miu Bing Cheng
- Clara Sarmento
- Daniele Frison
- Georgio Sinedino
- Leonor Diaz de Seabra
- Liu Cong
- Maria Antónia Espadinha
- Rui Rocha

**REVISÃO**

**Proofreading**

- Chao Siu Fu (Chinês),
- Luis Ferreira (Português),
- Jennifer Ann Day (Inglês)



Design João Jorge Magalhães

**A NOSSA CAPA**

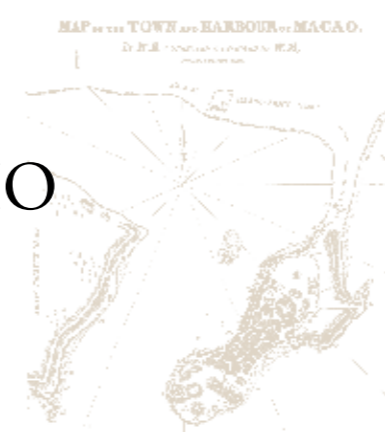
*Revista de Cultura, Edição Internacional*, apresenta um número bastante eclético: um conjunto de artigos dedicados ao estudo de Macau, desde a problemática da autoria do projecto da Igreja de São Paulo às primeiras fotografias da baía da Praia Grande da autoria do daguerreotipista francês Jules Itier, passando pelo tráfico de cules através do porto de Macau e ainda por dois trabalhos de análise e reflexão, um sobre os diásporizados Chineses Ultramarinos e outro acerca do papel das mulheres de Macau na História e na ficção. O colecionismo e a simbologia incluem dois artigos sobre as memórias de lutas de grilos no início do século xx e o interesse da história cultural da pega azul, existente no Sudoeste da Península Ibérica e no Sudeste Asiático. Nos Estudos Interculturais, estabelecem-se diálogos sobre trânsitos entre a globalidade, a política e a ciência e, no campo da Literatura, uma visita guiada aos jardins de Macau desvenda os seus poetas através dos tempos. A terminar, no módulo "As Dimensões do Cânone", um olhar sobre Gu Kaizhi, um dos mais importantes pintores da tradição chinesa.

**OUR COVER**

*Review of Culture, International Edition*, presents a very eclectic number: a series of articles dedicated to Macao Studies, from the problematic of the authorship of the project of the Church of São Paulo to the first photographs of the Bay of Praia Grande by the French daguerreotypist Jules Itier. Also included is an article on the coolie trade through the port of Macao, and two works of analysis and reflection, the first on the Chinese diaspora and the second on the role of women of Macao in history and fiction. Collecting and symbology includes two articles on the memory of cricket fights in the early 20<sup>th</sup> century and the interest in the cultural history of the azure-winged magpie, which exists in the Southwest of the Iberian Peninsula and in Southeast Asia. In Intercultural Studies, dialogues about transits between globality, politics and science are established, and in the field of literature, a guided tour of Macao's gardens unveils its poets through the ages. Finally, in the module 'Dimensions of the Canon' we offer a look at Gu Kaizhi, one of the most important painters of the Chinese tradition.



SUMÁRIO  
Index



**ESTUDOS DE MACAU \* MACAO STUDIES**

**6** A FACE HIDDEN BEHIND THE FAÇADE: NEW EVIDENCES ABOUT CARLO SPINOLA'S AUTHORSHIP OF THE PROJECT OF SÃO PAULO'S CHURCH  
立面背后隐藏的面孔：再证斯皮诺拉于圣保禄教堂兴建项目中的著作者身份  
Daniele Frison



**20** O TRÁFICO DE CULES ATRAVÉS DO PORTO DE MACAU  
经过澳门港的苦力贩运  
Liu Cong / Leonor Diaz de Seabra



**42** JULES ITIER (1802-1877): A FRENCH DAGUERREOTYPIST IN MACAO  
埃迪尔：法国银版摄影师在澳门  
Barbara Staniszewska



**55** MACAO WOMEN IN HISTORY AND IN FICTION  
历史与小说中的澳门妇女  
Maria Antónia Espadinha

**64** THE LAND OF THE LOTUS FLOWER: A HAVEN FOR THE DIASPORISED  
莲花宝地：流散族群的避风港  
Christina Miu Bing Cheng



**COLECCIONISMO \* COLLECTING**

**82** MEMÓRIAS DE LUTAS DE GRILOS NO INÍCIO DO SÉCULO XX: AS PEÇAS DO MUSEU DO CENTRO CIENTÍFICO E CULTURAL DE MACAU  
澳门科学文化中心博物馆（里斯本）重现二十世纪初的斗蟋蟀回忆  
Alexandrina Costa



**LITERATURA \* LITERATURE**

**93** POESIA EM MACAU (ESCRITA CRIATIVA)  
澳门的诗歌（创作）  
Ana Cristina Alves

**ESTUDOS INTERCULTURAIS \* INTERCULTURAL STUDIES**

**100** ENTRE A GLOBALIDADE, A POLÍTICA E A CIÊNCIA: DIÁLOGOS SOBRE TRÂNSITOS INTERCULTURAIS  
在全球化、政治与科学之间：跨文化交流的对话  
Clara Sarmento

**SIMBOLOGIA \* SYMBOLOGY**

**113** PEGA AZUL: UMA AVE A ORIENTE E A OCIDENTE  
蓝喜鹊：从东方飞到西方的鸟  
Rui Rocha



**AS DIMENSÕES DO CÂNONE - VIII \* THE DIMENSIONS OF THE CANON - VIII**

**122** UT PICTURA POESIS: INTUIÇÕES PARA A EXPERIÊNCIA CHINESA – UM ESBOÇO  
“诗画一心”对中国绘画的启发：随笔纪要  
Giorgio Sinedino

**128** O POETA-PINTOR NO SEU MEIO: UM RELANCE SOBRE GU KAIZHI:  
SELECÇÃO DE FONTES BIOGRÁFICAS E ENSAIOS  
—眼看顾恺之：文人画家及其社会环境—— 传记资料及艺术短文选译  
Giorgio Sinedino

**155** RESUMOS

**158** ABSTRACTS



## A Face Hidden Behind the Façade

### New Evidences about Carlo Spinola's Authorship of the Project of São Paulo's Church

DANIELE FRISON\*



*il disegno della nuova Chiesa dedicata all'Assunzione di Maria Vergine*.<sup>1</sup>

Every researcher has the moral and scientific to work really hard before admitting defeat to a question. We may read this assertion contrariwise and affirm that historians are also supposed to question what has already been said before aligning with someone else's thesis. Following this statement, the present paper questions a matter which, with only a few exceptions, has been considered settled since 1628.

The matter we are going to deal with revolves around a simple question: can we ascribe to the Italian Jesuit Carlo Spinola (1564-1622) the original project of the layout of Macao's church of São Paulo? In other words, do we have evidence that supports this theory or should we still rely on the only clue which has been quoted so far? First of all, then, we should have a look at the proof we have.

The only piece of information that directly links the church to Spinola is the following: '*Haveva [Carlo Spinola] in oltre cura per essere buon Matematico, di far*

This small paragraph is to be found in the first published biography of Spinola, written by a cousin of his, Fabio Ambrosio, a Jesuit himself.<sup>2</sup> Although the biographer in his work quotes letters verbatim, this information appears to be extrapolated from another source, which is still unknown. As a matter of fact, among Carlo Spinola's own writings there is no mention of his authorship of the project. Beside Carlo's letters, however, Fabio Ambrosio also drew on another source that we know of; an account of Carlo's life written at the time of his martyrdom by a Portuguese Jesuit, Bento Fernandes.<sup>3</sup> Yet, also in this previous document, no connection with the plan of the church is to be found. Fernandes, in fact, made only a brief mention about Spinola's time in Macao and avoided all those passages of Spinola's life which might be intriguing to us now, but not to him, since he was depicting the ideal image of a martyr of the Roman church.

From a historiographical perspective, then, it would seem that Fabio Ambrosio's quote appears to be evidence too insignificant to attribute the plan of the church to Carlo Spinola. Hence, it is necessary to look elsewhere for further clues and the first evidence we find worth quoting does not revolve around Spinola, rather the old church itself and the fire that burned it down.

\* Graduated in Japanese Language and Culture from the University of Rome La Sapienza. Ph.D. in Portuguese Discoveries and Expansion from the New University of Lisbon (2014), his main interests lie in the cultural exchanges between Europe and Asia in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries, with a main focus on the evangelization of Japan during the early Tokugawa era.

Licenciado em língua e cultura japonesas pela Universidade de Roma La Sapienza. Doutorado em História dos Descobrimentos e da Expansão Portuguesa pela Universidade Nova de Lisboa (2014). Os seus interesses académicos centram-se no intercâmbio cultural entre a Europa e a Ásia nos séculos XVI e XVII com especial incidência na evangelização do Japão na era Tokugawa.

## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES

Manoel Dias, the Rector of the College of Macao, had no doubts: it was no accident. In fact, he wrote to General Claudio Acquaviva<sup>4</sup> that ‘[a] *veinte y siete de Noviembre nos pegaron fuego a nuestra Iglesia por la p[ar]te de fuera, con q[ue] ardió toda, q[ue] só la podimos salvar el sacrario con el Sancto Sacram[en]to.*’<sup>5</sup> A vivid description of the arson is to be found in the annual report sent from China in January 1602, most likely another source used by Fabio Ambrosio Spinola<sup>6</sup>:

*[E]m [o] ensendio e destruição se vio bem o amor e charidade e afeição que os moradores desta Cidade tem a Co[m]panhia, pois q[ue] en se dando sinal não somente elles acodirão a toda a pressa trabalhando por apagar o fogo e salvar algu[m]dous retabulos da Igreja, por sere[m] de preço e muita obra ajudados dos seus moços, mas as molheres e donas honradas vinhão pollas ruas do medo q[ue] ordinariam[en]te estão em suas casas carregados de vazos de agoa, iuntam[en]te com suas mossas, e escravas dando-os aos maridos e mossos pera lançarem no Ince[n]dío, q[ue] foi tão forte e co[m] ta[n]ta quehemensia que escasam[en]te deu lugar pera se tirar o Sacratio do Santissimo Sacramento, a que acudio logo o Capitão Mor co[m] algu[n]s Padres q[ue] acaso então se tinha achado no Collegio ajudando a levar o Sacratio as costas, e depois acudindo a todas as demais cousas p[ar]a q[ue] não acabasse de arder todo o collegio q[ue] sem duvida ardera se não fora a m[ui]ta diligencia q[ue] os homens nisto puzerão atalhando o fogo co[m] se cortar a parte da casa. E sem falta q[ue] se não fora o grande cuidado e vigilancia q[ue] em todos avia, não escapara cubiculo ne[m] cousa algu[m] ficara en todo Collegio q[ue] não ardera porq[ue] estando a Igreja na mor furia do incendio se attio o fogo em 3 p[ar]tes diversas e distantes como foi na Refeitoria, rouparia em hu[m]a vara[n]da que continuava co[m] o dormitorio q[ue] estes annos atras tinha feito o P[adr]e Visitador. E se o fogo passava avante não ouvera remedio pera se poder i[m]pedir. Como a Igreja ardeo, de modo que não ficou em pê mais q[ue] as paredes e essas estaladas e abertas co[m] a grande quentura do fogo por sere[m] de taipa, não avia comunidade pera se tornar a Igreja a concertar.*<sup>7</sup>

According to this account, written by the new Rector of the college, Valentim Carvalho, nothing but the walls survived the fire. The Society of Jesus, consequently, had to find a temporary solution to celebrate Christian

rites and the premises of the primary school (*escola dos meninos*) were arranged for this purpose.<sup>8</sup> At the same time, the city of Macao rallied its means to aid the Society erect a new church. The Captain Major, on a proposal from the citizens of Macao, granted half percent of the incomes from the trade with Japan<sup>9</sup> to the Society so that, as Carvalho wished, at least half of the new building could be financed. But of course, the Society was in need of other resources as well as economic. It was necessary to entrust someone with the project of the new church and luckily for him he had a lot of people available around him.

Between 1600 and 1601, in fact, the college of Macao was crowded with missionaries. Owing to lack of silk, in fact, the annual carrack bounded for Japan did not sail,<sup>10</sup> and the missionaries who had received the pass for Japan had to postpone their departure. Amongst them, there was also Carlo Spinola. The Italian Jesuit arrived in Macao in August 1600 and would leave for Japan only two years later, in July 1602.

Although the usual number of missionaries in Macao was about 30, in 1601 the college was manned with 59 missionaries: 21 Fathers and 38 Brothers. We should focus mostly on the former, whose different occupations appear in Table 1.

Unfortunately, the catalogues of the college from both 1600 and 1601 are lost. To identify who these missionaries were, then, we can only rely on the 1603 and 1604 catalogues. However, before surveying the names when looking for Carlo Spinola, it is worth stressing a simple fact. Carvalho closed this annual report on 25 January 1602, fourteen months after the fire. Although by that time the founding stone had not yet been placed,<sup>12</sup> we may suppose that at least the project had already been commissioned.<sup>13</sup> Hence, it is quite surprising that Carvalho mentioned neither who was drawing the project nor the scientific or mathematic skills of any missionary. However, it has to be said that both in the annual report and in the catalogues those skills associated more directly with the formal growth of a preacher, such as Theology and Philosophy studies, were deemed more important.<sup>14</sup>

Now, let us find Spinola amongst these numbers. When he arrived in Asia, Spinola was a Father professed of the fourth vote, which means that he had already finished the four-year course of Theology, therefore we can exclude him as one of those who were finishing this course or that Father who was at the third year

TABLE 1. JESUIT FATHERS AT THE COLLEGE OF MACAO IN 1601

Theology lecturers	2
Cases of Conscience lecturers	2
Masters of Philosophy	1
Masters of Humanities	1
Students of Theology	3
Final-year Student	1
Various occupations	11
<b>TOTAL</b>	<b>21</b>

Source: *Annua Sinica*, in ARSI, Jap. Sin. 121, f. 1.

of probation. Furthermore, we know that between 1600 and 1603, two Portuguese Fathers—Balthazar Borges and Francisco Pacheco—were in charge of the Theology classes.<sup>15</sup> The same goes with the classes of cases of conscience, philosophy and humanities. It is almost certain, then, that Spinola was counted among those with various occupations.

In March 1601, in fact, Valentim Carvalho appointed Spinola to the office of procurator in Macao.<sup>16</sup> The procurator was one of the most important officials for the Japanese Vice-province. There were two of them, one in Nagasaki and the other in Macao, and they jointly took care of all the necessities and needs of the mission. One of their toughest jobs was to balance the budget and avoid financial ruin. If Carvalho would have slavishly followed the Constitutions of the Society of Jesus, he could not have appointed Spinola to this role. St Ignatius, in fact, strictly prohibited Fathers professed of the fourth vote to hold such a position, because being procurator meant unavoidably to deal with matters linked too much with the secular world.<sup>17</sup>

There was a problem that arose out of this nomination. Performing the office of procurator was a full-time task. In order to facilitate it, the procurator

was excused from taking part in the common offices; he was exempted from eating at the established hours with his confreres and, while busy preparing the dispatch for Japan, his superiors were not allowed to burden him with extrinsic duties.<sup>18</sup> Hence, we face two assumptions. The first is that, owing to this commitment, Spinola never received the commission to draw the plan. The second, and more probable, is that he had been appointed as draughtsman before Carvalho arrived in China in March 1601. In other words, he received the appointment by Manoel Dias and worked at the project between December 1600 and March 1601. By assuming that, moreover, we can also partially explain why Carvalho made no mention about the designer of the new church. It has been stated that it is unlikely that Spinola could be the man behind the project, since he left before the building was actually erected.<sup>19</sup> Yet, the theory that hypothesises that the São Paulo’s church sprang from an original proposal by Spinola and was gradually enriched and completed afterwards would seem more likely.<sup>20</sup> Carlo Spinola, in fact, was no artist. He had a scientific mind and it is probable that he first sketched the layout of the new church, and then afterwards was assigned to the procurator’s office, a job he carried out until his departure for Japan in July 1602.

A digression with regard to the building regulations of the Society of Jesus is now in order. It seems noteworthy that the topic had come out already in the First General Congregation of 1558. During this meeting, the Ignatians unanimously agreed that the practical use of the buildings had to fit with the religious poverty. In the Second General Congregation of 1565, it was decided that architectonic projects were to be put forward to the *consiliarius ædificiorum* in Rome,<sup>21</sup> so that he could weigh them up and, only after his consent, the General could affix his paraph.<sup>22</sup> Yet, it soon appears how unpractical and lengthy a process this was. Thus, in 1573 this decree was revoked, leaving the supervision of the buildings to the Father Superior and the delegated architect in loco.<sup>23</sup> That does not definitely exclude that the project of the new church of Macao was sent to Rome to be approved or just examined, yet it is clear that the fathers did not wait for the approval to come. Actually, although it was no longer mandatory to send projects to Rome, we will see that the Japan Province still needed to inform the Curia about its constructions.



In any case, Spinola's appointment as procurator might be explained by the same reason he could be the man behind the project of the church, i.e. his proficiency in mathematics. Carlo Spinola's biography is too long and full of events to be represented here. Therefore, we shall focus only on those sections that are relevant to us.

There are some details about Spinola's life that need to be revised. In order to facilitate the attribution to the Italian Jesuit of the whole design of the church—the plan and the façade, it has been said that some contemporary documents clearly state that Carlo Spinola was appointed to do the job. These documents, however, remain unknown and unquoted.<sup>24</sup> Moreover, some of Spinola's biographic details had been slightly misinterpreted by recent historiography and need to be clarified.<sup>25</sup> Carlo Spinola entered the Society of Jesus in the province of Naples in December 1584. During his novitiate he moved throughout the province, between Nola, Lecce, and Naples, but as early as 1586 we can find traces of him in Rome. However, if we look to the catalogues where Jesuits recently arrived in Rome were registered, we do not find Spinola's name—and that is a pity, since these catalogues are a sort of registration form, which each Jesuit was supposed to fill with his personal details, as well as the things in his possession. Carlo Spinola, in fact, did not officially enter the Collegio Romano, yet between 1586 and 1587 he enlisted in the advanced mathematics course held in

the scientific academy founded by the German Jesuit Christoph Clavius.<sup>26</sup> Although it has been stated that Spinola spent some years in Rome, there is no documental evidence of this fact. On the contrary, it is probable that he spent no more than a few months in the Eternal City. Furthermore, Fabio Ambrosio Spinola corroborates this idea as he wrote that '*per qualche poco di tempo si trattenne studiando Matematica sotto il P. Claudio*'.<sup>27</sup> Although during the 1580s Clavius had been trying to have the academy officially recognised within the institutional body of the Society, it remained an informal course until 1594, and for this reason we do not have precise information about the Jesuits who attended it in the 1580s. Anyway, one thing that can be ascertained is that the average duration of attendance was usually only one year,<sup>28</sup> more or less the same as Spinola's. The didactic of the academy represented an example for other colleges and also a place where missionaries learned how to react to different situations while in territories far away from Europe. The Society of Jesus, in fact, both in Europe and in the outer missions, was supposed to find within its ranks the solution for problems like the edification of its own buildings.<sup>29</sup> In the Indies, evidently, this problem was even more pressing. In January 1586, for instance, Alessandro Valignano exemplified the necessity of architects in Goa by saying that the situation was so grave that he—a doctor *in utroque iure*—was the most versed in such disciplines.<sup>30</sup>



MACAO STUDIES

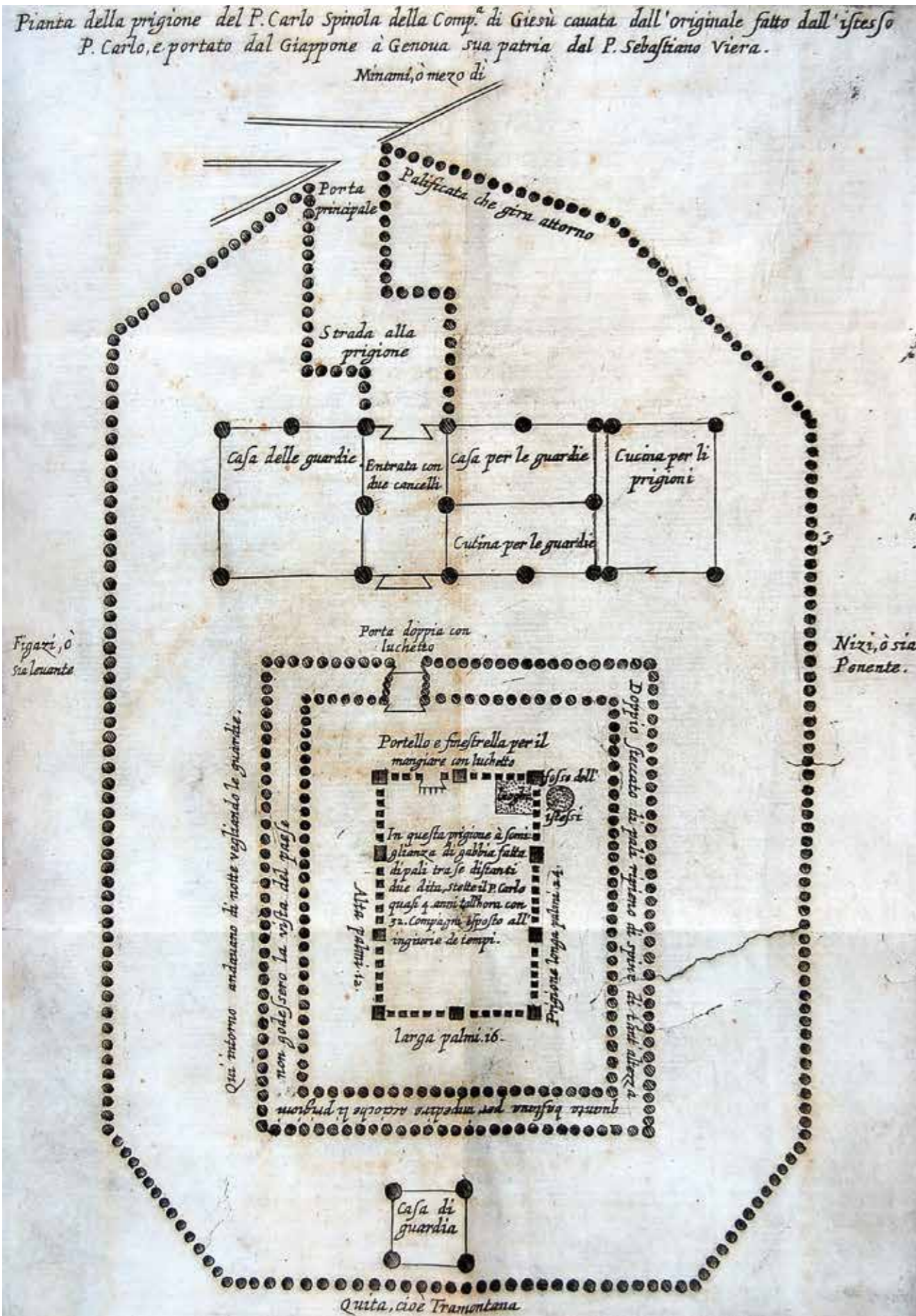


Fig. 1. In Fabio Ambrosio Spinola, *Vita del P. Carlo Spinola della Compagnia di Gesù morto per la Santa Fede nel Giappone*. Rome: Francesco Corbellotti, 1628, n. pag.

It is unclear how many months Spinola spent in Rome, yet it is certain that he was sent there exactly for attending Clavius's and Giulio Fuligatti's advanced lessons.<sup>31</sup> Therefore, since he entered the Society of Jesus not even two years before, we may suppose that before entering the novitiate, Spinola had a previous and more than elementary knowledge of scientific topics or at least a keen aptitude for them.

It is not clear yet what Spinola had been busy with in 1588, but, since all the sources agree, it is probably that right after Rome he reached Milan, specifically, the College of Brera. Although his acquaintance with Clavius lasted only a year, the two of them remained in contact while Spinola was in Northern Italy, and this is evidence of the intensity of the time the Italian spent with the German. In Milan, Carlo Spinola first taught grammar in 1590,<sup>32</sup> and then in 1591 replaced Bernardino Salino as *Magister* of mathematics, after Salino had been in charge of the classes for two years, since 1589.<sup>33</sup> Spinola held the chair until the end of 1594,<sup>34</sup> and eventually in September 1595 Acquaviva informed him that he had been selected to go to Japan.<sup>35</sup>

It has been pointed out that almost all the missionaries who attended Clavius's lessons were later employed in the Asiatic missions.<sup>36</sup> This custom brought about a strict connection between the Collegio Romano and the Portuguese colleges of Santo Antão and Coimbra.<sup>37</sup> Spinola himself spent more than a year in the College of Santo Antão in Lisbon. It is highly probable that in the Portuguese city he became acquainted with the teacher of mathematics—João Delgado—who is considered the advocate of the Jesuit mathematic tradition in Portugal.<sup>38</sup> There are some similarities between Spinola and Delgado that are worth pointing out. First, they both were students of Clavius and almost in the same period. Spinola attended the 1586-1587 course, whereas Delgado probably the one of 1584-1585. Second, Delgado was employed also as an architect in Lisbon. In March 1592, in fact, he wrote to Acquaviva that he was supervising the building site in Santo Antão.<sup>39</sup> Moreover, Delgado was not the only architect of the college. His assistant as teacher of mathematics, Francisco da Costa, could also brag about this quality.

Thanks to the information we have presented, we know that Spinola probably had some scientific knowledge before entering the Society, he spent a year attending Clavius's lessons and during two years he

taught mathematics as *Magister* in the college of Brera near Milan. We may suppose also that during his stay in Lisbon he at least debated with Delgado or Da Costa regarding scientific matters. Finally, if we choose a comparative approach, we may also add the fact that there are several examples of mathematicians who were employed as architects, and also as procurators, as happened to Spinola. It is beyond any doubt, then, that Carlo Spinola had the scientific knowledge to be draughtsman of the Church of São Paulo. Now, we will see if we can find substantial confirmation of this hypothesis in the documents following the fire.

As we saw, the only evidence that directly attributes the project of the church to Spinola is in his biography. Spinola's *Vita*, however, contains also an indirect proof of his ability as draughtsman.

As commonly known, Carlo Spinola was burned alive on a hill over Nagasaki in September 1622, after almost four years of captivity. On the night between 13 and 14 December 1618 he was arrested by the governor of Nagasaki, Hasegawa Gonroku, and taken to a temporary prison in Omura, where he remained for almost six months. Then, when it was eventually decided that the prisoners were not to be expelled from Japan, a new prison was built and on 7 August Spinola and other captives entered the prison.<sup>40</sup> Spinola not only gave a detailed description of the prison, but drew also a layout, which is included as an appendix to his biography (Figure 1).

As we can read in the heading, the layout is a copy of the original made by Spinola delivered in Genoa by the Portuguese Jesuit Sebastião Vieira. This is the only design made by Spinola that has survived, although in copy, until today. By comparing it to Spinola's own description of the prison, we deduce that it is not a forgery:

*La priggione è di largo 16 palmi, e di longo 24 aponto come una gabbia d'ucelli di legni quadrati d'intorno, e di sopra, distanti tra se due dita con tetto di tegole, et il suolo attraversato con molte travi, et inchiodatevi grosse tavole; tiene un portello, per il quale apena può passare una persona serrato a chiave, et alli vicino un buco alla misura, e forma della scudella di riso giaponica, in che ci danno da mangiare; all'intorno vi è un camino largo 8 palmi, il quale sta chiuso da doppia steccata di legni spessi, et alti con le punte aguzze, e nel mezzo riempita di spine, et in questa steccata vi è una sola porta*



## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES

*all'incontro del portello, la quale non si apre si non al tempo del disnare, e cena; vi sono poi in due parti case per li soldati che ci guardano di giorno, e di notte, e per il caporale che tiene conto che rondino molte volte, et non siano negligenti, e la cucina. Finalmente tutto il restante del sito sta d'intorno chiuso con un'altra forte steccata, e porta principale, di modo che molto tempo stettero senza potere né mandare, né ricevere lettere di Na[n]gasachi, non che altre cose di provisione.<sup>41</sup>*

It is beyond doubt that Figure 1 is the physical representation of what we have just quoted. Spinola's ability to measure empirically the space around him and to transpose the observations onto paper is a strong proof in favour of him being the draughtsman of São Paulo's Church. If we read once again what Fabio Ambrosio Spinola wrote, in fact, we see that he only wrote that Spinola was taking care of 'far il disegno' of the new church, not a long-term project which would have taken more time and effort.

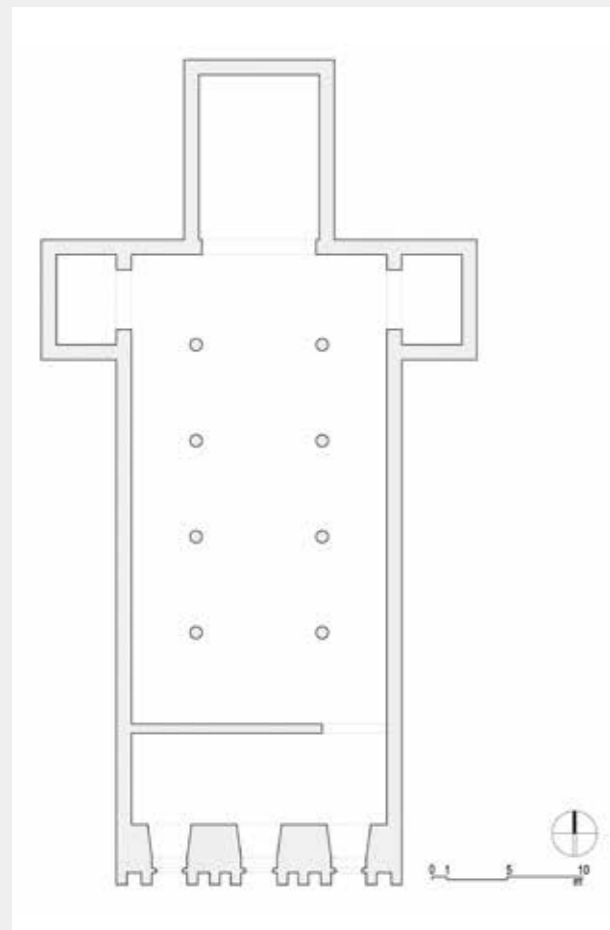


Fig. 2. Plan of the São Paulo's Church. Artwork by Arch. Cavaterra Fabio

Besides this element, in Spinola's holograph epistolary there is even more decisive proof, which can be found in a letter he sent to General Muzio Vitelleschi<sup>42</sup> while he was the procurator in Nagasaki. In this letter, Spinola wrote that he received a request for advice from Macao by Valentim Carvalho. Specifically, Carvalho wanted Spinola to inform Vitelleschi about the sum of money the province had spent for the building of a house in Nagasaki in 1613, and the reason why they resolved to make it a four-storey building instead of three.<sup>43</sup> Regarding the second point, Spinola wrote that:

*... a causa foy que estando traçada de tres sobrados, ficavão muy altos, e desco[n]passados, e a caza por ser comprida, e estreita, e não arrumada a outra, não saya tam forte pera resistir a os ventos muy rijos que aqui ventão, pello que eu propus que fazendo os repartimentos baixos chara Japam, com a mesma altura de toda a caza se podião fazer quatros sobrados, e com isso ficaria mais forte, e segura. Chamou o P[adr]e a consulta, e os consultores todos forão de parecer que assi se fizesse.<sup>44</sup>*

We can essentially draw two considerations out of this quote. The first one takes us back to the First General Congregation of the Society of Jesus. In order to respect the holy poverty, the Fathers of the first congregation issued a rule to define how to build churches, colleges and houses. One of the key points was basically that edifices of the Society should be 'nec sumptuosa [...] nec curiosa'.<sup>45</sup> Valentim Carvalho was probably worried that Vitelleschi could consider a four-storey edifice as a demonstration of power and wealth, something contrary to what was stated in the congregation. Therefore, firstly he needed the procurator to ascertain the exact amount of money invested in the building, but he also needed someone reliable who could give a practical justification for the four floors. And here comes the second consideration. By sending these requests to Spinola, Carvalho basically invested him with the title of most trustworthy figure within the Japan Province regarding architectural topics. He not only entrusted Spinola with the task of clarifying with the general the expenditures of the province, which was one of the duties of the procurator, but he also believed Spinola to be the only one whose scientific judgement had relevant value in front of Vitelleschi and the *consiliarius aedificiorum*, whose main job was to give advice with regard to functional enhancements

and cost containments. Furthermore, Spinola himself confirmed that it was he who gave the instruction to follow the Japanese way and to go for more and more stable floors.

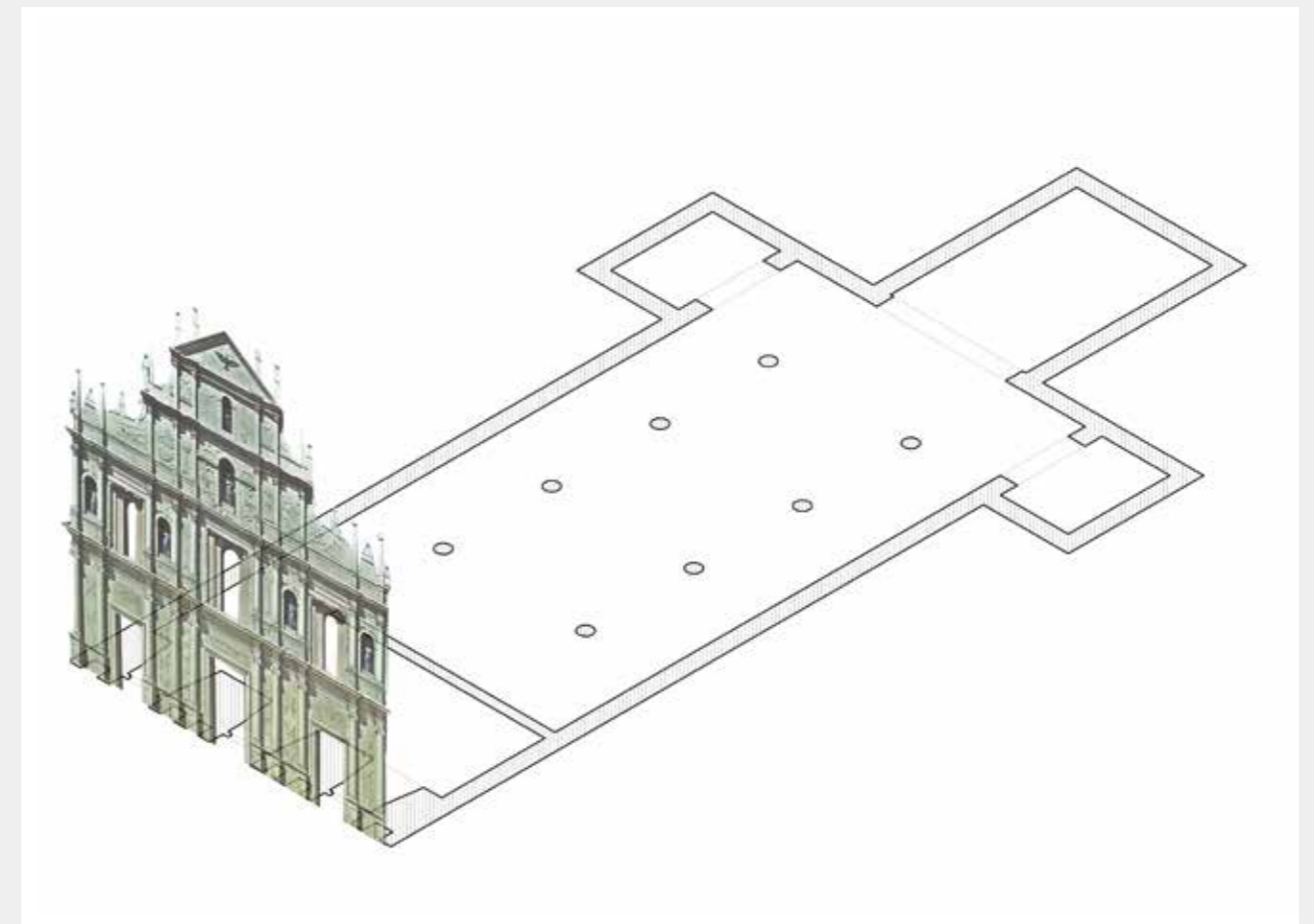
Incidentally, we can also draw a parallel between this house and Macao's church. The following quotation from the annual report of 1603 gives us not only a link to Spinola but also a thorough description of the church:

*Sahio esta igreja mui capaz, e airoza, e no Verão será muito fresca, por ter as tres portas da fronteira ao Sul, que he vento nesta terra fresco no tempo de calmas. Tem tres naves, tres capelas e dois altares no Cruzeiro: o arco da capella-mór, e os das duas collaterais são todos de pedra branca lavrada, e muita parte da frontaria, e são os tres primeiros de pedra que se virão nesta terra. Gastarão-se nesta fabri[c]a, com hua torre para os sinos com seo terrado, donde se descobre*

*toda a cidade e barra, por onde entrão e saem as naos, sete mil taeis, pouco mais ou menos, tudo de esmola que derão os moradores desta cidade. O corpo da igreja de largo tem 84 palmos, de comprido mais de 160, estriba sobre 8 esteos de paos grossos, 4 por banda; as paredes tem de alto perto de 50 palmos, por as taipas desta terra não soffrem muita altura por cauza dos grandes tufões e temporaes, que nella ha: a capella-mór tem de largo 44 palmos e de comprido 62, de alto perto de 60; a qual com as duas capellas das ilhargas fica forada de madeira fina de Japão, que chamão foniqui,<sup>46</sup> com hua fermoza tarja, e remate de JESUS no meio dourado, com toda a pregadura a modo de diamas dourados, com cordões, laçarias, e rozas de ouro, e de azul.<sup>47</sup>*

The part which should hold our attention is in italic. Both for a house and for a bigger building such as the church, there was a structural limit which could not

Fig. 3. Axonometry of São Paulo's Church with the existing façade. Artwork by Arch. Cavaterra Fabio.



## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES

be overlooked, i.e. the height had to be calculated in relation to the strength of the winds. The Anua tells us exactly the same thing that Spinola wrote to Vitelleschi: the walls made of taipa were not robust enough to resist the strength of typhoons.<sup>48</sup> Probably, this was a belief held by many people in Macao, but it is still relevant that also in Japan the stability of structures was calculated to withstand the typhoons.

There are two other pieces of evidence collected during Spinola's life in Japan that might link him to Macao's church.

Carlo Spinola spent seven years in Miyako (present day Kyoto), from 1604 to the end of 1611. During those years, he was engaged in the strenuous effort of converting the nobles of the capital to the Christian faith. It was a more difficult undertaking than the evangelisation in Kyushu, because in central Japan no more than echoes were received of the profits coming from the Portuguese ship. Therefore, the Society of Jesus had to devise other ways to allure the sophisticated Japanese to the capital. On the one hand, the Jesuits aimed to attract people by demonstrating the superiority of the European scientific thought; on the other hand, the same goal was pursued through the display of pieces of art and craftsmanship. Both of them saw an active participation by Carlo Spinola. We only have one letter by Spinola during the seven years in Kyoto. Nevertheless, this letter is a comprehensive description of the Jesuit strategy:

*V. R. por charidade me queira ma[n]dar algu[n] os escritos, e livros modernos, ou de nossos P[adr]es, ou de fora dos q[ue] sobejão por esses collegios, ainda q[ue] se[re]m e[m] lingua italiana, como de Arithmetica copiosa (que a peq[ue]na do P[adr]e e Clavio, com a esfera, de Horologiis, e Astrolabio aqui tenho) de medir os ca[m]pos etc. de Machinas diversas, Architettura, p[er]spectiva, pintura etc. calquer livro destas materias, farà aqui agora mais fruto q[ue] outros livros de Theologia.<sup>49</sup>*

As Spinola plainly stated, they were not in need of Theology treatises, something really similar to what Matteo Ricci was writing from Peking in the same period. Anyway, with regard to the present paper, it is relevant to stress Spinola's request for a textbook of architecture. According to Bento Fernandes, in fact,

while in Kyoto Spinola helped in the building of an 'edifício que então se fes'.<sup>50</sup> Although Fernandes did not specify the intended use of this *edifício*, we have an account written by another Jesuit, João Coelho, who in 1609 drew a list of all the properties of the Japan Vice-province. Regarding the Kyoto residence, he wrote that: 'Tem esta casa hum edificio acomodado à cidade aonde está; e principalmente a igreja,<sup>51</sup> que por ser tão fermosa realça toda a obra e edificio'.<sup>52</sup> The expression 'acomodado à cidade aonde está' basically meant that the building followed the Japanese architectural style.<sup>53</sup> Similar to the four-storey building in Macao, then also in Kyoto, the Society of Jesus erected a Japanese-style edifice and in both cases Spinola was involved in the construction. These two things combined lead us to believe that Spinola became acquainted with Japanese architecture, he acknowledged its functionality both for evangelisation and for basic sheltering purposes, and decided to reproduce it. Although the breadth of Spinola's contribution to these projects is still not completely clear, one thing we do know for sure is that on more than one occasion Spinola was actively linked to the architecture of the Society of Jesus.

In conclusion, through a detailed survey of the manuscripts and printed documentation, we saw that there are several proofs attesting that Carlo Spinola had all the credentials to be the designer of Macao's church. Paradoxically, although contemporary historiography had been relying almost exclusively on Fabio Ambrosio Spinola's work, it would seem that it is not as definite a clue as the others we have presented in this paper. Spinola's intellectual background, matured in Europe in fact, gives us a precise notion of his scientific skills and how he implemented them within the didactics of the Society of Jesus. It is undeniable that his proficiency in scientific subjects was recognised also in Asia, where he was appointed procurator and where he is constantly associated with the architectural development of the Japan Vice-province both in Macao and in Kyoto. Therefore, it is true that definitive evidence (the project or his own confession) of Spinola's authorship is still to be found; yet, at the same time, the elements we have point solidly to him and for now there are no elements that might definitely exclude him in favour of someone else. **RC**

## NOTES

- Fabio Ambrosio Spinola, *Vita del P. Carlo Spinola della Compagnia di Gesu morto per la Santa Fede nel Giappone*, p. 79.
- We do not have precise information about Fabio Ambrosio Spinola, but it is unlikely that he belonged to the same branch of the Spinola family as Carlo, the Counts of Tassarolo. Fabio was born on 5 October 1593 and entered the Society of Jesus on 28 August 1610, in the Milanese province, which included also Genoa, where most likely he was born and would die on 18 August 1671.
- Bento Fernandes, 'Da vida e virtudes do P[adr]e Carlo Spinola', in 'Relaçam das vidas, e mortes gloriosas, que por pregare o Sa[n]to Evangelho nos reinos de Iapão algu[n]s Padres, E Irmãos da Comp[anh]ia de Iesu padeceram no anno de mile seis ce[n]tos, e vinte e dous, feita pello P[adr]e Bento Fernandes da mesma Comp[anh]ia reside[n]te em Japam'. *Archivum Romanum Societatis Iesu* [ARSI], Jap. Sin. 60, ff. pp.224-233. Fernandes was born around 1578 in Portugal and set off for the Indies in 1602 reaching Japan three years later. He remained in Japan even after the decree of expulsion of 1614, and continued to proselytise until his capture in 1633, the same year of his martyrdom.
- The Italian Claudio Acquaviva was the 5th Father General. He was elected after the demise of the Belgian Everard Mercurian and remained in charge from 19 February 1581 until 31 January 1615.
- ARSI, Jap. Sin. 14 [I], ff. 45-45v.
- When describing the damages inflicted by the fire, Spinola used words very similar to the ones we found in the Anua: '... per haver il fuoco poco prima a caso attaccatosi alla Chiesa antica, & al Collegio fatto tal danno, che della Chiesa le sole mura erano avanzate; e queste talmente aperte dalla forza delle fiamme, che più non potevano servire'. See Spinola, *Vita del P. Carlo Spinola...*, p. 79.
- ARSI, Jap. Sin. 121, ff. 2-2v.
- ARSI, Jap. Sin. 14 [I], f. 45v. The escola dos meninos Carvalho referred to was probably the one constructed in 1572, where children were taught reading, writing and arithmetic. Cf. Manuel Teixeira, 'The Church of St. Paul in Macau', p. 55.
- Valentim Carvalho estimated an income for the Society of about 2'500-3'000 cruzados, which was the half percent of the value of the goods that were expected from Japan. Cf. ARSI, Jap. Sin. 121, f. 2: '... todos universalm[en]te movidos de charidade e co[m]paixão fizeram entre si hu[m]a aiunta diante do Capitão Mór em q[ue] determinarão, uno animi co[n]censu, q[ue] elles nos davão meio por cento de todo o q[ue] tinham em Jappão trazendo N. S. a nao a salvam[en]to, o q[ue] não foi tão pouco q[ue] a vinda da nao não montasse dous mil e trezentos taeis que vem a dizer tres mil sento e trinta e sete pardaos de reales'. For other alms offered to the Society at Macao, see ARSI, Jap. Sin. 121, ff. 4-4v. See also Gonçalo Couceiro, 'The Church of The College of Madre de Deus', p. 181.
- See ARSI, Jap. Sin. 36, f. 149. Regarding the Portuguese fleet movements in 1601, see Charles Ralph Boxer, *The Great Ship From Amacón*, pp. 62-63 and João Paulo Oliveira e Costa, 'A Route Under Pressure. Communication between Nagasaki and Macao (1597-1617)', p. 86.
- Back in 1594, Father Duarte de Sande informed General Acquaviva that the College courses consisted of Dogmatic Theology with two teachers; Morals with one teacher; Humanities and Rhetoric with another teacher, as well as philosophy and other subjects. See Teixeira, 'The Church of St. Paul in Macau', p. 61.
- Owing to Chinese authorities the stone was placed only in April after Easter, whereas the building of the foundations started in summer. Cf. ARSI, Jap. Sin. 46, f. 318v.
- Regarding the teaching lessons held in the college, see 'Ordem que deo o P[adr]e Vizitador Alexandre Valignano em Outubro de [15]97 para as Escolas deste Collegio de Macao'. Arquivo Histórico Ultramarino [AHU], Cód. 1659, ff. 277-288v.
- Cf. *Monumenta Historica Japoniae I – Textus Catalogorum Japoniae 1553-1654*, pp. 452-454 and Joseph Dehergne S. J., *Répertoire des jésuites de Chine de 1552 à 1800*, pp. 3-304.
- With regard to the office of procurator, see Daniele Frison, "El officio de Procurador al qual aunque tengo particular repugnancia". The Office of Procurator through the Letters of Carlo Spinola S.J.', pp. 9-70.
- ARSI, Jap. Sin. 3, ff. 48-48v.
- Cf. Regimento para o Procurador de Jappão que Reside na China, Biblioteca da Ajuda – Jesuítas na Ásia (BA/JA), Cód. 49-IV-66, ff. 11v-12.
- Teixeira, 'The Church of St. Paul in Macau', p. 70.
- Fernando António Baptista Pereira, 'A Conjectural Reconstruction of the Church of the College of Mater Dei', p. 210.
- Between 1575 and 1609, the consiliarius aedificiorum was Giovanni De Rosís.
- Richar Bösel, 'La ratio aedificiorum di un'istituzione globale tra autorità centrale e infinità del territorio', pp. 42-45.
- Sofia Isabel Plácido dos Santos Diniz, *A Arquitectura da Companhia de Jesus no Japão. A Criação de um Espaço Religioso Cristão no Japão dos Séculos XVI e XVII*, pp. 29-31.
- Couceiro, 'The Church of The College of Madre de Deus', p. 183.
- Ibid., p. 184: '... the reason why he was chosen in 1601 to do the project of the new church of the College of Madre de Deus had to do with his years of study with Fr. Clavius'.
- Cf. Ugo Baldini, *Saggi sulla cultura della Compagnia di Gesù (secoli XVI-XVIII)*, p. 91 and Daniele Frison, 'Il contributo scientifico del gesuita Carlo Spinola nel Giappone del primo Tokugawa', pp. 21-22.
- Spinola, *Vita del P. Carlo Spinola...*, p. 12.
- Baldini, *Saggi sulla cultura della Compagnia di Gesù...*, p. 57.
- Ibid., p. 99.
- See *Documenta Indica XIV*, p. 293: 'Passamos para la casa nueva professada después de la Epiphania, y estamos para hechar la primera pedra del nuevo edeficio daqui a tres días, que será el lunes y octava de la Epiphania. Y la traça toda de la dicha casa enbio a V. P. con ésta. Para esta obra y para otras que siempre se van haziendo en esta Provincia tenemos aquí summa necesidad de algún maestro que entienda desso, porque algunos que tenemos aquí primero que por ciencia o experiencia sabian desto alguna cosa, N. Señor los llevó todos pera sí de manera que agora no tenemos ninguno que entenda de semejantes obras, y estamos reducidos a tal término que a mí me jusan por el que mejor entiende desto, de donde podrá V. P. infirir quán faltos estamos'.
- Baldini, *Saggi sulla cultura della Compagnia di Gesù...*, p. 92.
- ARSI, Med. 47, f. 24.
- Cf. Ugo Baldini and Pier Daniele Napolitani (eds.), *Christoph Clavius: Correspondenza*, vol. I, part II, pp. 91-92 and vol. III, part II, p. 8.
- Cf. Karl Adolf Franz Fischer, 'Jesuiten-Mathematiker in der französischen und italienische Assistenz bis 1762 bzw. 1773', p. 82.
- ARSI, Med. 22 [I], f. 8v.
- Cf. Baldini and Bernardino Fernandes, 'As assistências ibéricas da Companhia de Jesus e a actividade científica nas missões asiáticas (1578-1640). Alguns aspectos culturais e institucionais', pp. 196-197.
- Cf. Ugo Baldini, *L'insegnamento della matematica nel collegio di S. Antão a Lisbona, 1590-1640*, p. 71.
- João Delgado (Lagos, c. 1553-Coimbra, 30 September 1612). Cf. Baldini, *L'insegnamento...*, pp. 283-284.
- Ibid., note 20, pp. 281-282.

## ESTUDOS DE MACAU

- 40 In his work on Carlo Spinola, Diego Pacheco had tried to determine the exact location of the prison. See Diego Pacheco (Yuuki), *Suzuta no Shūjin: Karuro Supinora no shokan* 鈴田の囚人—カルロ・スピノラの手簡 (Suzuta's Prisoner: Carlo Spinola's Letter), pp. 21-26.
- 41 ARSI, Jap. Sin. 36, ff. 201-201v.
- 42 The Italian Muzio Vitelleschi was the successor of Claudio Acquaviva as General of the Ignatian Order. He was elected in 1616 and died almost 30 years later, in 1645.
- 43 The Spanish Jesuit Diogo de Mesquita accused Valentim Carvalho to have spent a great sum of money (more than 3,000 cruzados) in the edification of this house. Cf. ARSI, Jap. Sin. 36, f. 36. However, Spinola in this letter rectified that the total sum did not surpass the 1,200 cruzados.
- 44 ARSI, Jap. Sin. 36, f. 192.
- 45 See *Acta in Congregationis Generalis, I, 1558, Decretum 34 – De Ratione Aedificiorum*.
- 46 Hinoki 檜.
- 47 BA/JA, Cód. 49-V-5, ff. 24v-25.
- 48 For a description of the strength of Macao's typhoons, see ARSI, Jap. Sin. 121, f. 4v.
- 49 ARSI, Jap. Sin. 36, f. 151v. For a detailed analysis of the letter, see Frison, 'Il contributo scientifico del gesuita Carlo Spinola nel Giappone del primo Tokugawa', pp. 21-56.
- 50 ARSI, Jap. Sin. 60, f. 226.
- 51 In 1605, the Japan Vice-province, helped by the alms of Japanese Christians, built a new church. See 'Annuae Japon ab Octobr. 1605 ad Octobr. 1606 Lusitane ad P. Aquaviva', ARSI Jap. Sin. 55, ff. 347v-355v. In particular, see f. 348.
- 52 See 'Narração breve do número das casas, da gente, da renda, e gastos da Companhia de Jappão', ARSI, Jap. Sin. 23, ff. 33-40v.
- 53 According to Bailey Gauvin, the Jesuits in Asia developed an architectonic style which resulted from their approximation to the Japanese culture. Basically, they tried to remain faithful to the precepts of the Roman church, yet blended in Japanese architectonic language. Cf. Gauvin Alexander Bailey, *Art in the Jesuit Missions in Asia and Latin America 1542-1773*, p. 64.

## BIBLIOGRAPHY

## Manuscripts

Arquivo Histórico Ultramarino [AHU]  
Cód. 1659

Archivum Romanum Societatis Iesu [ARSI]  
Jap. Sin. 3, 14 [I], 23, 36, 46, 55, 60, 121  
Med. 22 [I], 47

Biblioteca da Ajuda/Jesuítas na Ásia [BA/JA]  
Cód. 49-IV-66,  
Cód. 49-V-5

## Documental Collections

Baldini, Ugo and Napolitani, Pier Daniele (eds.). *Christoph Clavius: Corrispondenza*. Pisa: Università di Pisa, 1975.

Costa, João Paulo Oliveira e (dir.). *Cartas Anuas do Colégio de Macau (1594-1627)*. Lisbon: Fundação Oriente, 1999.

Dehergne, Joseph S.J., *Répertoire des jésuites de Chine de 1552 à 1800*. Rome/Paris: Institutum Historicum Societatis Iesu/Letouzey & Ané, 1973.

Schütte, Joseph Franz S.J. (ed.). *Monumenta Historica Japoniae I – Textus Catalogorum Japoniae 1553-1654*, vol. 111 of *Monumenta Historica Societatis Iesu*. Rome: Institutum Historicum Societatis Iesu, 1975.

Wicki, Josef S.J. and Gomes, John S.J. (eds.), *Documenta Indica*, 18 vols. Rome: Institutum Historicum Societatis Iesu, 1948-1998.

## Printed Sources

Spinola, Fabio Ambrosio, *Vita del P. Carlo Spinola della Compagnia di Giesu morto per la Santa Fede nel Giappone*. Rome: Francesco Corbellotti, 1628.

## Published

Álvaro Zamora, Maria Isabel; Ibáñez Fernández, Javier and Criado Mainar, Jesús (coords.). *La Arquitectura Jesuítica. Actas del Simposio Internacional* (Zaragoza del 9 al 11 de diciembre de 2010). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012.

Bailey, Gauvin Alexander. *Art in the Jesuit Missions in Asia and Latin America 1542-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

Baldini, Ugo. 'L'insegnamento della matematica nel collegio di S. Antão a Lisbona, 1590-1640' in Gonçalves, Nuno da Silva (coord.), *A Companhia de Jesus e a Missionação no Oriente*, pp. 275-310.

———. *Saggi sulla cultura della Compagnia di Gesù (secoli XVI – XVIII)*. Padova: CLEUP Editrice, 2000.

———. and Fernandes, Bernardino. 'As assistências ibéricas da Companhia de Jesus e a actividade científica nas missões asiáticas (1578-1640). Alguns aspectos culturais e institucionais'. *Revista Portuguesa de Filosofia* 54, 1998, pp. 195-246.

## MACAO STUDIES

Bösel, Richar. 'La ratio aedificiorum di un'istituzione globale tra autorità centrale e infinità del territorio', in Álvaro Zamora, Maria Isabel; Ibáñez Fernández, Javier and Criado Mainar, Jesús (coords.). *La Arquitectura Jesuítica. Actas del Simposio Internacional*, pp. 41-71.

Boxer, Charles Ralph. *The Great Ship From Amacon*. Macao: Centro de Estudos Marítimos de Macau/Instituto Cultural de Macau, 1988.

Couceiro, Gonçalo. "The Church of The College of Madre de Deus", in John Witek (ed.), *Religion and Culture: An International Symposium Commemorating the Fourth Centenary of the University College of St. Paul*, pp. 177-196.

Costa, João Paulo Oliveira e. 'A Route Under Pressure. Communication between Nagasaki and Macao (1597-1617)'. *Bulletin of Portuguese/Japanese Studies* 1, 2000, pp. 75-95.

Diniz, Sofia Isabel Plácido dos Santos. *A Arquitectura da Companhia de Jesus no Japão. A Criação de um Espaço Religioso Cristão no Japão dos Séculos XVI e XVII*. M.A. dissertation, Universidade Nova de Lisboa, 2007.

Fischer, Karl Adolf Franz. 'Jesuiten-Mathematiker in der französischen und italienische Assistenz bis 1762 bzw. 1773'. *Archivum Historicum Societatis Iesu* 52, 1983, pp. 52-92.

Frison, Daniele. 'Il contributo scientifico del gesuita Carlo Spinola nel Giappone del primo Tokugawa'. *Il Giappone* XLIX, 2009, pp. 21-56;

———. "El officio de Procurador al qual aunque tengo particular repugnancia". The Office of Procurator through the Letters of Carlo Spinola S.J.'. *Bulletin of Portuguese/Japanese Studies* 20, 2010, pp. 9-70.

Gonçalves, Nuno da Silva (coord.). *A Companhia de Jesus e a Missionação no Oriente* (Actas do Colóquio Internacional promovido pelas Fundação Oriente e pela Revista *Brotéria*). Lisboa, 21 a 23 Abril de 1997). Lisbon: Brotéria/Fundação Oriente, 2000.

Guillén Nuñez, César. *Macao's Church of Saint Paul: A Glimmer of the Baroque in China*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009.

Pacheco, Diego (Yuuki). *Suzuta no Shujin: Karuro Supinora no shokan* 鈴田の囚人—カルロ・スピノラの手簡 (Suzuta's Prisoner: Carlo Spinola's Letter). Nagasaki: Nagasaki Bibliography Inc, 1967.

Pereira, Fernando António Baptista. 'A Conjectural Reconstruction of the Church of the College of Mater Dei'. In John Witek, (ed.), *Religion and Culture*, pp. 203-243.

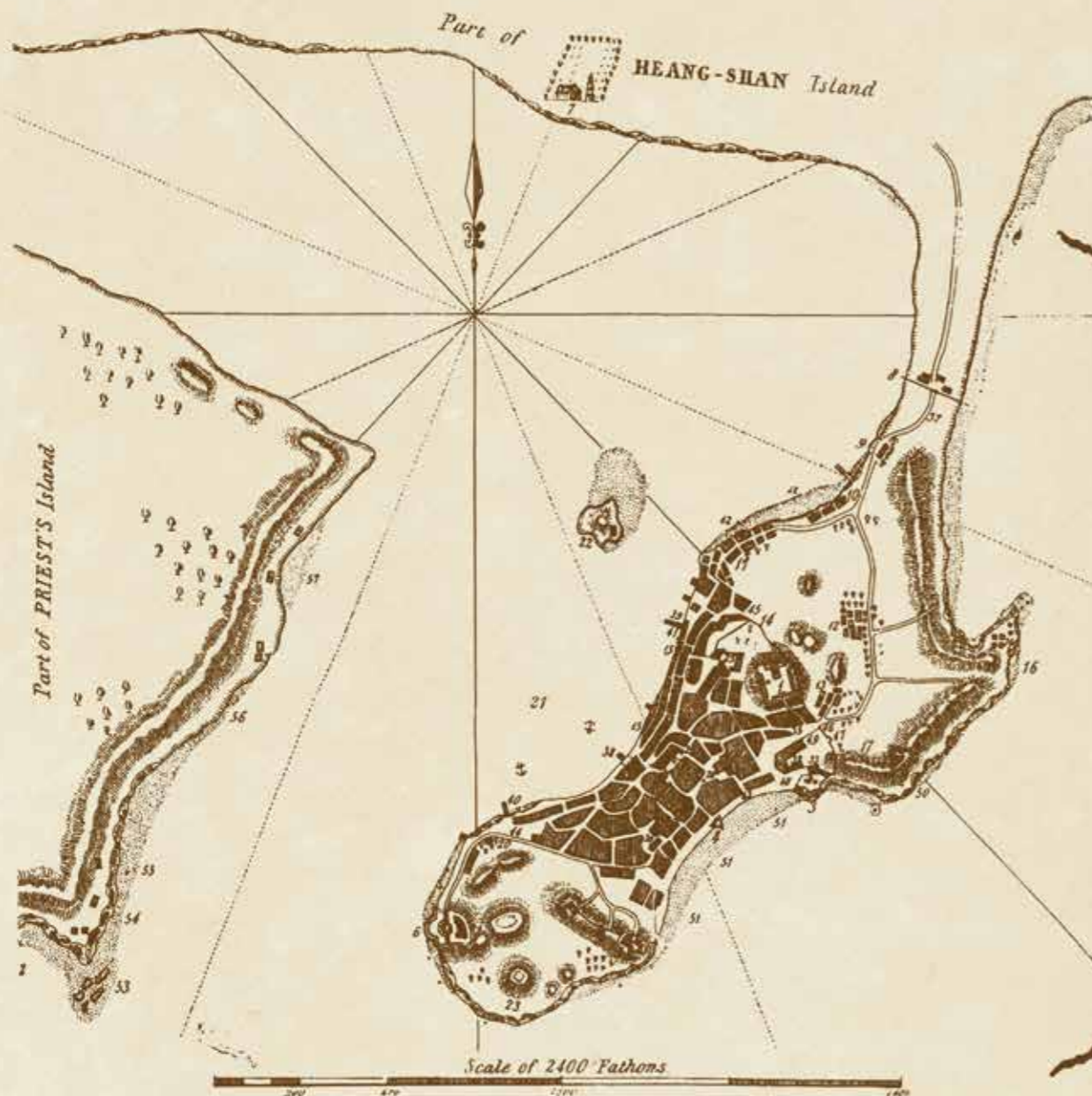
Teixeira, Manuel. 'The Church of St. Paul in Macau'. *Studia*, 41-42, 1979, pp. 51-111.

Witek, John (ed.). *Religion and Culture: An International Symposium Commemorating the Fourth Centenary of the University College of St. Paul*. Macao: Instituto Cultural de Macau, Ricci Institute for Chinese-Western Cultural History.

# MAP OF THE TOWN AND HARBOUR OF MACAO.

By *N.B.* CORRECTED & IMPROVED BY *W.B.*

*Pendletons Lithography, Boston.*



- |  |   |                                |
|--|---|--------------------------------|
| Nº 1 Fort of St. Paul or Monte.        | Nº 25 Mate de bom JBUS                        | Nº 45 Gate of S. Antonio       |
| 2 - - - Guia                           | 24 Church of S. Antonio                       | 46 Gate of S. Lazarus or Campo |
| 3 - - - S. Francis                     | 25 - - - S. Paul                              | 47 Battery of S. John          |
| 4 - - - S. Peter front of Govn's house | *26 - - - S. Domingos                         | 48 Campo of S. Francis         |
| 5 - - - Bomparto                       | 27 - - - S <sup>ta</sup> Casa de Misericordia | 49 Bishop Garden               |
| 6 - - - Bar                            | *28 - - - S. Peter or Sé. the Cathedral       | 50 Praya of Guia               |
| 7 Casa Branca residence of a Mandarin  | 29 - - - S. Augustin                          | 51 - - - Grande                |
| 8 Boundary                             | 30 - - - S. Lawrence                          | 52 Oilem                       |
| 9 Pagoda Nova                          | 31 - - - S. Joseph                            | 53 Monkey Isles                |
| 10 Chinese Village of Monchion         | 32 - - - S <sup>ta</sup> Clara                | 54 Ribeira Grande              |
| 11 - - - Potaina                       | 33 - - - S. Francis                           | 55 - - - piquena               |
| 12 - - - Monghá                        | 34 Senate House                               | 56 Tappa                       |
| 13 Village of S. Lawrence              | 35 Hospital                                   | 57 Paesun                      |
| 14 N. B. wall                          | 36 Fishing lodge                              |                                |
| 15 Bazaar                              | 37 Racing Ground                              |                                |
| 16 Bay of Cassilha                     | 38 Custom House                               |                                |
| 17 Cricket Ground                      | 39 Chinese Custom House                       |                                |
| 18 Panha Hill & Church                 | 40 Praya Manduco                              |                                |
| 19 S. W. Wall                          | 41 - - - Piquena                              |                                |
| 20 Bar Pagoda                          | 42 - - - Palanet                              |                                |
| 21 Inner Harbour                       | 43 Judges House                               |                                |
| 22 Green Island                        | 44 Road of this War                           |                                |

1834. Artillery Pieces.

	Bronze	Iron
1. On the Monte	13	34
2. - - - Guia	5	13
3. - - - S. Francis	7	11
4. - - - S. Peter	2	3
5. - - - Bomparto	6	7
6. - - - Bar	13	16
	<u>46</u>	<u>84</u>

*By W. B. Macao China 1834.*

## O Tráfico de Cules através do Porto de Macau

LIU CONG\* e LEONOR DIAZ DE SEABRA\*\*



### ANTECEDENTES

Macau, já no fim do século XVIII, começara a colaborar com os ingleses no recrutamento e transporte de emigrantes chineses para os domínios britânicos na Ásia ou nas regiões mais remotas. Desde que Penang se tornara uma colónia da Companhia das Índias Orientais (EIC), em 1786, o governador desta colónia tinha pedido ao representante da EIC, em Cantão, para recrutar artesãos e lavradores chineses e transportá-los para Penang através dos navios da companhia. Com o passar do tempo, Penang e Singapura, que mais tarde também foi conquistada pela EIC, além de receberem um grande número de emigrantes chineses, tornaram-se nos *entrepôts* de transmissão e distribuição desses emigrantes para outras regiões, tais como as outras ilhas do Sudeste Asiático e as Índias Ocidentais.<sup>1</sup> É de crer que uma grande quantidade de emigrantes chineses foi embarcada a partir de Macau, pelos ingleses, para os seus domínios, antes de os recrutarem abertamente nos portos abertos chineses, depois da Guerra do Ópio.

\* 刘琮 Licenciada em Língua e Cultura Portuguesas na Universidade de Estudos Internacionais de Xi'an e Mestrado em Língua e Cultura Portuguesas, variante História, na Universidade de Macau, com uma tese sobre "Política da Dinastia Qing em Relação ao Tráfico de Cules em Macau".

Graduate in Portuguese Language and Culture from Xi'an International Studies University and M.A. in Portuguese Language and Culture, University of Macao, with a thesis on "Qing Policy toward Coolie Trade in Macao".

\*\* Professora Associada da Universidade de Macau. Doutorada em História pela Universidade do Porto, Mestre em Estudos Luso-Asiáticos pela Universidade de Macau. É autora de vários livros e artigos académicos.

Associate Professor at the University of Macau. Ph.D. in History from Oporto University, M.A. in Asian-Portuguese Studies from the University of Macau. She published several books and articles in academic journals.

Em 1805, o governador de Penang informava o representante da Companhia das Índias Orientais (EIC) de que o governador da Índia Britânica planeava recrutar trabalhadores chineses para a colónia britânica de Trinidad. Foi proposto que os trabalhadores chineses se juntassem primeiro em Macau e, depois, fossem transportados para Penang por um navio português, a fim de evitar conflitos com o governo chinês, visto que a lei do governo Qing proibia a emigração de trabalhadores chineses. E, por experiência, sabia-se que, em Macau, se podiam obter todas as facilidades para embarcar os chineses. Portanto, um navio português de Macau foi escolhido pelos ingleses para transportar os chineses para Penang.<sup>2</sup> Em 1806, 147 chineses foram recrutados por um agente português na península de Macau e partiram, em Fevereiro do mesmo ano, de Macau para Calecute, onde mais 53 chineses se juntaram a este contingente de emigrantes. Finalmente, 194 desses 200 chineses (seis morreram durante a viagem de Calecute para as Caraíbas) desembarcaram em Trinidad,<sup>3</sup> a antiga colónia espanhola, que fora cedida aos ingleses em 1797.

Entre 1812-1815, centenas de artesãos e lavradores chineses foram transportados, anual e clandestinamente, de Huangpu e Macau para Santa Helena.<sup>4</sup> Em 1812, o fundador de Singapura, Sir Thomas Stamford Raffles, mandou recrutar trabalhadores chineses para um novo estabelecimento britânico, na ilha de Bangka. Sob as suas ordens, mais de 1700 trabalhadores chineses foram

Map of the Town and Harbour of Macao, by W. Branston. Published in Anders Ljungstedt, *An Historical Sketch of the Portuguese Settlements in China and of the Roman Catholic Church and Mission in China & Descriptions of the City of Canton*, 1834.

## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES



Plantação de chá por chineses, in J. Moritz Rugendas, *Viagem pitoresca através do Brasil*. Trad. de Sérgio Milliet (São Paulo: Livraria Martins, 1949).

transportados para esta ilha, em 1813 e 1814, tendo embarcado no porto de Macau.<sup>5</sup>

Além dos ingleses, os próprios portugueses, em Macau, também recrutavam e transportavam emigrantes chineses para as colônias portuguesas (Brasil, Timor, entre outras), através de Macau. Em 1812, chegaram ao Rio de Janeiro 300 chineses cultivadores de chá, que foram recrutados através de Macau por ordem do Governo Real Português, do Príncipe Regente D. João (futuro D. João VI), de modo a introduzir a cultura do chá no Brasil.<sup>6</sup> Entre as chapas sínicas existentes na Torre de Tombo há algumas que registam a história desses chineses, cultivadores de chá no Brasil. Numa carta enviada, em 1815, para o ouvidor de Macau, Miguel de Arriaga Brum da Silveira, o 'cabeça' dos trabalhadores chineses no Brasil lamentava-se da vida dura no Brasil, que não estava de acordo com o que se estipulara no contrato.<sup>7</sup>

Como se sabe, depois de instalada a corte portuguesa no Brasil, em 1808, o conde de Linhares sugeriu mesmo o recrutamento de um milhão de chineses, não só para auxiliar o povoamento da colônia como também para beneficiar o comércio com Macau, procurando assim estender a indústria da seda e da porcelana ao Brasil.<sup>8</sup> Desde 1810, aliás, que se iniciara a cultura do chá, no Horto Botânico do Rio de Janeiro, com plantas importadas de Macau e cerca 200 chineses aí trabalharam, tal como na Fazenda de Santa Cruz, incorporada nos bens da Coroa, após a expulsão dos Jesuítas.<sup>9</sup>

## O TRÁFICO DE CULES EM MACAU (1851-1874)

## FASE INICIAL: 1851-1855

O período de 1851-1874 é considerado o espaço de tempo em que decorreu o tráfico de cules chineses

em Macau. Conforme as estatísticas recolhidas por Arnold J. Meagher, entre 1851 e 1874, mais de 210 054 cules chineses emigraram através de Macau para vários destinos, como Cuba, Peru, Guiana Britânica, Suriname, Costa Rica, Ásia do Sudeste, Moçambique, Califórnia e Austrália. Entre os mais de 200 mil emigrados, 122 454 foram para Cuba<sup>10</sup> e 81 552 para o Peru,<sup>11</sup> quer dizer, a esmagadora maioria dos emigrantes chineses, saídos de Macau, foi para Cuba e o Peru. Esses mais de 200 mil chineses, que emigraram a partir de Macau para a América Latina, correspondem, aproximadamente, a 75% dos emigrantes chineses para esta área no período de 1847 a 1874.<sup>12</sup>

Aliás, o desenvolvimento do tráfico de cules em Macau pode-se compreender através do número de barracões aí existentes. Em 1851, havia em Macau apenas cinco barracões. Até ao ano de 1865, o número de barracões continuava a ser pequeno, cerca de dez neste ano. Contudo, um ano depois, em 1866, abriram cerca de 30 novos barracões, atingindo o número total de, aproximadamente, 40 barracões.<sup>13</sup> Em 1873, um ano anterior ao fim do tráfico de cules, em Macau havia mais de 300 barracões portugueses, espanhóis e peruanos, não tendo em conta os de outras nacionalidades.<sup>14</sup>

Em 1851, dois navios ingleses, *Mariner* e *Coromandel*, partiram de Macau para o Peru, com 813 cules chineses a bordo. A contratação desses chineses foi organizada por dois franceses, Guillon e Durand.<sup>15</sup>

No entanto, devido à natureza deste tráfico, é impossível verificar a data exacta da partida da primeira carga de cules a partir de Macau e o número preciso de cules que foram transportados neste primeiro carregamento.<sup>16</sup>

Em 1852, o navio português *Sophia* partiu de Macau para Cuba com 250 emigrantes chineses a bordo. O proprietário desse navio era José Vicente Caetano Jorge, um dos mercadores macaenses que recolheram enormes lucros com o tráfico de cules. Também neste ano, o navio *Ohio*, registado em Boston, partiu de Macau para a Califórnia com cules chineses,<sup>17</sup> mas não se sabe o número de emigrantes a bordo. Nos anos de 1853, 1854, 1855 e 1856, em média, cinco a seis navios partiram anualmente de Macau para a América Latina.<sup>18</sup> O número de cules, que emigraram através de Macau para a América Latina, foi: em 1853, 1837 para Cuba e 200 para o Peru; em 1854, 500 para Cuba e 58 para o Peru; em 1855, 681 para Cuba; em 1856, 2253 para Cuba e 450 para o Peru.<sup>19</sup>

De acordo com Arnold J. Meagher, a emigração através de Macau para as Américas desenvolveu-se lentamente, numa fase inicial, visto que os carregadores preferiam os portos de Xiamen, Shantou, Jinxingmen (Cumsingmoon) e Cantão, que ficavam mais perto das fontes de provisão. E, quando se tornou cada vez mais difícil operar o tráfico nesses portos, a emigração chinesa para a Califórnia e a Austrália foi confinada a Hong Kong, e o tráfico para a América Latina concentrou-se em Macau.<sup>20</sup>

Em 1845, navios a vapor, americanos e ingleses, começaram a navegar entre Hong Kong e Cantão. Em 1848, um navio a vapor da Peninsular and Oriental Steam Navigation Company (P&O), de Hong Kong, navegava entre Hong Kong, Macau e Cantão. No mesmo ano, os mercadores britânicos em Hong Kong estabeleceram uma companhia de navegação de navios a vapor, a Hong Kong and Canton Steampacket Company, que inaugurou a primeira linha regular Hong Kong-Macau-Cantão, mas fechou em 1854. Em 1 de Dezembro de 1854, a P&O abriu uma nova linha de vapores entre Hong Kong e Cantão, com escalas em Macau, Huangpu e Jinxingmen. O vapor de Cantão para Hong Kong, aos sábados, e o de Hong Kong para Cantão, às terças-feiras, fazia escala em Macau.<sup>21</sup> Desde 1855, três navios a vapor ingleses, incluindo o da nova linha da P&O, e um americano, o *Spark*, encarregavam-se do transporte de mercadorias e passageiros entre Hong Kong, Macau e Cantão.<sup>22</sup> Este último navegava entre Cantão, Huangpu, Jinxingmen e Macau três vezes por semana. E também chegava a outras localidades de vez em quando, ou seja, quando era necessário.<sup>23</sup>

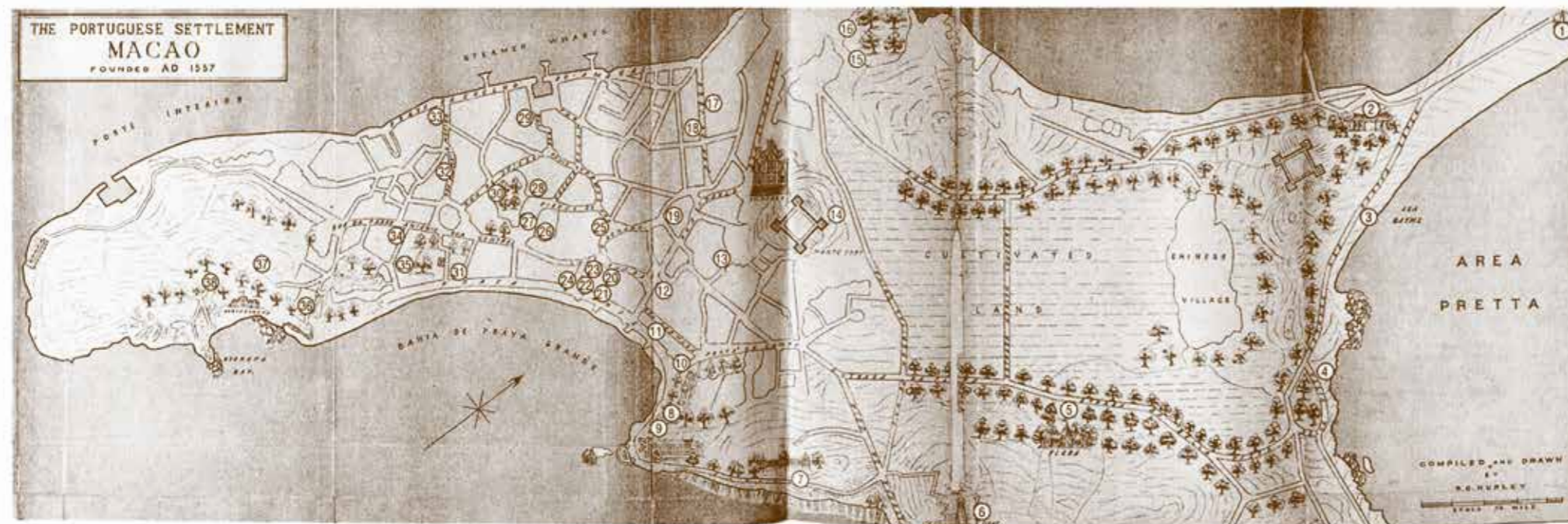
Esses vapores, que navegavam entre Cantão e Macau, facilitaram bastante o transporte de cules de Cantão e Huangpu para Macau. Contudo, como os vapores pertenciam a companhias estrangeiras de Hong Kong, as autoridades de Cantão hesitavam em entrar nesses vapores e fazerem inspeções.

A Revolta de Taiping perturbou, profundamente, a China, entre 1850 e 1864, ameaçando o domínio dos manchus no Sul da China. O governo de Macau cancelou, em Janeiro de 1853, o projecto de restaurar a alfândega chinesa em Macau.<sup>24</sup> A instabilidade política e social na China e a negligência do governo de Cantão sobre a questão de Macau fizeram o governo de Macau planear expandir o seu território para o distrito de Xiangshan.<sup>25</sup> Por causa da turbulência na província de Guangdong, um grande número de chineses refugiou-se

## From *The Tourists' Guide to Canton, The West River and Macao, 1898*

The streets named on this plan are the principal thorough-fares from one point of interest to another and tourists are recommended to keep, as much as possible, to them.

- |   |  |   |  |
|---|--|---|--|
| No. 1 Barrier   | No. 12 Roman Catholic Cathedral                    | No. 24 Supreme Court and Treasury                 | No. 34 Barracoons  |
| No. 2 Lui Fong Miu, Monument to Governor Amaral       | No. 13 Chinese Tobacco Manufactory                 | No. 25 Municipal Chambers                         | No. 35 Consul for Netherlands                                |
| No. 3 Sea Bathing Place                               | No. 14 Ruin, Façade of San Paulo                   | No. 26 San Agostinho Church                       | No. 36 Boa Vista Hotel                                       |
| No. 4 Bella Vista, evening resort for cool sea breeze | No. 15 Camoens Gardens                             | No. 27 Union Club                                 | No. 37 Church of Nossa Senhora de Penha                      |
| No. 5 Flora, Governor's Summer Palace                 | No. 16 Camoens Gardens, The Poet's Grotto and Bust | No. 28 Barracoons                                 | No. 38 Bird's-eye view over the whole Settlement, etc., etc. |
| No. 6 Lighthouse                                      | No. 17 'Fantan' Gambling Saloon                    | No. 29 Opium Farm; preparing and boiling          |  |
| No. 7 Military Hospital                               | No. 18 'Fantan' Gambling Saloon                    | No. 30 St Joseph's College                        |  |
| No. 8 Public Gardens                                  | No. 19 San Domingo Church                          | No. 31 Government House—Governor's Residence      |  |
| No. 9 Military Club                                   | No. 20 Hing Kee's Family Hotel—                    | No. 32 Tea Industry; firing, sorting, and packing |  |
| No. 10 French Consulate                               | No. 21 front entrance                              | No. 33 Fish-drying and packing                    |  |
| No. 11 Consul for Italy and Siam                      | No. 22 Post Office                                 |   |  |
|   | No. 23 Telegraph Office                            |   |  |



em Macau, fazendo reviver a economia do território. Este aumento da população de Macau também fez crescer o número de pessoas que viviam do serviço prestado aos barracões e o de potenciais emigrantes. A instabilidade política e social, na China, proporcionou condições favoráveis ao aumento do tráfico de cules, em Macau.

Desde o primeiro carregamento de cules, que partiu de Macau para a América Latina, em 1851, até Setembro de 1853, o comércio de cules desenrolou-se em Macau sem intervenção governamental. Segundo o Pe. Manuel Teixeira:

“A emigração continuou por dois anos a promover-se, segundo o modo que intendia cada um dos que se encarregava nesses negocio, e sem dar disso conhecimento à autoridade”.<sup>26</sup>

DESENVOLVIMENTO: 1856-1864

Segundo Arnold J. Meagher, houve um crescimento importante, em 1857, no tráfico de cules, em Macau. Neste ano, 13 navios carregados de mais de 8 mil cules foram para Cuba, exclusivamente. E, a partir daí, com excepção dos anos de 1861 e 1862, Macau tornou-se o centro da emigração chinesa por contrato para a América Latina (segundo Denise Helly, Macau já era o centro, desde 1855).<sup>27</sup> Houve vários factores que contribuíram para este crescimento do tráfico, neste porto.

O primeiro incentivo foi a legislação britânica promulgada em Hong Kong, com o objectivo de assegurar o bem-estar e a liberdade dos emigrantes chineses. O “Chinese Passengers Act”, de 30 de Junho de 1855, estipulava que todos os navios britânicos e estrangeiros, que partiam de Hong Kong com mais de 20 asiáticos e numa viagem de mais de 3 dias, tinham de ser inspeccionados pelo oficial de emigração da colónia. Os emigrantes asiáticos, a bordo, tinham de ser interrogados para se saber se emigravam voluntariamente ou não. Com a proclamação do “Act” de 1855, a despeito deste decreto não ser estritamente cumprido pelos oficiais de Hong Kong, os mercadores de cules, sobretudo os agentes que recrutavam emigrantes para a América Latina, começaram a mudar-se de Hong Kong para Macau.<sup>28</sup>

Durante o inverno de 1862-1863, o governo de Cantão e o governo de Pequim rejeitaram – com

Os barracões como atracção turística num guia turístico de 1898.

## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES

a justificação de que os nacionais dos países que não celebrassem tratados com a China não tinham permissão de ir para o interior do país – duas petições de um mercador peruano ao governo de Cantão, através, respectivamente, do cônsul espanhol e do cônsul peruano em Cantão, que pretendia alugar um terreno, erguer uma casa de emigração e recrutar emigrantes, em conformidade com as convenções britânica e francesa de 1860 e o regulamento de Cantão.<sup>29</sup> Irick fez notar que, ao rejeitar aos países sem tratado o privilégio de recrutarem emigrantes nos portos abertos da China, as autoridades chinesas, de facto, prolongaram as irregularidades do tráfico de cules.<sup>30</sup>

Esta proibição aos países sem tratado de recrutarem cules nos portos dos tratados explica, em parte, o rápido crescimento do tráfico em Macau.

APOGEU: 1865-1873

A 5 de Março de 1866, as três partes, a Inglaterra, a França, e a China, celebraram, em Pequim, a Convenção de Emigração. Esta convenção visava proteger os interesses dos emigrantes, determinando as condições que os emigrantes deviam usufruir no procedimento de recrutamento e de transporte, com a fiscalização conjunta dos cônsules ocidentais e das autoridades chinesas. Para além disso, os direitos dos imigrantes nos países de destino foram igualmente estipulados. Ao cabo de cinco anos de serviço, os cules chineses obteriam uma passagem gratuita e automática para a China, paga pelos seus patrões. Esta convenção pretendia confinar o recrutamento e o embarque dos emigrantes aos portos abertos chineses e aniquilar o tráfico em Macau.<sup>31</sup>

Na declaração do príncipe Gong, que fazia parte do convénio, lê-se:

“... visto as operações dos agentes de emigração, no intento de subministrar cules a países estrangeiros, serem auctorizados em todos os portos abertos, quando feito de conformidade com este regulamento e sob a simultânea inspecção dos cônsules e das auctoridades chinas, se concluiu que onde esta inspecção não pode ser exercida, taes operações ser formalmente prohibidas”.<sup>32</sup>

Como não existia naquela altura uma autoridade chinesa em Macau, obviamente esta inspecção não se podia realizar em Macau e, assim, foi proibida a emigração através de Macau, por um regulamento de 1866. Os portugueses atribuíram as razões desta interdição da emigração, através de Macau, às manipulações dos ingleses. Segundo Lourenço da Conceição, “Os Ingleses [...] procuravam chamar a si todo o controlo do tráfico, a fim de satisfazer as suas necessidades de mão-de-obra”.<sup>33</sup>

Neste período, de máxima prosperidade do tráfico de cules em Macau (1866-1874), os principais carregadores dos cules já não eram os navios americanos. O Congresso americano tinha aprovado um “Act” em 1862, em que proibia os cidadãos ou residentes americanos de transportar trabalhadores não livres, para qualquer lugar. Se bem que, segundo diziam, este Act não fosse devidamente observado e cumprido, o número de navios, que usavam a bandeira americana e transportavam cules, diminuiu. Houve casos em que os navios americanos mudavam de bandeira, tornavam-se propriedade de outras nacionalidades e continuavam a ser fretados para transportarem os cules.<sup>34</sup> Segundo Denise Helly, de 1853 a 1858, os navios ingleses predominaram no tráfico de cules chineses, pois entre as 100 viagens realizadas durante este período, 36 foram feitas por navios britânicos.<sup>35</sup> A seguir a este período, os navios americanos passaram a prevalecer entre os carregadores. A partir de 1860, os navios ingleses, holandeses e americanos retiraram-se do tráfico de cules e os agentes de emigração recorriam a navios franceses. Porém, os navios franceses não eram suficientes para transportarem os cules, pois os importadores de cules compravam aos ingleses e americanos *clippers* ou vapores, a bordo dos quais içavam as bandeiras espanholas e portuguesas, ou as dos países da América Central.<sup>36</sup>

Depois da Segunda Guerra do Ópio, a navegação dos vapores americanos e ingleses da linha Hong Kong-Macau-Cantão conheceu um desenvolvimento notável. Em 1865, uma nova companhia de navegação, de navios a vapor, foi estabelecida em Hong Kong por mercadores ingleses e americanos, a Hong Kong Canton and Macao Steamboat Company.<sup>37</sup> Esta nova companhia monopolizou esta linha Hong Kong-Macau-Cantão, transportando regularmente as mercadorias e passageiros – incluindo os cules raptados ou seduzidos a partir das aldeias ou cidades da província de Guangdong – entre os três portos e outros ancoradouros de escala, segundo um horário fixo.

