

O Apelo Visual da Literatura: Wang Xizhi (303-361) e o “Prefácio à Antologia do Baldaquim das Orquídeas”

GIORGIO SINEDINO*

RESUMO: Mais do que uma das obras-primas da caligrafia chinesa, o “Prefácio à Antologia do Baldaquim de Orquídeas” de Wang Xizhi oferece uma visão privilegiada do microcosmo intelectual e artístico dos *literati* (burocratas) e *hommes de lettres* da China. Composto numa atmosfera ao mesmo tempo amical e hierárquica, informal e canónica, o “Prefácio” regista um ébrio encontro de colegas de trabalho profundamente versados na tradição beletrística multissecular de seu país. O estilo caligráfico de Wang é digno e elegante, demonstrando porém uma verve e leveza inauditas na escrita clerical. Neste novo número das “Dimensões do Cânone”, o primeiro dedicado à caligrafia, partimos da biografia oficial de Wang Xizhi para esclarecermos o que significa e como se realiza a liderança criativa no contexto específico da China imperial. A seguir, pela primeira vez na língua portuguesa, oferecemos uma tradução integral anotada do “Prefácio”, com particular atenção ao problema da produção colectiva de obras literárias e do seu cariz lúdico. Por último, com base em comentários de personagens consagradas na história literária-cultural da China, apresentamos um conjunto de cópias conservadas do “Prefácio”, indicando o seu valor para o desenvolvimento da estilística caligráfica daquele país. Nos diferentes segmentos do texto, tentamos aliar os diversos níveis de análise tratados nos textos anteriores: factores literários e filológicos, sociais e políticos, estéticos e artísticos.

PALAVRAS-CHAVE: Caligrafia 書法; Wang Xizhi 王羲之; Convívio artístico-literário 雅會; Estetização da escrita 書寫美學; Intelectuais 知識分子.

Apresentação geral: Este é o primeiro texto da série “Dimensões do Cânone” em que falamos da caligrafia, com foco nas suas inter-relações com o fenómeno literário. Ou seja, enquanto exploramos, preli-

minarmente, o que há de peculiar à caligrafia, também pretendemos destacá-la como mais uma faceta da Tradição chinesa. Para tais fins, escolhemos Wang Xizhi (303-361) como ponto de partida, dada uma série de motivos. Em primeiro lugar, Wang Xizhi goza da mais elevada reputação, tanto figurando em lugar de destaque na história dessa arte, como também por continuar a ser emulado e admirado pela sua caligrafia hoje em dia. Em segundo lugar, é uma personagem muito emblemática para a história social da cultura chinesa, conforme os detalhes que discutiremos a seguir. Terceiro, ele viveu num momento crucial do desenvolvimento da escrita chinesa, nomeadamente o da transi-

*Mestre em História das Ideias pelo Departamento de Filosofia e Religião da Universidade de Pequim. Doutorando em História da Religião Chinesa na Academia de Filosofia da Universidade Renmin da China. Publicou traduções comentadas dos *Analectos* (2012) e do *Dao De Jing* (2016) pela Editora da Universidade Estadual Paulista. Tem em preparação o livro *Os Ensaios do Mestre Zhuang*. Realiza transmissões semanais sobre história das ideias chinesas na Rádio Internacional da China e ensina tradução chinês-português no Instituto Politécnico de Macau.

M.A. in History of Ideas, Peking University (Department of Philosophy and Religion). He is concluding his Ph.D. in History of Chinese Religion, Renmin University (Academy of Philosophy). He has published commented translations of the *Analects* (2012) and *Dao De Jing* (2016) through Universidade Estadual Paulista Press. A new book about The Essays of Master Zhuang is under preparation. He holds weekly broadcasts about the history of Chinese ideas at China Radio International and teaches Chinese-Portuguese translation at Macau Polytechnic Institute.

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / CALIGRAFIA

ção final para os caracteres tais como os conhecemos (e escrevemos) actualmente.

Escolhemos três textos básicos inéditos em português, como de praxe, para conduzir a nossa discussão a respeito da caligrafia como “apelo visual da literatura”. Na primeira parte, debateremos o “Ensaio sobre a Caligrafia (III)”, texto provavelmente espúrio, mas que tem um certo interesse por descrever elementos basilares da arte e da apreciação caligráfica, supostamente legados por Wang Xizhi aos seus filhos e netos. Em segundo lugar, apresentamos a secção final da biografia oficial dedicada a Wang Xizhi (e seus descendentes) na crónica oficial *Livro de Jin* 晉書. Este trecho tem a peculiaridade de ter sido redigido sob decreto de Li Shiming, o Imperador Taizong da dinastia Tang – portanto, preenche os requisitos de posicionamento oficial sobre a arte de Wang. Por fim,



Retrato imaginário de Wang Xizhi, xilogravura parte da obra *Biografias Ilustradas do Salão dos Sorrisos Noturnos* (Wangxiaotang Huazhuan) de Shangguan Zhou 上官周, publicada em 1743.

a obra epónima a este artigo, escrita em 353, aquando de um convívio entre Wang e personalidades do seu grupo, para celebrar a cerimónia Xiuxi (脩禊), quando se realizavam abluções de natureza apotropaica.

O raciocínio que pretendemos desenvolver com estes três passos também é claro: em primeiro lugar, estabelecemos as bases para tratarmos da caligrafia como um tipo específico de prática artística, particularmente em relação à pintura, sobre a qual já escrevemos dois artigos específicos. O segundo passo é descrever as razões pelas quais Wang Xizhi era apreciado como calígrafo, e, nisso, descobriremos que, a despeito do estatuto (supostamente) autónomo dessa arte, ela é conducente a uma visão de humanidade e de cultura pautada pelo Cânone. Por último, o terceiro passo é tratar da fusão de literatura e caligrafia no prefácio que Wang Xizhi compusera *in loco* para uma antologia improvisada de intelectuais-burocratas, curiosamente lembrada como uma obra-prima da literatura chinesa. Tentaremos demonstrar que a literatura, caligrafia, ou seja, as “artes” servem de elemento (e complemento) a um estilo de vida que as precede e engloba.

Antes de passarmos para os textos, vale a pena reiterar e explicar um importante ponto comum para todos os estudos que vimos realizando para esta série: não faz sentido distinguirmos rigidamente os poetas dos pintores, os calígrafos dos músicos, os intelectuais dos políticos. Nenhuma dessas esferas é autónoma aos olhos dos chineses antigos. Na verdade, qualquer classificação que se faça de uma personagem é meramente exemplificativa – e normalmente laudatória. Afirmar que Wang Xizhi foi um calígrafo visa apenas distingui-lo dentro da sua classe. Como qualquer outro agente cultural, Wang era um “Shidafu” 士大夫, o que quer dizer que herdou o modelo de educação confuciana do “Shi” 士 e se integrava ao sistema social dos “Dafu” 大夫. Tal como as outras personagens desta série, ele era, por um lado, um *literatus* versado na tradição clássica, e, por outro, um “burocrata”, isto é, alguém pronto para assumir um cargo na administração, por regra, da corte imperial.

THE DIMENSIONS OF THE CANON / CALLIGRAPHY

Wang Xizhi (303–361) viveu na primeira metade da dinastia Jin Oriental (317 – 420). Trata-se de uma dinastia atípica, em vários sentidos. Apesar de se descrever como herdeira da ordem de Jin Ocidental, tinha sob seu controlo apenas uma parte muito reduzida do velho território. A dinastia Jin vinha sendo governada pelo clã Sima. Na década de 290, ocorreu uma longa crise de sucessão que colocou os príncipes de Jin uns contra os outros. A elite de Jin fragmentou-se em diversos grupos militares, cada qual dominando a sua área de influência (um episódio conhecido como a “Revolta dos Oito Príncipes”). Isso levou a que a região do Planalto Central entre os rios Amarelo e Han, núcleo político desde a dinastia Han Posterior (25–220), caísse sob o controlo de novos grupos políticos, de etnias nómadas, que já vinham actuando como forças militares chinesas e que assim começavam a ocupar o vácuo político-militar no Norte.

No final desse processo, Sima Rui 司馬睿 (276 – 323), membro de um ramo cadete dos governantes de Jin, conseguiu, auxiliado pelo seu grupo de apoiantes, criar uma base de poder numa região ao Sul do rio Yangzi – que era uma região de imigração recente para os Han. Esses apoiantes eram a semente de uma oligarquia que dominaria a vida política no Sul da China até à reunificação do país, por uma dinastia do Norte, no final do século VI. Um dos mais importantes clãs era o dos Wang de Langya 琅琊王氏, que detivera poder de facto nas primeiras décadas de Jin Oriental e mantivera posições importantes na burocracia imperial

nas dinastias seguintes, começando com o patriarca Wang Dao 王導 (276–339), que actuava como o chefe da burocracia, e o senhor da guerra Wang Dun 王敦 (266–324), cujo bando possuía mais recursos do que o do próprio Sima Rui.

Wang Xizhi era primo de Wang Dao e começou a sua carreira como membro do gabinete de Wang Dun. Logo, ao nos aproximarmos de Wang Xizhi, não devemos esquecer-nos de que era membro do topo de uma elite socioeconómica, o que, necessariamente, implicava também que fosse elite cultural. Como pressuposto aos textos que estudaremos a seguir, é importante destacar três elementos dessa cultura de elite que permeiam também a vida e obra de Wang:

Primeiro, uma característica educacional comum dos intelectuais-burocratas chineses. Na China antiga, até ao desenvolvimento da imprensa (reprodução mecânica de textos) e dos exames abertos para entrada na carreira burocrática, a educação infantil era um assunto interno dos clãs, de modo que a melhor educação também era um privilégio de classe. O ensino era baseado na memorização de obras que, apesar de serem consideradas “primeiras letras” 啟蒙, no fundo nada mais eram do que os próprios clássicos confucianos, no original ou de forma diluída. Portanto, todo o intelectual chinês tinha uma ideologia essencialmente confuciana.

