

# 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 registar 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，揚玉軾而並馳，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 trepar 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 as 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

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。

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

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 arranjou 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 rolarem 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” (*Xiayinda 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 nômades 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 *Ensaio 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

## AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Pintura

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

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...

下據絕磡。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。宜磡中，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，據磡指桃，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。對天師所壁以成磡，磡可甚相近，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，以合臨東磡。

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，下磡為石瀨，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。上為雙碣石，象左右闕。石上作孤游生鳳，當娑娑體儀，羽秀而詳。軒尾翼以眺絕磡。

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磡，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。下為磡，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

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*) 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

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

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

- “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.
- 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”.
- 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.
- 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.
- 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.
- Cao Cao 曹操 (155-220), Cao Pi 曹丕 (187-226), Cao Zhi 曹植 (192-232).
- 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.
- A primeira obra, atribuída a Li Chong 李充 (activo na dinastia Wei, início de Jin?), perdeu-se, enquanto que dos *Ensaio*s, compostos por Cao Pi, recebemos apenas o texto sobre a arte literária (*lunwen* 論文).
- 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).
- 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 destruída o elemento madeira a caracterizar o clá Cao.
- 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.
- 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”.
- 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.
- Perífrase adoptada para indicar a segunda metade da dinastia Jin.
- 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).
- Na actual província de Jiangsu, próximo à cidade de Xishan.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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).

- 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*.
- 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.
- 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 *Ensaio*s do Mestre Zhuang (*Zhuangzi* 莊子) para afirmar o seu ideal de existência, enquanto parece lamentar não ter conseguido convencer seu irmão.
- 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.
- Xie Kun 謝鯤 (281-323) era tio de Xie An.
- “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.
- 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.
- O período entre 405 e 419.
- Uma sinecura. Esse cargo, atribuído em carácter individual, não estava vinculado a uma carreira, nem possuía funções determinadas.
- Xie Zhan 謝瞻 (387-421) era mais um membro do clá Xie que tinha se aliado aos Huan.
- 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”.
- 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.
- Essa era, do imperador An de Jin, durou de 405 a 418.

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / Painting

- Actual Sri Lanka.
- 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.
- 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*.
- 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. Deparando-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.
- “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.
- 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 misericordioso que preferia dar lições de moral a punir culpados de pequenos crimes.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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).
- 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.
- “O ganso e a árvore” é uma história recolhida nos *Ensaio*s 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 alinhar 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/%E5%A5%B3%E5%8F%B2%E7%AE%B4%E5%9B%BE>.

- 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 Púrpuro” (*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/%E5%A5%B3%E5%8F%B2%E7%AE%B4%E5%9B%BE>.
- 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* 鵬鳥 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 jiayu* 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*