Desde a Portaria de 12 de Dezembro de 1853 até aos regulamentos da emigração aprovados em 1873, as autoridades portuguesas de Macau tinham decretado uma série de disposições para regular a emigração chinesa.<sup>38</sup> Muitos desses regulamentos seguiam as disposições de Hong Kong e da China a respeito da emigração. Ademais, os cônsules portugueses em Cuba e no Peru também foram encarregados de tomar conta dos cules chineses nestas duas regiões. Não obstante, segundo o autor anónimo que publicou o artigo “Macao and Its Slave Trade” em *The China Review*, os regulamentos de Macau eram excelentes apenas no papel e as causas da ineficácia dessas disposições eram a ausência completa de qualquer desejo ou intenção honesta neste assunto.<sup>39</sup>

#### ABOLIÇÃO DO TRÁFICO DE CULES PELO PORTO DE MACAU (MEADOS DE 1872-1874)

ACTUAÇÃO DAS AUTORIDADES DE GUANGDONG (MEADOS DE 1872 ATÉ 1874)

Só a partir de meados de 1872, depois de o vice-rei ter sido repreendido severamente pelo Zongli Yamen 总理衙门<sup>40</sup> (devido a uma comunicação do embaixador americano, Frederick Low, de Junho de 1872, em que este acusava as autoridades do Sul da China de serem negligentes e não impedirem o tráfico de cules, sendo, portanto, cúmplices do tráfico humano), é que as autoridades de Cantão começaram a actuar no sentido de impedir a emigração de cules por Macau.<sup>41</sup>

A partir daí, Ruilin 瑞麟 começou a mandar, em vez dos vapores de patrulha comandados por estrangeiros, os juncos de guerra liderados pelos comandantes chineses, para patrulharem os rios, com

Aspecto da lista dos 500 cules chineses a bordo do navio norte-americano *Forest Eagle*, com os nomes, as idades, e as profissões.  
Fonte: <http://www.penobscotmarinemuseum.org/pbho-1/collection/manifest-coolies>, acedido a 13 de Março de 2017.

*Cidade nominativo de los Colonos embarcados a bordo de la Fragata Americana nombrada Forest Eagle Capitán Pillsbury Macao 5 de Febrero de 1861*

Nº	Nombre	Edad	Oficio	Nº	Nombre	Edad	Oficio
1	Chan-accu	22	Cultivador	36	Li-ayp	27	Cultivador
2	Chan-ayui	18	"	37	Chan-ayau	30	"
3	Toy-achan	25	"	38	Chan-ayui	29	"
4	Chan-ahou	30	"	39	Chan-ayui	23	"
5	Chan-gui-ton-ly	30	"	40	Tom-ton-ayui	24	"
6	Li-ayau	24	Barbeiro	41	Liou-ahou	23	"
7	Chan-chin-lee	26	Cultivador	42	Lu-ayui	18	"
8	Chan-ayui	30	"	43	Tom-ayui	30	"
9	Lam-ayui	30	"	44	Toy-ayui	26	"
10	Tom-ayui	24	"	45	Ly-ayui	25	"
11	Toy-ayui	24	"	46	Chan-ayui	30	Barbeiro
12	Ly-ayui	28	"	47	Chan-ayui	23	Cultivador
13	Chan-ayui	26	"	48	Chan-ayui	25	"
14	Ly-ayui	30	"	49	Liu-ayui	30	"
15	Lam-ayui	30	"	50	Tom-ayui	19	"

## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES

o objectivo de vigiar o tráfico de cules.<sup>42</sup> Para além disso, o vice-rei também mandou fiscalizar, no porto de Huangpu ou no seu caminho, os vapores estrangeiros de Hong Kong que navegavam diariamente entre Cantão e Macau. Esta inspecção, sobre os vapores estrangeiros, não se podia realizar sem a assistência do cônsul britânico em Cantão, B. Robertson, que serviu de intermediário entre as autoridades chinesas e as companhias de vapores de Hong Kong, dando cartas aos oficiais chineses para os capitães dos vapores estrangeiros, em que os advertia de que cooperassem nas inspecções.<sup>43</sup>

Ruilin.



O vice-rei protestara, repetidas vezes, junto do governo de Macau, contra o tráfico de cules no Território. Todavia, o governo de Macau desmentira as acusações, dizendo que a emigração pelo porto de Macau era voluntária.<sup>44</sup>

As acções fiscalizadoras das autoridades chinesas, no estuário do rio das Pérolas, na segunda metade de 1872, forçaram os corretores de Macau a procurar, no princípio de 1873, os cules na costa oeste, isto é, nas prefeituras de Gaozhou, Lianzhou e Leizhou. Em Março e Abril de 1873, as autoridades chinesas detiveram nesta zona navios de Macau com cules raptados a bordo.<sup>45</sup>

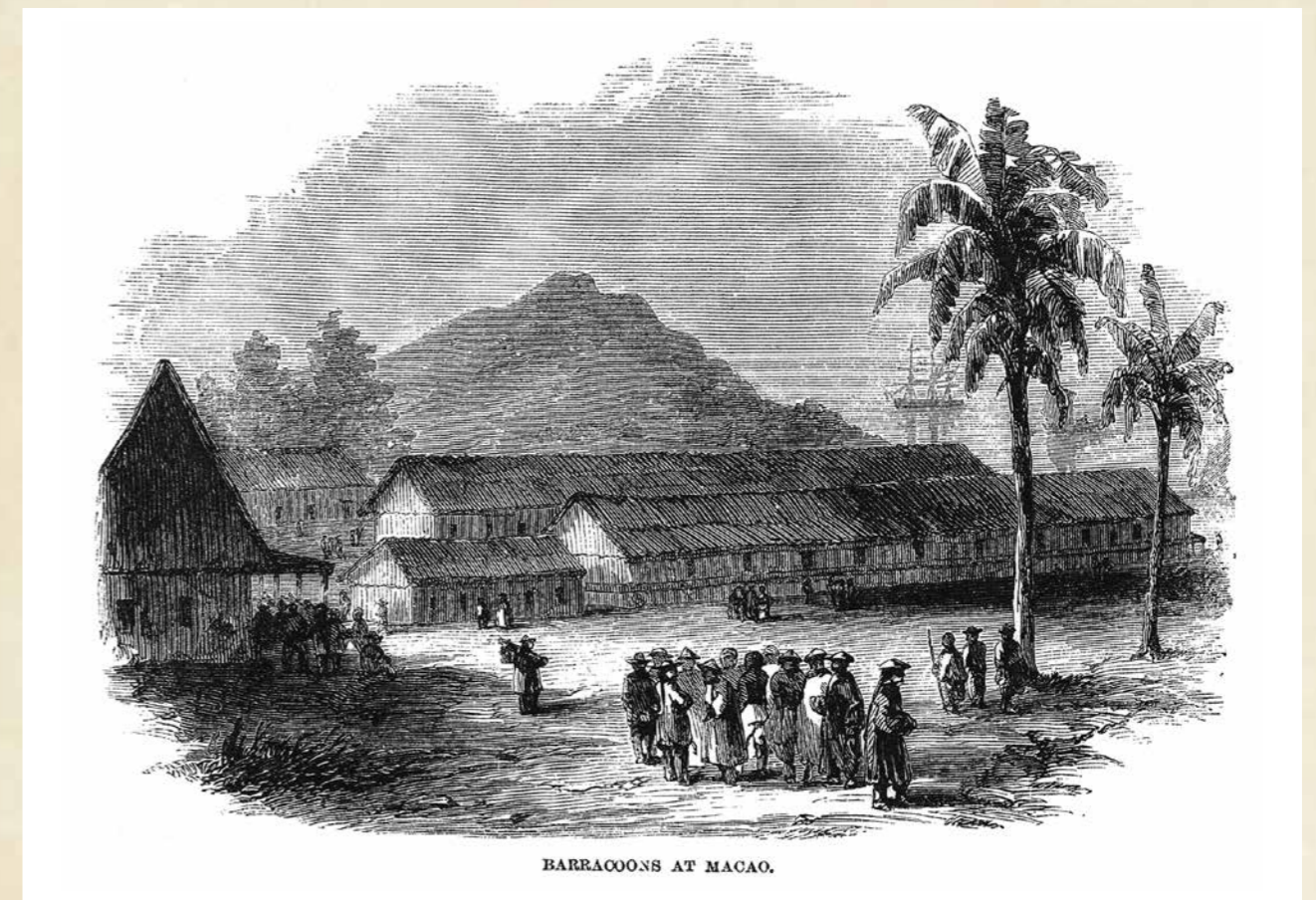
No início da 2.<sup>a</sup> lua do 12.<sup>o</sup> ano do reinado de Tongzhi (Março de 1873), Ruilin recebeu, através de um mandarim da prefeitura de Leizhou, Zhang Chongke 张崇恪, a notícia de que nove navios de Macau com ocidentais a bordo estavam ancorados nas águas de Tong-ming-fan 通明汎, do distrito de Suixi, e que esses navios recusaram a fiscalização das autoridades locais, sendo bastante suspeitos. Assim, o vice-rei mandou o oficial militar Fan Ganting 范干挺 com alguns vapores para prender esses navios de Macau. Dois navios de Macau, um português e um chinês que se fingia de ocidental, e dezenas de marinheiros, foram detidos. Oito cules raptados foram resgatados dos dois navios.<sup>46</sup>

Em Abril de 1873, o vice-rei foi informado de que uma vintena de navios de Macau, com três ou quatro ocidentais a bordo, se dirigiam de Macau para a costa oeste, com o objectivo de raptarem e aliciarem cules. Ruilin mandou, novamente, o oficial Fan Ganting para Shi-tou-bu 石头步, na prefeitura de Lianzhou. Desta vez, três navios, três portugueses e 19 marinheiros, foram presos e foram resgatados 60 cules.<sup>47</sup>

Nos dois casos, os ocidentais e marinheiros chineses presos e alguns dos cules resgatados foram enviados para Cantão, para serem interrogados pelas autoridades provinciais. Depois dos interrogatórios, os ocidentais e os marinheiros chineses confessaram que tinham sido recrutados pelos barracões de Macau para irem para a costa oeste e ali raptar e aliciar cules.<sup>48</sup>

O governador de Macau, visconde de S. Januário (Januário Correia de Almeida), solicitou ao vice-rei que os portugueses presos fossem extraditados para Macau, para serem interrogados e castigados pelo governo do Território. O vice-rei aceitou esta petição.<sup>49</sup>

O visconde de S. Januário enviou, então, uma proclamação a Ruilin, em que declarava que os por-



"Barracoons at Macao", *Harper's New Monthly Magazine*, Junho de 1864.

tugueses estavam proibidos de recrutar trabalhadores no interior da China e de os levarem para o exterior. O vice-rei apontou, na sua resposta ao governador de Macau, do dia 6 da 4.<sup>a</sup> lua do 12.<sup>o</sup> ano do reinado de Tongzhi, que, nesta proclamação, faltava indicar as punições a serem aplicadas aos que violassem este decreto do governador da colónia. O vice-rei fez notar, ainda, que a segurança dos ocidentais de outras nacionalidades, que viajassem ou difundissem a religião nas diversas partes da China, podia ser comprometida pelas acções dos portugueses, isto é, o rapto de cules. Isto porque os chineses não conseguiam distinguir os estrangeiros de diferentes países, podendo assim confundir os ocidentais de outras nacionalidades com os corretores portugueses, que vendiam chineses para o estrangeiro.<sup>50</sup> O vice-rei também repetiu, neste mesmo ofício, ao visconde de S. Januário, o regulamento da emigração de 1866 e a proibição da emigração pelo porto de Macau, decretadas pelo Zongli Yamen. Ruilin

pediu ao governador de Macau para encerrar todos os barracões de Macau, proibir os mercadores ocidentais de recrutarem e exportarem cules a partir de Macau, deter os corretores chineses e extraditá-los para Cantão.<sup>51</sup>

Após os dois casos de navios de Macau serem detidos pelas autoridades chinesas, na Primavera de 1873, o governador de Macau incumbiu o cônsul espanhol em Cantão de propor ao vice-rei um projecto em que o cônsul espanhol seria autorizado a abrir uma casa de emigração em Cantão e os emigrantes recrutados seriam transportados para Macau e de lá para o exterior. Segundo este projecto do governador de Macau, os oficiais chineses seriam convidados a inspecionar o transporte dos emigrantes de Cantão para Macau e a verificarem a sua vontade. O visconde de S. Januário dizia que as irregularidades em Macau cessariam se o vice-rei aprovasse este projecto, de permitir aos espanhóis recrutarem os emigrantes em Cantão. Contudo, o vice-rei recusou esta sugestão.<sup>52</sup>



## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES

Além de mandar os oficiais locais, civis e militares, fiscalizar com rigor o tráfico de cules e de solicitar ao governador de Macau a proibição da emigração por Macau, o vice-rei também publicou uma proclamação, advertindo os senhores e pequenos nobres locais para tomarem precauções contra os crimes dos corretores, avisando os aldeãos dos enganos dos corretores. Os senhores e os pequenos nobres locais também deveriam encarregar-se de persuadir os vagabundos locais a não se envolverem nas actividades de rapto e de aliciamento de pessoas. Se descobrissem corretores nas aldeias, os senhores e pequenos nobres deviam informar as autoridades locais ou deterem, eles próprios, os criminosos.<sup>53</sup> Além dos senhores e dos pequenos nobres, de cada distrito e de cada aldeia, os oficiais chineses locais também foram advertidos pelo vice-rei, para reforçarem as inspecções sobre o tráfico de cules, em cooperação com as forças armadas de terra e mar, e publicarem anúncios para avisar as pessoas dos enganos dos corretores e de apreenderem e punirem os corretores chineses. Ao aperceberem-se da presença de navios de corretores com ocidentais a bordo, na área sob sua jurisdição, as autoridades locais deveriam deter esses navios ou informar o vice-rei para que ele mandasse apresar os navios dos corretores. Os oficiais negligentes seriam demitidos e repreendidos.<sup>54</sup>

No ofício do vice-rei de Cantão ao Zongli Yamen, de 15 da 5.<sup>a</sup> lua do 12.<sup>o</sup> ano do reinado de Tongzhi (1873), o vice-rei informava quão difícil era vigiar e impedir o tráfico de cules em Macau. Por um lado, os portugueses em Macau não tinham outro comércio lucrativo senão o tráfico de cules. As receitas anuais do governo de Macau, resultantes do tráfico de cules, ascendiam a mais de 200 mil dólares de prata. Não só o governador de Macau, mas também o rei de Portugal, estavam relutantes em abolir a emigração por Macau. Por outro lado, os vagabundos chineses, que não tinham qualquer profissão, eram incitados por interesses pecuniários para raptar e aliciar os chineses inocentes. Os corretores chineses andavam por todos os lados e era difícil impedi-los. O vice-rei contactou o visconde de S. Januário, pedindo-lhe para fechar os barracões. Porém, se o governador se recusasse encerrar os barracões, ou se declarasse a abolição do tráfico de cules, mas clandestinamente anuisse à continuação da emigração, o governo chinês, do ponto de vista do vice-rei, não deveria entrar precipitadamente em guerra com o governo português. Também não convinha

enviar, pelo governo de Cantão, representantes para inspecionar o tráfico em Macau, em conformidade com a Convenção da Emigração de 1866, dado que Portugal ainda não ratificara o tratado com a China (a Convenção de 1866 só era aplicável aos países dos tratados) e, ainda, informava que havia já muito tempo que não residia um oficial chinês em Macau, pelo que a situação deste Território não poderia ser controlada por um ou dois representantes expedidos pelo governo provincial. Ruilin confessava que a questão, de impedir o tráfico de cules em Macau, superava a sua sabedoria e capacidade, pelo que ele solicitava instruções ao Zongli Yamen.<sup>55</sup> Todavia, parecia que o Zongli Yamen também não dispunha de uma boa estratégia.

O embaixador britânico em Portugal, desde 1869 (ou ainda mais cedo), sob as instruções do Foreign Office, informara o governo de Lisboa das crueldades da emigração chinesa a partir de Macau, como seja, o caso de 48 cules chineses serem marcados a ferro quente pelo patrão peruano, o levantamento dos cules a bordo do navio francês *Nouvelle Pénélope*,<sup>56</sup> a tragédia do navio de cules de São Salvador *Dolores Ugarté*,<sup>57</sup> entre outras.<sup>58</sup> O embaixador britânico, em Portugal, nos seus ofícios ao governo de Lisboa, informava que era desejo do governo britânico que o governo português reprimisse ou, pelos menos, regulasse a emigração por Macau que, em muitos casos, possuía todas as características cruéis do tráfico de escravos. Também referia que, se não fossem adoptadas medidas eficazes pelo governo de Macau, para suprimir as irregularidades, o governo chinês provavelmente não se manteria indiferente aos sofrimentos dos seus súbditos.<sup>59</sup>

No fim de 1872, o governo de Londres comunicou ao governador de Hong Kong que era necessária uma nova legislação para impedir os residentes de Hong Kong de participarem no tráfico de cules em Macau.<sup>60</sup> Em 1873, o governo de Hong Kong promulgou três portarias, *Ordinances* n.º 3, 5, 6 de 1873, para cortar a ligação de Hong Kong com o tráfico de cules em Macau e para proteger os emigrantes chineses, dos dois sexos, que partiam de Hong Kong. A *Ordinance* n.º 3 proibia o equipamento e o abastecimento de navios de cules em Hong Kong. A *Ordinance* n.º 5 visava eliminar as irregularidades na emigração chinesa pelo porto de Hong Kong. A *Ordinance* n.º 6 impunha medidas para protecção das mulheres e menores do sexo feminino e para suprimir os abusos relativos à emigração chinesa.<sup>61</sup>

Em Abril de 1873, o Chefe de Justiça de Hong Kong declarou que o tráfico de cules era um tipo de tráfico de escravos.<sup>62</sup> Depois, o governo de Hong Kong interditou, de acordo com a nova *Ordinance* n.º 3 desse ano, que se abastecessem e equipassem os navios de cules em Hong Kong.<sup>63</sup> A 24 de Agosto de 1873, o governador de Hong Kong ordenou a expulsão dos navios de cules que estavam a ser equipados e reparados no porto de Hong Kong. Esses navios mudaram-se, assim, para Huangpu. Em Setembro, sete navios peruanos foram mandados partir de Huangpu e das águas adjacentes pelo inspetor interino da alfândega de Cantão, H. O. Brown, sob as ordens do vice-rei. O cônsul britânico em Cantão, que tinha informado o vice-rei, já em Julho de 1873, da decisão do governo de Hong Kong de expulsar os navios de cules, incitou também o vice-rei a expulsar os navios de cules ancorados em Huangpu.<sup>64</sup> Em Outubro, um navio belga e outro italiano, suspeitos de transportarem cules, também foram expulsos de Huangpu. Assim, aos navios de cules de qualquer nacionalidade, quer fossem dos países sem tratados com a China, quer das potências dos tratados, foram proibidos de fundearem em Huangpu e nas águas adjacentes.<sup>65</sup>

Até Setembro de 1873, Macau ficou bloqueado pelos navios de guerra chineses, por ordem do vice-rei, todos os navios que entravam e saíam deste porto eram inspecionados pelos oficiais chineses. Se fossem descobertos cules a bordo, os navios seriam levados para Huangpu.<sup>66</sup> É no ofício de Ruilin ao Zongli Yamen, de 24 da 12.<sup>a</sup> lua do 12.<sup>o</sup> ano do reinado de Tongzhi (princípio de 1874), que encontramos, pela primeira vez, uma referência do vice-rei às suas ordens de mandar os navios de patrulha e canhoneiras a vapor patrulhar rigorosamente as águas em torno de Macau e de dar ordens, aos postos fiscais, para que inspecionassem o tráfico de cules e detivessem os corretores chineses.<sup>67</sup> Os navios chineses, com destino a Macau, eram obrigados a prestar, às autoridades chinesas, uma garantia escrita, assegurando que não havia cules a bordo. Ao serem examinados, se se descobrissem cules a bordo, os proprietários dos navios seriam castigados severamente.<sup>68</sup>

## ABOLIÇÃO DA EMIGRAÇÃO DE CULES PELO PORTO DE MACAU

O embaixador britânico na China, Thomas Wade, comunicou ao Zongli Yamen, a 1 da 12.<sup>a</sup> lua do 12.<sup>o</sup> ano do reinado de Tongzhi (início de 1874),

que tinha recebido um telegrama do cônsul britânico em Cantão, Brooke Robertson, do dia 11 da 11.<sup>a</sup> lua do 12.<sup>o</sup> ano do reinado de Tongzhi, em que o cônsul informava o embaixador em Pequim da abolição da emigração de cules pelo porto de Macau, decretada pelo governo de Macau a partir do dia 8 da 11.<sup>a</sup> lua do 12.<sup>o</sup> ano do reinado de Tongzhi (27 de Dezembro de 1873).<sup>69</sup> Doze dias depois, o Zongli Yamen recebeu um comunicado do governador de Macau sobre o mesmo assunto.<sup>70</sup> O ministro português dos Negócios Estrangeiros, João de Andrade Corvo, comunicou ao embaixador britânico, em Lisboa, que a emigração a partir da colónia portuguesa adoptaria os regulamentos da emigração chinesa vigentes em Hong Kong.<sup>71</sup>

*Desde a Portaria de 12 de Dezembro de 1853 até aos regulamentos da emigração aprovados em 1873, as autoridades portuguesas de Macau tinham decretado uma série de disposições para regular a emigração chinesa.*

Depois da promulgação da abolição da emigração chinesa por contrato pelo visconde de S. Januário em 27 de Dezembro de 1873, o vice-rei de Cantão ordenou que os oficiais chineses não afrouxassem a vigilância e continuassem a fiscalizar o tráfico de cules, como dantes.<sup>72</sup> O governo chinês, tanto o vice-rei de Cantão como o Zongli Yamen, suspeitavam que o tráfico de cules pelo porto de Macau não terminaria, realmente, depois de 27 de Março de 1874. Além de reear a reabertura dos barracões em Macau, o Zongli Yamen também receava que o tráfico de cules fosse transferido para outros portos da costa chinesa após o fim da emigração em Macau. Concordando com a opinião do Zongli Yamen, o Superintendente do Comércio do Mar do Sul (*Nanyang Tongshang Dachen* 南洋通商大臣), Li Zongyi 李宗义, oficiou ao alto funcionalismo de Guangdong e de Fujian e, também, às alfândegas de Jiangsu e de Zhejiang, no sentido dessas autoridades



# BOLETIM DA PROVINCIA DE MACAU E TIMOR

**PARTE OFFICIAL**  
**MINISTERIO DOS NEGOCIOS DA MARINHA E ULTRAMAR**  
**DIRECCAO GERAL DO ULTRAMAR**  
**Repartição de saúde**

Tendo Albino Cesario da Costa Duarte satisfeito as condições exigidas no concurso a que se procedeu para o provimento de um lugar de segundo pharmaceutico do quadro de saúde da provincia de Macau e Timor: hei por bem nomear o mesmo Albino Cesario da Costa Duarte para o sobredito lugar, em conformidade com o disposto no decreto de 2 de dezembro de 1869.

O ministro e secretario d'estado dos negocios estrangeiros, e interino dos da marinha e ultramar, assim o tenha entendido e faça executar. Paço, em 20 de novembro de 1873.—REI.—*João de Andrade Corvo*.

**SECRETARIA D'ESTADO DOS NEGOCIOS DA MARINHA E ULTRAMAR**  
**DIRECCAO GERAL DO ULTRAMAR**  
**1.ª Repartição**  
**N.º 19**

III.º e Ex.º Sr.—Encarregado o ex.º ministro e secretario d'estado desta repartição de remetter a V. Ex.ª, para os devidos effectos, a inclusa copia do decreto de 2 de março ultimo, pelo qual, em virtude do disposto no § 1.º do artigo 75.º da carta constitucional da monarchia, se manda proceder à eleição de deputados para a proxima legislatura em todas as provincias ultramarinas.

Deus guarde a V. Ex.ª.—Secretaria d'estado dos negocios da marinha e ultramar, em 2 de abril de 1873.—III.º e Ex.º Sr. Governador da provincia de Macau e Timor.—O secretario geral, *Manuel Jorge d'Oliveira Lima*.

**Copia**

Completo-se no proximo futuro anno de 1874 a quarta e ultima sessao annual da actual legislatura, hei por bem, em virtude do § 1.º do artigo 15.º da carta constitucional da monarchia, ordenar que nas provincias ultramarinas se proceda à eleição de deputados para a nova legislatura, em conformidade ao decreto com força de lei de 30 do setembro de 1852, e esta de lei de 23 de novembro de 1859, e mais legislação em vigor.

O ministro e secretario d'estado dos negocios estrangeiros, e interino dos da marinha e ultramar, assim o tenha entendido e faça executar. Paço, em 2 de março de 1873.—REI.—*João de Andrade Corvo*.

Está conforme.—*Manuel Jorge d'Oliveira Lima*.

**3.ª Repartição**  
**N.º 69**

Manda Sua Magestade El Rei pela secretaria d'estado dos negocios da marinha e ultramar participar ao governador da provincia de Macau e Timor, para seu conhecimento e mais devidos effectos, que

houve por bem confirmar o parecer do supremo conselho de justiça militar, de 18 de novembro do corrente anno, pelo qual foi concedida a medalha militar de cobre da classe de comportamento exemplar, ao primeiro sargento do batalhão de infantaria de Macau, Antonio Pedrosa. Paço, em 29 de novembro de 1873.—*João de Andrade Corvo*.

**N.º 11**

O GOVERNADOR da provincia de Macau e Timor, e suas dependencias, em conselho, determina o seguinte:

Tendo sido prohibido o embarque de colonos chins contrahidos, pelo porto de Macau, a contar do dia 27 do março do corrente anno em diante, em cumprimento com o disposto na portaria n.º 89 de 27 de dezembro de 1873, e sendo necessario providenciar sobre o modo de regular as passagens, não só dos individuos chins, mas ainda de quaisquer outros asiáticos que affluam a este porto para o fim de embarcarem com destino a paizes estrangeiros:

Considerando que a auctoridade não pôde negar a nenhum individuo em pleno gozo da sua liberdade, o direito de tomar passagem n'esto porto para outro qualquer a que se destine, devendo todavia velar pela sua conservação no estado livre, e assegurar-se ao mesmo tempo das boas condições a todos os respeito dos navios que tenham de transportar um crescente numero de passageiros:

Hei por conveniente, com o voto affirmativo do conselho do governo, approvar provisoriamente o regulamento que faz parte integrante d'esta portaria e baixa assigna-lo pelo secretario geral do governo, ficando porem dependente da regia confirmação.

Outro sim hei por conveniente determinar que o mesmo regulamento comece a ter execução a contar do primeiro do proximo mez de abril em diante.

As auctoridades, a quem o conhecimento e execução d'esta compete, assim o tenham entendido e cumprido.

Palacio do governo de Macau, 28 de janeiro de 1874.

O Governador da provincia,  
*Visconde de São Januario*,

**REGULAMENTO**  
**dos**  
**PASSAGEIROS ASIATICOS E SEU TRANSPORTE**  
**PELO**  
**PORTO DE MACAU**

**SECÇÃO I**

**Passageiros**

**Artigo 1.º**

É permitido o embarque no porto de Macau a todo o passageiro asiático que esteja no gozo de sua liberdade, e sem sujeição alguma a condições do servido.

**Artigo 2.º**

As auctoridades portuguezas em Macau não sancionam nem reconhecem ne-

nhuma transação com o pretexto ou fim de aliciar individuos á emigração.

**Artigo 3.º**

Os passageiros asiáticos serão considerados para todos os effectos como quaisquer outros passageiros.

**Artigo 4.º**

Os passageiros deverão munir-se de passaporte individual tirado na secretaria do governo mediante abonação idonea.

§ 1.º Se algum passageiro embarcar sem passaporte ou este não estiver legal, far-se-ha desembarcar.

§ 2.º Não se dará passaporte ao individuo a respeito de quem houver depreciação para captura, em conformidade com os tratados subsistentes com a nação a que esse individuo pertencer.

§ 3.º Não se dará passaporte a menores sem auctorisação de seus pais ou tutores.

**Artigo 5.º**

Não é permitido em Macau alojamento algum de individuos asiáticos, quer se destinem ao porto para o fim de embarcarem com destino a paizes estrangeiros, sem que se verifiquem para com esses individuos todas as condições de completa liberdade.

**Artigo 6.º**

Não é permitido que os navios que se destinem ao transporte de passageiros asiáticos, estejam munidos de grades, cadeas, ou de quaisquerapparells com o fim de encerrar ou de tolher a perfeita liberdade dos passageiros.

**SECÇÃO II**

**Transportes**

**Artigo 7.º**

Será considerado navio de transporte de passageiros para os effectos d'este regulamento, todo aquelle que levar mais de 50 passageiros asiáticos para viagem de mais de sete dias.

§ 1.º O navio que em viagem de mais de sete dias transportar menos de trinta passageiros, ficará sujeito simplesmente às disposições d'este regulamento destinadas a garantir a liberdade dos passageiros.

§ 2.º Em ambos os casos todos os passageiros deverão munir-se do competente passaporte.

**Artigo 8.º**

Todo o individuo que destinar navio para transporte de passageiros asiáticos de Macau, deverá dar parte ao capitão do porto, e tirar licença especial na secretaria do governo d'esta colonia.

**Artigo 9.º**

Todo o navio que se destinara ao transporte de passageiros asiáticos pelo porto de Macau, deverá ser inspeccionado cuidadosamente pelo capitão do porto, a fim de se verificar se esse navio tem a necessaria capacidade, armamento e equipagem.

§ 1.º O navio deverá ter pelo menos 2 metros de pontal nos alojamentos dos passageiros.

§ 2.º O numero de passageiros regular-se-ha a razão de 3 metros cubicos para o

ordenarem aos officiaes locais do litoral, que vigiassem estritamente o tráfico de cules.<sup>73</sup> O próprio Zongli Yamen também officiou as autoridades provinciais de Guangdong e de Fujian, mandando-as inspecionar a emigração nas zonas litorais, em especial nos portos de Shantou, Xiamen e Fuzhou.<sup>74</sup>

No princípio de 1874, o visconde de S. Januário deslocou-se a Cantão e encontrou-se com o vice-rei. O governador de Macau explicou ao vice-rei que estava preocupado com uma grande quantidade de corretores chinses que perderiam os meios de ganhar a vida, depois do fim do tráfico de cules em Macau. O vice-rei disse que o governo chinês não perseguiria os corretores chinses, se estes deixassem de raptar e aliciar pessoas. Podiam voltar para as suas terras, em paz e segurança. Porém, se tornassem a envolver-se em rapto e venda de pessoas, seriam perseguidos e punidos severamente. Se os corretores recusassem abandonar as suas actividades de venda de pessoas e se amotinarem em Macau, o governo de Cantão iria expedir, para o Território, forças armadas para os suprimir.<sup>75</sup> Segundo a proclamação do governador visconde de S. Januário, de 18 de Março de 1874 (1 da 2.ª lua do 13.º ano do reinado de Tongzhi), os antigos corretores, que pretendessem permanecer em Macau depois de 27 de Março de 1874, tinham de apresentar ao governo da colónia uma fiança e um fiador, assegurando que a pessoa afiançada dispunha de profissão decente e legal.<sup>76</sup>

O governo de Macau promulgou, em 28 de Janeiro de 1874, o Regulamento dos Passageiros Asiáticos e seu Transporte pelo Porto de Macau, com três secções e 26 artigos. Este regulamento entraria em vigor em Abril de 1874, depois do termo da emigração chinesa por contrato a partir de Macau.<sup>77</sup> O cônsul geral britânico em Havana, Dunlop, julgava que, com este regulamento, o tráfico de cules em Macau continuaria sob o nome de emigração livre e voluntária.<sup>78</sup> Os agentes da emigração de Macau, contudo, encontraram, neste Regulamento de passageiros asiáticos, maneira de restaurar o tráfico de cules. Obtinham do governo de Macau licenças para abrir pousadas e hotéis para acomodarem os passageiros chinses a caminho do estrangeiro, a partir de Macau. Na realidade, essas pousadas e hotéis não se diferenciavam dos antigos barracões. O

vice-rei de Cantão officiou ao governador S. Januário, perguntando-lhe pelo novo sistema de pousadas e hotéis. O visconde de S. Januário respondeu que, este novo sistema de estabelecer pousadas e hotéis, visava alojar os chinses que faziam comércio entre Macau e Singapura, Penang e Manila. Esses mercadores chinses, já antes de encerrarem os barracões, costumavam hospedar-se nessas pousadas e hotéis, quando estavam em Macau. Depois do encerramento dos barracões, em Macau, por ordem do governo, eles (os mercadores chinses) tinham solicitado ao governo de Macau a reabertura das pousadas.<sup>79</sup>

Ao receber a resposta do visconde de S. Januário, o vice-rei mandou o coronel Peng Yu 彭玉 a Macau, informando o governador de Macau de que, se a emigração fosse restaurada em Macau, quer sob o sistema de barracões, quer sob o de pousadas e hotéis, o vice-rei expediria as suas canhoneiras para Macau, desembarcando as forças armadas, com o objetivo de destruir as pousadas e trazer as pessoas envolvidas para Cantão, para os castigar. Como consequência, o visconde de S. Januário comunicou, ao vice-rei de Cantão, que tinha descoberto que, muitas pessoas que antes estavam envolvidas no tráfico de cules, tinham entrado no negócio das pousadas e que ele (S. Januário) tinha sido enganado por essas mesmas pessoas. Assim, e como já sabia a verdade, o governador de Macau mandou suprimir essas pousadas e a emigração de cules pelo porto de Macau chegou, definitivamente, ao fim. E se alguém tentasse restaurar a emigração de cules em Macau, as tropas portuguezas ajudariam as do vice-rei a reprimir o tráfico.<sup>80</sup>

Após o fim do tráfico de cules em Macau, o vice-rei de Cantão condecorou, com medalhas de ouro, o governador de Macau, visconde de S. Januário, o Procurador dos Negócios Símicos e o cônsul de Portugal no Sião, António Feliciano Marques Pereira, elogiando as suas acções em prol da abolição do tráfico de cules em Macau.<sup>81</sup>

**CONCLUSÃO**

Desde o princípio da dinastia, os Qing tinham restringido e até proibido a partida dos chinses para o estrangeiro. Porém, esta proibição não havia sido estritamente cumprida pelas autoridades locais e os chinses tinham emigrado para além-mar, quer como mercadores, quer como artesãos e trabalhadores. Depois

<sup>74</sup>Regulamento dos Passageiros Asiáticos e seu Transporte pelo Porto de Macau", in *Boletim da Provincia de Macau e Timor*, 31 de Janeiro de 1874.

## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES

da Primeira Guerra do Ópio, a lei da proibição da emigração foi violada em grande escala pelas potências ocidentais. Por um lado, desde meados do século XIX, os trabalhadores chineses eram muito procurados pelos países e colónias ocidentais e recrutados agentes da emigração nos portos da costa chinesa; por outro lado, perante o direito de extraterritorialidade gozado pelos ocidentais nos portos dos tratados e as demonstrações de força militar dessas potências, as autoridades locais chinesas não dispunham de meios, a não ser recorrer à punição dos correctores chineses e repetir a antiga lei da proibição da emigração. Os mandarins evitavam, ao máximo, entrar em conflito com os ocidentais e reportar ao governo central em matéria da emigração chinesa.

A Segunda Guerra do Ópio proporcionou aos ingleses uma oportunidade de forçar o governo Qing a permitir e regular a emigração dos cules chineses.

Em 1859, durante a ocupação anglo-francesa da cidade de Cantão, o governador Bo Gui 柏贵 e, mais tarde, o vice-rei Lao Chongguang 劳崇光, por requerimento dos ingleses, permitiram a emigração chinesa por contrato. Em 1860, ainda sob a ameaça militar anglo-francesa, o governo central chinês, pelas Convenções de Pequim, permitiu o recrutamento dos trabalhadores chineses por ingleses e franceses para fora da China e o direito dos chineses a fazerem contratos com os ocidentais e emigrarem, sozinhos ou acompanhados pelas famílias. O abandono da lei secular da proibição à emigração, pelo governo chinês, fez parte das mutações que a China teve de enfrentar, perante as novas circunstâncias internacionais sem precedentes.<sup>82</sup> Depois de admitir a emigração por contrato, o próximo passo foi regular e uniformizar esta actividade em todos os portos abertos (dos tratados). A Convenção da Emigração, de 1866, prestava várias garantias aos direitos dos cules chineses e limitava o recrutamento e o embarque dos emigrantes aos portos dos tratados, proibindo o tráfico em Macau, um porto fora da jurisdição chinesa. Porém, alguns artigos deste acordo contrariavam os interesses dos mercadores e fazendeiros ocidentais, e não foi ratificada pelos governos de Londres e de Paris. Além disso, a Grã-Bretanha, a França e Espanha pressionavam o governo Qing para modificar alguns artigos desta convenção.

A Convenção de 1866, em vez de acabar com as irregularidades da emigração e terminar com o tráfico em Macau, produziu efeitos contrários, pois a

emigração por contrato transferiu-se, quase totalmente, para Macau. Por um lado, o próprio convénio não estipulava medidas aplicáveis e eficientes para impedir o tráfico de cules em Macau; por outro lado, a Grã-Bretanha, França e Espanha não reconheciam o regulamento de 1866, outras potências ocidentais também não o cumpriam e não cooperavam com as autoridades chinesas. Mesmo os próprios funcionários chineses não observavam esse regulamento de 1866. A implementação da Convenção de 1866 parece ter sido somente um desejo do Zongli Yamen, do inspector-geral Robert Hart e, durante algum tempo, também do embaixador americano na China.

O governo Qing celebrou convenções com o Peru e a Espanha, dois dos principais recrutadores de cules em Macau, em 1874 e 1877, respectivamente. Essas duas convenções regulamentavam as condições da emigração chinesa para o Peru e Cuba. A Convenção de 1866 foi, assim, substituída. A partir daí, os países que tencionavam recrutar emigrantes chineses tinham de assinar acordos directamente com o governo chinês para regular, de antemão, todos os aspectos relevantes à emigração. O governo chinês começou, a partir dessas duas convenções, a enviar os seus representantes diplomáticos e cônsules para além-mar, com o fim de prestar protecção aos emigrantes chineses, no estrangeiro. Podemos ver as convenções com o Peru e a Espanha como resultado da recusa da Convenção de 1866 pelas grandes potências, sobretudo a Grã-Bretanha, e as suas intenções de legitimar e regular a emigração chinesa para o Peru e Cuba a partir dos portos abertos chineses e, assim, acabar com o tráfico por Macau.

Macau tinha sido um porto a partir do qual os chineses emigravam para além-mar. Antes da Guerra do Ópio, os ingleses e os portugueses recrutavam os trabalhadores chineses através de Macau para as suas colónias, nas diversas partes do mundo. A proibição da emigração não foi cumprida pelos oficiais chineses em Macau antes de 1849. Com o desenvolvimento da emigração de cules chineses neste porto, desde 1851, o governo chinês permaneceu ignorante e indiferente ao tráfico humano em Macau, durante um longo período.

Desde que os funcionários alfandegários chineses foram expulsos de Macau em 1849 até 1862, o governo Qing não prestou muita atenção à questão de Macau, pois nem sabia como tratar esta questão. Depois da celebração do tratado com Portugal, o governo chinês

pensava que, segundo o tratado, a China poderia continuar a nomear um oficial chinês (não um cônsul) para Macau. Porém, as duas partes contratantes não puderam chegar a um compromisso, na questão das atribuições do oficial chinês residente em Macau, pelo que o tratado de 1862 não foi ratificado.

Pela Convenção de 1866, a emigração chinesa por Macau foi declarada ilegal pelo governo chinês, visto que Macau se encontrava fora da jurisdição chinesa. A proibição da emigração por Macau foi, de facto, uma proposta de Robert Hart, o Inspector-Geral das Alfândegas.

O restabelecimento de uma autoridade chinesa em Macau podia, entre vários outros motivos, inspeccionar a emigração chinesa. Perante a recusa portuguesa de permitir a instalação de um oficial chinês, não cônsul, em Macau, Robert Hart, em 1867, planeou o 'Projeto Emily', pelo qual a China deveria obter a jurisdição chinesa sobre Macau, através de uma compensação pecuniária aos portugueses. Em 1868, o embaixador espanhol na China, Sinibaldo de Mas, foi encarregado, pelo governo Qing, de negociar com o governo de Lisboa, neste sentido. Contudo, com o falecimento de Mas, este projecto falhou, tendo sido abandonado pelo governo chinês.

Esta pretensão dos Qing, de restabelecer uma autoridade chinesa em Macau, nunca teve oportunidade de se concretizar. Assim, não se podia realizar a supervisão da emigração chinesa, através deste oficial chinês residente em Macau.

A política das autoridades chinesas de Guangdong a propósito do tráfico de cules, em Macau, entre 1866 e a primeira metade de 1872, consistia em proibir os chineses irem para Macau, em perseguir e punir os corretores chineses, em protestar junto dos governadores de Macau através de ofícios. Antes de meados de 1872, a inspecção do transporte de cules para Macau, pelas autoridades de Guangdong, era menos eficaz e os funcionários de Guangdong foram mesmo acusados de serem cúmplices no tráfico humano. A despeito da Convenção de 1866 e das leis contra os correctores chineses elaboradas pelos vice-reis e governadores de Cantão e aprovadas pelo Zongli Yamen e pelo Conselho das Punições, o tráfico humano na província de Guangdong continuou a

ser incontrolável. Por um lado, as actividades dos mercadores e navios ocidentais e os seus aliados chineses desdenhavam das leis chinesas, por outro lado, os funcionários eram impotentes e corruptos. Aliás, as potências ocidentais mostravam-se relutantes em prestar cooperação, e o governo de Macau não cumpria a sério as portarias da regulamentação da emigração, desmentindo que a emigração por Macau fosse involuntária e sem regulamentação.

Desde a segunda metade de 1872, a situação começou a transformar-se. Um elemento importante, que impulsionou o governo Qing a tomar uma posição mais dura em relação ao tráfico de cules, foi a atitude das grandes potências, os Estados Unidos da América e a Inglaterra.

Desde 1869, o cônsul americano em Xiamen, Charles le Gendre, manifestava a sua oposição contra o recrutamento de emigrantes pelos mercadores espanhóis, para Cuba. Em 1872, o embaixador americano na China, Frederick F. Low, criticava, num ofício ao Zongli Yamen, a inacção e a corrupção das autoridades provinciais do Sul da China, na inspecção da emigração, pedindo ao Yamen que mandasse observar estritamente a Convenção de 1866. O vice-rei Ruilin, tendo sido severamente censurado pelo Zongli Yamen e, também, pelo cônsul inglês em Cantão, D. B. Robertson, assim como, pela convicção de que o tráfico por Macau era criticado por muitos países ocidentais, começou a tomar medidas mais fortes e eficazes para impedir o tráfico em Macau, como sejam, inspeccionar os navios a vapor estrangeiros que navegavam entre Cantão e Macau, apreender as lorchas portuguesas que procuravam cules nas águas da costa oeste da província, expulsar os navios de cules ancorados em Huangpu e nas águas adjacentes. As acções do governo de Cantão, ao tratar dos navios ocidentais envolvidos no tráfico de cules, foram auxiliadas pelo cônsul britânico Brooke Robertson e encorajadas pela expulsão dos navios de cules, feita pelo governo de Hong Kong.

À medida que o governo de Guangdong reforçava a inspecção sobre o tráfico humano e que o governo de Londres pressionava constantemente o governo de Lisboa, as medidas tomadas por este tornaram-se mais rigorosas e a emigração dos cules pelo porto de Macau foi, finalmente, abolida em Março de 1874. **RC**

## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES

## NOTAS

- 1 Chen Hansheng 陈翰笙 (ed.), *Huangong chuguo shiliao huibian* 华工出国史料汇编 (Documentos Históricos sobre a Emigração dos Trabalhadores Chineses), 4.<sup>a</sup> Série: *Guanyu huangong chuguo de zhongwai zonghexing zhuzuo* 关于华工出国的中外综合性著作 (Obras Inclusivas e Materiais não oficiais Chineses e Estrangeiros sobre a Emigração dos Trabalhadores Chineses”, p. 146. Citado em Deng Kaisong 邓开颂 e Huang Qichen 黄启臣 (eds.), *Aomen gangshi ziliao huibian: 1553-1986* 澳门港史资料汇编1553-1986 (Compilação de Materiais sobre a História do Porto de Macau 1553-1986), pp. 351-352.
- 2 *Ibidem*; Hosea Ballou Morse, *The Chronicles of the East India Company Trading to China 1635-1834*, Vol. III, pp. 17-18. Citados em Deng Kaisong e Huang Qichen (eds.), *Aomen gangshi ziliao huibian...*, pp. 352-354. Sobre as imposições dos mandarins sobre Macau antes de 1849, veja-se, Leonor Diaz de Seabra, *Macau e o Sião: Relações Históricas nos Séculos XVIII e XIX*, pp. 36-40.
- 3 “The Chinese Community in Trinidad and Tobago”, *Sunday Express*, 26 Agosto, 1984.
- 4 Hosea Ballou Morse, *The Chronicles of the East India Company Trade...*, Vol. I, pp. 360-361, *apud* Deng Kaisong e Huang Qichen (eds.), *Aomen gangshi ziliao huibian...*, p. 351.
- 5 Hosea Ballou Morse, *The Chronicles of the East India Company Trade...*, p. 203, *apud* Deng Kaisong e Huang Qichen (eds.), *Aomen gangshi ziliao huibian...*, p. 354.
- 6 Shu Changsheng, “Chineses no Rio de Janeiro”, in <http://leituradahistoria.uol.com.br/ESLH/Edicoes/17/imprime125466.asp>. Veja-se, também, Leonor Diaz de Seabra, “Intercâmbio Cultural entre Macau e Brasil”, *Revista de Cultura - Edição Internacional* 46, Macau, pp. 7-19.
- 7 Doc. 0158/C0614-077/Cx. 03, R. 12/1488, in Liu Fang 刘芳 (ed.), Zhang Wenqin 章文钦 (rev.), *Qingdai Aomen zhongwen dang'an huibian* 清代澳门中文档案汇编 (Coleção de Documentos Sínicos do IAN/TT Referentes a Macau durante a Dinastia Qing), Vol. 1, p. 124.
- 8 Almerindo Lessa, *Macau: Ensaio de Antropologia Portuguesa dos Trópicos*, p. 265.
- 9 *Ibidem*. Sobre este assunto veja-se também Carlos Francisco Moura, *Colonos Chineses no Brasil no Reinado de D. João VI*.
- 10 No que se refere a Cuba, é lá que irá ter uma activa acção diplomática Eça de Queiroz, para onde fora nomeado cônsul em 1872 (ficando em Havana até 1874), procurando proteger os chineses, que alegavam a qualidade de súbditos portugueses.
- 11 Arnold J. Meagher, *The Coolie Trade: The Traffic in Chinese Laborers to Latin America 1847-1874*, p. 121, Tabela 5.
- 12 *Ibidem*, p. 120.
- 13 Persia C. Campbell, *Chinese Coolie Emigration to Countries within the British Empire*, p. 153.
- 14 “Carta de um Americano Residente em Macau a Outro Americano Residente de Hong Kong, 12.º ano do reinado de Tongzhi (1873)”, in Arquivos do Zongli Yamen: Pastas Purificadas (总署清档), *apud* Chen Hansheng (ed.), *Huangong chuguo shiliao huibian*, 1.<sup>a</sup> Série: *Zhongguo guanfang wenjian xuanji* 中国官方文件选辑 (Documentos Oficiais Chineses”, pp. 251-252.
- 15 Arnold J. Meagher, *The Coolie Trade...*, p. 120.
- 16 Robert L. Irick, *Ch'ing Policy Toward the Coolie Trade 1847-1878*, p. 203.
- 17 Arnold J. Meagher, *The Coolie Trade...*, p. 120.
- 18 *Ibidem*.
- 19 *Ibidem*, p. 121, Tabela 5.
- 20 *Ibidem*, p. 120.
- 21 “Nova Carreira de Vapores”, in *Boletim do Governo da Provincia de Macao, Timor, e Solor*, Vol. I, n.º 8, 9 de Dezembro de 1854, disponível em <http://btimor.iict.pt/pagtim/vtim001.asp?menuAno=1854&menuMes=12&menuDia=09&imageField2.x=14&imageField2.y=16&offset=-1>.
- 22 Qi Yi 齐易 (ed.), *Guangdong hangyunshi jindai bufen* 广东航运史: 近代部分 (História da Navegação de Guangdong: Parte da Era Moderna), pp. 6-7.
- 23 Deng Kaisong e Huang Qichen (eds.), *Aomen gangshi ziliao huibian...*, p. 253.
- 24 Ferreira do Amaral encerrou a alfândega chinesa em Macau e expulsou os funcionários desta repartição, em Março de 1849. O governo de Cantão respondeu a esta acção com a transferência dos mercados chineses de Macau para Huangpu. A saída dos mercados chineses desta cidade resultou na depressão do seu comércio, pelo que, desde Outubro de 1851 até Dezembro de 1852, as autoridades portuguesas tinham planos de negociar com os chineses e restaurar a alfândega chinesa em Macau. Wu Zhiliang 吴志良, Tang Kaijian 汤开建, Jin Guoping 金国平 (eds.), *Aomen biannianshi* 澳门编年史 (Cronologia da História de Macau), pp. 1678, 1679, 1683, 1689, 1690.
- 25 *Ibidem*, p. 1690.
- 26 Pe. Manuel Teixeira, *O Comércio de Escravos em Macau / The So Called Portuguese Slave Trade in Macao*, p. 24.
- 27 Arnold J. Meagher, *The Coolie Trade...*, p. 120. Denise Helly, *Idéologie et ethnicité: Les Chinois Macao à Cuba: 1847-1886*, p. 93.
- 28 Persia C. Campbell, *Chinese Coolie Emigration...*, pp. 115-116. Cf. Arnold J. Meagher, J., *The Coolie Trade...*, p. 120.
- 29 *Ibidem*, p. 158.
- 30 *Ibidem*, pp. 158-159.
- 31 “Memorial do Zongli Yamen ao Trono, 26 da 1.ª lua do 5.º ano do reinado de Tongzhi”, in Arquivos do Zongli Yamen: Pastas Purificadas (总署清档), *apud* Chen Hansheng, *Huangong chuguo shiliao huibian*, 1.<sup>a</sup> Série: *Zhongguo guanfang wenjian xuanji*, pp. 154-161.
- 32 Lourenço Maria da Conceição, *Macau entre Dois Tratados com a China: 1862-1887*, p. 82.
- 33 *Ibidem*.
- 34 Maria Teresa Lopes da Silva, “Macau e os cules na política dos EUA (1844-1874)”, *Revista de Cultura - Edição Internacional* 29, 2009, pp. 23-24.
- 35 Denise Helly, *Idéologie et ethnicité...*, p. 73.
- 36 *Ibidem*.
- 37 Qi Yi (ed.), *Guangdong hangyunshi jindai bufen*, p. 7.
- 38 Os diversos regulamentos sobre a emigração chinesa decretados pelo governo de Macau podem ser encontrados nos relevantes números do Boletim Oficial de Macau. Em Pe. Manuel Teixeira, *O Comércio de Escravos...* também se encontram referências aos regulamentos a respeito da emigração determinados pelo governo de Macau.
- 39 “Macao and Its Slave Trade”, in The China Review, or Notes & Queries on the Far East, Vol. 2, No. 1, 1873, p. 19. Disponível em <http://hkjo.lib.hku.hk/exhibits/show/hkjo/browseArticle?book=b35317450&issue=260114>.
- 40 Zongli Yamen 总理衙门 era o Ministério dos Negócios Estrangeiros do governo Qing, criado depois da Segunda Guerra do Ópio em função do memorial do Príncipe Gong (恭亲王) e de Wen Xiang 文祥 de Janeiro de 1861. Antes da sua criação, na administração do governo chinês não havia um instituto *ad hoc* que se destinasse a tratar dos negócios com as potências ocidentais. Na realidade, as funções do Zongli Yamen ultrapassaram sobremaneira as de um Ministério dos Negócios Estrangeiros. Com a Inspeção das Alfândegas Marítimas Imperiais sujeita à liderança do Zongli Yamen, em vez do Conselho das Fazendas (Hubu 户部), o Yamen desempenhou um papel significativo no “Movimento do auto-fortalecimento” (*Yangwu yundong* 洋务运动 or *Ziqiang yundong* 自强运动) e em outros assuntos internos e externos chineses, pelo menos, nas décadas 60 e 70 do século XIX. Zhuo Zunhong 卓遵宏, “Qingji waijiao zhiquan de shandi yibasanliu yibaliuyi” (清季外交职权的嬗递—一八三六一—一八六一 (Evolução das funções e poderes diplomáticos da dinastia Qing, 1836-1861) e Fu Zongmao 傅宗懋, “Qingdai zongli geguo shiwu yamen yu junjichu zhi guanxi” 清代总理各国事务衙门与军机处之关系 (Relações entre o Zongli Yamen e o Grande Conselho da dinastia Qing), in *Zhongguo jindai xiandai shi lunji* 中国近代现代史论集 (Coleção de Ensaio sobre a História Moderna e Contemporânea da China), Vol. 7, pp. 151-175, 185-228.
- 41 Robert L. Irick, *Ch'ing Policy Toward the Coolie Trade 1847-1878*, pp. 258, 271-272.
- 42 Segundo Arnold J. Meagher, o vice-rei de Cantão, Ruilin 瑞麟, havia enviado os juncos de guerra para vigiar o tráfico humano no rio das Pérolas, em Outubro de 1866. Se fossem descobertos, a bordo de qualquer navio, corretores de Macau, o navio seria detido e destruído e os tripulantes condenados à morte. Porém, a prosperidade do tráfico, em Macau, depois de 1866, prova que esta fiscalização, do tráfico de cules pelos juncos de guerra, não produziu efeito algum. Cf. Arnold J. Meagher, *The Coolie Trade...*, p. 291.
- 43 Robert L. Irick, *Ch'ing Policy Toward the Coolie Trade 1847-1878*, p. 258.
- 44 *Ibidem*, p. 260.
- 45 *Ibidem*, pp. 260-261.
- 46 “Ofício do Governador-Geral dos Dois Guangs, Ruilin, ao Zongli Yamen, 15 da 5.ª lua do 12.º ano do reinado de Tongzhi”, in *Qingji huangong chuguo shiliao, 1863-1910* 清季华工出国史料, 1863-1910 (Arquivos da Emigração dos Trabalhadores Chineses durante a Dinastia Qing, 1863-1910), Doc. n.º 340, p. 556.
- 47 *Ibidem*.
- 48 *Ibidem*.
- 49 *Ibidem*, p. 557.
- 50 *Ibidem*, Anexo: “Comunicação do Governador-Geral dos Dois Guangs para o Governador de Macau, 6 da 4.ª lua do 12.º ano do reinado de Tongzhi”, pp. 561-562.
- 51 *Ibidem*, pp. 563-564.
- 52 “Ofício do Governador-Geral dos Dois Guangs, Ruilin, ao Zongli Yamen, 21 da 7.ª lua do 12.º ano do reinado de Tongzhi”, *ibidem*, Doc. n.º 341, pp. 564-565.
- 53 *Ibidem*, p. 566.
- 54 *Ibidem*, p. 567.
- 55 “Ofício do Governador-Geral dos Dois Guangs, Ruilin, ao Zongli Yamen, 15.º da 5.ª lua do 12.º ano do reinado de Tongzhi”, *ibidem*, p. 559.
- 56 O navio francês *Nouvelle Pénélope* partiu, a 1 de Outubro de 1870, de Macau para Callao de Lima, com 310 cules chineses a bordo. A 4 de Outubro, já no alto mar, os cules amotinaram-se, matando 10 tripulantes, incluindo o capitão, e obrigando os restantes tripulantes a conduzir o navio para a baía de Dianbai, cerca de 180 milhas a sudoeste de Macau. O navio foi saqueado e abandonado pelos sublevados, nas águas mais a sul. Cf. Robert L. Irick, *Ch'ing Policy Toward the Coolie Trade 1847-1878*, pp. 214-218.
- 57 O navio com bandeira de São Salvador, *Dolores Ugarte*, partiu de Macau para Callao de Lima, em 1870, com 608 cules chineses a bordo. Destes, 270 tinham morrido quando o navio aportou a Honolulu, devido às más condições de acomodação a bordo e à escassez de víveres e água. No ano seguinte, o navio voltou a Macau, mudando o seu nome para *Don Juan* e a bandeira para a do Peru, e preparou-se para transportar um novo carregamento de cules. Partiu de Macau para o Peru com 665 cules a bordo, a 4 de Maio de 1871. Mas, dois dias depois, incendiou-se. Os cules foram fechados no porão pelo capitão, que fugiu com os seus tripulantes do navio em chamas. Mais de 500 cules morreram queimados ou por asfixia. *Ibidem*, pp. 218-221. “Correspondence respecting the Emigration of Chinese Coolie from Macao, 1872”, Doc. No. 1 Inclosure, pp. 3-4, *British Parliamentary Papers: Correspondence Respecting the Coolie Trade 1871-1875*.
- 58 “Correspondence respecting the Emigration of Chinese Coolie from Macao, 1871”, Doc. No. 5 Inclosure and Doc. No. 14 Inclosure, pp. 6 e 12, *British Parliamentary Papers: Correspondence Respecting the Coolie Trade 1871-1875*.
- 59 “Correspondence respecting the Emigration of Chinese Coolie from Macao, 1872”, Doc. No. 4 Inclosure, pp. 13-14, *British Parliamentary Papers: Correspondence Respecting the Coolie Trade 1871-1875*.
- 60 “Papers Relative to the Measures Taken to Prevent the Fitting Out of Ships at Hong Kong for the Macao Coolie Trade, 1873”, Doc. No. 3 e Doc. No. 5, pp. 4-7, *British Parliamentary Papers: Correspondence Respecting the Coolie Trade 1871-1875*.
- 61 “Papers Relative to the Measures Taken to Prevent the Fitting Out of Ships at Hong Kong for the Macao Coolie Trade, 1873”, Docs. Nos. 18-23, pp. 30-44, *British Parliamentary Papers: Correspondence Respecting the Coolie Trade 1871-1875*.
- 62 C. A. Montalto de Jesus, *Historic Macao*, p. 339.
- 63 *Ibidem*, pp. 339-340.
- 64 Robert L. Irick, *Ch'ing Policy Toward the Coolie Trade 1847-1878*, p. 264. Arnold J. Meagher, *The Coolie Trade...*, p. 292.
- 65 Robert L. Irick, *Ch'ing Policy Toward the Coolie Trade 1847-1878*, pp. 264-265.
- 66 *Ibidem*. Arnold J. Meagher, *The Coolie Trade...*, p. 293.
- 67 “Ofício do Governador-Geral dos Dois Guangs, Ruilin, ao Zongli Yamen, 24 da 12.ª lua do 12.º ano do reinado de Tongzhi”, in *Qingji huangong chuguo shiliao, 1863-1910*, Doc. n.º 350, p. 574.
- 68 “Ofício do Governador-Geral dos Dois Guangs, Ruilin, ao Zongli Yamen, 10 da 2.ª lua do 13.º ano do reinado de Tongzhi”, *ibidem*, Doc. n.º 353, p. 576.
- 69 “Comunicação do Embaixador Britânico na China, Thomas Wade, ao Zongli Yamen, 1 da 12.ª lua do 12.º ano do reinado de Tongzhi”, *ibidem*, Doc. n.º 346, p. 571.
- 70 “Ofício do Governador de Macau, visconde de S. Januário, ao Zongli Yamen, 13 da 12.ª lua do 12.º ano do reinado de Tongzhi”, *ibidem*, Doc. n.º 348, p. 572.
- 71 “Correspondence respecting the Macao Coolie Trade”, Doc. No. 13, Sir C. A. Murray to Earl Granville, December 30, 1873, Inclosure: Señor Corvo to Sir C. A. Murray, December 29, 1873”, p. 12, *British Parliamentary Papers: Correspondence Respecting the Coolie Trade 1871-1875*.
- 72 “Ofício do Governador-Geral dos Dois Guangs, Ruilin, ao Zongli Yamen, 10 da 2ª lua do 13º ano do reinado de Tongzhi”, in *Qingji huangong chuguo shiliao, 1863-1910*, Doc. n.º 353, p. 577.
- 73 “Ofício do Superintendente do Comércio do Mar do Sul, Li Zongyi, ao Zongli Yamen, 27 da 1.ª lua do 13.º ano do reinado de Tongzhi”, *ibidem*, Doc. n.º 352, p. 575.
- 74 “Ofício do Governador-Geral de Min-zhe, Li He-nian 李鹤年, ao Zongli Yamen, 19 da 2.ª lua do 13.º ano do reinado de Tongzhi”, “Ofício do General Tártaro de Fuzhou, Wen Yu 文煜, ao Zongli Yamen, 24 da 2.ª lua do 13.º ano do reinado de Tongzhi”, e “Ofício do Governador-Geral dos Dois Guangs, Ruilin, ao Zongli Yamen, 6 da 3.ª lua do 13.º ano do reinado de Tongzhi”, *ibidem*, Docs. n.º 354, 355, 357, pp. 578-579, 582.
- 75 “Ofício do Governador-Geral dos Dois Guangs, Ruilin, ao Zongli Yamen, 10 da 2.ª lua do 13.º ano do reinado de Tongzhi”, *ibidem*, Doc. n.º 353, p. 577.
- 76 “Ofício do Governador-Geral dos Dois Guangs, Ruilin, ao Zongli Yamen, 19 da 3.ª lua do 13.º ano do reinado de Tongzhi, Anexo: Promulgação do Governador de Macau, visconde de S. Januário, 1 da 2.ª lua do 13.º ano do reinado de Tongzhi”, *ibidem*, Doc. n.º 358, p. 585.

## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES

- 77 Portaria n.º 11 de 1874, in *Boletim da Provincia de Macau e Timor*, Vol. XX, n.º 5, 31 de Janeiro de 1874, disponível em <http://btimor.iict.pt/pagtim/vtim001.asp?menuAno=1874&menuMes=01&menuDia=31&imageField2.x=5&imageField2.y=12>.
- 78 “Correspondence respecting the Macao Coolie Trade, 1874-75”, Doc. No. 4, Mr. Dunlop to the Earl of Derby, April 8, 1874, Doc. No. 5, The Earl of Derby to Sir C. Murray, April 30, 1874, pp. 4-5, *British Parliamentary Papers: Correspondence Respecting the Coolie Trade 1871-1875*.
- 79 “Correspondence respecting the Macao Coolie Trade, 1874-75”, Doc. No. 8, Sir B. Robertson to Lord Tenterden, May 21, 1874, Inclosure 3, Sir B. Robertson to Mr. Wade, May 20, 1874, pp. 11-12, *British*

*Parliamentary Papers: Correspondence Respecting the Coolie Trade 1871-1875*.

- 80 *Ibidem*.
- 81 “Ofício do Governador-Geral dos Dois Guangs, Ruilin, ao Zongli Yamen, 11 da 7.ª lua do 13.º ano do reinado de Tongzhi”, in *Qingji huagong chuguo shiliao, 1863-1910*, Doc. n.º 360, p. 588.
- 82 Durante os séculos anteriores à emigração de cules, os emigrantes chineses eram, principalmente, mercadores, artesãos, ou até trabalhadores chineses que partiam voluntariamente para além-mar. O governo Qing via esses emigrantes como infiéis, que desertavam das suas terras e túmulos ancestrais. Por isso, os Qing não só não garantiam os interesses desses emigrantes no estrangeiro como também legislavam com a intenção de os castigar.

## BIBLIOGRAFIA

- Abella, Francisco, *Projecto de emigración libre China dirigido a los sres. hacendados de la Isla de Cuba*. Havana: Imprenta y Libreria El Iris, 1874.
- Abrantes, Maria Luísa; Infante, Miguel Rui; Martinheira, José Sintra, *Macau e o Oriente no Arquivo Histórico Ultramarino, 1833-1911*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1999.
- Andrade, Tonio, *How Taiwan Became Chinese: Dutch, Spanish, and Han Colonization in the Seventeenth Century*. Columbia University Press, 2008. Disponível em <http://www.gutenberg-e.org/andrade/>.
- Aomen zhuandang* 澳門專檔 (Arquivos Especiais de Macau), Vol. I. Taipé: Instituto da História Moderna da Academia Sinica, 1992.
- Aomen zhuandang* (Arquivos Especiais de Macau), Vol. III. Taipé: Instituto da História Moderna da Academia Sinica, 1994.
- Boletim do Governo da Provincia de Macau, Timor e Solor. British Parliamentary Papers: Accounts and Papers, 1871-1875: Correspondence Respecting the Coolie Trade, 1871-1875*. Cleveland, 1915.
- Campbell, Persia C. *Chinese Coolie Emigration to Countries within the British Empire*. Londres: P. S. King & Son, LTD, 1923.
- Chen Hansheng 陈翰笙 (ed.). *Huagong chuguo shiliao huibian* 华工出国史料汇编 (Documentos Históricos sobre a Emigração dos Trabalhadores Chineses), 1.ª Série: *Zhongguo guangfang wenjian xuanji* 中国官方文件选辑 (Seleção de Documentos Oficiais Chineses). Pequim: Zhonghua Shuju, 1985.
- (ed.). *Huagong chuguo shiliao huibian* (Compilação de Materiais Históricos sobre a Emigração dos Trabalhadores

Chineses), 2.ª Série: *Yingguo yihui wenjian xuanji* 英国议会文件选辑 (Tradução de Documentos Parlamentares Britânicos). Pequim: Zhonghua Shuju, 1981.

- (ed.). *Huagong chuguo shiliao huibian* (Compilação de Materiais Históricos sobre a Emigração dos Trabalhadores Chineses), 4.ª Série: *Guanyu huagong chuguo de zhongwai zonghexing zhuzuo* 关于华工出国的中外综合性著作 (Obras Inclusivas e Materiais Não Oficiais Chineses e Estrangeiros sobre a Emigração dos Trabalhadores Chineses). Pequim: Zhonghua Shuju, 1981.

China Maritime Customs. *Documents Illustrative of the Origin, Development, and Activities of the Chinese Customs Service*, Vol. VI: *Despatches, Letters, Memoranda, ect., 1842 to 1901*. Xangai: Statistical Department of the Inspectorate General of Customs, 1938.

Clementi, Cecil. *The Chinese in British Guiana*. Guiana: The Caribbean Press, 2010 [1915].

Conceição, Lourenço Maria da. *Macau entre Dois Tratados com a China: 1862-1887*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1988.

Corvo, Andrade. ‘Emigração dos Culis’. Citado em Carlos Pinto Santos e Orlando Neves, *De Longe à China: Macau na Historiografia e na Literatura Portuguesa*, Tomo II. Macau: Instituto Cultural, 1988, pp. 511-531.

Davidoff, Leonore; Hall, Catherine. *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class, 1780-1850*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

Deng Kaisong 邓开颂 e Huang Qichen 黄启臣 (eds.), *Aomen gangshi ziliao huibian 1553-1986* 澳門港史資料汇编 1553-

-1986 (Compilação de Materiais sobre a História do Porto de Macau 1553-1986 ). Guangdong: Imprensa Popular de Guangdong, 1991.

—, Wu Zhiliang 吴志良 e Lu Xiaomin 陆晓敏 (eds.), *Yue Ao guanxishi* 粵澳关系史 (História das Relações entre a Província de Guangdong e Macau). Pequim: Livreria da China, 1999.

Dias, Alfredo Gomes. “Do tráfico de escravos à emigração dos cules”. *Revista Lusófona de Humanidades e Tecnologias* 4/5, 2001, pp. 109-117.

Drescher, Seymour. “Eric Williams: British Capitalism and British Slavery”. *History and Theory*, 26 (2), Maio, 1987.

Endoh, Toake. *Exporting Japan: Politics of Emigration to Latin America*. Chicago, IL: University of Illinois Press, 2009.

Fairbank, John K.; Liu Kwang-ching (ed.). *Jianqiao Zhongguo wanqing shi* 剑桥中国晚清史 (The Cambridge History of China), Vol. XI, *Late Ch'ing, 1800-1911*, Partes 1 e 2. Versão chinesa traduzida pela Academia Chinesa das Ciências Sociais, Instituto da História. Pequim: Imprensa das Ciências Sociais da China, 1993.

Fan Baichuan 樊百川. *Qingji de yangwu xinzheng* 清季的洋务新政 (A Nova Política dos Assuntos Estrangeiros na Dinastia Qing), Vol. I. Xangai: Shanghai Shudian, 2003.

Fan Ruolan 范若兰, “Yunxu yu yanjin minyue difang dui funü chuyang de fanying” 允许与严禁: 闽粤地方对妇女出洋的反应 1860-1949 (Permissão e proibição: A reação das províncias de Fujian e Guangdong em relação à emigração das mulheres chinesas, 1860-1949). *Huaqiao huaren lishi yanjiu* 华侨华人历史研究 (*Overseas Chinese History Studies*) 3, 2002, pp. 67-76.

Fu Zongmao 傅宗懋. “Qingdai zongli geguo shiwu yamen yu junjichu zhi guanxi” 清代总理各国事务衙门与军机处之关系 (Relações entre o Zongli Yamen e o Grande Conselho da Dinastia Qing), in *Zhongguo jindai xiandai shilunji* 中国近代现代史论集 (Coleção de Ensaios sobre a História Moderna e Contemporânea da China), Vol. 7, Movimento de Auto-fortalecimento (2): Diplomacia. Taipé: Commercial Press de Taiwan, 1985, pp. 185-228.

Gideon Nye, Jr. *The Coolie Question in 1856-1862: A Brief Vindication*. Hong Kong: C. A. Saint, 1869.

Guangdong Sheng Dang'an Guan 广东省档案馆 (Arquivo Histórico da Província de Guangdong). *Guangdong Aomen dang'an shiliao xuanbian* 广东澳门档案史料选编 (Seleção de Documentos dos Arquivos Históricos de Guangdong e Macau). Pequim: Imprensa dos Arquivos da China, 1999.

Guangzhoushi difangzhi bianzuan weiyuanhui bangongshi, Guangzhou haiguangzhi bianzuan weiyuanhui 广州市地方志编纂委员会办公室 · 广州海关志编纂委员会 (Gabinete da Compilação da História Local de Guangzhou, Comissão da Compilação da História da Alfândega de Guangzhou) (ed. trans.). *Jindai Guangzhou kouan jingji shehui gaikuang: yuebaiguan baogao huiji* 近代广州口岸经济社会概况—粤海关报告汇集 (Situação Socioeconómica do Porto de Guangzhou da Era Moderna: Compilação dos Relatórios dos Inspectores Estrangeiros da Alfândega de Guangdong). Cantão: Imprensa da Universidade de Jinan, 1995.

Guedes, João. “Macau, Eça, Corvo e o tráfico de cules”. *Revista de Cultura* 7-8, 1988/1989, pp. 41-48.

Guo Liang 郭梁 (Li Guoliang 李国梁). “Ping zhanhou Riben dui huaqiao huaren wenti de yanjiu” 评战后日本对华侨华人问题的研究 (Uma Apreciação sobre os Estudos em relação aos Chineses Ultramarinos, realizados pelos Investigadores Japoneses após a Segunda Guerra Mundial). Disponível em <http://www.ims.sdu.edu.cn/cms/attachment/090920034444.pdf>, acedido em Agosto de 2015.

Helly, Denise, *Idéologie et ethnicité: Les Chinois Macao à Cuba: 1847-1886*. Montréal: Les Presses de l’Université de Montréal, 1979.

Huang Hongzhao 黄鸿钊. *Aomen tongzhi yu jindai Aomen* 澳門同知与近代澳门 (Mandarim da Casa Branca e Macau Moderno). Cantão: Imprensa Popular de Guangdong, 2006.

Huang Qichen 黄启臣, *Aomen tongshi* 澳門通史 (História Geral de Macau). Cantão: Imprensa da Educação de Guangdong, 1999.

Huang Qinghua 黄庆华. *Zhong pu guanxi shi 1513-1999* 中葡关系史 1513-1999 (História das Relações Sino-Portuguesas 1513-1999). Hefei: Huang Shan Shushe, 2005.

Hu-DeHart, Evelyn. “Coolies, Shopkeepers, Pioneers: The Chinese of Mexico and Peru (1849-1930)”. *Amerasia Journal*, 15 (2), 1989, pp. 91-116, in Hong Liu (ed.), *The Chinese Overseas*. Londres / Nova Iorque: Routledge, 2006.

—, “La Trata Amarilla: The ‘Yellow Trade’ and the Middle Passage, 1847-1884”, in Emma Christopher; Cassandra Pybus; Marcus Rediker (eds.), *Many Middle Passages: Forced Migration and the Making of the Modern World*. Berkeley: University of California Press, 2007.

Irick, Robert L. *Ch'ing Policy Toward the Coolie Trade 1847-1878*. Taipé: Chinese Materials Center, 1982.

Jesus, C. A. Montalto de, *Macau Histórico*. Macau: Livros do Oriente, 1990 (*Historic Macao*. Hong Kong: Kelly & Walsh, Limited, 1902).

*Jindai Zhongguo dui xifang lieqiang renshi ziliao huibian* 近代中国对西方及列强认识资料汇编 (Arquivos Históricos sobre o Conhecimento da China Moderna em relação ao Ocidente e às Potências Ocidentais), Vol. 2. Taipé: Instituto da História Moderna da Academia Sinica, 1984.

Jung, Moon-Ho, *Coolies and Cane: Race, Labor, and Sugar in the Age of Emancipation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006.

Lessa, Almerindo. *Macau: Ensaios de Antropologia Portuguesa dos Trópicos*. Lisboa: Editora Internacional, 1996.

Kani Hiroaki 可児弘明. 近代中国の苦力と「猪花」 (Os Cules e “Chu-hwa” da China Moderna). Tóquio: Iwanami Shoten, 1979 (versão chinesa “*Zhu hua*”– *bei fan mai hai wai de fu nü* 「猪花」– 被贩卖海外的妇女, traduzida por Sun Guoqun 孙国群 e Zhao Zongpo 赵宗颇. Zhengzhou: Imprensa Popular de Henan, 1990).

Knaplund, Paul. *The British Empire 1815-1939*. Nova Iorque: Harper & Brothers Publishing, 1941.

Law, Robin, “Abolition and Imperialism: International Law and the British Suppression of the Atlantic Slave Trade”, in Derek Peterson (ed.), *Abolitionism and Imperialism in Britain, Africa, and the Atlantic*. Athens, OH: Ohio University Press, 2010.

## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES

- Liu Fang 刘芳 (ed.); Zhang Wenqin 章文钦 (revisão). *Qingdai Aomen zhongwen dang'an huibian* 清代澳门中文档案汇编 (Documentos Sínicos do IAN/TT Referentes a Macau durante a Dinastia Qing), 2 vols. Macau: Fundação Macau, 1999.
- Long Shengyun 龙胜运 (ed.). *Qingdai quanshi* 清代全史 (História da Dinastia Qing), Vol. VII. Pequim: Fangzhi Press, 2007. “Macao and Its Slave Trade”. *The China Review, or Notes and Queries on the Far East*, 2 (1), 1873, pp. 9-20. Disponível em <http://hkjo.lib.hku.hk/exhibits/show/hkjo/browseArticle?book=b35317450&issue=260114>.
- Martínez-Robles, David. “Perspectives for the Spanish Intervention in Macao in the 19<sup>th</sup> Century”. *Bulletin of Portuguese-Japanese Studies* (Lisboa), 16, Jun. 2008, pp. 101-117.
- Meagher, Arnold J. *The Coolie Trade: The Traffic in Chinese Laborers to Latin America 1847-1874*. [s.l.]: Xlibris Corporation, 2008.
- Meiguo zhu Aomen lingshiguan lingshi baogao 美国驻澳门领事馆领事报告, 1849-1869 (Relatórios dos Cônsules Americanos em Macau, 1849-1869). Imprensa da Universidade Normal de Guangxi, 2012.
- Morse, Hosea Ballou. *The International Relations of the Chinese Empire*, Vol. II, *The Period of Submission, 1861-1893*. Chestnut Hill, MA: Adamant Media Corporation, 2005 [1918].
- Moura, Carlos Francisco. *Colonos Chineses no Brasil no Reinado de D. João VI*. Macau: Imprensa Nacional, 1973.
- Northrup, David. *Indentured Labors in the Age of Imperialism 1834-1922*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1995. “Notes and Queries on China and Japan”, in Xu Haiyan 许海燕 (ed.), *Xijian jindai yingwen qikan huibian* 稀见近代英文期刊汇编 (Compilação dos Periódicos Ingleses Preciosos da Era Moderna). Pequim: Imprensa da Biblioteca Nacional, 2010.
- Pinheiro, Francisco Vizeu. “Macao’s Coolie Trade: One City, Two Cultures, Three Communities, Social Harmony, Separate Development and Taxing Vices”. *Revista de Cultura* - Edição Internacional 35, 2010, pp. 61-83.
- Qi Meiqin 祁美琴. “Wanqing changguan kaoshu” 晚清常关考述 (Study on the Tollhouses in Late Qing). *Qingshi yanjiu* 清史研究 (Estudos sobre a História dos Qing) 4, Nov. 2002, pp. 104-111.
- Qi Yi 齐易 (ed.). *Guangdong hangyunshi jindai bufen* 广东航运史: 近代部分 (História da Navegação de Guangdong: Era Moderna). Pequim: Imprensa Popular da Comunicação, 1989.
- Qin Yucheng. “A Century-old ‘Puzzle’: The Six Companies’ Role in Chinese Labor Importation in The Nineteenth Century”. *The Journal of American-East Asian Relations*, 12 (3/4), 2003, pp. 225-254. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/23613231>, acedido em 12 de Dezembro de 2015.
- Qingji huagong chuguo shiliao, 1863-1910* 清季华工出国史料, 1863-1910 (Arquivos da Emigração dos Trabalhadores Chineses durante a Dinastia Qing, 1863-1910). Taipé: Instituto da História Moderna da Academia Sínica, 1995.
- Qingji huagong dang'an* 清季华工档案 (Arquivos Históricos dos Trabalhadores Chineses da Dinastia Qing), Vol. VII, Pequim: Centro de Microfilmagem e Cópia de Materiais das Bibliotecas Nacionais, 2008.
- Saldanha, António Vasconcelos de (ed.). *Colecção de Fontes Documentais para a História das Relações entre Portugal e a China*, Vols. II, III. Macau: Fundação Macau, Centro de Estudos das Relações Luso-Chinesas, Universidade de Macau, 1997.
- . *O Tratado Impossível: Um Exercício de Diplomacia Luso-chinesa num Contexto Internacional em Mudança 1842-1887*. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros, Portugal, 2006.
- Seabra, Leonor Diaz de. “Intercâmbio cultural entre Macau e Brasil”. *Revista de Cultura* - Edição Internacional 46, 2014, pp. 7-19.
- . *Macau e o Sião: Relações Históricas nos Séculos XVIII e XIX*. Macau: Universidade de Macau, 2014.
- Shu Changsheng. “Chineses no Rio de Janeiro”. Disponível em <http://leiturasdahistoria.uol.com.br/ESLH/Edicoes/17/imprime125466.asp>, acedido a 22 de Outubro de 2014.
- Silva, Beatriz Basto da. *Emigração de Cules: Dossier Macau, 1851-1894*. Macau: Fundação Oriente, 1994.
- Silva, Maria Teresa Lopes da. “Macau e os cules na política dos EUA (1844-1874)”. *Revista de Cultura* - Edição Internacional 29, 2009, pp. 17-30.
- Sinn, Elizabeth. *Pacific Crossing: California Gold, Chinese Migration, and the Making of Hong Kong*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013.
- Smith, Richard J.; Fairbank John K.; Bruner, Katherine F. (eds.). *Robert Hart and China’s Early Modernization: His Journals 1863-1866*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.
- Smith, Simon C. *British Imperialism 1750-1970*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Stasko, Thomas McTernan. *Moving through the Gate of Venus: The History of Cumsingmoon and the Coolie Trade 1849-54*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Macau, 2013.
- Stewart, Watt. *Chinese Bondage in Peru*. Durham, NC: Duke University Press, 1951.
- Teixeira, P. Manuel. *O Comércio de Escravos em Macau / The So Called Portuguese Slave Trade in Macao*. Macau: Imprensa Nacional, 1976.
- The China Mail*, 24 de Fevereiro de 1869, p. 3, disponível em <https://mmis.hkpl.gov.hk/old-hk-collection>.
- “The Chinese Community in Trinidad and Tobago”, *Sunday Express*, 26 Agosto, 1984.
- “The Emigration Convention of 1866”. *The China Review, or Notes and Queries on the Far East*, 1 (2), 1872.
- Ueda Makoto 上田信. *Hai yu diguo: Ming Qing shidai* 海与帝国: 明清时代 (O Mar e o Império: As Dinastias Ming e Qing). Trad. de Gao Yingying 高莹莹. Guilin: Imprensa da Universidade Normal de Guangxi, 2014.
- Wang Gungwu 王赓武. *China and the Overseas Chinese*. Singapura: Marshall Cavendish Academic, 1991. Versão chinesa, *Zhongguo yu haiwaihuaren* 中国与海外华人. Hong Kong: Commercial Press, 1994.
- Williams, Eric. *Capitalism and Slavery*. Richmond, VA: University of North Carolina Press, 1944.
- Wong Lin Ken. “Singapore: Its Growth as an Entrepot Port, 1819-1941”. *Journal of Southeast Asian Studies* 9 (1), Mar., 1978, pp. 50-84. Disponível em [http://www.jstor.org/stable/20070245?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/20070245?seq=1#page_scan_tab_contents).
- Wu Fengbin 吴凤斌. *Qiyue huagong shi* 契约华工史 (História dos Trabalhadores Contratados Chineses). Nanchang: Imprensa Popular de Jiangxi, 1988.
- Wu Zhiliang 吴志良; Tang Kaijian 汤开建; Jin Guoping 金国平 (eds.). *Aomen biannianshi* 澳门编年史 (Cronologia da História de Macau), Vol. IV. Cantão: Imprensa Popular de Guangdong e Grupo de Imprensa da Província de Chongqing, 2009.
- Xu Suqin 徐素琴. *Wanqing zhong pu Aomen shui jie zhengduan wei tan* 晚清中葡澳门水界争端微探 (Investigação sobre as Disputas Sino-Portuguesas em torno dos Limites Marítimos de Macau nos Finais da Dinastia Qing). Changsha: Yuelu Book Company Press, 2013.
- Yen Ching-Hwang. *Coolies and Mandarins: China’s Protection of Overseas Chinese during the Late Ch’ing Period (1851-1911)*. Singapura: Singapore University Press, 1985.
- Zhongguo Diyi Lishi Dang’anguan 中国第一历史档案馆 (Arquivo Histórico N.º 1 da China), Fundação Macau, Jinan Daxue Guji Yanjiu Suo 暨南大学古籍研究所 (Instituto do Estudo dos Documentos Antigos da Universidade de Jinan) (eds.). *Ming Qing shiqi Aomen wenti dang’an wenxian huibian* 明清时期澳门问题档案文献汇编 (Compilação dos Arquivos das Dinastias Ming e Qing sobre a Questão de Macau), Vols. II e III. Pequim: Imprensa Popular da China, 2009.
- ; Universidade de Pequim, Instituto Politécnico de Macau, *Qingdai waiwubu zhongwai guanxi dang’an shiliao congbian*: *Zhong Xi guanxi juan* 清代外务部中外关系档案史料丛编 (Compilações dos Arquivos Históricos do Ministério dos Negócios Estrangeiros da Dinastia Qing sobre as Relações entre a China e os Países Estrangeiros), 2 Vols. Pequim: Livraria China, 2004.
- Zhongguo shehui kexue yuan jindai shi yanjiu suo 中国社会科学院近代史研究所 (Instituto da História Moderna da Academia Chinesa das Ciências Sociais). *Zhongpu guanxi shiliao ji* 中葡关系史料集 (Compilação de Materiais sobre as Relações Sino-Portuguesas). Chengdu: Imprensa Popular de Sichuan, 1999.
- Zhong Mei wanglai zhaohui ji, 1846-1931* 中美往来照会集, 1846-1931 (Démarches Diplomáticas entre a China e os Estados Unidos da América 1846-1931). Imprensa da Universidade Normal de Guangxi, 2006.
- Zhuang Guotu 庄国土. *Zhongguo fengjian zhengfu de huaqiao zhengce* 中国封建政府的华侨政策 (As Políticas dos Governos Feudais Chineses em relação aos Chineses Ultramarinos). Xiamen: Xiamen University Press, 1989.
- Zhuo Zunhong 卓遵宏. “Qingji waijiao zhiquan de shandi yibanliu yabaliuyi” 清季外交职权的嬗递—一八三六—一八六一 (Evolução das funções e poderes diplomáticos da dinastia Qing, 1836-1861), in *Zhongguo jindai xiandai shi lunji* 中国近代现代史论集 (Colecção de Ensaios sobre a História Moderna e Contemporânea da China), Vol. 7. Taipé: Commercial Press, 1985, pp. 151-175.