Segundo, no caso específico das dinastias desse período de separação entre Sul e Norte, é imprescindível assinalar que as elites estavam sob a influência de uma



Pintura “Wang Xizhi observa o voo dos gansos” 王羲之觀鵞圖, da autoria de Qian Xuan 錢選 (1239-1299), atualmente conservada no Metropolitan Museum de Nova Iorque. Dimensões 23.2 x 92.7cm.

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / CALIGRAFIA

poderosa voga intelectual, ligeiramente “heterodoxa”, que atribuía um peso maior a obras “taoistas”, como o *Clássico do Dao e da Virtude* 道德經, os *Ensaio de Zhuangzi* 莊子 e certos textos de carácter comentarista ao *Clássico das Mutações*, principalmente os *Tratados Apensos* 繫辭. Essa era a base do que se chama “Estudo do Mistério” 玄學, o qual, diferentemente do estudo especializado dos Clássicos Confucianos na dinastia Han, interessava-se menos por questões de padronização comportamental e controlo político do que por problemas mais “individuais”, como o destino pessoal e a relação do homem com a realidade (naturalmente, conforme um vocabulário e concepções tipicamente chinesas). O “Estudo do Mistério” é importante, porque envolvia práticas sociais como a realização de convívios e saraus literários, debates abstrusos orientados por problemas encontrados nas três obras supracitadas, crítica e classificação de personagens em *rankings*, etc.



Ding (caldeirão sacrificial) do Duque Mao, forjado entre 828 e 782 a.C.

Terceiro e último, na vida social e política chinesa, a escrita poética tinha um lugar central. Por motivos que já explicáramos no primeiro artigo destas “Dimensões”, os poemas eram peculiarmente vistos como espelhos do carácter do seu autor e, por mais surpreendente que soe, serviam de elementos para a recomendação para entrada no serviço público. Todas as pessoas escreviam poemas e a matéria-prima (estilo, referências clássicas, etc.) servia de base também para o que chamamos em português de “redacção oficial”. Despachos, petições, decretos, memoriais, em suma, todos os documentos preparados pelas repartições públicas tinham características mais próximas à escrita poética do que à língua falada “cultura”. É compreensível, portanto, que a poesia também fosse um sério passatempo e assunto de conversação para a grande maioria dos *literati* chineses.

Voltemos a Wang Xizhi. Embora possuísse linhagem das mais distintas e tivesse ocupado cargos dos mais elevados, nunca chegou realmente a realizar proezas que justificassem a sua reputação de bom funcionário. Na sua biografia do *Livro de Jin*, é bem verdade que a primeira metade inegavelmente busca destacar a carreira política. Porém, o que sobressai como mais permanente é o seu estatuto de *homme-de-lettres* e líder de um círculo de pessoas influentes. Desse grupo, meio-político, meio-literário, há nomes que viriam a ter mais vulto histórico do que Wang, tais como Sun Chuo 孫綽 (314–371) e, especialmente, Xie An 謝安 (320–385), quem serviria de figura de proa para os interesses do grupo dos Wang de Langya. Na segunda parte, conhecemos um pouco da vida “privada” de Wang Xizhi, particularmente os hábitos taoistas de buscar longevidade por meio de técnicas dietéticas e de “alquimia exterior” (consumo de elixires). Apesar do seu alto perfil, Wang também posava como adepto do eremitismo e mantinha convívio com personalidades afins, inclusive com o primeiro grande nome do Budismo no sul da China, Zhi Dun 支遁 (314–366). A biografia de Wang não dá ênfase ao seu trabalho caligráfico, antes relevando o seu papel de patrono,

THE DIMENSIONS OF THE CANON / CALLIGRAPHY

registrando dois prefácios escritos por ele. Este é um fenómeno muito similar ao que descrevemos no caso de Gu Kaizhi: a sua biografia no *Livro de Jin* também dá menor destaque às suas realizações na pintura do que à sua vida de *literatus* (ver artigo em RC 55/2017, pp. 128–54). Isso demonstra que tanto a pintura como a caligrafia não eram reconhecidas como “belas-artes” na sua época.

Com base nesses elementos, podemos passar ao estudo dos textos.

Parte I:

Apresentação: Discutiremos a seguir o “Ensaio sobre a Caligrafia” (na verdade o terceiro texto de quatro sob esse título), atribuído a Wang Xizhi pelo *literatus* da dinastia Song Zhu Changwen 朱長文 (1039 – 1098) no 2º. Rolo da sua colectânea de textos sobre a caligrafia, *Antologia do Poço de Tinta – Mochibian* (墨池編). A autoria é controversa e, sem dúvida, não está claro como este texto foi transmitido pelos séculos. É, contudo, um apanhado interessante de questões básicas sobre caligrafia. É preciso esclarecer alguns pontos, como preparação para a leitura.

Na tradição chinesa, a caligrafia é uma arte gêmea da pintura. Por um lado, ambas utilizam os mesmos materiais e técnicas. Por outro, e mais importante para nós, ambas são oriundas dos momentos de ócio dos “Shi” (intelectuais-burocratas) – são práticas sociais da mesma natureza. Entretanto, é imprescindível enfatizarmos que a caligrafia se afirmou como arte numa etapa mais tardia da história chinesa – não sendo exagero argumentarmos que Wang Xizhi marca o momento da sua maturação (por razões que discutiremos na próxima parte).

Nas suas origens, a caligrafia era uma técnica artesanal. As mais antigas obras caligrafadas eram inscrições sobre utensílios empregados nos Ritos (sistema de etiqueta subjacente a toda a vida privada e pública da elite antiga), para os quais nem a autoria



Caracteres de timbre antigos, decalque de inscrição do bojo do caldeirão do Duque Mao.

era um elemento distintivo, nem existia uma relação óbvia entre o conteúdo dos textos e a forma caligráfica adoptada.

O facto decisivo para que a caligrafia viesse, no momento oportuno, a tornar-se uma arte (mesmo uma “bela-arte”) está em que fosse um elemento inseparável do trabalho burocrático e, em outras palavras, da produção literária. Por um lado, todos os textos precisavam de ser prontamente legíveis; por outro, além da legibilidade, havia também um interesse em como a personalidade se comunicava à mão, por assim dizer. O pensamento chinês antigo advogava a existência de uma “hierarquia do talento” e reconhecer que posição ocupavam os indivíduos nela era uma importante questão para que se seleccionasse profissionais para o serviço público. Havia também um importante elemento ideológico, segundo o qual os atributos intelectuais e morais de um indivíduo se comunicavam ao seu aspecto (donde a importância das técnicas fisionómicas) e aos seus actos. Escrever, obviamente, era um desses actos.

Surge aí uma questão cronológica sobre o momento em que a caligrafia passou de artesanato

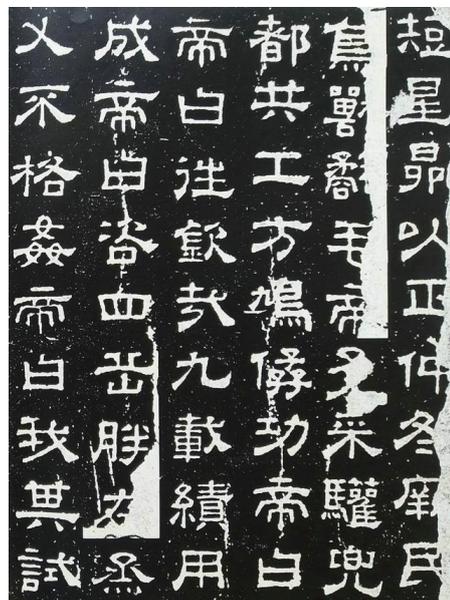
AS DIMENSÕES DO CÂNONE / CALIGRAFIA

a arte. Sabemos que a classe dos “Shidafu” já havia assumido a liderança cultural na China desde a época de Confúcio, por assim dizer. Desta maneira, por que apenas oito séculos depois testemunharíamos a maturação da caligrafia? Para resolver este problema, precisamos resumir as linhas gerais do desenvolvimento dos diversos tipos de escrita (sistemas de ideogramas).

Antes de mais nada, a criação de um sistema de governo imperial impôs a unificação da escrita. Isto significa que, antes da dinastia Qin (221 a.C.–206 a.C.), a China estava dividida em “feudos” ou “países” confederados à corte de Zhou. Nessa época, havia uma grande diversidade de escritas, hoje conhecidas pelo termo geral de “ideogramas de timbre antigos” ou “dazhuan” (大篆). Com Qin, iniciou-se a padronização (e simplificação) desses caracteres, conhecidos como “ideogramas de timbre unificados” ou “xiaozhuan” (小篆). O termo “timbre” é translúcido, pois a sua utilização mais comum era nos emblemas, insígnias, etc. Essas letras tinham uma estrutura muito complicada e pesada, o que não era favorável à “interpretação” pelo pincel.



Caracteres unificados de timbre, reprodução moderna dos “Caracteres da Montanha Tai” 泰山刻石, século III a.C.



Caracteres clericais, fragmento de estela dos Clássicos de Pedra da era Xiping 熹平石經, 175 d.C., contendo um trecho do *Clássico dos Documentos* 書經.