Fig. 1. Pierre-Louis Grevedon, portrait of Louis Daguerre. Lithography. Société française de photographie, Paris.

## Jules Itier (1802-1877) A French Daguerreotypist in Macao

BARBARA STANISZEWSKA\*

### THE INVENTION OF THE DAGUERREOTYPE

In 1838, Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) (Fig. 1) published a leaflet in Paris to advertise his invention: the daguerreotype. This was a photographic process that produced a single positive picture (image) on a highly polished silvered copper plate surface exposed in a *camera obscura* (dark chamber).

Thanks to the daguerreotype, everyone will be able to show a view of his castle or country home; we will collect all kinds of pictures which will be valued all the more since art cannot match them for precision or perfection of detail and they cannot be altered by light. It will even be possible to make portraits .... (Gunthert, p. 84)

Daguerre was a painter, lithographer and set designer. He was an assistant to the artist Pierre Prévost, and it was through the latter's panoramas that Daguerre was initiated into the art of *camera obscura* between 1807 and 1815. The canvases he produced were very fashionable at the time and served as a backdrop to a variety of theatrical performances.

As chief set designer for the *Théâtre de l'Ambigu Comique* and the *Opéra de Paris* from 1816 to 1822, Daguerre made a name for himself among critics for his

set designs and especially his innovative lighting effects. His success in this field rapidly brought him fame.

In 1822, he went on to create the world's most important pre-photographic invention. Working with the painter Charles-Marie Bouton, also very well-known at the time, he devised the Diorama theatrical process (Fig. 2). The Diorama, meaning 'two

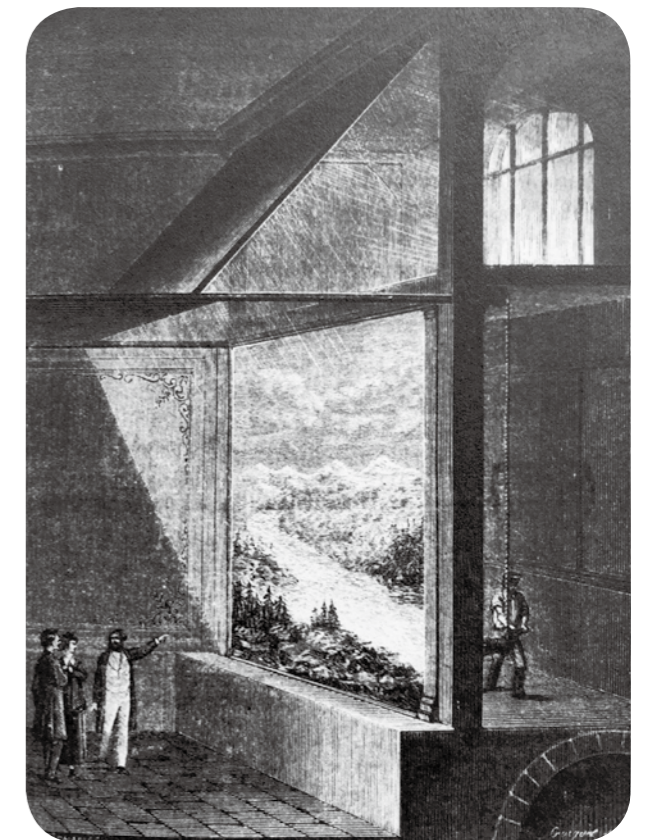


Fig. 2. Diorama of Louis Daguerre, wood-engraving from Louis Figuier, *Les merveilles de la science ou description populaire des inventions modernes*, Paris, 1869.

\* Sorbonne graduate and recognised Borget specialist, she is currently researching 19<sup>th</sup> century Sino-French relations concerning art, trade, social life and the diplomatic missions. She is also researcher in early photography in China.

Graduada pela Sorbonne, é uma reconhecida especialista em Borget. Dedicase actualmente ao estudo das relações franco-chinesas nos campos da arte, comércio, vida social e missões diplomáticas durante o século XIX, bem como ao estudo dos primórdios da fotografia na China.

## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES

views' in Greek, consisted of vast canvases painted on both sides, which could be transformed by means of clever lighting. For instance, the set could be in daylight when lit from in front, and transformed into a night view when lit from behind. Spectators were enthusiastic about the *trompe-l'œil* effect and the Diorama was so successful that Daguerre's fame rapidly spread abroad. King Charles X awarded him a Legion of Honour in 1824. Other Dioramas based on the same principle were created in Great Britain and in the United States.

## AND PHOTOGRAPHY?

Daguerre used *camera obscura* for his sets and from the mid-1820s endeavoured to find a way to fix the projected image onto ground glass in his darkroom in a lasting manner, for the image itself was merely a reverse and ephemeral projection of a scene located outside the dark room.

At the same time, Nicéphore Niépce (1765-1833), a prolific and stubborn inventor, was pursuing the photographic experiments he had started in 1816 with heliogravure. He knew about lithography and used that process for printing. In 1827, Niépce succeeded in obtaining a *camera obscura* image on a polished pewter plate coated in bitumen of Judea, a compound that hardens when exposed to light—however, this required eight to ten hours of exposure to sunlight. Niépce called his invention heliography.

Daguerre heard about Niépce's work from the Parisian optician, Charles Chevalier, whose shop he frequented and who advised Daguerre to meet him. Their first meeting in 1826 was facilitated by the success of the Diorama, and the two men immediately established a correspondence. Later, despite some reticence on both sides, they then formed a partnership to create a permanent image by studying light and chemistry. According to the clauses in their contract, Daguerre undertook to improve the

heliographic process invented by Niépce in 1827, and indeed he did so until Niépce's death in 1833. In fact, Niépce's photographic technique, which required an excessively long exposure period, was not sensitive enough for any practical application or to be successful in anyway. However, his research enabled Daguerre to perfect his own invention, the daguerreotype.

The invention of the daguerreotype was officially announced by François Arago, physicist and politician, on 7 January 1839 at a session of the Academy of Sciences in Paris. That date is usually deemed to be the official birth of photography, but the revolutionary process behind the invention was only divulged on 19

August 1839, again by Arago, to the leading lights of both the Academy of Sciences and the Academy of Arts.

That joint session was to become famous. The auditorium was also filled with an enthusiastic public, eager to discover the secret of the new invention.

Arago waxed lyrical: 'previously it would have taken some twenty years and legions of draughtsmen to copy thousands of hieroglyphs that cover the monuments in Thebes, Memphis, and Karnak. With the daguerreotype, a single man can carry out this vast task'.

The details of the process announced that day seemed close to magical. The procedure for preparing the daguerreotype was meticulous, and polishing the silver-covered copper plate was crucial to it. The plate was then sensitised by exposing the silver side to iodine vapours to form light-sensitive silver iodide. It then had to be used within an hour of the preparation. It was placed in the *camera obscura* for taking the picture and the exposure could take ten minutes or more (Fig. 3). When removed from the apparatus, the latent (invisible) image was developed (or made visible) away from any source of light by means of mercury vapour, and then stabilised with salt water or sodium thiosulfate. Finally,

the definitive picture was gilded with gold chloride to enhance the image. The daguerreotype image was a one-off; to obtain another the whole process had to be repeated. Moreover, it was a reverse mirror image with the left appearing on the right-hand side and vice-versa.

On 19 August 1839, the same day that the process was described and at Arago's instigation, the French King Louis-Philippe acquired the patent for it and offered it as a gift to the world—with the exception of England! The French public took to this new invention with enthusiasm. Opticians' shops were immediately besieged and 'within a few days there were not enough camera obscura to satisfy the zeal of so many eager amateurs' (Lavédrine, p. 35). The craze spread across Europe and America with astonishing speed, and the first daguerreotype in the New World was taken on 16 September 1839, just 28 days after Arago presented the process in Paris. The very first person to describe this remarkable invention in the American press was Robert Walsh Jr, an American correspondent in Paris who related his visit to Daguerre's workshop in a letter to the *New-York American* dated 5 March 1839:

On the 3<sup>rd</sup> instant, by special favour, I was admitted to M. Daguerre's laboratory, and passed an hour in contemplating his drawings. It would be impossible for me to express the admiration which they produced. I can convey to you no idea of the exquisite perfection of the copies of objects and scenes, effected in ten minutes by the action of simple solar light upon his *papiers*

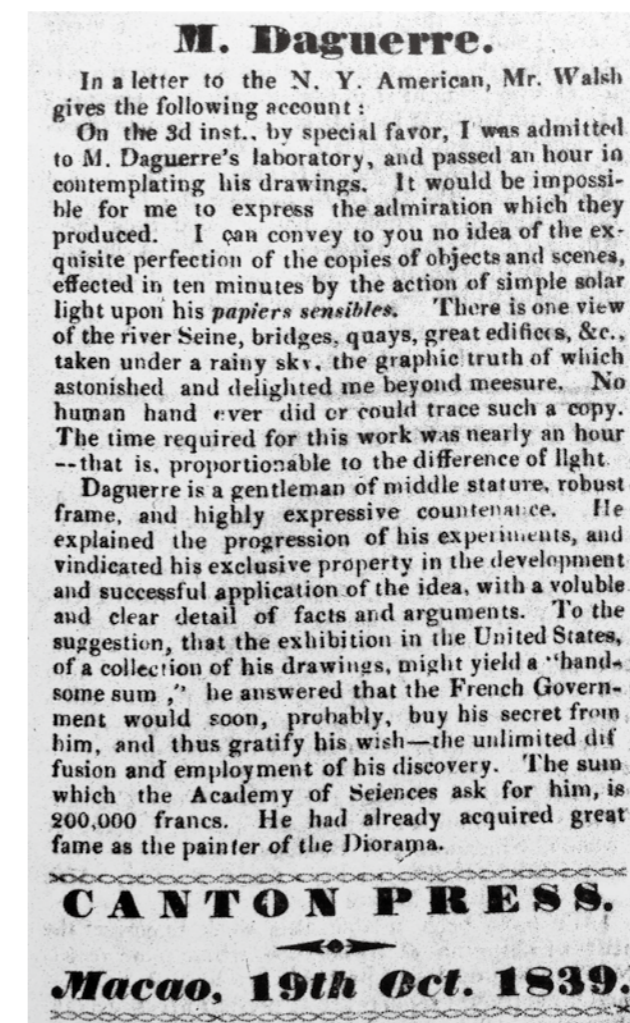


Fig. 4. Robert Walsh's letter in *The Canton Press*, Macao 19 October 1839. Private collection.

*sensibles*. There is one view of the river Seine, bridges, quays, great edifices, etc., taken under a *rainy sky*, the graphic truth of which astonished and delighted me beyond measure. No human hand ever did or could trace such a copy. This time required for this work was nearly an hour—that is, proportional to the difference of light.

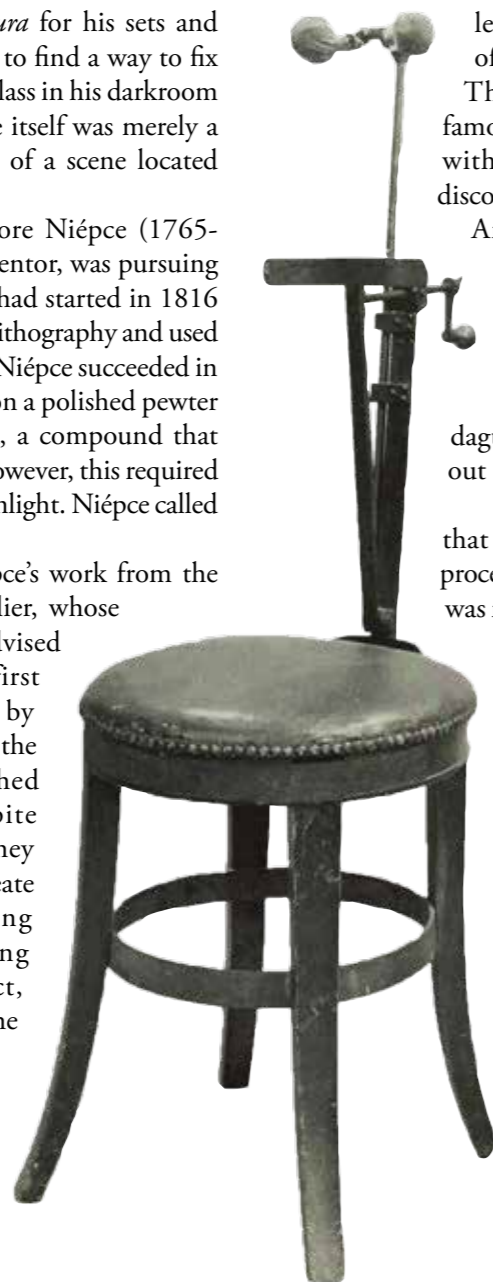
Daguerre is a gentleman of middle stature, robust frame, and highly expressive countenance. He explained the progression of his experiments, and vindicated his exclusive property in the development and successful application of the idea, with a voluble and clear detail of facts and arguments. To the suggestion, that the exhibition in United States, of the collection of his drawings, might yield a 'handsome sum', he answered that the French Government would soon, probably, buy his secret from him, and thus gratify his wish—the unlimited diffusion and employment of his discovery. The sum which the Academy of Sciences ask for him, is 200,000 francs. He had already acquired great fame as the painter of the Diorama.

gratify his wish—the unlimited diffusion and employment of his discovery. The sum which the Academy of Sciences asks for him, is 200,000 francs. He had already acquired great fame as the painter of the Diorama. (Lai, p. 21, Fig. 1)

Samuel Morse, the inventor of the telegraph, was greatly taken with the invention and, thanks to Robert Walsh, obtained a private interview with Daguerre during a journey to Paris. On 9 March 1839, he sent an article to the *New-York Observer* in which he marvelled at the 'incredible delicate minutiae of the black and white drawing, which ... is even able to pick out the slender legs of a spider'.

China in turn, was soon to discover this French invention and on 19 October 1839, only two months

Fig. 3. The 'daguerreotype' chair. The headrest was necessary to ensure the immobility of the subject having to pose for a long time. Musée français de la photographie, Bièvres.





## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES

after Arago revealed the revolutionary process, an English language newspaper in Macao, the *Canton Press* (Fig. 4), reprinted Robert Walsh's letter to the *New-York American* of 5 March 1839 in full.

## HOW THE DAGUERREOTYPE AFFECTED ARTISTS, WRITERS, SCIENTISTS AND TRAVELLERS

Arago's public event of 19 August 1839, disclosing Daguerre's mysterious process, not to mention the publicity that preceded it, triggered a variety of reactions in artistic circles. Supporters and critics of photography confronted each other, with some artists considering that the ability of this process to fix images of nature made it a vulgar competitor. The painter Paul Delaroche (1797-1856) even exclaimed, 'Painting died today!'

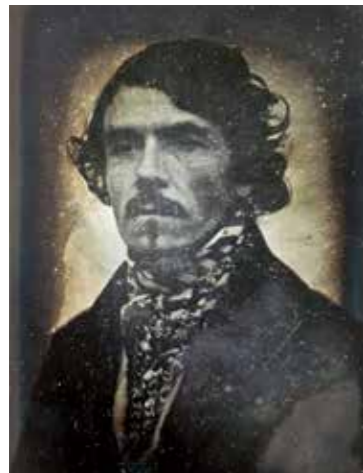


Fig. 5. Léon Riesner, portrait of Eugène Delacroix, 1842. Daguerreotype. Musée d'Orsay, Paris.

In fact, throughout the 1840s, it was the portrait that became the driving force of the daguerreotype and the privilege of the bourgeoisie, which considered it more objective, less expensive and more modern than its painted counterpart. The painter Eugène Delacroix (1798-1863) was against this new invention at first, but became intrigued and finally had his own photographic portrait taken, first by his cousin, the painter Léon Riesener (Fig. 5), and then by Félix Nadar, the famous Parisian photographer. The artist Charles Daubigny (1817-1878) was captivated by the daguerreotype and quickly understood that it would change artistic concepts forever and that its intrinsic qualities of faithful representation and clarity would transform art by its ability to render objective representations of nature. He believed that from now on it would no longer be possible to stick to the rules taught in the art studios, and we might consider that his fragmented

Barbizon landscapes were, in a way, the first pictorial expressions of the photographic experience. After that, impressionists such as Edgar Degas (1834-1917) and Gustave Caillebotte (1848-1894) used photographic techniques to achieve even bolder artistic results.

The new invention also made it possible to reproduce works of art, and many painters began to photograph their works. Ingres was one of the first to do so, while Gustave Courbet used the daguerreotype as a 'mirror with a memory', to use the words of Robert de Montesquieu, and it became one of his main working tools. He not only photographed his own works but collected photographs of the nude models he used for his paintings.

The commercial uses of photography followed immediately. Magazines disseminated a rich harvest of pictures by daguerreotypists 'reporting' from Europe and beyond by means of engraving or lithography. The *Excursions Daguerriennes*, a collection of 110 prints taken from daguerreotypes, was published from 1841 to 1843, and was the first publication to use daguerreotypes for its illustrations.

Writers, too, were intrigued by the invention and quick to comment on it, including those who vilified it. In 1859 the poet Charles Baudelaire criticised the craze for photographic portraits, saying, 'Society has rushed as a single Narcissus, to contemplate its trivial image on metal'. Baudelaire stated that photography was merely a 'refuge for all the failed artists'. Nevertheless, the invention succeeded in captivating the intellectual elite. The poet, Lamartine, changed his mind when he saw Adam Salomon's pictures, and even conferred a poetic dimension on them: 'Since I have admired those marvellous portraits, captured by a burst of sunlight, I can no longer say that it is just a job; it is an art—better than art, it is a solar phenomenon in which the artist collaborates with the sun'.

Fig. 6. Louis-Auguste Bisson, portrait of Honoré de Balzac, May, 1842. Daguerreotype. Maison de Balzac, Paris.



According to Nadar, the writer Honoré de Balzac believed in a theory of spectres and feared that a photograph would steal away some of his own substance. When he finally agreed to be taken, he took on a somewhat romantic pose by turning his head away from the camera to protect himself, with his shirt open and his hand placed on his chest at heart level (Fig. 6).

Victor Hugo, on the other hand, was convinced that the daguerreotype was an excellent medium to disseminate and promote his works.

In contrast to the mixed reception given to the Daguerreotype by the 19<sup>th</sup> century artists and writers, the scientists of the period were enthusiastic, finding it a marvellous tool for their work. As Susan Barger sums it up in her essay 'Delicate and Complicated Operations: The Scientific Examination of the Daguerreotype': 'Daguerreotypes were used by scientists to record events and to document discoveries' (Barger, p. 97). The scientific applications were extended to anthropology, archaeology and medicine.

## JULES ITIER: A TRAVELLER-DAGUERREOTYPIST

Most of the photographers who brought plates back from their travels were amateurs. Ernest Lacan, a critic for *La Lumière*, the first French review to specialise in photography, defined the amateur photographer thus:

For me, the amateur photographer is that man who, for love of art, has acquired a passion for photography, as he might have acquired a passion for painting, sculpture or music, and consequently having made a detailed, reasoned and intelligent study of it, determined not to sacrifice any of his time and fortune needlessly, has succeeded in matching, if not superseding, his masters. (Lacan, p. 36)

Among these amateur photographers was Jules Itier (1802-1877) (Fig. 7), a naturalist and agronomist by training and customs inspector by profession. Itier boarded the sailing frigate *Sirène* in Brest on 12 December 1843, accompanied by his secretary Charles Lavollée. He was part of a group of diplomats accompanying Théodore de Lagrené, Minister Plenipotentiary, to China. As head of a commercial mission accompanying de Lagrené's embassy, Itier



Fig. 7. Self-portrait of Jules Itier as a mandarin made in Marseille in 1847. Daguerreotype. Private collection.

was to study tariffs and navigation. The French king's goal was to obtain the same trading privileges as Great Britain had obtained in the Treaty of Nanking of 29 August 1842, following China's defeat by Britain in the first Opium War.

The daguerreotypes that Itier made in southern China, of Canton (now Guangzhou), Whampoa (now Huangpu), and Macao, between 1844 and 1845, are considered to be the earliest photographic images identified in China. Little was known about those pictures until his descendants decided to sell them to André Fage, the first director of the French Museum of Photography in Bièvres, who acquired them in 1971. The 37 daguerreotypes comprise the largest number of such photographic plates in public collections, but the acquisition was not accompanied by a publication. Things changed seven years later when the *Bibliothèque Nationale* in Paris held an exhibition on photography in China which displayed several of Itier's pictures. Following that, an ardent collector, Gilbert Gimon published two pioneering articles on Itier's

## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES

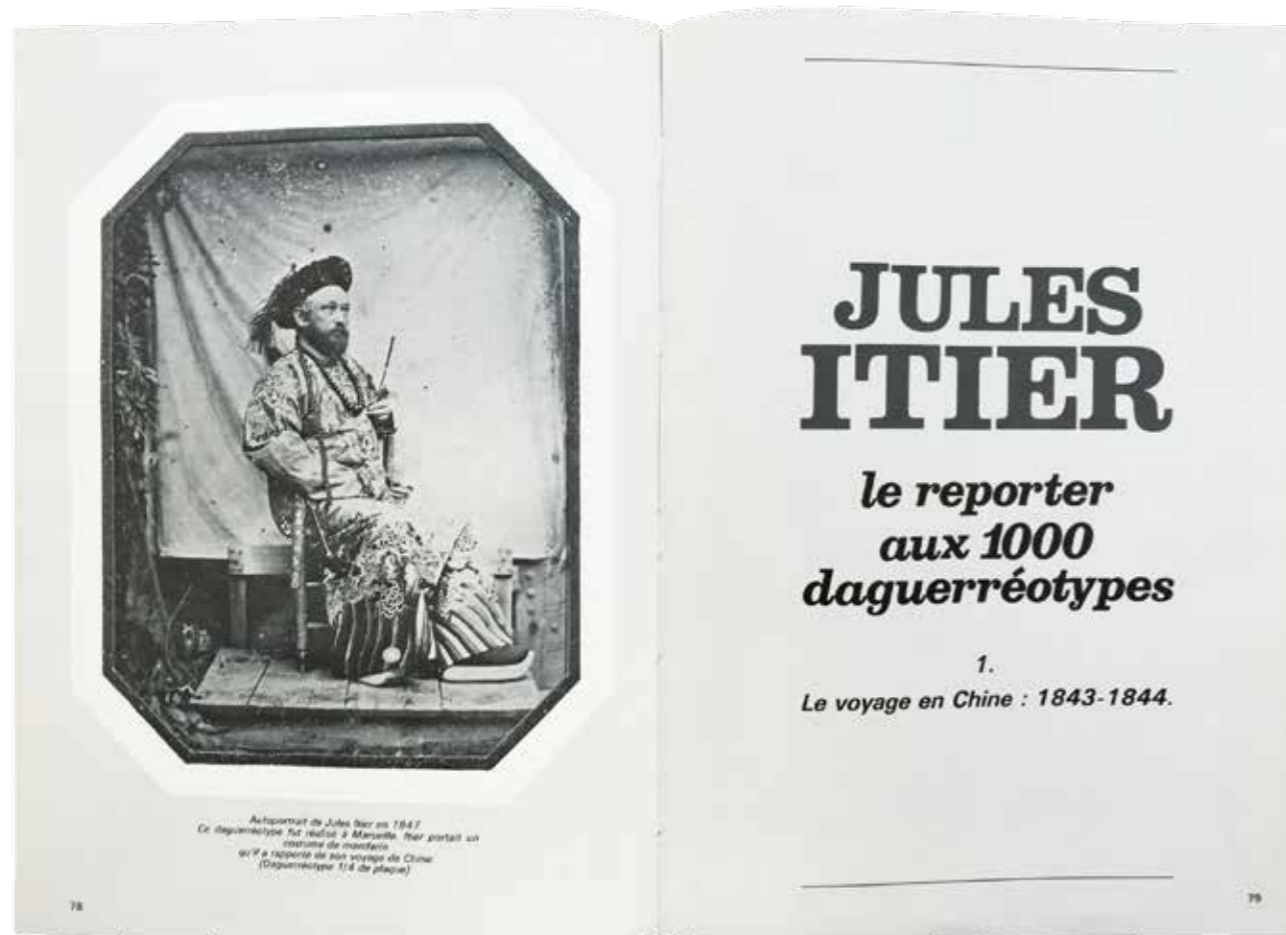


Fig. 8. Gilbert Gimont, 'Le Reporter aux 1000 daguerreotypes: le voyage en Chine, 1843-1844', *Prestige de la photographie* no. 8, 1979.

daguerreotypes in *Prestige de la Photographie* magazine in 1979 and 1980 (Fig. 8).

Jules Itier was born in Paris on 8 April 1802, to a family established for more than two centuries in Serres in the Hautes Alpes department in south-eastern France. His family could be considered as belonging to a 'customs dynasty' since so many members were high-ranking civil servants in the customs service. In 1809 Jules Itier enrolled at the Lycée Napoléon in Paris and finished his studies in Marseille at the age of seventeen. His passion for science dates to this period, apparently triggered by his uncle, Dubois-Aymé, a graduate of the prestigious Ecole Polytechnique. However, Itier was faithful to family tradition and began his career in the customs administration of Marseille in 1819 (where Dubois-Aymé was the director), and rose to become the chief inspector in 1857. According to the *Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Marseille* (Memoranda of the Marseille Academy of

Sciences, Literature and Art), Itier became interested in science again in about 1836. 'Soon his precocious instinct for science was awakened, and with the geologist's hammer in hand he roamed the mountains, juggling his professional duties with his scientific investigations' (Boyé, p. 6). Gilbert Gimont describes him in his article: 'He was, and would always will be, a self-taught man, especially in the field of science, with a rare capacity for assimilation and certainly an exceptional memory ...' (Gimon, 1981, p. 225)

From 1837 on, Itier joined, and became an active member of, several learned societies, including the *Société des Sciences et Arts de Paris* (1837), *Société de Statistiques de l'Isère* (1837), *Société Géologique de France* (1840), *Société Royale Académique de Savoie* (1841), and the *Congrès Scientifique de Lyon* (1841). A note found in Itier's private archives mentions several lasting friendships formed during this period in the scientific circles of Perpignan, which François Arago, the physicist

and politician who launched the daguerreotype in 1839, also frequented. Through his family connections, Itier probably met Prosper Mérimée, the inspector general of historical monuments, who considered that daguerreotypes were an essential tool for recording architectural sites. That friendship would certainly have made Itier familiar with the new process, and during Itier's journey to Senegal in November 1842, 'It was "architecture" that had tempted Itier to begin his photographic work' (Gimon, 1981, p. 227). This journey, along with others to French Guyana and Guadeloupe in 1843, provided Itier with an opportunity to practice the technique before his Chinese voyage.

Itier landed in Macao on 15 August 1844. He recorded in his *Journal*:

It is eleven o'clock, the flotilla of boats rocks on the water; at last we are going to step onto the land of China! The crowd surges onto the quay of Praja Grande, where the French embassy was to land. The ambassador might well have stepped onto Chinese soil with his left foot first, but the gods of China did not permit this calamity to happen, and so he disembarked right foot first. Several Chinese specially charged to record this omen have verified the fact; the success of our enterprise is thus assured in their eyes. On what threads hang the greatest ventures! (Itier, Vol. I, pp. 245-246)

The painter Auguste Borget (1808-1877), who arrived in Macao six years before Itier, was charged with reconstructing this scene. An engraving of his painting was published



Fig. 9. Jules Itier, hand-written inscription 'Vue renversée, Vue de la praja grande à Macao (hôtel du Gouverneur à gauche)' [View of Praja Grande, reversed image]. Daguerreotype. Macao Museum of Art.

in *L'Illustration* magazine on 30 November 1844. (Staniszewska-Giordana, 2011b, p. 56, n. 39)

Itier was one of those French daguerreotypist travellers for whom foreign postings provided many opportunities to practice these new skills for pleasure. Itier brought back more than 100 daguerreotypes from his three-year travels across the Far East, covering a broad range of subjects and views of architectural interest.

His works became known in Macao when, in 1990, André Fage curated an exhibition there drawn from the French Museum of Photography collection, accompanied by a catalogue. On 12 April 2006, Ung Vai Meng, the first director of the Macao Museum of Art, acquired the first known photographic view of the Praya Grande for his museum at a public sale in Paris, fully aware of its historical interest.



Fig. 10. Jules Itier, hand-written inscription: 'Vue redressée de la praya à Macao' [View of Praja Grande, redressed image]. Daguerreotype. Musée français de la photographie, Bièvres.

## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES

Most daguerreotype plates bear a hand-written caption by Itier on the mounting card, providing the place names and a description of the persons represented. For instance, the daguerreotype in the Macao Museum of Art collection, bears the hand-written inscription 'Reversed image, view of the Praja Grande in Macau (Governor's House on the left)' (Fig. 9). Two similar views can be found in the collection of the French Museum of Photography in Bièvres, one with the reversed image and the other with a corrected one (Fig. 10). Since the daguerreotype image was a one-off and could not be reproduced on paper, the only way to disseminate it was to engrave it. As a result, Itier usually took two pictures in order to keep one, '...I decided to photograph them together in a group and take two prints in order to keep one afterwards' (Itier, Vol. II, p. 115). Itier very rarely used a mirror, placed between the ground glass and the lens, to correct the reverse image on the daguerreotype. Curiously, the French daguerreotypists appeared to have preferred the reversed image.

In his three-volume *Journal d'un voyage* (travel journal) (Fig. 11), Itier describes the pictures and places them in context. On 28 October 1844 he wrote, 'I spent my day making daguerreotypes of various sites in Macau and its surroundings: the banks of Praya-Grande, the Great Pagoda, the inner Harbour and the Streets of the Bazaar provided interesting subjects. (Itier, Vol. I, p. 331) Itier had to place himself on a high point to achieve his sweeping view of the Praya Grande (in the Bièvres museum mentioned above), whereas he used a closer view in the version in the Macao Museum of Art (Fig. 9). In this one he altered the composition by focusing more on the group of people (probably fishermen) in the foreground, arranged horizontally as in a frieze, as well as on the neoclassical architecture of the buildings, including the Governor's House facing St Peter's Fort to the left of the plate. Those buildings were generally rented out to English traders from the British East India Company. The fishermen blend naturally into the landscape and breathe life into the picture. However, in the non-reversed version of the picture in the Bièvres Museum collection, the people are arranged in a circle and appear to be having a discussion.



Fig. 11. Jules Itier, *Journal d'un voyage en Chine en 1843, 1844, 1845, 1846* (Paris: Dauvin et Fontaine, 1848-1853, 3 volumes).

From 1860, other photographers such as Felice Beato, John Thompson and Milton Miller also immortalised the Praya Grande. This vogue may be explained by the arrival in Macao of photography on albumen paper. For the Chinese artists who painted this fashionable view for foreign customers, photography was merely a means of duplication, whether of architectural details on the Praya Grande houses, or of portraits. Portraits taken from daguerreotypes were already being painted in 1844, either from photographs brought over by members of the Commercial Mission accompanying de Lagrené or taken during their stay. (Staniszewska-Giordana, 2011a, p. 124, n. 38).

Another site in Macao that was popular with painters and photographers was the A-Ma (Ma-Kok) Temple, which Itier called 'the Great Pagoda'. Itier explored the entire temple premises and took a daguerreotype with the main entrance as its subject. The vertical composition highlights the temple architecture, the clumps of trees around it as well as the people near the temple steps. 'View of the door of the Great Pagoda in the Chinese city of Macau' (Bièvres collection) (Fig. 12) is a reversed image. The same entrance view was drawn on 6 November 1838 by Borget, who used it as a model for the drawings and

paintings in his 'View of a Great Chinese Temple in Macau'. In the same vein Itier took a daguerreotype of another section of A-Ma Temple (Bièvres collection) (Fig. 13), a close-up that highlighted the architectural details and ornamentation against the dark background.

The Chinese gave Itier a warm welcome, and willingly took up natural poses for him in their own environments.

I spent these two days capturing the most interesting features of Macau on daguerreotype; the people on the streets respond with the greatest kindness to all my demands and many Chinese allowed photographs to be taken of them ... (Itier, vol. I, p. 321)

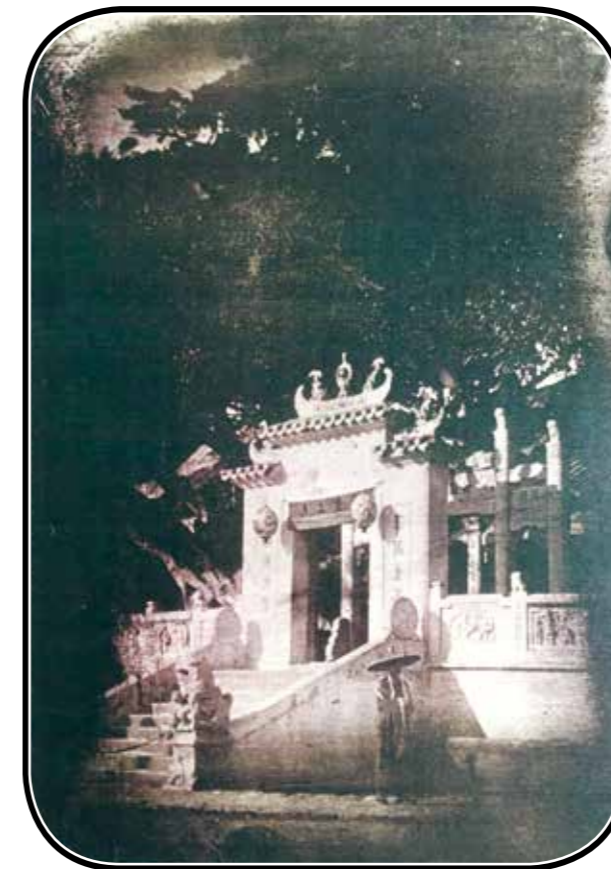


Fig. 13. Jules Itier, hand-written inscription: 'Temple porte ronde, mur de briques'. [Partial view of Ma Kok Temple in Macao]. Daguerreotype. Musée français de la photographie, Bièvres.

And again,

In the third temple, I saw a beautiful, magnificently carved white marble mausoleum surmounted by a statue of the Kuan-yin virgin breast-feeding a child. I was preparing to make a daguerreotype proof when the two bonzes who had just finished worshipping approached to examine my instrument and ask me how it works; they made gestures approving my project and one of them even agreed to stand motionless in the field of my daguerreotype'. (Itier, Vol. II, p. 57) Later the nature of such Chinese scenes that included the local people, changed. Photography developed fast following the 1842 treaty of Nanking and the presence of Westerners in the five ports open to trade (Canton, Amoy (Xiamen), Fuzhou, Ningbo and Shanghai), but they were more avid for views of buildings, landscapes and exotic sights—in other words the forerunners of postcards. Pictures in which Chinese subjects were deliberately inserted within a stereotyped framework were carried out for use in stereoscopic devices between 1858 and 1865.

Fig. 12. Jules Itier, hand-written inscription: 'Vue de la porte de la Grande Pagode de la ville chinoise à Macao' [View of entrance to Ma Kok Temple in Macao]. Daguerreotype. Musée français de la photographie, Bièvres.

## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES

In the inventory of Itier's daguerreotypes there are no views of markets or the inside of temples, even though he mentions such scenes in his Journal. Perhaps the narrow streets of what he calls Macao's 'Bazaar' were not suitable for such photographs. The constraints of taking daguerreotypes indoors or out, especially the light levels required and the subject having to pose for a long time, may have prevented him from taking such pictures.

Very few of Itier's daguerreotype portraits, whether of individuals or groups, can be found in the collections, for while he succeeded in keeping copies of landscapes or architectural views, it was difficult for him to do the same with portraits, which the individuals concerned wanted to keep. At the time a portrait was considered something personal, for family members only.

Thanks to a certain boldness in his arrangement, some of Itier's images lie more in the field of art than documentary record. Thus, in *Les plénipotentiaires réunis sur le vapeur l'Archimède au moment de la signature du traité entre la France et la Chine, le 24 octobre 1844* (The plenipotentiaries gathered on the steamboat *Archimède* for the signature of the treaty between France and China, 24 October 1844) (Bièvres collection) (Fig. 14), the hand-written caption on the back details the clothing and position of each person. Thanks to Itier's Journal, we know how this portrait was made. The scene was photographed during a pause following 'a sumptuous meal served in the officer's quarters of the *Archimède*, which provided its share of the day's pleasures, and during which our guests as usual, did justice to the fortified wines and champagne, which the Chinese decidedly would be fond of were it not so expensive' (Itier, Vol. I, pp. 324-325). This

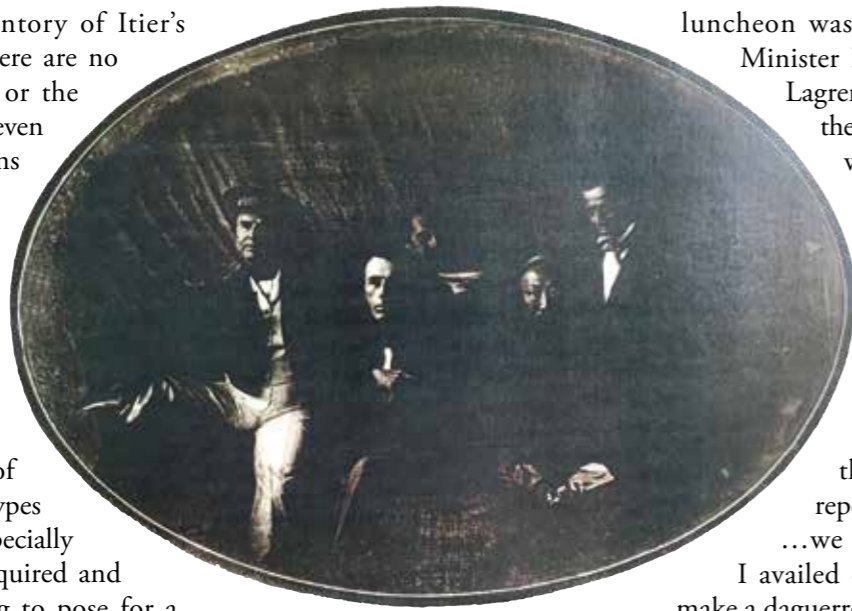


Fig. 14. Jules Itier, hand-written inscription: 'Les plénipotentiaires réunis sur le vapeur l'Archimède au moment de la signature du traité entre la France et la Chine', 'M. Callery, interprète, Ky-ing, vice roi de Canton, M. De Ferrière, secrétaire de la légation, M. De Lagrené, ambassadeur, M. Cécille, contre amiral' [The plenipotentiaries gathered on the steamboat *Archimède* for the signature of the treaty between France and China at Whampoa on 24 October 1844]. Daguerreotype. Musée français de la photographie, Bièvres.

luncheon was taken before the Minister Plenipotentiary, de Lagrené, (Fig. 15), signed the Treaty of Whampoa with his Chinese counterpart, the Viceroy Qiying Imperial Commissioner and Governor of Guangdong and Guanxi Provinces, on board the *Archimède*. Itier reports that:

...we met again..., and

I availed of the situation to make a daguerreotype of the group formed by Ky-ing, the ambassador (Lagrené), the admiral (Cécile), the first secretary of the embassy (the Marquis de Ferrière le Vayer), and the interpreter (Callery). Then I took two separate portraits of Ky-ing and Houan (Qiying's advisor), which I planned to keep, but I absentmindedly showed it to them and from that moment, it was impossible for me to resist their entreaties. The viceroy pleasantly smiled at his image, looked at me shaking his hands and shouted *to-sie, to-sie* (thank you, thank you). (Itier, Vol. I, p. 325)

The people were arranged in a variety of poses, according to diplomatic protocol depending on their rank and importance. Itier succeeded in creating a very balanced composition. The two plenipotentiaries are seated and flanked by Cécile to their right and de Callery standing to their left and thus closing the scene. The First Secretary's three-quarters pose, placed as he is behind de Lagrené, reflects the conventions of the painted portrait. Cécile's relaxed pose, one leg on a bench, is at variance with the serious nature of the scene. Cécile and Callery's white clothes and the light on de Lagrené's face, contrast with the darkness of the rear part of the ship in which the scene is set. The chiaroscuro gives depth to the people and confers a sense of mystery on the scene.

Both Itier's groups and his landscapes reveal his artistic vision and his technical skills. Among the best images in this vein are the beautiful views from the heights of the Bay of Praya Grande with the people below, and the remarkable high-angle panoramic views of Canton rooftops (Fig. 16).

The success of the daguerreotype as a 'travellers' instrument' was short-lived. The equipment was heavy and cumbersome to carry around and not suited to outside use. It became intrinsically linked to that first generation of explorer-daguerreotypists of the 1840s and was abandoned after 1850 when the paper-based photographic processes were able to prepare reproducible images.

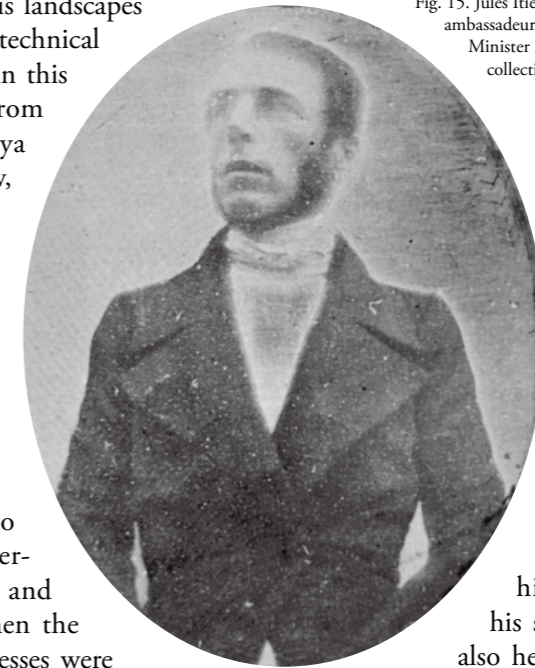
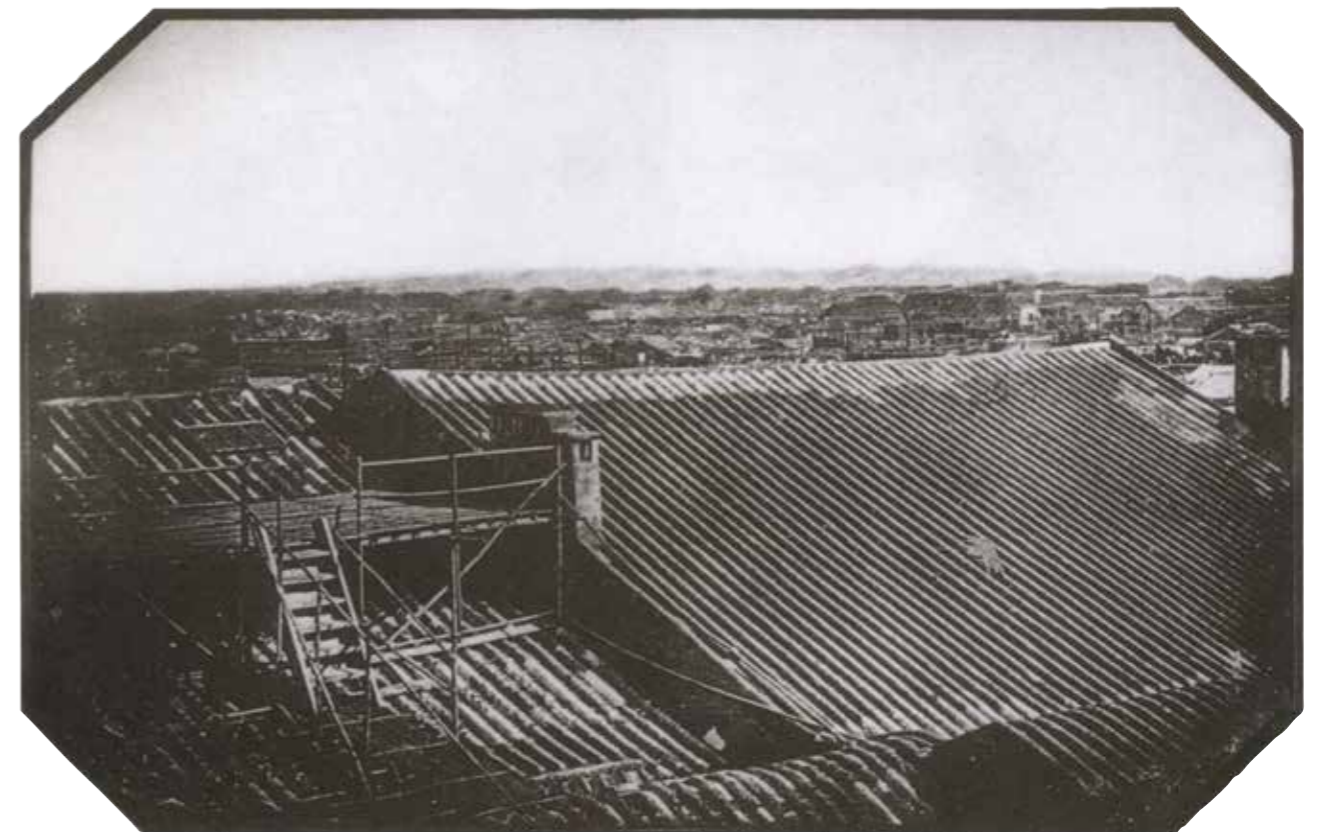



Fig. 15. Jules Itier, hand-written inscription: 'M. Delagrené ambassadeur en Chine' [Portrait of Theodore de Lagrené the Minister Plenipotentiary in China]. Daguerreotype. Private collection.


Itier devoted his leisure time to the daguerreotype, but because of his knowledge of customs affairs, he participated in the negotiations of the Commercial Treaty between France and China. In addition, he carried out surveys of the Chinese market and local industry, notably on viticulture and various plant fibres for textiles. He reported his observations in his travel journal and published his studies in specialised reviews. He also held conferences at various learned societies on his return from China.

Fig. 16. Jules Itier, 'Panorama de Canton,' novembre 1844 [View of Canton, November, 1844]. Daguerreotype. Musée français de la photographie, Bièvres.



Because he fell ill, he did not follow the embassy when it left to visit the other ports open to Western trade following the Treaty of Nanking (notably Amoy (Xiamen), Fuzhou, Ningbo and Shanghai) but decided

to return to France. He arrived in February 1846 after a journey that took him from Hong Kong to Singapore, Malacca and Georgetown, Sri Lanka and Egypt. 



## Macao Women in History and in Fiction

MARIA ANTÓNIA ESPADINHA\*

### BIBLIOGRAPHY

- Bajac, Quentin and Dominique de Font-Réaulx (dir). 2003. *Le daguerréotype français. Un objet photographique*. Collective work. Paris: Réunion des musées nationaux.
- Barger, Susan. 1989. 'Delicate and Complicated Operations: The Scientific Examination of the Daguerreotype', in *The Daguerreotype A Sesquicentennial Celebration*, edited by John Wood. Iowa City: University of Iowa Press.
- Bennett, Terry. 2009. *History of Photography in China 1842-1860*. London: Quaritch.
- Boyé, Michel. 1991. *Globe-trotter et reporter: Jules Itier (1842-1846)*. Catalogue of exhibition. Bordeaux: Musée national des douanes.
- Brochet, Pierre. 1990. 'Vues de Chine en 1844, réflexions sur la collection Itier du musée de la photographie à Bièvres', in *As Primeiras Fotografias de Macau e Cantão*, exhibition catalogue. Macao: Comissão Organizadora do Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas.
- Calzada, Rémi; Julie Corteville and Eric Karsenty. 2012. *First pictures of China, 1844*. Catalogue of the exhibition produced by the Chinese Cultural Centre in Paris in 2012.
- Gimon, Gilbert. 1979. 'Le reporter aux 1000 daguerréotypes, I: le voyage en Chine, 1843-1844'. *Prestige de la photographie*, no. 8, 1979.
- . 1981. 'Jules Itier daguerréotypiste'. *History of Photography*, Vol. 5, no. 3, July 1981, pp. 225-244.
- Gunthert, André. 1999. *La conquête de l'instantané: archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*. Paris: A. Gunthert, 1999.
- Itier, Jules. 1848-1853. *Journal d'un voyage en Chine en 1843, 1844, 1845, 1846*. Paris: Dauvin et Fontaine, 3 volumes.
- Lacan, Ernest. 1853. 'Le photographe. Esquisse physiologique III: Du photographe amateur'. *La Lumière*, no. 9, 26 Février 1853.
- Marbot, Bernard and René Viénet. 1978. *Notes sur quelques photographies de la Chine au XIX e siècle*. Paris: Centre de publication Asie orientale.
- Lai, Edwin K. 2011. 'The History of the Camera Obscura and Early Photography in China', in *Brush and Shutter: Early Photography in China*, edited by Jeffrey W. Cody and Frances Terpak. Los Angeles: The Getty Research Institute.
- Lavédrine, Bertrand, Sybille Monod, Jean-Paul Gandolfo. 2007. *[re]Connaître et conserver les photographies anciennes*. Paris: Comité des travaux historiques et scientifiques.
- Staniszewska-Giordana, Barbara. 2011a. 'Auguste Borget: A Year in China (1838-1839)'. *Revista de Cultura - Edição Internacional*, Macao, no. 38, 2011 ['Auguste Borget, une année en Chine (1838-1839)'. *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*, no. 181, 2010].
- . 2011b. 'Auguste Borget: A visão de um pintor no Sul da China'. *Revista de Cultura - Edição Internacional*, Macao, no. 39, 2011 ['Auguste Borget: la vision d'un peintre en Chine du Sud (1838-1839)'. *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*, no. 171, 2007].
- Thiriez, Régine. 2001. 'Ligelang: A French Photographer in 1850s Shanghai'. *Orientations*, Vol. 32, no. 9.

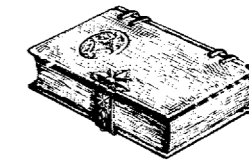
Several historical novels have been published in Portuguese-speaking countries in recent decades. In 'A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial', a paper delivered in the opening session of the 4<sup>th</sup> encounter of Comparative Studies of the Portuguese Language Literature, 1999, Russel G. Hamilton mentions writers from several Lusophone countries who have published post-colonial historical novels: Henrique Abranches, José Eduardo Agualusa and Pepetela from Angola, Mia Couto and Umgulani Ba Ka Khosa among others. Macao, however, has not been very productive in this area, at least regarding Portuguese historical novels.

Considering the rich history of Macao and the long gallery of interesting historical characters who have lived there and were, or are, possible protagonists of novels, we might question why there is no evidence of previous interest for this kind of novel.

\* Graduate Germanic Philology from the University of Lisbon, Ph.D. in Western Philosophy from the University of Salzburg, Austria. She has taught at the University of Salzburg, University of Lisbon (FLUL), University of Macau and is currently the Vice-Rector of the University of St. Joseph, Macao. She teaches Portuguese Language and Culture, Macao Literature, Translation Studies, and folk literature

Licenciada em Filologia Germânica pela Universidade de Lisboa e Doutora em Filosofia (Românicas) pela Universidade de Salzburg, Áustria. Leccionou nas Universidades de Salzburg, Lisboa (FLUL) e Macau e é actualmente vice-reitora da Universidade de S. José, também em Macau. Dedicou-se sobretudo ao estudo e ensino da língua e da cultura portuguesa, literatura de Macau, estudos de tradução e literatura popular.

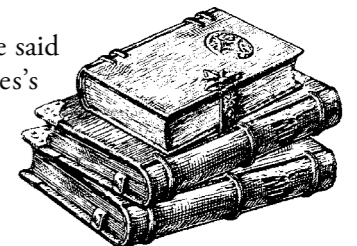
The focus of this article is a genre focus; we want to write about Macao women who have become public or semi-public personalities and have set a different model profile compared to the leading characters of Henrique de Senna Fernandes, Maria Ondina Braga or Rodrigo Leal de Carvalho, for example. Their female characters are fictional women, almost real, who are believed to have lived in Macao at a given historical time. History as well as sociology, geography, or anthropology is always present when a story, novel or short story is written, unless the scenario is a fantasy world. Characters, both men and women, are historically plausible and live in a society that is or will become history. They have names, but they are only character's names, even though they may be common citizens' names.



In the first paragraph of this text we have mentioned some authors. They are native authors of African Portuguese-speaking countries. Their historical novels can be included in a *corpus* of post-colonial

literature, because they reflect their search for a pre-colonial identity that the author would like to recover. If we consider the Macao literature, however, the Portuguese-speaking native writers have not, so far, shown an interest in historical characters or facts as a theme for a novel, nor have they produced any post-colonial fiction. This does not mean, of course, that they have no relation to history. The native writers that we might take into consideration are Deolinda da Conceição, who unfortunately was no longer alive in the post-colonial period, and Henrique de Senna Fernandes. Deolinda da Conceição has left us a considerable number of short stories, but not a novel. Her extremely interesting gallery of female characters depicts various precise portraits of the different situations lived and suffered by Macao Chinese women. They are significant contributions to the study of the Macao Chinese community in the first half of the 20<sup>th</sup> century. The sociological approach is important for history.

The same might be said about Senna Fernandes's works, both novels and short stories. The novels, of course, give us a richer, more elaborate picture



## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES



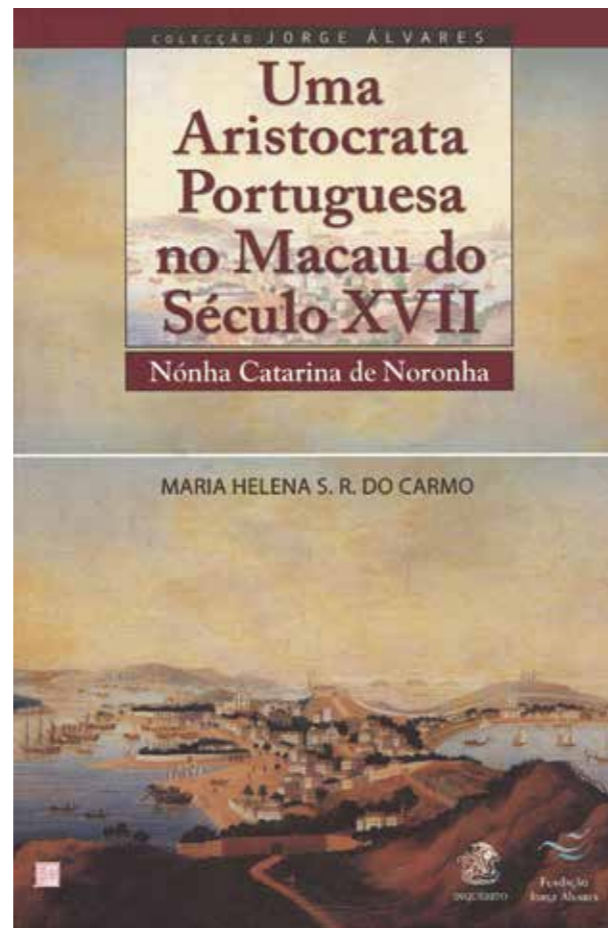
of Macao society, and also of the geography of the city. We could draw Macao maps from the books of Senna Fernandes. This 'geography' is also social, as it shows us the different 'sections' of the city; the 'bairros' (city districts) and their inhabitants, the 'cidade cristã' (Christian city) and the 'Bazar' (China town), the names of the streets, the interaction between the two communities, the emigrations to Shanghai or Hong Kong, the relative importance of several activities, and the existence of other communities that have also influenced the growth and development of Macao in the 20<sup>th</sup> century. And there are references to historical moments and facts, to institutions, urban myths, etc. There is a history of Macao's everyday life in all the novels, but also in the short stories. We cannot speak of his female characters as historic figures, but they reflect the real position of women in the Macanese society. In *Os Dolores*,<sup>1</sup> a posthumous novel published in 2010, the main female character deserves a deep analysis.

The Macao historical novels in Portuguese, however, are a late product, but they are not from native Macao writers. When we speak or write about Macanese literature in Portuguese, we are referring to the works of Macanese authors, born in Macao or descendants of people born in Macao.<sup>2</sup> However, if we talk about Macao literature, we also include works by authors who live or have lived in Macao and write about Macao, its society, its characters, historical or fictional.

For this text, we are considering two books by the same author, Maria Helena do Carmo, who lived in Macao for a couple of years in the late 1990s. Her interest in history led her to take a Master's Degree in Portuguese Language and Culture (Historical Studies). Her research for her dissertation *Os Interesses dos Portugueses em Macau no Século XVIII* put her on the trail of fascinating documents about Macao people and about Macao itself. That was how she 'met' and became curious about Nhónha Catarina de Noronha, who became her first historical/fictional character. She might also have developed this curiosity through the Master's dissertation of her colleague, Anabela Monteiro,<sup>3</sup> who mentions the person and her role in the Macao society of the 17<sup>th</sup> century, confessing however that it was very

difficult to know details of her biography. Who was this lady, after all?

Catarina de Noronha, or Nhónha Catarina de Noronha is mentioned in Anabela Monteiro's dissertation as the widow of the rich merchant D. Francisco Vieira de Figueiredo, a wealthy widow who was living in Timor, she was invited to return to Macao and escorted back home. The homage paid to her was but a pretext to bring the powerful, rich widow and her 'empire' back to the City of the name of God. Macao was suffering a strong economic crisis. Her money, her ships, her business skills were needed and were expected to revitalise the city. The protagonist of *Uma Aristocrata Portuguesa no Macau do Século XVII: Nhónha Catarina de Noronha* (A Portuguese aristocrat in 18<sup>th</sup> century Macao) was the daughter of the Portuguese Governor D. António Manuel da Câmara de Noronha. Catarina's story is a nice narrative; although we are aware that it is not a historical episode; it has a strong historical background.



The novel begins on a cold February morning in 1662, Catarina's wedding day. The groom was D. Francisco Vieira de Figueiredo, a rich Portuguese merchant who was about to celebrate his 60<sup>th</sup> birthday. The bride was in her early twenties. Vieira de Figueiredo was a widower and had an adult son, but he is described as healthy and good humoured, had a good reputation as a merchant and almost a diplomat, because he had contributed to the good relations between Portugal and the sultans and Kings of East Asia.

The author offers us a very detailed description of Catarina de Noronha's life and how she met her future husband, who arrived in Macao on the third or fourth day of January 1662. He was on his way from Goa to Timor and his plan was to go back to Portugal afterwards. The Christmas celebrations had not yet finished when he arrived and were followed by those of the Lunar New Year and the new Emperor of China's inauguration.

The Portuguese nobleman (though recently titled) was welcome in every celebration and party. He had been awarded a nobility title for all services rendered to the King of Portugal. He was rich, good-looking, witty and intelligent. He would keep an interesting conversation on several topics. In the first banquet to honor Figueiredo upon his arrival in Macao, he noticed D. Catarina.

D. Catarina did not fail to arouse the newcomer's interest. She was an educated and cultivated young woman, thanks to her intense relationship with the Jesuits who often came to see her parents. Several well-known Jesuit priests are mentioned as regular visitors to the family.

D. Catarina's description is not an ode to her beauty. She was not a beautiful young lady, but her naturally kind temperament, her willingness to help, her clever conversation and her respectful attitude towards older persons minimised her physical appearance that did not match the beauty standards of the epoch. On the other hand, she had beautiful white teeth and a happy smile on her face. Her mother, the Macanese D. Paula Fragosa, instantly detected Figueiredo's interest in her daughter and started to devote more attention to D. Catarina's grooming, especially to her hairstyle, that was changed in a way that suited her. Vieira de Figueiredo's interest for D. Catarina increased, the young lady accepted the marriage proposal made to her father and the wedding was scheduled for the 3<sup>rd</sup>

of February, hardly a month after Figueiredo's arrival in Macao. Of course, the short period of the engagement gave way to many rumours in town, but Figueiredo had to leave on time to take advantage of the favourable winds to sail southwards.

The rich narration and description of the Macanese festivities in January was largely surpassed by the preparations for the wedding and for the journey thereafter. Figueiredo's last days as a 'bachelor' were strongly celebrated, mainly after his ship was ready to set sail.

*Considering the rich history of Macao and the long gallery of interesting historical characters who have lived there and were, or are, possible protagonists of novels, we might question why there is no evidence of previous interest for this kind of novel.*

D. Catarina also had the opportunity to celebrate with her friends and to understand how much everyone appreciated her future husband. The eve of the 'great day' brought the bride many thoughts about her future. The time of courting had been short, but even if it had been longer the bride would not have been able to guess what kind of husband D. Francisco Vieira de Figueiredo would become. She knew that she was going to marry an apparently good man, who was charmed by her, but whom she hardly knew. Another fact had to be taken in consideration; Macao was facing several problems, mainly concerning the economy. After sixty years of Spanish rule, Portugal was much weaker, and so was Macao. China had also been going through a difficult period with the change of the Ming to the Qing Dynasty and the socio-political situation created by the feudal princes' resistance was certainly not favourable to Macao.

D. Catarina's last night before the wedding was difficult. She could hardly sleep. She was excited,

## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES

though afraid of the changes that she was going to face in the near future. Praying helped her to fall asleep. But she knew that she had accepted to marry Vieira de Figueiredo on her own free will and that she admired him.

The bride's and the groom's outfits, the wedding ceremony in the Cathedral, the bridal procession through the city that was beautifully decorated to celebrate Emperor Kangxi's proclamation to the throne and, later, the banquet that included the best of the Macanese *cuisine*, give us a clear idea of the pomp of a wedding in the Macanese high society.

A long, detailed description of the 'after party', the transportation of bride and groom across the city to the house where they were going to stay during their first days as a married couple, feeds the reader's fantasy. The topography of 17<sup>th</sup> century Macao is clearly described and the reader can follow it on any city map of the time. The western-style wedding is embellished by the complements offered by the Chinese culture and tradition.

The beginning of the married couple's private life was discreetly narrated. Special attention is paid to the festivals related to the Lunar New Year and the fact that the newly wed were guests of honour in many parties and banquets. The New Year celebrations and traditions are described in detail.

Less than one month after the wedding, D. Catarina and her husband left Macao and Vieira de Figueiredo's ship set sail to Makassar, via Manila, where Vieira de Figueiredo had good friends and business partners. The surprises of the journey, the life on board and the first contact with life on a ship, the observation of fish, dolphins and birds and the contact with different cultures, are part of the process of D. Catarina's growth as a woman and of getting more and more involved with her husband. Makassar, in the Celebes, was the place where Vieira de Figueiredo had a good position and was considered a guest of honour. He and his young wife settled there. D. Catarina soon adapted herself to her new life. She was interested in the local culture, met new people, observed everything very attentively and learned the local social rules. The focus of this paper is the character, Nhónha Catarina. We are tempted to look at more historical details, but that would extend this article too much.

We shall only note that both the events that occurred in Macao and in China and those which

happened in Southeast Asia or even in India (Goa) are narrated in the novel, especially those which refer to events that have influenced the life of the couple. Vieira de Figueiredo's position and success were the object of envy; the attempts of several merchants or adventurers, both Portuguese and of other nationalities, to take power kept him aware of the danger of losing his position and also made him stronger. The frequent journeys of Nhónha Catarina's husband also gave her the opportunity to be more independent, to make decisions and face difficulties.

About three years after the wedding, Nhónha Catarina was pregnant and gave birth to a baby girl, who was baptised Ana Maria.<sup>4</sup> The baby was born exactly when Figueiredo was trying to flee from Timor and to take his wife and servants to Larantuka, where he was renovating his old house. They had to stay in Timor and could only leave many months later. Nhónha Catarina had dreamt of leaving Southeast Asia and move to Portugal, or at least to Goa. The constant danger in which she lived and Figueiredo's absences on business or political journeys made her suffer, in spite of her having discovered that she had been betrayed by her husband with a local woman.

Francisco Vieira de Figueiredo's unexpected death in 1667 left his young widow alone and with a small child to care for. The author includes here, as she herself recognises, the completely fictional love story, or rather, passionate love of D. Catarina for a young Italian whom she rejects out of respect for her husband but would have accepted as a young widow after the mourning period. He married a Portuguese young lady of another noble family. The romance, however false, strengthens the good character of Nhónha Catarina; a faithful wife, though aware of having been betrayed, a widow who does everything to save her late husband's property and commerce, an aristocrat who learns everything about trade and diplomacy in Southeast Asia.

The purely fictional part of the novel serves the purpose of showing the noble character of D. Catarina de Noronha, her intelligence and her respect for her husband's memory and her love for her daughter. She received several marriage proposals, but she knew that her estate and money were the real motivation of the proponents.

Nhónha Catarina's wish was to return to Macao, although she was aware that the economy and the political situation there were not favourable. An

embassy had been sent to the Emperor of China, to seek help for the city. Manuel de Saldanha was the ambassador, but he and his embassy were still waiting in Guangzhou for the necessary authorisation to go to Beijing.

D. Catarina wrote several letters to the Macao Governor. She was aware of the risks she had been taking. The Dutch fleet under the rule of Johan Van Dam chased the Portuguese and the Spanish ships in the South Sea. D. Catarina wrote to Manuel de Saldanha. Bento Pereira de Faria, the secretary of the ambassador, was in charge of writing the required authorisation.

Bento Pereira de Faria wrote several letters to political entities in order to allow D. Catarina to return to Macao. The ships that had belonged to Figueiredo were returned to the widow. One of her own ships was sent to Larantuka to take her back to Macao. The departure was delayed by the captain's disease and the journey took a couple of months. On the last day of June the ship *Nossa Senhora do Rosário e Almas do Purgatório* sailed into the Macao harbour. D. Catarina was back and she had many plans. She wanted to have her own house, an idea that did not please her mother and sister. She postponed the execution of this idea, although it happened some years later. Revisiting Macao was a pleasure, but many things had changed. D. Catarina kept to her plans and became one of the most respected personalities in Macao. Having been a widow for three years, everybody expected her to get married again, according to the tradition. Again and again she refused to get married. She knew that her property was the main interest of the proponents. She was prettier as a twenty-eight-year-old than she had been at twenty, but she was also wiser and fully aware of her power. She had learned a lot about the world, about people and about herself. She was respected by everyone in Macao. She was generous, charitable and a good business woman. Macao suffered at that time and Saldanha's Embassy failed the objectives, in spite of his having been well received by the young Emperor Kangxi. Saldanha died in Beijing and Bento Pereira de Faria did not respect the Ambassador's will and replaced him, instead of André Coelho Vieira, who had been nominated by Saldanha. The situation is well-explained in the novel and it can be supported by reliable historical sources. The emperor decided to support Macao, but the crisis was not over and D. Catarina tried to help those in need.

A new Portuguese nobleman coming from Goa arrived in Macao; Pero Vaz de Siqueira was his name and he had a brilliant career both as a military and as an officer at the Governor's service. He intended to stay there and it was known that he wanted to marry a lady from Macao. D. Catarina was somewhat interested, but she stepped aside to 'offer' the opportunity for her sister, D. Maria de Noronha, to marry. Siqueira, her brother-in-law, respected her and always sought her advice on important issues.

*However, if we talk about Macao literature, we also include works by authors who live or have lived in Macao and write about Macao, its society, its characters, historical or fictional.*

Once more Macao, 'the republic', as Macao was called by its people, had operational problems. Another embassy was formed; this time Bento Pereira de Faria was the ambassador. Although the ambassador was well-received, the results of the embassy were not very good except for the punishment of the Guanzhou 'suntó', who was dismissed for corruption.

Details of life in Macao and all the economic and political problems; the changes, the relationship with Portugal, the gossips, everything contributes to give the reader an image in which D. Catarina's character is a model of virtue. She was very well-connected with the rich and powerful and she protected the poor.

D. Catarina was frequently asked for help, not only by the poor. The men who made the political decisions also sought her advice and asked her for money. D. Catarina was cautious, but she loved Macao. She was a woman, therefore she could not participate in the meetings of the Senado, the structure that ruled Macao, even against the Governor and disrespecting the orders of the King or the Queen of Portugal.

The last third of the novel is extremely rich in historical details, even more than the previous

## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES

chapters. Facts, events, personalities, all are mentioned in documents of the time. The ships that sailed to and from Macao, the reestablishment of the silver trade with Japan, the trade with Southeast Asia, the economic crisis in Macao, the Emperor's policies, the new embassy to Beijing, the news about the end of the war between Spain and Portugal, the beginnings of the opium trade, the arrival of new Portuguese officers sent by the king of Portugal to recover the power over Macao, Emperor Kangxi's Tolerance Act in 1692, the important role of the Jesuit Missionaries ... everything is there, as a 'proof' of D. Catarina's existence.

The lady has grown older. Her daughter married a good hardworking young man. D. Catarina was lonely. She became more isolated and ageing made her health more and more fragile. She died in July 1701. D. Catarina donated many valuable assets to the Church and her memory was kept as that of a benefactor and also as a good administrator of the family business, especially the trading ships, as maritime commerce was the main income source for Macao. D. Catarina's position was handed over from generation to generation and later to another Macao citizen, Manuel Vicente Rosa, the tutor of D. Catarina's grandchildren, who had become orphans.

Nhónha, i.e. D. Catarina de Noronha, is historically accepted as a woman who has earned the recognition and the respect of her fellow merchants and ship owners. She had been educated to be a good wife and mother and a good Christian. She was all of those, but she had to learn by herself to combine the so called 'feminine virtues' with skills that she had not recognised in herself. She was also literate and cultured. The author presents her as a very good example of a Macanese lady.

A different way to depict Macanese women can be found in another historical novel by the same author: *Mercadores do Ópio: Macau no Tempo de Qianlong* (Opium merchants. Macao in the epoch of Emperor Qianlong). The novel refers to four generations of a family of ship owners and merchants at a time when the opium trade was the main commercial product in Macao. In this case we will disregard most of the historical facts and pay attention to the women who are the true anchors and shelter of these men. The novel can be considered the saga of four generations of the Valente Rosa family, from 1735 to almost the end of the 18<sup>th</sup> century. Emperor Qianlong resigned in 1796.

Once more, we want to focus on the female characters, although they are not the protagonists but the supporting characters. None of the female characters in *Mercadores do Ópio* is so strong as Nhónha Catarina. Their characterisation cannot be so detailed, because there are less documents about their lives. Their names match the registers in the parish churches where they had been christened or got married. The author uses her capacity to write fiction, surely based on descriptions of the everyday life of wealthy women in Macao and also of girls' education and the contribution of the Jesuits to it.

Who were these women? How did they live? How important were they in their families?

Isabel da Cruz was Manuel Vicente Rosa's wife. He was a 'Reinol', a Portuguese who arrived in Macao in 1704 and married the Macanese Isabel da Cruz, António da Cruz's sister, i.e., a woman related to the best Macanese families. As they had no children, Manuel invited a nephew of his, Simão Valente Rosa, to come to Macao to assist him and become his heir. This invitation was not agreeable to Isabel, but she eventually accepted and even succeeded in finding him a suitable wife. Simão would become a full member of the Macanese merchants society and be entitled to participate in the 'Senado' after having got married.

Mariazinha, alias Maria Araújo Barros, was sixteen years old and was impressed by Simão's appearance when she first saw him. She guessed that the elegant young man was the promised groom that she was supposed to meet at a party organised by Manuel Vicente Rosa to introduce his good-looking twenty-year-old nephew to the Society and, of course, to introduce him to Mariazinha. Her parents had already accepted the future union. Other families with eligible young ladies hoped that it would not happen. The wedding, however, was celebrated two weeks later and the bride and groom started a happy family, and had seven children and fifteen grandchildren.

Mariazinha became Dona Mariazinha, a family mother, a respected lady, performing all her social and Christian duties, but she was also eager to learn. Besides being literate, she also could read and write Chinese characters. She was an enthusiastic reader of the novel 'The Odoriferous Concubine'. Mariazinha loved that novel and developed some kind of affection for the Emperor and his beloved Muslim lady,

a war slave. At the time when she read the book, Mariazinha was already the mother of several children; Simão was a respected and wealthy merchant and she felt that she was somehow being neglected because of her husband's business. Although their wedding had been prepared by Manuel V. Rosa and Mariazinha's parents, they had developed a very strong affection and were in love. Xiang-Fei's tragical end—suicide—moved Dona Mariazinha so deeply that she cried while reading the related book chapter. When she finished reading the tragic story of Qianlong and Xiang Fei, an explosion of the feelings that she had been silencing for a long time made her cry so much that her eyes were swollen.

But she calmed down and thought of the positive aspects of her life and all the blessings that she had received. Then she became jealous, although she had no evidence of Simão's treason. On the other hand, she paid more attention to her husband and listened to him with interest and respect. The tragic death of their son Bartolomeu contributed to strengthen their love. But novels and short stories about Qianlong's love and revenge kept Mariazinha and other Macanese ladies interested in reading and even the men commented on the books and the rumours about the Emperor.

Mariazinha often surprised everybody with her wise remarks about politics and business, but also with her knowledge of arts, pottery and other subjects. She is the main female character in *Mercadores do Ópio* and the other ladies are like a reflection of all her virtues. She knew what was right or wrong, she preserved the traditions, but made the required changes. She led the charity groups, but she did not neglect her children. We could say that she was quite a role model in Macanese society.



António, Simão's brother, arrived in Macao in 1748, ten years later than Simão. He was 28 years old, two years younger than his brother. António was not eager to get married, even less to marry someone that he himself had not chosen. He agreed to live at his brother's, in the family mansion of their now widowed uncle. A few years later, however, he moved to a house of his own, because Simão and Mariazinha had many children and he was going to get married to Filipa.

Filipa Pereira is not a prominent character in the novel and we do not have a description of her physical appearance. However, we have an idea of her character and intelligence, for example

when she participated in a dinner party and after the dinner understood that the men were discussing business and politics and the women were not expected to contribute. Filipa spoke out her ideas and claimed her right to participate in the discussion, saying that she loved histories of battles and problems with mandarins and also about life in the emperor's court. She could also read Chinese characters and poems about China and about the Emperor.

Another woman deserves being mentioned: Josefa, a domestic helper ('criada', in local language). She accompanied Mariazinha when she moved to the Valente Rosa's mansion. She was not only responsible for Mariazinha's comfort, but also considered part of the family. She was experienced in household and life and helped Mariazinha raise her children. The domestic helper character, the 'criada', is typical in a Macanese family. They knew and kept the family secrets, loved and protected the children and kept things going smoothly. The language used by 'nhónhas' and 'criadas' was often the Patuá, the Macao crioule. Some dialogues



## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES

in Patuá help to create a special feminine and Macanese atmosphere.

Simão and Mariazinha had daughters and sons. António and Filipa only had one son. The sons got married. Daughters and daughters-in-law were a new generation that led to yet another new generation. This fourth generation took over the family traditions.

Macao suffered several economic crises. The families and in-laws fought over the property, ships and over the trading routes. At that time the 'casados' were still powerful in Macao. Missionaries and all clergymen were respected. The Jesuits also were respected and had influence in the Emperor's court.


Manuel Vicente Rosa died in 1751. His nephew Simão became the patriarch, a role that he had been playing for years on behalf of his uncle. Almost all of Simão Valente Rosa's children were married at the end of 1750s and a new generation started taking the lead. The young men were 'casados', therefore they were allowed to participate in the political life of the city. Besides, marriages also brought connections with other important families or with Portuguese newcomers from 'good houses' who came to seek their fortune in Macao.

European companies, first French and Dutch, and then others, established themselves in Macao. The Macanese faced the situation with courage and

strengthened their business and their friendship. Their business, especially the illicit opium trade, made Macao richer and richer. The Valente Rosa family was forbidden to leave Macao, because they were the owners of many ships and their business was the main source of income for Macao. The women of the family were active in charities and helped in social welfare.

D. Mariazinha died in 1791. Besides her fortune, she contributed to Macao with a family that continued to give a lot to the city. Her children, grandchildren and great-grandchildren continued the family business and traditions.

We have tried to focus on Macanese women, but the historical and social background cannot be overlooked and the author went through a long process of research. Her Master's thesis, *Os Interesses os Portugueses em Macau, na Primeira Metade do Século VIII* (The interests of the Portuguese in Macao in the first half of the 18<sup>th</sup> century) gave her good grounding.

The two historical novels referred to above have something in common, something that interrelates them. Characters of the novel *Mercadores do Ópio* or their descendants are already mentioned in *Uma Aristocrata Portuguesa no Macau do Século XVII*. The Macanese families and the women, i.e. the female characters, are correctly and historically identified, but their fictional characteristics enrich both novels. 

## NOTAS

- 1 Henrique de Senna Fernandes, *Os Dores*. Macao: Instituto Cultural do Governo da RAEM, 2010
- 2 Cf. Maria Antónia Espadinha, 'Literatura de Macau'.
- 3 Anabela Nunes Monteiro, *Macao no Tempo de Bento Pereira de Faria (2.ª Metade do Séc. XVII)*.
- 4 Ana Maria Figueiredo de Noronha existed, is documented and married António da Cruz in Macao.

## BIBLIOGRAFIA

- Boxer, Charles Ralph. *Fidalgos no Extremo Oriente, 1550-1770: Factos e Lendas de Macau Antigo*. Macao: Fundação Oriente/ Museu e Centro de Estudos Marítimos, 1990.
- . *O Senado da Câmara de Macau*. Macao: Leal Senado, 1997.
- Carmo, Maria Helena S. R. do. *Mercadores do Ópio: Macau no Tempo de Qianlong*. Lisbon: Tágide, 2012.
- . *Uma Aristocrata Portuguesa no Macau do Século XVII: Nhónha Catarina de Noronha*. Lisbon: Editorial Inquérito, 2006.
- . *Os Interesses dos Portugueses em Macau na Primeira Metade do Século XVIII*. Macau: Universidade de Macau, 1999.
- Espadinha, Maria Antónia. "Literatura Portuguesa de Macau", in *I Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa - Actas*. São Paulo: Universidade Cruzeiro do Sul.
- Jesus, Montalto de. *Macao Histórico*. Macao: Livros do Oriente, 1990.
- Lukács, G. *The Historical Novel*. Harmondsworth: Penguin, 1976.
- Marinho, Maria Fernanda. "História e ficção ou ficção da História". in idem, *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- Monteiro, Anabela Nunes. *Macao no Tempo de Bento Pereira de Faria (2.ª Metade do Séc. XVII)*. M.A. dissertation, Universidade de Macau, 1998.
- Silva, Beatriz Basto da. *Cronologia de Macau*, vol. 2: *Século XVIII*. Macau: Direcção dos Serviços de Educação e Juventude, 1997.

# The Land of the Lotus Flower A Haven for the Diasporised

CHRISTINA MIU BING CHENG\*



Plate 1. The Land of the Lotus Flower.  
Photograph by the author.

Plate 2. Liang Piyun, ca. 2002.  
Courtesy of Professor Shi Yidui.



Macao—the Land of the Lotus Flower—has played an indispensable role in succouring the desperate (Plate 1). This former Portuguese enclave was once a sanctuary for European missionaries and Japanese Christians fleeing religious persecution;<sup>1</sup> and a transitory shelter for the uprooted Chinese during the socio-political turmoil in China. It has, moreover, proved itself to be a city of anchorage—a haven for people taking root there.

Liang Piyun 梁披云 (alternative spelling in Cantonese: Leung Pai-wan), also known as Liang Xueyu 梁雪予 (1907-2010) (Plate 2), settled in Macao after having become diasporised.<sup>2</sup> Born in Quanzhou, Fujian province, Liang was an intellectual, educationalist, social activist, calligrapher and poet. In his youth, he advocated ‘national salvation through education’ in the aftermath of the collapse of the Qing Empire (1644-1911). The dawn of the 20<sup>th</sup> century in China was a chaotic epoch that saw mass migrations of distressed Chinese abroad; and a period of intense ideological ferment as well.

At the peak of the first phase of the civil war between the Chinese Nationalist Party and the Chinese Communist Party (1927-1936),<sup>3</sup> Liang Piyun was uprooted from his home soil. He migrated to Malaya (reconstituted as Malaysia in 1963) in 1933 and settled

in Indonesia in 1936. He later came back to China but had to flee again to Indonesia just before the founding of the People’s Republic of China in 1949. Given the bloody anti-Chinese outbreaks in Jakarta in 1965, he left for Beijing but decamped to Macao in 1966 at the start of the Cultural Revolution (1966-1976).<sup>4</sup> He lived a displaced and nomadic life, roving and roaming in Southeast Asia during the tumultuous era of calamitous changes, and Macao came to be his permanent destination and resting place. He was the archetype of a rootless diaspora, floating like duckweed, looking for a safe shelter.<sup>5</sup>

By employing Liang Piyun’s experience of diasporisation as an example, this paper seeks to address Macao as a haven for the returned overseas Chinese, or the diasporised. It discusses Liang’s contributions to the promotion of education in his hometown Quanzhou, Kuala Lumpur, Jakarta, and Macao, as well as his concerted efforts to uphold Chinese calligraphy as a cultural legacy in Hong Kong and Macao. Predicated on Liang’s classical poems, it examines how he adjusted and situated himself; and underwent regeneration and reinvigoration in the Land of the Lotus Flower. In his golden years he was honoured as the pride of Macao.

## A PAEAN TO THE LOTUS

Macao has been poetically described as the Land of the Lotus Flower (Lianhua Di 蓮花地), or Island of the Lotus Flower (Lianhua Dao 蓮花島), because of its cartographic shape resembling a lotus. The Macao peninsula itself is likened to the flower or bud; and the narrow isthmus that connects peninsular Macao to Zhongshan county, Guangdong province, is likened to the stem (Plate 3).

\* 郑妙冰 Ph.D. in Comparative Literature from the University of Hong Kong. She is the author of *Macao: A Cultural Janus* (1999), *In Search of Folk Humour: The Rebellious Cult of Nezha* (2009) and *Tracing Macao through Chinese Writers and Buddhist/Daoist Temples* (2013). She has written extensively on Macao and Hong Kong, with more than twenty articles appeared in various publications.

*Doutorada em Literatura Comparada pela Universidade de Hong Kong. Autora de Macao: A Cultural Janus (1999) |, In Search of Folk Humour: The Rebellious Cult of Nezha (2009) e Tracing Macao through Chinese Writers and Buddhist/Daoist Temples (2013). She has written extensively on Macao and Hong Kong, with more than twenty articles appeared in various publications.*

## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES



Plate 3. A blooming lotus flower. Courtesy of Ms Caroline Y. L. Lai.

Macao's cartographic resemblance to the lotus is reflected in naming places. One of Macao's oldest temples (near the Border Gate) is called Lotus Peak Temple (Lian Feng Miao 蓮峰廟), which was believed to have been built in 1592 (Tang, 1994: 197). The hill that this famous temple leans against is known as Lotus Peak Hill (Lian Feng Shan 蓮峰山). The Pearl River surrounding Macao is lyrically dubbed Lotus Ocean (Lianyang 蓮洋).

Macao has also been alluded to as the lotus flower in literary renditions. Wu Li 吳歷 (1632-1718), a notable painter-scholar, arrived at Macao in 1681 to start a new life as a Jesuit novice. He noticed, 'The hill of Haojing [Lotus Peak Hill of Macao] looks like a [lotus] flower' (*Haojing shan xing ke ler hua* 濠境山形可类花) (Wu, 1909: 45b). Zheng Guanying 郑观应 (1842-1921), an influential comprador-merchant, spent most of his lifetime in Shanghai. But he stated, 'My residence is actually in the Land of the Lotus Flower' (*Nong jia zheng zhu lianhua di* 农家正住莲花地) (Zheng, 1995: 183).

More recently, after China resumed sovereignty over Macao in December 1999, the lotus flower, in white, was adopted as the floral motif on the regional flag.<sup>6</sup> In the vicinity of the Forum de Macao is Lotus Square, where a large bronze sculpture sits – 'Lotus Flower in Full Bloom' (*Sheng shi lianhua* 盛世莲花) (Plate 4). It was presented by the State Council of China in 1999. In short, Macao is redolent with the image of the lotus.

Macao's association with the lotus is reminiscent of an elegant prose written by Zhou Dunyi 周敦颐 (also known as Zhou Lianxi 周濂溪) (1017-1073),

a Neo-Confucian philosopher of the Northern Song dynasty. In 'A Paean to the Lotus' 爱莲说, Zhou writes, 'I am only fond of the lotus, rising from the dirty mud yet remaining unstained, bathing in clear water yet not beguiling' (*Yu du ailian zhi chu yuni er bu ran, zhuo qin lian er bu yao* 予独爱莲之出淤泥而不染，濯清涟而不妖) (quoted in Dong, 2011: 47). The prose remains Zhou's most beloved work and evokes powerful symbolism shared by Confucian, Daoist and Buddhist traditions in China. The lotus is generally linked with purity and serenity, and is a trope to insinuate transcendence from earthly confinement. By extension, it comes to symbolise rebirth, immortality, enlightenment, spiritual growth, and self-regeneration (Tresidder, 1997: 126-127; Vries, 2004: 364-365).

As different literary texts illustrate, Macao has multifarious 'visages' on parade after becoming a Portuguese settlement. It has been portrayed as a stepping-stone for adventurers (Torga, 1989); a drifting island where people on the move merely pass by (Yi, 1990); and a temporary asylum for midway sojourners (Pan, 1993). Quite different from a sense of impermanence and rootlessness, Macao can impart a reality of permanence and rootedness. It readily displays its 'visage' as the Land of the Lotus Flower that can transcend limitation and offer peace and security. Metonymically, it stands for a safe harbour for anchorage where the desperate can take root and regenerate.

## AN EDUCATIONALIST IN A NOMADIC LIFE

Liang Piyun was born into a gentry-scholar family. His father Liang Shengji 梁绳基 (1882-1924) passed the imperial civil service examination at the county level for the elementary *xiucai* 秀才 degree at the age of fifteen (Liang, 2003: 98), and soon became a scholar-turned-merchant. Merchants and traders had been traditionally discriminated against, if not disdained by the other classes, but during the second half of the 19<sup>th</sup> century in China there was no rigid social hierarchy between merchants and gentry. It even turned out to be a fashion for a scholar to become a merchant (Wu, 2010: 15). Liang Shengji proved to be a very successful merchant, and was a pioneering investor in the rubber industry in Malaya (Liang, 2015: 11-12). His connection with Malaya perhaps paved the way for his son's flight later.

In the turbulent times following the demise of the impotent Qing dynasty, Liang Piyun was nurtured with

a good education. He had been tutored by his father on classical Chinese literature since boyhood and received a mission education in his early teens. In 1924 he was admitted to Shanghai University (founded in 1922) and gained a Bachelor Degree in 1926. He then moved on to Waseda University in Tokyo, Japan, twice (1926-1928; 1930-1931) as a graduate student in the School of Political Science and Economics (Liang, 2015: 21-23).<sup>7</sup>

In his youthful days, Liang already placed a heavy emphasis on education against the backdrop

of mass rural illiteracy. Under the circumstances of China's humiliating defeat in the First Sino-Japanese War (1894-1895) and the ensuing 'scramble for concessions' by Western imperialist powers on Chinese soil, in 1905 a new educational ideology was born that associated universal literacy with national wealth and power. That year significantly marked the abolition of the imperial civil service examination system, which was established in the Sui dynasty (581-618). The same year also unprecedentedly saw the promulgation

Plate 4. Large bronze sculpture 'Lotus Flower in Full Bloom'. Photograph by the author.



## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES



of a modern school system. The pursuit of universal literacy for nation-building and economic development became the touchstone of China's modernisation at the turn of the 20<sup>th</sup> century, and literacy programs were of national concern. Glen Peterson has observed:

By the early 1920's, China reformers and revolutionaries were firmly committed to the idea of universal literacy as key to China's modernization... Individuals and organizations representing a diverse spectrum of ideological viewpoints began to work actively to promote literacy in China's countryside (Peterson, 1997: 15).

An urban intellectual of vision, young Liang Piyun was imbued with a strong sense of national reform, and was supportive of the literacy campaign in the 1920s. He advocated education as a means to save the battered and withered country, and envisioned a strengthened and modernised China. He called for 'national salvation through education, national revival through education, and national strength through education' (*jiao yu jiuguo, jiao yu xingguo, jiao yu qiangguo* 教育救国、教育兴国、教育强国)(Gao, 2010: 83).

In 1928 Liang came back from Waseda University to Xiamen 厦门, a sub-provincial city of Fujian, where he worked as the Chief Editor and Director of the newspaper *Minguo Ribao* 民国日报 (Republican Daily News). In 1929 he founded Liming High School (Liming Gao Zhong 黎明高中) in his hometown Quanzhou, and was elected principal at the age of 22.<sup>8</sup> In 1930 he went back to Waseda University for his studies, but returned to Quanzhou when Japan invaded China in 1931 (Liang, 2015: 73).<sup>9</sup>

With his involvement in revealing the corrupted governance of the Chinese Nationalist Party (almost dominated mainland China from 1928 to 1949), Liang was targeted for retaliation. In 1933 he was uprooted from his hometown and began a nomadic life in diaspora. Liming High School was also brought to a halt a year later. He fled to Kuala Lumpur, Malaya, where he earned a living by teaching at Confucian Middle School (Zunkong zhongxue 尊孔中学) (founded in 1906) and was employed as the Chief Editor of the Chinese newspaper *Yiqun Bao* 益群报 in 1934 (Liang, 2015: 103).

Liang's nomadic adventure continued. He went on to Medan, north Sumatra, Indonesia in 1936 and acted as the Principal of Su Tung Middle School (Sudong zhongxue 苏东中学) (founded in 1931). During that time, he founded the periodical *Su Tung Monthly* 苏东月刊. In 1939 he entered Malaya again. Joined by the local Chinese who were zealous about education, he set up Zhonghua Middle School (Zhonghua zhongxue 中华中学) in Kuala Lumpur and took over the helm as the first principal (Deng, 2004:5 4-56).

The Chinese migrant community constituted a marginalised minority group in Southeast Asian countries, and the Chinese there were largely segregated from other ethnic groups. Liang's dedication for education, on the one hand, helped safeguard the traditional Chinese cultural practices and language; and, on the other hand, helped sustain their cultural identity and increase their cultural awareness. More broadly, the education system at the Chinese schools might encourage the creation of a Chinese nationalist identity among the Chinese students, as well as reinforce Chinese cultural values. On the importance of education for the preservation of Chinese cultural identity in Southeast Asia, it has been argued:

No single institution has been more effective in maintaining a sense of China's cultural heritage than have Chinese schools; their curricula and medium of instruction ensured that Chinese cultural values were transmitted to successive generations of young Chinese (Cushman and Wang, 1988: 33).

Indeed, Liang's passion for education played a significant role in upholding Chinese cultural traditions and identity in Indonesia and Malaya.

In 1940 Liang was invited to join the entourage of Chen Jiageng 陈嘉庚 (1874-1961),<sup>10</sup> a highly respected leader of overseas Chinese, and to embark on a 'consolation' tour to a war-torn and impoverished China. Upon his return to Malaya, he was imprisoned, because he had set foot on Chinese soil (Gao, 2010: 82). In 1943 he was back to his homeland and took up the mantle of the Principal of the National Fujian Music Professional School. A year later he was transferred to National Haijiang Professional School in Quanzhou, in the same capacity as principal. In 1947 he was appointed Director of the Provincial Department of Education of Fujian under the regime of the Republic

of China, founded by the Nationalist Party (Liang, 2015: 158).

Prior to the establishment of the People's Republic of China by the Communist Party in October 1949, Liang was torn between the frictions of the two political entities (the Nationalist Party and the Communist Party). He was on the verge of being assassinated, but managed to escape to Hong Kong in August 1948 (Liang, 2015: 167-168). In early 1950 he continued his nomadic itinerary and reached Jakarta, where he was employed as manager in the Nanguang 南光 Company, which dealt with cotton trade. In 1952 he became the Chief Editor of the Chinese monthly journal *Huaqiao Daobao* 华侨导报 (founded in September 1952). Meanwhile, he helped to tutor Chinese teachers in classical literature and Chinese history at home. In 1963 he founded the Chinese newspaper *Huoju Bao* 火炬报 and was chief editor (Huang, 1991: 249-250; Xu, 2013: 67). Liang's experiences in the editorial affairs provided a sound foundation for his similar ventures later.

Liang was fervently interested in publishing reading materials for the Chinese people in Kuala Lumpur and Jakarta. For the Chinese communities in these two cities, Chinese-language newspapers/periodicals were important to spread information, and to disseminate knowledge and inspiration to the reader. These reading materials also helped foster a sense of identity and community cohesion.

Liang was a devout educationalist. Even after he had settled in Macao, his concern for education in his hometown Quanzhou was unabated. Since the closing down of Liming High School in 1934, he re-established Liming College fifty years later in 1984, which was later renamed Liming Vocational University. Obviously, he had a preference in naming academic institutions as *liming* 黎明, meaning dawn, or the coming of light. Dawn represents understanding (Vries, 2004: 161) and symbolises creation, youth, and beginning (Olderr, 1986: 36). The beginning of the twilight embraces hope and strength that Liang has long aspired in education. When he was 91 years old, he was still enthusiastic about education and reiterated his staunch belief—national salvation and strength through education (*Recreativo de Macau*, 23 December, 1998). Throughout his life, Liang was incessantly concerned about education in his homeland and in the overseas places he had been staying.

## AN ESCAPE FROM THE BITTERNESS OF LIFE

Liang Piyun survived the deadly outbreaks against the ethnic Chinese in Indonesia. The Indonesian Massacres of 1965-1966, one of the worst mass atrocities of the 20<sup>th</sup> century, were set in motion following a *coup d'état* in which six army generals were kidnapped and executed on the night of 30 September 1965. The state-sponsored purges aimed at eliminating the then-powerful Indonesian Communist Party, and local communists or their sympathisers. But soon Chinese-Indonesians, intellectuals, and countless others were targeted for persecution and reprisal. The anti-Chinese uprisings spiraled into massive killings in Jakarta, central and east Java, and Bali.<sup>11</sup> Half a million people or more, many of whom had no connection to Communism, were estimated to have been killed, while hundreds of thousands of others were held in detention centres for years (Cochrane, 2016: 1).<sup>12</sup>

From 1966 to 1967, it was reckoned that about 5,000 ethnic Chinese from Indonesia sought refuge in Macao (Liang, 2015: 206). In the nick of time, Liang left Jakarta for Beijing in early 1966. Having experienced the hazardous times at home and abroad, he perhaps acquired an acute sense of the imminent anti-revisionist movement—Mao Zedong's Cultural Revolution. This decade-long violent class struggle kicked off on 16 May 1966 when Communist Party leaders issued a top directive to rid society of 'members of the bourgeoisie threatening to seize political power from the proletariat' (Mai, 2016: A1).<sup>13</sup>

Liang might have been aware of the even more perilous situation in his motherland—'jumping from the frying pan into the fire', as the saying goes. At a precarious moment, he escaped the 'fire' and safely arrived at Macao in September 1966 (Xu, 2013: 65). The Land of the Lotus Flower came to be a sanctuary sheltering Liang in times of adversity; and a haven for his reinvigoration, if not rebirth from the fire.

The 1960s saw the fractured impact of Communism and mounting insurrections against ethnic Chinese in Southeast Asia. The anti-Chinese riots in Burma (renamed Myanmar in 1989),<sup>14</sup> and internal strife/killings in Vietnam and Cambodia also drove many diasporic ethnic Chinese to seek asylum in Macao. In view of the increasing number of the displaced returnees,<sup>15</sup> Liang Piyun established the Association of

## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES

Returned Overseas Chinese Macao (Aomen Guiqiao Zhonghui 澳门归侨总会) in June 1968, with its headquarters in Rua de Sacadura Cabral. He was the founding president, and continuously acted as president for eleven terms (three years for one term) until 2001.

In commemoration of the inauguration of the Association, Liang composed the following seven-character poem in 1968, in which his diasporic sensibility is revealed:

## 澳门归侨总会成立

榴花似火紫薇然  
万里归来笑语喧  
同气连枝期望切  
酣歌舜日与尧天

(Liang, 1991: 146)

## On the Establishment of the Association of Returned Overseas Chinese Macao

The flowers of pomegranate and myrtle are brightly blooming  
In joyous spirit we return from thousands of miles away  
Like branches from the same tree, we aspire to  
Toasting to the sun of Shun and to the sky of Yao

(my translation)

In the poem, Liang expresses his joyous return from abroad, which hints at a stark contrast to the bitterness of life in diaspora. The summer flowers of pomegranate and myrtle perhaps signify the warmth and happiness he feels after settling in Macao. The poet also yearns for the heyday of the distant past, as suggested by 'the sun of Shun' and 'the sky of Yao'. Emperors Yao and Shun are often viewed as symbols of the utopian days of peace and stability in the Xia 夏 dynasty (ca. 2100-1600 B.C.) in ancient China. Liang's nostalgia for Chinese soil is embedded in the poetry.

When mainland China was in the vortex of the Cultural Revolution and was unavailable to, if not unsuitable for, those returned overseas Chinese, Liang tried to unite them in Portuguese Macao. This backwater turned out to be the best substitute for their sojourn. The coming into being of the Association, at that crucial moment, served the purpose of 'community building'.

Similar to *huiguan* 会馆, or Chinese congregations, the Association functioned as a rendezvous for its congregants, and constituted ties to one another and to the native places from whence they came. It helped to foster a sense of belonging for the returnees, to ameliorate their anxieties from being marginalised and, not least to resolve their identity crisis in the diasporic community.

As its members were largely outside Chinese territory for a long time, and some of them were not competent in other languages, the Association provided lessons in Cantonese, Putonghua and English. Apart from the education programs, recreational activities were organised for youngsters. Also, the Clinic of the Association of Returned Overseas Chinese Macao was inaugurated in September 1974 offering Chinese and Western medical consultation ('Special Issue of the 45<sup>th</sup> Anniversary of the Establishment of the Association of Returned Overseas Chinese Macao', 2013: 43-44). Under the shield of the Association, its members were nurtured with succour and social services. Like Liang Piyun, some returnees were intellectuals and professionals, and they soon joined the workforce holding decisive positions in both private and public sectors. They *de facto* helped building Macao.

In 1978 Liang composed the following poem commemorating the 10<sup>th</sup> Anniversary of the Association:

## 归侨总会十周年

万里归来百战身  
十年生聚镜湖滨  
收将四海孤雏泪  
看取神州雨后春

(Liang, 1991: 184)

On the 10<sup>th</sup> Anniversary of the Association of Returned Overseas Chinese Macao

From thousands of miles away I survive battle-like hardship and return  
Regenerating for a decade by the side of the Mirror Lake  
I wipe away the tears, like an abandoned orphan from abroad  
And welcome the rain-cleansed spring on the mainland

(my translation)

The poem tells of Liang's grievous suffering abroad, and his regeneration by the sea in Macao, which is poetically known as the Mirror Lake. With the end of the Cultural Revolution in 1976, he 'wipes away the tears', and feels relieved. In the last line, he likens the political disorders to the rainy weather. As spring symbolises rejuvenation and revival (Olderr, 1986: 127), as well as spiritual wisdom and salvation (Tresidder, 1997: 190), he employs the trope of 'the rain-cleansed spring' to denote fresh hope for a better future.

## A PASSION FOR CALLIGRAPHY

Liang Piyun was a proficient calligrapher, showing scholarly élan in his works. He had practised calligraphy since his youth, and modelled his work on the styles of established masters, such as Ouyang Xun 欧阳询 (557-641), Yan Zhenqing 颜真卿 (709-785), Su Shi 苏轼 (1037-1101), and Zhao Mengfu 赵孟頫 (1254-1322), to name a few. Especially, he studied calligraphy from his contemporary, Yu Youren 于右任 (1879-1964),<sup>16</sup> and acquired profound calligraphic skills.

According to his autobiography, he was not interested in calligraphy in his teenage years, nor did he pay much attention to during his university days. It was a turning point when Liu Yuwen 刘郁文, his senior friend and an expert in calligraphy, presented him with some ancient calligraphic rubbings just before he was leaving for Waseda University. He was enlightened by these gifts, which kindled his interest in calligraphy (Liang, 2003: 98). It was not until 1950 when he worked for the Nanguang Company in Jakarta that he seriously practised calligraphy, which became his favourite pastime (Shi, 1997: 19).

Liang's passion for calligraphy flared up after he had met Chiang Da 蒋大 again in Jakarta. Chiang Da, an avid calligrapher, was his former classmate at Shanghai University. In 1953 Liang composed three poems recounting the wonderful time when he was involved in compassionate scholarly discussions with Chiang and shared his enthusiasm in calligraphy (Liang, 1991: 72-73). Moreover, in 1969 he wrote another poem after dreaming of Chiang. Liang was nostalgic for those 'good old days' when they espoused common ideals and were indulged in composing poetry and writing calligraphy during their leisure time in Jakarta (Liang, 1991: 147-148).

Calligraphy, known in Chinese as *shufa* 书法, or the way of writing, began as pictographic representations of phenomena in the natural world over 3,000 years ago, and is still in use today. Playing a formative role in Chinese civilisation, *shufa* is an integral part of Chinese culture and is highly revered as an artistic tradition. It is the art thought to possess the power to evoke the forces of nature, to promote social and ideological values, and to assert the creativity of individual artists (Harrist, 1999: xviii).

*Shufa* evolved from the earliest known writing in China on oracle bones (tortoise plastrons) and ox scapulae for divinatory communications and rituals by the rulers in the Shang dynasty (ca. 1600-1100 B.C.). Beginning in the Zhou dynasty (ca. 1100-256 B.C.), calligraphic inscriptions were cast on bronze vessels to document important events of powerful rulers and clans. In the same era, writing on bamboo and silk became common. Later, writing was also engraved on stone, or more often brushed on paper. In the Han dynasty (206 B.C.-A.D. 220), the careful definition and classification of scripts began; while calligraphy engraved stelae were widely erected to assert ideology and public values.

The rise of calligraphy as a major art occurred at the fall of the Han dynasty and in the early Six Dynasties period (222-589).<sup>17</sup> This period saw the burgeoning of critical and theoretical texts on the art of calligraphy, and the emergence of an art market. This period also witnessed the development of a specialised language of appreciation and assessment that metaphorically equated effects of brushwork with forms in nature or the physiology of the human body (Harrist, 1999: 3-4). During the Six Dynasties, a person's calligraphy was generally viewed as an externalisation of the writer's mind and personality. It was believed that calligraphy directly embodied the physical presence and creative personality of the individual writer, pointing to the essential link between writing and the human body. In this respect, Robert E. Harrist, Jr. expounds:

Good calligraphy has 'bone', 'muscle', and 'flesh'. Concentrated in the strokes of calligraphy are the impulses that animate the writer's body, arm, hand, wrist, and fingers, transmitted by the brush to the writing surface. This physical manifestation of the writer's presence parallels the revelation of character, temperament, and mood, as well as the scholarly and artistic cultivation that calligraphy is thought to embody (Harrist, 1999: xix)

## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES

The view of calligraphy embodying an artist's identity and disposition still endures today.

It was in the Eastern Jin period (317-420) that the works of calligraphy were most central to the history of writing. Calligraphers displayed changes of speed and brush direction that were different from previous formal types of writing. This new type is known as the running and cursive script (*xingcao* 行草). Wang Xizhi 王羲之 (303-361) was one of the innovators and the most famous of all calligraphers. Together with Yan Zhenqing, these two masters have dominated the history of calligraphy in China.

Calligraphy as an aesthetic phenomenon has different script types—seal (*zhuan* 篆书), clerical or official (*lishu* 隶书), regular or standard (*kaishu* 楷书), running or semi-cursive (*xingshu* 行书), and cursive (*caoshu* 草书). Around the third century, seal and clerical scripts were gradually replaced by standard, running, and cursive scripts in daily use.

The elevation of calligraphy to an art more depends on the visual effects rather than the literary contents that were subjected to aesthetic evaluation. Kao Yu-kung has pointed out that 'the physical presence of the words, not their content, is the object of appreciation' (Kao, 1991: 70). As a medium of artistic expression, calligraphy is appreciated as a form of art, apart from the meaning it communicates as language. For the sake of achieving aesthetic effects on the received forms of characters, writing calligraphy has to undergo rigorous training and practice in order to produce beautiful written communication.

Having received a proper training in traditional Chinese studies since childhood, Liang Piyun attained virtuosity in classical poetry and calligraphy. After he



Plate 5. The first issue of *Shu Pu* (*Calligraphy Magazine*), 1974. Photograph by the author.

had settled in Macao, his passion for calligraphy was rekindled. He was imbued with enormous enthusiasm in upholding calligraphy for its abiding significance as an artistic tradition in Chinese culture. So much so that he frequently travelled between Macao and Hong Kong engaging in two stupendous ventures.

## TWO STUPENDOUS VENTURES

In retrospect, Liang Piyun had already acquired rich editorial experience when he was in Kuala Lumpur and Jakarta. With adequate knowledge gleaned from the publication sphere; and with an ambitious

plan to undertake a huge project on calligraphy, he founded *Shu Pu* 书谱 (*Calligraphy Magazine*) (Plate 5), a bi-monthly journal on calligraphy, in Hong Kong.

In the Foreword of the first issue, published in December 1974, it was stated that calligraphy had been developed as a creative art, and its different styles reflected specific epochs. *Shu Pu*'s main aims were to promote and sustain the cultural legacy of calligraphy; to arouse the general public's interest to appreciate this art form; to introduce theories and analyses; and to elevate writing techniques (*Shu Pu*, 1974: 2). Each issue contained rubbings of distinguished stelae and calligraphic works from leading masters.

*Shu Pu* had a wide circulation and attracted a large readership. It reached more than 20 countries and regions, where classical Chinese characters were used. During the traumatic times of the Cultural Revolution, a period of smashing the 'Four Olds'—old ideas, old culture, old customs and old habits, the coming into existence of this calligraphy journal outside

mainland China appeared to be a rare cultural oasis in a vast desert. For those who loved calligraphy, *Shu Pu* quenched their thirst.

This monumental project received substantial donations from the overseas Chinese in Southeast Asia and was supported by Liang's devoted friends, as well as his student Li Bingren 李秉仁 (1924-1977). Residing in Hong Kong, Li Bingren was taciturn and upright; and was a favourite of Liang (Xu, 2013: 60). Liang greatly praised Li's admirable literary refinement in a poem composed in 1973, 'Embodying a depth of spirit in profoundly skillful writing/Introducing ideas and collecting materials with great innovation' (my translation) (*miao bi shenghua gai you shen, pan luo shi cui jin nang xin*) 妙笔生花盖有神·攀萝拾翠锦囊新 (Liang, 1991: 162).

Li Bingren was appointed Director of *Shu Pu*, but he died a relatively early death of a heart attack at the age of 53. Losing his right-hand man, Liang composed the following mournful poem in 1977:

## 视秉仁殒

艺文应不朽  
年岁太堪伤  
忍泪更何语  
魂兮归有乡

(Liang, 1991: 181)

## Attending Bingren's Funeral

Literary achievement of his should be lasting  
It is too heartrending for this age  
With no words to say anything but to refrain  
from rolling tears  
Wishing his soul could return to the native place  
(my translation)

The poem delineates a scene of sheer pathos. With unspeakable agony, Liang pays his final respects to young Li Bingren. The deepest sorrow is manifested in the teacher-father's mourning for the passing away of his beloved student-son. Since Li's death, Liang had to shoulder the mission without a very helping hand.

In 1981 Liang composed the following two-stanza poem expressing his undaunted determination to publish *Shu Pu*, despite financial and personnel problems:

## 书谱七周年纪念席上

七年真一瞬  
回首百辛酸  
守阙抱残惯  
鉅荒理秽难

未容谢衰老  
讵自怯风澜  
腊尽梅须放  
相期共岁寒

(Liang, 1991: 206-207)

On the Commemoration of the 7<sup>th</sup> Anniversary of *Shu Pu*

Seven years lightly flit by  
All the austere predicaments are recalled  
Getting used to the pedantic ways of toil  
Digging out old habits and cultivating anew  
are arduous

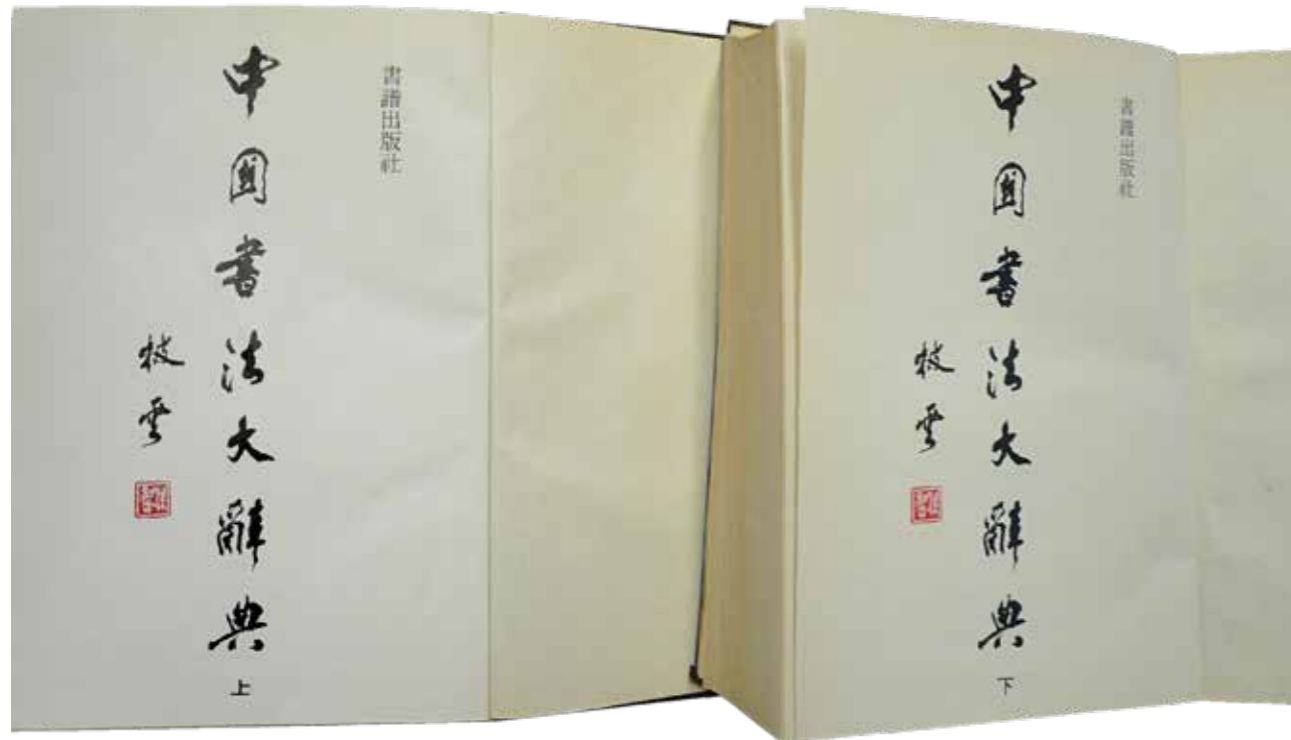
Senility cannot be an excuse  
Let alone the fear of the stormy waves  
Like the plum blossom in full bloom in winter  
With you, I hope to overcome the biting coldness  
(my translation)

*Shu Pu* had been published for seven years in Hong Kong, yet Liang still confronted immense difficulties. In the last two lines of the poem, he encouraged his partners by employing the metaphor of the plum blossom, which will bloom most vibrantly amid the winter snow, thus symbolising perseverance, strength and the ability to overcome adversity. Liang's concerted efforts at the helm in *Shu Pu* were less than rewarding; and much to the chagrin of the ardent reader, it closed down in 1990 after surviving sixteen years and publishing 92 issues. It cost HK\$4 for the first issue and increased to HK\$16 by the last one.

Soon after founding *Shu Pu*, Liang embarked on another colossal project by editing *Zhongguo Shufa Daci Dian* 中国书法大辞典 (*Chinese Calligraphy Glossary Dictionary*) (Plate 6). The two-volume calligraphy dictionary came into being with passionate supports from a group of his scholar-friends, who contributed writings on diverse topics. It was published in 1984 and cost HK\$500. In the Preface, Liang said that *Shu*

## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES

Plate 6. Volume I and II of *Zhongguo Shufa Daci Dian* (Chinese Calligraphy Glossary Dictionary), 1984. Photograph by the author.Plate 7. *Xuelu Shigao* (Poetic Manuscripts of the Snow Cottage), 1991. Photograph by the author.

*Pu* could only meet the demands of the general reader, and he aspired to edit a sweeping calligraphy dictionary that would be far more useful for those who had a deeper interest in calligraphy as a research subject. He also bemoaned the fact that among numerous varieties of Chinese dictionaries, a sophisticated dictionary of calligraphy could not be found (Liang, 1984: 1). These remarks seemed to make plain the *raison d'être* for the project.

The dictionary is a comprehensive work comprising six parts: calligraphic styles, terminologies, biographies of well-known calligraphers throughout history, ancient calligraphy, treatises and utensils. It contains abundant illustrations of all kinds of scripts, with an entry of millions of characters. Extensively circulated around the world where there were Chinese, it was a much sought-after dictionary for studying and appreciating the art of calligraphy. In promoting calligraphy through a bleak period, Liang Piyun was a persevering vanguard in publishing *Shu Pu* and *Zhongguo Shufa Daci Dian*.

## THE POET'S 'EVENING GLOW'

Since Liang Piyun's youthful days, he had constantly composed poetry and was an acclaimed poet. In 1991, a collection of his classical poems, compiled from three small volumes (*ji* 集), was published in *Xuelu Shigao* 雪廬詩稿 (*Poetic Manuscripts of the Snow Cottage*) (Plate 7). *Xuelu* (snow cottage) may refer to Liang's other name, Xueyu 雪予. The poems published were all written in calligraphic running script, which illustrated Liang's well-trained and sturdy brushwork. Spanning sixty years from 1928 to 1988, these poems were either composed of lines of *wuyan* 五言 (five-character) or *qiyán* 七言 (seven-character).

*Xuelu Shigao* appears to be his autobiography in lyric expressions, and unveils an exclusive repertoire of his undergoing. Liang narrates his light-hearted travels, down-trodden experiences, impressions on places he visited, encounters with friends, and commentaries on current affairs at home and abroad. In addition, he chronicles his involvement in various kinds of activities at different phases of his life. His poetic works are characteristically a natural flow of personal feelings as exemplified in those discussed above.

In the Afterword of *Xuelu Shigao*, Huang Xiaofeng 黄晓峰, Executive Editor of the Cultural Institute of

Macao (now the Cultural Affairs Bureau of Macao SAR), recalled that when he visited Liang during the Chinese New Year in 1986 he accidentally 'discovered' and read Liang's dust-covered manuscripts. Upon Huang's suggestion to publish them, Liang humbly declined the offer as he considered his own poems 'lacking excellence' (*you que zhuan jing* 有阙专精). It was not until early 1991, when the Chinese section was set to open, that Huang earnestly repeated the request. Huang was eventually successful in obtaining his consent to publish most of the manuscripts (Huang, 1991: 251-252).

Liang Piyun's other literary works, some of which were selected out by him for inclusion in *Xuelu Shigao* (Liang, 2013: 266), were edited by his son, Liang Chongqiu 梁仲虬 (b. 1931). They were published in *Xuelu Shigao Jiwaichao* 雪廬詩稿集外鈔 (*Additional Volume of Poetic Manuscripts of the Snow Cottage*) in 2013. Containing classical poems, new poetry, couplets to friends and writings celebrating/commemorating special events, this collection offers glimpses of his early poetic talent (poems composed at thirteen and fourteen years old) and his other oeuvres up to the age of 98 in 2005.

In *Xuelu Shigao*, Liang depicts his Macao days in the following four-stanza poem, composed in 1968:

## 澳门杂诗

长堤散策过南湾  
曲径盘回入翠鬟  
云树低昂天一角  
朝来爽气满松山

层楼百尺卜安居  
清浅蓬莱且倚阑  
浩浩烟涛春涨雨  
那愁风雨乍暄寒

沙鸟飞飞一镜泓  
远帆归处水云平  
诘朝鱼市争肥美  
忘却冲波犯险行

露槛盆栽学种花  
欣欣兰菊渐抽芽  
凭窗细与春风说  
惜取芳菲照晚霞

(Liang, 1991: 143-144)

## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES

## Rambling Thoughts on Macao

Along the embankment of Praia Grande<sup>18</sup> I stroll  
Winding paths lead to verdant hills  
Clouds touch boughs at the sky's corner  
Fresh air in Guia Hill at dawn fills

A flat of a hundred feet is cosy  
Reclining by the railings, as if in a placid Arcadia  
The rain-drenched spring is veiled in mist  
Yet I am unruffled by the sudden windy and  
rainy coldness

Over the crystal waters seagulls are flying  
On the idyllic sea homebound sails returning  
With an abundance of fish in the morning  
market  
The poignant experiences of the forlorn sea are  
out of memory

On the balcony I learn growing flowers  
Orchids and chrysanthemums are beginning  
to sprout  
By the window, I gently eulogise my delight to  
the spring wind  
And savour the floral fragrance in the evening  
glow

(my translation)

The poet paints a tranquil picture of his regenerated life in Macao. He goes for a morning walk along the Praia Grande promenade and saunters to Guia Hill, where the scenic view is captivating. Even though his dwelling is small, he feels relaxed and is not annoyed by the chilly and misty spring-time. In a solipsistic state, he watches the seagulls and homebound junks. In the fish market, where there is a bumper harvest of seafood, he tries not to remember the dangers of the pernicious sea voyages. He also portrays a leisure mood in gardening. His attentiveness in horticulture perhaps has a reference to the pastoral poet, Tao Qian 陶潜 (372-427), of the Eastern Jin dynasty. Tao Qian learned, on retirement, how to plant and farm, as a heartfelt appreciation of the cycle of nature.

In the autumn of his life, Liang was cherished with spring-like freshness. Macao's landscape and seascape constitute an antidote to washing away his bitterness in life and purifying his desolation. He is

immersed in Arcadian bliss, as indicated by the last two lines: 'By the window, I gently eulogise my delight to the spring wind/And savour the floral fragrance in the evening glow'. Apparently, he settles and adjusts well, and has a good time in the peaceful Macao days.

Liang pens a panegyric to the poetry of the sea. He employs the imagery of the calm sea to hint at regeneration, liberty and serenity, but the destructive forces of the titanic nature of the sea; and the political tidal waves he has witnessed at home and abroad are ruled out. For the nomad-poet, the Land of the Lotus Flower is the best and safest harbour, where he can anchor and lead a nascent life in the 'evening glow'.

## THE PRIDE OF MACAO

Liang Piyun's golden age was glittered with splendid involvements in the socio-cultural milieu. Besides being the founding President of Pen Association of Macao (Aomen Bihui 澳门笔会) (founded in 1987), he was President of Chinese Poetry and Verse Association of Macao (Aomen Zhonghua Shici Xuehui 澳门中华诗词学会) (founded in 1990), and the Macao Cultural Research Association (Aomen Wenhua Yanjiuhui 澳门文化研究会) (founded in 1993). These Associations may help building a better community for cultural development and academic pursuits in a city densely dotted with casinos; and perhaps serve to rescind Macao's image as a city of sin.

A native of Fujian himself, Liang particularly showed concern for the fellow Fujianese in Macao.<sup>19</sup> He was one of the founders of the Fujian Clans Association Macao (Aomen Fujian Tongxianghui 澳门福建同乡会), established in 1990. In that same year, he founded Macao Fujian School (Aomen Fujian Xuexiao 澳门福建学校) with the aim of nurturing 'steadfast, diligent and ingenious' (*zhengzhi qinpu* 正直勤朴) students (Gao, 2010: 83). The Fujianese do not speak the same language as the Cantonese,<sup>20</sup> though they share a nationality. Given the cultural differences, Tracy C. Barrett has pointed out, 'The establishment of schools unique to the native place or dialect represents a concerted effort to indoctrinate young Chinese students in the way of their native place in spite of the cultural confusion engendered in the young people' (Barrett, 2012: 116).

In the arts circle, Liang enjoyed great esteem as an eminent calligrapher. Playing the role of a cultural



Plate 8. The 90-year-old Liang Piyun demonstrated writing calligraphy in the gathering of calligraphers/painters from Beijing and Hong Kong in Macau in November 1997. Photograph by the author.

bridge between Beijing and Macao, the 90-year-old Liang participated in the cultural exchange gathering of renowned calligraphers and painters from both places held in Macao in November 1997, and demonstrated writing calligraphy (Plate 8). For the first time after the return of Macao to China, Correios de Macau (Macao Post) issued a set of four stamps<sup>21</sup> with the theme of 'Arts in Macau—Chinese Calligraphy' in March 2000. Four Chinese characters, *zhong guo shu fa* 中国书法 (Chinese calligraphy), in brushwork, were written by four artists and each printed on the four stamps creating the central image of the complete set (Plate 9). The 93-year-old Liang was invited to write the character *zhong* 中. The other three calligraphy masters were Lin Ka-sang 连家生 (writing *guo* 国), Lok Hong 陆康 (writing *shu* 书), and So Shu-fai 苏树辉 (writing *fa* 法).

As part of the programs of the 14<sup>th</sup> Macao Arts Festival, 'Liang Piyun Calligraphy Exhibition' (*Liang*



Plate 9. "Arts in Macau—Chinese Calligraphy" in March 2000 featuring four Chinese characters, *zhong guo shu fa* (Chinese calligraphy). Photograph by the author.



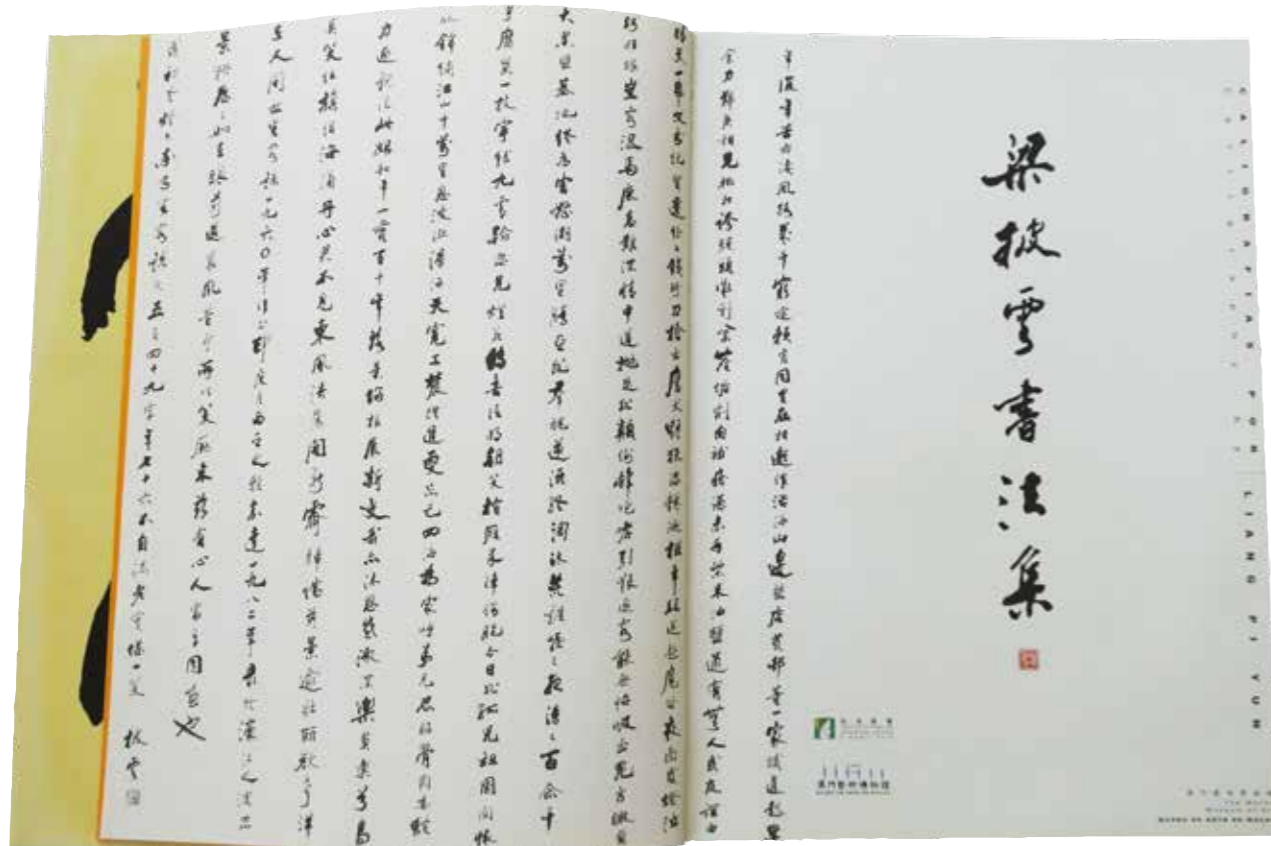


Plate 10. Calligraphy by Liang Piyun. Macao: Macao Museum of Art, 2003. Photograph by the author.

*Piyun shufa zhan* 梁披云书法展) was organised by the Macao Museum of Art in 2003. More than 60 pieces of his oeuvre were displayed, and the exhibits were published in *Calligraphy by Liang Piyun* (*Liang Piyun shufaji* 梁披云书法集) (Plate 10). That these cultural manifestations testified to the recognition of Liang's artistic excellence have, to some extent, purveyed Macao's 'visage' as a city of culture.

In the political arena, Liang represented Macao and served three terms (6<sup>th</sup>, 7<sup>th</sup>, and 8<sup>th</sup>) as a member of the Chinese People's Political Consultative Conference (CPPCC) (Zhongguo Renmin Zhengzhi Xieshang Huiyi 中国人民政治协商会议)<sup>22</sup> from 1983 to 1998. In March 1997, Liang's 90<sup>th</sup> birthday was celebrated in Beijing, where he was congratulated by the Macao CPPCC delegates (Plate 11).

Macao has always prided itself on nurturing outstanding personages. Liang Piyun has become the pride of Macao and was thrust into the limelight in his golden years. In 1998 he was awarded Doctor of Arts *honoris causa* by the University of Macau. The Medal of

Silver Lotus (*Medalhas de honra de Lótus de Prata*) was bestowed on him by the Macao Special Administrative Region of the People's Republic of China (MSAR) in 2001; and the Medal of Grand Lotus (*Medalhas de honra de Grande Lótus*)<sup>23</sup> in 2007. Liang's remarkable contributions to the well-being of Macao were officially recognised.

## CONCLUSION

Macao's geographical size is no more than a mere speck on the south China coast, yet it has played a pivotal role as a city of anchorage providing shelters to the returning overseas Chinese in times of surging anti-Chinese uprisings in Southeast Asia. Unlike former British Hong Kong (with control over Chinese immigration), the Portuguese enclave opened the door for the desperate visa-free. It was not merely a temporary abode or a stepping-off place for midway sojourners and refugees, but it was also a sanctuary where people could take root as no other better places were available and



Plate 11. Celebration of Liang Piyun's 90<sup>th</sup> birthday in Beijing, congratulated by the Macao CPPCC delegates. Image reproduced from Macao Daily News, 7 March 1997.

suitable for them. The tiny port city at the periphery of southern China indeed saved many lives.

The well-educated Liang Piyun was a man of vision, aspirations, and perseverance. He lived through a chaotic period of economic, social, and political upheaval after the disintegration of the Qing Empire. His fate was inseparably woven into the turbulent history of China and Indonesia, let alone Malaya. Having been uprooted from the motherland, he underwent continual displacement in diaspora. Like floating duckweed, he was the archetype of the drifting Chinese craving to anchor in a safe pier amid the treacherous ebb and flow of political currents. His nomadic and deterritorialised subjectivity well illustrates that he was a chameleon in search of a shelter for survival. He managed to reach a destination, where he could reinvigorate and recover from the unpleasant past and go through transformation, and where he was immortalised with an aura of glamour on his impressive roles as an educationalist, calligrapher, poet and social activist. Macao offered Liang asylum; in return, he

emerged as an honourable contributor to the benefit of Macao.

In March 2005, together with his wife, Chen Xueru 陈雪如 (1907-2005), the couple's 100<sup>th</sup> birthday was jointly celebrated in Macao.<sup>24</sup> The momentous occasion was attended by a swarm of friends and relatives, as well as social and political dignitaries. In December 2007, a symposium on Liang Piyun's artistic achievements and cultural endeavours was held in Macao commemorating his actual 100<sup>th</sup> birthday. Macao was a diasporic haven *par excellence*, where Liang Piyun could find solace and gain honour, and where he lived a long life. In January 2010 the diasporised poet rested in peace aged 103 in the Land of the Lotus Flower. **RC**

**Author's Note:** This paper was presented at the International Symposium on 'China/Macau: Cartography, Circulation, Description', Lisbon, 10-12 October 2016.

## ESTUDOS DE MACAU

## MACAO STUDIES

## NOTES

- Japan started to expel proselytising missionaries from Nagasaki in 1635, and the Sakoku Edict of 1638 finally put the full measure of expulsion into law. The suppression prompted Western missionaries and Japanese Christians fleeing to Macao. See James C. Boyajian, *Portuguese Trade in Asia under the Habsburgs, 1580-1640* (London: The John Hopkins University Press, 1993), pp. 233-234. In the wake of the prolonged Rites Controversy (1610-1742), Emperor Qianlong (reigned 1736-1796) issued an Imperial Edict in 1784 forbidding all missionaries to enter into China, under pain of execution. Most of the missionaries had to retreat to Macao. See Beatrice Leung, *Sino-Vatican Relations* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), p. 29.
- The term ‘diaspora’ has long been used in relation to the Jewish Diaspora, but now it can be expanded to describe a process of migration and dispersal of any people from their original homeland, and also the condition of living in diaspora. Almost any migrant group is now labelled a diaspora. See Sunil S. Amrith, *Migration and Diaspora in Modern Asia* (New York: Cambridge University Press, 2011), p. 57. Liang became diasporised as he had undergone the experience of migration and exile in Southeast Asia.
- After the fall of the Qing dynasty, there were two ideologically opposed parties—the Nationalist and the Communist, struggling to regain control of China. The civil war between these two forces was interrupted by the Second Sino-Japanese War (1937-1945). In 1946 the second phase of the struggle started and lasted through 1949. The conflict eventually resulted in two *de facto* states, the Republic of China in Taiwan and the People’s Republic of China on mainland China.
- In the ten devastating years of the state-backed purges and anarchic clashes, China underwent massive socio-political upheaval that drove innumerable politicians, intellectuals, and civilians to their deaths. The official death toll was more than 1.72 million. See Jun Mai, ‘China “must learn” from Cultural Revolution’, *South China Morning Post*, 18 May, 2016, p. A1.
- Here one might consider the work of Sunil S. Amrith, *Migration and Diaspora in Modern Asia* (New York: Cambridge University Press, 2011).
- The regional flag of Macao has a green base with a white lotus flower in the centre. The flower sits atop a stylised bridge and sea water, symbolising its role as a port city. Above the flower are five yellow stars, which signify the relationship between Macao and its sovereign state.
- Since the Meiji Restoration (1868-1912) brought forth a reforming government, Japan had emerged as a modernised nation and rose to a pre-eminent imperial power on the international stage. From the late 19<sup>th</sup> century, Tokyo became a regional metropolis and exerted a forceful attraction for students (also revolutionaries and political exiles) from across Asia and beyond. See Sunil S. Amrith, *Migration and Diaspora in Modern Asia*, pp. 59-60.
- Liang was 23 years old in 1929 by traditional Chinese age reckoning.
- On 18 September 1931 Japan launched a full-scale invasion of Manchuria, northeastern China, leading to the establishment of Japan’s puppet state of Manchukuo 满洲国. The invasion, part of the Second Sino-Japanese War, is referred to as the ‘September 18 Incident’ (*jiuyiba shibian* 九一八事变), also called the ‘Mukden Incident’ (*fengtian shibian* 奉天事变) (Mukden was the former Manchurian name of Shenyang, Liaoning province). The Japanese occupation lasted for 14 years until the end of World War II.
- Chen Jiageng (alternative spelling: Tan Kah Kee), a patriotic businessman and philanthropist, was a prominent figure in the overseas Chinese community of Southeast Asia. He was actively

- involved in fund-raising to aid China, and devoted himself to education and other public services for overseas Chinese, and for those in his hometown Xiamen, Fujian. See Huang Jinying 黄今英, *Chen Jiageng* 陈嘉庚.
- The killings were overseen by Suharto (1921-2008), who became the country’s president in 1967, heading an authoritarian government for 31 years until 1998.
- It was the first time after a lapse of half a century that a public discussion of the atrocities had received official endorsement. A two-day symposium on the Indonesian Massacres of 1965-1966 was held on 25 and 26 April, 2016 in Jakarta. Indonesia’s security minister, Luhut B. Pandjaitan, delivered the opening remarks. Indonesia’s government, under President Joko Widodo, has taken tentative steps towards collecting data from human rights researchers on the scale and scope of the killings.
- Apart from the political tumult, priceless cultural relics and artefacts were mercilessly destroyed under a directive to cleanse cultural entities of representatives of the bourgeoisie. In 1981, the Communist Party formally condemned the Cultural Revolution and labelled it a ‘catastrophe’, but authorities still took care to contain public discussions during its 50<sup>th</sup> anniversary in 2016.
- Most fleeing Burmese Chinese settled around Rua do Ultramar and Travessa do Ultramar in Macao. This area is locally known as the ‘Three Lamps District’ (Sanzhandeng 三盏灯), or ‘Little Myanmar’ today.
- According to the ‘Special Issue of the 45<sup>th</sup> Anniversary of the Establishment of the Association of Returned Overseas Chinese Macao’ (*Aomenguiqiao Zonghui Chengli Sishiwu Zhounian Tekan* 澳门归侨总会成立四十五周年特刊), it was estimated that there were about 50,000 diasporised Chinese from various Southeast Asian regions coming to Macao during the 1960’s and 1970’s (2013), p. 42.
- Yu Youren was a celebrated calligrapher, scholar, educationalist, and politician during the regime of the Republic of China.
- After the disintegration of the Han dynasty, China was ruled by a succession of six short-lived kingdoms that had their capital in present-day Nanjing, Jiangsu province. The Six Dynasties are a collective term for Wu, Eastern Jin, Liu Song, Southern Qi, Southern Liang, and Southern Chen. It was an era of disunity, political instability, and constant warfare, but people of elite social classes sought to pursue self-realisation through art, music, poetry, and religion.
- Praia Grande Bay, locally known as Nam Van 南湾 (literally, south bay), is popular for its charming promenade and picturesque scenery.
- Tradition has it that when Macao was still an isolated place, Fujianese fisher folks were the first inhabitants.
- Cantonese are natives of Guangdong province, and the regional language is Cantonese, widely spoken in Macao, Hong Kong, and the Pearl River Delta region of China.
- Drawing from distinctive influences from both Chinese and Portuguese cultures, Macao postage stamps are among the prettiest in the world.
- CPPCC is a political advisory body, which consists of delegates from a range of political parties and organisations, as well as independent members. One term is five years.
- The Medal of Grand Lotus is the highest award under the MSAR honours and awards system.
- In 2005 Liang Piyun was actually 98, but in keeping with the Chinese method of counting age two years were added, so his 100<sup>th</sup> birthday was celebrated.

## BIBLIOGRAPHY

- Amrith, Sunil S. *Migration and Diaspora in Modern Asia*. New York: Cambridge University Press, 2011.
- Aomen Ribao* 澳门日报 (Macao Daily News), 7 March, 1997.
- Aomen Wenyubao* 澳门文娱报 (Recreativo de Macau), 23 December, 1998.
- Aomenguiqiao Zonghui Chengli Sishiwu Zhounian Tekan* 澳门归侨总会成立四十五周年特刊, (Special Issue of the 45<sup>th</sup> Anniversary of the Establishment of the Association of Returned Overseas Chinese Macao), 2013.
- Barrett, Tracy C. *The Chinese Diaspora in South-East Asia: the Overseas Chinese in Indo-China, 1870-1945*. London/New York: I.B. Tauris, 2012.
- Boyajian, James C. *Portuguese Trade in Asia under the Habsburgs, 1580-1640*. London: The John Hopkins University Press, 1993.
- Cochrane, Joe. ‘Indonesia allows Talk on 1965-1966 Purges’. *International New York Times*, 18 April, 2016.
- Cushman, Jennifer W. and Wang Gungwu (ed.). *Changing Identities of the Southeast Asian Chinese since World War II*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1988.
- Deng Guoguang 邓国光. ‘Aomen daxue shouyu Liang Piyun jiaoshou mingyu boshi xuwei zanci’ 澳门大学授予梁披云教授名誉博士学位致辞. In Liang Yanli 梁燕丽 et al., *Yongyuan de Fengbei: Liang Piyun, Liang Lingguang, Li Shangda, Liang Liangdou xiansheng jinian wenji* 永远的丰碑: 梁披云, 梁灵光, 李尚大, 梁良斗先生纪念文集. Hong Kong: Hong Kong Rongyu Chuban Youxian Gongsi, 2004.
- Dong Jinyu 董金裕 (annotated). *Zhou Lianxi ji jin zhu jin yi* 周濂溪集今注今译. Taipei: Taiwan Shangwu Yinshuguan Gufen Youxian Gongsi, 2011.
- Gao Zhaodong 高兆栋. ‘Baisui qishuo Liang Piyun chuanqi rensheng’ 百岁耆硕梁披云传奇人生. *Zi Jing* 紫荆 (*Baibinia Magazine*). February 2010, No. 232. Hong Kong: Chuanzhi Youxian Gongsi, 1990-.
- Harrist, Jr., Robert E. *The Embodied Image: Chinese Calligraphy from the John B. Elliott Collection*. Princeton: The Art Museum, Princeton University in association with Harry N. Abrams, Inc., 1999.
- Huang Jinying 黄今英. *Chen Jiageng* 陈嘉庚. Singapore: Yihexuan Julebu, 2002.
- Huang Xiaofeng (Wong Io Fong) 黄晓峰. ‘Afterword’. In Liang Piyun 梁披云, *Xuelu Shigao* 雪庐诗稿. Macao: Aomen Wenhua Sishu, 1991.
- Kao Yu-kung, ‘Chinese Lyric Aesthetics.’ In Murck, Alfreda and Fong, Wen C. (eds.). *Words and Images: Chinese Poetry, calligraphy, and Painting*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991.
- Leung, Beatrice. *Sino-Vatican Relations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

- Liang Chongqiu (Leong Chong-cao) 梁仲虬 (ed.). *Xuelu Shigao Jiwaichao* 雪庐诗稿集外钞. Hong Kong: Hongkong Fung Nga Publishing Co. Ltd., 2013.
- Liang Piyun (Leung Pai-wan) 梁披云. ‘Autobiography Note by Liang Piyun’. In *Calligraphy by Liang Piyun / Liang Piyun shufaji* 梁披云书法集. Macao: Macao Museum of Art, 2003. (Bi-lingual edition)
- . *Xuelu Shigao* 雪庐诗稿. Macao: Aomen Wenhua Sishu, 1991. (On double leaves, oriental style)
- (ed.) *Zhongguo Shufa Daci Dian* 中国书法大辞典. 2 Vols. Hong Kong: Shu Pu Chubanshe, 1984.
- Liang Yanli 梁燕丽. *Liang Piyun Pingzhuan* 梁披云评传. Macao: Joint Publishing (Macao) Co. Ltd., 2015.
- Mai, Jun. ‘Fifty years on, Cultural Revolution still troubles nation’. *South China Morning Post*, 16 May, 2016.
- . ‘China “must learn” from Cultural Revolution’. *South China Morning Post*, 18 May, 2016.
- Olderr, Steven. *Symbolism: A Comprehensive Dictionary*. Jefferson: McFarland & Co. Inc., 1986.
- Pan, Lynn. *Tracing it Home*. London: Secker & Warburg, 1993.
- Peterson, Glen. *The Power of Words: Literacy and Revolution in South China, 1949-95*. Vancouver: UBC Press, 1997.
- Shi Yidui 施议对. ‘Shujia yu Shijia’ 书家与诗家. *Macao Daily News* 澳门日报. 12 January, 1997.
- Shu Pu* 书谱. Hong Kong: Shu Pu Chubanshe, 1974. (Bi-monthly periodical).
- Tang Si 唐思. *Aomen Fengwuzhi* 澳门风物志. Macao: Fundação Macau, 1994.
- Torga, Miguel. *O Senhor Ventura*. Macao: Instituto Cultural de Macau, 1989. (Bi-lingual edition).
- Tresidder, Jack. *Dictionary of Symbols: An Illustrated Guide to Traditional Images, Icons, and Emblems*. San Francisco: Chronicle Books, 1997.
- Vries, Ad de. *Elsevier’s Dictionary of Symbols and Imagery*. (Revised and updated by Arthur de Vries). Amsterdam: Elsevier, 2004. (Enlarged edition).
- Wu Guo 伍国. *Zheng Guanying: Merchant Reformer of Late Qing China and his Influence on Economics, Politics, and Society*. Amherst, New York: Cambria Press, 2010.
- Wu, Li 吴历. ‘Wu Yushan xian sheng kou duo’ 吴渔山先生口铎. In Li Di 李杕 (ed.). *Mojing ji* 墨井集, Vol. 5. Shanghai: Tushanwan Yinshuguan, 1909.
- Xu Liping (Hui Lai-ping) 许礼平. *Jiuri Fengyun* 旧日风云. Hong Kong: Oxford University Press, 2013.
- Yi Ling 懿灵. *Liu Dong Dao* 流动岛. Hong Kong: Shi Fang, 1990.
- Zheng Guanying 郑观应. *Zheng Guanying Shi Xuan* 郑观应诗选. Deng Jingbin 邓景滨 (ed.). Macao: Aomen Zhonghua Shici Xuehui, 1995.

# Memórias de Lutas de Grilos no Início do Século XX

As Peças do Museu do Centro Científico e Cultural de Macau

ALEXANDRINA COSTA

## INTRODUÇÃO

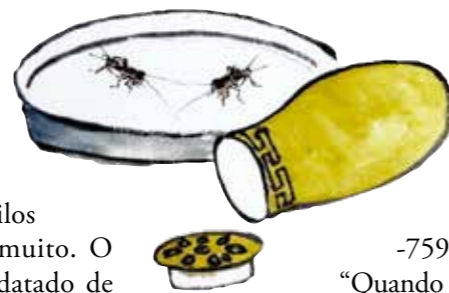
Na China o apreço pelos grilos surge documentado desde de há muito. O “Livro das Odes” (*Shijing* 诗经), datado de 1100-600 a.C. refere-os, já, num pequeno poema<sup>1</sup>:

“Em Maio o *Shi Zhong* (“grilo do mato”)<sup>2</sup> mexe as pernas; em Junho o *Sha Ji*<sup>3</sup> move as asas; em Julho o grilo do mato está no campo; em Agosto está no pátio; em Setembro está à porta; em Outubro os grilos entram e rastejam por baixo das nossas camas”.

Contudo, a forma como aquele apreço se exprimiu foi-se modificando ao longo dos tempos. Desde a Antiguidade até à dinastia Tang, os grilos foram apreciados pelo som que emitiam, sendo considerados como símbolos do Verão e da coragem mas, na dinastia Tang (618-906), começaram a ser mantidos em gaiolas para se poder ouvir o seu “concerto” a todas as horas,

\* Alexandrina Costa é Doutoranda na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde desenvolve uma tese intitulada “A China: Tradições e Representações no acervo do Museu do Centro Científico e Cultural de Macau” (Lisbon). Autora do livro *A Coleção dos Objectos para o Fumo do Ópio do Museu do Centro Científico e Cultural de Macau* (2013), é colaboradora da *Artis: Revista de História da Arte e Ciências do Património*, assim como da *Artis ON* (<http://artison.letras.ulisboa.pt/>).

Currently a Ph.D. student at the Faculty of Arts, University of Lisbon, where she is developing a dissertation entitled ‘A China: Tradições e Representações no acervo do Museu do Centro Científico e Cultural de Macau’ (Lisbon). Author of the book *A Coleção dos Objectos para o Fumo do Ópio do Museu do Centro Científico e Cultural de Macau* (2013), she is also a contributor to *Artis: Revista de História da Arte e Ciências do Património* and to *Artis ON* (<http://artison.letras.ulisboa.pt/>).



tal como é relatado pelo *Kaiyuan Tianbao yi shi* 开元天宝遗事 (“Assuntos do período Tian Bao, 742-759”)<sup>4</sup>:

“Quando chega o Outono, as senhoras do palácio apanham grilos e guardam-nos em pequenas gaiolas douradas que colocam próximo das suas almofadas de modo a poderem ouvir o seu canto durante toda a noite. Este hábito foi copiado por todas as pessoas”.

Na verdade, embora até as crianças se entretivessem a brincar com os grilos, não só gente comum mas também poetas famosos, pintores, músicos e monges budistas aderiram a este passatempo elegante, facilitado pela disponibilidade, em cada Verão, de insectos “cantores”, para venda, tradição que ainda hoje se mantém.<sup>5</sup>

É do conhecimento geral que o apreço pela natureza faz parte da cultura chinesa, sintetizando a expressão *hua niao yu chong* 花鸟鱼虫 (“flores, pássaros, peixes e insectos”), as tradições ligadas à manutenção quer de pequenas plantas fáceis de cuidar,<sup>6</sup> quer de pequenos animais como os pássaros e os peixes de aquário. A expressão usada para as designar, “cultura *hua niao yu chong*” revela que, para além da apreciação da beleza natural que as rodeia, estas actividades detêm, também, uma dimensão espiritual e levaram à criação e desenvolvimento de um manancial de conhecimentos, competências e instrumentos que reflectem o domínio técnico e artístico da China, aos quais se juntaram textos literários e poéticos<sup>7</sup> que chegaram até aos nossos dias:



## The Cricket's Song<sup>8</sup>

Someone living abroad once said: “Last night I heard a cricket chirr and mistook it for the one I heard at the countryside of Sichuan.”

From the courtyard  
To the corner of my room the cricket sings  
Chirrup, chirrup  
Suddenly it jumps  
From a crack in the stone steps  
To the pillow where, white-haired, I lay my head  
Pushed from the edge of yesterday  
To this corner of the world today  
The cricket is heard but not seen  
I search everywhere for it  
No trace in the blue sky  
No sign in the earth  
Even in my breast I can't find that little ticker  
The evening rain lets up  
The moon outside my window  
Delivers the sound of woodcutting  
The stars roil  
Chirrup, chirrup  
The cricket's song is like a purling rill  
Childhood drifts downstream  
Tonight I'm not in Chengdu  
My snoring is not a longing for home  
And the chirrup in my ears weaves an unending song  
I can't recall the year, the month, or the evening  
In what city or village  
Or in what small train station I heard it  
Chirrup, chirrup  
The one I hear tonight surprises  
Chirrup, chirrup  
Its song  
Meanders like the Jialing River beside my pillow  
There is no boat for hire so late at night  
I can only swim with the current  
The waves at the Tree Gorges reach to the sky  
Monkeys cry on both shores  
Fish  
Spicy fish on a blue porcelain platter  
Chirrup, chirrup  
Which cricket is it that really sings?  
The Cantonese one seems the loneliest  
The Sichuan one, the saddest  
The Beijing one, the noisiest  
The Hunan one, the spiciest



But  
When I wake  
It's the cricket in Sanli Lane that  
Sings the softest and most dearly of them all  
Chirrup, chirrup

Como veremos, as lutas dos grilos e o culto dos mesmos integram-se perfeitamente na categoria *chong* que inclui, ainda, outros insectos como os louva-a-deus, os gafanhotos, as cigarras e as borboletas.<sup>9</sup>

## CAPTURA DOS GRILOS

Não há consenso acerca do período em que a apreciação pelos grilos se transformou, dando origem a um novo desporto, as lutas de grilos. Segundo alguns autores tal terá ocorrido na dinastia Song (906-1278),<sup>10</sup> enquanto outros referem a dinastia Tang.<sup>11</sup> De qualquer modo, os primeiros registos fiáveis datam da dinastia Song, quando já estava estabelecida a sofisticada cultura das lutas de grilos e iniciado o processo de a elevar de um divertimento a uma arte.<sup>12</sup>

Inicialmente todos os grilos destinados às lutas eram obtidos no campo, através de “caçadores”<sup>13</sup> que detinham um profundo conhecimento das características daqueles insectos, do seu comportamento e ciclo de vida, como o facto de que no norte da China os grilos eclodem na última parte do Verão e no Outono, enquanto no sul tal ocorre imediatamente antes da época das chuvas.<sup>14</sup> Dado que são insectos noturnos, que emergem das suas tocas entre a meia-noite e a alvorada,<sup>15</sup> a sua captura desenrolava-se, normalmente, à noite.

Atraídos pela luz colocada junto às tocas, expulsos das mesmas pelo fumo de carvões a arder, fugindo ao alagamento dos seus refúgios ou aliciados pelo *longyan* 龙眼 (“olho de dragão”),<sup>16</sup> os grilos eram capturados com a ajuda de uma simples rede<sup>17</sup> e metidos em pequenos cestos, ou gaiolas,<sup>18</sup> para serem vendidos aos intermediários ou directamente aos aficionados pelas lutas de grilos.

No entanto, pelo menos a partir do século VII, alguns entusiastas dedicaram-se à criação de grilos, evidenciando cuidados quase maternos,<sup>19</sup> que chegaram a rondar a obsessão. Tal terá sido o caso de Jia Sidao 贾似道 (1213-1275), estadista<sup>20</sup> da dinastia Song e primeiro autor de um livro sobre a criação e o treino dos grilos de combate, o *Cu zhi jing* 促织经



## COLECCIONISMO

## COLLECTING

(“Livro dos grilos”) que, por causa da sua preocupação constante com aqueles insectos, terá negligenciado os deveres militares ao ponto de os Mongóis terem podido conquistar a China.<sup>21</sup>

## LUTAS



Talvez por viverem sós, em buracos na terra, e não aceitarem que outros ocupem os seus domínios, os grilos são naturalmente predispostos à luta. Em caso de confronto os dois rivais saltam, atacam e mordem a cabeça um do outro num combate que termina, muitas vezes, com a morte de um deles que poderá, eventualmente, ser devorado pelo vencedor.<sup>22</sup>

No entanto, os grilos só podem começar a lutar quando o seu corpo atingiu a maturação total o que, no norte da China, ocorre depois do equinócio do Outono. Até lá necessitam de ser cuidadosamente tratados, deixados em sossego e providos de muita comida.<sup>23</sup>

Através de uma longa experiência, os chineses desenvolveram um sistema de selecção, tratamento e treino de potenciais vencedores de lutas. De acordo com os especialistas, os bons lutadores emitem um som forte, têm grandes pescoços e cabeças, pernas longas e corpos amplos.<sup>24</sup> No seu livro *Jia Sidao* afirma que criar grilos é como criar soldados e, segundo Berthold Laufer, de modo geral os chineses acreditam que os bons lutadores são encarnações de grandes heróis do passado que, como tal, devem ser tratados com todo o respeito.<sup>25</sup>

De qualquer modo, tal como quaisquer outros lutadores, os grilos necessitam de um período de treino pelo que entram em combates ligeiros que permitem aos seus donos determinar os pontos fortes e fracos e ajustar a condição física dos seus combatentes. Para tal, aqueles dispõem de diversas táticas, entre as quais se contam uma dieta especial e secreta, medicamentos de índole tradicional chinesa e até, em casos extremos, a administração de drogas entre as quais, alegadamente, se conta a heroína. Mesmo sem atingir tais extremos,

Fig. 1. Luta de grilos, c.1820s-1830s. Aguarela sobre papel de arroz; 18,5x26,5 cm. Coleção da Art Gallery of Greater Victoria, inv. Psc 125.11.



Fig. 2. Amor pela luta de grilos, 1855. Litografia publicada no *Dianshizhai Huabao*.

a simples prática de esfregar mentol na testa do grilo, tornava o oponente pouco predisposto à luta.<sup>26</sup>

Não admira pois que para evitar que grilos afectados por drogas participem em combates existam, por vezes, regras que obrigam os grilos a ficarem encerrados em contentores selados, durante doze horas antes do combate.<sup>27</sup>

Pretendendo-se que os combates se travem entre opositores equiparados em tamanho, peso e cor,<sup>28</sup> os contendores são cuidadosamente avaliados previamente.

Como tal, são pesados em balanças específicas para os insectos,<sup>29</sup> diminutas e extremamente precisas. Há limites de peso para os candidatos às lutas como os estabelecidos em Xangai, onde os combates só se podem travar entre grilos cujo peso esteja entre cerca de 0,51 e 0,74 g.<sup>30</sup>

Dado que os grilos seleccionados são ainda divididos em várias classes,<sup>31</sup> para lhes proporcionar

mais hipóteses de sucesso, tal como ocorre no box profissional, os donos tentam diminuir-lhes o peso antes do combate, administrando-lhes laxantes ou reduzindo a quantidade de água no seu corpo, quer aquecendo a “casa” do combatente com um secador de cabelo, quer colocando nela dessecantes.<sup>32</sup>

Os torneios podem ser disputados em espaços públicos (*vide* Fig. 1) ou em casas<sup>33</sup> ou clubes (*vide* Fig. 2). O confronto tem lugar em arenas circulares ou ovais, de paredes espessas, normalmente feitas em barro cozido, (*vide* Fig. 8), mas só depois de o árbitro ter anunciado os combatentes e evocado as suas proezas passadas.<sup>34</sup> Então, cabe aos donos incitar os combatentes à luta, acirrando-os com “espevitadores”<sup>35</sup> (*vide* Fig. 1 e Fig. 10). Esta acção é considerada tão importante para o desfecho da luta que as melhores técnicas de manipular estão compiladas em manuais.<sup>36</sup>

Quando a luta não é de morte termina logo que um dos grilos fuja do seu opositor, ou quando aquele

## COLECCIONISMO

## COLLECTING

bata as asas em sinal de vitória, sagrando-se vencedor do torneio o grilo que ganhar três de cinco lutas ou duas de três.<sup>37</sup>

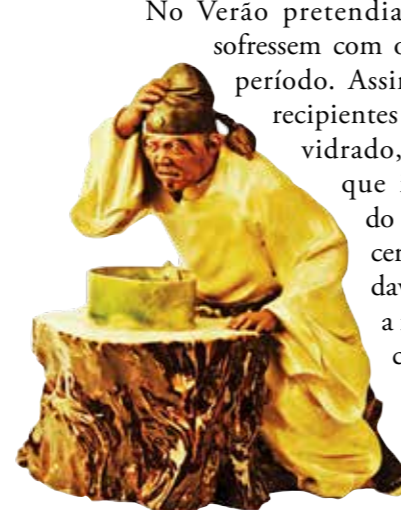
Um pequeno grupo escultórico que integra o acervo do M-CCCM (*vide* Fig. 3), executado em cerâmica de Shiwan,<sup>38</sup> representa bem o término emocionante de uma luta de grilos.

Sentados em grandes pedras, dois chineses observam a luta que os seus grilos travam numa arena circular pousada sobre o tronco, cortado, de uma árvore. É fácil compreender a quem pertence o grilo vencedor ou o derrotado. O dono do vencedor, sorridente, relaxado e expressão sarcástica, abana-se com um leque, enquanto o dono do perdedor observa incrédulo o seu grilo a tentar fugir da arena e denota na sua expressão, na tensão do corpo e na mão direita pousada na cabeça o desespero sentido pela derrota que poderia, eventualmente, acarretar a ruína financeira, dado que as apostas monetárias sempre acompanharam de perto as lutas de grilos.<sup>39</sup>



Fig. 3. Luta de grilos, c. 1978; Lao Chin (1916-?) e Lao Iat Fung (filho de Lao Chin). Terracota vidrada de Shiwan; inv. 718 e inv. 719, 19,8x23,5. cm. Museu do CCCM, Lisboa.

dependem de vários factores, o primeiro dos quais se relaciona com a sua “morada”, que era distinta no Verão e no Inverno.



No Verão pretendia-se que os grilos não sofressem com o calor habitual naquele período. Assim, eram colocados em recipientes de barro cozido e não vidrado, com paredes espessas que impediam a passagem do calor e mantinham uma certa humidade. Os oleiros davam-lhes, normalmente, a forma de potes circulares com tampa plana e não estanque<sup>41</sup> (*vide* Fig. 4), ou de pequenas cabaças. Por seu turno, no Inverno eram utilizadas cabaças

verdadeiras que muitas vezes adquiriam o estatuto de obras de arte<sup>42</sup> onde se colocava uma

mistura de cal e barro arenoso para maior conforto do utente,<sup>43</sup> ou contentores em bambu, chifre de rinoceronte, pedra sabão, etc., no caso de aficionados abonados. Para os restantes existiam caixas metálicas com base dupla e secção em forma de feijão, de modo a poderem adaptar-se aos bolsos<sup>44</sup> e manterem o grilo quente.

Os exemplares inv. 106 e inv. 107 do M-CCCM (*vide* Fig. 5) são deste tipo e, tal como é comum nesta tipologia, dispõem de painéis de vidro laterais, possivelmente para possibilitarem uma observação rápida do insecto, bem como de tampa perfurada para permitir a passagem do ar.<sup>45</sup>

Do acervo do M-CCCM fazem, ainda, parte outros tipos de contentores, usados para o transporte



Fig. 5. Contentores de Inverno para grilos; início do século xx. Latão e vidro. Em cima: inv. 106, 6 x 6,2x3,8 cm. Em baixo: inv. 107 (2 vistas), 9x11,2x4,2 cm. (vista frontal e traseira). Museu do CCCM, Lisboa.



Fig. 6. Contentores para grilos; início do século xx. À esquerda: inv. 142 (2 vistas), 11x6,5 cm., vime. Ao centro: inv. 144, 3x7,9 x 4 cm., bambu. À direita: inv. 143, 11x6,5 cm., vime. Museu do CCCM, Lisboa.

de grilos, ilustrados na Fig. 6. As duas peças idênticas, inv. 142 e inv. 143 foram já referidas anteriormente como exemplo dos contentores onde eram encerrados os grilos apanhados no campo. De formato semelhante a pequenas garrafas, estreitam para o fundo e fecham através de uma tampa amovível executada no mesmo material do corpo, ou seja, vime.

Quanto à peça inv. 144, corresponde à descrição de Jing Xing-Bao para o que designa como caixa para grilos.<sup>46</sup> Trata-se de uma caixa sensivelmente paralelepípedica, em bambu, cujo topo é um vidro deslizante e a base um painel de bambu, com movimento idêntico. Num dos lados mais estreitos existe uma “janela” dupla para arejamento, protegida exteriormente por grades de bambu e, interiormente, por uma rede, enquanto no lado oposto está colocado o alimentador (visível na Fig. 6).

Dado que a alimentação é um factor importantíssimo para a saúde dos grilos, sejam eles cantores ou lutadores, a dieta daqueles insectos é detalhada por vários autores. Graças a esse cuidado foi possível comparar o “menu” do final do primeiro

quartel do século xx<sup>47</sup> com o do início do xxi<sup>48</sup> de onde parece ressaltar que, tal como a alimentação dos seres humanos, também a dos grilos se tornou muito mais completa e variada. À base alimentar de 1927 constituída, no Verão, por pepino fresco, alface e outras verduras e, no Inverno, por castanhas e feijões amarelos, que os cuidadores mastigavam cuidadosamente antes de os darem aos seus grilos, acrescida com arroz, sementes de lótus e mosquitos, para os lutadores,<sup>49</sup> juntam-se hoje carnes (porco, rã, cobra) bem como peixes e mariscos, tudo devidamente triturado.<sup>50</sup>

De qualquer modo, os alimentos não eram simplesmente colocados dentro do recipiente do grilo, mas numa pequena taça, normalmente de porcelana pintada sob o vidrado com decoração alusiva ao reino animal (peixes dourados, carpas, grilos, dragões, borboletas, etc.) ou vegetal (*vide* Fig. 7).

Para cada grilo havia sempre um par de taças idênticas,<sup>51</sup> sendo uma delas reservada para os alimentos e a outra para a água. Acreditando-se que esta, tal como a alimentação, tinha grande importância na saúde dos lutadores, nunca lhes era dada água saída directamente da torneira: alguns aficionados usavam água mineral, enquanto outros diluíam alcaçuz, ginseng coreano ou outros tipos de produtos medicinais vegetais, em água quente que depois deixavam arrefecer.<sup>52</sup>

Uma pipeta e uma pequena colher com um longo cabo permitiam voltar a encher os recipientes que, no entanto, deviam ser mudados com frequência, para o que se utilizavam pinças.<sup>53</sup>

Dado que qualquer contacto com o grilo podia acarretar a perda de força ou, até, das pernas daquele, era imperioso que todos os manuseamentos dentro do seu contentor fossem executados cuidadosamente e com os instrumentos apropriados.<sup>54</sup>

A higiene era igualmente importante, devendo os grilos tomar banho a cada três ou cinco dias, no tempo quente, e uma vez por semana quando a temperatura baixava. Para o banho, os grilos eram colocados numa taça com água onde se tinha diluído alcaçuz e, quando a sujidade começava a flutuar,



Fig. 7. Taças para alimentados grilos; início do século xx. Porcelana pintada sob o vidrado. À esquerda: inv. 1589, 1,5x3,2 cm.; à direita: inv. 148, 1,5x3,5cm. Museu do CCCM, Lisboa.

Fig. 4. Contentores de Verão para grilos, início do século xx. Terracota cinzenta não vidrada. Em cima: inv. 294, 7x12 cm. Em baixo: inv. 293, 5,6x10,8 cm.; inv. 295, 6x10,5 cm. Museu do CCCM, Lisboa

## COLECCIONISMO

eram retirados com uma rede e colocados sobre uma folha de papel para secarem.<sup>55</sup> De modo idêntico, o recipiente do grilo devia ser, também, periodicamente limpo com uma escova especial, igualmente não representada no acervo do M-CCCM.

Sempre que o grilo não estava encerrado no seu contentor havia perigo de fuga. Para impedir tal situação foram criadas redes (*vide* Fig. 9)<sup>56</sup> que, embora singelas, desempenhavam um papel importante.<sup>57</sup>

Todos os cuidados atrás referidos tinham por objectivo garantir a saúde dos contendores que se defrontavam numa arena, habitualmente circular, que podia ser executada em diversos materiais como a terracota, possivelmente o mais habitual, a madeira ou a cerâmica de Shiwan, sendo estes dois últimos materiais os preferidos em Guangzhou e Hong Kong.<sup>58</sup>



Fig. 9. Conjunto de arena de luta e de contentor para transporte de utensílios; início do século xx. Contentor: inv. 159, 12x9 cm., metal pintado. Rede: inv. 139, 10x8 cm., vime. Museu do CCCM, Lisboa.

Para combates privados, destinados a um público muito restrito, as arenas teriam de diâmetro cerca de 10,5 a 12 cm, mas para combates com mais assistentes as suas dimensões eram superiores, sendo habituais peças com 25 cm de diâmetro e, até, 25 ou 30 cm de altura.<sup>59</sup>

O acervo do M-CCCM detém três arenas cerâmicas e uma em bambu que se deviam



Fig. 8. Arenas de luta de grilos; início do século xx. Em cima: inv. 292, 14,3x21,3 cm., terracota; inv. 291, 14,5x21,7 cm., terracota vidrada (Shiwan?). Em baixo: inv. 138, 17,5x25,5 cm., bambu, possivelmente originária de Guangzhou; inv. 289, 16x23 cm, terracota vidrada. Museu do CCCM, Lisboa.

destinar a combates públicos dadas as suas dimensões<sup>60</sup> (*vide* Fig. 8). No entanto, ainda que escondida, existe também uma pequena arena metálica (*vide* Fig. 9), reservada, muito provavelmente, a combates particulares de cidadãos pouco abonados.

A peça que a integra é muito interessante pois, embora quando montada pareça apenas uma simples caixa cilíndrica com tampa, é um objecto bem mais complexo que evidencia a engenhosidade chinesa.

Na verdade, a caixa é constituída por três secções distintas que, quando acopladas, configuram uma caixa cilíndrica mas que, quando separadas, revelam uma tampa circular com borda alta e pega, um aro metálico e um conjunto constituído por uma base, idêntica à tampa mas sem a pega onde, ao centro, está soldado um cilindro oco. A conjugação dos vários componentes permitia que a peça tivesse funcionalidades múltiplas: pequena arena de luta caso apenas fosse usada a base com o cilindro soldado, arena de luta de maior dimensão se o aro metálico fosse colocado sobre uma superfície plana e caixa para transporte de arenas e pequenos utensílios, como as redes destinadas a impedir os grilos de fugir, quando montada.

Duas das arenas de luta da colecção do M-CCCM reflectem as, já referidas, preferências dos especialistas de Guangzhou e Hong Kong que privilegiavam materiais orgânicos, como a madeira ou o bambu (*vide* Fig. 8

Fig. 10. Espevitadores para grilos e seu estojo; início do século xx. Madeira e bigodes de lebre ou de rato, inv. 156. Estojo: 28,5x2,5 cm.; espevitadores, 24 cm. Museu do CCCM, Lisboa.



inv. 138), bem como a cerâmica de Shiwan (*vide* Fig. 8, inv. 291). Note-se, no entanto, que em todas as arenas cerâmicas do M-CCCM as paredes interiores são vidradas, ao contrário do que alguns autores afirmam relativamente às peças de Shiwan.<sup>61</sup>

Por seu turno, nenhum dos fundos das arenas do M-CCCM é vidrado. Esta característica decorre do facto de os aficionados pelas lutas de grilos considerarem que uma superfície dura, como a da cerâmica vidrada, prejudica as patas dos grilos tornando-os menos corajosos. Pelo contrário, uma superfície de certo modo irregular mas macia, tal como a cerâmica não vidrada ou uma mistura de cal e barro arenoso, era a preferida.<sup>62</sup>

As lutas de grilos eram, e aparentemente ainda são, muitas vezes organizadas por clubes mais ou menos informais cujos membros se reuniam regularmente em determinados lugares, durante o período de lutas que decorria entre Outubro e Novembro, no norte da China, e entre Junho e Julho, no sul.<sup>63</sup>

Uma litografia, de 1885, inserida no *Dianshizhai Huabao* 点石斋画报,<sup>64</sup> jornal considerado como uma fonte importante de informação social e cultural sobre a China Qing, ilustra um desses clubes (*vide* Fig. 2).

O texto que a acompanhava referia que todos os anos, em meados do Outono, um chinês já idoso convidava os seus amigos, aficionados das lutas de grilos, para as competições que organizava. Muito embora os prémios pecuniários pudessem atingir valores consideráveis, tanto ou mais ambicionado por todos era o registo da glória dos grilos vencedores que ficava gravado em placas que os imortalizavam.