Paralelamente, a dinastia Qin desenvolveu a chamada escrita com “ideogramas clericais” ou “lishu” (隸書). Este termo também é autoexplicativo, correspondendo à escrita utilizada pelos burocratas nos expedientes do dia-a-dia (e na literatura). Estes ideogramas eram mais apropriados para representação através de pincel. A escrita clerical permaneceu o normal durante toda a dinastia Han (*grosso modo*, 206 a.C.–220 d.C.) e as principais obras de caligrafia são textos de carácter legal, comemorativo, genealógico, havendo também uma famosa coleção de textos clássicos confucianos. Ou seja, possuem uma finalidade “pública”, isto é, de dar publicidade ao que fica registrado. Além disso, estas obras foram entalhadas em estelas, de maneira que as conhecemos de decalques da pedra.

Nos finais dessa dinastia Han, contudo, desenvolveu-se um novo tipo de escrita, hoje conhecida como “ideogramas-padrão” ou “kaishu” (楷書). Mesmo em estudos modernos, os chineses não parecem muito interessados na razão para o desenvolvimento de uma nova escrita, mas é muito provável que, para além do “desenvolvimento natural” da língua, também houvesse factores políticos im-

THE DIMENSIONS OF THE CANON / CALLIGRAPHY

portantes, tal como o facto de que, na ausência de um poder central forte, essa escrita, originalmente privada, pudesse paulatinamente assumir a posição ocupada pelos ideogramas clericais. De qualquer maneira, a “escrita-padrão” afirmou-se como padrão de ouro da caligrafia artística, precisamente por ser mais apropriada à arte do pincel e, pelo menos dada a evidência histórica, mais agradável aos olhos dos praticantes.

《書論》

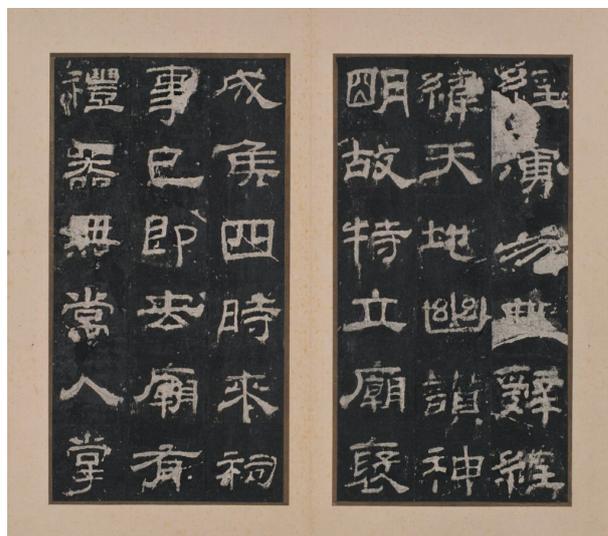
Ensaio sobre a Caligrafia

(conforme Antologia do Poço de Tinta 墨池編, rolo no. 1)

論曰：夫書者，玄妙之伎也，若非通人志士，學無及之。大抵書須存思，余覽李斯等論筆勢，及鍾繇書，骨甚是不輕，恐子孫不記，故敘而論之。

(1) Diz o ensaio [de Wang Xizhi]: “A escrita caligráfica é uma técnica oriunda das Maravilhas Profundas [do Dao]. Caso não se trate de um homem versado [na Tradição Literária] e um Shi de nobres ideais, mesmo que se empenhe no seu Estudo, nunca estará à altura da tarefa. Como base, a caligrafia exige que o praticante seja capaz de “Manter” [uma “pré-visão” da obra] em sua mente: [em meu caso,] meditei sobre o ensaio de Li Si sobre a “Potência” do pincel e examinei as obras de Zhong Yao – [ali, percebe-se] a “Ossatura” mais correta, sem [qualquer vestígio de] leveza. Por medo de que os meus descendentes se esqueçam [desses ensinamentos], registei-os e discuti-os aqui:

Comentário: o texto começa com um aceno à cosmologia taoista. As maravilhas profundas do Dao referem-se ao “Duplo Mistério” do *Clássico do Dao e da Virtude*, especialmente à criação da realidade por meio da união hierogâmica de Céu e Terra; também não se deve esquecer a visão chinesa segundo a qual a escrita começou como representação das “Dez

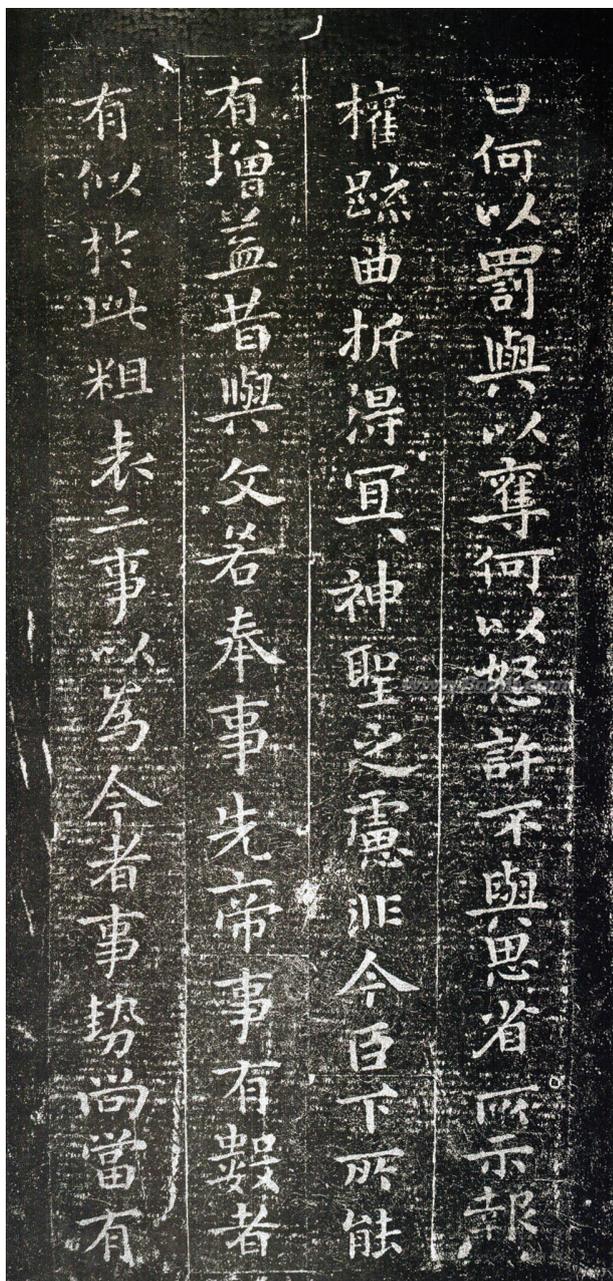


Caracteres clericais, decalque da estela Yiying 乙瑛碑, actualmente conservado no Museu da Cidade Proibida. A estela é de 153 d.C., o decalque é da dinastia Ming (1368-1644).

Mil Coisas”, que se encontra nos *Tratados Apensos ao Clássico da Mutações*, o que atribui um estatuto transcendente à mesma. Depois, o autor enfatiza que a caligrafia é um passo no processo de educação do “Shidafu”, inseparável do Cânone da tradição literária. Isto serve de advertência a que a caligrafia não é uma simples técnica, mas sim uma prática séria e útil para a cultivação moral.

A seguir, o autor entra no tema, descrevendo o princípio criativo da caligrafia e as suas fontes. O seu lema é o de que a caligrafia não deve ser uma imagem estática do que já foi escrito, mas a interiorização dinâmica (“manter na mente”) do que deve escrever. Ele afirma que Li Si (a quem a tradição atribui um estilo influente de escrita clerical) e Zhong Yao (um dos pioneiros da escrita padrão) são as suas mais importantes influências. “Ossatura” 骨 é um conceito basilar das artes do pincel, que significa a firmeza, consistência e homogeneidade do traço. A “Ossatura” é complementada pela “Musculatura” 筋 do traço, isto é, a flexibilidade e graça das linhas. Em termos de apreciação caligráfica, a “Ossatura” tem prioridade sobre a “Musculatura”.

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / CALIGRAFIA



Caracteres-padrão, Memorial Xuanshi 宣示表 gravado em estela, atribuído a Zhong Yao 鍾繇 (151-230), conservado no Museu da Cidade Proibida.

夫書字貴平正安穩。先須用筆，有偃有仰，有欹有側有斜，或小或大，或長或短。

(2) Para aquele [que se dispõe] a escrever obras caligráficas, o mais precioso é dar Equilíbrio, Correção,

Postura e Estabilidade [aos seus caracteres]. Em primeiro lugar, é necessário [dominar o] Manejo do pincel, havendo traços em que a ponta do pincel é arrastada e outros deixados ao levantá-lo. Também há traços que devem ser feitos com inclinação, seja da ponta, da barriga ou do corpo do pincel. [É importante dar variação à obra:] alguns caracteres são menores, outros maiores; alguns são longos, outros são curtos.

Comentário: “Equilíbrio”, “Correção”, “Postura” e “Estabilidade” são quatro adjetivos importantes para discutir o que é uma boa letra ou bom conjunto de letras. O “Manejo do pincel” é o fundamento do estilo pessoal de um calígrafo. Se compararmos as obras dos grandes calígrafos da dinastia Tang, veremos que há uma grande margem para expressão individual no uso do pincel. Wang Xizhi certamente foi um dos primeiros a desenvolver essa “linguagem pessoal”. Há um claro avanço técnico da escrita clerical para a padrão. O uso mais sofisticado de partes do pincel, sobretudo da ponta e da barriga, são formas de distinguirmos as duas famílias de ideogramas. A última frase fala da “Composição” de uma obra. Pode não parecer assim à primeira vista, mas o calígrafo goza de liberdade para planejar a distribuição e combinação de caracteres. Obviamente, o todo deve ser harmonioso e manter a aparência de simetria, o que não suprime espaço para arrojo na execução, efeitos de *trompe l’oeil* e diferenças subtis de escala.

凡作一字，或類篆籀，或似鵠頭；或如散隸，或八分；或如蟲食木葉，或如水中蝌蚪；或如壯士佩劍，或似婦女纖麗。欲書先構筋力，然後裝束，必注意詳雅起發，綿密疏闊相間。

(3) Ao escrevermos um carácter, [é necessário definirmos um tipo de escrita,] alguns classificam-se como de timbre, arcaicos e unificados; outros parecem-se com a cabeça do ganso; outros são clericais antigos, de formato oblongo, e os recentes, de aspecto espalhado. Alguns caracteres têm a aparência de folhas comidas por insectos, ou de girinos que se movem na água;

THE DIMENSIONS OF THE CANON / CALLIGRAPHY

outros parecem-se com guerreiros bravos portando espadas ou belas moças esbeltas. Quem deseja escrever [bem] necessita, primeiro, desenvolver a Musculatura do traço, somente depois é que se deve preocupar com o Adereço. É imprescindível que se preste atenção à suficiência e elegância do traço já ao começar a execução da obra. Os caracteres devem manifestar fluência [entre si, mas também com variação, isto é] equilibrando concentração e dispersão, proximidade e separação.

Comentário: O autor não trata “cientificamente” das diferentes escritas, mas refere-se a diferentes “famílias” dentro das grandes tradições de “timbres” e “clericais”, conforme as convenções dos calígrafos de sua época. Mais importante, ele insiste numa característica universal dos artistas do pincel: o ecletismo. Mesmo que se trate de um praticante da escrita de timbre, ele pode utilizar elementos de manejo oriundos de outros tipos de ideograma.

“Musculatura” reaparece na passagem com um forte eco da doutrina moral confuciana, em que o que é “Natural” 質 a uma personalidade deve ser tão digno de apreciação quanto aquilo que vem acumulado pelo estudo, o “Refinamento” 文. “Musculatura” é melhor explicada como a “suficiência” do traço, isto é, o facto de o calígrafo, mesmo na mão cursiva, deixá-lo “completo” face aos olhos. A “elegância” tem uma característica normativa: é o traço correcto tecnicamente, não podendo ser enviesado ou fora de proporção na estrutura do ideograma. Na última linha desta secção, “fluência” e “equilíbrio” destacam as qualidades da composição.

每作一點，必須懸手作之，或作一波，抑而後曳。每作一字，須用數種意，或橫畫似八分，而發如篆籀；或豎牽如深林之喬木，而屈折如鋼鉤；或上尖如枯稈，或下細若針芒；或轉側之勢似飛鳥空墜，或棱側之形如流水激來。

(4) *Ao traçarmos um ponto, é indispensável fazê-lo com a suspensão do punho. Ao traçarmos um risco ondulado, é preciso arrastar a ponta do pincel após a barriga do mesmo tocar o papel. Em qualquer carácter que seja, é preciso fazer uso de vários tipos de Intenção, [por exemplo], pode-se espriar um pouco um traço recto para aproximá-lo da escrita clerical recente, ou mesmo improvisá-lo deixando a sensação da escrita de timbre, arcaico ou unificado. Se riscarmos um traço vertical, devemos fazê-lo como se puxássemos um tronco grosso de dentro de uma floresta cerrada; se for um traço diagonal ascendente, como se o fizéssemos com um gancho de aço. Às vezes a ponta do pincel deve ser dura como uma espiga seca de grão, ou fina como a ponta de uma agulha. Ao girarmos o pincel para que deixe de usar a ponta para riscar com a barriga, o movimento deve assemelhar-se a um pássaro mergulhando para um [voo] rasante; ao oscilarmos o pincel para criarmos um traço contínuo, usando ora a ponta, ora a barriga [como tipicamente na Mão cursiva rápida], o punho deve mover-se como se fora uma tromba d'água a fluir.*

Comentário: Naturalmente, cada calígrafo tem a sua opinião sobre a postura que deve utilizar ao praticar a sua arte. Porém, é relativamente consensual que a caligrafia seja praticada com a mão geralmente fixa, formando um ângulo recto (ou quase) em relação ao antebraço e segurando o pincel com a polpa da extremidade de três dedos, cabendo ao anelar dar apoio à haste e ao mínimo ficar suspenso para equilibrar a mão. Isto dá estabilidade e Ossatura ao traço. Os movimentos do punho são muito limitados e, por isso, transmitem um maior poder às linhas. Atente-se para a caracterização que o autor faz dos traços básicos (vertical e diagonal ascendente). Não há movimentos de larga amplitude na caligrafia, que criam o risco de quebrar a homogeneidade do traço (e enfraquecer a sua Ossatura). A técnica de ponto não é tão simples como parece; pelo contrário, ela tem os mesmos requisitos de uso da ponta e da barriga que os traços longos – com a dificuldade adicional de comprimi-los no espaço.

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / CALIGRAFIA



O Prefácio ao Baldaquim das Orquídeas, exemplar Shenlong 神龍本, Feng Chengsu 馮承素 (617-672), hoje conservado no Museu do Palácio em Pequim.



O Prefácio ao Baldaquim das Orquídeas, exemplar com posfácio de Mi Fei 米芾詩題本, Chu Suiliang 褚遂良 (596-658), hoje conservado no Museu do Palácio em Pequim.



O Prefácio ao Baldaquim das Orquídeas, exemplar Tianli 天曆本, Yu Shinan 虞世南 (558-638), hoje conservado no Museu do Palácio em Pequim.

A partir de “ao girarmos o pincel”, o autor parece referir-se à “mão cursiva”. A caligrafia chinesa possui três “mãos”, que poderíamos descrever como “velocidades”. A mão padrão revela todos os traços de um ideograma. A mão cursiva lenta ou “xingshu” 行書 liga traços nos momentos de maior dinamismo da escrita de um ideograma ou da ligação entre dois ideogramas. A mão cursiva rápida ou “caoshu” 草書 cria ideogramas ilegíveis para olhos não treinados, expressando, de forma estilizada, a mera estrutura de um carácter. Neste caso, os movimentos são muito ousados e dominados por traços curvos e espiralados – o que justifica as comparações feitas pelo autor.

作一字，橫豎相向；作一行，明媚相成。第一須存筋藏鋒，滅跡隱端。用尖筆須落鋒混成，無使毫露浮怯，舉新筆爽爽若神，即不求於點畫瑕玷也。為一字，數體俱入。若作一紙之書，須字字意別，勿使相同。

(5) *Ao caligrafarmos uma letra, os traços horizontais e verticais devem-se destacar um ao outro, face a face. Ao compormos uma carreira, é necessário dar graça ao conjunto. [Neste caso,] o mais importante é conseguir preservar a Musculatura do traço enquanto se Esconde a Ponta do traço, ocultando o seu início e, assim, apagando o rasto [do manejo do pincel]. Ao utilizarmos um pincel de ponta aguda, é preciso que, ao Deitá-la, o traço saia da haste como um todo, não permitindo que as cerdas das bordas deixem [uma impressão filamentososa sobre o papel,] reflectindo o íntimo indiferente e indeciso [do calígrafo]. Ao Erguermos o pincel, [é necessário fazê-lo de forma] preclara, [sem deixar quaisquer vestígios] como um ente numinoso; ou seja, [a conclusão de um carácter] não pode revelar imperfeições dos traços e pontos. Ao compormos um carácter, [é recomendável] que adopte características de diversas Escritas. Se for uma obra de uma página, é imperativo que cada ideograma tenha a sua própria Intenção, sendo inadmissível a presença de caracteres idênticos.*

THE DIMENSIONS OF THE CANON / CALLIGRAPHY



Comentário: Ao falar do manejo da ponta, o autor parece estar a dirigir-se ao estilo padrão. Na caligrafia clerical, os traços normalmente não “escondem a ponta”, um movimento normal no primeiro e no último traço da escrita padrão, em que o bico do pincel é ligeiramente dobrado sob pressão e coberto pela “copa” do pincel, deixando um traço anguloso sobre o papel (e não arredondado, como no caso da escrita clerical).

De qualquer maneira, o autor chama a atenção para um ponto significativo na apreciação do estilo clerical, que busca desvelar aos olhos a “pura Ossatura” do calígrafo. Nisso, o estilo padrão não apenas é visualmente mais gracioso (e feminino), mas também corre o risco de parecer demasiado maleável – o que certamente pareceria “moralmente suspeito” e artisticamente indesejável para os praticantes criados na tradição clerical. Daí a advertência de não se sacrificar a “Musculatura” do traço.

若書虛紙，用強筆；若書強紙，用弱筆。強弱不等，則蹉跌不入。

(6) Quando a obra for feita em papel macio, o pincel deve ter hastes duras; quando em papel rígido, a haste deve ser macia. Caso não haja equilíbrio entre o que é rígido e o que macio, haverá tropeços [na execução dos traços e a obra] perderá a sintonia.

Comentário: Esta observação parece ser mais relevante em termos de “correção ideológica” do que de utilidade prática. “Duro” e “mole” são duas expressões dos princípios Yin e Yang. Com isso, o autor simplesmente quer sugerir que a caligrafia deve seguir a harmonia das forças primais em todos os seus aspectos.