Berthold Laufer alude, também, às placas comemorativas das vitórias, referindo que as mesmas eram de marfim, tinham a forma de cabaças e eram, frequentemente, inscritas a ouro. O júbilo pela vitória era grande, sendo esta festejada com música, toque de



Fig. 11. Caixão para grilo (2 vistas); início do século xx. Madeira, inv. 156, 4,5x10x4,4 cm. Museu do CCCM, Lisboa.

gongos, bandeiras, flores e uma procissão que acompanhava o vencedor até casa. A glória recaía também na comunidade onde o grilo vivia e a sua aldeia passava a usufruir de grande publicidade e notoriedade.<sup>65</sup>

Os vencedores de muitos combates eram honrados com títulos honoríficos e, quando morriam, eram colocados num pequeno caixão de prata e enterrados solenemente. Acreditava-se que aquela cerimónia traria sorte ao dono desolado e que na vizinhança do caixão surgiriam, no ano seguinte, excelentes lutadores.<sup>66</sup>

O caixão do M-CCCM (*vide* Fig. 11) é bem mais modesto, sendo executado numa madeira escura segundo o modelo dos caixões tradicionais chineses “de tábuas muito grossas que se ajustam apertadamente”,<sup>67</sup> sendo “mais estreitos nos pés e maiores e mais altos na cabeça, com a prancha superior arredondada e sobreposta aos lados, de modo a que se possa notar e ver a sua espessura”.<sup>68</sup>

Assim, até ao fim os chineses revelam, no dizer de Berthold Laufer, o carinho que nutrem por estes insectos, quer através dos infinitos cuidados que lhes dedicam, quer através das mais diminutas, delicadas e requintadas peças que a sua arte miniatural é capaz de criar.<sup>69</sup>

As peças do M-CCCM, embora simples e modestas, evocam uma longa tradição que, após um período de imposta exclusão, teve um renascimento fulgurante sendo hoje possível adquirir grilos nos mercados de animais de estimação, e de flores, de muitas cidades da China, como Xangai, Pequim, Hangzhou, Suzhou, Guangzhou, Tianjin, Lanzhou e Baotou, ou seja desde o sul da China até à região autónoma da Mongólia Interior.<sup>70</sup> RC



## COLECCIONISMO

## COLLECTING

## NOTAS

- 1 Cf. Jin Xing-Bao, "Chinese Cricket Culture". In *Cultural Entomology Digest*, 3, Nov. 1994. Online: [http://www.insects.org/ced3/chinese\\_crcul.html](http://www.insects.org/ced3/chinese_crcul.html) (2016-01-06 22:00).
- 2 Grilo é a designação comum de um tipo de insectos, semelhantes a gafanhotos, pertencentes à classe *Insecta*, ordem *Orthoptera* ("asas direitas"), sub-ordem *Ensifera* e família *Gryllidae*, que se caracterizam pelas longas antenas, pernas traseiras fortes e adaptadas ao salto e som estridente produzido pelos machos de muitas das espécies. Dentro da mesma classe, ordem, e sub-ordem, a família *Tettigoniidae* é a mais estreitamente relacionada com a *Gryllidae*, sendo os seus membros designados por *katyids* na América, Austrália e Nova Zelândia e, por "grilos do mato", na Europa. Cf. "Cricket (insect)" in *New World Encyclopedia*. Online: [http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Cricket\\_\(insect\)](http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Cricket_(insect)) e "Tettigoniidae" in *New World Encyclopedia*. Online: <http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Tettigoniidae> (2016-01-13 21:00). Os machos dos grilos do mato, tal como os dos grilos, emitem som por estridulação. No entanto, é possível distinguir os dois insectos pelo som que emitem: o dos grilos é musical para o ouvido humano porque as suas frequências são relativamente puras e baixas, enquanto o dos grilos do mato é semelhante a um zumbido rouco, dado que as suas frequências são menos puras e mais elevadas do que as dos grilos. Existirão milhares de espécies de grilos do mato e algumas centenas de espécies de grilos. Cf. "How to recognize crickets, katyids, and cicadas", in *University of Florida*. Online: <http://entnemdept.ifas.ufl.edu/walker/buzz/i00dis.htm> (2016-01-16 22:00).
- 3 Outra espécie de grilo do mato.
- 4 Cf. Berthold Laufer, "Insect-Musicians and Cricket Champions of China". In *Antropology – Leaflet* 22, p.10. Online: <http://library.umac.mo/ebooks/b31042168.pdf> (2016-01-10 22:00).
- 5 Cf. Jin Xing-Bao, *op. cit.*
- 6 Como os *bonsai*.
- 7 Cf. Yutaka Suga, "Chinese Cricket-Fighting". *International Journal of Asian Studies*, 3 (1), 2006, p. 77. Online: <http://www.ioc.u-tokyo.ac.jp/~suga/papers/chinese%20cricket-fighting.pdf> (2016-01-03 15:00).
- 8 Luo Fu, "The Cricket's Song", in Michelle Yeh, N. G. D. Malmqvist (eds.), *Frontier Taiwan: An Anthology of Modern Chinese Poetry*, pp. 128-129. Tradução de John Balcom (Nova Iorque: Columbia University Press, 2001). O autor do poema, Luo Fu 洛夫 (1928-), licenciado pelo Departamento de Inglês da Unversidade de Tamkang, serviu como repórter naval de rádio e oficial de ligação em Taiwan e no Vietnam. A sua obra mais conhecida, *Death in the Stone Cell* (1964), é uma colecção de poemas que chocou e admirou os seus contemporâneos pela sua obscuridade e imagens selvagens. Luo Fu foi o fundador do *Epoch Poetry Quarterly* que exerceu uma profunda influência nos jovens poetas de Taiwan. Cf. Joseph S. M. Lau, Howard Goldblatt (eds.), *The Columbia Anthology of Modern Chinese Literature*, p. xxxvi.
- 9 A apreciação pelos seres da natureza, nomeadamente as flores, os pássaros e os insectos expressou-se também por um tipo específico de pintura praticado desde há séculos até aos nossos dias por grandes artistas como Qi Bashi 齐白石 (1863-1957), que também glosou a apreciação pelos grilos. Um outro exemplo da pintura de flores e insectos é o exemplar do Museu do CCCM (inv. 841) que se destinava ao China Trade.
- 10 Cf. Berthold Laufer, *op. cit.*, p. 7.
- 11 Cf. Yutaka Suga, *op. cit.*, p. 7.
- 12 *Ibidem*.
- 13 Embora haja quem se dedique à criação de grilos, ainda hoje muitos são apanhados nos campos. Esses exemplares são transportados em contentores simples, muitas vezes de vime, de formatos variados (*vide* Fig. 6).
- 14 Cf. Ho Chuimei, Lisa Adler, Bennet Bronson, "Ceramic Cricket Jars in the Field Museum". *Field Museum of Natural History Bulletin*, 60 (8), Sep./Oct. 1989, pp. 8-9. Online: <http://www.biodiversitylibrary.org/item/25532#page/244/mode/1up> (2016-01-15 19:30).
- 15 Cf. Yutaka Suga, *op. cit.*, p. 80.
- 16 Cf. Berthold Laufer, *op. cit.*, p. 13. O "olho de dragão", *Nephelium longana*, é uma árvore de fruto nativa da Ásia, da família das *Sapindaceae*. Os seus frutos castanho amarelados e quase esféricos, são cosmestíveis, tendo adquirido a sua designação pela semelhança que apresentam, quando abertos, com um olho. Cf. "Longan" in *Encyclopaedia Britannica*. Online: <http://www.britannica.com/plant/longan> (2016-01-12 15:30).
- 17 Semelhante às usadas para caçar borboletas.
- 18 Cf. Berthold Laufer, *op. cit.*, p. 13. Essas gaiolas tinham formatos bem diversos. O Museu do CCCM detém dois exemplares cuja forma evoca uma garrafa (*vide* Fig. 6, inv. 142).
- 19 Os grilos necessitam de cuidados constantes. Os conhecedores consideram que os méritos dos grilos de luta dependem, trinta por cento do seu potencial e setenta por cento do seu nutrimento. Cf. Yutaka Suga, *op. cit.*, p. 87.
- 20 Eleito Conselheiro Principal em 1259, foi demitido poucos meses antes da sua morte. Considerado pelos chineses como responsável pela queda da dinastia Song, a sua bibliografia *Songshi* 宋史 na (História Oficial da Dinastia Song) está incluída na secção "Biografias de Ministros Traidores". Cf. Frederick W. Mote, *Imperial China 900-1800*, p. 318.
- 21 Cf. Ho Chuimei, Lisa Adler, Bennet Bronson, *op. cit.*, p. 7. Online: <http://www.biodiversitylibrary.org/item/25532#page/244/mode/1up> (2016-01-15 19:30).
- 22 Cf. Berthold Laufer, *op. cit.*, p. 17.
- 23 Cf. Yutaka Suga, *op. cit.*, p. 89.
- 24 Cf. Berthold Laufer, *op. cit.*, pp. 17-18.
- 25 *Ibidem*, p. 21.
- 26 Cf. Yutaka Suga, *op. cit.*, p. 90.
- 27 *Ibidem*.
- 28 Os grilos de combate poderão ser verdes, pretos, amarelos e púrpura. No entanto, os verdes e os pretos são os preferidos. Cf. Berthold Laufer, *op. cit.*, p.11.
- 29 Denominadas *huang*. Cf. Yutaka Suga, *op. cit.*, p. 90.
- 30 *Ibidem*.
- 31 Há pesos-pesados, médios e pesos-pluma. Cf. Berthold Laufer, *op. cit.*, p. 19.
- 32 Cf. Yutaka Suga, *op. cit.*, p. 90.
- 33 Denominadas "Divertimentos de Outono". Cf. Carol Hamond, "The Courtley Crickets". *Arts of Asia*, 13 (2), Mar-Abril 1983, p. 83.
- 34 Cf. Berthold Laufer, *op. cit.*, p. 19.
- 35 Instrumentos semelhantes a pincéis.
- 36 Cf. Yutaka Suga, *op. cit.*, p. 91.
- 37 *Ibidem*, pp. 90-91.
- 38 O grupo escultórico do Museu do CCCM apresenta os selos de dois mestres ceramistas: Lao Chin (1916-?) e Lao Iat Fung, pseudónimo de Lao Kwai Peng, segundo filho de Lao Chin. Como as lutas de grilos, de tão longa tradição, foram suprimidas no período compreendido entre a instauração da República Popular da China (1949) e o fim da Revolução Cultural (1976), Cf. Yutaka Suga, *op. cit.*, p. 85, e voltaram a ser muito populares a partir de 1978, a peça deve datar do fim da década de 1970.
- 39 Cf. Jin Xing-Bao, A. L. Yen, "Conservation and the cricket culture in China". *Journal of Insect Conservation*, 2, 1998, p. 214. Online: <https://www.deepdyve.com/lp/Springer-journal/conservation-and-the-cricket-culture-in-china-OVL3tgtF6s/1> (2016-01-11 21:00).
- 40 Os chineses abastados empregavam, muitas vezes, especialistas para tratar dos seus grilos. Cf. Berthold Laufer, *op. cit.*, p. 13.
- 41 Crê-se que este tipo de peças remonte à dinastia Ming (1368-1643). Cf. Berthold Laufer, *op. cit.*, p. 14. Em Shanghai usa-se, normalmente, um destes contentores por grilo. Cf. Yutaka Suga, *op. cit.*, p. 87.
- 42 Antigamente faziam-se crescer as cabaças dentro de moldes cerâmicos de modo a que ficassem com decoração em relevo. Essas cabaças, muito apreciadas pelos colecionadores, eram frequentemente fechadas por tampas, executadas em jade, sândalo, marfim, etc. e esculpidas em alto e baixo relevo representando um vasto leque de temáticas: dragões, temas florais muitas vezes imbuídos de simbolismo auspicioso ou, até, amuletos de protecção. Cf. Berthold Laufer, *op. cit.*, pp. 14-15 e Barry J. Solomon, "The Cricket Story". *Arts of Asia*, 14 (6), Nov-Dec 1984, p. 77.
- 43 Cf. Berthold Laufer, *op. cit.*, p. 15.
- 44 Cf. Jin Xing-Bao, *op. cit.*
- 45 Cf. Ho Chuimei, Lisa Adler, Bennet Bronson, *op. cit.*, p. 7.
- 46 Cf. Jin Xing-Bao, *op. cit.*
- 47 Cf. Berthold Laufer, *op. cit.*, p.16.
- 48 Cf. Yutaka Suga, *op. cit.*, p. 88.
- 49 Cf. Berthold Laufer, *op. cit.*, p.16.
- 50 Cf. Yutaka Suga, *op. cit.*, p. 88. Note-se, no entanto, que já no século xx, na zona sul da China as proteínas (peixe e outras espécies de insectos) faziam parte da dieta que incorporava, até, mel como tónico. Cf. Berthold Laufer, *op. cit.*, p.16.
- 51 As duas taças do Museu do CCCM são diferentes, pertencendo a dois conjuntos distintos. Terão existido dois pares de taças no acervo das quais subsistem, ainda, fotografias antigas. Contudo, as peças não foram encontradas.
- 52 Cf. Yutaka Suga, *op. cit.*, p. 88.
- 53 *Ibidem*.
- 54 Dos quais o acervo do M-CCCM não tem exemplos.
- 55 Cf. Yutaka Suga, *op. cit.*, p. 88.
- 56 O M-CCM detém três redes com dimensões ligeiramente diferentes, pelo que encaixam umas nas outras. A rede inv. 139, a de maior dimensão, é visível na Fig. 9, em cima e à direita, enquanto imediatamente abaixo e também à direita, são visíveis os três exemplares uns dentro dos outros.
- 57 Cf. Berthold Laufer, *op. cit.*, p. 16.
- 58 Cf. Ho Chuimei, Lisa Adler, Bennet Bronson, *op. cit.*, p. 12.
- 59 *Ibidem*.
- 60 Nas cerâmicas, altura varia entre 14 e 16 cm e diâmetro entre 21,3 e 23 cm, enquanto a de bambu é o maior exemplar da colecção com 17 cm de altura e 25,5 cm de diâmetro.
- 61 As arenas em cerâmica de Shiwan tinham a forma de uma grande taça não vidrada no interior e com um vidrado verde no exterior Cf. Ho Chuimei, Lisa Adler, Bennet Bronson, *op. cit.*, p. 12.
- 62 Cf. Ho Chuimei, Lisa Adler, Bennet Bronson, *op. cit.*, p. 11.
- 63 *Ibidem*, pp. 9-10.
- 64 Em 1872, Ernest Major, um jovem empresário britânico residente em Xangai, havia dez anos, decidiu mudar o seu ramo de actividade, passando dos têxteis para os jornais de negócios. Juntamente com três outros investidores do seu país de origem, criou jornais que diferiam, totalmente, das publicações de língua estrangeira dirigidas aos negociantes e missionários que abundavam nos portos liberalizados pelas Guerras do Ópio. O *Shenbao* 申報, escrito em chinês para um público chinês, inspirou-se num modelo local muito antigo, o *Jingbao* 京報, que disseminava notícias governamentais importantes para os funcionários centrais e locais. Major, que editava a partir da Concessão Inglesa, contratou chineses, educados, como escritores e editores que orgulhosamente assumiam que o objetivo do seu trabalho era não só transmitir notícias, mas também permitir a expressão da "opinião pública". Em 1884, Major criou o *Dianshizhai Huabao* 点石斋画报, recebido a cada dez dias pelos seus subscritores, mas também disponível como publicação independente em volumes de 12 números. Cf. "The *Dianshizhai Pictorial* and Print Culture in Shanghai", in *Brown University: Brown East Asia Resources*. Online : <http://brown.edu/academics/east-asia-resources/introduction-dianshizhai-pictorial-and-print-culture-shanghai> (2015-02-21 18:00).
- 65 Cf. Berthold Laufer, *op. cit.*, p. 21.
- 66 *Ibidem*.
- 67 Cf. Álvaro Semedo, S. J., *Relação da Grande Monarquia da China*, p. 147.
- 68 Cf. Nicolas Standaert, *The Interweaving of Rituals: Funerals in the Cultural Exchange between China and Europe*, p. 46.
- 69 Cf. Berthold Laufer, *op. cit.*, p. 26.
- 70 Cf. Cf. Jin Xing-Bao, A. L. Yen, *op. cit.*, p. 213.

## BIBLIOGRAFIA

- “Cricket (insect)”. In *New World Encyclopedia*. Online: [http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Cricket\\_\(insect\)](http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Cricket_(insect)).
- Hamond, Carol. “The Courtley Crickets”. *Arts of Asia*, 13 (2), Mar-April 1983, pp. 81-86.
- Ho Chuimei; Adler, Lisa, Bronson, Bennet. “Ceramic Cricket Jars in the Field Museum”. *Field Museum of Natural History Bulletin*, 60 (8), Sep./Oct. 1989, pp. 6-15. Online: <http://www.biodiversitylibrary.org/item/25532#page/244/mode/1up>.
- “How to Recognize Crickets, Katydid, and Cicadas”. University of Florida. Online: <http://entnemdept.ifas.ufl.edu/walker/buzz/i00dis.htm>.
- Jin Xing-Bao. “Chinese Cricket Culture”. *Cultural Entomology Digest*, 3, Nov. 1994. Online: [http://www.insects.org/ced3/chinese\\_crcul.html](http://www.insects.org/ced3/chinese_crcul.html).
- ; Yen, A. L. “Conservation and the Cricket Culture in China”. *Journal of Insect Conservation*, 2, 1998, pp. 211-216. Online: <https://www.deepdyve.com/lp/Springer-journal/conservation-and-the-cricket-culture-in-china-OVL3tgtF6s/1>.
- Lau, Joseph S. M.; Goldblatt, Howard (eds.). *The Columbia Anthology of Modern Chinese Literature*, 2. ed. Nova Iorque: Columbia University Press, 2007.
- Laufer, Berthold. “Insect-Musicians and Cricket Champions of China”. *Anthropology – Leaflet 22*. Chicago: Field Museum of Natural History, 1927. Online: <http://library.umac.mo/ebooks/b31042168.pdf>.
- “Longan”. In *Encyclopaedia Britannica*. Online: <http://www.britannica.com/plant/longan>.
- Luo Fu. “The Cricket’s Song”, in Michelle Yeh, N. G. D. Malmqvist (eds.), *Frontier Taiwan: An Anthology of Modern Chinese Poetry*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2012, pp. 128-129.
- Mote, Frederick W. *Imperial China 900-1800*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.
- Semedo, Álvaro, S. J. *Relação da Grande Monarquia da China*. Macau: Direcção dos Serviços de Educação e Juventude/Fundação Macau, 1994.
- Soloman, Barry J. “The Cricket Story”. *Arts of Asia*, 14 (6), Nov-Dec 1984, pp. 76-87.
- Standaert, Nicolas. *The Interweaving of Rituals: Funerals in the Cultural Exchange between China and Europe*. Seattle: University of Washington Press, 2008.
- “Tettigoniidae”. In *New World Encyclopedia*. Online: <http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Tettigoniidae>
- Yutaka Suga. “Chinese Cricket-Fighting”. *International Journal of Asian Studies*, 3 (1), 2006, pp. 77-93. Online: <http://www.ioc.u-tokyo.ac.jp/~suga/papers/chinese%20cricket-fighting.pdf>.

## Poesia em Macau (Escrita Criativa)

ANA CRISTINA ALVES\*



Desde que chegara a Macau em Abril de 2013, Francisco entregou-se a longos passeios pela cidade. Nas suas deambulações descobriu um jardim que lhe era quase homónimo, não fora o halo santo. O Jardim de São Francisco, entre a Rua da Praia Grande, a Rua Nova Guia e a Calçada dos Quartéis.

Em chinês chama-se Jardim dos Castelhanos (Jiasilan Huayuan 加思栏花园), por ter sido fundado por franciscanos castelhanos. Depois passou para a mão de franciscanos portugueses, até que em 1861, com a extinção das ordens religiosas, se tornou público<sup>1</sup> e o convento deu lugar a um quartel.

Mais tarde, o progresso continuaria a fazer das suas e o jardim começou a encurtar. Os primeiros cortes, ou melhor dizendo, as primeiras fachadas, vieram-lhe de uns aterros, a que se seguiu o desaparecimento do coreto, onde a alta sociedade se costumava reunir a ouvir música, para dar lugar a uma rua, a de Santa Clara.

\* Licenciatura, mestrado e doutoramento em Filosofia, este último, em 2005, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Trabalhou em Macau no Instituto Politécnico de Macau e na Universidade de Macau como professora de Português Língua Estrangeira, de Cultura, Filosofia e de Tradução Chinês-Português. Tem várias obras publicadas nos campos da Filosofia, Tradução e Língua e Cultura Chinesas

Degree, M.A. and Ph.D. in Philosophy, the latter in 2005 from Lisbon University's Faculty of Arts. She worked in Polytechnic Institute of Macao and in The University of Macao as teacher of Portuguese as Foreign Language, Culture, Philosophy and Chinese-Portuguese Translation. She published works in the field of Philosophy of Culture, Chinese Translation and Language.

Mas que tinha a Santa a ver com a rua? Se tivesse bom ouvido musical, não teria por certo concordado em aliar o seu nome à demolição dum coreto.

O Jardim de São Francisco é considerado o primeiro de Macau, ainda que reduzido à sua expressão mínima, mantém-se junto ao Clube Militar, como que a enfatizar a presença dos portugueses nesta China do Sul.

Nada lhe falta do que é genuinamente português, ou melhor ibérico: primeiro, a mão religiosa que o fundou. Depois, o corpo militar que contribuiu para o manter e, por fim, até o lirismo expresso num belo poema de Camões.

Que teria sido dos portugueses do Extremo Oriente sem a força poética para os sustentar? Soldados ou não, à semelhança de Camões. Muitos deles mais soldados à força do que por verdadeira vocação. Perdidos no fim do mundo, por terem sido excluídos ou até praticado deliberadamente a autoexclusão do seu lugar natural, este último entre muitas aspas.

Camões tinha sido empurrado para o exílio por juventude e imprevidência ou por razões intrínsecas à sua própria natureza?

Fora obrigado a deixar o país ou este realmente nunca lhe pertencera? Quem o perseguiu: fora vítima de nobres malfetores ou do seu temperamento poético? Para estas questões não haverá resposta pronta e imediata, por mais voltas que demos à sua biografia.



## LITERATURA

O poema do Jardim de S. Francisco revela-nos um eu poético muito triste e angustiado:

N'esse poiso  
De suave tristeza me acudiam  
À memória as lembranças do passado,  
Magoadas com as ideias do presente,  
De envolta com receios do futuro.  
E acaso de esperança verdejada.  
Leve folha dos ventos assoprada

Os versos escolhidos para figurar em tão vetusto jardim referem as três dimensões temporais e em nenhuma delas qualquer nota de optimismo; mesmo a esperança, viria mascarada de acaso, *frágil folha ao vento assoprada*.

Do passado nem valia a pena falar, porque as memórias permaneciam mergulhadas na dor presente, talvez até mesmo, e sei que sim, tivessem conduzido à situação em que se encontrava. Quanto ao futuro, nada lhe prometia de risonho. A má sorte que perseguira o poeta em Portugal e na Índia foi temporariamente suspensa em Macau, mas logo renasceu mal regressou à pátria. Aí viria a morrer em 1580, legando a maior epopeia que Portugal nem sonhava poder vir a ter – *Os Lusíadas*.

Camões esteve em Macau e reza a história poética, sempre verdadeira, que terá escrito grande parte de *Os Lusíadas* naquela que é chamada a gruta do Jardim Camões. Fugindo a uma vida recheada de intrigas, o Oriente permitiu-lhe viver por algum tempo ao abrigo das intempéries humanas. Goa incumbiu-o do cargo de Provedor-Mor dos defuntos e ausentes em Macau, onde esteve por dois anos entre 1556 e 1558. Em Macau compôs numa gruta parte de *Lusíadas*. Rendeu-lhe a estadia e mais ainda a Portugal.

Tantos séculos depois, e salvaguardadas as distâncias, o mesmo se passa comigo, pensou Francisco. Fui ameaçado de desemprego, fiz-me à estrada, partilho alguns dos receios do poeta; só não lhe herdei o jeito, embora também registre os meus estados de espírito, mas o que faço não se podem chamar poemas, são rabiscos poéticos, sinais de que continuo vivo; sem eles poderia ser um fantasma qualquer, em terra onde eles proliferam.

Quinhentos anos depois, a situação mudou muito. Há bem menos espaço para escrever em grutas. Aliás quase todos os jardins estão reduzidos à sua

expressão mínima. Entretanto, a selva humana avança imparável. O Jardim das Artes, a que chamo Jardim de Camilo Pessanha, por ter uma estátua do poeta com o seu cãozinho, também encolheu sem qualquer magia do País das Maravilhas, e nem mesmo o Jardim Camões escapou à actividade formigueira chinesa, tendo entretanto sido construída uma biblioteca para que as pessoas se possam cultivar.

Francisco encaminhou-se para lá, queria ver as homenagens que a terra continuava a prestar a Camões. De facto, não estava esquecido. É mais fácil homenagear quem está morto – pensou. Não que ele quisesse homenagens, até porque nem sequer as merecia, mas ocorriam-lhe aqueles que injustamente tinham sido silenciados ao longo dos séculos. Ou seria mesmo assim? Visto do avesso, uma prova de reconhecimento. Quanto menos se fala de alguém, mais mérito tem a pessoa. No Oriente, quanto menos se desse nas vistas, melhor. Na China natural, mas também na social, o ser humano não passava por tradição de um ponto minúsculo na paisagem. O pior é que este, dado o crescimento económico e demográfico, se tinha vindo a agigantar de modo a abafar todos os outros pontos. Não se ficara por aí: as suas ameaças voavam da terra ao céu, em nuvens de fumo tóxico e nauseabundo.

O Jardim Camões nunca foi conhecido entre os chineses como um hino ao poeta, apesar da gruta e do busto. Para eles era o Jardim dos Ninhos das Pombas Brancas (Bai Ge Chao Gongyuan 白鸽巢公园), porque reza a história que depois de Camões ter assentado poiso numa gruta de uma antiga quinta, esta viria a pertencer a um português abastado, que muito gostava de criar e alimentar pombas brancas.

Seriam os vestígios de uma visão religiosa? Ou talvez não. Criaria o português as pombas em memória do Divino Espírito Santo, esse mesmo que inspirara o poeta a escrever? Afinal, as musas do Tejo e do Mondego, numa leitura possível, mais não são do que expressões materializadas do mesmo espírito, ajeitadas ao gosto das tendências estéticas de Camões.

Pouco importam as minhas interpretações! Suspirou Francisco. O certo é que os chineses gostaram das belas pombas brancas do Português. Se hoje se mostram menos complacentes com a visão dos pássaros, é porque têm medo das doenças que possam trazer. No entanto, as maleitas são fruto da avidez e irresponsabilidade humanas, e não dos próprios

pássaros. Chegámos a um ponto de exaustão dos recursos naturais pelos pecados mortais da gula e da ganância. São os animais que já não aguentam: umas vezes queixam-se as vacas, outras os porcos ou, ainda, as aves dos céus e os peixes dos mares. As epidemias são a paga natural do nosso mau viver, um aviso emitido pela terra de que algo vai mal e está profundamente errado.

Doenças à parte, ainda são muitos os chineses que vão passear os seus passarinhos engaiolados ao Jardim dos Ninhos das Pombas Brancas.

Francisco sorriu ao pensar que talvez o comerciante rico das pombas fosse uma reencarnação de Camões. Por que não? No Oriente tudo é possível, a começar pelo regresso à terra numa estranha roda de nascimentos que nada tem a ver com os carroceiros das nossas feiras populares.

Ora Camões, que fora pobre e maltratado pelo destino, teria voltado ao mundo dois séculos mais tarde na figura de um rico criador de pombas. Eis uma recompensa perfeitamente justa ao nível telúrico. Resta saber se esse tal português versejava, se calhar não; mas há quem defenda que não se pode ter tudo: nobreza de espírito e também riqueza material. Enfim, às vezes um ou outro consegue a proeza de um certo bem-estar muito próximo do que as pessoas chamam felicidade.

Porém, a maioria dos poetas portugueses que esteve em Macau não o conseguiu. Eles vieram carregados de sofrimento e partiram do mesmo modo. Claro que não foi culpa da terra. Além disso, houve excepções como Maria Anna Acciaioli Tamagnini (1900-1933), uma enamorada de Macau, que deixou um dos mais belos testemunhos de alegria nesta terra. Francisco recitou de cor:

## Folhas de Lótus

Sobre folhas de lótus escrevi  
As letras do teu nome, meu amor,  
Naquelas folhas que a sorrir colhi  
Ao debruçar-me sobre o lago em flor

Sobre folhas de lótus desenhei  
O mais risonho trecho da cidade  
E esse leve desenho que tracei  
Dir-se-ia uma paisagem feita em jade.  
(1991: 15)

## LITERATURE

Maria Tamagnini viveu intensamente os símbolos poéticos chineses e assimilou-os, derramando-os em poesia: a flor de lótus, o lago, o jade... Pudessem eu fazer o mesmo – pensou Francisco –, mas falta-me a sensibilidade poética feminina. Além disso, os tempos são outros. As paisagens que inspiraram a poetisa são diferentes das que vivo e me inspiram a mim. A minha tristeza é grande. Por isso, deixo para mais tarde o Jardim Lou Lim Ieoc, onde facilmente posso encontrar a alma de Tamagnini a pairar sobre o jardim do velho Lou Kau 卢九, um mercador chinês que teve a boa ideia de construir um jardim ao estilo de Suzhou. Seria velho quando o mandou construir em 1906? Talvez não fosse, mas o seu espírito era, pois transportava na inspiração quase cinco mil anos de civilização chinesa. O jardim passou a propriedade pública em 1974 e hoje é um dos poucos verdadeiramente representativos da tradição dos jardins chineses de Macau.

Nada tem a ver com o Jardim Camões, onde estão registadas as homenagens ao poeta nacional de Quevedo, Almeida Garrett, entre outros. Fixo a última estrofe do elogio de Francisco Maria Bordalo em 1851. Mais uma vez, sou tocado pela coincidência de nomes, mas também de sentires:

Recordando as canções do génio raro  
Seus amores, seu fado lastimoso  
Sente-se menos triste o desterrado  
Não é junto a Camões tão desgraçado.

Era certo que Francisco se sentia por vezes muito triste, mas as suas desditas acompanhavam os ritmos naturais, não lhe estavam enraizadas na alma, como sucedia aos eus poéticos de Camões, Pessanha e tantos outros. Ele não. Nos dias de sol, rejubilava, nos dias de chuva, anoitecia. Não se sentia desterrado, impelia-o o nobre dever de sobreviver num planeta difícil. E também de tentar compreender o mundo que o rodeava. Quisera o destino que fosse empurrado para o Oriente e aceitava-o.

As suas indagações prosseguiram. Como em Macau tudo era muito perto, foi a pé do Jardim Camões até ao das Artes, na Avenida Rodrigo Rodrigues, onde morava a estátua de Camilo Pessanha, poeta que morreu em Macau em 1926. Lá estava mais um jardim vítima da gigantesca pressão cidadina. Era uma pequena faixa rodeada por Casinos. Na verdade, talvez tivesse começado por ser um verdadeiro jardim, mas

## LITERATURA

aquilo que agora via, mal merecia esse nome. Ainda assim era qualquer coisa. Sobre tudo as estátuas, uma de José dos Santos Ferreira (1919-1993), outra de Camilo Pessanha, ambas da autoria do arquitecto Carlos Marreiros.

Sabia da vida solitária e triste de Pessanha, suportada por muito ópio. Era o tempo, que permitia destilar em fumo a dor de uma existência em terra estranha e distante. Leu com interesse a inscrição: “Poeta maior do Simbolismo. Advogado, Magistrado e Professor. Sempre quis ser um automarginalizado da sociedade. Mesmo, agora, que lhe foi erguido um monumento. Ele desceu do pedestal da glória para vir ter connosco.”

Agradeço, sorriu-se Francisco, a familiaridade com que sou recebido pelo poeta e contemplo afectuosamente o seu cão, Arminho, prestes a saltar do pedestal para ir ao encontro do dono. O cão merece de facto elevados louros pela fidelidade e bondade com que acompanhou Camilo Pessanha. Não devia ser fácil ter um dono assim. Embora o tratasse melhor a ele do que ao próprio filho, tinha que lhe aturar os transe alucinados. Mas quem era Francisco para o julgar? Ele tinha deixado o seu cão em Portugal, em cumprimento do dever para com outros familiares, ainda assim ficara para trás.

A culpa a bem dizer não era do dono do cão semi-abandonado, mas do mundo que obrigava a um movimento incessante. De repente, travou o curso aos seus pensamentos. Incessante e só era uma mistura de palavras inconfundível, que lhe avivara a recordação de um dos mais conhecidos poemas de Pessanha:

#### Ao Longe os Barcos de Flores

Só, incessante, um som de flauta chora,  
Viúva, grácil, na escuridão tranquila,  
Perdida voz que de entre as mais se exila,  
Festões de som dissimulando a hora.

Na orgia, ao longe, que em clarões cintila  
E os lábios, branca, do carmim desflora...  
Só, incessante, um som de flauta chora,  
Viúva, grácil, na escuridão tranquila.

Eram tons emotivos e tristes de um poeta exilado, onde não havia qualquer nota de esperança, por ténue e apagada que fosse, como se podia reconhecer em Camões.

Já radicalmente outra era a vivência poética de Adé, um filho da terra. Muitos dos seus poemas transbordam bem-estar e felicidade. Seria por estar enquadrado, por viver totalmente integrado no seu meio?

Quando chegou a Macau, Francisco foi à Livraria Portuguesa, um dos pontos de encontro da comunidade portuguesa no Oriente. Aí chamou-lhe a atenção o título de uma das obras poéticas de Santos Ferreira: *Macau, Jardim Abençoado*, publicada pelo Instituto Cultural de Macau em 1988.

Na altura, folheou o livro à procura do poema que tinha dado origem àquele título tão bonito, que casava tão bem com a sua sensibilidade naturalista. Os jardins tinham-no acompanhado ao longo da vida. Eram os seus confessores. Sempre que se sentia triste, desgostoso, desalentado desabafava com eles. Ficava logo melhor. Mesmo quando estava satisfeito, não os dispensava, porque eles o erguiam a um estado de felicidade perfeita. Julgava até ter encontrado no bem-estar que despertavam a razão da imagem bíblica para o Paraíso ser um jardim. Nessas alturas sentia-se muito afim do seu mundo ocidental.

Já na tradição chinesa, o paraíso era identificado umas vezes com uma montanha, a de Kunlun (昆仑山), outras com uma terra celestial, o Paraíso de Huaxu (Huaxu Leyuan 华胥乐园), ou então com as belas ilhas Penglai (Penglai Xian Dao 蓬莱仙岛), residência dos imortais.

Ele mantinha-se fiel ao jardim, tal como Adé, um português do Oriente, que não perdera a sua costela ocidental. Para Santos Ferreira, Macau era o Paraíso e Francisco, na esperança de ser contagiado por um sentir tão positivo e feliz, tinha fixado as primeiras estrofes do poema.

Por que não havia de ser esta terra também para si um Paraíso?

#### Jardim Abençoado

Nossa Macau, terra santa  
É um jardim bendito  
Onde flores das mais lindas  
Desabrocham por todos os cantos.  
São abençoadas as flores,  
Pois Deus nos ajudou a plantar  
E os nossos antepassados as regaram  
Com lágrimas adoçadas.

O coração chorará tristíssimo,  
E a alma escurecerá amargurada  
Se gente desajeitada  
Deixar cair as flores.  
(1988: 113)

Choraria Adé se fosse vivo ao ver este jardim de cimento em que Macau se transformou? Se calhar? Talvez. Ou talvez se adaptasse à nova realidade, conformando-se com a escassez de jardins na cidade. Se fosse vivo talvez se recolhesse nos poucos jardins que ainda existem. Que destino, qual é o espaço reservado no novo mundo para os poetas que gostam de cantar as flores? Será que murcham, mudam de tema ou cantam ainda que haja apenas uma única flor?

Francisco não era capaz de se colocar na pele de um filho da terra. Ele era um emigrante e sabia que nuvens negras pairavam sobre aqueles que conheciam desde sempre Macau, mas não ia deixar que elas lhe ensombrassem a existência. O que podia ele fazer para travar o crescimento de Macau? Nada contava face aos poderosos interesses que já ameaçavam a ilha de Coloane, o último pedaço de terra saudável do território.

Alguns chineses tinham-se levantado em defesa de Coloane, alguns macaenses também e o futuro a Deus pertencia. A ele cabia-lhe o papel de fiel relator dos acontecimentos, tal como à restante comunidade portuguesa muito limitada pela situação dos vários países de origem: Portugal, Moçambique, Cabo Verde, Guiné; S. Tomé e Príncipe e Timor engoliam em seco, talvez Angola e o Brasil um dia chegassem a falar com a grande potência chinesa ao mesmo nível.

Voltando aos macaenses. Se a vida era frágil, havia que usufruí-la com a máxima flexibilidade. Francisco não podia unir esforços com José Inocêncio dos Santos Ferreira, apenas falava por si e estava decidido a procurar inspiração no espaço que as circunstâncias lhe tinham oferecido. Sabia que outros, bem melhores, tinham tirado grande partido da sua condição de deslocados, errantes, distantes ou o que se lhes quisesse chamar.

Escurecia. Desejava ainda passar pelo jardim Lou Lim Ieoc, mas quando lá chegou já os portões estavam fechados. Aqueles exercícios a pé por Macau, embora lhe preservassem a saúde física e espiritual, não lhe permitiam cumprir horários humanos e sociais, por isso muitos dos seus planos acabavam invariavelmente gorados.

Queria ter visitado o jardim chinês da estrada Adolfo Loureiro, mas ficou à porta, à entrada da

civilização chinesa. Não era essa a condição de Macau? A terra continuava com o estatuto de região especial, com características portuguesas.

Regressou a sua casa, empoleirada nas nuvens de um edifício de nome auspicioso, o Fortune Tower. Aí contemplou o mundo chinês com a ajuda de uma artista, Fernanda Dias, que tinha estado uns anos emigrada em Macau e incapaz de se despedir da terra, regressara há pouco tempo. Lembrou-se, ao preparar um chá verde para desintoxicar dos muitos fumos da cidade, que tinha adquirido um livro dela intitulado *Chá Verde* (2002). Folheou-o até deparar com um poema ao jardim Lou Lim Ieoc.

Sorriu então, porque estava a experimentar uma daquelas coincidências que só acontecem a quem acredita no Paraíso. A primeira e última estrofes manifestavam, segundo lhe pareceu, pontos essenciais da cultura chinesa, a primeira através do lago, onde se acotovelavam tartarugas; a última no cenário infantil, criado por crianças a escutarem a música que os velhos do jardim costumavam tocar. Havia ainda uma segunda estrofe dedicada às flores do jardim: às dalias, às acácias, aos rododendros e às camélias.

#### Lou Lim Ieoc

se digo o que vejo julgarão que deliro:  
na orla do lago as tartarugas trepam  
por ordem de tamanhos, umas sobre as outras,  
é um rito ao sol de fim de inverno.  
[...]

e as crianças tão minhas,  
cem meninos e meninas  
todos nascidos no ano do Dragão  
todos de roda sentados no chão  
escutam o velho tocador de erhu  
(2002: 47)

As tartarugas simbolizam a longevidade, muito apreciada na China. Os chineses demoram a envelhecer e quando caem, dizem aqueles que os conhecem, é de repente. No Sul, são preservados pela humidade, apesar da poluição. Quase 100 por cento de humidade relativa realiza milagres, mesmo nas situações ecológicas mais adversas, quase insustentáveis.

A longevidade expressa-se por vários caminhos, sendo um deles a descendência. Por isso, a divindade

## LITERATURA

da Felicidade traz crianças ao colo, mas a maior das fortunas é ver meninos a crescerem em ambiente natural, que as diversas formas artísticas, a música, a caligrafia, a poesia e a pintura, ajudam a desabrochar e a desenvolver.

Através do olhar poético de uma portuguesa, Francisco percebeu qual era o sentido profundo do seu gesto de emigração. Tinha partido à procura do que lhe faltava no Ocidente. Não queria pensar na morte, nem nas doenças, nem na velhice, nem na crise económica. O seu país estava a envelhecer. Cada vez se viam menos crianças. Queria sentir a vida e a alegria. É certo que lhe faltava o céu, os jardins, os animais e as crianças da sua família, mas saberia como compensar as ausências, contribuindo para que elas pudessem crescer, lá longe, no sítio onde o sol se punha, com menos dificuldades e amarguras. Ele não se sentia perdido, apenas renascido. Uma dúvida permanecia no seu espírito: talvez devesse mudar de nome ou seria melhor encurtá-lo?

Estou cansado – murmurou Francisco. Vagueei pela cidade o dia todo, pensei e repensei sobre o meu destino e o dos outros, mas não quero ir para a cama sem ler um dos chineses emigrados em Macau.

Porque também os havia, deslocados das suas terras, uns com umas vivências mais felizes do que outros. Quase todos começaram por se sentir muito estimulados pelas novidades ocidentais que a terra tinha para lhes oferecer, mas à medida que tempo ia passando suspiravam, recordando as suas terras natais. Os chineses eram como os elefantes: tinham um sítio próprio para morrer e esse era a terra dos seus antepassados, a única capaz de prolongar e imortalizar o sopro vital familiar.

Um dos grandes poetas chineses emigrados em Macau assina com o heterónimo de Yao Feng 姚风. O seu sentir relativo à emigração é tão completo quanto possível, já que nos apresenta a emigração como um sonho no qual se embarca, a fim de escapar a uma realidade difícil, rumo a qualquer oásis material, onde se suspeita existir abundância. O poema sem título está incluído numa publicação de 2011: *In Brief / 绝句*, apresentando, na primeira estrofe, em jeito de fábula, a sorte de um pangolim, e na segunda o sonho de um forasteiro. O pangolim pensa em evitar a voracidade das condições mundanas na China e por isso emigra para Nova Iorque; o forasteiro viaja para concretizar o seu sonho de riqueza fácil.

Francisco recostou-se no sofá, confortavelmente, para ler alto, às paredes e aos ouvidos chineses que por acaso o escutassem ao passar no corredor do seu andar:

你的阳光  
背后是我的黑夜  
地球旋转，改变睡姿  
并不能改变梦的方向  
焦渴，一个来自远方的客人  
还在嘴唇上跋涉  
一个杯子在海上漂浮  
想装下整个大海  
因为梦境  
鱼群跃出海面  
(2011: 12)

O cenário de um sol radioso para ti  
É uma noite negra para mim.  
A terra gira e a posição de sono modifica-se  
Mas não a direcção do sonho.  
Sedento, aproxima-se o longínquo forasteiro.  
Comprimindo contra os lábios,  
Um copo flutuando no mar.  
É o mar que ele quer abarcar,  
Porque na terra do sonho  
Os peixes à sua superfície andam a saltar.

Depois continuou a ler até encontrar um novo poema que prosseguisse com a meditação sobre o mesmo tema. Não teve que esperar muito até encontrar novo poema, onde se transmitia uma visão mais positiva da emigração, a que impelia as pessoas a partirem para descobrirem novos mundos, impulsionadas pela curiosidade em visitar civilizações que oferecessem exemplos nas suas práticas da concretização de ideais da humanidade.

Num poema sem título, após referência à abolição da pena de morte no Portugal e de mencionar a viagem de Vasco da Gama à Índia, num elogio declarado ao movimento de descoberta e ao encontro de civilizações, termina Yao Feng a atacar as posições xenófobas, reveladas em certos sectores ocidentais, quando referem o perigo amarelo. O fechamento, provocado tantas vezes pelo medo e ignorância do outro, conduz à atribuição de rótulos negativos e à incompreensão.

Francisco mais uma vez leu em alta voz a última estrofe para um auditório imaginário, construído pela sua mente de emigrante solitário:

历史上，黄祸论甚嚣尘上  
西方人说，中国人像蚂蚁一样繁殖  
是对人类不负责任的表现  
(2011: 24)

O perigo amarelo foi ao longo da história  
proclamado,  
Os chineses multiplicam-se como formigas, diz-se  
no ocidental lado  
Sinal de irresponsabilidade é-lhes detectado.

Será que o olhar emigrante pode ofender?  
Depende dos olhos que vêem, das mentes que lêem e  
dos interesses em jogo.

Eu vim em paz para Macau, continuava Francisco  
a desfiar o pensamento, e não represento qualquer  
perigo branco. Partirei quando o destino cozinhar a  
minha hora. Os chineses que se têm espalhado pelo  
mundo, também não representam ameaça; muitos,  
a grande maioria, move-se por interesses financeiros,  
uns quantos, mais aventureiros ou de propensões  
intelectuais, obedecem à sua sede de saber. Estes últimos  
andam a experimentar nos jardins, os frutos da árvore  
do conhecimento.

Fico-me pelo naturalismo, emigrei quando foi  
necessário para alargar o conhecimento e satisfazer as  
necessidades de sobrevivência, a vontade de sonhar e  
de amar. Não me fechei ontem, como não o farei hoje.  
Amanhã se verá, o futuro a Deus pertence. A vida do

emigrante é pautada pelo movimento e o que deixámos  
não se retoma. Os mais optimistas entre nós pensam,  
no entanto, que um dia poderão voltar à terra natal para  
abrir novo caminho, realizando um velho sonho: o de  
um mundo melhor. Depois de um tempo no Oriente,  
ficamos a pensar em termos complementares. Velho  
sonho. Novo caminho.

## Velho Sonho. Novo Caminho

As árvores, os ribeiros e as ondas do mar  
Cruzam-se a cantar,  
As flores erguem-se ao alto  
nos montes e nos jardins,  
o Céu estão a cumprimentar.

É um velho mundo recriado,  
Afastado do passado,  
Sem deixar de ser natural,  
Tem muito de artificial.

São oportunidades ganhas,  
Que se julgavam perdidas.  
É o regresso  
Ainda em tempo útil  
A uma nova vida.  
E quanto a filosofias,  
Não há melhor reencarnação  
Pois não?

## NOTAS

- 1 De acordo com informações recolhidas junto do investigador António Aresta, a banda da Guarda Policial de Macau tocava no Jardim de São Francisco. No século XIX tocaram uma valsa

intitulada *Saudades de Penafiel*, cuja autoria ainda não foi possível precisar.

## BIBLIOGRAFIA

- Dias, Fernanda. 2002. *Chá Verde*. Macau: Círculo dos Amigos da Cultura de Macau.  
Ferreira, José dos Santos. 1988. *Macau, Jardim Abençoado*. Macau: Instituto Cultural de Macau.  
Pessanha, Camilo. 1969. *Clepsidra e outros Poemas*. Ed. João de Castro Osório. Lisboa: Ática.

- Tamagnini, Maria Anna Acciaoli. 1991. *Lin Tchi Fá. Flor de Lótus*. Macau: Instituto Cultural de Macau.  
Yao Feng 姚风. 2011. *In Brief / 绝句*. Hong Kong: The Chinese University Press, 2011.

# Entre a Globalidade, a Política e a Ciência

## Diálogos sobre Trânsitos Interculturais

CLARA SARMENTO\*

Neste ensaio, o tema dos estudos interculturais e o conceito de interculturalidade (Abdallah-Pretceille, 2006; Penas Ibáñez e López Saenz, 2006; Costa e Lacerda, 2007; Sarmento, 2010; Dervin, Gajardo e Lavanchy, 2011) são abordados enquanto movimento, comunicação, dinâmica, encontro entre culturas, com o propósito de discutir as suas consequências na academia e na sociedade, porque o ‘intercultural’ posiciona-se na intersecção do conhecimento e da política (Dervin, Gajardo e Lavanchy, 2011: 1). A viagem intercultural contemporânea é uma viagem global, uma circum-navegação movida à velocidade das novas tecnologias. O conceito de ‘intercultural’ descreve todas as partidas e chegadas, toda a transmissão e recepção de informação implícitas na comunicação, na diversidade e no trânsito que o prefixo ‘inter’ sugere. Os trânsitos interculturais sempre estiveram presentes, desde o perverso diálogo intercultural do colonialismo até à actual heteroglossia cultural da internet. Esta é a razão pela qual nos propomos examinar as motivações, características e regulações das interações culturais no seu movimento perpétuo, desprovido de fronteiras espaciais ou temporais, numa indefinição de limites tão perigosa

quanto estimulante. As práticas normativas da moderna investigação na vasta área das Humanidades já não privilegiam as relações de permanência em detrimento das relações de movimento, uma perspectiva que mudou em resultado das intermináveis mobilidades que hoje atravessam o mundo, construídas e mediadas das mais diversas formas. Segundo Stuart Hall (1994), as noções de pertença e de pátria foram reconceptualizadas em contextos de migração, desterritorialização, diáspora, virtualidade, digitalização e outras conjunturas do mundo globalizado, que tornam ainda mais pertinente o princípio de Hall de que as identidades culturais não são fixas, mas fluidas; não são adquiridas, mas produzidas.

Deste modo, cruzamos a primeira grande barreira ao trânsito intercultural – a fronteira criada pelo próprio conceito de cultura – evitando a concepção comum do intercultural simplesmente como um ‘nós’ *versus* ‘eles’, e afastando-nos do erro fundamental de uma interculturalidade que ignora a diversidade e o dinamismo contidos na sua própria definição. Esta abordagem gera um diálogo interdisciplinar entre áreas que tradicionalmente se ignoram, já que também é intercultural na sua origem e nos seus autores, e não apenas nos objectos em análise; porque não se deve temer a alteridade que, afinal, se pretende estudar. Esta noção de ‘intercultural’ funciona como uma espécie de terceiro espaço, para citar Homi Bhabha (1994). Um terceiro espaço de hibridismo, subversão, transgressão. O hibridismo – e a tradução cultural, que Bhabha vê como sinónimo de hibridismo – é politicamente subversivo. O hibridismo é o espaço onde todas as divisões binárias e antagonismos típicos

das concepções políticas e académicas conservadoras, incluindo a clássica oposição entre teoria e prática, e entre intervenção política e reflexão crítica, deixam de funcionar. O mesmo sucede nos estudos interculturais.

Os interesses convergentes da actualidade estão patentes nas expectativas de editores e leitores e nas relações de poder que moldam os estereótipos da vida académica. Estas noções e expectativas transformam constantemente os resultados dos investigadores, na medida em que estes tendem a adaptar as suas práticas e capacidades criativas às pressões profissionais e económicas. No entanto, muitos investigadores respondem frequentemente a essas pressões usando as suas próprias estratégias, inovações e subversões, e raramente assumem uma postura passiva no processo de incorporação em sistemas políticos e institucionais de grande escala. As redes e ecos provenientes da comunidade académica internacional difundem-se a grande velocidade pelo globo, e as suas múltiplas formas de interacção cultural trazem consigo as suas próprias formas de manipulação e subversão do poder. Estas acções, levadas a cabo nas ‘periferias’ – e que são, por sua vez, centrais nas vidas e experiências dos indivíduos – podem ser designadas e descritas, mais ou menos metaforicamente, como “zonas de fronteira” (Bruner, 1996: 157-179), “limiões” (Davcheva, Byram e Fay, 2011: 144), “campos discursivos em intersecção” (Tsing, 1993), diásporas académicas ou “espaços na berma da estrada” (Stewart, 1996), todos eles reflectindo a natureza dialógica da cultura e dos estudos interculturais.

Na diversidade cultural contemporânea, o passado e o presente, o global e o local, convergem na análise de conceitos e de objectos intimamente relacionados com as transformações políticas, económicas, sociais e culturais em curso. A investigação científica é também uma área de intersecções, de constante tradução cultural, isto é, de reinterpretação, de reposicionamento de símbolos e signos nas hierarquias existentes. Nesta reflexão sobre estudos interculturais, encorajamos leituras críticas que procuram ver para além dos significados arbitrários, favorecendo interpretações contextualizadas que, na sua incerteza, poderão certamente gerar novas hipóteses, teorias e explicações.

Para Judith Butler, o universal – aqui entendido como sinónimo de hegemonia, uma combinação Gramsciana (Gramsci, 1971) de poder e consentimento – só pode ser conceptualizado em articulação com

as suas próprias periferias, as supracitadas “zonas de fronteira”, “espaços na berma da estrada” e outras metáforas. Deste modo, aquilo que foi excluído do conceito de universalidade força este mesmo conceito – a partir de fora, das margens – a aceitá-lo e a incluí-lo novamente, o que só pode acontecer quando o próprio conceito evoluiu o suficiente para incluir os seus próprios excluídos. Esta pressão acaba por conduzir à rearticulação deste conceito de universalidade e seu poder. Ao processo através do qual a universalidade readmite os seus próprios excluídos, Butler dá o nome de “tradução”. A tradução cultural – quer enquanto “retorno dos excluídos” quer enquanto hibridismo de Bhabha – é uma força poderosa da pluralidade contemporânea também no campo académico (Butler, 1996: 45-53; Butler, 2000).

Desta forma, os estudos interculturais tornam-se lugar onde a ‘sobreposição de culturas’ ocorre, o que é característica de um espaço de tradução cultural. Este tipo de tradução cultural pode funcionar como um “retorno dos excluídos”, forçando limites, acarretando mudanças epistemológicas e abrindo novos espaços de discussão livre e investigação independente. Porque, para Bhabha, assim como para Boaventura de Sousa Santos, o potencial para a mudança está localizado nas periferias. Periferias marcadas pelo hibridismo, onde os ‘recém-chegados’ – ‘recém-chegados’ ou ‘excluídos’ como os politécnicos e as universidades de países e regiões periféricas, como os grupos de investigação não convencionais, como os jovens e as mulheres na academia – podem recorrer à subversão para derrubar as estratégias dos poderosos, independentemente de quem eles sejam.

Quando se fala sobre a experiência intercultural, é tentador falar em nome dos ‘outros’ – uma noção que é sempre contingente e relacional, já que ‘nós’ somos o outro dos outros (Cerqueira, 2013) –, mas raramente deixamos esses ‘outros’ falar por si. No entanto, a verdadeira experiência intercultural acontece quando conseguimos ver-nos a nós próprios e ao nosso trabalho como se fôssemos esses ‘outros’, cuja ‘alteridade’ deriva da sua nacionalidade, género, orientação, historial académico ou área de investigação. Recordemos que Derrida demonstrou como a construção de uma identidade é sempre baseada na exclusão, e que o resultado destes pares dicotómicos é uma violenta hierarquia, como nos binómios ‘homem/mulher’, ‘branco/negro’, ‘colonizador/

\* Doutorada em Cultura Português, investiga teorias e representações interculturais, enquanto directora do Centro de Estudos Interculturais do Instituto Politécnico do Porto, onde é Professora Coordenadora e directora de programas de mestrado, como o de Estudos Interculturais para Negócios. Autora de inúmeros livros, ensaios e conferências sobre Estudos Anglo-Americanos e Literatura e Cultura Portuguesa, Estudos Culturais, Interculturais e de Género.

*Ph.D. in Portuguese Culture develops her research on theories and intercultural representations of gender, as the coordinator of the Centre for Intercultural Studies of the Polytechnic Institute of Porto, where she is a Tenured Professor and director of Masters Programmes, such as the MA in Intercultural Studies for Business. She is the author of numerous books, essays and conferences on Anglo-American and Portuguese Literature and Culture, Cultural, Intercultural and Gender Studies.*

## ESTUDOS INTERCULTURAI

## INTERCULTURAL STUDIES

colonizado’, ‘heterossexual/homossexual’, ‘elite/massas’ e actualmente também em ‘ciência e tecnologia/artes e humanidades’. É propósito da presente reflexão sobre os estudos interculturais destacar o segundo elemento deste binómio e prestar-lhe a merecida atenção científica.

Como se pode concluir, a abordagem comparativa necessária para qualquer tipo de análise intercultural afastou-se de uma noção antropológica de cultura singular em direcção a uma noção de culturas no plural, em diálogo, movimento e tradução permanentes. André Lefevere desenvolveu uma teoria de grelhas culturais, baseada nos trabalhos de Pierre Bourdieu e no seu conceito de capital cultural, que explora o papel e o lugar de certos textos e discursos numa cultura e o papel que os mesmos podem ter noutra cultura. Tal sistema mostra claramente que os textos passam por todo o tipo de variações de *status*, tanto em termos temporais como espaciais, e ajuda-nos a explicar algumas das contingências dessas mudanças (Bassnett e Lefevere, 1998). Na mesma ordem de ideias, Sherry Simon faz notar que os espaços que foram antes considerados universais (como a grande tradição humanista, o cânone dos grandes livros, o espaço público associado à comunicação democrática ou o modelo de cultura que sustém o ideal de cidadania) foram agora expostos como sendo essencialmente uma expressão dos valores do homem branco, europeu, de classe média (Simon, 1996). Esta é a razão pela qual histórias de vida, estudos de caso e documentos sobre indivíduos de todas as idades, educações, géneros, nacionalidades, orientações e passados devem ser considerados materiais científicos, com valor real, capazes de gerar novas teorias abrangentes. As vozes anteriormente silenciadas dos não-brancos, não-Europeus, não-classe média e não-homens, e as narrativas que elas produzem, devem assumir um novo papel e um novo estatuto numa grelha cultural moderna, interdisciplinar e transnacional. Escutando as narrativas da vida diária comum, lidas e decifradas no seu próprio contexto, aprendemos sobre experiências, necessidades, dúvidas, medos e desejos reais. Porque as narrativas de vidas reais, produzidas por seres humanos com uma voz, um rosto e um nome, criam espaços de empatia e, conseqüentemente, geram projectos de acção e investigação conduzidos com vista à obtenção de resultados úteis e tangíveis, em detrimento de peças estereis de retórica académica.

Deste modo, as práticas e os conhecimentos locais e globais – com as suas produções discursivas associadas – não constituem uma dicotomia. Em vez disso, a sua correlação é fonte de uma estimulante tensão dinâmica, já que a busca de conceitos locais gera novos conceitos, que encorajam o desafio da adaptação epistemológica e fenomenológica, sob uma perspectiva genuinamente interdisciplinar e intercultural. Qualquer abordagem deve ser posicionada na rede de contextos ideológicos e materiais de uma dada região, que é sempre um território em evolução. Num mundo pós-colonial, as intersecções do passado e do presente, do global e do local, definem os parâmetros para expor a negociação e a evolução dos conceitos, bem como das forças materiais que influenciam indivíduos, comunidades e nações. ‘Pós-colonial’ é entendido aqui como sinónimo da situação actual de antigas colónias e poderes coloniais, agora situados algures entre o legado colonial, a tentativa de alcançar uma consciência nacional nova ou renovada e as políticas do conflito cultural, no qual diferentes grupos tentam em simultâneo estabelecer as suas próprias identidades, sempre sob a forte influência das hegemonias globais. As sociedades pós-coloniais, tanto Ocidentais como Orientais, tanto do Norte como do Sul, são, de acordo com Achille Mbembe, compostas por uma pluralidade de esferas e arenas, cada uma com a sua lógica própria e, no entanto, com grande propensão a entrecruzarem-se com outras lógicas, numa contínua improvisação e negociação (1992: 5). Esta necessidade constante de negociar e construir a identidade preside, na realidade, à vida na maior parte dos territórios do mundo, e as comunidades expressam-na numa polifonia de narrativas.

O conceito de interculturalidade aqui explorado, e a respectiva noção de experiência intercultural, também se desenvolve a partir de narrativas polifónicas de tensões dinâmicas. Este conceito de interculturalidade pode ser comparado ao conceito de multiculturalismo, este último entendido como um espaço delimitado, estático, no qual diferentes culturas coabitam numa ignorância silenciosa, encerradas em si próprias. Mas, na realidade, o espaço multicultural existe em resultado de movimentos interculturais, multidireccionais e recíprocos (aleatórios?) e como tal será aqui discutido.

Em geral, o multiculturalismo tem sido analisado numa abordagem ontológica, como uma realidade social existente ou desejada. O multiculturalismo tem também sido amplamente sujeito a um escrutínio político-

-ideológico, focado tanto na sociedade dominante ou de acolhimento como nos grupos migrantes ou (aleadamente) minoritários. Por outro lado, a interculturalidade é analisável enquanto movimento com uma corrente de consciência subjacente, tal como se manifesta na viagem, no conhecimento, na compreensão e na comunicação. A interculturalidade é, então, e preferencialmente, uma opção hermenêutica, uma abordagem epistemológica. Martine Abdallah-Pretceille afirma claramente que “a interculturalidade é hermenêutica”, porque nenhum facto é intercultural por si próprio, nem a interculturalidade é um atributo do objecto. Só a análise intercultural poderá atribuir-lhe esse cariz, através de um paradigma heterogéneo, híbrido e segmentar de pensamento (2006: 480-483).

O multiculturalismo é um julgamento de existência: num mesmo espaço físico ou conceptual, coexistem diferentes indivíduos, de diferentes culturas (em termos de memórias, opções, referências, valores, preferências, projectos, expectativas, experiências, práticas e atitudes), mas – em circunstâncias ideais – eles reconhecem-se mutuamente o direito de viver em conjunto. O multiculturalismo defende não apenas o direito a partilhar um território, mas também a obrigação de o habitar de acordo com as culturas dos vários grupos e comunidades. Mas assim, o multiculturalismo tende a assumir um carácter utópico, livre de aspectos dilemáticos ou conflituosos, uma vez que é impossível ignorar todos os casos potenciais de conflito de normas, valores e práticas, especialmente aqueles que estão enraizados em princípios de conduta potencial ou efectivamente incompatíveis. Seguindo este raciocínio, e tendo sempre presente que as utopias são, por definição, irreais, é tentador fingir uma desilusão chocada e partir para a conclusão fácil de que, afinal, é impossível para diferentes culturas coexistirem. Quando este discurso se transforma em prática, aqueles que são identificados como ‘agentes da diferença’ poderão ser segregados ou, em última instância, eliminados – através da ilegalização, deportação, aprisionamento, assassinato –, em nome do senso comum, para que a sociedade normal(izada) possa prevalecer.

De acordo com Meer e Modood (2012), o conceito de interculturalidade tem vindo a estabelecer um contraste positivo com o multiculturalismo a quatro níveis. Em primeiro lugar, como algo mais do que simples coexistência, a interculturalidade está direccionada para a interacção e o diálogo. Em

segundo lugar, a interculturalidade é concebida como algo menos ‘grupista’ ou mais propenso à síntese do que o multiculturalismo. Em terceiro lugar, a interculturalidade está mais comprometida com um forte sentido do todo, em termos de coesão social e cidadania. Finalmente, enquanto o multiculturalismo pode tornar-se restritivo e relativista, a interculturalidade é mais inclinada à crítica das práticas culturais iliberais.

Modood vai ainda mais longe, afirmando que o modelo multicultural permitiu a transição do racismo biológico para o racismo cultural, enfatizando a velha dicotomia entre ‘nós’ e os ‘outros’ e sustentando a ideia de que a cultura é natural e essencialista, através da homogeneização de identidades (Werbner e Modood, 1999: 3-4). De facto, o racismo pode existir sem ‘raça’, actuando através de discursos reducionistas que favorecem a explicação ‘cultural’ em detrimento de outros níveis de análise, e abordando as interações de uma forma monocausal (Abdallah-Pretceille, 1985). Tais interpretações propõem que as culturas ocupam essencialmente lugares diferentes, hierarquizados, e que a pertença cultural explica comportamentos mutuamente exclusivos e incompatíveis.

Apesar da óbvia dificuldade da tarefa, para clarificar este argumento é importante estabelecer uma breve perspectiva diacrónica. O conceito de interculturalidade emergiu em França, durante os anos 1970, no contexto específico da imigração, devido à necessidade de inclusão das crianças imigrantes e conseqüente adaptação dos métodos educativos em face de uma sociedade cada vez mais multicultural. Esta simples informação cronológica contém duas concepções já referidas acima, uma vez que o prefixo ‘inter’ pressupõe que duas ou mais culturas interajam, enquanto o prefixo ‘multi’ não pressupõe a hibridização, mas antes a coexistência estratificada e hierárquica de duas culturas. O modelo intercultural começou a ser defendido no mundo francófono e rapidamente se espalhou pela Europa. As escolas, como meios de inclusão de diferentes comunidades, foram as primeiras instituições a sentirem a necessidade de entendimento intercultural, através da prática da mediação sociocultural (Meunier, 2008a, 2008b, 2009). Em Portugal, a mediação sociocultural emergiu nos anos 1990, em resultado da entrada do país na então Comunidade Económica Europeia. Nesse processo, Portugal estabeleceu contacto com países onde a mediação sociocultural era já uma prática institucional

## ESTUDOS INTERCULTURAIS

## INTERCULTURAL STUDIES

essencial para alcançar a inclusão social e a coesão. Aqui, a mediação sociocultural é essencialmente praticada por ‘agentes de comunicação’ qualificados, que promovem o diálogo entre culturas e grupos sociais, procurando mitigar diferenças através do seu conhecimento e compreensão.

*Na diversidade cultural contemporânea, o passado e o presente, o global e o local, convergem na análise de conceitos e de objectos intimamente relacionados com as transformações políticas, económicas, sociais e culturais em curso.*

Por outro lado, o conceito de multiculturalismo prevalece no mundo anglo-saxónico, onde grupos de diferentes matrizes culturais são integrados na vida pública com vista a assegurar a coesão social, mas não a inclusão. Integrar ou assimilar imigrantes não é parte do mesmo projecto nacional e societal que criar uma sociedade que oferece oportunidades semelhantes a todos. E mesmo que isso não se torne imediatamente claro, nem todas as pessoas de nacionalidade estrangeira são rotuladas da mesma forma. Além disso, um indivíduo ‘bem integrado’ é alguém que se tornou ‘como nós’ e assim, implicitamente, nunca será verdadeiramente ‘nós’ (Dervin, Gajardo e Lavanchy, 2011: 7-8). A ‘boa integração’ implicará rejeitar ou esconder as características que podem ser identificadas como ‘estrangeiras’, deste modo rejeitando ou escondendo uma parte importante (se não a totalidade) da identidade individual.

É interessante notar que uma parte significativa da literatura existente em inglês sobre multiculturalismo é, na realidade, uma lista exaustiva de diferenças entre um ‘nós’ individual, chocado mas cheio de boa vontade, e um ‘outro’ colectivo, representado como homogéneo e hipersensível a ofensas às suas estranhas tradições. Esta literatura assume a forma de manuais empíricos

com propósitos muito pragmáticos: facilitar as relações económicas com parceiros ‘exóticos’, e/ou tornarem-se populares ferramentas universitárias. Partindo invariavelmente de situações artificiais de conflito, desentendimento, falta de comunicação, hostilidade latente e embaraço geral causado pela exposição às normas e práticas culturais do ‘outro’, raramente as explicações dadas equacionam sequer a possibilidade de uma certa acção ser ditada pela consciência do indivíduo (ver: Storti, 1994 e 2001; Trompenaars e Hampden Turner, 1997; Dresser, 2005). Para os autores que preferem esta abordagem essencialista, parece inconcebível que um comportamento não-ocidental possa derivar de algo que não dos simples ditames da tradição e da cultura, respeitados sem dissonância ou lugar para a acção de indivíduos autónomos.

Quando se destacam as diferenças inter-grupais em vez das diferenças intra-grupais e inter-individuais, a economia, a educação, a formação e a comunicação em geral tornam-se estritamente culturalizadas. No entanto, há que reconhecer que entre a pura recusa da dimensão cultural e o foco excessivo na cultura como factor determinante do comportamento, a margem é estreita. Mas qualquer ênfase exagerado nas características ‘diferentes’ dos ‘outros’ conduz ao exotismo, assim como ao vazio comunicacional, e realça, conscientemente ou não, o estereótipo e o preconceito, porque todo o trabalho focado no ‘outro’ é político e exprime relações de poder. Quando um indivíduo – que raramente é o protótipo de um grupo – não se enquadra no modelo esperado (pré-concebido), levantam-se sérias dificuldades, porque na realidade as pessoas não podem ser compreendidas fora do processo de comunicação e interacção. Questionar a nossa própria identidade em relação aos outros é parte integrante dos estudos interculturais, já que o trabalho de análise e de aquisição de conhecimento se aplica aos outros tanto quanto a nós próprios (Abdallah-Preteuille, 2006: 476-478).

A presente formulação de interculturalidade enfatiza, sem qualquer dúvida, a comunicação, pois “*an intercultural approach aims to facilitate dialogue, exchange and reciprocal understanding between people of different backgrounds*” (Wood, Landry e Bloomfield, 2006: 9). Tal como os autores sustentam, o multiculturalismo foi fundado sob a crença na tolerância entre culturas, mas nem sempre é verdade que os espaços multiculturais sejam espaços abertos. A interculturalidade, por outro

lado, implica abertura – enquanto lógica espacial de contacto e dinamismo – e, embora a abertura por si só não seja garantia de interculturalidade, ela estabelece as bases para o seu desenvolvimento (Wood, Landry e Bloomfield, 2006: 7). E aqui, mais uma vez, as noções de diálogo e comunicação são fundamentais. Por um lado, os encontros interculturais promovem o entendimento mútuo, permitem a transferência de conhecimentos, expandem horizontes e encorajam uma mente aberta face à diferença. Por outro lado, podem gerar espaços culturais onde estilos de vida e visões do mundo antagónicas chocam entre si. Mas, no geral, estes encontros proporcionam a oportunidade de investigar questões de identidade, discurso e representação que foram durante demasiado tempo mascaradas pelas noções do politicamente correcto, da mera tolerância e do multiculturalismo (Marques, Biscaia e Bastos, 2012: 10).

Se a identidade é moldada pela representação e, às vezes, por uma representação equivocada, então os indivíduos e os grupos podem sofrer danos muito reais se a sociedade deles espelhar uma imagem estática ou desprezível. A falta de reconhecimento ou o mau reconhecimento podem ser uma forma de opressão, aprisionando grupos e indivíduos num modo de existência adulterado, impreciso e incompleto (Taylor, 1994). Isto comprova o quão centrais o diálogo e a comunicação são para a diversidade cultural e para o pluralismo social, precisamente porque desafiam as pessoas a comparar e avaliar os pontos fortes e fracos das suas próprias culturas e modos de vida. A distinção heurística entre alteridade externa e interna tem de ser flexível, na medida em que as duas categorias podem coexistir como recipientes de políticas interculturais. Esta visão da interculturalidade como elemento facilitador de um intercâmbio cultural recíproco e dinâmico centra-se na tarefa de desenvolver sociedades coesas através da transformação de noções de identidade singular em noções de identidades múltiplas. Baseada numa profunda partilha de diferenças ao nível da cultura e da experiência, a interculturalidade encoraja a formação de interdependências, que estruturam identidades que vão muito para além das nacionalidades ou das etnicidades simplificadas (Booth, 2003: 432).

Uma declaração que assinala o relevo actualmente dado à interculturalidade pode ser encontrada no sétimo dos “Princípios Básicos Comuns para a política de integração dos imigrantes” da União Europeia

(European Commission, 2004), que defende que a interacção frequente entre imigrantes e cidadãos dos estados-membros é fundamental, sublinhando a importância dos fóruns comunitários, do diálogo e da informação sobre os imigrantes e as suas culturas. O ponto-chave aqui é o oposto de uma mera celebração da diversidade de culturas enquanto folclore ou versão étnica do multiculturalismo clássico. O que está aqui envolvido é o incentivo positivo aos encontros efectivos entre diferentes grupos e à criação de diálogo e actividades conjuntas. Claro que isto não significa que o diálogo intercultural não tenha feito parte da filosofia e da prática multicultural. Mas torna-se evidente que a ideia de multiculturalismo sucumbiu com facilidade a uma interpretação de culturas ‘étnicas’, com fronteiras rigidamente definidas e componentes essenciais estáticos, sem divergência interna. Por outras palavras, o multiculturalismo orientou-se para o essencialismo, ainda que tácita ou implicitamente, como no caso dos supracitados ‘manuais de comunicação intercultural’. O culturalismo radical, no contexto da comunicação intercultural, pode conduzir à recusa de ver o nosso próprio comportamento como sendo também ele culturalmente contextualizado. Uma explicação possível será o facto de os objectivos epistemológicos e políticos nunca poderem realmente coincidir: enquanto a investigação analisa as experiências sociais na sua complexidade, a política espera descrições simplificadas e redutoras, capazes de produzir manuais do utilizador, mapas e ferramentas de gestão de encontros entre culturas, que dêem a ilusão de que a ‘alteridade’ pode ser disciplinada (Dervin, Gajardo e Lavanchy, 2011: 18).

A interculturalidade procura pôr em causa esta tendência essencialista – que, por si só, não consegue prevenir completamente –, construindo a percepção da ligação, interacção e cruzamento de crenças, práticas e modos de vida de grupos diferentes (mas não isolados), que são parte de culturas em constante movimento, devido a uma miríade de mudanças resultantes de factores tecnológicos, económicos, políticos e sociais. A interculturalidade também evita a tendência que o multiculturalismo inadvertidamente criou para o preconceito de que todas as culturas não-ocidentais partilham pouco dos ideais ocidentais, numa ordem mundial ainda definida pelo chamado ‘choque de civilizações’. Por outro lado, no âmago de qualquer forma de interculturalidade está o claro reconhecimento

## ESTUDOS INTERCULTURAI

## INTERCULTURAL STUDIES

da interligação cultural, histórica e contemporânea, à escala global, assim como dos valores partilhados que se desenvolveram ao longo do tempo, em espaços geoculturais diferentes.

A par da superfície aparentemente neutra do multiculturalismo, há um discurso político que realça exageradamente, e pode até produzir, as diferenças entre grupos, enquanto reproduz, justifica e encobre a opressão e a desigualdade. O multiculturalismo convencional, na sua essência, normaliza a ideia de que existem diferentes categorias de seres humanos, “*essentialized, primordial, and fixed. Furthermore, multiculturalism posits that it is natural to ‘stick with your own kind’*” (Kromidas, 2011: 73). No seu estimulante trabalho sobre multiculturalismo, essencialismo e cosmopolitismo crítico em escolas primárias de Nova Iorque, Maria Kromidas descreve um novo multiculturalismo comodificado e rotinizado que tem sido hegemonicamente incorporado como o perfeito parceiro ideológico para o capitalismo global, muito longe de qualquer noção de justiça social. Baseando-se profundamente nos trabalhos de Abdallah-Pretceille, Kromidas também contrasta um multiculturalismo que depende de uma concepção de cultura reificada e estática com uma interculturalidade que desconstrói essa entidade homogénea, buscando antes uma multiplicidade complexa e dinâmica. O primeiro foca-se em tipologias e categorizações, enquanto o segundo dá relevo a mutações, fusões e relações. O multiculturalismo é obcecado com o ‘outro’ e com o que é necessário saber sobre ele/ela, enquanto a interculturalidade se foca no próprio, questionando a nossa identidade em relação aos demais. O objectivo final do primeiro é uma tolerância cautelosa, enquanto o do segundo é a convivialidade, i.e., e de novo, a comunicação. As mesmas fronteiras que encapsulam a taxonomia estática do multiculturalismo tornam-se no objecto de crítica da interculturalidade (Kromidas, 2011: 75). Para Abdallah-Pretceille, a interculturalidade implica a deslocação da análise em termos de estruturas e estados para uma análise de situações, processos e fenómenos culturais complexos, inconstantes e arbitrários, tais como a aculturação, a assimilação, a resistência, a identidade ou o hibridismo. Em resumo, cultura em acção, em vez de cultura como objecto: é esse o objectivo da investigação intercultural (Abdallah-Pretceille, 2006: 479-481).

Para que se possa afirmar a interligação de todos os seres humanos e a sua complementaridade mútua, é essencial praticar uma nova ontologia que seja livre de dualismos herdados, tornando-os antes dinâmicos, que transcenda opostos e a sua subordinação implícita, que busque aquilo que é estranho no que é familiar e vice-versa. Esta epistemologia relacional e até dialéctica é crucial para um estudo da interculturalidade que vá além de uma multiplicidade cultural sem significado (Penas Ibáñez e López Saenz, 2006: 14-15). Usamos aqui o termo ‘dialéctica’ porque, ainda que o conflito faça necessariamente parte do processo intercultural – tanto na prática social como na investigação académica –, dele emergirá, espera-se, uma síntese. A perspectiva intercultural de Penas Ibáñez e López Saenz considera que as culturas são identidades dinâmicas construídas pela abertura à diferença de diversas formas. Assim, a interculturalidade e a capacidade para o diálogo entre culturas não constituem uma mera aceitação passiva do factor multicultural, nem a utopia da harmonização completa, mas antes um componente essencial de todas as culturas que aspiram a assumir-se como tal. Este tipo de diálogo acontece entre indivíduos que falam diferentes línguas e para os quais as palavras e os objectos têm significados diversos. Contudo, isto não se traduz nem numa nova Torre de Babel nem em caos social, porque existe uma tentativa de comunicação e algo que é de facto partilhado, e que é exactamente aquilo que permite a tomada de consciência das diferenças e a abertura em relação a elas. Quando as diferenças são postas de parte e consideradas como não-existentes, o resultado é um entendimento insuficiente de nós próprios e dos outros. É por isso que é necessário compreender o desafio comunicativo apresentado pela quantidade ilimitada de discursos e textos existentes dentro do campo dos estudos interculturais (Penas Ibáñez e López Saenz, 2006: 15).

Embora a identidade e a diferença não sejam exclusivamente discursivas, elas estão contidas no discurso. Ambas estão englobadas no largo espectro da interacção, e um dos meios mais importantes de interacção humana é a comunicação numa língua natural. É por esta razão que a língua (ou antes, o reconhecimento da diversidade de linguagens que podem ser usadas para exprimir significados comunicativos) se torna um factor fundamental quando se fala de interculturalidade. Compreender o outro e aquilo que ele diz requer uma coincidência

de horizontes culturais, a par do reconhecimento da diversidade linguística. Por outro lado, a diversidade linguística está também presente na esfera de uma língua nacional através de diferenças intralinguísticas de carácter social, ideológico e estilístico, assim como através de variações de dialecto e registo. O valor simbólico associado a diferentes línguas ou a variantes de uma língua comum tem de ser interpretado conjuntamente com outros significados partilhados na interacção social, com o objectivo de atingir um entendimento intercultural adequado, porque os signos são polissémicos e o seu significado só pode ser obtido através de uma análise contextualizada, em vez do mero recurso ao dicionário.

A diversidade social e linguística dentro de uma cultura é uma imensa fonte de riqueza que contribui para a diversidade resultante da existência de uma pluralidade de culturas no mundo. A competência comunicativa dos utilizadores de uma língua desenvolve-se tanto ao nível intracultural como intercultural. Por outras palavras, os falantes precisam de estar cientes da variedade de registos e da pluralidade de textos e de discursos que existem numa cultura, quer sua quer ‘outra’, seguindo o princípio da auto e hetero-análise característico dos estudos interculturais. A riqueza dos mundos descobertos através da diversidade linguística e dos significados comunicáveis é tal que cada tradução será sempre uma tarefa imperfeita. Assim, e como pré-requisito para o diálogo intercultural, há que reconhecer as diferentes linguagens utilizadas pelos actores sociais e as suas “dimensões ocultas” (Hall, 1992), mesmo que só consigamos fazê-lo através da tradução. Na moderna Babel da comunicação global, os estudos de tradução assumiram uma posição de destaque e tornaram-se uma área-chave para a compreensão de fenómenos culturais, literários e linguísticos, tanto contemporâneos como passados. Os estudos de tradução constituem um entrecruzamento de disciplinas que esbate as distinções profundamente enraizadas entre estudos literários e estudos culturais, hermenêutica e ciências da linguagem, filosofia e sociologia, porque o processo de tradução vai muito para além do domínio das línguas. Os tradutores competentes são capazes de compreender a relação íntima entre língua, cultura, arte, convenções e discurso, num processo constante de resolução de problemas e antecipação, adaptação e consciencialização.

A diversidade é agora não só mais visível do que nunca, mas também mais comunicável. Isto tornou-se

gradualmente óbvio com a emergência do inglês como *lingua franca* num mundo globalizado e com a crescente necessidade de aptidões tradutivas tanto de indivíduos como de instituições. Quando não existem fórmulas fixas que governem em abstracto a prática da tradução, é a própria tradução que deve encontrar soluções específicas para cada tipo de texto. O estudo e a análise crítica da tradução já não se centram no texto traduzido enquanto produto, mas antes no processo da tradução, i.e., na descrição dos mecanismos de tomada de decisão e nas suas respostas às questões levantadas pelo texto fonte. Por conseguinte, o trabalho do tradutor adquire novas dimensões: por um lado, o tradutor estabelece relações que tornam o conhecimento mais acessível e aproximam pessoas e culturas; por outro lado, ela/ele interfere directamente na produção literária da sua própria cultura, na medida em que para ela transporta formas e ideias estéticas que serão incluídas na respectiva tradição literária. É isto que André Lefevere realça em “Translation. Its Genealogy in the West” quando diz que “*together with historiography, anthologizing and criticism it [a tradução] prepares works for inclusion in the canon of world literature. It introduces innovations into a literature. It is the main medium through which one literature influences another*” (1990: 27). Por outras palavras, a tradução é outra via para o estudo da interculturalidade; é uma disciplina crucial dentro do vasto âmbito dos estudos interculturais.

A condição do mundo contemporâneo – no qual a multiplicidade social e cultural do ser humano se tornou explícita e visível tanto nas ruas como através dos média – torna o fenómeno da diversidade ubíquo e necessariamente aberto à análise discursiva, etnográfica, antropológica, histórica e semiótica, entre muitas outras abordagens possíveis. A revolução nas tecnologias da comunicação possibilita a qualquer pessoa ser vista, ouvida e lida em qualquer lugar do mundo. A interacção face a face pode actualmente ser removida do aqui e do agora, uma vez que sujeitos e objectos das mais remotas áreas do globo podem já ser acedidos, física ou virtualmente, enquanto produtos do turismo, das transacções, das migrações, da globalização e dos média. A diversidade é uma realidade adquirida e pode ser percebida pela presença da diferença no mais simples contexto cultural do quotidiano. Se a interacção de diferenças assegura a diversidade, é também na base da diferença que a identidade está ancorada: por outras palavras, mais do que uma ameaça

## ESTUDOS INTERCULTURAIS

## INTERCULTURAL STUDIES

à identidade, a diversidade é a sua demonstração (Penas Ibáñez e López Saenz, 2006: 21).

Como consequência de tal diversidade, os trânsitos interculturais precisam de um mapa delineado por disciplinas que raramente são tomadas em conta numa abordagem conservadora à noção de ‘cultura’. De igual modo, como consequência da inter-relação entre o fenómeno global e as suas dimensões locais, na híbrida sociedade contemporânea, uma comunicação eficaz requer indivíduos capazes de lidar com a diferença, de aceitar e tolerar aqueles que não partilham a mesma língua, história ou cultura. Duas das aptidões-chave para a inovação e a inclusão são a interdisciplinaridade e a criatividade. A criatividade é aqui entendida como liberdade de espírito, ausência de preconceito e competência comunicativa, capaz de transpor culturas e disciplinas, de forma a gerar uma intervenção produtiva tanto na sociedade como na ciência. As abordagens interdisciplinares e criativas ao fenómeno intercultural seleccionam frequentemente áreas de estudo inesperadas, com as suas próprias metodologias, às quais iremos agora dar realce.

A resistência cultural às imposições da globalização é característica da forma como as comunidades locais preservam e transmitem as suas tradições orais e mitos fundadores. O simbolismo cultural, a ética e a estética das narrativas que circulam na comunidade podem funcionar como ferramentas educativas, particularmente na transmissão de preceitos de coesão social. No período pós-colonial – mas em alguns casos ainda sob o domínio colonial – autores e tradutores trabalharam para descolonizar as literaturas locais, procurando torná-las independentes das literaturas dominantes, num longo processo ainda em curso. Tais manifestações da memória como parte da identidade, tanto individual como colectiva, são também um factor-chave para o sentido essencial de continuidade, coerência e (re)construção das comunidades. A principal relevância das narrativas orais, escritas, visuais ou multimodais para os estudos interculturais não será tanto a sua credibilidade como documentos no sentido positivista, mas antes o facto de nos permitirem analisar criticamente os discursos que guiam a lógica da identidade e as práticas que movem (e são movidas por) representações actuais e retrospectivas da realidade.

A transformação do discurso do multiculturalismo num discurso intercultural reforça princípios que dão

ênfase à interligação histórica das culturas. As sociedades nunca foram estáticas ao longo da história, já que sempre se adaptaram e mudaram de acordo com os estímulos recebidos de outras culturas. A principal diferença é que, nos dias de hoje, as trocas e contactos culturais ocorrem de uma forma muito mais rápida e globalizada. Quando Antonio Perotti escreve “*the intercultural approach to the teaching of History is critical for the understanding of cultural diversity in European societies*” (Perotti, 2003: 58), ele está a fazer uma afirmação com implicações historiográficas, uma vez que a compreensão intercultural implica necessariamente uma procura por expressões sincréticas, que nos permitam chegar a uma história verdadeiramente universal, composta por todos os grupos em comunicação. Deste modo, a centralidade do diálogo para uma nova ética do intercultural requer não só o respeito por outras culturas, mas também a compreensão do quanto elas têm já em comum, do quanto interagiram ao longo do tempo, e de como essas semelhanças constituem uma base para o desenvolvimento de novos pontos de vista partilhados.

Tomando como um caso paradigmático a história da expansão portuguesa, torna-se claro que, mesmo num sistema de domínio cultural, a interacção global propiciada pela descompartimentalização do mundo fez-se de influências recíprocas. Os europeus deixaram a sua marca no mundo, mas, ao mesmo tempo que interagiam com povos distantes, sofreram também eles alterações culturais significativas. A cultura ocidental contemporânea resulta ela própria da hibridização, num intercâmbio que não pode ser reduzido ao mero conflito (Costa e Lacerda, 2007: 9). As consequências da expansão portuguesa fizeram-se sentir não apenas através do império mas também na metrópole, devido ao modo como os povos colonizados, os seus objectos, hábitos e crenças, se inseriram na sociedade portuguesa, deixando traços indeléveis em várias áreas, desde as artes visuais à música, da poesia aos mitos, da culinária aos instrumentos de navegação, da filosofia às ciências naturais. Embora os crimes da história colonial sejam evidentes, será mesmo assim relevante questionar – ainda que cuidadosa e criticamente – o processo de expansão europeia enquanto veículo de criação de sincretismos, com contribuições de múltiplas fontes, abrangendo similaridades e diferenças, onde as fusões aconteceram juntamente com a segregação (Costa e Lacerda, 2007: 21). E aqui estamos, de novo, a falar de dialéctica e síntese.

Resulta daqui que o mundo colonial e pós-colonial é um espaço de trânsito constante, uma permanente zona de contacto, para citar Boaventura Sousa Santos, uma fronteira global onde práticas e epistemologias periféricas são as primeiras a ser notadas, embora raramente compreendidas. Os encontros e comunicações interculturais trazem para a zona de contacto os aspectos que cada cultura considera mais centrais ou relevantes (Santos, 2006: 121). Identidade, território e discurso interseccionam-se e influenciam-se mutuamente e, por sequência, os diferentes territórios, tal como são experienciados ou representados através de múltiplos textos e narrativas, são compreendidos das mais diversas formas. Como afirma Michel de Certeau, os territórios são activados através das práticas retóricas daqueles que neles viajam, e as opções discursivas e semióticas de cada indivíduo privilegiam, transformam ou omitem elementos espaciais, de modo a que estes signifiquem algo, algo diferente, ou simplesmente coisa nenhuma (1988: 196-198).

Qualquer narrativa envolve invariavelmente uma interpretação, já que seleccionar de todo um conjunto de experiências quais os eventos e personagens merecedores de relevo é, na verdade, um acto de interpretação por si só. Por isso, as narrativas raramente são meras imagens especulares da realidade experimentada; elas são antes mediadas ideologicamente pelas práticas, personagens e eventos que cada território permite. Mas quando o território espacial e temporal é ainda na sua maioria desconhecido, quando é um espaço instável em constante movimento, com fronteiras culturais incertas, quando não existem mediadores ideológicos prévios, tudo tem de ser reorganizado, representado, traduzido para um código inteligível. Por essa razão, nas zonas de contacto intercultural, cada prática cultural decide quais os aspectos que devem ser seleccionados para tradução. Em cada cultura existem elementos que são considerados intraduzíveis noutras culturas, ou demasiado vitais para serem expostos aos perigos e às dúvidas de uma zona de contacto. A questão daquilo que deve ou não ser traduzido não se limita aos critérios de selecção que cada grupo decide adoptar na zona de contacto. Além da selectividade activa, existe algo a que podemos chamar de selectividade passiva, que consiste em tudo aquilo que se tornou impronunciável numa dada cultura, devido a uma longa e severa opressão. São silêncios enraizados, ausências que não podem ser preenchidas mas que dão forma a práticas e princípios

intrínsecos a uma identidade cultural (Santos, 2006: 121), tal como a escravatura, o racismo, a intolerância religiosa, a opressão colonial ou a subjugação das mulheres, para enumerar apenas alguns.