凡書貴乎沉靜，令意在筆前，字居心後，未作之始，結思成矣。仍下筆不用急，故須遲，何也？筆是將軍，故須遲重。心欲急不宜

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / CALIGRAFIA

遲，可也？心是箭鋒，箭不欲遲，遲則中物不入。夫字有緩急，一字之中，何者有緩急？

(7) *Qualquer obra de caligrafia valoriza [a capacidade do artista de manter-se num estado de] profunda tranquilidade, para que a sua Intenção siga sempre adiante do pincel, o ideograma esteja sempre atrás do "Coração". Antes de começar a executar a peça, é preciso que já esteja "Pré-vista" na sua "Mente". Apesar disso, ao Deitarmos o pincel não podemos fazê-lo com pressa; por que será? Porque o pincel é como o general de um exército, cauteloso e seguro [nos seus movimentos. Por outro lado,] o "Coração" sempre tende à precipitação, não lhe sendo fácil serenar-se; por que será? Ele é a ponta da flecha. A flecha não se pode retardar, de contrário, mesmo que atinja o alvo, não o perfurará. Já um carácter [caligrafado] pode [transmitir diferentes impressões de] pressa e pachorra; Em que consistem, portanto, pressa e lentidão?*

Comentário: Este trecho é muito importante, pois expande o princípio fundamental, aludido logo no exórdio, de que o calígrafo deve “Pré-ver” o ideograma na mente. Essa noção é comum na crítica da caligrafia chinesa – vem à mente o “Bambu crescido no peito” 胸有成竹, expressão de significado equivalente, ainda que mais famosa, do renomado *literatus* Su Shi 蘇軾 (1037–1101). Aqui, o autor do ensaio utiliza uma comparação, muito efectiva, da relação entre o Coração (que em chinês possui o significado de centro da racionalidade e emotividade humanas) e o pincel. O par indica, obviamente, duas componentes do trabalho artístico – a “criatividade” (ou, de forma menos arriscada, “expressão individual”) e a bagagem técnica do artista (a “tradição” a que se filia).

“Intenção” é outro termo importante do Cânone chinês, aplicável indiferentemente às letras e artes. Aqui, claramente é aonde o “Coração” do calígrafo se dirige, o tratamento a ser actualizado no ideograma em que está a trabalhar. O artista trabalha com base na experiência que acumulou, a técnica que desenvolveu, mas, obviamente, há um elemento

de intuição expressiva, que poderíamos incluir na categoria de “inspiração”. Percebamos que o calígrafo, pelo menos nesta descrição ideal, não trabalha de forma mecânica, nem deve ser um “performer”. A sua escrita responde a um estado de espírito, aqui recomendando relaxamento e concentração, o que, entretanto, não exclui outras possibilidades, como de extrema excitação ou ebriedade – as quais geraram obras-primas de inquestionável sublimidade.

至如“烏”字，下手一點，點須急，橫直即須遲，欲“烏”之腳急，斯乃取形勢也。

(8) *Demos o exemplo do ideograma “烏” (wu). O primeiro traço, ao começarmos a executá-lo, é o ponto [sobre a “cabeça” do ideograma]. Esse ponto, é preciso fazê-lo com rapidez; o traço horizontal [logo abaixo do ponto, que termina em gancho e é rematado com um novo traço horizontal que conclui a “cabeça”] deve vir imediatamente, mas com mais vagareza. Chegando aos traços que compõem as “pernas” do ideograma, esses devem ser riscados com ímpeto. Neste momento é que surge a Potência que dá corpo à letra.*

Comentário: O autor está a tratar de outro elemento fundamental da caligrafia: o ritmo. É inquestionável que, na descrição tradicional deste artigo, a caligrafia tende a ser uma actividade “lenta” e “reflexiva” – lembre-se do estado de espírito do calígrafo, da sua postura, da sua “pré-visão” obstada pelo pincel. Nada obstante, a “lentidão” do trabalho caligráfico não implica que todos os traços devam ser realizados com a mesma velocidade e ênfase.

O autor dá um bom exemplo, de um ideograma com uma variedade maior de traços – tanto em termos de técnica, como de expressividade. Fá-lo com o objectivo de explicar o que significa o conceito de “Potência”, aplicado à execução de um carácter. “Potência” é um termo muito importante, cuja origem remete à arte militar. No caso da caligrafia, a “Potência” manifesta-se tanto na mão ganhar “força cinética”, como, após

THE DIMENSIONS OF THE CANON / CALLIGRAPHY

conclusão do trabalho, na impressão deixada pelos traços desse vigor que lhes deu origem.

É curioso que o autor queira ver o ponto realizado o mais rápido possível; na verdade, ele vem conectado ao gancho descendente que delinea a cabeça do ideograma, merecedor de ênfase, segundo a “pré-visão” do autor – esse primeiro movimento tem a forma de um “z” inclinado. O principal elemento são os três longos traços (horizontal, vertical e mais um gancho descendente) que dão “vida” ao carácter. O autor, correctamente, aponta que estes traços precisam de mais vigor, pois a “atitude” do ideograma será definida pela sua “ossatura” – o autor ignora os quatro pontos que dão fecho ao trabalho.

每書欲十遲五急，十曲五直，十藏五出，十起五伏，方可謂書。若直筆急牽裹，此暫視似書，久味無力。仍須用筆著墨，不過三分，不得深浸，毛弱無力。墨用松節同研，久久不動彌佳矣。

(9) *Em cada obra caligráfica, para cada dez porções de lentidão, há cinco de velocidade; para cada dez de curvas há cinco de rectas; para cada dez em que a ponta fica escondida, cinco devem exibi-la; [no Manejo do pincel,] para cada dez movimentos de lançamento há cinco de recolha. Apenas isto se pode considerar escrita caligráfica. Quando o pincel é utilizado sem medida, e, em sua precipitação, quebra [o sentido de separação e ordem entre carácter e carácter], apesar de que pareça, à primeira vista, ser uma obra caligráfica, se a apreciarmos por um longo tempo, veremos que não possui força. Ainda é necessário notar que, ao embeber o pincel de tinta, não se deve fazê-lo além de três partes, não se pode encharcá-lo, já que o pincel perderá a sua força. A tinta deve ser feita com carvão de pinho moído em pó [aglutinada com cola em tiras]. Quanto mais velha as tiras, melhor a qualidade da tinta.*

Comentário: À primeira vista, o autor parece estar a tratar de diversas questões desconexas, mas

nós podemos tentar interpretar esta secção de forma mais ampla, como uma exploração de questões de “ritmo” e “Potência”. O controlo do pincel não deve ser confundido com velocidade de execução, nem a virtuosidade com o sacrifício da estabilidade, harmonia, proporção e simetria do conjunto das formas. Isto pode ser difícil de aceitar num momento em que o Cãnone ocidental está em escombros e que se busca no anti-clássico a fonte de novas emoções que redefinem o prazer estético.

Apesar de que o autor pareça quantificar relações, não devemos sucumbir à tentação de ver uma “fórmula” nesta passagem. O autor meramente quer dizer que o manejo do pincel deve ser mais lento do que rápido, mais curvo do que recto e assim por diante. Isto serve para definir ritmo. Já a Potência está implícita como pano de fundo – se ritmo é a alternância de velocidades, a Potência é o que determina essa alternância. Como apreciá-la, uma vez terminada a obra? Numa frase feliz, este ensaio comunica-o de forma cristalina: “após apreciarmos a obra por um longo tempo, é onde o trabalho do pincel manifesta a sua força” – no original, literalmente, “força física”, “poder cinético”.

Parte II:

Apresentação: Há dúvidas com relação à autoria do ensaio acima, mas também existem boas razões para acreditarmos que não poderia ter sido escrito nos primeiros dias da arte caligráfica. Embora não haja menção expressa à escrita-padrão, destacamos um conjunto de detalhes, técnicos e de apreciação, que parecem inconsistentes com os ideogramas clericais. É bem possível que o seu autor visse a escrita-padrão como um tipo novo de escrita clerical, da mesma forma que ele elencou um número de subespécies dos caracteres de timbre e clericais (cabeça de ganso, espriados, etc.) como se fossem escritas autónomas.

Quando Wang Xizhi começou a praticar

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / CALIGRAFIA



“Na curva do rio junto ao Baldaquim das Orquídeas” 蘭亭曲水圖, de Yamamoto Jakurin 山本若麟, 1790年, pintura sobre seda, conservada no Museu Municipal de Kobe, dimensões desconhecidas.

caligrafia, os caracteres-padrão já existiam há algumas gerações. Zhong Yao (151–230) é hoje lembrado como o primeiro grande mestre desse novo tipo de caligrafia e há cerca de uma dúzia de obras preservadas em estelas da dinastia Song (com destaque para 宣示表, 薦季直表, 還示帖, entre outras). E, como vimos, o autor do *Ensaio sobre Caligrafia* reconhece a sua dívida para com Zhong. O problema é que, entre a morte de Zhong e o nascimento de Wang, há cerca de 70 anos de diferença. A transmissão parece ter ocorrido por meio do mestre, melhor, da mestra de Wang Xizhi, “Dona Wei” (Wei Shuo 衛鑠, 272–349). É importante aqui abrirmos um parêntese para explicar que, dado que cabia às famílias educar a sua prole, era natural àquelas famílias que tinham a caligrafia como um ponto forte transmitir as suas técnicas. E mesmo que não fosse de forma alguma uma prática generalizada, algumas famílias também ensinavam às meninas, donde encontrarmos *rankings*

de mulheres exemplares (列女) e talentosas (才女) em colectâneas chinesas de grande circulação na antiguidade. Reza a tradição que Wei Shuo foi discípula de Zhong Yao – resolvendo, assim, a questão da linha de transmissão de Wang Xizhi.

Nesses 70 anos que separam Zhong de Wang, o estilo-padrão adquiriu maior nitidez. Em Zhong, a influência dos ideogramas clericais ainda é muito visível, embora o manejo de pincel seja inquestionavelmente padrão. Merece ser sublinhado, entretanto, que as obras remanescentes de Zhong ainda seguem o padrão da caligrafia “pública” da velha ordem – uma parte esmagadora das obras remanescentes de Zhong são de carácter “oficial”. Serviu a casa de Cao, cuja breve dinastia foi a primeira a suceder aos Han, como alto funcionário e Taifu 太傅, preceptor dos herdeiros da coroa. Logo, em termos de história social, Zhong Yao ainda detém um vínculo mais forte com a velha ordem. Isso talvez tenha condicionado a arte desse pioneiro.