*... no âmago de qualquer forma de interculturalidade está o claro reconhecimento da interligação cultural, histórica e contemporânea, à escala global, assim como dos valores partilhados que se desenvolveram ao longo do tempo, em espaços geoculturais diferentes.*

Tomando novamente como exemplo o espaço colonial português, este tem sido frequentemente representado como mero adjuvante ou antagonista na narrativa dominante da demanda pela conversão religiosa, pelo poder, riqueza e promoção social. As zonas de contacto assim criadas nunca são verdadeiramente híbridas, já que tudo o que não cabe nesta grande narrativa tem muito pouco significado para os actores em cena. Processos semelhantes de silenciamento e produção da não-existência – como o silenciamento das mulheres, minorias, escravos, retornados, colonizados e grupos oprimidos em geral – contribuíram para a construção e reforço de assimetrias profundas entre culturas, indivíduos, sociedades e géneros, características do colonialismo e do patriarcado. Porque, e citando novamente Boaventura de Sousa Santos, “as culturas só são monolíticas quando vistas de fora ou de longe. Quando vistas de dentro ou de perto é fácil ver que são constituídas por várias e por vezes conflituais versões da mesma cultura” (2006: 121). De facto, “*one does not even have to cross one’s national borders to experience cultural complexity. If we, as we must, go beyond a traditional approach to culture that narrowly associates cultural identity with national identity, then we easily realize that human communities*



## ESTUDOS INTERCULTURAIS

*are not monocultural cocoons but rather multicultural mosaics*” (Kumaravadivelu, 2007: 5). Mais do que nunca, os estudos interculturais devem ser praticados tanto ‘em casa’ como em território estrangeiro, já que o seu âmbito pode englobar tanto as relações entre culturas ocidentais e orientais distantes, como entre culturas marginais e dominantes, jovens e adultas, de elite e de massas, eruditas e populares, todas dentro da mesma sociedade.

Como consequência, há narrativas que estão a emergir gradualmente de silêncios milenares, narrativas que estiveram ausentes da história, para adaptar uma vez mais os conceitos desenvolvidos por Boaventura de Sousa Santos (2008: 11-43; 2006: 87-125). As narrativas emergentes dão voz a grupos subalternos, a todos esses ‘outros’ que a história está lentamente a reconhecer. Mas as narrativas da ausência devem também ser ouvidas, já que, além das vozes emergentes, ou talvez através (e por causa) delas, torna-se possível aceder às narrativas de outro modo silenciadas das vidas privadas, das experiências pessoais, dos pensamentos íntimos, das experiências diárias vividas nas margens ou sob o jugo das estruturas sociais dominantes. Estas narrativas geram uma fonte de informação vital que complementa a história oficial e escapa ao cânone das grandes narrativas, com o seu discurso subjacente de poder. É então possível entender a infinita diversidade da experiência humana, bem como o risco que ela enfrenta – devido aos limites e exclusões impostos por áreas de conhecimento rígidas e isoladas – de desperdiçar experiências fundamentais, i.e., de ver como não-existentes, ou impossíveis, experiências culturais que estão, de facto, disponíveis (as ‘ausentes’) ou que são possíveis (as ‘emergentes’) (Santos, 2008: 33). Aqui podemos recordar o conceito de “limiar”, próximo da noção de ‘fronteira’ ou ‘limite’. Mas enquanto as fronteiras implicam barreiras óbvias a ser desafiadas, os limiares emergem como subtis construções intelectuais que raramente fazem parte da rotina académica institucional. Os limiares implicam acesso, mais do que linhas divisoras, e contribuem para que o território académico seja mais colaborativo e intelectualmente produtivo, através de novos processos de identificação e interacção (Davcheva, Byram e Fay, 2011: 144).

No entanto, quando privada de uma análise crítica cuidadosa, a diversidade de práticas, conhecimentos e experiências que resulta dessas narrativas pode gerar uma pluralidade difusa de discursos e identidades

herméticos, desprovida de qualquer interacção real. Uma vez mais, a tradução intercultural deve estimular a comunicação, gerar inteligibilidades recíprocas entre diferentes visões do mundo, encontrar pontos convergentes e divergentes, e partilhar conceitos e epistemologias alternativos, de forma a que culturas distantes (tanto no espaço como no tempo) possam compreender-se umas às outras. Porém, há conceitos culturais que não podem ser traduzidos, exemplos de incomunicabilidade e silêncios na comunicação que prevalecerão e que são também parte fundamental da tradução em geral e da tradução intercultural em particular, porque o silêncio é simultaneamente construção e protecção da identidade.

É agora evidente que a tradução fomenta inteligibilidades mútuas entre as visões do mundo disponíveis e possíveis, reveladas por narrativas da ausência e da emergência. Devido a esta multiplicidade inerente de vozes simultâneas, o processo de tradução intercultural não considera qualquer grupo de experiências nem como uma totalidade exclusiva, nem como uma parte homogénea, mas antes como um espaço virtual de constante transmissão e recepção de informação, com uma existência que vai muito para além dessas totalidades e partes. A tradução intercultural permite-nos ver o subalterno tanto dentro como fora da relação de subalternidade. Quando as narrativas da ausência e das emergência se tornam amplamente conhecidas, a quantidade e a diversidade de experiências disponíveis aumenta drasticamente, porque o trabalho de tradução cria transparência, coerência e articulação, num mundo que fica assim enriquecido com essa multiplicidade e heterogeneidade (Santos, 2006: 114, 119).

De novo, a ênfase deste conceito de interculturalidade reside na comunicação. A metodologia que defendemos deriva deste foco nos indivíduos em movimento e em comunicação, um foco também sustentado em sistemas semióticos, motivações inconscientes e significados atribuídos às acções. A comunicação ocorre através de discursos múltiplos, em sobreposição, e até em conflito. Assim, o modelo de comunicação subjacente ao conceito de interculturalidade aqui utilizado é um palimpsesto, uma intertextualidade constante com outros discursos e textos do passado e do presente que irão, por sua vez, ser usados em discursos e textos futuros, em permanente tradução e diálogo entre culturas. O

hibridismo da identidade de cada indivíduo tem uma história através do espaço e do tempo e, ainda que a linha espaço-temporal possa, por vezes, desgastar-se, os episódios que são guardados na memória – ela própria uma construção – são o pano de fundo do presente e do futuro, i.e., do processo contínuo de construção da identidade (Marques, Biscaia e Bastos, 2012: 16).

A interculturalidade é um processo coeso de produção cultural e não um mero encontro de características culturais inerentes. Não coloca em destaque regras, estruturas ou explicações, mas antes excepções, instabilidades e apropriações (Abdallah-Pretceille, 1985). A interculturalidade centra-se em

processos, consciente de que é impossível esgotar resultados e interpretações. Está profundamente envolvida na realidade do dia-a-dia, altera linhas limítrofes, negocia concepções e explora dinâmicas de comunicação transformativas. Como se torna evidente, aqueles que estiverem dispostos a juntar-se ao diálogo intercultural devem seguir novos caminhos para percorrer velhos desafios. Esta experiência intercultural renovada implica uma força dinâmica entre culturas e disciplinas, e esta é a razão pela qual devemos questionar e reposicionar as motivações, discursos, definições, estratégias e regras da interacção cultural, no seu movimento perene. **RC**

## BIBLIOGRAFIA

- Abdallah-Pretceille, Martine. 1985. *Vers une Pédagogie Interculturelle*. Paris: PUF.
- . 2006. “Interculturalism as a Paradigm for Thinking about Diversity”. *Intercultural Education*, 17:5 (December 2006), pp. 475-483.
- Bassnett, Susan; Lefevere, André. 1998. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. 1994. Londres/Nova Iorque: Routledge.
- Booth, T. 2003. “Book review of: Interculturalism, Education and Inclusion”. *British Journal of Educational Studies*, 51:4 (2003), pp. 432-433.
- Bruner, Edward M. 1996. “Tourism in the Balinese Borderzone”. In *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity*, eds. Smadar Lavie; Ted Swedenburg. Durham: Duke University Press.
- Butler, Judith. 1996. “Universality in Culture”. In *For Love of Country: Debating the Limits of Patriotisms*, ed. Joshua Cohen. Boston: Beacon Press.
- ; Laclau, Ernesto; Zizek, Slavoj. 2000. *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. Londres/Nova Iorque: Verso.
- Cerqueira, Carina. 2013. “O ‘Português’ na anedota brasileira: O outro somos nós – uma análise intercultural”. In *Entre Margens e Centros: Textos e Práticas das Novas Interculturais*, ed. Clara Sarmiento. Porto: Edições Afrontamento.
- Certeau, Michel de. 1988 [1984]. *The Practice of Everyday Life*, trad. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press.
- Costa, João Paulo Oliveira; Lacerda, Teresa. 2007. *A Interculturalidade e Expansão Portuguesa (Séculos XV-XVIII)*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME).
- Davcheva, Leah; Byram, Michael; Fay, Richard. 2011. “Zones of Interculturality in Postgraduate Doctorate Supervision”. In *Politics of Interculturality*, ed. Fred Dervin; Anahy Gajardo; Anne Lavanchy. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Dervin, Fred; Gajardo, Anahy; Lavanchy, Anne (eds.). *Politics of Interculturality*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- Dresser, Norine. 2005. *Multicultural Manners: Essential Rules of Etiquette for the 21<sup>st</sup> Century*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
- European Commission. 2004. “Common Basic Principles for Immigrant Integration Policy in the EU”. In *European Website on Integration*, [http://ec.europa.eu/ewsi/en/EU\\_actions\\_integration.cfm](http://ec.europa.eu/ewsi/en/EU_actions_integration.cfm), (acedido pela última vez 08/09/2013).
- Gramsci, Antonio. 1971. *Selections from the Prison Notebooks*, trad. Quintin Hoare. Londres: Lawrence and Wishart.
- Hall, Edward T. 1992 [1966]. *The Hidden Dimension*. Gloucester, MA: Peter Smith.
- Hall, Stuart. 1994. “Cultural Identity and Diaspora”. In *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, ed. Patrick Williams; Laura Chrisman. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Kromidas, Maria. 2011. “Troubling Tolerance and Essentialism: The Critical Cosmopolitanism of New York City Schoolchildren”. In *Politics of Interculturality*, ed. Fred Dervin; Anahy Gajardo; Anne Lavanchy.
- Kumaravadiveli, B. 2007. *Cultural Globalization and Language Education*. New Haven: Yale University Press.
- Lefevere, André. 1990. “Translation. Its Genealogy in the West”. In *Translation, History & Culture*, ed. Susan Bassnett; André Lefevere. Londres: Pinter.
- Marques, Lénia; Bisciais, Sofia Pimentel; Bastos, Glória (eds.). 2012. *Intercultural Crossings: Conflict, Memory and Identity*. Bruxelas: Peter Lang.

- Mbembe, Achille. 1992. "The Banality of Power and the Aesthetics of Vulgarity in the Postcolony". *Public Culture*, 4: 2 (1992).
- Meer, Nasar; Modood, Tariq. 2012. "How Does Interculturalism Contrast with Multiculturalism?". *Journal of Intercultural Studies*, 33: 2 (2012), pp. 175-196.
- Meunier, Olivier. 2008a. "Éléments de comparaison des approches interculturelles et pluriculturelles en éducation en Amérique du Nord et en Europe". *La Recherche en Éducation*, 1 (2008), pp. 3-39.
- . 2008b. "Les approches interculturelles dans le système scolaire français: vers une ouverture de la forme scolaire à la pluralité culturelle?". *Socio-Logos*, 3, online (2008). URL: <http://socio-logos.revues.org/document1962.html>.
- . 2009. "Approche méthodologique de l'interculturel en éducation". *Penser l'Éducation*, 26 (nov.-déc. 2009).
- Penas Ibáñez, Beatriz; López Saenz, M. del Carmen (eds.). 2006. *Interculturalism: Between Identity and Diversity*. Berna: Peter Lang.
- Perotti, António. 2003. *Apologia do Intercultural*. Lisboa: Entreculturas.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2006. *A Gramática do Tempo: Para Uma Nova Cultura Política*. Porto: Afrontamento.
- . 2008. "A filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80 (2008).
- Sarmento, Clara (ed.). 2010. *From Here to Diversity: Globalization and Intercultural Dialogues*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

- Simon, Sherry. *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1996.
- Stewart, Kathleen. 1996. *A Space on the Side of the Road: Cultural Poetics in an "Other" America*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Storti, Craig. 1994. *Cross-Cultural Dialogues: 74 Brief Encounters with Cultural Difference*. Boston: Intercultural Press.
- . 2007 [2001]. *The Art of Crossing Cultures*. Boston: Intercultural Press.
- Tatlor, Charles. 1994. *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Trompenaars, Fons; Hampden Turner, Charles. 1997. *Riding the Waves of Culture: Understanding Cultural Diversity in Business*. Londres: Nicholas Brealey Publishing.
- Tsing, Anna Lowenhaupt. 1993. *In the Realm of the Diamond Queen: Marginality in an Out-of-the-Way Place*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Werbner, Pnina; Modood, Tariq. 1999. *Debating Cultural Hybridity: Multicultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. Londres: Zed Books.
- Wood, P.; Landry, C.; Bloomfield, J. 2006. *Cultural Diversity in Britain: A Toolkit for Cross-cultural Co-operation*. York: Joseph Rowntree Foundation.

## Pega Azul Uma Ave a Oriente e a Ocidente

RUI ROCHA\*



Tenho a certeza de que o Todo Poderoso ama as aves,  
de contrário não lhes haveria dado asas, como aos anjos.

Axel Munthe, *O Livro de San Michel*

### AS AVES NA HISTÓRIA CULTURAL DOS POVOS

No conjunto dos seres vivos que constituem a fauna do nosso planeta, as aves são, seguramente, de entre todos, os que mais têm merecido um destaque especial na história cultural, religiosa e estética dos povos.

Na verdade, o imenso fascínio que as aves têm exercido sobre os seres humanos resulta da singularidade das suas características e atributos, que as distinguem dos outros animais: o mistério do voo e das suas migrações; o esplendor das asas e da coloração das suas penas; o encanto melódico e variado dos seus trinos.

Porém, a maravilhosa, única e exclusiva capacidade de unir a terra e o céu, por virtude de notáveis características anatómicas (as asas, as penas, a configuração do corpo) e fisiológicas (o sistema respiratório, a estrutura óssea, o metabolismo) tem-lhes

conferido, desde sempre, através das tradições religiosas ou populares de diferentes povos e culturas, o respeitável estatuto de mensageiras dos deuses, senão mesmo de personificação corpórea dos próprios.

Nestas tradições religiosas ou populares as aves assumem, muitas vezes, a figura de seres mitológicos como Garuda, o rei das aves que, de acordo com a mitologia hindu, transporta o Deus Vishnu; o Deus Make-Make, na ilha da Páscoa, criador do mundo, representado por um Homem-Ave com um ovo na mão; a Ave-Trovão, entidade criadora do trovão e da luz e habitualmente esculpida no topo dos totens dos clãs de diversas tribos de Índios da América do Norte, como divindade protectora; o deus da guerra Ku, o deus mais importante dos chefes tribais da ilha de Havai, representado por uma cabeça de homem com uma volumosa crista de penas, etc.

Contudo, noutras tradições religiosas as aves estão claramente identificadas com espécies da avifauna que hoje conhecemos. Na tradição egípcia, por exemplo, Thoth, o Deus do Ensino, da Linguagem, da Escrita e da Magia, bem como das Ciências, ou seja, o Medidor do Tempo, é representado com forma humana e com cabeça de íbis; Horus, um dos deuses mais importantes do Egipto antigo, o Deus dos Céus e protector dos faraós, é representado com corpo de homem e cabeça de falcão ou simplesmente como falcão; Nekhebet, a

\* Com formação académica nas áreas da sociologia, antropologia e educação e interculturalidade é, desde 2012, director do Departamento de Língua Portuguesa e Cultura dos Países de Língua Portuguesa da Universidade da Cidade de Macau. Tem trabalhos publicados nas áreas da sociologia da linguagem, das relações interculturais e da história e cultura da China e do Japão.

*With academic background in sociology, anthropology and intercultural education is, since 2012, director of the Department of Portuguese Language and Culture of Portuguese Speaking Countries at the City University of Macau. He has published works in the areas of sociology of language, intercultural relations and the history and culture of China and Japan.*

## SIMBOLOGIA

deusa protectora do Alto Egipto, é representada por um abutre que simboliza a maternidade.

Outras aves conhecidas estão igualmente presentes em diferentes mitologias e tradições religiosas: a representação da águia encontra-se ligada ao culto de Odin, o Rei dos Deuses na mitologia escandinava; o pavão é uma ave ligada à pureza na tradição religiosa cristã (Virgem Maria, Arcanjo Gabriel) ou ao amor e à poesia, nas tradições religiosas hindu e árabe (Kama, o deus hindu do amor, montado num pavão; o planeta Vénus, planeta regente do amor na astrologia árabe, é representado por um pavão).

A pomba branca tem sido igualmente o símbolo milenar, na tradição cristã, da paz, da bem-aventurança e da mensagem de Deus: “E eis que pela tarde ela [a pomba] voltou, trazendo no bico uma folha verde de oliveira” (narração de Noé, Génesis, 8); “Eis que os céus se abriram e viu descer sobre ele, em forma de pomba, o Espírito de Deus” (Mateus 3, 16); “e o Espírito Santo desceu sobre ele em forma corpórea, como uma pomba” (Lucas 3, 22). O Papa Gregório, o Grande (590-604), adoptou a pomba como seu emblema e na estátua que lhe foi erigida, em Roma, figura uma pomba esculpida sobre o seu ombro direito.

As aves são igualmente uma parte importante da herança faunística natural dos países, propiciando uma identidade singular a cada um. Muitos países adoptam na sua simbologia nacional e regional, designadamente nas bandeiras, na heráldica do Estado ou em emblemas e logotipos, aves que representam efectivamente a marca distintiva desses países ou das suas regiões.

Dezassete países integram aves nas suas bandeiras, algumas delas identificadas como aves nacionais: a Albânia, que etimologicamente significa “terra das águias”, a águia de dupla cabeça<sup>1</sup>; a Bolívia e o Equador, o condor-dos-Andes (*Vultur gryphus*); o Cazaquistão, a águia-das-estepes (*Aquila nipalensis*); a Dominica, o sisserou (*Amazona imperialis*), papagaio endémico; o Egipto, a chamada águia de Saladino, provavelmente a subespécie da águia-real (*Aquila chrysaetos homeyeri*); as Ilhas Fiji, uma pomba branca (*Columba livia*); a Guatemala, o quetzal-resplandesciente (*Pharomachrus mocinno*), uma ave soberba da avifauna do país que personifica o deus Quetzalcoatl desde o tempo das civilizações Maia e Asteca; a República do Kiribati, a fragata-grande (*Fregata minor*); o México e a Moldávia, a águia-dourada (*Aquila chrysaetos*); o Montenegro, a águia de dupla cabeça; a Papua Nova-Guiné, a ave-

-do-paraíso raggiana (*Paradisaea raggiana*); a Sérvia, a águia de dupla cabeça; o Uganda, o grou-coroadado-cinzento (*Balearica regulorum gibbericeps*); a Zâmbia e o Zimbabué, a águia-pesqueira-africana (*Haliaeetus vocifer*), sendo habitualmente designada e esculpida no Zimbabué em pedra-de-sabão (*soupsstone bird*).

A tradição cultural chinesa, designadamente na pintura, na cultura popular e no *feng shui* 風水 é prolixa na invoção das aves como símbolos da liberdade e da felicidade tais como a águia e o falcão (*ying* 鷹), o grou (*he* 鶴), o ganso selvagem (*yan* 雁), a rola/pombo (*jiu ge* 鳩鴿), a fénix (*feng* 凤), a pega (*xi que* 喜鹊), o pato-mandarim (*yuan yang* 鸳鸯), o galo (*gong ji* 公鸡), e outros (Williams, 2006; Sung, 2009). E de tal modo importante é a força simbólica das aves na tradição cultural chinesa que mereceria por si só um artigo exclusivamente alusivo ao tema.

Em Portugal, a Região Autónoma dos Açores adoptou o açor (*Accipiter gentilis*) na sua bandeira regional, ave que, na verdade, nunca existiu nos Açores mas sim uma subespécie da águia-de-asa-redonda (*Buteo buteo roschilidi*) que é conhecida por milhafre ou queimado.

Outros países, embora não incluindo nas suas bandeiras aves, adoptam-nas como emblemas nacionais. São os casos, por exemplo, do Japão, que adoptou como logotipo para a sua linha aérea nacional, a Japan Air Lines, o grou-de-crista-vermelha (*Grus japonensis*); da França, que usa o galo (*Gallus gallus*) como distintivo nacional nas selecções nacionais desportivas; da Nova Zelândia que adopta o quivi (*Apteryx australis*), ave endémica desse país, como emblema nacional e a tal ponto marcante da sua identidade como nação que os seus soldados que com bravura lutaram na II Guerra Mundial se designavam orgulhosamente a si próprios como *kiwis*; dos Estados Unidos da América, que têm como símbolo e selo do Presidente a águia-careca (*Haliaeetus leucocephalus*). Em suma, quarenta e cinco países do mundo integram aves na heráldica do Estado.

## PEGA AZUL, A AVE NACIONAL DE PORTUGAL

Em 1964, o International Council for Bird Preservation (ICBP), ONG fundada em 1922 pelos ornitólogos americanos T. Gilbert Pearson e Jean Theodore Delacour, designada desde 1993 por BirdLife International (BLI),<sup>2</sup> solicitou ao emérito Professor Doutor Santos Júnior, professor de Zoologia

e Antropologia da Universidade do Porto (e, na altura, presidente da Sociedade Portuguesa de Ornitologia) que indicasse àquela organização internacional a ave que, de entre as espécies da avifauna portuguesa, considerasse como ave nacional.

A BirdLife International, com sede em Cambridge, Inglaterra, é uma federação internacional de organizações nacionais de conservação das aves e protecção dos seus habitats, com representação oficial na União Europeia e em 120 países. De referir que a RAE de Hong Kong integra esta federação, embora nem a República Popular da China, nem a RAEM dela façam parte. Esta organização internacional é reconhecida como a autoridade mundial em matéria de preservação da avifauna mundial e é a responsável pela publicação da *Red Data Book* das aves em situação de extinção.

Conscientemente ou por feliz coincidência, o Professor Santos Júnior, após consultar os seus colegas do Conselho Directivo da Sociedade Portuguesa de Ornitologia e alguns sócios fundadores, escolheu a pega-azul (*Cyanopica cyanus*), que em Portugal é igualmente designada por rabilongo, rabão ou charneco, consoante as regiões onde nidifica. A razão próxima de tal escolha terá sido a peculiaridade da distribuição desta ave no contexto avifaunístico da Europa, uma vez que apenas se encontra em Portugal e em Espanha.

Mas o que é que verdadeiramente representa, na história da cultura portuguesa, esta ave que poucos portugueses conhecem?

Nos *Anais da Faculdade de Ciências do Porto*, de 1965 (extracto do tomo XLVIII) e a propósito da pega azul, escrevia o Professor Santos Júnior o seguinte:

A pega azul *Cyanopica cyana* (Pallas) é uma ave exclusiva do distrito paleárctico, região holárctica, e exemplo notável de distribuição descontínua. Não se conhecem no mundo mais do que duas regiões onde esta bela ave nidifica e vive sedentária. Uma dessas regiões situa-se no sudoeste da Península Ibérica.

A enorme distância que separa estas duas estações da distribuição da pega azul faz com que se constitua um notável exemplo de ave com área de dispersão descontínua.

Como explicar a localização desta linda ave em duas regiões tão distantes?

<sup>1</sup>“Dupla felicidade”, Fang Zhenghe. Reproduzido de *Fang Zhenghe Huaniao Shangxi* 方政和画鸟赏析 (Pinturas de Pássaros de Fang Zhenghe). Fuzhou: Fujian Meishu Chubanshe, 2016



## SIMBOLOGIA

## SYMBOLOLOGY

Pode dizer-se que, noutros tempos, a área de dispersão tivesse sido contínua ao longo da bacia mediterrânica e através de todo o vasto continente asiático.

É simples emitir esta hipótese. O que julgo difícil, senão mesmo impossível, é apoiá-la em quaisquer factos que a tornem aceitável ou mesmo plausível.

Não sei desde quando é conhecida a pega azul na Península Ibérica. Seria interessante averiguá-lo. Será uma espécie remota ou de introdução?

Pode pôr-se a hipótese de haver sido trazida do oriente pelos navegadores espanhóis ou portugueses”. (Santos Júnior, 1995: 286)

O Professor Santos Júnior, neste sugestivo texto, quando se referia a outra estação de distribuição da pega azul queria referir-se à região do sueste da Ásia e, mais concretamente, à China, ao Japão, à Coreia e à Mongólia, onde a pega azul nidifica e vive sedentária.

Uma hipótese sedutora para esta distribuição tão descontínua, em que medeiam mais de 9 mil quilómetros de distância, seria a introdução desta ave em Portugal por marinheiros portugueses nos séculos XVI/XVII, provenientes ou da China ou do Japão.

Luís Filipe Barreto, no seu livro *Portugal, Mensageiro do Mundo Renascentista* (1989), expressa com grande vivacidade o ambiente cultural do mundo renascentista português:

Portugal assume o estatuto de Mensageiro do Mundo, contaminador máximo da Europa na África, Ásia, América e Oceânia (e vice-versa). O Portugal dos séculos XV e XVI, através dos Descobrimentos, realiza-se como os olhos e os ouvidos do Mundo na Europa e da Europa no Mundo. (Barreto, 1989: 18)

O lugar e o peso dos descobrimentos portugueses no aparecimento e no desenvolvimento desta cultura-mundo é decisivo, porque o seu pioneirismo [...] e a sua dispersão planetária, sem qualquer paralelo ao longo dos séculos XV e XVI, representam a máxima alimentação até aos anos de 1620-30 deste planetário banco de dados, o máximo contributo informativo e formulativo para a Abertura ao Mundo.” (*ibidem*: 19)

Há, no dizer do autor, uma verdadeira revolução informativa sobre o Homem e a Natureza. É frequente, por exemplo, ao longo dos séculos XV e XVI, realizarem-se mostras de animais exóticos provenientes de África,

da América e da Ásia. É conhecido, a este propósito, o *Itinerário* do médico alemão Hieronymus Münzer (1437- 47?-1508), que é um relato de viagem do século XV, o qual em parte se reporta à Península Ibérica, onde foi recebido pelos Reis Católicos de Espanha e por D. João I de Portugal.

Da sua viagem a Évora (onde então residia o Rei D. João I) diz o seguinte: “À porta da igreja de S. Brás vimos parte da pele duma cobra trazida da Guiné, cobra de mais de 30 palmos de comprimento e da grossura de um homem. [...] No pátio do palácio real vimos também um camelo novo e bonito, que o Rei mandou trazer da África, onde eles abundam” (Münzer, 1992: 169).

Da sua passagem por Lisboa diz também: “No mesmo monte há também o Mosteiro da Santíssima Trindade e dos Frades Menores, no qual vimos um grande crocodilo pendurado no côro e uma grande árvore chamada dragão [...]. No domingo, último dia de Novembro, fomos até uma milha de distância de Lisboa, a Santa Maria da Luz [...]. Aí vimos o bico de um pelicano”. (*ibidem*: 173)

Valerá a pena lembrar também a faustosa embaixada de D. Manuel I ao Papa Leão X, que chega a Roma a 12 de Março de 1514. Esta embaixada, comandada por Tristão da Cunha, levava como presentes ao Papa um cavalo persa, uma onça e um elefante indiano. Damião de Goes no Capítulo LV da terceira parte da sua *Chronica do serenissimo senhor rei d. Manoel*, “Da embaixada, & obediencia que elRei mandou ao papa Leão” relata o seguinte:

Alem deste pontifical lhe mandou el Rei joias de grande valor, & hum Elephante, & huma Onça de caça com um caualllo Persio que lhe mandara el Rei de Ormuz com um caçador da mesma prouincia que trazia a Onça sobelas ancas de caualllo, posta em huma coberta neruada, & dourada muito bem feita [...] no qual caminho foi sempre acompanhada de tanta gente a pé, & de caualllo que vinha ver o Elephante, que nam podia passar pelas estradas, nem entrar nos lugares senão com muito trabalho. (Goes, 1749: 385)

Dias (1995), afirma também a este propósito:

De entre as embaixadas portuguesas que no século XVI Portugal enviou ao estrangeiro, assume especial relevância, pelo esplendor e grandiosidade de que se revestiu, pela magnificência dos presentes oferecidos, pelos soberbos animais que a integravam (um cavalo persa, uma onça

e um insólito elefante que dava pelo nome de Anone), a que D. Manuel enviou ao papa Leão X. Saída de Lisboa no final do ano de 1513, fez a sua entrada solene na Cidade Eterna a 12 de Março do ano imediato, causando em todos os homens do tempo, desde o Soberano Pontífice até ao povo miúdo, a maior admiração e espanto. (Dias, 1995)

Valerá a pena ainda transcrever o texto do pintor alemão Dürer, citado por Martins (2014), sobre a descrição do primeiro rinoceronte indiano na Europa oferecido pelo reino de Guzarate em 1514 a Afonso de Albuquerque que o envia ao rei D. Manuel em 1515, o qual, por sua vez, é oferecido pelo rei ao papa Leão X, mas que acabou por morrer vítima de um naufrágio no golfo de Génova nos inícios de 1516:

No ano 1513 depois do nascimento de Cristo, no dia 1 de maio, para o poderoso rei de Portugal, Emanuel, em Lisboa, foi trazido da Índia um animal vivo. Ele é chamado rinoceronte. Está representado aqui com toda sua forma. Tem uma cor como a de uma tartaruga pintada. E é recoberto com escamas grossas. E é do tamanho do elefante. Mas tem pernas mais curtas e é quase invulnerável. Tem um chifre forte e pontudo sobre o nariz. Ele começa a aguçá-lo sempre que es-tá perto de pedras. Este animal estúpido é inimigo mortal do elefante ... (Dürer, 1515)

Seria, portanto, perfeitamente plausível que os navegadores portugueses em contacto com civilizações orientais, designadamente a chinesa e a japonesa, com tradições milenares de culto da Natureza e das aves, tivessem sido tentados a transportar, para além de outros animais, mostras de aves exóticas, um pouco também ao sabor das práticas da época.

As civilizações chinesa e japonesa causaram aos navegadores e missionários europeus impressões extraordinariamente positivas e manifestações do maior respeito e admiração.

A propósito da imagem da China no Renascimento Português Luís Filipe Barreto diz o seguinte: “A China representa no universo civilizacional português do século XVI, o mundo por excelência, o lugar humano em que a condição do ser mais se aproxima do dever ser em todos os aspectos da vida humana (exclui-se em parte a religiosidade)”. (Barreto, 1986: 194)

Quanto ao Japão, a imagem é igualmente de grande encantamento: “gente de muito juyzo e

curiosa de saber, asi nas cousas de Deus, como nas outras cousas da sciencia” (Janeira, 1970: 41). Assim concluía São Francisco Xavier, em 1549, numa extensa carta proveniente de Kagoshima em que expressava as elevadas qualidades do povo e da cultura japonesa. Janeira reafirma também: “Como se vê, tinha o mais alto apreço pela coragem, simplicidade, orgulho e cortesia do povo japonês, bem como pela sua qualidade de inteligência e cultura” (Janeira, *ibidem*).

Embora se admita que não tivesse passado despercebido às ordens religiosas e aos navegadores portugueses o culto da natureza e das aves na China e no Japão, ainda que tal sensibilidade não estivesse muito presente na cultura portuguesa nem europeia, não deixa porém de ser estranho não haver relatos específicos sobre o culto da natureza e, mais especificamente, sobre o culto das aves, quando, por exemplo, a pintura chinesa e japonesa consignam um espaço singular dos animais no universo do conceito chinês e japonês de natureza e o xintoísmo, no Japão, é a espiritualidade tradicional do país estreitamente ligada ao culto da natureza, tendo exercido uma forte influência no budismo importado da Coreia e da China e até no próprio confucionismo.

Os belos e elegantes pórticos xintoístas, os *torii*, muitos deles de cor vermelha vibrante, estão majestosamente espalhados por todo o Japão, tanto em terra como dentro de água, marcando simbolicamente a transição do profano para o sagrado. É, de certo modo, uma porta aberta para o espaço sagrado, porém vazio, sem limites físicos. A palavra *torii* significa literalmente “repouso/pouso/poleiro das aves”, estando as aves associadas a propriedades espirituais ou mágicas em muitas culturas da Ásia, embora existam outras teorias que sugerem, designadamente que *torii* significa “passar através e entrar”<sup>3</sup> (*tori-iru*).

Na verdade, a literatura poética, de ficção ou científica, em Portugal e na Europa não era, à época, muito abundante na perspectiva do culto da natureza e das aves. O *Livro das Aves (De Avibus)*, um códice francês do século XI, da autoria de Hugo de Folieto, é uma excepção. Trata-se de um manuscrito estruturado em tratados autónomos sobre determinadas aves, dirigido aos “símplezes” e não aos “letrados”, com o objectivo de apresentar “as suas virtudes ou defeitos com a simbologia correspondente, aplicável ao homem”, como referem Mota, Matos, Sampaio e Rossi na introdução à edição crítica daquele códice (1965: 3)

## SIMBOLOGIA

Na mesma introdução é igualmente referido que o códice representa uma tendência muito generalizada, na literatura medieval do Ocidente, de acrescentar uma dimensão mística à visão material dos naturalistas. Na verdade, este códice não é uma obra para-científica, sob o ponto de vista ornitológico, mas antes um breviário de valores morais e éticos antropomorficamente transpostos para cada ave que descreve. Em 1956, entendia o Padre Mário Martins que o título que mais se adequava a este códice seria *Tratado Sobrenatural das Aves* (Cenci, 2013; Matos e Silva, 2009).

Na tradução portuguesa do manuscrito, que é fragmentário, caracterizam-se as aves seguintes: a pomba (gén. *columba*), o açor (gén. *accipiter*), a rola (gén. *streptopelia*), o pardal (gén. *passer*), o galo (gén. *gallus*), o noitibó (gén. *caprimulgus*), a avestruz ou ema (gén. *struthio*), o gipeto ou quebra-ossos (gén. *gyratus*), o grou (gén. *grus*), o milhafre ou mioto (esp. *milvus*), a andorinha (esp. *hirundus*), a cegonha (esp. *ciconia*), o pavão (gén. *pavos*) e a águia (gén. *aquila*).

Há, contudo, elementos interessantes na designação e na vida das aves aí enumeradas. O noitibó (*noytivoo*, no texto) é ainda hoje o nome vulgar da espécie *caprimulgus* e, no entanto, o texto latino tradu-lo por *nycticorax*, o que em latim significa “mocho”. Mais curioso ainda é a introdução nele de espécies como o pelicano, a avestruz e a íbis, que não pertencem à avifauna portuguesa e ibérica.

E até à elaboração do *Catálogo Ilustrado das Aves de Portugal* do rei D. Carlos I (1889-1908), obra prevista para dez volumes mas da qual foram concluídos somente dois em virtude do assassinato do Rei, apenas nos damos conta de duas obras de alguma importância, mas associadas à caça: o *Livro de Falcoaria*, encomendado pelo rei D. Fernando (1345-1383) ao falcoeiro Pero Menino e o *Tratado de Cetraria*, da mesma época e do mesmo autor. O original deste tratado encomendado pelo rei D. Fernando está perdido (França, 1998).

A China e o Japão, pelo contrário, impregnaram a sua história e o seu quotidiano com o culto da natureza e das aves.

Este fascínio percorre a história da China ao longo dos milénios.<sup>4</sup> Os mais antigos motivos de aves inscritos em cerâmica data do início da dinastia Shang (xvi-xi a.C.) (Cheng, 2000). Os registos mais antigos deste culto foram encontrados em 1988, numa aldeia a 10 quilómetros do porto de Lianyungang, na costa este da China (província de Jiangsu). Trata-se de uma estação neolítica, datada de há 5 mil anos, onde se descobriram

utensílios de cerâmica em forma de ave: asas de vasilhas, esculturas em pedra, vasos com rosto de ave, etc.

Próximo de Lianyungang existe a montanha Yuntai (Yun Taishan 云台山), que antigamente era chamada a Montanha das Penas (羽山 Yushan) por ser o refúgio de inúmeras espécies de aves de longas e belas penas. E a fatura de penas era tal que durante a dinastia Zhou (século xi a.C. a 771 a.C.) a tribo local, chefiada por Shao Wu, que terá iniciado o período totémico das aves, pagava ao imperador 41.190 longas penas por ano. Ainda hoje esta montanha alberga grou, tangará vermelhos, mochos, falcões e muitas outras aves.

Também na cultura Yangshao (c. 5000-3000 a.C.) do Neolítico do Noroeste da China e, sobretudo a sua versão mais próspera, a cultura Miaodigou, que se distribui pelo centro de Shaanxi, sul de Shanxi e o oeste de Henan, é comum encontrarem-se imagens de aves na cerâmica desse período (Lili, 2005).

Conta-se que, em 524 a.C., Confúcio, integrado numa comitiva do reino de Lu, quis saber o motivo pelo qual as gentes do reino de Tan, que circundava a montanha de Yuntai, apresentavam nomes de aves nos seus títulos. O governante do reino Tan terá respondido que a adopção de tais títulos era muito científica já que seguia, criteriosamente, o conhecimento que os antepassados da tribo possuíam dos hábitos e características das aves e da relação destas com a agricultura (*China em Construção*, 1992).

Os registos escritos chineses mais antigos sobre observação de aves estão gravados em oráculos de osso datados das dinastias Xia e Shang (do século xxi ao século xi a.C.). O *Livro das Odes* (*Shijing* 诗经), também designado por *Livro da Poesia* (2008), compilado durante o Período de Primavera e Outono (770-476 a.C.) contém descrições de 35 espécies de aves. *Erya* (尔雅), o mais antigo dicionário da China, provavelmente compilado entre a dinastia Qin (221-207 a.C.) e o início da dinastia Han (206 a.C.-220), descreve a ave como um animal com duas patas e penas.

A poesia e a pintura chinesas vêm glorificando em verso e reproduzindo no papel, até aos nossos dias, motivos diversos da natureza em que as flores e as aves são objecto de uma admiração e elevação muito especiais.

Na cultura japonesa, o culto das aves está igualmente presente na história do país. Na poesia, designadamente na do estilo *haiku*, que representa o refinamento último da tradição do Budismo Chan (Zen) na literatura do extremo oriente e concretamente

na literatura do Japão, as aves e outros elementos da natureza são os temas centrais desta arte poética:

Extingue-se o dia  
mas não o canto  
da cotovia  
(Matsuo Basho 松尾芭蕉<sup>5</sup>)

Na fresca brisa da primavera  
a garça, um floco de neve  
voando sobre os pinheiros  
(Konishi Raizan 小西来山<sup>6</sup>)

Também as lendas populares e a pintura no Japão exprimem, desde sempre, o culto pela natureza e a veneração pelas aves. Hokusai (1760-1849), conjuntamente com Hiroshige, foi um dos pintores de maior genialidade na história da pintura japonesa. Para além de pintar o quotidiano, muitas das vezes de uma forma irónica e caricatural, dedicou uma atenção muito particular à natureza e às diferentes espécies de aves e de outros animais.

## A PEGA AZUL, A AVE DO ENCONTRO OCIDENTE-ORIENTE?

Haveria bondosas razões para acreditar que a pega azul, uma bela ave de cabeça preta, corpo bege rosado, asas azul celeste e cauda longa igualmente azul celeste (Carlson e Carlson, 1994; Gooders, 1996) tivesse sido trazida do Oriente pelos navegadores portugueses (Santos Júnior, 1968; Sacarrão, 1974) ou, quem sabe, pelos meninos embaixadores do Japão, em 10 de Agosto de 1584, como presente ao rei de Portugal, em Lisboa e/ou ao arcebispo, em Évora e/ou ao duque de Bragança, D. Teodósio II, em Vila Viçosa, que tinha a mesma idade desses jovens embaixadores, 16 anos. Nessa região, uma vez libertadas ou fugidas do cativoiro, teriam procurado as condições ecologicamente mais favoráveis para nidificar e se sedentarizar.

Curiosamente, a distribuição mais significativa desta ave é na região sul de Portugal e de Espanha. Em Portugal, a pega azul encontra-se nos pinhais da região de Setúbal, do rio Sado e em alguns pontos da costa alentejana, na fronteira entre Portugal e Espanha perto de Barrancos; no Algarve, especialmente nos campos de golfe e na Serra do Monchique; e, no Norte, ao longo do rio Douro, designadamente em localidades dos



Bian Jingzhao 边景昭 (ca. 1356-1428) “Três amigos e cem pássaros” (*San you bai qin* 三友百禽). Rolo vertical; tinta e cor sobre seda.

concelhos de Figueira do Castelo Rodrigo, Moncorvo e Freixo de Espada à Cinta (Santos Júnior, 1965; Carlson e Carlson, 1994; Canário, Filipe et al (2003).

Porém, tal hipótese não reúne consenso entre os ornitólogos, dadas as diferenças de tamanho e coloração entre a subespécie ibérica e a subespécie da Ásia Oriental. Afirmam os que não aceitam tratar-se de uma espécie única, uma vez que 500 anos de contactos entre Portugal e a Ásia é um período de tempo manifestamente insuficiente para provocar alterações tão significativas entre as duas subespécies.

## SIMBOLOGIA

## SYMBOLOLOGY

No ano 2000 foram descobertos em Gibraltar, juntamente com restos mortais de homens do Neanderthal, fósseis de uma ave com mais de 44 mil anos, que sugerem ser de uma pega azul (Cooper, 2000). As colónias de pegas azuis mais próximas encontram-se nos pinhais de La Algaida, no município andaluz de Sanlúcar de Barrameda, situado em frente do Parque Natural de Doñana, junto às costas atlânticas do rio Guadalquivir.

Após terem sido efectuados testes de DNA, parece haver hoje a tendência para os ornitólogos considerarem que se trata de duas espécies separadas: a ibérica (*Cyanopica cooki*) e a da Ásia oriental (*Cyanopica cyanus*), embora provenientes de um antepassado comum (Kryukov, A. et al. 2004)

Tal espécie teria sido isolada em dois grupos, entre 20 mil e 100 mil anos a.C., no Pleistoceno ou nas últimas glaciações (c. 2 milhões a.C.- c. 12 mil a.C.), altura em que a Europa Central estava coberta de gelo e a glaciação se estendia até aos Himalaias, deixando os extremos do sudoeste da Europa e o Sudeste da Ásia como zonas habitáveis e separando assim as populações de pegas azuis.

Há concordância quanto ao género do nome da espécie, que segue David Gosselin (2002a). A *Cyana cyanopica* (Sibley e Monroe 1990, 1993) foi dividida em *Cyana cyana* e *Cyana cooki* (Fok et al. 2002) com base em pequenas diferenças morfológicas (tipo subespecífico) e uma diferença de 6,06% no DNA. Porém, tal diferenciação não foi aprovada pelo Grupo de Trabalho Taxonómico da BirdLife, isto é, embora este nível de diferenciação genética seja realmente elevado, o Grupo de Trabalho Taxonómico BirdLife considera que não é, por si só, motivo suficiente para assumir uma distinção de nível de espécie.<sup>7</sup> Será a pega azul, porventura, a ave do encontro Ocidente-Oriente?

Esta relíquia da avifauna da Península Ibérica não usufruiu, na altura, da parte da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses,

o merecido reconhecimento pelo valor científico e cultural que inegavelmente tem. É um valor patrimonial nacional inestimável e precioso, independentemente de ser ou não uma herança da nossa cultura renascentista. É, afinal, a ave nacional de Portugal, tal como os países onde nidifica a pega-azul têm as suas aves nacionais: Espanha, a águia-imperial-ibérica (*Aquila adalberti*); a China, o grou-de-crista-vermelha (*Grus japonica*) desde 2004 (muito contestado por sectores da sociedade chinesa por ter a designação científica de “japonica”, preferindo estes a escolha do pardal-montês (*Passer montanus*) como ave nacional); o Japão, o faisão-verde (*Phasianus versicolor*); a Coreia, a pega-da-Coreia (*Pica pica sbp. Sericea*); a Mongólia, o falcão-sacre (*Falco cherrug*).

Contudo, ela, a pega azul, continuará, e esperemos que por muitos e bons anos, com o azul celeste das suas asas e cauda, pincelando os céus e as copas dos pinhais do sul de Portugal e das margens do Douro, indiferente à indiferença. Com a mesma simplicidade e despojamento de alma dos gansos selvagens no poema Zen, da colectânea japonesa *Zenrin Kushu* 禪林句集, do século xv, que “não procuram mirar-se nas águas e as águas não pensam reflectir as suas imagens” (Shibayama, 2001: 12,89)

A experiência do belo, como escreveu Hubert Reeves, no seu maravilhoso livro *Malicorne*, reflexões de um observador da Natureza (1990), começa por ser uma experiência íntima entre o eu e o universo e é ao universo que devemos, ao mesmo tempo, a possibilidade interior de admirarmos o belo e os elementos exteriores da beleza a admirar, qualquer que seja a sua origem. O refinamento cultural de um povo mede-se muito pelo modo (e extensão, também) como ele se reconcilia com a natureza. Ou, simplesmente, no caso de Portugal, com uma ave tão simples, mas tão bela como a pega azul, a sua ave nacional. **RC**

## NOTAS

- 1 Antigo símbolo solar, utilizada nas heráldicas e nos brasões, a águia de duas cabeças representa os impérios de Roma (ocidentais e orientais), donde uma cabeça está voltada para Roma, a Oeste, enquanto a outra está para Bizâncio, a Leste. Nas antigas civilizações da Ásia Menor, a águia bicéfala representava o símbolo do poder supremo. Disponível em <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/aguia/>
- 2 <http://www.birdlife.org/>
- 3 <http://eos.kokugakuin.ac.jp/modules/xwords/entry.php?entryID=280>

- 4 “Chinese phoenix: Auspicious bird rising from ashes”. *China Daily*, 04-03-2011. Disponível em: [http://www.chinadaily.com.cn/life/2011-03/04/content\\_12117413.htm](http://www.chinadaily.com.cn/life/2011-03/04/content_12117413.htm)
- 5 Lucier Stryk; Takashi Ikemoto (eds. e trads.), *The Penguin Book of Zen Poetry*. Harmondsworth: Penguin, 1981, p. 88.
- 6 Kenneth Yasuda, *The Japanese Haiku*. Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1958. p. 186.
- 7 <http://www.birdlife.org/datazone/speciesfactsheet.php?id=5735>.

## BIBLIOGRAFIA

- Barreto, Luís Filipe. *Caminhos do Saber no Renascimento Português*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.
- . *Damião de Goes: Os Caminhos de um Humanista*. Lisboa: CTT Correios de Portugal, 2002.
- . *Portugal, Mensageiro do Mundo Renascentista*. Lisboa: Quetzal Editores, 1989.
- Xu Yuanchong 許淵沖 (trad.). *Book of Poetry*. Changsha: Hunan Publishing House, 2008.
- Bragança, D. Carlos de. *Catalogo Ilustrado das Aves de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional. 2 vols., 1903-1907.
- Canário, Filipe et al. “The Nestling Diet of the Iberian Azure-Winged Magpie *Cyanopica Cyanus Cooki* in Southeastern Portugal”. *Ardeola* 49 (2), 2003, pp. 283-286.
- Carlson Kevin, Carlson, Christine. *À Descoberta das Aves de Portugal*. Lisboa: Lello & Irmãos, 1994.
- Cenci, Guilherme João. *O Infinito Flexionado no Livro das Aves*. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.
- Cheng Tso-Hsin 鄭作新 (ed.). *A Complete Checklist of Species and Subspecies of the Chinese Birds*. Beijing: Science Press, 2000.
- Comte, Fernand. *Les grandes figures des mythologies*. Paris: Larousse, 1997.
- Cooper J. C. *Dictionary of Symbolic And Mythological Animals*. Londres: Thorsons Publishers, 1995.
- . “First Fossil Record of Azure-winged Magpie *Cyanopica cyanus* in Europe”. *Ibis*, 142 (1), 2000, pp. 150-151.
- Dias, Aida Fernanda. “Um presente régio”. *Humanitas*, vol. XLVII, 1995, pp. 685-719.
- Encyclopedia of World Mythology*. Farmington Hills: Gale-Cengage Learning, 2009.
- Fang Lili. *Chinese Ceramics*. Beijing: China International Press, 2005.
- Fok, Koon Wah; Wade, Christopher M.; Parkin, David T. ‘Inferring the phylogeny of disjunct populations of the azure-winged magpie *Cyanopica cyanus* from mitochondrial control region sequences’. *Proceedings of the Royal Society* (Londres), Vol. 269, no.150, August 2002, pp. 1671-1679.
- França, Paula. Apresentação da Exposição “Certaria, uma Arte Medieval”. Coimbra: Arquivo Histórico Municipal de Coimbra, 1998.
- Góis, Damião de. *Chronica do Serenissimo Senhor Rei D. Manoel*. Lisboa: Oficina de Miguel Manescal da Costa, 1749.
- Gooders, John. *Guia de Campo das Aves de Portugal e da Europa*. Lisboa: Temas e Debates, 1996.
- Hackin, J. *Asiatic Mythology 1932*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2005.
- Janeira, Armando Martins. *O Impacte Português sobre a Civilização Japonesa*. Lisboa: D. Quixote, 1970.
- Kryukov, A.; Iwasa, M. A.; Kakizawa, R.; Suzuki, H.; Pinsker, W.; Haring, E. “Synchronic east-west divergence in azure-winged magpies (*Cyanopica cyanus*) and magpies (*Pica pica*)”. *Journal of Zoological Systematics and Evolutionary Research* 42 (4), 2004, pp. 342-351.
- Lewis, Zenrin (ed.). *Zen Grove Handbook*. Trad. de Zenrin Kushu. Ed. Shibayama Zenkei. Jacksonville: Zen Sangha Press, 2001.
- Martins, Roberto de Andrade. “O rinoceronte de Dürer e suas lições para a historiografia da ciência”. *Filosofia e História da Biologia*, São Paulo, 9 (2), 2014, pp. 199-238.
- Silva, Rosa Virgínia Mattos; Machado Filho, Silva Américo Venâncio Lopes. “Fontes para o conhecimento da língua portuguesa de trezentos: Os mais antigos manuscritos portugueses existentes no Brasil”. In Massini-Cagliari, Gladis; Muniz, Márcio; Sodré, Paulo (orgs.). *Série Estudos Medievais 2: Fontes*. Araraquara: ANPOLL, 2009, pp. 189-202.
- Menino, Pero. *Livro de Falcoaria*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931. Disponível em: <http://www.apfalcoaria.org/patrim%C3%B3nio/patrim%C3%B3nio-em-portugal/item/178-livro-de-falcoaria-de-pero-menino>.
- Münzer, Jerónimo. *Viaje por Espana y Portugal (1494-1495)*. Madrid: Polifemo, 2002.
- Reeves, Hubert. *Malicorne: Reflexões de um Observador da Natureza*. Lisboa: Gradiva, 1990.
- Rocha, Rui. “Chan, a clara virtude do budismo chinês”. In *Macau*, 2.ª série, 68, 1997.
- Rossi, N. (dir.). *Livro das Aves*. Fac-símile do manuscrito do século xiv. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1965.
- Sacarrão G. F. “Acerca de alguns aspectos problemáticos da ecologia geográfica de *Cyanopica cyanus* (Pallas) (Aves: Corvidae)”. *Estudos sobre a Fauna Portuguesa* 1, 1974, pp. 1-88.
- Santos Júnior, J. R. dos. *A Colónia da Pega Azul na Barca d’Alva*. Porto: Faculdade de Ciências do Porto, 1965.
- Sibley, C. G.; Monroe, B. L. *Distribution and Taxonomy of Birds of the World*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- . *A Supplement to Distribution and Taxonomy of Birds of the World*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Shimano, Eido. *Zen Grove Handbook*. Tucson: Zen Sangha Press, 2001.
- Sung Hou-mei (2009). *Decoded Messages. The Symbolic Language of Chine Animals Painting*. New Haven: Yale University Press.
- Williams, C. A. S. *Chinese Symbolism and Art Motifs*. Tóquio: Tuttle, 2006.

# Ut Pictura Poesis: Intuições para a Experiência Chinesa

## Um Esboço

GIORGIO SINEDINO\*

O novo artigo das “Dimensões do Cânone” colige textos de Gu Kaizhi 顧愷之 (344?- 406?), o mais célebre dentre os primeiros pintores “com nome e sobrenome” da China. Não obstante, como ficará claro no devido momento, por mais indispensável que hoje nos pareça, o estatuto de pintor parece ser um acessório da fama originalmente gozada por Gu. Isso ocorre porque, na sua época, prevalecia antes a sua personalidade, humor e verve, cristalizados, directa ou indirectamente, no seu talento literário. Ainda mais contraditoriamente, Gu parece ter sido menos um grande poeta do que um grande assunto para criações literárias. Não só porque muito do que se sabe dele provém de uma obra de literatura, mas inclusive a própria hierarquia das “artes” chinesas obriga um pintor a estar vinculado a uma comunidade organizada em torno da escrita poética.

Faz sentido, portanto, tentar compreender de que maneira a pintura se relaciona com a literatura em geral e a poesia em particular. Algumas respostas são

óbvias, como nos casos em que obras literárias servem de motivo para a pintura – os textos traduzidos a seguir mostrarão que, tal como na Europa, a literatura era o grande repositório de temas pictóricos na China. O que merece mais atenção, contudo, é a possibilidade de a pintura se irmanar à poesia enquanto prática artística ou de ambas se subsumirem a um único sistema de apreciação estética. Nesse contexto, teceremos considerações, primeiramente, sobre um caso notório de comunhão “espiritual” entre pintura e poesia na China e, por último, observaremos de perto a particular relação entre as duas artes num texto clássico ocidental.

### “PINTURAS QUE POETAM POEMAS”

Os estudantes do ensino médio na China geralmente memorizam a epígrafe<sup>1</sup> que Su Shi 蘇軾 (1037-1101), um dos mais famosos poetas da dinastia Song, escreveu para a pintura de Wang Wei 王維 (699?-759?) intitulada “Lantian, névoa e chuva” (*Lantian yanyu tu* 藍田煙雨圖).<sup>2</sup> A primeira metade da epígrafe lê “ao apreciar os poemas de Vimalakirti<sup>3</sup> (nome de pena de Wang), vejo que são poemas que pintam pinturas; ao contemplar as pinturas de Vimalakirti, delas oiço os poemas que poetam”.<sup>4</sup> Como que para reforçar o seu argumento, Su conclui o seu texto da seguinte forma: “diz um poema: ‘o regato brota azul das brancas pedras, um rio de jade brilha sob as folhas rubras. Não há chuva na cabeça do caminho que chega ao monte, é a neblina branca que me molha o manto’. Este é um poema de Vimalakirti, embora haja quem

o negue; os que se deleitam com o tema podem usá-lo para complementar o que o poeta nos legou.”<sup>5</sup> Apesar de que a principal referência a essa poesia, intitulada posteriormente “Na montanha” (*Shan zhong* 山中), seja esta do próprio Su, mais importa aqui o facto e a maneira como o poema se integra organicamente à pintura “Lantian”. Ambos respondem, plasticamente, a um mesmo tipo de intenção artística, comungando o mesmo estado de espírito, a mesma psicologia.

Não é questão premente, tampouco, se foi a pintura ou o poema a servir de inspiração, pois nos interessa, aqui, a livre transição entre dois tipos de expressão artística e o facto de que essa transição é feita sem intermediários – não há distinção entre o literato que decodifica a pintura e o pintor que inspira a verbalização da sua obra. Embora a epígrafe dê a entender que isso seja um talento particular de Wang Wei, não há erro em propor que represente um pintor-poeta (ou calígrafo-poeta) qualquer, tal como, nos séculos após Gu, se tornaria uma personagem do repertório da cultura chinesa. É importante atentar para que, enquanto Wang Wei é considerado um dos três grandes poetas da dinastia Tang, a Su é reservada uma posição especial entre os chamados pintores-diletantes<sup>6</sup> da sua época. Com efeito, temos diante dos olhos um tipo de diálogo entre praticantes e *connaisseurs* de duas artes que Su Shi, mediante o primeiro exemplo de Wang, ora declara gémeas.

É estimulante a questão de até que ponto pintura e poesia vão de mãos dadas na China. Colocando o problema de outra forma, para além das diferenças de meios, técnicas, representação, expressividade, *inter alia*, que existem entre essas duas artes, porque um conjunto de artistas chineses, à maneira de Wang Wei, foram capazes não somente de pintar e de escrever poesia, mas ainda de produzir obras “híbridas”? A epígrafe de Su Shi dá-nos uma pista preciosa: o poema que cita tem todas as características de uma pintura de “Montanhas e Rios” (*shanshui hua* 山水), género que, paulatinamente, se haveria de tornar “pintura” por antonomásia para os intelectuais-burocratas de sua época.

Restringirmos “pintura” a “pintura de Montanhas e Rios” simplifica o problema que estamos a debater, mas não o resolve de todo. Para tanto, é indispensável lembrarmos que tal género está intimamente vinculado ao trabalho de pincel desenvolvido pela prática caligráfica. Diferentemente da pintura em sentido

amplo – que inclui o revestimento de paredes, o trabalho decorativo de objetos, etc. –, a caligrafia nunca fora um ofício relegado para a classe subalterna dos artesãos. Por ser uma habilidade comumente exigida de todo burocrata, a caligrafia é um subproduto do trabalho de repartição, um elemento que atribui identidade ao grupo de funcionários a servir uma administração hierarquicamente unificada e centralizada. Partindo desse patamar, vemos por que razão a caligrafia adquiriu um estatuto mais elevado ao legitimar-se como passatempo digno da elite letrada.

Comparando-se caligrafia e pintura, é fácil ver que a caligrafia possui uma relação mais imediata e menos profunda com as artes literárias. É bem verdade que as técnicas de apreciação de qualquer arte maior (poesia, pintura/caligrafia, música) na China se fundam sobre mesmos princípios filosóficos, atestando-o o vocabulário comum empregado nos diferentes textos “teóricos” sobre as artes e a “metodologia” para crítica. Contudo, enquanto a pintura é capaz de se manifestar autonomamente sobre a tradição literária, a caligrafia *grosso modo* cinge-se a conceder uma forma para transmissão de textos. Não deixa, entretanto, de ser uma arte, por conceder tratamento estético à palavra escrita num determinado meio (papel, seda, pedra). Apesar das suas limitações, é preciso atribuir-lhe o devido reconhecimento de que a caligrafia explora as dimensões de espaço e tempo com o pincel e que o ritmo, vigor e temperamento do traço em geral são mais explícitos numa peça de caligrafia do que numa pintura.

Por outro lado, a pintura, especialmente o género de “Montanhas e Rios”, mantém uma relação mais íntima e complexa com a literatura. Parte deve-se ao facto de que, diferentemente da caligrafia, a pintura possui um tipo de conteúdo que podemos inequivocamente chamar de representacional. Ainda mais significativo, porém, é que a temática de “Montanhas e Rios” incorpora uma tradição folclórica, imprescindível à imaginação chinesa, que se consolidou ao longo de séculos. Nela estão presentes não somente os eremitas e os imortais taoístas, duas importantes personagens do repertório cultural chinês, mas até mesmo a geografia e cosmologia sagradas da China. A exemplo da obra *Escritura das Montanhas e Mares* (*Shanhai jing* 山海经), há toda uma roupagem “taoista” a cobrir a malha de relações entre conceitos, valores e representações do homem chinês sobre a sociedade e a natureza. Dito de uma maneira mais específica, as “Montanhas e Rios”

\* Mestre em História das Ideias pelo Departamento de Filosofia e Religião da Universidade de Pequim, prepara o doutoramento em História da Religião Chinesa na Academia de Filosofia da Universidade Renmin da China. A sua tradução comentada dos *Analectos* e a do *Dao De Jing* de Laozi foram publicadas pela Editora da Universidade Estadual Paulista (2012 e 2016). Actualmente está a preparar uma edição crítica dos *Ensaio do Mestre Zhuang*. Ensina tradução chinês-português no Instituto Politécnico de Macau.

M.A. in History of Chinese Ideas, Peking University (Department of Philosophy); Ph.D. candidate in History of Chinese Religion, Renmin University (Academy of Philosophy). He has translated and commented the *Analects* (Universidade Estadual Paulista Press, 2012) and *Laozi's Dao De Jing* (Universidade Estadual Paulista Press, 2016). He is currently preparing a critical edition of *The Essays of Master Zhuang*. He teaches Chinese-Portuguese translation at Macao Polytechnic Institute.

## AS DIMENSÕES DO CÂNONE - VIII

## THE DIMENSIONS OF THE CANON - VIII

evoluem de um topos literário incidental para uma verdadeira tendência poética amadurecida no século IV. Paralelamente, testemunhamos um processo análogo na pintura, segundo o qual montanhas e rios passam de motivo a um verdadeiro género para obras “eruditas”. Isto é, se nos murais e *objects d’art* da dinastia Han e nas telas que reproduzem obras das dinastias do Sul e do Norte, montanhas e rios originalmente não são mais do que um de pano de fundo ou cenário para a acção principal, na dinastia Tang as montanhas e rios tornam-se a pintura em si.

Após esse breve percurso, entendemos de que forma a pintura, especialmente de “Montanhas e Rios”, nos permite distinguir um certo ligame entre a arte literária e a arte pictórica na China. Mais do que uma mera convergência temática ou uma série de recursos críticos comuns, é inegável a existência de um “chão” antropológico e sociológico sobre que andam esses pintores e poetas. Resta investigar, contudo, se os factores sociais predominam para a aproximação de pintura e poesia, ou se pintura e poesia conseguem harmonizar-se na condição de artes, ainda que mediadas pela ideologia cultural chinesa...

“COMO UMA PINTURA, DEVE SER  
A POESIA”: *UT PICTURA POESIS*

Na conferência inicial de um ciclo que proferiu sobre a relação entre a literatura e as artes visuais,<sup>7</sup> o crítico italiano Mario Praz refere-se, talvez por dever de ofício, a duas citações as quais, retrospectivamente, poderíamos denominar de germe da crítica comparada da pintura e poesia. Após uma referência *en passant* ao dito de Simónides de Ceos (556-468 a.C.),<sup>8</sup> Praz desmerece o mote *ut pictura poesis* de Horácio (65-8 a.C.), indicando, correctamente, que a menção à pintura ali também era puramente incidental. De facto, a magia de um adágio está no seu poder de sugerir, de simplificar um problema até que dele raie uma verdade prístina. E assim foi que, com a redescoberta da Antiguidade Clássica no Renascimento, Horácio e a sua fonte última, Aristóteles, se tornam os avalistas de uma doutrina a efectivamente integrar a pintura, tradicionalmente vista como *ars mechanica*, à poesia, uma *ars liberalis*.<sup>9</sup> Junto a isso podemos relacionar o novo estatuto social do “artista”, a dignificação das “belas-artes” e, de forma paulatina, a revolução multissecular da educação na Europa.

É óbvio que Mario Praz estava tão atento ao uso impróprio do aforismo *ut pictura poesis* quanto Ernst Gombrich, que resenhou o livro *Mnemosyne*. Ambos julgavam ser necessário mais do que uma convergência de fontes, temas e mesmo artistas competentes em ambas as artes para justificar a equivalência etiológica dessas artes. Pelo menos é essa a impressão que fica do mais importante consenso entre os dois. Talvez seja igualmente óbvio para ambos que os cânones de produção e apreciação da poesia, alinhavados na *Arte Poética*, também foram tomados de empréstimo pela produção pictórica. Isso fica ainda mais claro se compararmos os princípios desse “cânone ocidental” ao tipo de obras que encontramos em outras tradições pinturescas, inclusive a chinesa.

Há duas secções do poema em que Horácio aproxima a poesia à pintura. Primeiramente, vejamos o mote clássico. Entre as linhas 361 e 365 da *Arte Poética* lemos<sup>10</sup>: “Como uma pintura, deve ser a poesia (*ut pictura, poesis*): desta, se mais perto estiveres/Mais cativo serás; daquela, se de longe a apreciares./Há pintura que ame a escuridão; há que queira ser vista sob a luz,/ pois não assombra o fino senso do crítico./Tal agrada, ainda que só de relance; tal outra, vez sobre vez, até que deleite dez”. Não se pode negar que, neste trecho, Horácio não tem em mente uma correlação profunda entre a pintura e a poesia enquanto artes, referindo-se, no entanto, à volubilidade do prazer estético gerado por obras de diferentes méritos.

As primeiras dez linhas da *Arte Poética* são também utilizadas para relacionar a poesia com a pintura. Desta vez, não é absurdo postularmos uma relação mais significativa entre artes visuais e literárias. Horácio inicia o seu texto *in media res*, com a imagem de um pintor a criar uma figura absurda, com cabeça feminina, pescoço equino, corpo penoso e cauda de peixe. Após atrair a atenção dos seus interlocutores<sup>11</sup> com esse gesto inopinado, Horácio usa esse *exemplum* para advertir que uma criação poética não deve repetir o mesmo erro de composição daquela pintura.

A *Arte Poética* não é um texto filosófico expositivo, adoptando a argumentação por meio de *exempla* como procedimento; o leitor deve então intervir na qualidade de hermeneuta, traduzindo o que sugere Horácio em teses gerais. Logo, a símile da pintura absurda problematiza os limites da criação artística. Diante do infinito potencial da imaginação humana, Horácio percebe que há princípios a delimitar o que é

de bom gosto na arte<sup>12</sup>: o primeiro e mais importante deles é a “unidade de estrutura” (*una forma*) (l. 8/9). Essa unidade é qualificada por *simplex* (l. 23) (isto é, homogénea, pura, sem adornos), ainda que se exija da técnica do artista utilizar “variações” para fugir à monotonia e insipidez. O dilema tem grande significância, já que, sem se excluir à regra, Horácio<sup>13</sup> confessa que é raro a um artista escapar da armadilha na qual, buscando uma variação, termina por quebrar a harmonia do todo. Os exemplos que dá (l. 24 – 30) comprovam que a obra de arte tem de se pautar pelo “Justo Meio”; efeito e artifício hão-de se calar no momento em que podem ser definidos como *rectus* (l. 25). Isso não é exclusivo da literatura, dado que a crítica das más variações termina com outra símile pictórica e, mais significativa, uma comparação com a escultura, entre as linhas 31 a 37, mostra de que maneira a suma beleza de partes isoladas não compensa a feiura de um detalhe. Podemos, então, generalizar, propondo que a harmonia do conjunto é o valor estético mais desejável numa obra de arte.

Voltemos ao termo *rectus* que acabamos de relacionar com o equilíbrio entre a beleza das partes e do todo. Da mesma maneira que o equivalente português “correcto”, o termo latino combina à sua dimensão estética uma clara conotação moral. Talvez não seja preciso lembrá-lo, mas a moralidade das criações artísticas era uma verdade axiomática para os antigos, que, todavia, perdeu absolutamente a sua validade para a arte pós-romântica.<sup>14</sup> Coerentemente, então, afirma Horácio que “discernir o que é correcto, eis o princípio e a fonte da escrita (literária)”<sup>15</sup> e que “a poesia nasceu, os poemas foram feitos para benefício do espírito (humano)”<sup>16</sup>. É importante salientar que *sapientia* não é apenas uma virtude contemplativa, é uma virtude civilizadora, de modo que uma obra de arte é objecto estético que igualmente possui uma finalidade social.<sup>17</sup>

Passemos agora à visão do artista. Enquanto detentor de *sapientia*, o poeta é epígono de uma tradição didáctica e edificante. Faz todo o sentido, por conseguinte, dizer que é um “homem-bom”<sup>18</sup> e que a sua arte deve ser corresponder às exigências e expectativas da elite.<sup>19</sup> De facto, Horácio chega a propor que, diferentemente daquilo que se tolera de um jurisconsulto ou de um causídico, “nenhum homem, deus, ou mesmo a posteridade permite ao poeta ser medíocre”.<sup>20</sup> Apesar de largas secções da *Arte Poética* serem dedicadas à crítica de aspectos menos

meritórios da poesia e dos poetas, especialmente de coevos do autor, não me parece avalizado ver ironia (ou mesmo hipocrisia) nas palavras de Horácio.<sup>21</sup> É comedido que os poetas continuaram a ter um importante papel político e educacional no Ocidente até o ensino das ciências haver mitigado a influência das artes liberais.

Os três pontos debatidos nos parágrafos acima, nomeadamente, (1) o requisito fundamental de “unidade harmónica” de uma obra, (2) a finalidade edificante, moralista da arte, (3) o artista como um sábio, portador de verdades culturais permanentes são todas teses potencialmente aplicáveis à pintura e, com efeito, são facilmente conciliáveis com a experiência histórica do classicismo na Europa moderna. Mas será que não temos mais do que um mero truismo diante dos olhos? Voltemos, uma última vez, à *Arte Poética*.

Se, por um lado, a poesia, vista como instituição, tem um valor atemporal; se, por outro, o poema ideal tende à harmonia absoluta entre forma e mensagem edificante, como é que poesia e poemas se transformam no tempo? Em outras palavras, de que maneira a dimensão de tempo se incorpora à arte, transformando-a?

Entre as linhas 46 e 294, ou seja, em mais da metade da *Arte Poética*, o autor reflecte sobre a importância da língua e dos géneros para a poesia. Aqui também, esses problemas são expostos segundo o estilo da obra, em que se dispensa uma argumentação linear para empregar símiles e imagens, opiniões e *loci classici*. Baseado no forte desenvolvimento que a língua latina experimentou desde a conquista da Grécia por Roma, Horácio está atento para a vida peculiar de um idioma: se portos, diques, ou seja, grandes obras humanas voltadas para a civilizar a natureza são meramente vitórias temporárias sobre forças maiores do que nós, porque pretender que uma língua (um país, um povo) terá prestígio imorredouro? Esclarece o adágio: “Estamos empenhados, nós e tudo o que temos, com a morte.”<sup>22</sup>

Por esse motivo, Horácio encoraja o uso de neologismos (desde que não mais do que “moderados aticismos”<sup>23</sup>), não por se declarar adepto dos maneirismos que por fim tomariam conta da literatura latina, mas porque ele, dado o ainda fresco precedente do Velho Latim, estava consciente de que mesmo as maiores tendências intelectuais e estéticas têm um ciclo vital. Para ele, o estilo de uma época deve corresponder à



## AS DIMENSÕES DO CÂNONE - VIII

## THE DIMENSIONS OF THE CANON - VIII

dicção do seu tempo, “tal como quer a prática em vigor”.<sup>24</sup> Há sabedoria real nisso. Mais uma vez, pelo que depreendo do texto, a opção horaciana tem uma razão material, de fundo: é a expressividade da obra que sempre há-de prevalecer sobre a sua forma: “a beleza não basta nos poemas; têm de ser encantadores, pois o encanto mantém o público atento ao que o poeta quer transmitir”.<sup>25</sup>

Analogamente à literatura, também a pintura nos serve para visualizar a manipulação de conceitos, o tratamento de problemas morais e filosóficos, bem como o nascimento, desenvolvimento e decadência de temas. Nesse sentido, podemos adaptar mais uma intuição do poeta: “mais lerda é a influência do que flui aos ouvidos/do que é exposto aos fiéis olhos e assim/chega ao entendimento do espectador”.<sup>26</sup> Um esclarecimento se faz necessário; na Antiguidade clássica, o processo de leitura como o compreendemos hoje não existia. Obras literárias eram apresentadas em recitais públicos ou semipúblicos, de modo que não havia diferença substancial entre poesia lírica e poesia dramática. Num recital ou numa peça, a plateia participava com os ouvidos e, sobretudo, com os olhos, pelo que Horácio se vê autorizado a indicar que o poder imagético de algo sugerido mediante declamação é tão importante quanto a performance de actores num espectáculo. O que dizer, então, de

uma tela brilhantemente executada? Parece-me que, no contexto da antiguidade clássica – até ao surgimento de uma cultura realmente livresca na Europa, em que literatura não mais estava associada a uma performance –, uma obra de arte visual poderia, de facto, estar mais próxima de um poema do que consideramos possível na nossa época...

Para concluir, na *Arte Poética*, Horácio não apenas identifica os elementos de permanência de uma arte, ou seja, o seu “cânone” intelectual, filosófico ou até espiritual, mas também sua relação com o tempo. De uma noção perene de “belo e bom” podemos descer a tradições menores, diferenciarmos estilos, vogas e maneirismos, até que essa “teoria geral” se conecta às obras particulares, que dão realidade à Arte. É bem verdade que, através de repetidas comparações, a maior parte das quais pontual, à pintura, Horácio não está a escrever um tratado sobre as artes visuais. Mas não seria proveitoso interpretarmos um pouco soltamente o discurso sobre dicção, linguagem, gramática, para incluirmos também o grande movimento de estilos pictóricos? Afinal, a metáfora linguística de há muito não nos surpreende quando vemos especialistas a debater o trabalho de um pintor em particular. Tratar pintura e literatura sob um único conceito não é de todo absurdo, pois a pintura parece responder às mesmas preocupações epistemológicas e estéticas que a literatura. **RC**

## NOTAS

- 1 Epígrafe é uma tradução imperfeita da palavra composta *tiba* 题跋. *Ti* é o título ou uma breve descrição (tipo colofão) de um poema, ensaio, pintura, etc. *Ba*, por seu turno, é um comentário feito sobre essa obra por um outro artista, normalmente para a elogiar.
- 2 Essa pintura não foi transmitida até os nossos dias. Lantian é um distrito na província de Shanxi, localizado a sudeste da capital Tang, Chang'an (actual cidade de Xi'an). O distrito abrangia a montanha homónima, em que Wang Wei 王维 possuía seu o famoso solar do rio Wang. Uma das poucas pinturas remanescentes hoje atribuídas a Wang retrata este seu solar. Conhece-se um número de reproduções da cópia feita por Guo Zhongshu 郭忠恕, pintor da dinastia Song, do decalque de um baixo relevo antigo.
- 3 Vimalakirti é a personagem não histórica de um célebre *upāsaka* (fiel budista que, todavia, não recebeu os votos de um monge) que dá nome a um dos sutras budistas de maior influência sobre a cultura chinesa. O seu enredo é significativo para os intelectuais-burocratas chineses. Buda usa o pretexto de enviar os seus mais distintos seguidores para cuidarem de um Vimalakirti doente. Para a surpresa de todos, o *upāsaka* termina por dar-lhes lições sobre as virtudes e doutrina budista, seja aos grandes monges que fundaram a religião junto com Siddharta Gautama, seja às grandes Boddhisatvas da tradição do grande veículo. Obviamente isso inverte a lógica de que tais semi-deidades eram a fonte e autoridades definitivas da religião.
- 4 苏轼文集卷七十：“《书摩诘蓝田烟雨图》‘味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗’...”。
- 5 “... 诗曰：‘蓝溪白石出，玉川红叶稀。山路元无雨，空翠湿人衣。’ 此摩诘之诗，或曰非也。好事者以补摩诘之遗”。
- 6 O termo chinês é *wenren huajia* 文人画家 ou pintor-literatus. O estatuto de dileitante não serve para desmerecer as criações artísticas desse grupo, mas para indicar o papel e estatuto social das suas obras. Mesmo que um chinês antigo seja lembrado ou até mesmo celebrado em nossos dias como um “artista”, devemos sempre estar atentos a que, no seu tempo, importava mais o tipo de projecção que possuía no serviço burocrático, o seu círculo de amizades e patrocínio, a distinção da sua ascendência e, somente então, a sua erudição ou talento, com a condição de que estes últimos gerassem uma certa medida de reconhecimento, mais uma vez, com sinecuras na burocracia, enquanto estivesse vivo. Alguém que ganhava a vida vendendo pinturas na China sofria com o labéu de “reles artesão” e são raros os casos de algum ser considerado um grande mestre.
- 7 Mario Praz, *Mnemosyne: The parallel between Literature and the Visual Arts*. Princeton: Princeton University Press, 1967.
- 8 Citada por Plutarco, *De Gloria Atheniensium*. Steph. 346f. Diz ele que Simónides considerava a pintura poesia silenciosa (ποίησις σιωπῶσα), enquanto a poesia era pintura falante (ζωγραφία λαλοῦσα). Ao combinar as duas artes como um único tipo de expressão estética, o poeta grego distingue os diferentes meios que utilizam. Influente sobre a posteridade, tal contraposição foi utilizada por Leonardo da Vinci, que logo na segunda secção de seu *Trattato della Pittura* associa a “*immaginazione di lettere*” à “*virtù visiva*” de uma pintura.
- 9 Rensselaer W. Lee, *The Humanistic Theory of Painting*. Nova Iorque: Norton, 1967. Neste opúsculo, o autor descreve o impacto do aforismo horaciano sobre o género literário dos tratados picturais nos séculos XVI e XVII.
- 10 “*Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes, te capiat magis, et quaedam, si longius abstes. / Haec amat obscurum; volet haec sub luce videri, / iudicis argutum quae non formidat acumen; / haec placuit semel, haec decies repetita placebit*”.
- 11 O poema, conhecido originalmente como a 3.ª Epístola, ou Epístola aos Pisões, parece ter sido dedicado a Lúcio Calpúrnio Pisão, cônsul em 15 a.C., que era um homem culto e que tinha interesses intelectuais em comum com Horácio.
- 12 O que se aplica tanto à poesia como à pintura: “*pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*” (Sempre tiveram, poetas e pintores, igual poder de ousar) (l. 9, 10).
- 13 Esse o contexto para outro aforismo da *Arte Poética*, “*maxima pars vatium [...] decipimur specie recti*” (a grande maioria dos poetas [...] somos iludidos pelo que parece correto) (l. 24, 25).
- 14 Sem precisarmos tratar mais extensamente do tema, basta dizer que o Classicismo representado por Horácio se manteve dominante até ao final do século XVIII, quando uma progressiva reelaboração do cânone europeu começa a tomar forma. Podemos, simbolicamente, ver um indício desse processo de “amoralização” da arte na distinção que Burke faz entre o “sublime” e o “belo”. Essa nova visão conflita com o ideal clássico das ideias horacianas, que encontramos na expressão “*edle Einfalt und stille Größe*”, do então celeberrimo contemporâneo de Burke, Winckelmann. O culto do “sublime” abre as portas para a representação pura e simples do mal, dirigida a inspirar “pavor e tremor”, não mais comunicar lições ou verdades morais. Neste ponto, o cânone ocidental entra em crise terminal.
- 15 “*scribendi recte sapere est et principium et fons*” (l. 309).
- 16 “*sic animis natum inventumque poema iuvandis*” (l. 377).
- 17 Numa atitude própria do conservadorismo classicista, Horácio argumenta que, com as suas obras, os grandes poetas do passado “distinguiam o público do privado; o sagrado do profano; definiam as regras para o casamento, davam ao marido os poderes sobre a família; dispunham sobre a fundação de cidades e legislação” (l. 396 a 401) – “*fuit haec sapientia quondam, / publica privatis secerne, sacra profanis, / concubitu prohibere vago, dare iura maritis, / oppida moliri, leges incidere legno*”.
- 18 Em 383-384, Horácio estipula um perfil social ideal para o poeta: “Cidadão livre, nascido de pais livres, que tenham, especialmente, a soma necessária em sestércios para qualificarem à ordem equestre e que estejam longe de qualquer mácula” (“*liber et ingenuus, praesertim census equestrem/summam nummorum vitioque remotus ab omni*”).
- 19 Por exemplo, em 244-249, Horácio contrapõe “os equestres, patricios e opulentos” (“*equus et pater et res*”) ao plebeu “que compra castanhas e grãos-de-bico fritos” (“*fricti ciceris et nucis emptor*”).
- 20 “*certis medium et tolerabile rebus/recte concedi [...] mediocribus esse poetas non homines, non di, non concessere columnae*” (l. 368-373, excerto).
- 21 É importante deixar registado que em 333-334, Horácio propõe que a poesia possui três finalidades: “edificar o destinatário, divertir-lo ou uma soma dos dois”: “*aut prodesse volunt aut delectare poetae/aut simul et iucunda et idonea dicere vitae*”.
- 22 “*debemur morti nos nostraque*” (l. 63).
- 23 “*si Graeco fonte cadent parce detorta*” (l. 52).
- 24 “*si volet usus*” (l. 71).
- 25 Tradução mais ou menos livre de “*non satis est pulchra esse poemata: dulcia suntu/et quocumque volent animum auditoris agunt*” (l. 99, 100).
- 26 “*segnius irritant animos demissa per aures/quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae/ipse sibi tradit spectator*” (l. 180-183).

# O Poeta-Pintor no Seu Meio: Um Relance sobre Gu Kaizhi

## Seleção de Fontes Biográficas e Ensaio

GIORGIO SINEDINO\*

Este artigo reúne, de forma pioneira, o que há de mais relevante a respeito de Gu Kaizhi 顧愷之 (344?-406?) um dos mais importantes pintores da tradição chinesa. O material está dividido em três partes: (1) Biografia: traduzimos na íntegra o esboço biográfico de Gu Kaizhi, tal como incluído na crônica oficial da dinastia Jin, *O Livro de Jin* (*Jin shu* 晉書). (2) Obra: incluímos um catálogo antigo das obras de Gu Kaizhi, além dos três ensaios sobre a pintura que lhe são atribuídos. (3) Crítica: vertemos para português as declarações de Xie He 謝赫 e Yao Zui 姚最 sobre o valor de Gu Kaizhi como pintor, que fomentaram um longo debate sobre o tema.

### PARTE I: BIOGRAFIA

Traduzimos, a seguir, a biografia de Gu Kaizhi, a partir do texto original chinês incluído no 92.º rolo de *O Livro de Jin*, 62.ª Série Biográfica, intitulada “O Jardim Literário” (*Wen yuan* 文苑). *O Livro de Jin* foi compilado cerca de 200 anos após o final da dinastia pelo erudito da era Tang, Fang Xuanling 房玄齡 (579-648). Durante a seleção do material, a ser incluído neste artigo, tínhamos à nossa disposição dois outros esboços biográficos de Gu, um incluído no quinto rolo da obra *Anotações sobre Pinturas Famosas de Todas as Épocas* (*Lidai minghua ji* 歷代名畫記) do *connaisseur* Zhang Yanyuan 張彥遠 (815?- 907?) e um outro, incluído na antologia *Colectânea Abrangente da Era Taiping* (*Taiping guangji* 太平廣記), obra finalizada no ano 977 (dinastia Song), que possui uma divisão inteira de cinco livros dedicados à pintura.

Essas três obras utilizam, como fonte primária, as anedotas registadas nos *Novos Discursos em Voga na Sociedade* (*Shishuo xinyu* 世說新語), uma obra literária compilada por Liu Yiqing 劉義慶 (403-444), membro da casa real da breve dinastia do Sul Song (420-479). Os *Discursos* adoptam o género tradicional de “catálogo das virtudes”, organizando as histórias conforme o tipo de moral que ensinam. Há 11 secções que se referem a Gu, distribuídas nos capítulos “ditos célebres”, “conhecimento literário”, “perícia artística” e “humor”. Tanto as *Anotações* como a *Colectânea* tratam da nossa personagem a partir da sua imagem definitiva, isto é, de artista excêntrico, cujas obras definiram um dos dois grandes sistemas de pintura chinesa. Já o *Livro de Jin* oferece-nos uma visão mais ampla de Gu Kaizhi, situando-o nas suas circunstâncias, sociais, económicas e culturais, permitindo entendermos a pintura chinesa não como uma arte autónoma, mas como fenómeno ancilar da ideologia chinesa em geral. Por esse motivo, além do esboço biográfico dedicado a Gu, também incluímos a secção inicial do capítulo em que está incluído.

### I. SECÇÃO INTRODUTÓRIA: “O JARDIM LITERÁRIO”

Não há uma secção dedicada à pintura no *Livro de Jin* porque a pintura não era uma arte digna dos burocratas-literati, a elite sociopolítica da China na época de Gu. A pintura somente se legitima à medida que indivíduos de alta posição social se interessam pela sua prática e crítica como um “passatempo elegante”. Até lá, a pintura como profissão é mais um meio de pessoas desqualificadas para a vida política ganharem o seu sustento. Os pintores da China antiga raramente

são incluídos a título próprio numa história dinástica, ao contrário do caso de Gu, pelo simples facto de que a sua posição na hierarquia social não o justifica. Como tivemos oportunidade de demonstrar num dos textos desta série,<sup>1</sup> a noção de “arte” na China é um subproduto da tradição literária. Logo, Gu Kaizhi, no seu tempo, era tratado não como um pintor em sentido estrito, mas como um literato polivalente – os chineses de hoje ainda costumam dizer, uma pessoa “de muitos talentos” – que, incidentalmente, sabia como desenhar e pintar. Nesse contexto, qual a reputação original de Gu Kaizhi? Ele é um dos membros do “Jardim Literário” de Jin, um termo poético para reunir a plêiade de grandes escritores dessa dinastia:

夫文以化成，惟聖之高義；行而不遠，前史之格言。是以溫洛禎圖，綠字元其丕業；苑山靈篆，金簡成其帝載。既而書契之道聿興，鐘石之文逾廣，移風俗于王化，崇孝敬于人倫，經緯乾坤，彌綸中外，故知文之時義大哉遠矣！

1. É ao promover a doutrinação moral que a tradição literária se consuma; somente o Sábio espelha e dá corpo aos mais elevados princípios. “Se um texto não tem qualidades literárias, mesmo que comece a circular entre os eruditos, nunca longe irá”, eis um provérbio consagrado nas crônicas antigas.<sup>2</sup> Logo, as águas do rio Luo amornam-se, eventos auspiciosos ocorrem, com ideogramas azuis avulta a Magna Causa. Uma montanha de jardins literários pulula com signos escarlates e tomos dourados que, reunidos, integram os feitos imperiais. Não muito depois, a prática de registrar símbolos sobre seda ou bambu desenvolveu-se subitamente, palavras gravadas sobre instrumentos musicais de metal e pedra tornaram-se mais comuns. A doutrinação do Rei transformou os costumes e hábitos do povo, de maneira que o preito aos valores de piedade filial e de respeito aos superiores se infundiu na moralidade das gentes. Coube à escrita, à tradição literária disciplinar a relação entre Qian e Kun tal como a urdidura é para a trama, ordenando e hierarquizando as culturas dos povos do meio e dos povos de fora: tamanha a sua importância, duradoura a sua significância pelos tempos!