THE DIMENSIONS OF THE CANON / CALLIGRAPHY

Chegando a Wang, como já esclarecemos acima, o mundo cultural chinês havia sofrido uma importante metamorfose. Ainda que não se possa excluir que algum(ns) de seus predecessores também o fizesse(m), a história regista que foi Wang Xizhi a trazer a caligrafia para o convívio elegante, “privado”, dos *literati*, abrindo uma distância relativamente maior dos temas e preocupações da vida burocrática. A principal evidência, como não poderia deixar de ser, é a natureza dos textos caligrafados por Wang e certos “experimentos” heterodoxos, como uma anedota registada no *Livro de Jin*. Conhecida em chinês como 竹扇題字, relata-se que Wang caligrafou um leque de bambu quando passou por uma loja na Montanha Ji 戴山, sem que a dona do estabelecimento o visse; embora a dona da loja se tivesse irritado com a traquinice de Wang, posteriormente vendeu o leque por uma fortuna.

Em resumo, somando-se o desenvolvimento da escrita-padrão, a linhagem nobre, o talento literário e as qualidades da caligrafia de Wang Xizhi, esta prática adquiriu um novo estatuto a partir dele. Chegando à dinastia Tang (618 – 907), o imperador Taizong 太宗, Li Shimin 李世民 (598 - 649), era um entusiasta e praticante da caligrafia. O imperador Huizong 徽宗 Zhao Ji 趙佶 da dinastia Song, que também gostava das artes do pincel, encomendou a compilação da “Genealogia da Caligrafia da era Xuanhe” 宣和書譜, uma colectânea especializada de biografias. Li Shimin tem uma biografia no primeiro rolo (inteiramente dedicado a imperadores) em que se percebe o apreço dedicado por Li a Wang Xizhi como o maior calígrafo da história da China. Ainda mais revelador é o facto de que Li Shimin, por oportunidade da compilação do *Livro de Jin* (crónica oficial daquela dinastia), decretou que se apusesse um panegírico a Wang Xizhi no final da série de biografias dedicadas a si e aos seus descendentes, a cuja discussão passamos agora:

《王羲之傳論》

Comentário final à biografia de Wang Xizhi
(Jinshu, rolo no. 80, série biográfica no. 50)

制曰：“書契之興，肇乎中古，繩文鳥跡，不足可觀。末代去樸歸華，舒箋點翰，爭相誇尚，競其工拙。

(1) *Reza o decreto imperial: “[Os ideogramas,] escritos com pincel ou gravados com formão, surgiram na Média Antiguidade. Não há mais exemplares [dos primeiros tipos de signos, tais como] os nós dados em corda ou os sinais dos rastos de pássaros [da Alta Antiguidade]. Nas eras seguintes, deixou-se para trás a simplicidade [dos primeiros tempos], almejando o “ornamento” [característico da civilização]. Bastava que se abrissem os rolos de tiras de bambu e se molhassem os pincéis na tinta para que [os eruditos] começassem a competir, celebrando a sua superioridade, disputando quem era “hábil”, quem era desajeitado.*

Comentário: Como já explicado no *Ensaio sobre a Caligrafia*, os textos clássicos chineses normalmente começam “do princípio”, com referências a cosmologia ou “história”. Desta feita, a caligrafia é descrita como um impulso natural do “refinamento”, apesar de que esse impulso seja descrito de forma crítica. “Ornamento”, neste contexto, é pejorativo. Por influência taoísta, a “simplicidade” é percebida como uma virtude desejável. Essa dualidade entre “ornamento” e “simplicidade” é amplificada pelo par “habilidade”, “desjeito”, o que nos leva a um dilema: a arte caligráfica de Wang Xizhi é um ponto alto da “habilidade”, do “ornamento” – como conciliá-lo às preferências ideológicas da “simplicidade”? É verdade que essa incoerência é ignorada neste texto. Todavia, em termos de desenvolvimento de longo prazo, o “desjeito” viria a tornar-se princípio estético básico para a caligrafia/pintura da era imperial tardia (dinastias Ming e Qing, 1368–1911). Isto será eventualmente tratado num artigo futuro.

伯英臨池之妙，無復餘蹤；師宜懸帳之奇，罕有遺跡。逮乎鍾、王以降，略可言焉。

(2) *[E foi desta maneira que] Zhang Zhi 張芝 (? – 192), o Boying, que produziu maravilhas ao escrever*

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / CALIGRAFIA

na beira de uma cisterna, das quais nada restou para que houvesse seguidores; Shiyi Guan 師宜官 (fl. na época do imperador Ling da dinastia Han Posterior, 168-189) compôs milagres que gostava de pendurar [nas paredes dos bares para exibir o seu talento], mas raras são as que sobreviveram até aos nossos dias. Somente quando se chegou a Zhong Yao e Wang Xizhi é que se pode começar a falar de forma documentada [da arte caligráfica].

Comentário: Zhang e Shiyi são calígrafos de que apenas se conhecem anedotas muito singelas, o que, na tradição chinesa, é mais do que suficiente para que se preserve a reputação por milénios. Porém, as investigações modernas, especialmente enriquecidas por descobertas arqueológicas, conhecem melhor as obras desse período seminal da caligrafia chinesa. Esses materiais respaldam o sumário que fizemos há pouco, de que ocorreu uma transição relativamente célere da escrita clerical para a padrão, estendendo-se nos finais da dinastia Han ao início do “Período de Desunião”. Portanto, este trecho permanece historicamente correcto.

鍾雖擅美一時，亦為迴絕，論其盡善，或有所疑。至於布織濃（穠）、分疏密，霞舒雲卷，無所間然。但其體則古而不今，字則長而逾制，語其大量，以此為瑕。

(3) *Apesar de que Zhong Yao tenha comandado o aprovar de uma era, e também tenha estado além [de seus predecessores], talvez não se possa afirmar com certeza que fosse [o calígrafo] perfeito. No que se refere à combinação de caracteres estreitos e largos, bem como à disposição mais ou menos concentrada de letras [na composição], é de uma beleza comparável às nuvens abrindo-se para relevar o sol da alvorada – nisto ele é irrepreensível. Contudo, utilizava a escrita antiga, e não a nova. Os seus ideogramas eram compridos e fora da medida. É neste ponto, em larga medida, que encontramos o defeito [da arte] de Zhong Yao.*

Comentário: O compilador do *Livro de Jin* aqui tece um juízo de valor entre o “sotaque” clerical

da caligrafia de Zhong e a pureza da escrita padrão de Wang Xizhi. Contudo, o argumento sobre o “peso” dos ideogramas de Zhong não é, de forma alguma, insustentável. Em termos retóricos, o compilador não pode desmerecer totalmente o mestre de Wang Xizhi e, elogiando-o, prepara o terreno para os elogios com que culmina o texto.

獻之雖有父風，殊非新巧。觀其字勢疏瘦，如隆冬之枯樹；覽其筆蹤拘束，若嚴家之餓隸。其枯樹也，雖搓擠而無屈伸；其餓隸也，則羈羸而不放縱。兼斯二者，固翰墨之病歟！

(4) *Apesar de que Wang Xianzhi (344–386) tivesse o mesmo estilo que seu pai, de facto, não havia nada de novo na sua técnica. Observando a Potência dos seus caracteres, notamos que são [comparativamente] emaciados, como galhos ressequidos sob os maiores rigores do inverno. Quando prestamos atenção ao seu Tracejado, damo-nos conta de que são comedidos [além da conta], como se fossem escravos famélicos, típicos de um clã sovina. Compara-se a árvores secas, porque embora [os traços] se emaranhem e se intrinquem, não há momento em que se estendam para fora. Coteja-se a escravos famélicos, porque parecem amarrados, esqueléticos, sem [vigor] para romper os seus grilhões. Aquele que padece desses dois defeitos, sem surpresa é um [artista] incompleto do pincel e da tinta!*

Comentário: Mencionamos, na apresentação deste texto, o facto de que a educação das crianças ficava sob responsabilidade dos clãs, de modo que famílias renomadas pelo seu conhecimento de letras e das artes protegiam essa tradição como um privilégio. Assim, os descendentes de Wang Xizhi seguiam essa tradição familiar e um tetraneto seu, Wang Sengqian 王僧虔 (425–485), é lembrado também como um grande calígrafo. Nesta secção, porém, o objectivo do compilador é atacar o filho de Wang Xizhi. A finalidade destes comentários, mais uma vez, é retórica. O compilador do *Livro de Jin* deseja afirmar

THE DIMENSIONS OF THE CANON / CALLIGRAPHY

que ninguém é superior a Wang Xizhi, nem mesmo a posteridade, que teve acesso às suas obras, inclusive o próprio Wang Xianzhi, que teria aprendido do próprio pai. Comentários despidiendos afora, quer-se dizer que o traço de Wang Xianzhi não possui a Ossatura, nem a vitalidade daquele de seu pai.

子雲近世擅名江表，然僅得成書，無丈夫之氣，行行若縈春蚓，字字如縮秋蛇；

(5) *Em tempos mais recentes, Xiao Ziyun 蕭子雲 (487–549) gozou de grande reputação ao Sul do rio Yangzi. Porém, [a verdade] é que só dominou a técnica, não possuindo os ares (氣象 Qixiang) de um Grande Homem. Todas as carreiras de caracteres deixam a impressão de que são minhocas a saírem da terra com o rebentar da primavera. Cada letra lembra as cobras que aparecem no outono, de botes armados.*

Comentário: Xiao Ziyun é um membro do clã Xiao, de que dois ramos dominaram a política em duas dinastias no Sul da China: Qi 齊 (479–502) e Liang 梁 (502–557). O tom de menosprezo nesta secção possivelmente trai uma motivação política, a de caracterizar esse clã como desprovido dos atributos indispensáveis à grandeza moral, que, segundo a ideologia confuciana, estão intimamente relacionados à capacidade para actuação política e exercício do poder. Vige, no pensamento chinês, a doutrina do Qixiang 氣象, segundo a qual o aspecto, porte e atitude de uma pessoa expressam o seu património de Qi (energia vital).

No caso da caligrafia de Xiao, trata-se de uma escrita-padrão virtuosista, clara, delicada e “self-effacing” (內斂, termo para que, infelizmente, não possuímos equivalente perfeito em português). O compilador certamente não tinha meios de questionar os méritos



“Pavilhão das Orquídeas”, pavilhão e estela, parque temático em Shaoxing, província de Zhejiang.

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / CALIGRAFIA

técnicos da caligrafia de Xiao, pelo que recorreu a um ataque pessoal.

臥王濛於紙中，坐徐偃於筆下；雖禿兔之翰，聚無一毫之筋；窮萬穀之皮，斂無半分之骨；

(6) *Se fizerem com que um Wang Meng (309–347) [viva para praticar caligrafia,] dormindo no meio dos papéis, ou que um Xu Yan (fl. sob o rei Mu de Zhou, 992 a.C.? – 922 a.C.?) nunca solte o pincel, mesmo que gastem milhares deles, juntos, não são capazes de criar uma cerda da Musculatura das letras de Wang Xizhi. Mesmo que pratiquem com papéis feitos da casca de árvore de florestas dos dez mil vales, não será possível recolher nem meia medida da Ossatura de um Wang Xizhi.*

Comentário: Depois de argumentar que nem o predecessor, nem o sucessor de Wang Xizhi estavam à sua altura, e de menosprezar Xiao Ziyun, o maior nome “recente” da caligrafia (em relação à dinastia Tang, naturalmente), o texto ainda menciona Wang Meng, um contemporâneo de Wang Xizhi e Xu Yan, uma personagem obscura dos primeiros (e melhores) tempos da velha dinastia de Zhou (1046? a.C. – 256 a.C.?).

Wang Meng pertencia ao clã Wang da região militar de Taiyuan 太原郡王氏, ou seja, não era aparentado de Wang Xizhi. Porém, também estava relacionado a Wang Dao (ver “apresentação geral” acima) e teve uma carreira relativamente mais expressiva do que Wang Xizhi. Wang Meng também está representado na colectânea *Novos Relatos sobre o que está em Voga na Sociedade – Shishuo Xinyu* 世說新語, o que comprova a sua projecção social. Já de Xu Yan, soberano do feudo de Xu, sabe-se muito pouco; o capítulo sobre os clãs nobres de Zhao 趙世家 dos *Relatos do Cronista – Shiji* 史記 (rolo no. 43) traz umas poucas informações. Uma citação perdida do *Livro do Mestre Shi* 尸子, hoje encontrada numa anotação ao rolo no. 17 da obra *Escritura das Montanhas e dos*

Mares – Shanhaijing 山海經 afirma que “Xu Yan tinha Musculatura, mas não Ossatura”; isso tornou-se uma expressão proverbial, empregada para criticar um defeito fundamental no traço de um calígrafo (todavia, no *Shanhaijing*, a citação vem “respaldar” a existência de um outro ser imaginário, desprovido de esqueleto, só musculatura).

以茲播美，非其濫名邪？此數子者，皆譽過其實。

(7) *Se isso for razão para ter a fama propalada [pelo império], não se trata de um esbanjamento do bom nome? Todos os calígrafos referidos acima possuem uma reputação mais generosa do que as suas realizações.*

Comentário: Uma conclusão falaciosa, mas retoricamente útil, que tem o propósito de destacar os méritos de Wang Xizhi, mesmo em detrimento da sua linha de transmissão.

所以詳察古今，研精篆素，盡善盡美，其惟王逸少乎！觀其點曳之工，裁成之妙；煙霏露結，狀若斷而還連；鳳翥龍蟠，勢如斜而反直。

(8) *Aquele que investigou meticulosamente [a arte caligráfica] do passado e da actualidade e que aprimorou a técnica das diferentes escritas de timbre, antiga e unificada, o único a alcançar a perfeição, de arte e de cultivação, não terá sido Wang Xizhi, o Yishao? Observamos a elaboração de ponto e traço, os milagres da sua composição; [suspiramos diante de seu domínio da tinta, que deixa a sensação] de se ver o vapor virando névoa, [e do] poder [de seu punho], resolutivo, [particularmente] nas evoluções e ligações [da Mão cursiva]; [admiramos, por fim, o aspecto de] fênix a levantar voo e de dragão ao enrolar-se [que dá aos seus caracteres,] com uma Potência tal que os seus traços são inclinados [mas parecem] direitos.*

Comentário: Esta, parece-me, é a secção mais substancial do texto. Um primeiro detalhe, que tem

THE DIMENSIONS OF THE CANON / CALLIGRAPHY

de ser destacado, é o de que o compilador sublinha, em primeiro lugar, a cultivação moral, intelectual e artística de Wang Xizhi. Isso não só distingue o artesanato da arte, como também a prepara para ser alçada a “bela-arte”. O elogio à técnica de Wang também é digno de atenção: vemos os elementos de manejo, composição, domínio da tinta, ritmo e potência. Estes breves comentários podem servir de ponto de partida para uma avaliação das obras remanescentes do calígrafo.

翫之不覺為倦，覽之莫識其端。心慕手追，此人而已。其餘區區之類，何足論哉！

(9) *Encontro tanto prazer nas [obras de Wang Xizhi] que nunca me cansam [os olhos], esquadrinho-os, mas não há como conhecer os seus princípios. Ele é o único digno de servir de modelo para que o Coração imite e a mão siga. Já os outros calígrafos, são de categorias menores, não são dignos de um debate mais detido.*

Comentário: Este último trecho pretende servir de comentário “pessoal” de Li Shimin. No entanto, palavras como estas bastam para que Wang Xizhi seja elevado a “artista oficial”. Apesar de que, para nós, sejam frases pouco significativas, e até mesmo insípidas, elas servem de aval imperial, isto é, são “lei” enquanto o imperador está vivo e objecto de reverência (formal) enquanto a sua dinastia ainda está no poder.

Parte III:

Apresentação: Chegamos, agora, à última parte deste estudo, em que discutiremos a “obra-prima” de Wang Xizhi. Por mais módico que nos pareça, o *Prefácio à Antologia do Baldaquim das Orquídeas* é visto como um dos mais célebres textos literários da China. O que é mais significativo, nele percebemos uma singular conjugação de criação literária e de arte visual, cujo impacto inicial, no século IV, continuou

a reverberar por todo o Cãnone imperial chinês – chegando mesmo a possuir alguma medida da sua influência original nos nossos dias. Feita esta longa ressalva, para os nossos fins, mais relevante do que o seu valor literário intrínseco é o que pode ensinar sobre o Cãnone chinês, especialmente as práticas, conhecimentos e valores sociais que dão impulso à criação desta obra e sua legitimação diante da crítica.

Há algumas questões, inerentes ao texto, que merecem esclarecimento prévio, especialmente para aqueles que se aproximam do *Prefácio* pela primeira vez. O texto foi elaborado por Wang Xizhi, na condição de anfitrião de um convívio ao céu-aberto, por ocasião de um festival tradicional sobre o qual falaremos mais a seguir. Wang Xizhi era o “decano”, tanto em termos de distinção familiar, como de cargo público. Embora as formalidades (o cerimonial do encontro) fossem ditadas pelos Ritos ortodoxos confucianos, não se tratava de uma situação formal em si: a solenidade do texto é um simulacro para os prazeres ébrios que propiciaram os poemas dos convivas e o prefácio do anfitrião, poema também.

O chamado “Convívio do Baldaquim de Orquídeas” é visto como a epítome dos chamados “Convívios Elegantes” 雅會 dos intelectuais-burocratas chineses de todas as épocas. Estas reuniões tinham por fim confraternizar, fortalecer vínculos pessoais e alianças políticas — não que os chineses percebessem diferenças entre esses níveis. É válido assinalar que esta prática continua nos nossos dias. O termo “Elegante” remete ao teor cultural e ideológico destes encontros – prezando hierarquia etária e de estatuto social, o domínio da tradição literária e de práticas relacionadas, tais como música, poesia, debates eruditos e (muito) álcool. No caso do “Baldaquim de Orquídeas”, os convivas bebiam e escreviam poemas mediante um jogo, para os quais Wang Xizhi, ao final, (portanto, inebriado), escreveu e caligrafou um prefácio.