泊姬曆雲季，歌頌滋繁，苟宋之流，導源自遠，總金羈而齊鸞，揚玉軛而並馳，言泉會於九流，交律詣於六變。

2. Chegada a era dos Ji, que perdurou até gerações distantes, testemunhou-se uma profusão de baladas populares e cânticos sagrados. Tipos como Xun Kuang 荀況 e Song Yu 宋玉<sup>3</sup> transmitiram as suas criações à posteridade; como dois condutores de carruagem que, de cabrestos dourados à mão, corriam os seus belos carros de jade, cabeça a cabeça, para a investida final. Era como se a eloquência dos seus textos jorrasse da foz de sete rios, um para cada escola de sabedoria; a combinação de sons e tons nos seus escritos tomava por ditame as seis mudanças dos hinos sacrificais dedicados aos cem espíritos.

自時已降，軌躅同趨，西都賈馬，耀靈蛇于掌握，東漢班張，發雕龍於綈縠，俱標稱首，咸推雄伯。

3. A partir daí, é como se todos os literatos vindouros quisessem com as suas carruagens seguir os rastros deixados por Xun e Song. Na capital do Oeste havia Jia Yi 賈誼 e Sima Xiangru 司馬相如, esses que com o seu brilho demonstravam pleno domínio sobre os dragões dos seus espíritos. Quando a corte dos Han migrou para Leste, a preeminência coube a Ban Gu 班固 e Zhang Heng 張衡,<sup>4</sup> exímios em traçar o dragão sobre toalhas brancas de seda ou tiras de bambu verde. Constituem-se no mais alto padrão da literatura da sua época, todos os adoravam como sumidades tocadas pelo divino.

逮乎當塗基命，文宗鬱起，三祖葉其高韻，七子分其麗則，《翰林》總其菁華，《典論》詳其藻綉，彬蔚之美，競爽當年。獨彼陳王，思風道舉，備乎典奧，懸諸日月。

4. No momento em que “os que estavam altos de pé no caminho”,<sup>5</sup> a Casa dos Cao 曹, fundaram um novo Mandato do Céu, na literatura, é como se tal evento tivesse causado uma grande revoada de luminares, dentre os quais merecem menção os três patriarcas da nova dinastia<sup>6</sup> a se legarem uma sofisticada elegância, e os sete mestres de Jian’n,<sup>7</sup> cujos poemas compartiam da mesma beleza canónica. No campo da crítica, o ensaio *Floresta de Pincéis* (*Han lin* 翰林) antologizou as obras-primas da elite literária e os *Ensaio sobre o Cânone* (*Dian Lun* 典論) detalharam em que consistia a beleza da elocução poética nesse período.<sup>8</sup> Ah, a beleza das letras naqueles anos, frescas, robustas, cheias de vida!

## AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Pintura

Mesmo assim, dentre todas as grandes figuras, apenas o rei de Chensi, Cao Zhi 曹植, conseguiu produzir um estilo vigoroso, dinâmico e cujo sentido se enraizava nos clássicos mais arcanos: as suas obras estão penduradas no firmamento, ao lado do Sol e da Lua.<sup>9</sup>

及金行纂極，文雅斯盛，張載擅銘山之美，陸機挺焚研之奇，潘夏連輝，頡頏名輩，並綜采繁縟，杼軸清英，窮廣內之青編，緝平臺之麗曲，嘉聲茂跡，陳諸別傳。至於吉甫、太冲，江右之才傑。曹毗、庾闡，中興之時秀。信乃金相玉潤，林薈川冲，埒美前修，垂裕來葉。今撰其鴻筆之彥，著之《文苑》云。

5. Quando uma nova dinastia, regida pelo elemento metal,<sup>10</sup> tomou o agosto trono, a doutrina das letras e a elegância ritual atingiram um novo cume. Zhang Zai 張載 foi louvado pelo mote da colina.<sup>11</sup> Lu Ji 陸機 causou assombro pela resolução de atar fogo à sua tábua-tinteiro.<sup>12</sup> Pan Yue 潘岳 e Xiahou Zhan 夏侯湛 rutilavam o mesmo brilho, dividindo a mesma reputação no seu tempo; ambos adoptavam o mesmo tipo de escrita, complexa, preciosa, abundante. A estrutura dos seus poemas, tal como o tecido produzido num tear, é clara e distinta. Eruditos, exploraram os velhos textos sobre seda pálida, perdidos nos rincões recônditos dos gabinetes imperiais. Eles deram continuidade às formosas baladas dos tempos do Mirante da Paz (*pingtai* 平台).<sup>13</sup> As suas reputações galantes e airosos feitos estão discriminados nos respectivos esboços biográficos. No que se refere a Ying Zhen 應真, o Jifu 吉甫 e Zuo Si 左思, o Taichong 太冲, esses são talentos notáveis da primeira metade da dinastia Jin, de quando a capital ficava à direita do rio.<sup>14</sup> Cao Pi 曹毗, Yu Chan 庾闡 foram celebridades na sua época, quando da restauração promovida pela Casa dos Jin. Mas, de facto, as suas obras possuem o viço do jade, o aspecto imperecível do metal; como as árvores que crescem juntas numa floresta, ou como as águas que se agitam num mesmo rio, possuem a mesma beleza dos escritos de grandes mestres do passado, estando dispostas como um espelho para as gerações futuras. Descrevo ora a pulcritude dos seus pincéis, intitulado o que se segue de “Jardim Literário”.<sup>15</sup>

## II. ESBOÇO BIOGRÁFICO N.º 16: GU KAIZHI

Apesar de as anedotas falarem por si sós, uma a cada vez, quiçá seja importante esboçar algumas

linhas temáticas para dirigir a leitura e orientar a análise do texto abaixo. Primeiramente, é necessário identificar a situação socioeconómica de Gu Kaizhi como cliente do clã Huan; temos que observar o tipo de relacionamento que mantinha com essas pessoas, se há pistas sobre o patrocínio que recebia, quais as determinantes políticas, estéticas, morais. A seguir, é importante perceber se há alguma distinção entre Gu como literato e pintor, de que maneira o treinamento geralmente recebido nos textos confucianos funcionava como alicerce para a criação ou apreciação literária e para a criação ou apreciação pictural. Num outro plano, mais subjectivo, partindo das anedotas, como identificar e analisar a personalidade de Gu Kaizhi? Até que ponto o seu temperamento, valores e idiosincrasias influenciam a sua arte, literária ou pictural? É bem verdade que algumas anedotas são ingénuas e mesmo inócuas. Contudo, se vistas sobre o pano de fundo da cultura chinesa como um todo, dos seus valores literários e estéticos, podemos cruzar as informações do esboço biográfico com os textos incluídos na segunda parte para entendermos como até uma forma particular de chupar cana pode dizer algo a respeito de uma maneira especificamente de ver (ou evitar) a realidade..

顧愷之，字長康，晉陵無錫人也。父悅之，尚書左丞。愷之博學有才。

1. Gu Kaizhi, cujo nome de cortesia era Changkang 長康, nasceu no distrito de Jinling,<sup>16</sup> vila de Wuxi. O seu pai, Gu Yuezhi 顧悅之, chegou a exercer o cargo de Director Auxiliar da Esquerda no Departamento de Documentos Augustos (*shangshu zuocheng* 尚書左丞).<sup>17</sup> Kaizhi era um homem de ampla erudição e possuía generosos dotes criativos, oriundos da sua energia vital.

嘗為《箏賦》成，謂人曰：「吾賦之比嵇康琴，不賞者必以後出相遺，深識者亦當以高奇見貴。」

2. Certa vez, Gu compôs um poema *fu* 賦. sobre a cítara *zheng* 箏<sup>18</sup>; ao terminá-lo, fez o seguinte comentário: “comparando-o ao *fu* sobre a cítara *qin* 琴 de Ji Kang 嵇康,<sup>19</sup> os não iniciados dirão que a minha obra, escrita posteriormente, haverá de fazer esquecer o seu modelo; os profundos conhecedores da arte poética também dirão que o meu poema se

destaca dos demais, dada a nobreza e preciosidade de sua composição”.

桓溫引為大司馬參軍，甚見親昵。溫薨後，愷之拜溫墓，賦詩云：「山崩溟海竭，魚鳥將何依！」或問之曰：「卿憑重桓公乃爾，哭狀其可見乎？」答曰：「聲如震雷破山，淚如傾河注海。」

3. Enquanto ocupava a posição de Comandante Supremo, Huan Wen 桓溫<sup>20</sup> convidou Gu Kaizhi para que se tornasse seu ajudante<sup>21</sup>; foi então que Gu se tornou próximo dele e começou a gozar do seu favoritismo. Após o falecimento de Huan, Gu foi prestar os seus respeitos à tumba do seu patrono, momento em que declamou um poema que dizia: “Há sempre um dia em que caem as montanhas e mesmo os mares mais profundos secam. Nesse dia, para onde se acudirão peixes e pássaros?!” Alguém então lhe perguntou: “vossa mercê nutria tanta estima pelo falecido Huan, que foi um sólido esteio, tão importante para si. Pergunto-me qual deveria ser o seu aspecto ao chorá-lo?” A isso, Gu respondeu: “a voz do meu choro deve ser como a do trovão que parte a montanha em duas; as lágrimas devem correr sobre o meu rosto como o rio que desemboca no mar”.

愷之好諧謔，人多愛狎之。後為殷仲堪參軍，亦深被眷接。仲堪在荊州，愷之嘗因假還，仲堪特以布帆借之，至破塚，遭風大敗。愷之與仲堪箋曰：「地名破塚，真破塚而出。行人安穩，布帆無恙。」

4. Gu Kaizhi gostava sobremaneira de fazer gracejos; por isso, havia muitas pessoas que apreciavam a sua companhia. Tempos depois, Gu tornou-se ajudante de Ying Zhongkan 殷仲堪,<sup>22</sup> que o tratava com profunda estima e grande liberalidade. Ying vivia em Jingzhou<sup>23</sup> quando Gu Kaizhi pediu dispensa para retornar à sua cidade natal. Ying emprestou-lhe uma embarcação com vela de pano especialmente para a viagem. Chegando à localidade de Tumba Quebrada, o barco desfez-se sob a força dos ventos. Gu mandou a seguinte nota para Ying: “o lugar do naufrágio chamava-se Tumba Quebrada; desta vez é como se me tivesse safado pela fresta da tumba mesmo! Sigo viagem são e salvo a pé, e sã e salva está a sua vela de pano”.

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

還至荊州，人問以會稽山川之狀。愷之云：「千岩競秀，萬壑爭流。草木蒙籠，若雲興霞蔚。」

5. Retornando a Jingzhou, perguntaram-lhe sobre o aspecto das montanhas e rios de Kuaiji.<sup>24</sup> Gu reagiu: “Mil cumes disputam a primazia dos céus; dez mil abismos competem para traçar os rios. Ervas e arvoredos preenchem os espaços, tal como as nuvens que se levantam de manhã para cobrir o vazio”.

桓玄時與愷之同在仲堪坐，共作了語。

愷之先曰：「火燒平原無遺燎。」

玄曰：「白布纏根樹旒旒。」

仲堪曰：「投魚深泉放飛鳥。」復作危語。

玄曰：「矛頭漸米劍頭炊。」

仲堪曰：「百歲老翁攀枯枝。」

有一參軍云：「盲人騎瞎馬臨深池。」仲堪眇目，

驚曰：「此太逼人！」因罷。

6. Huan Xuan 桓玄, acompanhado de Gu Kaizhi, uma vez visitou Ying Zhongkan. Sentados, brincavam de improvisar versos inspirados pelo termo “acabar”.<sup>25</sup> Gu compôs o primeiro, dizendo: “Um incêndio assola a campina, nada resta para queimar”. Xuan reagiu: “O pano branco cai sobre o caixão, o estandarte do falecido a flamejar”. Ying respondeu: “O peixe desaparece na fonte, uma ave some no horizonte”. Em seguida, jogaram com a palavra “perigo”. Huan iniciou a partida: “lava o arroz sobre a ponta de uma lança e cozinha-o sobre o fio da espada”. Ying retrucou: “Um velhinho centenário começa a preparar num galho seco”. Um auxiliar de Ying, presente na ocasião: “Um homem cego monta num cavalo cego à beira do desfiladeiro”. Ying Zhongkan havia perdido a vista de um olho; surpreendido, exclamou: “isso beira o abuso!” e encerrou o divertimento.

愷之每食甘蔗，恆自尾至本。人或怪之，云：「漸入佳境。」

7. Sempre que chupava cana de açúcar, Gu Kaizhi ia do ponteira até à raiz. Uma pessoa presente achou estranho e quis saber a razão desse hábito. Gu disse “dessa forma fica cada vez mais doce”.

尤善丹青，圖寫特妙，謝安深重之，以為有蒼生以來未之有也。

## AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Pintura

8. Gu Kaizhi excedia nas artes do índigo e do cinábrio, produzindo desenhos excepcionais e maravilhosos. Xie An 謝安<sup>26</sup> nutria por eles uma profunda admiração, comentando certa vez “desde que o homem começou a deixar sua marca no mundo, nunca houve ninguém como ele”

愷之每畫人成，或數年不點目精。人問其故，  
答曰：「四體妍蚩，本無闕少於妙處，  
傳神寫照，正在阿堵中。」

9. Depois de desenhar uma personagem, Gu por anos não traçava os olhos; quando alguém lhe perguntou a razão para tanto, explicou: “a beleza ou feiura dos membros do corpo não é algo que faz falta ao que há de maravilhoso numa obra; o que transmite o seu espírito e retrata o objecto depende exactamente do tratamento dado aos olhos”.

嘗悅一鄰女，挑之弗從，乃圖其形於壁，  
以棘針釘其心，女遂患心痛。愷之因致其情，  
女從之，遂密去針而愈。

10. Gu certa vez encantou-se com uma moçoila dengosa e, cortejando-a, fracassou. Irrresignado, desenhou-a sobre uma parede e espetou-lhe o coração com uma agulha. Eis que a rapariga sentiu uma dor no peito! Gu declarou-lhe o que sentia e ela por fim aceitou os seus avanços. Só então é que retirou a agulha do desenho – e a namorada curou-se de pronto!

愷之每重嵇康四言詩，因為之圖，恆云：  
「手揮五弦易，目送歸鴻難。」

11. Nas ocasiões em que Gu repetia um quarteto de Ji Kang, aproveitava a ocasião para o desenhar. Sempre dizia “com as mãos, tangem as cinco cordas” é fácil de reproduzir, “com os olhos, despede-se dos gansos”,<sup>27</sup> por outro lado, é difícil.

每寫起人形，妙絕于時。嘗圖裴楷象，  
頰上加三毛，觀者覺神明殊勝。

12. Todas as vezes em que esboçava uma figura humana, num instante era como se exibisse a iluminação miraculosa do Buda. Quando estava a retratar Pei Kai 裴楷,<sup>28</sup> traçou três fios de barba sobre cada bochecha dele. Os que viram o desenho perceberam ali um divino toque de genialidade, inigualável.

又為謝鯤象，在石岩裏，  
云：「此子宜置丘壑中。」

13. Ao desenhar Xie Kun 謝鯤,<sup>29</sup> representou-o envolvido por um pano de fundo de montanhas e rochas, dizendo: “este senhor, devemos colocá-lo no meio de montes e desfiladeiros”.

欲圖殷仲堪，仲堪有目病，固辭。愷之曰：  
「明府正為眼耳，若明點瞳子，飛白拂上，  
使如輕雲之蔽月，豈不美乎！」仲堪乃從之。

14. Quis desenhar Ying Zhongkan; como lhe faltava uma vista, recusou-o. Gu insistiu: “É a esse olho que se deve o ilustre cargo que tendes... Se eu marcar com a ponta do pincel o seu olho e, depois, fizer o acabamento com um traço voador,<sup>30</sup> o seu olho ficará parecido com a Lua encoberta por uma nuvem tênue... isso não é belo?” Assim, Ying consentiu.

愷之嘗以一廚畫糊題其前，寄桓玄，  
皆其深所珍惜者。玄乃發其廚後，竊取畫，  
而緘閉如舊以還之，給云未開。  
愷之見封題如初，但失其畫，  
直云妙畫通靈，變化而去，亦猶人之登仙，  
了無怪色。

15. Houve uma ocasião em que Gu Kaizhi guardou os seus desenhos num caixote e selou a frente do mesmo. Entregou-o aos cuidados de Huan Xuan que, por sua vez, apreciava sobremaneira as obras do amigo. Após abrir a caixa de Gu, descobriu que ali estavam guardados os seus desenhos e não titubeou em tomá-los para si. Depois, voltou a cerrar as coisas como estavam e, no tempo certo, devolveu-as ao pintor, a quem enganou, mentindo que nunca tivera tocado nelas. Nem Gu desconfiou, já que vira intocado o selo, embora perdidos estivessem os seus desenhos. Diante dessa situação, gracejou de pronto: “Xi! Que prodígios de desenhos, parecem apanágios dos espíritos, decompõem-se em pura energia vital e somem sem deixar rasto!” Gu, ele próprio, reagiu à perda das suas obras tal como um dos imortais taoistas, pois o seu semblante não deixou transparecer nem estranhamento, nem decepção.

愷之矜伐過實，少年因相稱譽以為戲弄。  
又為吟詠，自謂得先賢風制。或請其作洛生詠，  
答曰：「何至作老婢聲！」

16. A bazófia de Gu Kaizhi ia muito além do que respaldavam os factos; quando jovem, eram motivo de chacota as laudas e loas com que se brindava. Um dia, estava a recitar um poema que pontilhava com bravatas, dizendo-se capaz de fazê-lo com a elegante graça dos antigos. Sendo assim, um presente pediu a Gu que declamasse à maneira dos eruditos de Luoyang ... A isso, Gu respondeu abruptamente: “para quê imitar a voz de uma aia velha?”<sup>31</sup>

義熙初，為散騎常侍，與謝瞻連省，  
夜於月下長詠，瞻每遙贊之，  
愷之彌自力忘倦。瞻將眠，  
令人代己，愷之不覺有異，遂申旦而止。

17. No início dos anos *yixi* 義熙,<sup>32</sup> quando Gu Kaizhi ocupava o cargo de “cavaleiro atendente”,<sup>33</sup> ele e Xie Zhan 謝瞻<sup>34</sup> frequentavam repartições próximas. De noite, costumavam reunir-se sob a Lua para declamar poemas; a cada poema recitado, Xie elogiava o colega que, tamanho o entusiasmo que sentia, dava por esquecido o cansaço. Isso até que Xie decidia ir dormir e mandava alguém ficar com Gu em seu lugar. Como não percebesse a diferença, continuava a recitar até o Sol raiar. Só então cessava.

尤信小術，以為求之必得。  
桓玄嘗以一柳葉給之曰：「此蟬所翳葉也，  
取以自蔽，人不見己。」愷之喜，引葉自蔽，  
玄就溺焉，愷之信其不見己也，甚以珍之。

18. Gu Kaizhi acreditava nas pequenas artes (*xiao shu* 小術);<sup>35</sup> fiava-se no ditado de que, buscando, alcançaria. Huan Xuan quis ludibriá-lo com uma folha de salgueiro: “Veja, esta é uma folha mágica que as cigarras usam para ficarem invisíveis. Também podes usá-la com o mesmo fim; ninguém será capaz de te ver”. Gu ficou muito contente com o fetiche; brandiu-o em frente ao rosto, como se quisesse cobri-lo com sombras. Huan fingiu não conseguir enxergá-lo; Gu foi logrado. A partir de então, passou a tratar da folha como se um tesouro fosse

初，愷之在桓溫府，  
常云：「愷之體中癡點各半，合而論之，  
正得平耳。」故俗傳愷之有三絕：  
才絕，畫絕，癡絕。

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

19. Naquela época, Gu Kaizhi estava no Gabinete de Huan Wen. O seu patrono repetia sempre: “esse Kaizhi tem meia medida de génio, meia medida de imbecil. Mescladas num único corpo, ficam em equilíbrio”. É verdade, assim, o que dizem dele as más-línguas, é o homem dos “Três Cúmulos”: o cúmulo do talento literário, o cúmulo do talento pictórico, o cúmulo do talento para a estupidéz.

年六十二，卒於官，所著文集及《啟蒙記》行於世。

20. Aos 62 anos, Gu Kaizhi morreu no cargo. Além de textos diversos, Gu também legou as suas *Anotações às Primeiras Luzes* (*Qi meng ji* 啟蒙記),<sup>36</sup> que ainda se encontram em circulação.

## PARTE II: OBRA

Na segunda parte deste artigo, seleccionamos parte do material recolhido por Zhang Yanyuan no quinto rolo das suas *Anotações sobre Pinturas Famosas de Todas as Épocas*. O rolo é inteiramente dedicado aos pintores da dinastia Jin, dos quais a 9.<sup>a</sup> biografia pertence a Gu Kaizhi. Além do material biográfico, que é um pastiche de fontes com ênfase na faceta de pintor de Gu, Zhang também traz um catálogo das obras, extraído da crónica dinástica dos Liang e, o que é ainda mais precioso, um conjunto de ensaios interessantíssimos atribuídos àquele artista..

## CATÁLOGO DAS OBRAS DE GU KAIZHI

Qual o interesse de traduzir um catálogo de obras que se perderam no tempo? A pergunta não apenas é justa, como orienta o raciocínio para além das questões linguísticas e filológicas. Numa situação em que a pintura anterior à dinastia Song possui poucas obras transmitidas à posteridade, vale a pena conhecer os títulos, primeiro, para compreender questões básicas de iconologia: o que estava a ser representado? Em segundo lugar, pode-se conhecer o gosto de uma época: qual o tema mais frequentemente pintado? Em terceiro lugar, a partir do género e da temática, podemos conhecer o tipo de patrocínio exercido: era a corte? Os potentados de uma região específica? A igreja budista ou a comunidade de fiéis? Podemos também investigar as referências culturais de uma época e conhecer o peso e a voga de certas ideias. Com isso em mente, vejamos os títulos e meios utilizados por Gu Kaizhi.

## AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Pintura

《梁書外域傳》：獅子國晉義熙初獻一玉像，高四尺二寸，玉色特異，制作非人工力。歷晉、宋朝，在瓦棺寺。寺內有戴安道手制佛五軀及長康所畫維摩詰，時稱三絕。齊東昏侯取玉像為寵妃制釵釧，俄爾而東昏侯暴卒。

1. “Tratado sobre as fronteiras exteriores” (*Wai yu chuan* 外域傳) do *Livro de Liang* (*Liang shu* 梁書): “No início da era *yixi* de Jin,<sup>37</sup> o País do Leão<sup>38</sup> presenteou uma estátua de jade ao imperador, com a altura de quatro *chi* 尺 e dois *cun* 寸. O jade tinha uma coloração muito especial, era uma obra de artesanato que não deve ter saído de mãos humanas. A estátua permaneceu no templo Wagan pelas dinastias de Jin e Song. Ali também havia cinco estátuas do Buda, criadas por Dai Kui 戴逵, o Andao 安道,<sup>39</sup> e um retrato de Vimalakirti, feito por Gu Kaizhi, o Changkang. Esses três artefactos eram conhecidos como as Três Criações Sublimes. O Marquês de Donghun da dinastia Qi tomou o jade e com ele fez um grampo de cabelo para a sua favorita. Não muito depois, morreu subitamente.

顧畫有《異獸古人圖》、《桓溫像》、《桓玄像》、《蘇門先生像》、《中朝名士圖》、《謝安像》、《阿谷處女》；

2. Dentre os quadros de Gu Kaizhi, conhece-se “Animais insólitos e homens da antiguidade”, “Retrato de Huan Wen”, “Retrato de Huan Xuan”, “Retrato do senhor encontrado na montanha Sumen”,<sup>40</sup> “Eruditos ilustres da corte”, “Retrato de Xie An”, “Virgem de A’gu”.<sup>41</sup>

扇畫《招隱》、《鵝鵝圖》、《筍圖》、《王安期像》、《列女仙》；

3. Dentre os leques: “Em busca dos eremitas nobres”,<sup>42</sup> “Cisnes”, “Broto de bambu”, “Retrato de Wang Anqi 王安期”,<sup>43</sup> “As imortais taoistas”

白麻紙《三獅子》、《晉帝相列像》、《阮修像》、《阮咸像》、《十一頭獅子》白麻紙《司馬宣王像》；

4. Dentre as pinturas de cânhamo branco: “Três leões”, “Retratos dos imperadores da casa de Jin”, “Retrato

de Ruan Xiu 阮修”,<sup>44</sup> “Retrato de Ruan Xian”, “Onze cabeças de leões”, “Retrato do rei Sima Xuan 司馬宣王”.<sup>45</sup>

一素一紙《劉牢之像》、《虎豹雜鷲鳥圖》、《廬山會圖》、《水府圖》、《司馬宣王並魏二太子像》、《鳧雁水鳥圖》、《列仙畫》、《木雁圖》、《三天女圖》、《行三龍圖》；

5. Dentre os retratos sobre seda e papel: “Retrato de Liu Laozhi 劉牢之”,<sup>46</sup> “Tigre, pantera e águias”, “Reunião na montanha Lu”,<sup>47</sup> “Gabinete das águas”,<sup>48</sup> “Retrato do rei Sima Xuan e dos dois príncipes de Wei”, “Patos mandarins e outras aves aquáticas”, “Os imortais taoistas”, “O ganso e a árvore”,<sup>49</sup> “Três mulheres celestiais”, “Três dragões”.

絹六幅圖：《山水》、《古賢》、《榮啟期》、《夫子》、《阮湘》並《水鳥屏風》；

6. Seis obras em seda fina: “Montanha e rio”, “Sábios da antiguidade”, “Rong Qiqi 榮啟期”,<sup>50</sup> “Confúcio”, “Ruan Xiang”<sup>51</sup> e “Biombo com pássaros aquáticos”.

《桂陽王美人圖》、《蕩舟圖》、《七賢》、《陳思王詩》，並傳於後代。

7. Além disso, também são conhecidas: “As belas pessoas do rei de Guiyang”,<sup>52</sup> “A balsa”, “Os sete sábios”, “Poema de Cao Zhi, o rei Chensi”.

COMENTÁRIO: Recapitulando, podemos organizar a obra de Gu Kaizhi, tal como sistematizada por Zhang Yanyuan, em quatro grupos: obras narrativas de carácter alegórico, sobre *loci classici* da literatura (que poderíamos explorar dentro de rubricas específicas, como “textos confucianos”, “taoistas”, “poemas”, etc.); retratos de patronos políticos; retratos de grandes personalidades; obras de interesse precipuamente decorativo.

Actualmente, há apenas cópias de três obras remanescentes de Gu Kaizhi, a grande maioria datando da dinastia Song (960-1279). (1) “Advertências das funcionárias da Corte” (*Nu shizhen tu* 女史箴圖),<sup>53</sup> baseado no texto de mesmo nome escrito por Zhang Hua 張華 (232-300); a pintura tem cópias preservadas no Museu Britânico e no Museu da Cidade Proibida em Pequim. (2) “Poema *fu* sobre a deidade do rio Luo” (*Luo shenfu tu* 洛神賦圖),<sup>54</sup> baseada no poema homónimo de Cao Zhi (192-232); essa pintura tem

cópias no Museu de Liaoning, no Museu da Cidade Proibida, na Galeria Freer Sackler e um fragmento no Museu da Cidade Proibida em Taipé. (3) “Mulheres exemplares por sua ‘humanidade e sabedoria’” (*Lie nu renzhi tu* 列女仁智圖),<sup>55</sup> baseada no texto *Biografias de Mulheres Exemplares* (*Lienu zhuan* 列女傳) de Liu Xiang 劉向 (77-6 a.C.); há uma cópia no Museu da Cidade Proibida em Pequim.

Todas as três obras remanescentes pertencem ao género de narração alegórica, sendo baseadas em textos literários.

## ANTOLOGIA DE ENSAIOS SOBRE A PINTURA

Traduzimos aqui, na íntegra, todos os três textos curados por Zhang Yanyuan, incluídos na parte final do seu capítulo sobre Gu Kaizhi. A autoria é, de facto, um problema importante, mas não há alternativa a não ser acatar (ou recusar) a autoridade de Zhang. Seguimos fielmente o texto chinês (cf. bibliografia), com a única e importante excepção de termos invertido o conteúdo do primeiro e segundo ensaios para que correspondam aos títulos tradicionais. O primeiro ensaio, intitulado “Sobre a Pintura” (*Lun hua* 論畫), originalmente continha um prefácio sobre as dificuldades relativas de cada tipo de desenho, seguido de um interessante conjunto de análises sobre o que devem ter sido 19 grandes telas. Na verdade, esse teor condiz mais com o segundo título “Elogio das pinturas notáveis das dinastias Wei e Jin” (*Wei jinsheng liu hua zan* 魏晉勝流畫贊), daí o seu rearranjo. O texto que recebera o título de “Elogio...”, ao contrário, agrega um conjunto de informações técnicas sobre a pintura, desde o preparo das telas, passando pela execução de determinados tipos de figura, discorrendo inclusive sobre problemas de composição. Isso, parece-me, está mais conforme o título do primeiro ensaio, “Sobre a Pintura”, donde o seu remanejamento. Por último, traduzimos o desconcertante “Notas feitas para pintar a montanha do pavilhão de nuvens” (*Hua yuntai shan ji* 畫雲台山記), significativo para compreendermos o processo de elaboração de uma pintura chinesa, com o ganho adicional de podermos verter para o português um texto com certa qualidade literária.

## “Sobre a Pintura”

顧愷之《論畫》曰：凡將摹者，皆當先尋此要，而後次以即事。

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

1. No seu texto intitulado “Sobre a Pintura” (*Lun hua* 論畫), Gu Kaizhi diz: “Todo pintor que copia uma obra precisa, primeiro, de investigar os preceitos abaixo para, somente então, debruçar-se sobre o seu trabalho..

凡吾所造諸畫，素幅皆廣二尺三寸。其素絲，邪者不可用，久而還正，則儀容失。以素摹素，當正掩二素，任其自正而下鎮，使莫動其正。

2. Quando eu crio uma pintura, uso uma toalha de seda com altura de dois *chi* e três *cun*.<sup>56</sup> Não se deve usar uma toalha com fios tortos, pois, com o passar do tempo, eles tendem a se estirar, fazendo com que a pintura se desfigure. Ao copiar, deve-se pôr uma toalha de seda sobre o original, de maneira a cobri-lo perfeitamente; uma vez superpostas as toalhas, deve fixar-se as suas posições com pesos para que não se desloquem

筆在前運而眼向前視者，則新畫近我矣。可常使眼臨筆止，隔紙素一重，則所摹之本遠我耳。則一摹蹉，積蹉彌小矣。可令新跡掩本跡，而防其近內。防內若輕，物宜利其筆，重宜陳其跡，各以全其想。

3. Quando o pincel se move numa direcção, o olhar do pintor deve manter-se sempre à frente dele, para que a nova obra esteja sempre próxima dele. Pode, alternativamente, manter-se os olhos fixos sobre o pincel, como se fosse uma nova camada sobre o original e a nova tela. Isso faz com que o original permaneça distante dos olhos do pintor. Desta forma, quanto mais falhas se acumularem ao copiar, menores elas se tornarão. O pintor pode usar as suas linhas para cobrir o traçado do original, evitando assim que o novo desenho fique dentro da pintura anterior. Se as linhas da cópia invadirem o original, o pintor pode usar linhas mais delgadas; caso o novo traçado se distancie do contorno da tela copiada, é possível convergir para o traçado original – logo, de ambas as formas é possível retomar o raciocínio do artista.

COMENTÁRIO: Na minha leitura do texto chinês, que influenciou definitivamente a tradução, o autor parece ensinar que o copista não deve fixar os seus olhos sobre o traçado do original, mas sobre o do novo desenho que está a criar, ainda que tome o original

## AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Pintura

como régua. Embora esteja a copiar, é mais importante que esteja atento para a “nova” pintura que está a criar, inclusive permitindo-se corrigir instintivamente eventuais infidelidades à obra que já existe.

譬如畫山，跡利則想動，傷其所以巖。  
用筆或好婉，則於折楞不雋；或多曲取，  
則於婉者增折。不兼之累，難以言悉，  
輪扁而已矣。

4. Se, ao compor uma montanha, por exemplo, o pintor utilizar linhas finas e pretender dar-lhes movimento, isso prejudicará o que dá ingremidez ao seu desenho. Quando uma mão privilegia as curvas suaves, isso consome a robustez das curvas fechadas e dos ângulos que essa mão pode produzir. Ao contrário, caso o pintor escolha um traço invariavelmente anguloso, as suas curvas suaves terão uma certa dureza. Não dominar os dois tipos de linha importa dano ao estilo de um artista; embora seja difícil de transmitir com palavras, é algo que o artífice de rodas Lun Bian 輪扁 bem entende.

COMENTÁRIO: O autor utiliza uma famosa anedota do capítulo “Caminho do Céu” dos *Ensaio do Mestre Zhuang (Zhuangzi 莊子)*, em que a personagem Lun Bian, um reles artesão encarregado de produzir rodas para as carruagens do duque Huan de Qi, debate com ele sobre a validade de se estudar as letras clássicas como forma de aperfeiçoamento moral. Lun critica o seu soberano por estar a ler livros, utilizando a sua experiência de fazer rodas para comprovar a dificuldade de se transmitir experiências por meio da palavra. Nesta passagem, o autor argumenta que o desenhista/pintor precisa não apenas de dominar os dois estilos de linhas, mas ainda do condão de os variar conforme as necessidades do momento..

寫自頸已上，寧遲而不雋，不使遠而有失。  
其於諸像，則像各異跡，皆令新跡彌舊本。  
若長短、剛軟、深淺、廣狹，與點睛之節，  
上下、大小、醜薄，有一毫小失，  
則神氣與之俱變矣。

5. Ao copiar tudo o que está acima do pescoço,<sup>57</sup> é melhor fazê-lo lentamente e sacrificar a robustez da linha do que perder a semelhança com o modelo, distanciando-se do original. Para cada retrato, pode-

-se dizer que há um tipo particular de traço. Linhas diferentes dão uma nova vida à obra que já existia. Uma vez que ocorra a mais leve falha nos elementos principais do traço, tais como comprimento, rigidez, profundidade, largura e a marcação dos olhos ou ainda em termos de disposição, tamanho e opulência da figura, o espírito da força vital que inere à figura transformar-se-á junto com ela..

COMENTÁRIO: Não importa o meio, os retratos chineses oferecem uma oportunidade preciosa para compreendermos essa cultura. Se compararmos qualquer retrato chinês, antes de sofrerem a influência da arte ocidental, com exemplos primitivos de retratos ocidentais, como as pinturas fúnebres helenistas do Norte da África, veremos que no caso chinês há tudo, menos o que entendemos por “naturalismo”.

Contudo, o autor deste parágrafo parece sugerir que entre a correspondência ao modelo e a qualidade do traço, o autor deve sacrificar a segunda em favor da primeira. Em termos comparativos, isto parece estranho, pois a arte chinesa é, antes de mais nada, uma arte da linha. Ao invés de olharmos para a figura, percebemos antes o conjunto de linhas que a delimita. O desenho visto como um todo tem menos interesse do que o que as linhas sugerem. Portanto, não é de estranhar que, logo após de anunciar a precedência da “semelhança” com o modelo, a discussão retorne ao poder da linha, à sua capacidade de balizar a execução e apreciação do desenho.

竹、木、土，可令墨彩色輕，而松竹葉醜也。

6. Ao representar bambus, árvores ou o solo, é possível utilizar tons mais claros de tinta. As folhas dos pinheiros e dos bambus, por outro lado, podem ser descritas com tons mais vivos.

凡膠清及彩色，不可進素之上下也。  
若良畫黃滿素者，寧當開際耳？  
猶於幅之兩邊，各不至三分。

7. A cola utilizada para o apresto e as tintas não podem ser aplicadas nas bordas superior e inferior da toalha de seda. Caso a seda de uma boa pintura se encardir, onde já se viu limpá-la?<sup>58</sup> É possível, contudo, deixar intocados os dois lados da tela, mas cada um não pode chegar a ocupar 30 por cento da altura total

人有長短，今既定遠近以矚其對，  
則不可改易闊促，錯置高下也。  
凡生人亡有手揖眼視而前亡所對者；  
以形寫神而空其實對，荃生之用乖，  
傳神之趨失矣。空其實對則大失，  
對而不正則小失，不可不察也。  
一像之明昧，不若悟對之通神也。

8. Um pessoas são altas, outras são baixas. Uma vez o pintor já tenha definido a distância a partir de que uma figura olhará para outra, não deve alterar esse ponto de vista, nem a disposição das figuras na tela. Ninguém se prostra para fazer uma reverência sem ter alguém à sua frente para dirigir o olhar. Se o artista utiliza uma forma particular para descrever o espírito do seu modelo, mas elimina a interação entre essa e outra personagem, isso equivale a utilizar meios tortos para captar a animação de uma figura, enquanto a transmissão do seu espírito tenderá ao fracasso. Descaracterizar a inter-relação entre personagens é um erro grave, ao passo que uma descrição meramente imprecisa é um erro leve. Não se pode deixar de atentar para este problema. Mais importante do que entender uma figura em si é que o pintor seja capaz de apreender completamente o espírito da interação.

COMENTÁRIO: Tal como a tradução deixa claro, li o termo *dui* 對 não como objecto de observação ou execução do pintor, mas como objecto de uma outra personagem na pintura. Ao analisarmos os quadros hoje existentes de Gu Kaizhi, saberemos que a interação entre personagens é um elemento de grande importância para a composição e para a significância psicológica e doutrinária da obra. Como Gu afirma que a arte de “marcar os olhos” é o ponto crucial do acabamento, não é difícil intuir que um dos problemas representacionais está em definir a relação entre personagens – não é apenas um caso de delimitar o estado de espírito transmitido pelo desenho! Com base nesse entendimento, interpretei todo o parágrafo como um estudo da relação pictórica entre personagens, num sistema representacional em que a disposição das figuras não segue um tipo coerente de perspectiva.

“Elogio das Pinturas de Notáveis das Dinastias Wei e Jin”

又愷之《魏晉勝流畫贊》曰：：凡畫，人最難，  
次山水，次狗馬；臺榭一定器耳，難成而易好，  
不待遷想妙得也。此以巧歷不能差其品也。

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

Num outro texto de sua autoria, chamado “Elogio das Pinturas de Notáveis das dinastias Wei e Jin”,<sup>59</sup> Gu Kaizhi diz: “De todos os tipos de pintura, retratar a figura humana é o mais difícil. A seguir vêm os quadros de ‘Montanhas e Rios’” (*shanshui hua* 山水畫).<sup>60</sup> Depois, animais como cavalos e cães. Miradouros e pavilhões, ou seja, objectos que têm uma forma fixa, são difíceis de reproduzir, mas fáceis de agradar, pois não dependem dos poderes de imaginação ou de uma execução iluminada. Se forem realizados com uma boa técnica, não é possível distinguir as qualidades do pintor.

COMENTÁRIO: Neste parágrafo, a tradução está submetida a uma leitura particular do texto. Em primeiro lugar, a sequência “homens”, “Montanhas e Rios”, “animais” e “objectos de forma fixa” parece indicar não dificuldades de representação naturalista mas uma capacidade de movimento ou de expressão, causada pela influência do que os autores chineses denominam de “energia vital” (*qi* 氣) ou de “espírito” (*shen* 神). Com base nas forças e fraquezas das obras que conhecemos, esse parece ser o problema crucial da pintura chinesa, não a representação (como a entendemos) em si.

Vale a pena olharmos de perto o argumento sobre “miradouros e pavilhões”, ou seja, estruturas arquitectónicas humanas. O autor dá-nos uma pista sobre o gosto e apreciação da pintura chinesa, ao indicar que a “mera” complexidade técnica do desenho não parece tão essencial quanto a noção do objecto (“poderes de imaginação” e “execução iluminada”) retratado pelo artista. Se nos socorrermos de uma pintura chinesa para contextualizarmos o problema, por exemplo, do palanquim do imperador Cheng de Han em “Advertências das funcionárias” ou com a barcarola da “Deidade do rio Luo”, entenderemos facilmente que, para além de um mínimo de plausibilidade do desenho – como o esforço de lhe transmitir volume e proporção – o que Xie He chamou de “correspondência à imagem e à forma (dos objectos)” vem num fraco terceiro lugar diante do lirismo do pincel (“harmonia do *qi*”, 1.º cânone) e da força das linhas (“tracejado segue a regra da ossatura”, 2.º cânone).

《小列女》面如恨，刻削為容儀，不盡生氣。  
又插置大夫，支體不以自然，  
然服章與眾物既甚奇，作女子尤麗，  
衣髻俯仰中，一點一畫皆相與成其艷姿。

## AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Pintura

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

且尊卑貴賤之形，覺然易了，  
難可遠過之也。

1. “Série Curta das Mulheres Exemplares”  
(*Xiao lie nu* 小列女):

Os seus semblantes transparecem desgosto. A execução dos rostos e do aspecto das figuras é detalhada, como se tivesse sido esculpida, porém não deixam a impressão de estarem vivas. Ademais, quando os *dafu* 大夫<sup>61</sup> foram integrados no conjunto, não houve maneira de dar naturalidade aos seus membros, apesar de as suas vestimentas e adereços, digo, todos os objectos retratados, serem extraordinários. O pintor é capaz de retratar mulheres com uma particular beleza; seja nas roupas e penteado, seja no movimento das figuras, vê-se que cada traço, cada ponto comunica-se mutuamente para exprimir a atitude formosa das personagens. No contexto narrativo, quais figuras são nobres ou plebeias, quais são virtuosas e vilãs é claro aos olhos, fácil de intuir. Eis um aspecto em que a pintura é difícil de ser superada.

COMENTÁRIO: “Mulheres Exemplares” refere-se a *Biografias das Mulheres Exemplares*, uma compilação atribuída ao burocrata-literatus Liu Xiang, que reúne anedotas sobre mulheres que corporificaram um conjunto de virtudes cultuadas pelo confucionismo, donde as sete divisões temáticas da obra. Por “série longa” ou “série curta”, entendo que se trate da quantidade de personagens incluídas em cada pintura. Uma das três pinturas remanescentes de Gu Kaizhi, inspirada nas *Biografias*, diz respeito às mulheres “Humanas e Sábias” (*Lie nu ren zhi tu* 列女仁智圖). A cópia, datando da dinastia Song, está conservada no Museu da Cidade Proibida em Pequim, é um rolo com 25,8 cm de altura por 417,8 cm de comprimento. Das 15 mulheres registadas no texto de Liu Xiang, Gu retratou dez (3 das quais encontram-se danificadas).

Voltando à passagem, temos aqui um rico comentário erudito que não cede à tentação, forte para os chineses antigos, de transformar um debate sobre pintura num problema unicamente literário. Vale a pena destacar os pontos ressaltados pelo autor: (1) expressão e animação das personagens (a “energia vital” vem em primeiro lugar; (2) interacção das personagens, que pressupõe um problema de composição – quando se decidiu incluir os *dafu* no desenho? O autor do ensaio “Sobre a Pintura” estava atento a essas dificuldades, ver o parágrafo 8, *supra*; (3) “cada traço,

cada ponto comunica-se” indica a relação entre traço e expressão; (4) o autor está atento à função pedagógica e moralizante da pintura.

《周本紀》重迭彌綸，有草法。然人形不如  
《小列女》也。

2. “Crónicas Básicas da Dinastia Zhou”  
(*Zhou benji* 周本紀):

O desenho é feito com linhas abundantes que dominam contorno das figuras; sobre a técnica do pincel, há uma certa influência do estilo cursivo. Contudo, as personagens não ficaram tão boas quanto na “Série Curta das Mulheres Exemplares”.

COMENTÁRIO: “Crónicas Básicas” (*Benji* 本紀) é o nome dado à primeira divisão dos *Registos do Cronista* (*Shiji* 史記) de Sima Qian 司馬遷 (145?135?-90a.C.?). Essa obra, originalmente uma compilação privada, tornou-se a primeira “História Dinástica” da China, servindo como modelo para as subsequentes 21 histórias oficiais patrocinadas por cada uma das casas imperiais. Há 12 (13) “Crónicas Básicas”, as quais tratam dos soberanos ou dinastias que tiveram poder legítimo em relação a “Tudo sob o Céu”. Com base nas descrições a seguir, imagino que as pinturas devam reproduzir anedotas clássicas sobre os imperadores ou trazer retratos dos mesmos

《伏羲神農》雖不似今世人，有奇骨而兼美好，  
神屬冥芒，居然有得一之想。

3. “Fu Xi e Shen Nong”  
(*Fuxi Shennong* 伏羲神農):

Embora não se pareçam com homens da nossa época, Embora não se pareçam com homens da nossa época, os desenhos têm uma ossatura ímpar, sem deixarem de ser belos e bons. O espírito transmitido pela obra é obscuro e profundo. Está muito evidente que o artista pretendia com isso demonstrar que se “obteve a unidade” do *dao* 得.

COMENTÁRIO: Fu Xi 伏羲 e Shen Nong 神農 são duas figuras lendárias do passado remoto da China. Embora sejam tratados como governantes da China num sentido atemporal, talvez sejam mais bem compreendidos como heróis civilizadores – Fu Xi está ligado remotamente à escrita e à contagem, enquanto

Shen Nong ensinou o povo a cultivar a terra e a utilizar ervas medicinais. Na “iconografia” tradicional, Fu Xi e Shen Nong são representados com características animalescas, por exemplo, um par de chifres, longas cabeleiras hirsutas, olhos esbugalhados (“não se pareçam com homens da nossa época” é um eufemismo)... Como isso poderia ser definido como “belo e bom”? Talvez porque o animalesco seja um atributo das deidades primitivas da religião chinesa – veja-se os demónios *taotie* 饕餮 dos vasos cerimoniais de bronze –, de maneira que a passagem do antropomorfismo de deuses sanguinários para personagens plenamente humanas e civilizadas como Fu Xi e Shen Nong justifica o uso de “belo e bom”. Na passagem verificamos, ainda, o uso de termos “taoistas”, como “obscuro e profundo” e “obter a Unidade do Dao”. Sem entrar em particulares de fontes e interpretações, os dois termos remetem a eras primevas, quando certos homens superiores intuíram um certo princípio de coesão da realidade (cosmológica, natural, social) e, com esse ‘Um’ indizível em mãos, instauraram uma era dourada em “Tudo sob o Céu”.

《漢本紀》季王首也。有天骨而少細美，  
至於龍顏一像，超豁高雄，覽之若面也。

4. “Crónicas Básicas da Dinastia Han”  
(*Han benji* 漢本紀):

Este é um busto do último rei da dinastia. O desenho possui uma ossatura celeste e faz pouco das belezas menores. Já a aparência do rosto, como o de um dragão, transmite uma grandeza inigualável, uma força única; ao observar o desenho, é como se fosse, de facto, o rosto do imperador.

COMENTÁRIO: O cargo de imperador na China antiga tinha uma dimensão “religiosa”; embora se não possa dizer que passasse por um processo de divinização como os reis do Oriente Médio na antiguidade, os imperadores chineses possuíam certos traços sobrenaturais que os distinguiam mesmo dos grandes homens que os serviam. No folclore chinês havia sinais de que os imperadores haviam sido favorecidos pelo “Céu”, como na passagem, por exemplo, os traços fisionómicos que assemelham o último imperador dos Han a um dragão, seus “ossos celestes”.

《孫武》大荀首也，骨趣甚奇。  
二婕以憐美之體，有驚劇之則。

若以臨見妙裁，尋其置陳布勢，  
是達畫之變也。

5. “Sun Wu” 孫武:

Este é o grande Xun Shou 荀首, cuja ossatura tem um encanto admirável. A personagem da segunda *jie* 婕 sente dó, sentimento que lhe atribui um tipo de beleza: essa é sua característica. Ao mesmo tempo, expressa um medo pungente a quem o observa. Se virmos de perto a maneira primorosa com que o desenhista escolheu o material a ser retratado, se investigarmos a forma como arranhou as personagens no quadro, o vigor gerado pela composição, saberemos que são variações adoptadas por alguém que dominava a sua arte.

COMENTÁRIO: Sun Wu é o famoso Mestre Sun (544-496 a.C.), ou Sun Tzu 孫子, autor da *Arte da Guerra* (*Sun zi bingfa* 孫子兵法). Não obstante, o autor chama a atenção para que a obra intitulada “Sun Wu” de facto é um retrato de Xun Shou, cujo período de actividade antecedeu Sun em cerca de 60 anos. General de Jin durante o período da Primavera e do Outono, Xun é famoso por haver combatido e vencido as forças de Chu, num momento em que o seu filho era prisioneiro daquele país. A referência à concubina Jie (um título burocrático) escapa-me completamente. O que parece mais importante aqui é reconhecer a existência de uma temática pictural, ou mesmo um tipo de iconografia, de homens notáveis da “burocracia militar”, com características comuns, o que justificaria a confusão entre Sun Wu e Xun Shou

《醉客》作人形，骨成而制衣服幔之，  
亦以助醉神耳。多有骨，俱然蘭生變趣，  
佳作者矣。

6. “O Hóspede Ébrio” (*Zui ke* 醉客):

O artista criou uma figura humana; a ossatura está bem acabada, mas se viu encoberta pelo desenho das vestes. De facto, isso também ajuda a transmitir o espírito de quem está bêbedo. Se lhe reforçasse um pouco mais a ossatura, a variação teria o mesmo encanto das pinturas de Lin Xiangru 蘭相如. É uma boa obra.

COMENTÁRIO: Lin Xiangru (315?-260 a.C.) é uma personagem folclórica do período dos Reinos Combatentes, um daqueles indivíduos cheios de artifícios que actuavam seja como enviados diplomáticos,

## AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Pintura

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

seja como comandantes militares em momentos de crise e conseguiam vitórias táticas para os seus mestres, garantindo fama e riquezas para si. Num desses episódios, conhecido pelo provérbio “trazer todos os discos de jade de volta para Zhao”, Lin Xiangru seguiu para o reino de Qin onde, correndo sério risco de vida, conseguiu resolver um dilema fatal para Zhao, reino que servia.

A relação entre o hóspede ébrio e Lin Xiangru talvez se deva ao tipo de composição utilizada, talvez mesmo desça a detalhes de substância, como a história de que foi o rei Zhaoxiang de Qin que, em visita a Zhao e fingindo estar bêbado, exigiu de Zhao a entrega dos discos de jade, aparentemente em troca de 15 cidades fortificadas. A história de como se chegou a essa proposta é tortuosa, bastando dizer que Lin ousou desafiar a hierarquia e a etiqueta das embaixadas para defender a honra e o orgulho do seu soberano.

《穰苴》類《孫武》而不如。

7. “Rangju” 穰苴:

Obra do género de “Sun Wu” e é-lhe inferior.

COMENTÁRIO: Tian Rangju 田穰苴 ou Grande Comandante Rangju (*Sima rangju* 司馬穰苴) é uma outra personagem histórica do período da Primavera e Outono, que serviu o duque Jing do feudo de Qi. Um dos textos clássicos da arte da guerra chinesa, os *Estratagemas do Grande Comandante* (*Sima fa* 司馬法) é atribuído a Tian.

《壯士》有奔騰大勢，恨不盡激揚之態。

8. “Os Bravos Guerreiros” (*Zhuangshi* 壯士):

Esta pintura possui o vigor robusto de um ganhão a todo galope; é um pena que a atitude da personagem não descreva convincentemente a sua natureza indómita.

COMENTÁRIO: Um dos termos mais amplamente utilizados neste ensaio é “vigor” (*shi* 勢), que traduzo alhures por “potência”. De facto, o termo é uma importante noção da arte da guerra chinesa, aparecendo no texto do Mestre Sun sob a forma de uma comparação entre o ataque avassalador de uma força militar com a corrente de um rio caudaloso ou de pedregulhos que ganham mais ímpeto ao rolar do alto de uma ribanceira (cf. 5.º capítulo da *Arte da Guerra de Sunzi* (*Sunzi*

*bingfa* 孫子兵法). Essa é a mesma noção de “potência” que aparece aqui. Embora a pintura seja estática, o vigor que uma figura ou o seu traçado transmite ao observador pode ser lido como “vigor”. Atente-se para que o “vigor” está vinculado ao ganhão a todo galope (metáfora?), enquanto um interessante contraponto é feito à atitude, isto é, à pose ou posição da personagem.

《列士》有骨，俱然藺生，恨急烈不似英賢之概；以求古人，未之見也。於秦王之對荊卿，及復大閑，凡此類，雖美而不盡善也。

9. “Os Eruditos Ilustres” (*Lie shi* 列士):

Possui uma ossatura adequada, é muito parecido com as representações de Lin Xiangru. A expressão de desgosto é demasiado forte, não se parece com o tipo de soluço esperado de um distinto erudito. Tentei ver na obra os ares de um luminar da Antiguidade, não consegui encontrá-los. Obras tratando da reacção de Qin Shihuang 秦始皇 à conspiração de Jing Ke 荊軻 ou sobre como subverteu as normas básicas de convivência, mesmo que sejam inteiramente belas, não são plenamente boas.

COMENTÁRIO: Tanto nesta passagem, como na passagem anterior, encontramos o termo *shi* 士, que indica o burocrata-*literatus*, um tipo social de fundamental importância para a cultura chinesa. Tendo recebido desde cedo as letras clássicas da China e uma educação nos valores “confucianos”, esses indivíduos estavam vocacionados para governar ou servir na burocracia. Havia uma dualidade inerente ao termo, definida pelo par *wen wu* 文武, isto é, trabalho de administração “civil” e militar. Desta maneira, no quadro anterior traduzi o termo por “guerreiro”, ao passo que, desta feita, preferi vertê-lo como erudito. Leio, neste parágrafo, o elogio às virtudes “civis” como superiores às virtudes militares.

Embora tenha comandado tropas, as qualidades mais óbvias de Lin Xiangru são a sua lábia e a sua capacidade de reagir instantaneamente a situações difíceis, como fica claro no episódio dos discos de jade ou num outro, conhecido pelo provérbio “reconhecer o erro e entregar o porrete (para ser punido)”, algo como o português “dar a mão à palmatória”. Nessa anedota, Lin Xiangru conseguiu, com a sua astúcia, dobrar Lian Po 廉頗, um dos mais temíveis generais de Zhao e seu colega. Não parece exagerado dizermos que o autor

do ensaio prefere esse tipo de virtude à bravura e rigor marciais; veja-se a crítica ao primeiro império unificado na história da China, por meio da história conhecida pelo provérbio “aberto o mapa, surge o punhal” (*tu qiong bi jian* 圖窮匕見). Jing Ke era o assassino num complô organizado pelo reino de Yan, evento que não recebeu a censura usualmente reservada aos que atentam contra os superiores e a ordem estabelecida. “Inteiramente belo, mas não plenamente bom” repete *Analectos* (*Lun Yu* 論語) 3.25, onde Confúcio coloca os feitos do rei Wen (civil) de Zhou acima dos do seu filho, o rei Wu (militar).

《三馬》雋骨天奇，其騰罩如躡虛空，於馬勢盡善也。

10. “Três corcéis” (*San ma* 三馬):

A ossatura ímpar do desenho causa um assombro sublime. Cobrem a tela com a sua presença, é como se galopassem sobre o vazio do céu; o pintor demonstra o seu completo domínio sobre o vigor desse tipo de animal.

COMENTÁRIO: Embora a obra citada não tenha chegado a nós, acredito que uma das criações<sup>62</sup> de Han Gan 韓幹 (706-783), pintor da dinastia Tang especializado em cavalos, pode dar uma boa ideia do que os “Três corcéis” possam ter sido. O tipo de traço, o tratamento do volume, as cores e a expressão da “energia vital” e do “espírito” do objecto, tal como executados por Han, creio, podem de certa forma ilustrar a arte da época de Gu, uma vez que os cavalos de Zhao Mengfu 趙孟頫 (1254-1322), pintor da dinastia Yuan, ainda parecem seguir os mesmos fundamentos técnicos de Han Gan.

《東王公》如小吳神靈。居然為神靈之器，不似世中生人也。

11. “Dongwang Gong, o Pai Rei do

Leste” (Dongwang Gong 東王公):

Parece-se com um espírito menor do clã Wu. Está claro que é um tipo de talismã, não se parece com uma pessoa deste mundo.

COMENTÁRIO: Dongwang Gong é uma deidade taoista, normalmente emparelhado com Xiwangmu 西王母, a Mãe Rainha do Oeste. Os dois dão origem a

dois tipos de panteão reconhecidos por aquela religião, em que cada deidade é seguida por uma miríade de imortais: os homens com Dongwang, as mulheres com Xiwang. Essa divisão não apenas corresponde ao sistema binário do *yin* 陰 e *yang* 陽 (homem/mulher, Leste/Oeste), também se harmoniza a um tipo de geografia sagrada do taoísmo, com a montanha Donghuang no Oriente e a montanha Kunlun no Ocidente. Confesso que ao traduzir o texto não consegui ir mais além da literalidade, tendo a ligeira impressão de que a pintura segue uma iconografia primitiva da deidade, do género que encontramos esculpido em tumbas da dinastia Han.

《七佛》及《夏殷大列女》二皆衛協手傳，而有情勢。

12. “Sete Budas” (*Qi fo* 七佛) e “Série Longa das Mulheres Exemplares das Dinastia Xia e Shang” (*Xiyinda lie nu* 夏殷大列女):

Ambas as obras foram copiadas por Wei Xie 衛協, possuem vigor e vitalidade.

COMENTÁRIO: Parece ser inato à cultura chinesa o hábito de criar hierarquias e *rankings* para as coisas aparentemente mais irrelevantes, não sendo, pois, de estranhar que essa propensão também se aplique às grandes realizações do espírito. Nesse contexto, a questão de “qual o maior pintor da China?” também ecoa pelos debates de eruditos nos séculos a vir, apesar de que, frequentemente, não agregue muito em termos de compreensão da técnica, das obras e das concepções estéticas dos artistas envolvidos.

Para além de Gu Kaizhi, um sério candidato ao título de “pintor mais importante”, o nome de Wei Xie (dinastia Jin Ocidental, datas desconhecidas) também é arrolado como um dos primeiros grandes mestres. Tudo o que se sabe de Wei vem de textos especificamente sobre pintura, o que demonstra que ele, diferentemente de Gu, não tinha berço, nem relações, nem a cultura suficiente para se inserir num dos núcleos da elite da sua época. Como diz Xie He na sua *Classificação e Registo dos Pintores Antigos* (*Gu huapin lu* 古今畫品), Wei Xie “foi o primeiro a adoptar o traço fino e o acabamento esmerado nas suas pinturas, tendo um domínio geral dos Seis Cânones” (conheceremos o que Xie tem a dizer de Gu Kaizhi no final deste artigo). Wei Xie vem listado na mais alta categoria de Xie He. Está atrás apenas de



## AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Pintura

Lu Tanwei 陸探微 e do seu mestre Cao Buxing 曹不興. É significativo, contudo, que Xie He não elogiar Cao, o que nos faz pensar que somente foi incluído na lista em razão de ter ensinado um pintor tão distinto quanto Wei Xie. Tal atitude não é de se estranhar, uma vez que, além da autoridade de Xie He, o “próprio Gu” (isto é, o autor deste ensaio) dedica altos elogios a Wei Xie (cf. este parágrafo e o seguinte). Vale a pena enfatizar que, em eras posteriores, os debatedores utilizarão os elogios que estamos a ler no presente ensaio para justificar o entendimento de que Wei Xie era superior a Gu Kaizhi. Esse é um debate sobre o qual não podemos formar uma opinião própria, infelizmente, já que não há obras conhecidas de Wei.

《北風詩》亦衛手。巧密於精思，名作；然未離南中。南中像興，即形布施之象，轉不可同年而語矣。美麗之形，尺寸之制，陰陽之數，纖妙之跡，世所並貴。神儀在心而手稱其目者，玄賞則不待喻。不然，真絕夫人心之達。不可或以眾論。執偏見以擬通者，亦必貴觀於明識。夫學詳此，思過半矣。

13. “Vento Norte” (*Beifeng shi* 北風詩): Também traz a mão de Wei Xie. Wei considerou cuidadosamente a sua composição, executando-a, a seguir, com grande esmero e minúcia; é uma obra-prima. Todavia, nunca deixou as terras do Sul. Um tipo de figura particular desenvolveu-se naquela região, ou seja, pinturas para serem ofertadas a monges e templos budistas, mas não podem ser comparadas ao trabalho de Wei. A beleza e a graça das formas, o domínio das proporções, a aplicação de técnicas exotéricas do *yin* e *yang*, a fineza e fascínio das linhas são todas qualidades do trabalho de Wei, que a boa sociedade tem em alta conta. Fixando o divino aspecto da obra acabada na mente, o seu pincel simplesmente segue o seu olhar; nesse pintor, a profunda capacidade de apreciar o modelo dispensa qualquer entendimento. Do contrário, tal tarefa estaria além do que é inteligível à mente. Não é possível colocar Wei Xie ao lado da multidão de pintores comuns. Mesmo aquele que, detrás dos seus preconceitos, se presume conhecedor precisa empenhar maior atenção para um entendimento esclarecido das suas pinturas. Para emular Wei é importante detalhar esses pontos; nisso, considerar a composição é mais de meio caminho andado.

COMENTÁRIO: O autor elogia mais uma vez a pintura de Wei Xie e dá pistas sobre o tipo de patrocínio de que dependia. Jin não pode ser considerada uma dinastia típica, pela fraqueza da corte e a independência de facto dos clãs militares que ora se aliavam, ora tentavam tomar o trono dos Sima. Ao mesmo tempo, o final da dinastia Han e a invasão de povos nómades de cultura não-chinesa causou a diáspora da população Han para o Sul, uma região antes considerada inóspita. Dado o vácuo político e económico dessa nova região, o budismo teve um papel importante na organização da vida social, acumulando património e uma certa influência sobre a população.

Cao Buxing, o mestre de Wei Xie, é conhecido por ter servido Sun Quan 孫權 (182-252), soberano de uma das três principais regiões em que o império Han se dividiu após a queda da dinastia. Sun Quan, cujos domínios ficavam no Sul da China, tornou-se patrono do monge Kang Senghui 康僧會 (?-280), construindo templos e apoiando o seu trabalho de tradução de sutras. Esse parece ter sido o germe da criação de pinturas budistas na China, com o envolvimento de Cao e dos seus discípulos (Wei entre eles) no que suponho primeiro terem sido murais, o que justifica o facto de as obras não terem sido transmitidas para o Norte, com afirmado no texto.

No entanto, neste parágrafo está em causa uma pintura de sabor plenamente “confuciano”, baseada numa rima recolhida nos “Ventos do País de Bei” (*Bei feng* 北風), secção do 1.º capítulo do canónico *Clássico dos Poemas* (*Shijing* 詩經). O poema, chamado de “Vento Norte”, narra uma cena singela em que duas pessoas decidem enfrentar corajosamente uma tempestade de neve, soprada pelo gélido vento norte. A crítica ortodoxa indica que a tempestade é uma metáfora para um soberano, particularmente cruel, no país de Wei, alegando também que as duas pessoas são homens sábios que se anteciparam a um clima de guerra civil naquele lugar, deixando-o antes da crise.

《清游池》不見金鎬，作山形勢者，見龍虎雜獸，雖不極體，以為舉勢，變動多方。

14. “Lagoa dos Passeios Mansos” (*Qing youchi* 清游池):

Nesta tela, não se vê a lagoa dourada de Hao; o pintor deu vigor ao relevo montanhoso; dragão, tigre e outras bestas aparecem na composição. Embora não se tenha elevado à máxima expressão do género, é uma

boa exploração do vigor pictural; há diversidade no tratamento e dinamismo nas variações.

COMENTÁRIO: Não está claro o que indicam os dois caracteres, *jin* 金 e *hao* 鎬, “Hao dourado(a)”, de maneira que a tradução interpretou-os como uma alusão a uma lagoa próxima da capital dos Han na primeira metade da dinastia, onde o imperador Wu construiu um palácio para seu lazer. Isso não importa tanto, uma vez que o género e o significado da pintura estão bastante claros. É uma pintura de “Montanhas e Rios” de facto, ainda que, considerando a história do desenvolvimento do género,<sup>63</sup> se possa especular que talvez tenha dado maior destaque às figuras mitológicas, com a presença de uma ou outra figura humana absorta em contemplação.

《七賢》唯嵇生一像欲佳，其餘雖不妙合，以比前諸竹林之畫，莫能及者。

15. “Sete Sábios” (*Qi xian* 七賢):

Somente a figura de Ji Kang se aproxima de um resultado satisfatório. As outras, mesmo que não tenham estabelecido uma correspondência maravilhosa com os seus modelos, estão além do que os desenhos anteriores conseguiram realizar.

COMENTÁRIO: Os chamados “Sete Sábios do Bosque de Bambu” (*Zhulin qi xian* 竹林七賢) incluem Ruan Ji 阮籍 (210-263), Ji Kang (223-263), Shan Tao 山濤 (205-283), Liu Ling 劉伶 (221-300), Xiang Xiu 向秀 (227-272?), Ruan Xian 阮咸 (sobrinho de Ruan Ji) e Wang Rong 王戎 (234-305). Embora em vida nunca tenham formado um grupo coerente, tal como sugere o título “Sete Sábios”, a sua fama póstuma deve-se à colectânea de Liu Yiqing *Novos Discursos em Voga na Sociedade*, que reforçou o folclore em torno desses indivíduos como expoentes do chamado “Estudo do Mistério” (*Xuanxue* 玄學), um tipo de pensamento e estilo de vida peculiar da transição entre as dinastias Han e Jin. Inegavelmente, Ji Kang e Ruan Ji são as figuras maiores no grupo, enquanto Xiang Xiu é lembrado como um importante comentarista dos *Ensaaios do Mestre Zhuang*. Diferentemente dos intelectuais burocratas despersonalizados da dinastia Han, a crise no período intermediário dos Três Reinos (*San guo* 三國) (220-280) possibilitou a escolha de um estilo de vida boémio, devotado à música, álcool, comportamentos fora do rígido padrão confuciano e

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

recusa à fechada vida ao serviço de um governante. Mesmo que a situação política se tenha transformado, os “Sete Sábios” continuaram a simbolizar um conforto e fuga para os que não se conseguiam enquadrar, ou simplesmente fracassavam, no difícil jogo de relações pessoais e disputas por espaço que marcam a sociedade chinesa. Iconograficamente, os “Sete Sábios” mantiveram-se como um importante motivo das artes plásticas em dinastias posteriores; o estilo da época de Gu Kaizhi talvez seja mais bem representado pelo mural “Sete Sábios e Rong Qiqi” (*Qixian yu rong qiqi* 七賢與榮啟期)<sup>64</sup> datando da dinastia do Sul (420-589, desenterrado na província de Jiangsu na década de 1960 e hoje exposto no Museu de Nanquim.

《嵇輕車詩》作嘯人，似人嘯；然容悴不似中散。處置意事既佳，又林木雍容調暢，亦有天趣。

16. “Carruagem Leve, um Poema de Ji Kang” (*Ji qing che shi* 嵇輕車詩):

Embora o personagem da pintura esteja a chamar alguém, de facto parece estar a responder a outrem. Por outro lado, a aparência emaciada não nos lembra o célebre Zhongshan 中散. Tendo em mente que o artista demonstrou uma boa concepção de como dispor os elementos do quadro e também que as árvores do bosque produzem uma sensação de relaxamento e harmonia, esta obra também desperta um encanto prodigioso.

COMENTÁRIO: “Carruagem Leve” não é o título de um poema, mas uma imagem utilizada por Ji Kang para simbolizar a partida do seu irmão para a frente de batalha. Já referimos acima o facto de que Ji escreveu um ciclo de 18 composições sobre despedida (um género da poesia chinesa) dedicadas ao seu irmão Ji Xi 嵇喜, intitulado “Despedindo-me do Xiucui que parte para o seu serviço militar” (*Zeng xiucui ru jun* 贈秀才入軍) (no tempo de Ji Kang, Xiucui 秀才 era um tipo de referência pessoal que, uma vez obtida, autorizava alguém a buscar um cargo público). Na verdade, Ji Kang aproveita a situação para defender sua escolha de “desengajar-se” da vida político-burocrática e investir numa existência de contemplação estética e apreciação dos prazeres. O termo “carruagem leve” aparece em dois poemas (o 10.º e o 12.º); não é fácil definir qual deles o pintor utilizou como inspiração. Como veremos

no próximo ensaio, a aparência emaciada é uma característica dos que se submetem a práticas ascéticas, o que não tem muito a ver com a reputação de Ji Kang, donde a crítica.

Na dinastia Han, larga porção da elite estava enquadrada numa estrutura burocrática em que os cargos correspondiam a papéis político-administrativos substanciais. Dada a ubiquidade da vida funcional, as pessoas eram normalmente referidas pela sua posição, o que servia inclusive como deferência ao seu papel na hierarquia social – ainda que estivessem na sua condição “privada”. Contudo, na era Jin, a dinastia em que viveu Ji Kang, a burocracia encontrava-se num estado de letargia; ao lado do absentismo daqueles que possuíam cargos com sentido prático havia também um número de sinecuras, das quais a posição de Zhongsan era um exemplo. Mesmo assim, ainda que não tivesse relevância política, Ji é tratado por Zhongsan, seguindo-se uma convenção social que se perenizaria na história chinesa.

《陳太丘二方》太丘夷素似古賢，二方為爾耳。

17. “Os Dois Filhos de Chen Taiqiu”  
(*Chen Taiqiu er fang* 陳太丘二方):

Neste retrato, Taiqiu aparece com a lhanza austera de um grande homem da antiguidade. Também os seus dois filhos.

COMENTÁRIO: Chen Taiqiu 陳太丘 é Chen Shi 陳寔 (104-186), um magistrado local do distrito de Taiqiu, membro do clã Chen, influente na corte, que haveria de estabelecer a sua breve dinastia no século VI (557-589). Chen Shi entrou para os anais como um administrador recto e pai rigoroso, com algumas anedotas lembradas até hoje. A pintura é baseada numa delas, em que Chen Shi aparece como um *exemplum* de chefe de clã, jactando-se “modestamente” de que era difícil para o seu filho mais velho e o seu quarto filho serem irmãos um do outro, tamanha a reputação de cada um por serem “bons e sábios”... Por conseguinte, essa obra segue o género usual de pintura didáctica, servindo como lembrete às pessoas de qual modelo de conduta deveriam emular.

《稽興》如其人。

18. “Ji Xing” 稽興:  
O desenho é idêntico ao modelo.

COMENTÁRIO: “idêntico ao modelo” no sentido de transmitir o “espírito” e a “energia vital” do indivíduo. Não consegui identificar a personagem Ji Xing.

《臨深履薄》兢戰之形，異佳有裁。  
自《七賢》以來，並戴手也。

19. “Diante do precipício, sobre o gelo fino”  
(*Linshe lubo* 臨深履薄):

O medo e a tensão configurados; o pintor dá a medida que separa o bom efeito do incomum. Desde que vi os “Sete Sábios”, essa é uma mão por que tenho grande admiração”.

COMENTÁRIO: Esta é mais uma pintura a ilustrar o *Clássico dos Poemas*, de que selecciona uma composição em dez partes (década) chamada de “Xiaomin” 小旻 (lit., pequeno céu de Outono). A crítica tradicional afirma que o poema é da autoria dum funcionário da corte de Zhou que, pretendendo censurar o rei, decide não o fazer pelos riscos de ofender o orgulho do seu superior e sofrer represálias; “precipício”, “gelo fino”, “tigre bravo” são metáforas para esse tipo de situação. Conforme a hermenêutica chinesa, esse clima de terror sentido por um funcionário subalterno serve de advertência para os que estão acima na hierarquia, pois, ainda conforme o consenso da literatura confuciana, a boa política idealmente deve ser regida pelo sincero desejo de se agir correctamente, não obstante as distinções entre homem e homem. A repetição *à outrance* desse tema prova que entre os ideais e a realidade há uma distância considerável.

“Notas feitas para pintar a montanha do pavilhão das nuvens”

As “Notas”, terceiro e último ensaio atribuído a Gu Kaizhi, aparentemente podem ser relacionadas a um género ocidental chamado de *écfrase*, isto é, uma descrição beletrística de uma obra de arte plástica, no caso, uma pintura de “Montanhas e Rios”. Entretanto, ao lermos cuidadosamente o texto, não está claro se o autor tem a obra diante dos seus olhos, se a está a executar ao mesmo tempo que discursa, ou, ainda, se está meramente a imaginá-la. Esse problema seria resolvido com menos dificuldade se estivéssemos tratando de um idioma com conjugações verbais!

Não conseguimos, tampouco, encontrar uma indicação definitiva de qual obra seja. O “pavilhão das

nuvens” do título não parece ser o nome topográfico de uma montanha em particular, nem tampouco se refere a uma estrutura arquitectónica famosa, o que ajudaria a localizá-la no tempo e na geografia da China antiga. Propor-se que é a montanha de Tianzhu na província de Anhui não pode ser verificado, é apenas uma tradição. A autoria também é uma questão espinhosa, dado que não há obras conhecidas sobre esse tema. Seria possível argumentar que a obra não poderia pertencer a Gu, uma vez que o género “puro” de “Montanhas e Rios” ainda se não se tinha desenvolvido no seu tempo. Entretanto, percebe-se que essa obra segue o mesmo tipo de “pintura narrativa” ou “adaptação literária” encontrado em outras telas do artista. Além disso, o enredo é inspirado em anedota encontrada no início do segundo rolo do texto “Crónicas Dinásticas dos Mestres do Céu da Dinastia Han” (*Han tianshi shijia* 漢天師世家), que poderia muito bem ser conhecida por Gu Kaizhi, membro de um clã taoista. Por conseguinte, não é impossível que Gu Kaizhi tenha escrito o texto, nem que tenha mesmo esboçado a pintura, caso esta tenha existido.

A anedota diz respeito a Zhang (Dao)Ling 張(道)陵 (34?-156?!) que, historicamente, se celebrizara como líder de um movimento taoista quilástico, conhecido como os Cinco Caços de Arroz (*Wudou mi dao* 五斗米道). Um largo folclore desenvolveu-se em torno de Zhang, falando dos seus encontros com imortais e das suas andanças pelas montanhas da China para buscar técnicas e elixires de longevidade. Neste contexto, ele é apresentado como o líder folclórico dos Mestres do Céu (*Tianshi dao* 天師道), que hoje continua a ser das mais importantes seitas taoistas e curiosamente liderada por um descendente de Zhang. Nessa narrativa, Zhang lidera uma miríade de discípulos a um conjunto de montanhas (“Pavilhão das nuvens” é o apelido usado para indicar uma delas). Durante as suas viagens, ele realiza sacrifícios, recebe textos de espíritos, exorciza demónios e testa o fervor dos seus seguidores. Em certa altura, avista um pessegueiro do alto da montanha e exige que os seus discípulos pulem do abismo e lhe tragam um fruto (que no folclore taoista representa a imortalidade). Enquanto quase todos fogem de medo, Wang Chang 王長 e Zhao Sheng 趙昇 (no ensaio referidos erroneamente por Wang Liang 王良 e Chao Sheng 超昇) são os únicos a se submeterem ao teste, pelo que obtêm os ensinamentos secretos de Zhang (Dao)

Ling. A pintura refere-se ao *moment décisif*, logo após Zhang ordenar que pulem do precipício.

Alguns esclarecimentos podem ser úteis para aprimorar o entendimento do texto. Em primeiro lugar, as “Notas” referem-se a uma pintura de rolo, um formato pouco usual na tradição artística europeia. A obra não era exposta toda de uma vez, como os quadros que pendem nas paredes dos museus. A pintura era feita sobre um rolo (de seda, papel, cânhamo, etc.), que o observador desenrolava normalmente da direita para a esquerda, acompanhando o desenvolvimento do tema; veremos que o autor está sempre a citar “leste” (i. e., “o lado da mão direita”) e “oeste” (i. e., “mão esquerda”). Portanto, o texto descreve o desenrolar da pintura, existindo uma dimensão temporal e sequencial explícita que dá ênfase à observação do detalhe, do particular. Deixamos isso claro na tradução, não apenas pela paragrafação do original chinês, mas também ao dividi-lo em quatro partes: uma descrição geral e as três secções em que o autor/pintor divide a sua criação.

DESCRIÇÃO GERAL

又《畫雲台山記》曰：山有面，則背向有影。可令慶雲西而吐於東方。清天中，凡天及水色，盡用空青，竟素上下以映日。

1. Em “Notas feitas para pintar a montanha do pavilhão das nuvens”, um outro texto de sua autoria, Gu Kaizhi diz: “a montanha está de face para o observador, de modo que as suas costas estão cobertas por sombra. É possível fazer com que uma nuvem auspiciosa se mova para o Oeste, expelida do Oriente.<sup>65</sup> O dia está bom, limpo o céu que, assim como a água a correr abaixo, utiliza o mesmo tipo de anil esverdeado. Toda a borda branca da tela de seda, acima e abaixo, está coberta pelo brilho do sol.<sup>66</sup>

Primeira Secção

西去山，別詳其遠近，發跡東基，轉上未半，作紫石如堅雲者五六枚。夾岡乘其間而上，使勢蜿蜒如龍，因抱峰直頓而上。

2. Uma montanha cresce para oeste, movimento a partir do qual o artista distingue o que está longe, o que está perto; o sopé da montanha, a leste, ergue-se, dobra-se para cima e, antes de chegar à metade da tela, despontam cinco ou seis rochedos púrpuras,<sup>67</sup> similares

## AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Pintura

a nuvens rijas. As rochas espremem o espinhaço da montanha, parecendo fazer dele a sua cavalgada, o que dá a esse trecho um vigor serpentino, comparável ao de um dragão que, abraçado a um pico, investe para cima como um aríete.

下作積岡，使望之蓬蓬然凝而上。次複一峰是石，東鄰向者峙峭峰，西連西向之丹崖。

3. Sob o pico, o espinhaço desenrola-se numa crista de montes, fazendo com que o observador os veja, passo a passo, acumular-se numa grande massa, ao mesmo tempo em que se erguem nas alturas. Depois, contraposto ao conjunto de píncaros que ficam a seu Leste, aparece um novo cume rochoso, que se liga a um belo penhasco, pintado com cinábrio a inclinar-se para o Ocidente...

下據絕磴。畫丹崖臨澗上，當使赫嶽隆崇，畫險絕之勢。天師坐其上，合所坐石及廡。宜礪中，桃傍生石間。

4. Na parte de baixo da pintura corre, no vale, um riacho. Ao pintar esse contraste entre o abismo vermelho e a água abaixo, o pintor deve transmitir a sensação do imenso perigo das alturas, conjugada à majestosa grandiosidade da cena. Tal é o vigor do alcantil que se pinta.

畫天師，瘦形而神氣遠，據礪指桃，回面謂弟子。弟子中有二人臨下，到身大怖，流汗失色。作王良，穆然坐，答問，而超昇神爽精詣，俯眄桃樹。

5. Há o Mestre Celestial sentado ali no topo, ambos, ele e a sua pedra, cobertos pela penumbra; nas margens do riacho, no meio das rochas, crescem pessegueiros. Fisicamente, o imortal deve ser pintado como uma figura magra, ao passo que o seu espírito e a sua energia vital devem ser descritos como algo distante do mundo. Do alto do seu nicho, o taoista aponta para o pessegueiro abaixo, voltando-se para falar com os seus discípulos, dois dos quais estão a olhar despenhadeiro abaixo, os corpos congelados de paúra, as faces lívidas cobertas de suor. Wang Liang [i. e., Chang] está sentado, sereno, respondendo ao mestre; Chao [i. e., Zhao] Sheng empenha todo o seu intelecto para compreender o ensinamento, inclinando o seu corpo para observar a árvore.

又別作王、趙趨。一人隱西壁傾巖，餘見衣裾；一人全見室中，使輕妙泠然。

6. Na cena seguinte, Wang e Zhao correm em direcção à beira (do precipício). Há um discípulo que se esconde atrás da parede do rochedo a oeste do precipício, visível apenas parte de seu manto. Aparece, inteiro, dentro da sua choupana, um outro discípulo que deve ser pintado com a leveza maravilhosa, a fria indiferença ao mundo típica dos imortais taoistas.

凡畫人，坐時可七分，衣服彩色殊鮮，微此正，蓋山高而人遠耳。

7. Ao desenhar pessoas sentadas, podem medir cerca de sete décimos da sua altura de pé; as suas vestes devem empregar cores distintamente vivas. Sem esse ajuste, as montanhas parecerão altas e as pessoas distantes.<sup>68</sup>

## Segunda Secção

中段東面，丹砂絕磔及廡，當使嶠嶺高驪，孤松植其上。對天師所壁以成礪，礪可甚相近，相近者，欲令雙壁之內，悽愴澄清，神明之居，必有與立焉。

8. Na parte leste da segunda secção há um promontório sobranceiro de terra de cinábrio, bem como a sombra que ele lança. É preciso ressaltar a beleza da sua inclinação, que o projecta nas alturas, o que pode ser feito plantando um pinheiro solitário sobre o seu cume. O promontório contrapõe-se ao penhasco em que se escondera o Mestre do Céu, formando com ele uma garganta, que pode ser bastante estreita, com o riacho correndo abaixo. Com isso, o pintor deseja sugerir, entre os dois picos, uma atmosfera de pura tranquilidade e mesmo de melancolia – a morada para os espíritos de luz: tem que haver ali algum deles presente!!

可於次峰頭作一紫石亭立，以象左闕之夾高驪絕磔，西通雲臺以表路。路左闕峰，似巖為根，根下空絕，並諸石重勢，巖相承，以合臨東礪。

9. Sobre o próximo cume pode-se colocar um rochedo púrpura, para destacar a torre de vigia à sua esquerda, o ponto culminante dessa bela escarpa... a seu oeste,

pinta-se um pavilhão das nuvens para indicar que há uma trilha a conectá-los. O caminho passa pela torre, sugerindo que o rochedo abaixo funciona como alicerce desse trecho, o qual, por sua vez, está a pairar sobre o vazio. As rochas criam um vigor sincopado, os alcantãs sucedem-se um ao outro para se ligarem à composição que, a leste, terminara com o riacho.

其西石泉又見，乃因絕際作通岡，伏流潛降，小復東出，下礪為石瀨，淪沒於淵。所以一西一東而下者，欲使自然為圖。

10. Mais adiante, a oeste, jorra uma fonte de um rochedo. Segue o seu curso até chocar contra o alto da montanha, penetra-o e daí corre sob a terra, descendo até ao sopé, quando ressurgue, a leste, da pedra um bebedouro que mana no regato. A razão para fazer essa fonte correr de oeste para leste, e daí descer para a falda da montanha, está em que o artista desejava converter 'aquilo que ocorre por si só'<sup>69</sup> numa pintura.

雲臺西北二面，可一圖岡繞之。上為雙礪石，象左右闕。石上作孤游生鳳，當娑娑體儀，羽秀而詳。軒尾翼以眺絕礪。

11. Os lados norte e oeste do pavilhão das nuvens, é possível cercá-los com uma única colina. Acima, erguem-se dois outeiros redondos, que funcionam como torres de vigia, à esquerda e à direita do pavilhão. Sobre o outeiro da direita pinta-se uma fénix<sup>70</sup> a viajar solitária pelo universo; tanto em termos de compleição, como de aparência, ela transmite a sensação de estar livre, solta: as suas penas trazem a beleza intrincada de um brocado. Espalhando asas e cauda, essa ave observa o penhasco com o rio abaixo.<sup>71</sup>

## Terceira Secção

後一段，赤岫，當使釋弁如裂電，對雲台西鳳所臨壁以成礪，澗下有清流。其側壁外面，作一白虎，匍石飲水。後為降勢而絕。

12. Na última secção, os penedos rubros das encostas das montanhas devem ser distribuídos a esmo, como se fossem fragmentos de relâmpagos, contrapostos ao pavilhão das nuvens a leste, em particular àquela parede para que a fénix está voltada. Com esta composição, dá-se forma a mais um desfiladeiro, com uma corrente

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

clara a refrescar a paisagem abaixo. Na face exterior da montanha, o pintor cria um tigre branco,<sup>72</sup> agachado sobre uma pedra para beber água. Depois disso, o vigor da montanha decai, até que se esgota.

凡三段山，畫之雖長，當使畫甚促，不爾不稱。鳥獸中，時有用之者，可定其儀而用之。下為礪，物景皆倒作，清氣帶山下，三分倨一以上，使耿然成二重。

13. Embora as três secções da montanha sejam longas, deve-se concentrar a composição; de contrário não é possível estabelecer as simetrias<sup>73</sup> pretendidas. Dentre as bestas e aves, se houver necessidade de representar alguma, pode-se definir o seu aspecto e agregá-lo à figura. No despenhadeiro abaixo, o reflexo das figuras e paisagens deve ser pintado ao contrário. A névoa fresca deve cobrir a parte de baixo da montanha, ocupando cerca de um terço da altura da tela. Assim, fica evidente para o observador a existência de dois níveis na pintura”.

已上並長康所著，因載於篇。自古相傳脫錯，未得妙本勘校。

Os textos acima são da autoria de Gu Changkang, por isso os compilei num único volume. Foram transmitidos desde tempos priscos, com correcções sendo feitas paulatinamente. Não me foi possível obter os manuscritos para emendar o texto.

## PARTE III: CRÍTICA

Gu Kaizhi é lembrado, hoje, como um dos mais importantes pintores da história da China. Contudo, na *Classificação e Registo dos Pintores Antigos*, um dos primeiros textos dedicados exclusivamente à essa arte, Gu não foi reconhecido como tal. Não se sabe muito sobre o pintor Xie He (activo na primeira metade do século VI, dinastia do Sul Qi (479-502), o autor desse texto, que hoje é lembrado mormente como transmissor dos “Seis Cânones”, conceitos basilares para apreciação e crítica da pintura na China.<sup>74</sup> Xie compilou avaliações sucintas de 27/29 pintores, dispondo-os em seis divisões. Gu Kaizhi foi relegado para a terceira divisão, enquanto Lu Tanwei recebeu a palma de mais distinto pintor da China, ao lado da “escola” de Cao Buxing e seus discípulos Wei Xie, Zhang Mo 張墨 e Xun Xu 荀勗.

## AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Pintura

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

Não muito depois, Yao Zui (activo na segunda metade do século VI, dinastia do Sul Chen (557-589), um outro aficionado da pintura, compilou o texto *Continuação à Classificação dos Pintores* (*Xuhua pin zhu* 續畫品) que se pretende uma continuação à obra de Xie He. Entretanto, esta *Continuação* não possui uma estrutura segmentada em divisões, talvez por incluir como primeiro pintor o imperador Yuan de Liang. De qualquer maneira, no seu longo prefácio, Yao faz uma defesa apaixonada de Gu Kaizhi como o maior pintor da China, sobrepondo-o à escola de Cao Buxing. A posteridade retornará ao debate sobre qual era o melhor entre Gu Kaizhi, Lu Tanwei e Wei Xie, sempre a partir das vozes de Xie e Yao. Passemos agora a esses dois textos fundadores da crítica de Gu Kaizhi.

**Xie He.** *Classificação dos Pintores Antigos*: Terceira Classe (*Gubua pinlu: Di san pin* 古畫品錄·第三品) (extracto)

顧愷之。五代晉時晉陵無錫人。字長康，小字虎頭。

1. Gu Kaizhi, pintor das Cinco Dinastias, era Jin, natural do distrito de Jinling, vila de Wuxi. Nome de cortesia Changkang, alcunha infantil Hutou 虎頭.

格體精微，筆無妄下。但跡不逮意，聲過其實。

2. O estilo e compleição das suas criações demonstra esmero e sutileza. Não usa o seu pincel levemente. No entanto, o seu traço estava aquém da sua intenção artística. Tinha mais fama do que o justificam os factos.

COMENTÁRIO: Isso é tudo o que Xie He tem a dizer sobre Gu Kaizhi, o segundo de um conjunto de nove artistas reunidos na terceira classificação. O acto de o definir como um pintor mediano tem mais a dizer do que a lacónica crítica do “traço estar aquém da sua intenção artística”. Em outras apreciações, Xie tendia a observar como cada um dos pintores dominava os “Seis Cânones” – com preeminência para a “harmonia do *qi*” – e, ainda, como contribuíam para o desenvolvimento de estilos ou padrões nas tradições picturais. Nesse sentido, mesmo que a mais longa avaliação do seu texto não chegue aos 70 caracteres, as observações sobre Gu (meros 17 ideogramas!) são reveladoramente parcimoniosas, ausente, inclusive, o acume de observações sobre outras personagens...

**Yao Zui.** *Continuação à Classificação dos Pintores*: Prefácio (extracto)

夫丹青妙極，未易言盡。雖質沿古意，而文變今情。立萬象於胸懷，傳千祀於毫翰。故九樓之上，備表仙靈，四門之墉，廣圖賢聖。雲閣興拜伏之感，掖庭致聘遠之別。

1. A arte do índigo e do cinábrio<sup>75</sup> é a culminação do maravilhoso. Não é fácil explorar os seus recantos com palavras. Muito embora a naturalidade do homem prossiga o que ditara a Antiguidade, o refinamento transformou-se no que é considerado como tal em nossos dias.<sup>76</sup> Dez mil imagens são concebidas no peito do artista para serem transmitidas por milénios sob a ponta do seu pincel. Por tal motivo, sobre o Pagode de Nove Andares estão representadas todas as deidades;<sup>77</sup> entre as quatro paredes do Salão de Luz (*mingtang* 明堂) estão pintados grandes murais dos sábios.<sup>78</sup> As pinturas do Pavilhão das Nuvens (*yun ge* 雲閣) inspiram a vontade de prostrar-se em veneração;<sup>79</sup> com os retratos nos aposentos do Palácio Central (*ye ting* 掖庭)<sup>80</sup> aprende-se sobre as diferenças entre homem e mulher, pelos ritos de envio do preço da noiva.<sup>81</sup>

凡斯緬邈，厥跡難詳。今之存者，或其人冥滅，自非淵識博見，熟究精粗，擯落蹄筌，方窮致理。

2. Essas figuras de um passado distante também são difíceis de precisar. Das obras que ainda existem hoje, infelizmente já não mais se sabe sobre as pessoas retratadas. Embora não seja eu uma pessoa de conhecimentos profundos e larga experiência, pude investigar as diferenças que separam a arte fina da grosseira; somente após utilizar a rede e a vara da parábola é que consegui compreender os princípios inerentes ao tema.<sup>82</sup>

但事有否泰，人經盛衰，或弱齡而價重，或壯齒而聲邁。故前後相形，優劣舛錯。

3. Não obstante, todas as coisas na vida são determinadas pela sucessão entre boa e má sorte, tal como provam os hexagramas *pi* 否 e *tai* 泰 do *Livro das Mutações* (*Yijing* 易經);<sup>83</sup> as relações de pessoa a pessoa passam por tempos de fortuna e tempos de miséria. Algumas pessoas são jovens e cheias de valor; outras estão na maturidade e já contam com grande reputação. Logo,

quem vem à frente, quem vem atrás fica claro, uma vez postos lado a lado – o bom e o mau presumem uma comparação.

至如長康之美，擅高往策，矯然獨步，終始無雙。有若神明，非庸識之所能效；如負日月，豈末學之所能窺。

4. E, assim, chegou o tempo para um tipo de beleza pictural como a de Gu Kaizhi, o Changkang, que, único, sobressai nos anais do passado. Singularizou-se pela sua vivacidade; ontem e hoje mantém-se inigualado. As suas obras possuem um espírito, um brilho tal que não se pode reproduzir com saberes convencionais. Quando alguém se incumbe de compreender os grandes homens, as grandes obras, que assomam tal como Sol e Lua, será que lhe basta estudar coisas secundárias?

荀、衛、曹、張，方之蔑矣；分庭抗禮，未見其人。謝云聲過於實，良可於邑。列於下品，尤所未安。斯乃情有抑揚，畫無善惡。始信曲高和寡，非直名謳。

5. Comparados a Gu, Xun Xu, Wei Xie, Cao Buxing, Zhang Mo são pequenos. Nunca vi ninguém que, em relação a Gu, pudesse ser tratado como o hóspede da história, que é recebido em pé de igualdade pelo seu anfitrião.<sup>84</sup> Xie He disse que Gu tinha mais fama do que justificavam os factos; eis algo que muito merece protestos. Mas colocá-lo numa categoria inferior, essa é uma atitude que não me deixa à vontade. Será que as emoções, sendo volúveis, têm altos e baixos, ao mesmo tempo em que não há boas e más pinturas? No início, imaginava que se passava com Gu Kaizhi o mesmo que na anedota, “quando a melodia é difícil, poucos a podem acompanhar”<sup>85</sup> e daí pensei que não valia o mesmo que uma canção que se popularizou.

泣血謬題，寧止良璞。將恐疇訪理絕，永成淪喪，聊舉一隅，庶同三益。

6. De facto, o injusto demérito a Gu irrita-me, a ponto de chorar lágrimas de sangue: será que este é um caso menor do que o da jóia bruta de Bian He 卞和?<sup>86</sup> Temo, sobretudo, que os do futuro, debruçando-se sobre

esta arte, vejam os seus princípios descaracterizados, perdidos, mortos, para sempre. Por isso, sugiro um dos ângulos da figura, com a esperança de que alguém como eu possa agregar os outros três<sup>87</sup> ...

COMENTÁRIO: Traduzimos aqui pouco menos da metade do prefácio de Yao Zui, longo, se comparado ao corpo da obra, ou seja, às apreciações dos pintores posteriores àqueles citados por Xie He. Nesta parte, o texto de cada avaliação tem mais ou menos a mesma extensão da “Classificação” original. A partir da nossa divisão em seis parágrafos, podemos ver que há dois grandes temas a estruturarem a passagem: uma breve “história da pintura” (parágrafos 1 a 3) e o panegírico de Gu Kaizhi como pintor supremo (parágrafos 4 a 6).

Em primeiro lugar, nos parágrafos 1 a 3, Yao Zui começa, como sói, “do princípio”, dissertando sobre o papel social da pintura – um elemento de legitimação que faz dela parte da cultura confuciana; isso é comprovado pelas citações de *exempla* da história antiga, o que respalda a função eminentemente educativa e moralizante da pintura nos primórdios da história imperial (1). Sobre os pintores em particular, Yao Zui reconhece dois problemas: a sua identidade e a crítica de suas obras. Diante da questão de como distinguir quais os grandes artistas, qual a grande arte, torna-se necessário o *connaisseur*, o erudito (2), que é capaz de ver além do véu do tempo e das idiosincrasias pessoais. O método de crítica artística não é diferente dos antigos catálogos de homens e mulheres virtuosos. É necessário colocá-los lado a lado e criar uma escada de mérito (3).

Nos parágrafos 4 a 6, Yao Zui faz o seu elogio de Gu Kaizhi, em que muito pouco é dito sobre as suas obras ou da sua arte em particular. Ao contrário, o que é muito comum nos textos chineses, o texto consiste num longo argumento de autoridade visando louvar Gu, primeiro colocando-o num pedestal sobre-humano (4), depois desmerecendo os seus adversários (5) e numa peroração, buscando angariar apoio do leitor para “resgatar” a reputação de Gu (6). A panóplia de citações eruditas tem o papel de demonstrar as qualidades do literato e de buscar resguardar o seu juízo. No entanto, o que nos importa aqui, fica claro que os valores literários da crítica estão acima e mesmo eclipsam as questões de substância a respeito da pintura em si. **RC**

## AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Pintura

## NOTAS

- 1 “Entre *artes liberales e liuyi* (Seis Artes): Um esboço de certas peculiaridades da concepção chinesa de “arte” na dinastia Han”. (*Revista de Cultura* - Edição Internacional n.º 48 (2014), pp. 135 e ss.
- 2 O provérbio vem de uma citação atribuída a Confúcio, recolhida nos *Comentários de Zuo aos Anais da Primavera e Outono (Chunqiu Zuozhuan* 春秋左傳), “20.º ano do duque Xiang”.
- 3 Xun Kuang 荀況 é o mestre Xun (336?-238 a.C.), mais conhecido como “filósofo” interessado em questões de governo. Na verdade, Xun Kuang é um intelectual-burocrata formado nos “Seis Clássicos” (*Liujing* 六經), tendo lhe sido transmitida uma linhagem do estudo do *Clássico dos Poemas (Shijing* 詩經). Song Yu 宋玉 (298?-222 a.C.) é reputado como um poeta na corte do país de Chu, região que, antes da unificação imperial por Qin no final do século III a.C., era vista como de cultura semibárbara. Desta forma, Xun e Song representam duas grandes tradições poéticas, a dos poemas *shi* 詩 e *ci* 辭.
- 4 Jia Yi 賈誼 (200?-168 a.C.?) e Sima Xiangru 司馬相如 (179?-117 a.C.?) são as grandes figuras da literatura na primeira metade da dinastia Han, citados como o ponto alto de um novo estilo poético, das chamadas rapsódias *fu* 賦. Ban Gu 班固 (32-92) e Zhang Heng 張衡 (78-139?) correspondem às sumidades na poesia da segunda metade da dinastia Han. A voga das rapsódias seguiu forte ao longo da dinastia Han, além dos chamados poemas populares do “Gabinete de Música” (*yuefu* 樂府), género que pouco a pouco ganhou força e desbaratou o estilo excessivamente abundante e erudito das rapsódias.
- 5 Alusão a uma profecia do tempo dos Han, recolhida na tradição de “falsos clássicos” ou “literatura apócrifa”, chamada de Chenwei 讖緯. Com uma linguagem críptica, os Chenwei eram não raro utilizados por novas forças políticas que tencionavam substituir-se aos Han. No caso, os Cao.
- 6 Cao Cao 曹操 (155-220), Cao Pi 曹丕 (187-226), Cao Zhi 曹植 (192-232).
- 7 Kong Rong 孔融 (153-208), Chen Lin 陳琳 (?-217), Wang Can 王粲 (177-217), Xu Gan 徐幹 (170-217), Ruan Yu 阮瑀 (170-217), Ying Yang 應瑒 (?-217), Liu Zhen 劉楨 (?-217). Wang Can e Liu Zhen são as personagens mais famosas deste grupo.
- 8 A primeira obra, atribuída a Li Chong 李充 (activo na dinastia Wei, início de Jin?), perdeu-se, enquanto que dos *Ensaíos*, compostos por Cao Pi, recebemos apenas o texto sobre a arte literária (*lunwen* 論文).
- 9 Sobre uma visão geral dos principais literatos da dinastia Wei, consultar “Os três prefácios à *Classificação dos Poetas*” e, especialmente, as notas sobre cada autor (*Revista de Cultura* - Edição Internacional n.º 54 (2017), pp. 132-154).
- 10 Referência à casa dos Sima, a dinastia Jin. Desde a dinastia Han havia-se consagrado um sistema interpretativo chamado de “Cinco Elementos” (*wuxing* 五行), que “explicitava”/justificava processos de transformação natural e sociopolítica. Os elementos relacionavam-se mutuamente em pares, seja criando, seja destruindo. No caso, a dinastia Jin era do elemento metal, que destruiu o elemento madeira a caracterizar o clá Cao.
- 11 Conta a tradição que Zhang Zai 張載, ainda antes de atingir a maioridade, acompanhou seu pai em viagem à região de Shu. Durante um convívio, Zhang elaborou um mote poético que conquistou o aprovo do comandante militar da região. Tamanha foi a admiração, diz-se, que a autoridade fez gravar o texto sobre a pedra.
- 12 Uma anedota sobre Lu Ji 陸機 diz que, sentindo-se diminuído face a um outro literato, teve um acesso de cólera, queimando sua tábua-tinteiro, “prometendo-se nunca mais voltar a escrever”.
- 13 Aparentemente diz respeito a uma estrutura construída no velho país de Liang (actual cidade de Shangqiu na província de Henan) antes

- da unificação da China, que, depois desta, continuou a atrair a elite imperial, inspirando produções literárias por séculos a fio.
- 14 Perífrase adoptada para indicar a segunda metade da dinastia Jin.
  - 15 Sobre uma visão geral dos principais literatos da dinastia Jin, consultar “Os três prefácios à *Classificação dos Poetas*” e, especialmente, as notas a respeito de cada autor (*Revista de Cultura* - Edição Internacional n.º 54 (2017), pp. 132-154).
  - 16 Na actual província de Jiangsu, próximo à cidade de Xishan.
  - 17 Cargo de importância mediana, num contexto em que a burocracia central dos Han se estava a desmoronar. Formalmente, essas funções remuneravam 400 *dan* 石 de grãos (numa escala salarial em que os mais altos funcionários atingiam dois mil *dan*). Na época em causa, o Director Auxiliar da Esquerda responsabilizava-se por tarefas administrativas, sem possuir poder político de qualquer natureza.
  - 18 Um dos géneros da poesia chinesa no período de fragmentação pós-Han era a criação de poemas sobre objectos (écfrase). No caso, Gu explora poeticamente uma cítara *zheng* 箏, contrapartida “feminina” da cítara *qin* 琴. Ainda se conhece o poema, que, com linguagem chã e directa, utiliza uma estrutura simétrica de quatro versos de quatro sílabas, quatro versos de cinco e mais quatro versos de quatro. Eis uma possível tradução literal: “A cítara *zheng*: objecto recto, directo, correcto / grande é teu céu, plana é tua terra / beleza gravada em teu corpo de matéria pura; / quando a morta madeira ressoa, ondas se erguem no ar / encanta-se o homem bom da boa virtude bela / o conhecedor admira-se da coisa cristalina que há em teu peito; / o som vazio do tambor de pedra ajuda-te a exaltar a virtude / quando os tons são justos e o aspecto nobre / bela a arte que te fez, maior o seu fascínio / a toalha de seda que te cobre leve colorida / laca escura retine o som de tuas cordas / enquanto nuvens coloridas formam-se sobre teu corpo.
  - 19 Há uma certa medida de ridículo na passagem, pois Ji Kang 嵇康 não apenas era um poeta de calibre incomparavelmente superior a Gu Kaizhi 顧愷之, também o *fu* sobre a cítara *qin* é um tour de force, com cerca de dois mil caracteres. Para os padrões chineses, é uma obra admirável que, não sem razão, goza de grande prestígio ainda nos nossos dias.
  - 20 Huan Wen 桓溫 (312-373) é uma das grandes figuras da segunda metade da dinastia Jin, cujo talento e recursos militares impediram que Jin fosse invadida por uma nação bárbara que havia criado uma ordem política paralela, conhecida como Chenghan 成漢. Huan Wen tentou reconquistar as terras ao norte do rio Amarelo três vezes, tentativas frustradas pelas circunstâncias políticas. O seu filho, Huan Xuan 桓玄 (369-404), herdou as ambições do pai e, com o enfraquecimento da casa real, conseguiu tomar o poder por um curto período. Como a biografia deixa claro, Gu Kaizhi era um cliente do clá dos Huan.
  - 21 大司馬參軍 literalmente seria algo como “membro do Estado-Maior do Comandante Supremo”. Contudo, devemos lembrar de que, nas presentes condições, não se tratava de uma posição oficial junto da corte, mas apenas um título grandiloquente, devendo ser considerado uma sinecura, no caso de Gu.
  - 22 Ying Zhongkan 殷仲堪 (?-399) era um aliado do clá Huan, tendo chegado a ser comandante militar da região de Jingzhou. A certa altura, tentou traír Huan Xuan, sequestrando o seu irmão. Derrotado, suicidou-se.
  - 23 Com a grande migração após o fim da dinastia Han, a região de Jingzhou, compreendida na actual província de Jiangsu, tornou-se um importante centro da cultura dos Três Reinos/Jin.
  - 24 Kuaiji era uma província situada junto à baía de Hangzhou, correspondendo à actual província de Zhejiang. Tornou-se outro importante centro urbano e cultural durante a dinastia Jin; na

- época de Gu Kaizhi, Kuaiji era contígua à capital Jiankang (actual Nanquim).
- 25 Em chinês, *liao* 了. O jogo consistia em compor versos que não apenas transmitissem a ideia de “acabar”, mas que rimassem com o som *liao*.
  - 26 Membro de um outro clá importante na dinastia Jin, Xie An 謝安 (320-385) começou a sua carreira como aliado político de Huan Wen, mas, pouco a pouco, desenvolveu os seus próprios recursos, até se indispor com o velho patrono. Xie comandou parte das forças de Jin, ao lado de Huan Wen, na batalha de Feishui (*Feishui zhiban* 肥水之戰.) A partir daí, os dois clás começaram a disputar a preeminência, competindo pela organização da campanha para recuperar o Norte e por influência sobre regiões militares em Jin.
  - 27 Ji Kang escreveu um ciclo de 18 composições sobre despedida (um género da poesia chinesa) dedicadas ao seu irmão Ji Xi 嵇喜, intitulado “Despedindo-me do Xiukai que parte para o seu serviço militar” (*Zeng xiukai ru jun* 贈秀才入軍). Neste caso, Gu refere-se à 14.ª composição, que, aliás, é a mais famosa. Nela, Ji Kang imagina um acampamento militar na rota para o campo de batalha. Embora a cena seja contraditoriamente plácida, há um contraste abrupto com um sábio taoista que observa uma revoada de gansos. Nos versos seguinte, Ji Kang utiliza um ensinamento dos *Ensaíos do Mestre Zhuang (Zhuangzi* 莊子) para afirmar o seu ideal de existência, enquanto parece lamentar não ter conseguido convencer seu irmão.
  - 28 Pei Kai 裴楷 (237-291) é uma das personagens seminais do chamado “Estudo do Mistério” (*Xuansue* 玄學). Essa tendência intelectual surgiu junto com a queda dos Han, como reacção à esclerose da erudição tradicional, baseada no estudo dos Clássicos confucianos. Mais do que um movimento intelectual, todavia, o “Estudo do Mistério” possuía uma dimensão cultural e política. Os seus defensores reforçavam, de um lado, a influência da ideologia de autores taoistas em assuntos de governo e também nela se escudavam para conter a estrita disciplina herdada do confucianismo ortodoxo dos Han.
  - 29 Xie Kun 謝鯤 (281-323) era tio de Xie An.
  - 30 “Traço voador” verte para português a palavra chinesa *fei bai* 飛白, que identifica um tipo particular de pincelada, em que o traço é feito lateralmente com os pêlos da barriga do pincel quase secos. Como resultado, o traço deixa linhas irregulares e tons de tinta desuniformes.
  - 31 Gu Kaizhi havia crescido no Sul da China, pelo que tinha um sotaque diferente da antiga capital do império, Luoyang. Acontece que, mesmo após Jin ter perdido o controle da capital, os costumes e a cultura de lá continuavam a gozar de grande prestígio. Como Gu se havia jactado de recitar como os antigos, a pessoa presente tentou desconcertá-lo, com o desafio de que lesse os poemas com uma pronúncia que, evidentemente, não era capaz de imitar. Entendo que Gu tenha mencionado “aias velhas” pelo facto de que, após perder Luoyang, houve um novo surto de migração do Norte. Isso ocorrerá há algumas décadas antes dessa situação; consequentemente, Gu teria conhecido pessoas idosas a falarem com o acento de Luoyang.
  - 32 O período entre 405 e 419.
  - 33 Uma sinecura. Esse cargo, atribuído em carácter individual, não estava vinculado a uma carreira, nem possuía funções determinadas.
  - 34 Xie Zhan 謝瞻 (387-421) era mais um membro do clá Xie que tinha se aliado aos Huan.
  - 35 O nome *zhi* de Gu Kaizhi indica que pertencia a uma família de seguidores do taoísmo. As chamadas “pequenas artes” (*xiao shu* 小術), para distinguir daquelas que dão respeitabilidade social e acesso a uma carreira pública (confucianas), são as técnicas divinatórias e de cultivo da longevidade praticadas “popularmente”.
  - 36 A obra *Primeiras Luzes (Qi meng ji* 啟蒙記), ou, literalmente, “Retirando o véu de ignorância”, era um texto utilizado para educar crianças nas primeiras letras.
  - 37 Essa era, do imperador An de Jin, durou de 405 a 418.

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

- 38 Actual Sri Lanka.
- 39 Dai Kui 戴逵 (326-396) é hoje citado como um dos poucos escultores a terem legado o seu nome para a posteridade. Contudo, recebeu a formação usual de um burocrata-*literatus* e seguiu não o estilo de vida de um artesão anónimo, mas o de um membro da elite que não se prestava a buscar um cargo junto dos poderosos. Coerentemente com o espírito da cultura da sua época, adoptou um estilo de vida “estético”, escrevendo poesia, tocando cítara, pintando. Além dos poemas, as suas outras obras não chegaram aos nossos dias.
- 40 O Senhor da montanha Sumen é um eremita que Ruan Ji 阮籍 encontrou ao passear pela montanha. No taoísmo chinês, uma das formas usuais de prática religiosa envolve isolar-se da sociedade e viver em lugares ermos, ensaiando técnicas de longevidade. Cf. o ensaio “Notas feitas para pintar a montanha do pavilhão das nuvens” (*Hua yuntai shan ji* 畫雲台山記), *infra*.
- 41 A “Virgem de A’Gu” 阿谷 refere-se a uma “Mulher Valorosa” da colectânea atribuída a Liu Xiang 劉向, 6.º capítulo, “Palavras Argutas”. Na história, Confúcio tinha deixado a sua Lu natal para buscar emprego numa corte do Sul. Preparando-se com a moça, enviou o seu fiel discípulo Zilu 子路 repetidas vezes para a testar. A moça revelou-se profundamente versada nos Ritos (regras de comportamento advogadas pela ortodoxia confuciana) e conseguiu desconcertar Zilu em cada tentativa.
- 42 “Em busca dos eremitas nobres” (*Zhao yin* 招隱) é um ciclo de poemas de Zuo Si 左思 (250?-305) que gozou de grande reputação no início da dinastia Jin. A obra segue o género de poemas em que se narra a vida de eremitas nas montanhas (donde apoio para o desenvolvimento da pintura da “Montanhas e Rios” [*shanshui hua* 山水畫]), que preferem deixar o convívio social a se comprometer com o que consideram “imoral” ou “injusto” no mundo. Tecnicamente, são poesias descritivas, com muito do que significam estando meramente sugerido pelas imagens de tranquilidade, beleza e simplicidade da vida idealizada dessas personagens.
- 43 Wang Anqi 王安期 é mais um burocrata que se imortalizou pelas suas anedotas na obra *Novos Discursos em Voga na Sociedade (Shishuo xinyu* 世說新語), capítulo “Governança”. Estava ligado à facção de um dos filhos do fundador da dinastia Jin que, a seu tempo, pereceu numa guerra de sucessão. Indiferente às complexidades da história, Wang Anqi é retratado nos *Novos Discursos* como um homem misericórdioso que preferia dar lições de moral a punir culpados de pequenos crimes.
- 44 Mais um membro do clá Ruan, parente de Ruan Ji e de Ruan Xian 阮咸. Adoptou o estilo de vida dos seguidores do “Estudo do Mistério” Cf. o comentário à pintura “Sete Sábios”, p. 143.
- 45 O rei Sima Xuan 司馬宣 é Sima Yi 司馬懿 (179-251), o avô do fundador da dinastia Jin. Foi braço direito do fundador da casa de Wei, Cao Cao, e consolidou o seu poder após servir como regente dos herdeiros de Wei. Foi honrado postumamente como um dos fundadores da casa de Jin.
- 46 Liu Laozhi 劉牢之 foi um dos grandes generais da dinastia Jin, comandante das forças do Gabinete do Norte, que, na verdade, deviam fidelidade ao grande clá Xie. Um dos grandes méritos de Liu Laozhi foi o de ter comandado a vitória de Jin na batalha do rio Fei. Conferir *supra* nota 26.
- 47 Lu é uma montanha com grande valor histórico e cultural. Localizada na província de Jiangxi, foi lá que o importante monge Hui Yuan 慧遠 (334-416) junto a literatos famosos de Jin organizou um dos grupos religiosos mais célebres da história do budismo na China, a que a posteridade chamou de “Sociedade da Lótus Branca” (Bailian she 白蓮社).
- 48 Uma pintura de tema taoista, o “Gabinete das Águas” (*shui fu* 水府) na cosmologia taoista significa a residência dos imortais e deidades ligados à água.
- 49 “O ganso e a árvore” é uma história recolhida nos *Ensaíos do Mestre Zhuang*, capítulo “A árvore da montanha”. Em viagem, Zhuang e o

## AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Pintura

- seu discípulo vêem uma árvore escapar do machado por ser disforme e ter madeira de má qualidade. Ao visitar um amigo, os dois vêem um ganso ser morto por não saber grasnar. Conforme a sabedoria taoísta, pessoas inúteis aos olhos do mundo são capazes de levar uma vida tranquila e segura. Nesse contexto, o discípulo pergunta porque a árvore e o ganso, sendo ambos inúteis, tiveram destinos diferentes. O mestre Zhuang escapa do dilema com bom humor: “talvez porque se deva ser útil e inútil ao mesmo tempo”.
- 50 Rong Qiqi 榮啟期 é uma personagem folclórica, de quem há uma anedota famosa no texto taoísta *Mestre Lie* (*Liezi* 列子). Diz-se que Confúcio se encontrou com Rong e trocou ideias sobre o que é realizar-se na vida (“nascer como gente, nascer como homem, viver até velho”). Rong criticou Confúcio, indicando que as três ideias são preocupações vazias (“todos enfrentam dificuldades, todos morrem”) e o melhor é aceitar o destino e viver feliz sem medo no coração.
- 51 Não consegui descobrir quem é essa personagem.
- 52 Na história da China, há várias personagens chamadas de rei de Guiyang, a maioria das quais se concentra em épocas posteriores à de Gu Kaizhi.
- 53 Cf. a seguinte entrada, com fotos e uma análise detalhada da estrutura e apreciação da obra: <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%A5%B3%E5%8F%B2%E7%AE%B4%E5%9B%BE>.
- 54 Cf. a seguinte entrada, com fotos e uma análise detalhada da estrutura e apreciação da obra: <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%B4%9B%E7%A5%9E%E8%B3%A6%E5%9C%96#.E7.89.88.E6.9C.AC.E6.AF.94.E8.BC.83>.
- 55 Cf. a seguinte entrada, com fotos e uma análise detalhada da estrutura e apreciação da obra: <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%A5%B3%E5%8F%B2%E7%AE%B4%E5%9B%BE>.
- 56 As medidas atuais são 30 cm para *chi* 尺 e 2,5 cm para *cun* 寸. Isso corresponde a quase 70 cm de altura. Contudo, as cópias que chegaram aos nossos dias não têm menos do que 20 cm e mais do que 30 cm.
- 57 Isto é, a cabeça. Não há um termo em chinês arcaico para busto.
- 58 “Caso a seda de uma boa pintura se encardir, onde já se viu limpá-la?”, a tradução interpreta *kai ji* 開際 como *kai chu* 開除, embora não se possa basear na autoridade de nenhuma variante que conheça. O termo primitivo *kai ji* parece difícil de explicar (Bush usou “deixar em branco as bordas da tela”, mas como entender a frase retórica iniciada por *ning dang* 寧當? Além disso, a frase posterior parece carecer de verbo).
- 59 Como explicado na “introdução” a esta secção (Antologia de Ensaios sobre a Pintura, p. 135), enxertamos o corpo do primeiro ensaio, tal como colado por Zhang Yanyuan, nesta posição.
- 60 O termo *shanshui* 山水 que traduzimos literalmente por “Montanha e Rio”, é frequentemente vertido por “paisagem” (*landscape*, etc.). Adoptamos o termo literal não por preciosismo, mas para evitar confusão com o que o termo “paisagem” suscita em português. Por um lado, uma praia, um moinho, um deserto, qualquer cenário pode servir de objecto para uma pintura ocidental, sem conseguirmos alinhavar uma iconografia, linguagem ou significância comum para cada trabalho fora de uma tradição estética ou estilo individual. Na pintura chinesa, por outro lado, salta aos olhos a homogeneidade do género de “Montanhas e Rios” que, malgrado contribuições incrementais de linhagens particulares ao longo do tempo, responde por uma única grande tradição pictórica, coerente ao longo de mais de um milénio desde a sua maturação.
- 61 *Dafu* 大夫 era o nome dado à classe governante dos burocratas-*literati*, o substrato da cultura chinesa.
- 62 Por exemplo, o “Garanhão Branco que Brilha na Noite” (*Zhao ye bai tu* 照夜白圖), conservado no Metropolitan Museum de Nova Iorque: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1977.78/>
- 63 Cf. Michael Sullivan, *The Birth of Landscape Painting in China*. Berkeley: University of California Press, 1962.
- 64 Para fotos do mural em alto relevo e de decalques do mesmo, cf. <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%B4%9B%E7%A5%9E%E8%B3%A6%E5%9C%96#.E7.89.88.E6.9C.AC.E6.AF.94.E8.BC.83>.

- 65 Os chineses antigos costumavam dizer que a humidade e as nuvens que se formam em torno das montanhas são fruto da sua respiração. No caso, as nuvens auspiciosas caracterizam-se por manifestar as “cinco cores” da cosmologia chinesa (verde, vermelho, branco, preto, amarelo).
- 66 Eis a interpretação que Gu Kaizhi dá às partes que permaneceram brancas, ou seja, intocadas no apresto.
- 67 Vale a pena reflectir sobre a palheta de cores, tal como descrita, que muito provavelmente tem uma especial significância, quem sabe reforçando o pano de fundo iconográfico da montanha e da água? Para os taoístas, a púrpura é uma cor auspiciosa e o “Gabinete Purpúreo” (*zifu* 紫府) é um dos paraísos dos imortais desde os primeiros tempos da religião. O cinábrio é um dos minerais utilizados para produzir os elixires da imortalidade (*dan yao* 丹藥).
- 68 Aqui temos uma informação aparentemente contraditória. Como é possível que as montanhas devam parecer pequenas e as pessoas altas? Esse é um princípio de representação constante na obra de Gu Kaizhi, basta conferir a pintura “Deidade do Rio Luo” (*Luo shenfu tu* 洛神賦圖) cf. <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%B4%9B%E7%A5%9E%E8%B3%A6%E5%9C%96#.E7.89.88.E6.9C.AC.E6.AF.94.E8.BC.83>.
- 69 “Aquilo que ocorre por si só” é uma tradução literal do termo (*ziran* 自然) que convencionalmente é vertido por “natureza”. Adopta-se essa estranha locução para que fique destacada a visão que os taoístas têm do mundo natural: é o domínio da chamada “espontaneidade” (outra tradição possível de 自然), que é a face compreensível do *Dao*.
- 70 A fénix aqui é uma referência óbvia à ave *peng* 鸞 descrita no início dos *Ensaios do Mestre Zhuang*. Na história, a ave, que os taoístas consideraram uma alegoria para o fluxo de “energia vital”, realiza uma viagem cósmica do extremo norte ao extremo sul, ligando os elementos de água, fogo. Em linguagem cifrada, isso descreve o processo alquímico que transforma homens normais em imortais taoístas.
- 71 Ou seja, ela dá a indicação da morada dos imortais.
- 72 Na cosmologia taoísta, o tigre branco representa o Oeste, enquanto o dragão verde representa o Leste. Mais do que um elemento decorativo, o tigre faz parte da iconologia da obra.
- 73 Agora que estamos a chegar ao final do texto, peço a atenção do leitor para a importância do princípio de simetria para organização das cenas. Sistemáticamente, cada secção do texto é conectada pelo estabelecimento de relações de simetria entre picos. Dentro das secções, também podemos observar a simetria entre as “torres de vigia”. A questão é mais ampla do que a dimensão taoísta deste ensaio. Embora seja mais evidente na poesia e arquitectura, a regra de simetria é um princípio estético basilar, arrisco dizer, em todas as artes chinesas.
- 74 Cf. Tradução dos extratos relevantes em Zhang Yanyuan, *Anotações Sobre Pinturas Famosas de Todas as Épocas* (*Lidai minghua ji* 歷代名畫記), in *Revista de Cultura* - Edição Internacional n.º 51 (2016), pp. 117-140.
- 75 Uma metonímia para a pintura. Cinábrio e índigo eram os dois pigmentos mais comuns nessa arte, utilizados para criar as cores vermelho e azul, respectivamente.
- 76 A dicotomia entre naturalidade e refinamento é importante para a “teoria” da educação clássica na China (cf. *Analectos* [*Lun Yu* 論語], 6.16). Esses dois valores representam, por um lado, o senso de moralidade inerente ao ser humano, a sua sensibilidade e o seu universo emocional e, por outro, um tipo de disciplina psíquica e espiritual que se obtém pelo estudo e aprendizado da tradição literária e de comportamento.
- 77 Pavilhões de nove andares aqui não se refere a uma construção em particular, mas às torres que eram construídas para celebrar deidades budistas. Esses pagodes eram decorados com pinturas e esculturas “religiosas”, o que muito contribuiu para o desenvolvimento das artes plásticas na China.

- 78 O Salão de Luz era o centro nevrálgico da vida política e religiosa na China arcaica. Era lá que o soberano tratava dos assuntos de governo e realizava sacrifícios para os ancestrais tutelares do seu clã. Segundo a tradição da obra apócrifa *Tradições Oraís do Clã de Confúcio* (*Kongzi jiyu* 孔子家語), nas paredes do salão havia pinturas dos Grandes Reis do Passado, bem como dos Grandes Tiranos; isso deveria servir como lembrete às gerações de governantes para se manterem na senda do que é bom e justo.
- 79 Os comentaristas apontam que Pavilhão das Nuvens talvez se refira a uma estrutura de nome similar construída pelo imperador Ming da dinastia Han Oriental. Diz-se que, no seu interior, fez-se pintar retratos dos 28 generais que fundaram a dinastia Han, “para inspirar a reflexão dos funcionários da corte”.
- 80 Os aposentos das concubinas reais. Não saberia dizer quais as pinturas em particular, mas havia também uma estrutura burocrática feminina, que dividia e hierarquizava as mulheres “em serviço” no palácio da mesma forma que os homens. Segundo os valores tradicionais chineses, as mulheres são inferiores aos homens, no sentido de que lhes devem obediência e submissão. Talvez se tratasse das “mulheres exemplares” ou das matriarcas da dinastia.
- 81 ‘Ritos de envio do preço da noiva’ traduz *pinyuan* 聘遠. À maneira do que ocorria na Grécia Clássica (ἔδνον) e, actualmente, em Moçambique (lobolo) e Angola (alemramento), na China costumava-se pagar o “preço da noiva” aos seus pais. Nesta passagem, tratamos do “preço da noiva” pago pelo imperador, mas o que exprime é válida para o todo da sociedade chinesa: como o dinheiro é oferecido pela parte masculina, isso reflecte a sua superioridade na relação que, conforme o raciocínio chinês, deve ser recompensada com lealdade. O dever moral da esposa é ainda mais importante para o caso da sociedade chinesa que, até 1950, referendava legalmente a poligamia. A família imperial serve como exemplo mais extremo, não apenas pelas intrigas naturais no grande harém, mas sobretudo pelo problema da sucessão legítima. Na passagem, os retratos das antigas imperatrizes servem como lembrete às concubinas da sua posição subalterna ao mesmo tempo que as advertem para não subverter a ordem que se lhes impõe.
- 82 Trata-se de um *locus classicus* do capítulo “O que acontece fora de nós” dos *Ensaios do Mestre Zhuang*. Nele, a rede de caçar coelhos e a vara de pescar constituem uma alegoria para indicar as ferramentas eficientes para um determinado fim. Segundo aquela obra, as

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

- ferramentas devem perder o seu interesse tão logo se obtenha aquilo que se deseja (coelho, peixe). Yao Zui usa a expressão para afirmar a superioridade dos princípios gerais em relação aos conhecimentos particulares sobre a arte. O desprestígio dos detalhes técnicos face às grandes generalizações com requintes literários pode ser observado abundantemente nos textos chineses.
- 83 Dois hexagramas (figuras de seis linhas) de um conjunto de 64, que representavam o fluxo de energia vital que constrói a realidade. *Pi* 否 (terra abaixo e céu acima) e *tai* 泰 (céu abaixo e terra acima) indicam situações em que Tudo sob o Céu (o “mundo” chinês) tendia a grandes convulsões ou a grande estabilidade, respectivamente. São símbolos de momentos decisivos para uma ordem política determinada.
- 84 Mais um *locus classicus* dos *Ensaios do Mestre Zhuang*, desta vez originário do capítulo “O velho pescador”. A sociedade chinesa é profundamente hierárquica, de modo que há regras de precedência muito estritas para a grande maioria das situações sociais. Nesse caso, por exigência das circunstâncias, o anfitrião deveria receber o seu hóspede com uma série de formalidades (ficarem de pé no mesmo plano, usarem a mesma escada para subir ao salão da casa, trocar reverências, etc.), para indicar que ambos eram “iguais” naquela situação.
- 85 Essa referência é utilizada pelo erudito Song Yu no episódio “respondendo ao rei de Chu”, recolhido pelos *Estratagemas dos Reinos Combatentes* (*Zhanguo ce* 戰國策). Nele, Song desenvolve uma peça de retórica suasória para convencer o rei da sua inocência.
- 86 Essa é uma história famosa, contada nos *Ensaios do Mestre Han Fei* (*Han Feizi* 韓非子), capítulo “O senhor He”; Nela, um homem do reino de Chu com o sobrenome He encontra uma jóia bruta, que presenteia sucessivamente a dois soberanos seus, pai e filho, os quais, julgando serem pedras comuns, punem a He mutilando as suas pernas. Injuriado e sem meios para reagir, He chora por dias a fio até que começa a verter lágrimas de sangue. Por fim o rei reconhece o erro e retira a mácula da reputação do súbdito.
- 87 Referência a passagem dos *Analectos* (7.8) que traz uma descrição reveladora sobre o ideal de educação na China arcaica. Nesta concepção estilizada do ensino de mestre a discípulo, mais importante do que a transmissão sistemática de conhecimentos era um tipo de troca de intuições, com espaço para o aluno explorar questões abertas lançadas na sua interacção com o professor.

## BIBLIOGRAFIA

Na primeira parte deste artigo, seguimos o texto original da “Biografia de Gu Kaizhi”, incluída na 62.ª Série Biográfica (rolo 92) de Fang Xuanling 房玄齡, *O Livro de Jin (Jin shu 晉書)*. Pequim: Zhonghua Shuju, 1974 (1.ª ed.), pp. 2404-2406.

Também há esboços biográficos de Gu Kaizhi na obra de Zhang Yanyuan 張彥遠 (cf. abaixo) e no rolo 210 da obra editada por Li Fang 李昉 (925-996) *et al.*, *Colectânea Abrangente da Era Taiping (Taiping guangji 太平廣記)*. Pequim: Zhonghua Shuju, 1961. Mais importante do que esses, contudo, são os episódios relacionados a Gu Kaizhi encontrados *passim* na antologia de Liu Yiqing 劉義慶 刘义庆 (403-444), *Novos Discursos em Voga na Sociedade (Shishuo xinyu 世說新語)*. Tivemos acesso às edições organizadas por Yang Yong 杨勇, *Novos Discursos em Voga na Sociedade, Colados e Glosados (Shishuo xinyu xiao jian 世說新語校箋)*. Pequim: Zhonghua Shuju, 2006 e Yu Jiaxi 余嘉錫, *Novos Discursos em Voga na Sociedade Glosados e Explicados (Shi shuo xin yu jian shu 世說新語箋疏)*. Pequim: Zhonghua Shuju, 1983 (1.ª ed.).

Os ensaios da segunda parte foram extraídos do 5.º rolo da edição colada por Qin Zhongwen 秦仲文 *et al.* de Zhang Yanyuan, *Anotações sobre Pinturas Famosas de Todas as Épocas (Lidai minghua ji 歷代名畫記)*. Pequim: Renmin Meishu Chubanshe, 2016 (1.ª ed.), respectivamente as pp. 112-115 (biografia); pp. 116-115 (catálogo, em anotação enxertada no texto principal); pp. 116-121 (ensaios).

O texto chinês das opiniões recolhidas na parte III deste artigo foi extraído da edição pontuada, comentada e traduzida para o chinês moderno de Wang Bomin 王伯敏 de Xie He 謝赫, *Classificação dos Pintores Antigos (Guhua pinlu 古畫品錄)*, seguido de Yao Zui 姚最, *Continuação à Classificação dos Pintores (Xuhua pin 續畫品)*. Pequim: Renmin Meishu Chubanshe, 2016 (1.ª ed.), pp. 13-14 (CPA) e 1 (CCP).

No que concerne à tradução *strictu senso*, encontrei muitas intuições e novos conhecimentos na compilação de Susan Bush e Hsio-yen Shih, *Early Chinese Texts on Painting*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012, por exemplo, as pp. 24, 28, 32-34, 39-41, 60-62, 71-72, 78-80.

O segundo volume da trilogia de Mark Edward Lewis oferece um rico panorama geral da história e cultura no período de fragmentação entre a dinastia Han e Sui: *China Between Empires: The Northern and Southern Dynasties*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

Uma visão geral da arte chinesa no período foi obtida no capítulo 5 do texto clássico de Michael Sullivan, *The Arts of China*. Los Angeles: University of California Press, 2008 (5.ª ed.). Especificamente sobre a pintura, ver o útil artigo de Wu Hong, “The Origins of Chinese Painting”, segundo capítulo de Yang Xin *et al.*, *Three Thousand Years of Chinese Painting*. New Haven: Yale University Press, 1997. Um texto mais longo sobre a pintura no período entre as dinastias Han e Sui/Tang pode ser encontrado em Wang Bomin, *História Geral da Pintura Chinesa Zhongguo huihua tongshi 中国绘画通史*. Pequim: Sanlian Shudian, 2008 (2.ª ed.), pp. 121-186 (capítulo 4). Um interessante contexto visual para a Pintura em relação às outras “artes” pode ser encontrado em Danielle Elisseeff, *Art et archéologie: La Chine du Néolithique à la Fin des Cinq Dynasties*. Paris: École du Louvre, 2008.

De alguma utilidade foi a obra de Ge Lu 葛路, *História dos Ensaios Chineses sobre Pintura (Zhongguo hua lun shi 中国画论史)*. Pequim: Beijing Daxue Chubanshe, 2009, pp. 23-28, sobre o pensamento de Gu Kaizhi sobre a pintura.

Os últimos capítulos de Chiang Yee, *Chinese Calligraphy*. Cambridge: Harvard University Press, 1973 (3.ª ed.), pp. 206-239 resumem a relação entre a caligrafia e a pintura na China.

Sobre a apreciação das obras chinesas, há três referências básicas: Silbergeld Jerome, *Chinese Painting Style*. Seattle: University of Washington Press, 1982.

Shi Shouqian 石守謙 *et al.*, *Obras-primas da Pintura Antiga Chinesa Zhongguo Gudai Hui hua Ming Pin 中国古代绘画名品*. Taipé: Xiongshi Meishu, 2007 (3.ª ed.).

Hearn, Maxwell. *How to Read Chinese Paintings*. New Haven: Yale University Press 2008.

A obra editada por Yu Hu, *Paintings of the Jin, Tang, Song and Yuan Dynasties*. Hong Kong: Commercial Press, 2015 traz belas reproduções.

## RESUMOS

### A Face Oculta da Fachada: Novas Evidências sobre a Autoria de Carlo Spinola do Projecto da Igreja de São Paulo

O presente artigo procura atribuir fundamentos históricos a algo que tem sido dado como certo desde o século XVII. De facto, desde a primeira edição da biografia de Carlo Spinola em 1628, o jesuíta italiano tem sido reconhecido como o homem por trás do projecto da igreja de São Paulo de Macau. No entanto, além da sua biografia – cuja forma apologética choca com a sua confiabilidade histórica – as fontes disponíveis sobre a igreja são quase silenciosas e suspeitamente ambíguas sobre o tema. O próprio Spinola, pelo menos nos escritos preservados, nunca mencionou o assunto e o mesmo acontece na literatura contemporânea do jesuíta que tivemos oportunidade de consultar. Surgem, portanto, várias perguntas e uma necessidade de respostas: porque razão a informação que hoje em dia parece óbvia não se encontra disponível? Examinando atentamente a documentação produzida pelos missionários, somos capazes de inferir o que não foi dito? Por outras palavras, através das fontes disponíveis podemos ligar o nome de Spinola à Igreja de São Paulo ou devemos procurar outro rosto por trás da fachada?

[Autor: Daniele Frison, pp. 6-19]

### O Tráfico de Cules Através do Porto de Macau

Com as Guerras do Ópio e as várias sublevações internas no século XIX, o domínio do governo Qing na China, em particular nas zonas do litoral, estava enfraquecido. Durante a Segunda Guerra do Ópio, o governo chinês foi forçado, pelos ingleses e pelos franceses, a mudar a sua política secular de proibição da emigração. Desde então, apesar das tentativas das autoridades chinesas de regular a emigração e garantir os direitos dos emigrantes, a interferência imperialista ocidental, a corrupção, a falta de atenção e negligência das autoridades

locais chinesas e, ainda, a complicada posição de Macau e o abrigo que este Território oferecia ao tráfico de cules, todos esses factores fizeram com que o governo Qing não conseguisse controlar efetivamente a emigração dos cules, durante muitos anos. Depois da expulsão das autoridades chinesas de Macau pelos portugueses, o governo chinês continuava a insistir na sua soberania sobre Macau, mas, até meados de 1872, não tomou medidas eficientes para impedir o tráfico de cules neste porto. Muitas acções das autoridades chinesas, no sentido de tratar da emigração a partir de Macau, foram sugeridas e encorajadas por Robert Hart e pelos diplomatas e cônsules ocidentais. À medida que a oposição britânica e americana, ao tráfico de cules chineses, se tornava cada vez mais clara, as autoridades de Guangdong finalmente começaram a tomar uma posição mais dura em relação ao tráfico de cules, em Macau. A emigração por contrato, pelo porto de Macau, foi finalmente abolida pelo governo português, sob a pressão ideológica dos ingleses e a fiscalização chinesa. [Autores: Liu Cong e Leonor Diaz de Seabra, pp. 20-41]

### Jules Itier (1802-1877): Um Daguerreotipista Francês em Macau

Este artigo centra-se nos daguerreótipos que o fotógrafo amador francês Jules Itier realizou no Sul da China entre 1844 e 1845, considerados as primeiras imagens fotográficas identificadas da China. Naturalista e agrónomo por formação e inspector aduaneiro de profissão, Itier embarcou na fragata *Sirène* em Brest a 12 de Dezembro de 1843. Fazia parte de um grupo de diplomatas da comitiva de Théodore de Lagrené, ministro francês plenipotenciário à China. Chefe da missão comercial da embaixada de Lagrené, Itier ocupava-se do estudo das tarifas e navegação. O objectivo do rei francês era garantir os mesmos privilégios comerciais que a Grã-Bretanha

obtivera pelo Tratado de Nanquim de 29 de Agosto de 1842, após a derrota da China pela Grã-Bretanha na Primeira Guerra do Ópio.

Itier era um daqueles viajantes daguerreotipistas franceses para quem as posições no estrangeiro ofereciam uma excelente oportunidade de praticar as novas habilidades por prazer. Itier regressou com mais de 100 daguerreótipos das suas viagens de três anos pelo Extremo Oriente, cobrindo uma ampla gama de assuntos e perspectivas de interesse arquitectónico.

Em 1990, os seus trabalhos foram dados a conhecer em Macau, com uma exposição da colecção do Museu Francês de Fotografia, acompanhada por um catálogo, com curadoria de André Fage. Em 12 de Abril de 2006, Ung Vai Meng, primeiro director do Museu de Arte de Macau, adquiriu a primeira vista fotográfica conhecida da Praia Grande para o Museu, numa venda pública em Paris, plenamente consciente do seu interesse histórico. [Autora: Barbara Staniszewska, pp. 42-54]

### Mulheres de Macau na História e na Ficção

O romance histórico, enquanto tal, não tem sido o género literário mais cultivado entre os autores de Macau, apesar de haver uma vasta galeria de personagens e muitos episódios da vida deste território que se prestariam – se prestam – a ser utilizados nesse sentido. É já em pleno século XXI que surge na literatura macaense essa tendência, tanto pela pena de autores de língua portuguesa como, mais recentemente, por um autor chinês. Tratadas com o recato requerido pela sua condição de mulheres, as *nhónhas*, ou seja, as senhoras de elevada condição social na Macau dos séculos XVII e XVIII vão surgir como protagonistas ou em papel menos visível, que não menos importante, como esteios das famílias da burguesia em ascensão, mulheres cultas, firmes, de perfil bem traçado pela autora de *Uma Aristocrata Portuguesa no Macau*

*do Século XVII: Nhónha Catarina de Noronha e Mercadores de Ópio: Macau no Tempo de Qianlong.*

É sobretudo das mulheres protagonistas ou coprotagonistas destas duas obras de Maria Helena do Carmo, investigadora e Mestre em História, que iremos falar neste artigo.

[Autora: Maria Antónia Espadinha, pp. 55-63]

### A Terra da Flor de Lótus: O Paraíso dos Diasporizados

Macau tem sido poeticamente descrita como a Terra da Flor de Lotus, devido à sua semelhança cartográfica a um lótus. Metaforicamente, a nomenclatura poética induz a uma sensação de paz e segurança e, metonimicamente, alude a um porto seguro onde o desesperado pode ancorar e regenerar-se. Tomando como exemplo a experiência de diáspora de Liang Piyun, este artigo fala de Macau como um refúgio para os retornados Chineses Ultramarinos, desenraizados e diasporizados. Nascido em Quanzhou, província de Fujian, Liang era um intelectual, educador, activista social, calígrafo e poeta. Liang foi arrancado do solo chinês em 1933, e, como madeira à deriva na água, passou a viver uma vida nómada, itinerante e errante no Sudeste Asiático durante o tumultuoso período do século xx.

Macau veio a ser o seu destino de permanência e lugar de descanso. Este artigo também examina a contribuição de Liang para a promoção da educação na sua cidade natal, Quanzhou, e em Kuala Lumpur, Jacarta e Macau, bem como os esforços envidados na defesa da caligrafia chinesa como legado cultural em Hong Kong e Macau. Baseado nos poemas clássicos de Liang, examina como ele se adaptou e se situou, regenerou e revigorou na Terra da Flor de Lótus. Nos seus anos de glória, Liang foi coroado com uma aura de charme e honrou o orgulho de Macau.

[Autora: Christina Miu Bing Cheng, pp. 64-81]

### Memórias de Lutas de Grilos no Início do Século XX: As Peças do Museu do Centro Científico e Cultural de Macau

Há mais de 2000 anos que o interesse e apreço pelos grilos perdura na cultura chinesa, tendo aqueles insectos sido já referidos num poema do *Shijing* (Livro das Odes).

Contudo, a forma como aquele apreço se exprimiu foi-se modificando ao longo dos tempos. Assim, o *Kaiyuan Tianbao yi shi* (Assuntos do Período Tian Bao, 742-759) relata que na dinastia Tang: “Quando chega o Outono, as senhoras do palácio apanham grilos e guardam-nos em pequenas gaiolas douradas que colocam próximo das suas almofadas, de modo a poderem ouvir o seu canto durante toda a noite. Este hábito foi copiado por todas as pessoas”. Entre os apreciadores contavam-se poetas famosos, pintores, músicos, monges budistas, militares e nobres, pelo que manter “insectos cantores” passou a ser considerado como um passatempo elegante, suportado pela disponibilidade daqueles insectos nos mercados de Changan.

No entanto, segundo registos da dinastia Song do Sul, naquele período já tinha ocorrido outra transformação no modo de apreciação dos grilos, que eram, então, os protagonistas de um novo desporto – as “lutas de grilos”. Estava já pois, naquele período, estabelecida a sofisticada cultura das lutas de grilos e iniciado o processo de a elevar de um divertimento a uma arte.

O acervo do Museu do CCCM dispõe de um pequeno, mas muito interessante, conjunto de peças relacionado com esta temática e a sua prática no início do século xx.

[Autora: Alexandrina Costa, pp. 82-92]

### Poesia em Macau (Escrita Criativa)

Neste artigo, Francisco, um emigrante português, vai tomando conhecimento da real situação de Macau dos nossos dias, através dos seus passeios pelos jardins da cidade, onde encontra os poetas

de todos os tempos, gravados em pedra ou albergados em estátuas.

Com Francisco, passeamos pelo Jardim de São Francisco, onde lemos Camões, pelo Jardim de Camões, repleto de homenagens ao poeta, pelo Jardim das Artes, no qual cumprimentamos Camilo Pessanha e José dos Santos Ferreira (Adé), mas também pelo Lou Lim Ieoc, cuja ambiência chinesa nos leva até Maria Anna Acciaoli Tamagnini e Fernanda Dias.

Os jardins são os confesores de Francisco e as testemunhas da floresta de betão que vai crescendo um pouco por toda a parte, ameaçando chegar a Coloane, o último reduto verde de Macau. O personagem conclui com uma reflexão sobre o seu estatuto de emigrante, apoiando-se na meditação poética de Yao Feng, um poeta chinês há muito em Macau.

[Autora: Ana Cristina Alves, pp. 93-99]

### Entre a Globalidade, a Política e a Ciência: Diálogos sobre Trânsitos Interculturais

Este artigo aborda os Estudos Interculturais e o conceito de interculturalidade enquanto movimento, comunicação, dinâmica, encontro entre culturas, com o objectivo de discutir as suas consequências pragmáticas na academia e na sociedade. Propomos examinar as motivações, estratégias e princípios orientadores das interações culturais, no seu movimento perpétuo, sem fronteiras espaciais ou temporais, numa indefinição de limites tão perigosa quando estimulante.

Na diversidade cultural contemporânea, passado e presente, global e local, convergem na análise de conceitos e de objectos estreitamente relacionados com as transformações políticas, económicas, sociais e culturais em curso. A investigação científica é também uma área de cruzamentos, de tradução cultural permanente, isto é, de reinterpretção, de reposicionamento de símbolos e de signos dentro das hierarquias existentes. Esta reflexão sobre a interculturalidade global privilegia interpretações contextualizadas que,

na sua incerteza, são susceptíveis de produzir novas hipóteses, teorias e explicações. Este conceito de interculturalidade é comparado com o conceito de multiculturalismo, enquanto espaço delimitado, estático, no qual diferentes culturas apenas coabitam, numa ignorância silenciosa e encerrada sobre si mesma. O multiculturalismo é frequentemente analisado sob uma abordagem ontológica, como uma realidade social existente ou desejada, e amplamente submetido a um estudo político-ideológico. Por outro lado, a interculturalidade é uma opção hermenêutica, uma abordagem epistemológica. Há implicações políticas ao distinguir o multiculturalismo da interculturalidade, que trabalha para minar a tendência essencialista do multiculturalismo, através da construção de uma percepção de conexão, interacção e encruzilhada de crenças, práticas e estilos de vida diferentes (mas não isolados), i.e., de culturas em movimento constante. [Autora: Clara Sarmento, pp. 100-112]

### Pega Azul: Uma Ave a Oriente e a Ocidente

No conjunto dos seres vivos que constituem a fauna do nosso planeta, as aves são, seguramente, de entre todos, os que mais têm merecido um apreço especial na história cultural, religiosa e estética dos povos. Por tais razões, muitos países adoptam na sua simbologia nacional e regional, designadamente nas bandeiras, na heráldica do Estado ou em emblemas e logotipos, aves que representam efectivamente a marca distintiva desses países ou das suas regiões. O interesse da história cultural da pega azul (*Cyanopica cyanus*) prende-se com a circunstância de ser um exemplo notável de distribuição descontínua, uma vez que não se conhecem no mundo mais do que duas regiões onde esta bela ave nidifica e vive sedentária: uma, a sudoeste da Península Ibérica (Portugal e Espanha); a outra no Sudeste da Ásia (China, Coreia, Japão e Mongólia). Vários autores colocaram a hipótese

de haver sido trazida do Oriente pelos navegadores espanhóis ou portugueses. Esse bondoso sonho quinhentista desmoronou-se quando no ano 2000 foram descobertos fósseis de uma ave, com mais de 44 mil anos, em Gibraltar, juntamente com restos mortais de homens do Neanderthal, e após terem sido efectuados testes de DNA, parece haver hoje a tendência de os ornitólogos considerarem que se trata de duas espécies separadas. [Autor: Rui Rocha, pp. 113-121]

### O Poeta-Pintor no Seu Meio: Um Relance sobre Gu Kaizhi: Selecção de Fontes Biográficas e de Ensaio

Este artigo reúne, de forma pioneira, o que há de mais relevante a respeito da vida e obra de Gu Kaizhi (344?-406?), considerado um dos mais importantes pintores da tradição chinesa. O material está dividido em três partes: (1) Biografia: traduziu-se, na íntegra, o esboço biográfico de Gu Kaizhi, tal como incluído na crónica oficial da dinastia Jin, o *Livro de Jin*. Com ele, definem-se a identidade e estatuto sociais de Gu, esclarecem-se as relações de patrocínio e os critérios estéticos e intelectuais que contribuíram para o seu trabalho artístico. (2) Obra: incluiu-se um catálogo antigo das obras de Gu Kaizhi, além dos três ensaios sobre pintura que lhe são atribuídos.

Tais preciosos textos oferecerem uma visão geral dos primórdios da “alta pintura” na China, percorrendo com autoridade sobre aspectos técnicos e críticos. (3) Crítica: vertemos para português as declarações de Xie He e Yao Zui sobre o valor de Gu Kaizhi como pintor, que fomentaram um longo debate sobre o tema. Essas breves opiniões demonstram como os debates eruditos sobre pintura se realizavam na “Idade Média” chinesa, o que permite, comparativamente, que se corroborem as peculiaridades da crítica sobre pintura naquela tradição cultural particular. [Autor: Giorgio Sinedino, pp. 128-154]



## ABSTRACTS

### A Face Hidden Behind the Façade: New Evidences about Carlo Spinola's Authorship of the Project of São Paulo's Church

The present paper tries to give historical foundations to something that has been taken for granted since the 17<sup>th</sup> century. In fact, since the first edition of the biography of Carlo Spinola in 1628, the Italian Jesuit has been recognised as the man behind the project of Macao's church of São Paulo. However, beside his biography—whose apologetic flair clashes with its historical reliability—the available sources about the Igreja are almost silent and suspiciously ambiguous about this topic. Spinola himself, at least in the writings preserved, never spoke a word about it and the same happens in the coeval Jesuit literature we were able to consult. Therefore, several questions and a need for answers arise: why is information that nowadays seems so obvious nowhere to be found? By carefully looking at the documentation produced by the missionaries are we able to infer what has been left unsaid? In other words, using the available sources are we able to put Spinola's name next to São Paulo's Church or should we be looking for a different face behind the façade?

[Author: Daniele Frison, pp. 6-19]

### Coolie Traffic through Macaos' Port

As the Opium Wars and the many internal rebellions ravaged China in the 19<sup>th</sup> century, the Qing government's rule in China, especially in the coastal regions, was weakened. During the Second Opium War, the Qing government, under pressure from the British as well as the French, changed its centuries-long prohibition on emigration. Since then, despite the Chinese authorities' endeavours to regulate emigration and secure the rights of contracted Chinese laborers, the interference of the Western Powers, the corruption, inattention and negligence of the local Chinese officials

and, moreover, the complicated position of Macao and its sheltering cover of the coolie trade, all these elements prevented the Chinese government from effectively controlling the emigration of coolies for many years. Even though the Qing government did not renounce its sovereignty over Macao since 1849, it failed to resolve satisfactorily various problems related to this Territory, including the Macao coolie trade. The central government remained ignorant of the situation in Macao, and the Guangdong authorities did not take effective measures to prevent the Macao human trafficking before mid-1872. Sir Robert Hart and Western diplomats and consuls offered many suggestions and encouragements regarding the Macao coolie trade to the Qing government. As the British and Americans opposed more and more strongly the coolie trade, the Guangdong government finally acted to treat the Macao coolie trade more harshly. Under the ideological pressures from the British Empire and the Chinese inspection forces, the coolie emigration from Macao was finally abolished by the Portuguese government. [Authors: Liu Cong and Leonor Diaz de Seabra, pp. 20-41]

### Jules Itier (1802-1877): A French Daguerreotypist in Macao

This article focuses on the daguerreotypes that the French amateur photographer Jules Itier made in southern China between 1844 and 1845, considered to be the earliest photographic images identified in China. A naturalist and agronomist by training and customs inspector by profession, Itier boarded the sailing frigate *Sirène* in Brest on 12 December 1843. He was part of a group of diplomats accompanying Théodore de Lagrené, the French Minister Plenipotentiary to China. As head of a commercial mission accompanying de Lagrené's embassy, Itier was to study tariffs and navigation. The French king's goal was to obtain the same trading privileges as Great Britain

had obtained in the Treaty of Nanking of 29 August 1842, following China's defeat by Britain in the First Opium War. Itier was one of those French daguerreotypist travellers for whom foreign postings provided as many opportunities to practice these new skills for pleasure. Itier brought back more than 100 daguerreotypes from his three-year travels across the Far East, covering a broad range of subjects and views of architectural interest.

His works became known in Macao when, in 1990, André Fage curated an exhibition there drawn from the French Museum of Photography collection, accompanied by a catalogue. On 12 April 2006, Ung Vai Meng, the first director of the Macao Museum of Art, acquired the first known photographic view of the Praya Grande for his Museum at a public sale in Paris, fully aware of its historical importance.

[Author: Barbara Staniszewska, pp. 42-54]

### Macao Women in History and in Fiction

The historical novel has not been the favourite literary gender of Macao authors, even though there is a long list of characters and events of Macao life through five centuries that meet all the requirements to be adapted to fiction writing. This trend begins in the first decade of the 21<sup>st</sup> century, both in the writings of Portuguese-speaking writers and Chinese authors.

The socially high-placed aristocrats or members of the rich merchants' families in 17<sup>th</sup> or 18<sup>th</sup> century Macao play the main role or share it because they are the poles that sustain the dignity of the rising bourgeoisie. They are intelligent, strong and educated. Maria Helena do Carmo, a researcher and M.A. in history, portrays these characters in detail. Macao comes to life in the pages of her books and women are the leading characters.

[Author: Maria Antónia Espadinha, pp. 55-63]

### The Land of the Lotus Flower: A Haven for the Diasporised

Macao has been poetically described as the Land of the Lotus Flower, because of its cartographic resemblance to a lotus. Metaphorically, the poetic nomenclature offers a sense of peace and security; and metonymically, it alludes to a safe berth for anchorage where the desperate can take root and regenerate. By employing Liang Piyun's (1907-2010) experience of diasporisation, this paper addresses Macao as a haven sheltering the rootless returned overseas Chinese, or the diasporised. Born in Quanzhou, Fujian province, Liang was an intellectual, educationalist, social activist, calligrapher, and poet. Liang was uprooted from Chinese soil in 1933, and like drifting duckweed, he lived a nomadic life roving and roaming in Southeast Asia during the tumultuous era of the 20<sup>th</sup> century. Macao came to be his permanent destination and resting place. This paper also discusses Liang's contributions to the promotion of education in his hometown Quanzhou, Kuala Lumpur, Jakarta, and Macao, as well as his concerted efforts to uphold Chinese calligraphy as a cultural legacy in Hong Kong and Macao. Predicated on Liang's classical poems, it examines how he adjusted and situated himself; and underwent regeneration and reinvigoration in the Land of the Lotus Flower. In his golden years he was crowned with an aura of glamour and honoured as the pride of Macao. [Author: Christina Miu Bing Cheng, pp. 64-81]

### Memory of Cricket-fighting at the Beginning of the 20<sup>th</sup> Century in the Macau Scientific and Cultural Center Museum

For over 2000 years the interest and appreciation of crickets lingers in Chinese culture, being present in the ancient Chinese literature, like the *Shijing* (Book of Odes), which already includes poems on this subject. However, the expression of that appreciation changed over time. For instance the *Kaiyuan Tianbao yi shi*

(Matters of the period Tian Bao, 742-759) reports that in the Tang Dynasty: 'Whenever the autumn arrives, the ladies of the palace catch crickets and keep them in small golden cages, which were placed near their pillows so as to hear their songs during the night. This custom was also mirrored by common people'. Among cricket lovers there were famous poets, painters, musicians, Buddhist monks, army officials and nobles, and keeping 'singing insects' became an elegant hobby, supported by the availability of those insects in Changan markets. However, records of the Southern Song Dynasty state that by which time a cricket-fighting culture had already come into existence and was then in the process of being elevated from 'an amusement' to an 'art'. In the CCCM Museum's collection there is a small but very interesting set of objects related to the cricket-fighting practice during the early 20<sup>th</sup> century. [Author: Alexandrina Costa, pp. 82-92]

### Macao's Poetry (Creative Writing)

In this article, Francis, a Portuguese emigrant, arrives to Macao, a place unknown to him. Little by little, he gets in touch with the city through his cultural walks across the gardens, where he meets the poems and statues of Portuguese, Macanese and Chinese poets. We visit Saint Francis of Assisi Garden with Francis, where we read a poem of Camões. Then we go to Camoes Garden to pay homage to the Portuguese National Poet. After we go to Macao Art Garden where we meet Camilo Pessanha and José dos Santos Ferreira (Adé), and also to Lou Lim Ieoc Garden to discover the poetic minds of Maria Anna Acciaioli Tamagnini and Fernanda Dias. The Gardens are the confessors of Francis. They testify the forest of cement which is growing all over the place, menacing even Coloane, the last green space under threat of Macao. Finally, Francis concludes with a meditation about his emigrant condition, in dialogue

with a Chinese Poet, Yao Feng, also living in Macao. [Author: Ana Cristina Alves, pp. 93-99]

### Between Globality, Politics and Science: Dialogues on Intercultural Transits

This article approaches the topic of Intercultural Studies and the concept of interculturalism as movement, communication, dynamics, encounter between cultures, with the purpose of discussing their pragmatic consequences in academia and society. We propose to examine the motivations, strategies and regulations of cultural interactions, in their perpetual movement, devoid of spatial or temporal borders, in a dangerous but stimulating indefiniteness of limits. In contemporary cultural diversity, past and present, global and local, converge in the analysis of concepts and objects closely related to on-going political, economic, social and cultural transformations. Scientific research is also an area of intersections, of permanent cultural translation, that is, of reinterpretation, of repositioning of symbols and signs within existing hierarchies. This reflection on intercultural studies favours contextualised interpretations that, in their uncertainty, are likely to produce new hypotheses, theories and explanations. This concept of interculturalism is compared to the concept of multiculturalism, as a delimited, static space, within which different cultures cohabitate in a self-enclosed, silent ignorance. Multiculturalism is frequently analysed under an ontological approach, as an existing or desired social reality, and widely subjected to a political-ideological study. Conversely, interculturalism is a hermeneutic option, an epistemological approach. There are political implications when distinguishing multiculturalism from interculturalism, which works to undermine the essentialist tendency of multiculturalism, by building a perception of connection, interaction

## RESUMOS

and crossroads of beliefs, practices and lifestyles of different (but not isolated) cultures, in constant movement  
[Author: Clara Sarmiento, pp. 100-112]

### **Azure-winged Magpie: A Bird in East and West**

In all the living beings that constitute the fauna of our planet, the birds are surely among all those that have deserved a special appreciation in the cultural, religious and aesthetic history of the peoples. For these reasons, the bird images actually represent the distinctive mark of those countries or their regions in their national and regional symbols, in particular flags, state heraldry or emblems and logo. The interest of cultural history of the Azure-winged magpie (*Cyanopica cyanus*) is related to the fact that it is a remarkable example of discontinuous distribution, since there are no more than two regions in the world where this beautiful bird breeds and lives: one in the southwest of the Iberian Peninsula (Portugal and Spain); the other in Southeast Asia (China, Korea, Japan and Mongolia). Several authors have hypothesised that it was brought from the East by the Spanish or Portuguese navigators. This kindly 16<sup>th</sup>-century dream collapsed when, in 2000, fossils of a bird of more than 44,000 years old were discovered in Gibraltar along with bones of Neanderthal Men, and after DNA testing has taken place, ornithologists are inclined to consider that they are two separated species.  
[Author: Rui Rocha, pp. 113-121]

### **The Poet-Painter in his Element: Gu Kaizhi at a Glance: A Selection of Biographical Sources and Essays**

This pioneering article compiles the most relevant documents about the life and work of Gu Kaizhi (344?-406?), who is considered one of the most important painters in the Chinese tradition. The article consists of three parts: (1) life, comprising the unabridged translation of Gu Kaizhi's biographical sketch, as found in the Jin dynasty's official

chronicle, the *Book of Jin*. Relying on this text, it is possible to define Gu's social identity and status, to explain his patronage relationships and the aesthetic/intellectual criteria which contributed to his artistic work. (2) work; including an ancient catalog of Gu's paintings, and three essays attributed to him about that art. Such precious texts provide an overview of 'high painting's' beginnings in China, discoursing authoritatively about its technical and artistic aspects. (3) Criticism: in this part, Xie He's and Yao Zui's seminal appraisals of Gu Kaizhi as a painter have been translated into Portuguese. Such short opinions reveal how learned debates on painting were held in the Chinese 'Middle Ages'; comparatively, it is also possible to confirm what is peculiar about painting criticism in that specific cultural tradition.  
[Author: Giorgio Sinedino, pp. 128-154]

郵票  
Selo

中國澳門

南灣大馬路567號大西洋銀行大廈12樓A-D座  
澳門特別行政區政府文化局  
學術及出版處

Divisão de Estudos e Publicações  
Instituto Cultural do Governo da RAEM  
Av. da Praia Grande No. 567  
Edifício BNU, 12º andar A-D  
Macau, China

Division of Research and Publications  
Cultural Affairs Bureau of the Macao S.A.R. Government  
Av. da Praia Grande No. 567  
BNU Building, 12/F A-D  
Macao, China

姓名 Name/Name

電話 Tel. + ( )

郵政編號 Código Postal/Postal code

收件地址: Endereço para envio/Delivery address

付款方式 Método de Pagamento/Payment method

信用卡 Cartão de crédito/Credit card

本人授權澳門特別行政區政府文化局於本人信用卡戶口扣除上述總金額，作為購買上述出版物之用。  
Venho, por este meio, autorizar o Instituto Cultural do Governo da RAEM a debitar no meu cartão de crédito o montante acima especificado pela aquisição de(s) publicação(ões) referida(s).

I hereby authorize the Cultural Affairs Bureau of the MSAR Government to debit my credit card account with the total amount above for the purchase of the above-mentioned publication(s).

持咭人姓名 Nome do portador do cartão/Cardholder's name

信用卡號碼 No. do cartão/Credit card no.

信用卡類別 Tipo de cartão/Type of credit card

VISA

MASTER

驗證碼 CVV2/CVC2

有效日期 Validade/Valid until

月 (mm) / 年 (YY)

持咭人簽名 Assinatura do titular do cartão/Cardholder's signature

◆ 使用信用卡付款，請把訂購表格電郵至 [publications@icm.gov.mo](mailto:publications@icm.gov.mo)，或傳真至 (853) 28366806，遞交或郵寄至中國澳門南灣大馬路567號大西洋銀行大廈12樓A-D座 澳門特別行政區政府文化局學術及出版處。

No caso de pagamento por cartão de crédito, envie o seu pedido de aquisição de publicações por email para [publications@icm.gov.mo](mailto:publications@icm.gov.mo), por fax (853)28366806, ou por correio dirigido à **Divisão de Estudos e Publicações, Instituto Cultural do Governo da RAEM, Av. da Praia Grande No. 567, Edifício BNU, 12º andar A-D, Macau, China.**

For credit card payment, please email the completed order form to [publications@icm.gov.mo](mailto:publications@icm.gov.mo), or fax to (853)28366806, deliver or mail to the address **Division of Research and Publications, Cultural Affairs Bureau of the Macao S.A.R. Government, Av. da Praia Grande No. 567, BNU Building, 12/F A-D, Macao, China.**

匯票 Saque bancário/Bank draft

匯票號碼

Saque bancário n.º

Bank draft no.

澳門幣MOP /  美元USD

◆ 匯票抬頭請寫“文化基金”。

O saque bancário deve ser em nome de “Fundo de Cultura”.

The bank draft must be made payable to “Fundo de Cultura”.

◆ 如使用美元匯票，請以澳門幣1.00 = 0.125美元匯率計算，金額按四捨五入保留至小數後一位。

No caso do saque bancário ser efectuado em US dólares aplique a taxa de câmbio de MOP1.00 = USD 0.125 e arredonde para uma casa decimal.

For bank draft in US dollar, please apply the exchange rate MOP1.00 = USD0.125 and round off up to one decimal place.

◆ 請把匯票連同訂購表格遞交或郵寄至中國澳門南灣大馬路567號大西洋銀行大廈12樓A-D座 澳門特別行政區政府文化局學術及出版處。

Se efectuar o pagamento por saque bancário, envie o seu pedido de aquisição de publicações com o respectivo cheque para **Divisão de Estudos e Publicações, Instituto Cultural do Governo da RAEM, Av. da Praia Grande No. 567, Edifício BNU, 12º andar A-D, Macau, China.**

Please deliver or mail the bank draft together with the completed order form to the address **Division of Research and Publications, Cultural Affairs Bureau of the Macao S.A.R. Government, Av. da Praia Grande No. 567, BNU Building, 12/F A-D, Macao, China.**

訂購出版物 Meu pedido/My order			單價 Unit price (澳門幣 MOP)	數量 Qty.	小計 Subtotal (澳門幣 MOP)
<input type="checkbox"/> 中文版 Ed. em Chinês/Chinese edition	第no. _____ 期				
<input type="checkbox"/> 外文版 Ed. Internacional/International edition	第no. _____ 期				
<input type="checkbox"/> 葡文版 (1-38/39期) Ed. em Português/Portuguese edition (no. 1-38/39)	第no. _____ 期				
<input type="checkbox"/> 英文版 (1-38/39期) Ed. em Inglês/English edition (no. 1-38/39)	第no. _____ 期				

文化雜誌

Revista de Cultura  
Review of Culture

◆ 訂購《文化雜誌》四冊或以上書價可獲五折優惠  
50% de desconto na compra de 4 exemplares da Revista de Cultura.  
We offer 50% off the book price for an order of any four of Review of Culture or more.

X 50%

書名 Livro/Book

ISBN

平裝 Capa brochada/Paperback  精裝 Capa cartonada/Hardcover

書名 Livro/Book

ISBN

平裝 Capa brochada/Paperback  精裝 Capa cartonada/Hardcover

書名 Livro/Book

ISBN

平裝 Capa brochada/Paperback  精裝 Capa cartonada/Hardcover

書價總計 Preço total do(s) livro(s)/Total book price (澳門幣 MOP) \*

\* 根據第57/87/M號法令之徵收及計算規定，若在於刊印後最後的常規出版小數位，則須將小數金額化或取數徵收。例如：50.50元取收51.00元；36.10元取收37.00元。  
De acordo com as regras relativas à liquidação e cobrança de receitas previstas no Decreto-Lei n.º 57/87/M, qualquer valor decimal apurado após os descontos será arredondado para a unidade de pataca imediatamente acima. Por exemplo, o montante de MOP50.50 será arredondado para MOP51.00 e o de MOP36.10 para MOP37.00.  
in accordance with Decree no. 57/87/M regarding settlement and collection of revenue, any decimal number in the amount, after discount and after settlement should be rounded off up to the ones digit. For example, MOP50.50 shall be rounded off to MOP51.00, and MOP36.10 shall be rounded off to MOP37.00.

郵費 Portes de envio/Postage cost	
<input type="checkbox"/> 澳門 Macau/Macao – 免郵費 Frete grátis/Free of charge	其他地區 Outros Destinos/Other countries
空郵 Aéreo/Airmail	亞洲地區 Ásia/Asian countries <input type="checkbox"/> 澳門幣 MOP104.00 x ( ) 本 澳門幣 MOP152.00 x ( ) 本
平郵 Superfície/Surface mail	澳門幣 MOP48.00 x ( ) 本 澳門幣 MOP32.00 x ( ) 本
郵費總計 Portes de envio/Total postage cost (澳門幣 MOP)	
總金額 Montante total/Total amount (澳門幣 MOP)	

書價總計 Custo total do(s) livro(s)/Total book price + 郵費總計 Portes de envio/Total postage cost

**50%** de desconto do preço de capa na compra de 4 exemplares.  
discount off cover price when buying 4 issues.

Números anteriores Edição Internacional

# Revista de Cultura

Back issues International Edition



N.º 41 Janeiro/January 2013

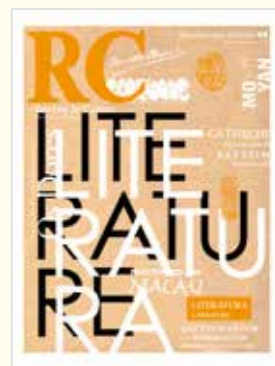


N.º 42 Abril/April 2013

Portugal, Macau e o Extremo Oriente  
Portugal, Macao and the Far East

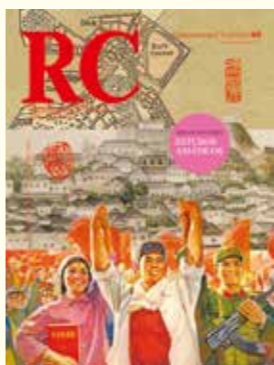


N.º 43 Julho/July 2013



N.º 44 Outubro/October 2013

Literatura  
Literature



N.º 45 Janeiro/January 2014

Estudos Asiáticos  
Asian Studies



N.º 46 Abril/April 2014



N.º 47 Julho/July 2014



N.º 48 Outubro/October 2014



N.º 49 Janeiro/January 2015



N.º 50 Abril/April 2015

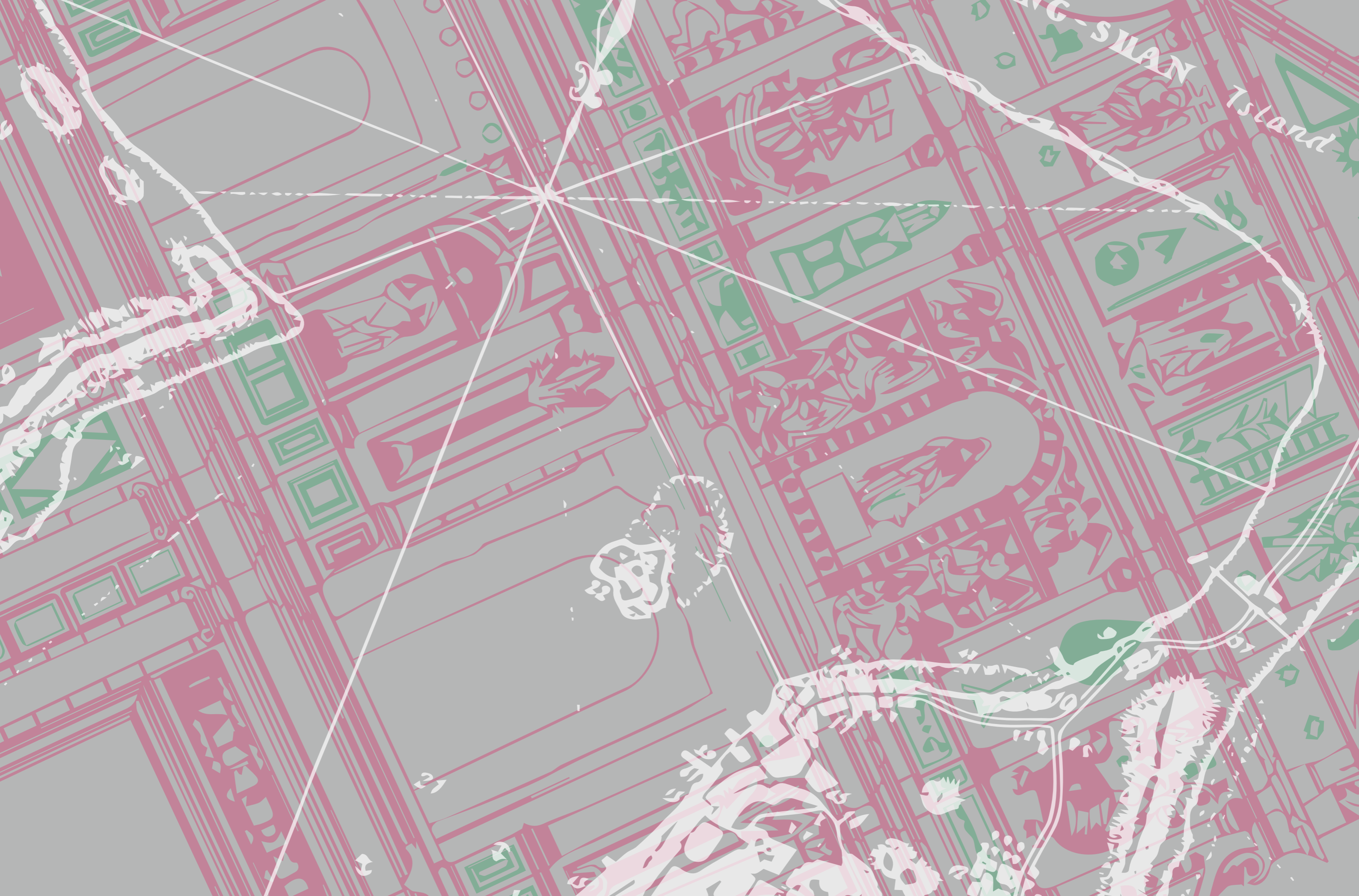


N.º 51 / 2016



N.º 52 / 2016

Para encomendar qualquer destes exemplares ou para fazer uma assinatura, preencha e envie s.f.f. o formulário destacável da página anterior. Para saber da disponibilidade dos números das séries anteriores (edição portuguesa e edição inglesa) bem como da edição chinesa, queira contactar-nos: **rci@icm.gov.mo**  
To buy any of these issues or to subscribe, please fill in and mail the form on the opposite page. Please contact us at: **rci@icm.gov.mo** concerning previous series in English and Portuguese, or the current Chinese series.



PACIFIC ISLANDS  
Island