O *Livro de Jin* dá mais detalhes sobre o contexto do “Convívio”, que traduzimos, na íntegra: “Wang

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / CALIGRAFIA

Xizhi gostava de utilizar técnicas taoistas como consumo de elixires e o cultivo da longevidade, não gostando de passar os seus dias nos limites da cidade imperial. Pela primeira vez em que passeou pelos rios Zhe e Yangzi, sentiu um forte desejo de fazer dali a sua morada final. Em Kuaiji havia uma bela paisagem de montanhas e rios, tendo ali fixado residência uma grande quantidade de “Shi” famosos. Xie An, que naquela época ainda não estava a serviço, também morava por lá. Sun Chuo, Li Chong 李充, Xu Xun 許詢, Zhi Dun, entre outras personagens, sobressaíam--se na sociedade por seus conhecimentos literários e perícia ao debater – todos construíram casas de campo naquelas bandas – e apreciavam as mesmas coisas que Wang Xizhi. Certa vez, Wang e seus amigos reuniram-se para um convívio no Baldaquim de Orquídeas, ao norte das montanhas de Kuaiji. Por essa ocasião, Wang Xizhi redigiu um prefácio comemorativo, com as seguintes palavras:

《蘭亭集序》

"Prefácio à Antologia do Baldaquim das Orquídeas"

永和九年，歲在癸丑，暮春之初，會於會稽山陰之蘭亭，脩禊事也。羣賢畢至，少長咸集。

(1) No nono ano da era Yonghe, com a estrela Sui (Júpiter) posta na posição Kuichou, no início do último mês da primavera, congregamo-nos no Baldaquim das Orquídeas, situado na encosta setentrional das montanhas de Kuaiji. Reunimo-nos para realizar as cerimónias de ablução, peculiares ao festival de Xiuxi. Uma vez chegados os homens de valor, tomaram os seus postos conforme a ordem de senioridade.

Comentário: O texto começa da maneira mais formal, simulando o que poderíamos chamar em português de “acta” de uma reunião. Como veremos, este é um emprego cómico da forma literária, um dos diferentes estados de espírito que se suce-

dem neste breve texto. O ano é 353; Wang Xizhi já havia passado dos 50 anos, na contagem chinesa. Essa datação e descrição exacta de local, ambas muito formais, são característica de textos oficiais. O festival Xiuxi era uma tradição muito antiga da dinastia Zhou, de natureza apotropaica. Nos *Analectos* (11.26), encontramos um relato mais detalhado da forma antiga de o celebrar. Originalmente realizavam-se abluções nos rios, como forma de se “purgar os maus espíritos”; havia canto e dança, com presença de um cortejo de crianças. Neste caso, não há indicações de que isso tenha ocorrido. Acredito que se trate de um puro “convívio elegante”, por ensejo da data festiva.

此地有崇山峻嶺，茂林修竹，又有清流激湍，映帶左右，引以為流觴曲水，列坐其次。雖無絲竹管弦之盛，一觴一詠，亦足以暢敘幽情。

(2) O selecto local, distinto pelos pináculos íngremes de venerandas montanhas, rebordava-se com bosques de copas bastas e virentes bambus viçosos. Perto dos convivas, corria com pressa fresco o regato cristalino a espelhar ambas as margens. Dispusemo-nos sentados em ordem numa curva das águas, para o folguedo do cálice bêbedo. Ainda que se carecesse da fartura de sedas, tubos e cordas, a velha tradição de um poema por copo já era suficiente para desatarmos os nós das línguas, escandindo as mais recônditas emoções.

Comentário: Nesta passagem, há uma súbita mudança de estilo (poesia) e tom (lírico), cuja descrição evoca o estilo poético chamado de “Montanhas e Rios”. Da seriedade da secção anterior, passamos ao pitoresco da cena, que serve de deixa para o evento principal do convívio: um jogo, que traduzo por “cálice bêbedo”. Colocava-se uma taça sobre águas para que flutuasse pela margem à qual se sentavam os convivas. Onde parasse a taça, o mais próximo deveria dela beber e compor um poema. Música era um elemento perene dos rituais e cerimónias chineses. Contudo, também

THE DIMENSIONS OF THE CANON / CALLIGRAPHY

havia um tipo de música peculiar para os momentos de relaxamento informal – podemos tomar por referência os textos de Ji Kang já estudados em RC 52/2016, pp. 138–160 e RC 58/2019, pp. 121-144. Aqui, Wang Xizhi afirma, humoradamente, que era desnecessária a música, já que a aguardente bastava para desinibir os sentidos.

是日也，天朗氣清，惠風和暢。仰觀宇宙之大，俯察品類之盛。所以遊目騁懷，足以極視聽之娛，信可樂也。

(3) Neste dia, o céu estava claro, as emanações puras; uma pura brisa soprava amena. Olhando para o que estava acima, contemplávamos a imensidão do firmamento; olhando para o que estava abaixo, esquadrihávamos a diversidade das coisas que povoam o mundo. Para o alto ou para baixo, os olhos de cada um passeavam livres, tirando os freios de seus corações. Isto nos bastou para explorarmos os limites dos prazeres que nos chegam pelos ouvidos e pelos olhos – de facto, são coisas dignas de alegria.

Comentário: Wang Xizhi desenvolve um tom mais informal e relaxado a partir da passagem anterior, intentando com isso consolidar a impressão de harmonia do convívio. Notamos que há uma certa coerência entre a descrição da paisagem e o estado de espírito dos convivas. As imagens são de clareza e o espírito dos participantes é leve. Isto remete para a correspondência entre “Céu” (natureza) e “Homem” (coração humano), uma noção (e princípio estético) emblemática da cultura chinesa antiga. Nada obstante, considerado o “enredo”, a estrutura deste texto, Wang está a preparar um movimento em sentido contrário, que justamente assinalará o clímax deste “Prefácio”, a seguir.

夫人之相與，俯仰一世，或取諸懷抱，悟言一室之內，或因寄所託，放浪形骸之外。雖趣（取/趨）舍萬殊，靜躁不同，當其欣於所

遇，暫得於己，快然自足，不知老之將至，及其所之既倦，情隨事遷，感慨係之矣。向之所欣，俛仰之間，已為陳跡，猶不能不以之興懷。況修短隨化，終期於盡。古人云：“死生亦大矣。”豈不痛哉！

(4) Entretanto, o convívio humano é precário; efêmera é a nossa existência. Algumas pessoas preferem relacionar-se com base nos seus ideais e aspirações, mantendo conversações esclarecidas na privacidade dos seus aposentos. Outras são mais dadas a se fiarem a coisas exteriores, dependendo delas para espargir o seu íntimo afora do corpo. As pessoas têm gostos e aversões mil, havendo temperamentos inclinados à tranquilidade e agitação. Dito isto, são iguais numa coisa: quando haurem contentamento das suas experiências, possuindo-o momentaneamente nos seus corações, sublime é sua ilusão de autossuficiência, desapercibendo-se da velhice que está prestes a chegar. Mas o fascínio fenece, e fica o fastio, na medida em que as sensações vêm e vão de mãos dadas com as coisas, só nos restando os suspiros. Das alegrias que nos abandonaram, após estarem connosco por tão breves momentos, só encontramos os seus velhos rastros. Contudo, isto não nos impede de evocá-las no silêncio de nossos peitos – ainda mais quando nos recordamos de que as nossas vidas, longas ou curtas, não fogem aos acasos da Grande Transformação, e retornam, no momento determinado, ao nada. Um dos antigos diz que “ponderosa é a questão da vida e da morte”. Quem permanecerá indiferente, pois?

Comentário: Eis o clímax. Uma mudança radical, da alegria do momento, para a melancolia permanente de quem se dá conta de que tudo na vida é transitório. Nesta longa passagem, Wang Xizhi tem uma “epifania”. O belo lugar, bom tempo e companhia aprazível do convívio fazem-no lembrar da impermanência humana. Embora Zhi Dun, um dos pioneiros do Budismo em Jin Oriental, talvez estivesse presente no encontro, as linhas gerais do argumento e as fontes de Wang Xizhi são explicitamente taoístas, veiculadas no estilo do “Estudo do Mistério”.

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / CALIGRAFIA

Um importante detalhe desta doutrina, e que a diferencia do budismo, é o de que não há uma diferença qualitativa entre o que buscam as pessoas: quem deseja conhecimentos e iluminação está tão sujeito aos caprichos da mortalidade como alguém que apenas deseja aproveitar o momento, “fiando-se em coisas exteriores” (p.ex. bebendo e comendo com amigos). Não há ironia nisso – é uma visão ortodoxamente taoista. Apesar de que essa temática seja exaustiva (e cansativamente) explorada em textos chineses, Wang Xizhi fá-lo com verossimilhança e (até onde podemos discriminar) sinceridade. As suas palavras são francas e sem qualquer rasto de pedantismo ou presunção. Mais para o final do trecho (“contudo, isso não nos impede...”), notamos que Wang recolhe muito bem o foco, retornando do “fluxo de consciência” da sua epifania nas primeiras linhas para a situação real do convívio.

Uma importante técnica é a de simplificar a expressão. Isto difere muito da voga anterior, da poesia na forma *fu* 賦, poesia de corte, que privilegiava o preciosismo e artificialidade em detrimento das emoções imediatas. Wang Xizhi transmite sinceridade ao seu texto despojando-o de citações e referências obscuras. Há apenas três *loci classici* (quatro, se contarmos a referência na próxima secção), que realmente não passam despercebidos a ninguém. “Grande Transformação” era como os taoistas (especialmente através do *Livro do Mestre Zhuang* 莊子) compreendiam a origem e final da vida: tudo era um fluxo constante e interminável de energia vital, transformada pelo “Céu e Terra”. Há ecos de citações dos *Analectos*, com a “velhice que está prestes a chegar”¹ e do *Mestre Zhuang*, com “ponderosa é a questão da vida e da morte”.²

每攬（覽）昔人興感之由，若合一契，未嘗不臨文嗟悼，不能喻之於懷。固知一死生為虛誕³，齊彭殤為妄作⁴。後之視今，亦由（猶）今之視昔，悲夫！故列敘時人，錄其所述，雖世殊事異，所以興懷，其致一也。後之攬（覽）者，亦將有感於斯文。

(5) *Em todas as vezes que atento para o que despertava as emoções nos homens de antanho, é como se encontrasse os meus pares. Nunca poupei suspiros de amargura ao recitar os grandes textos de nossa tradição, nem deixei de ter deles uma clara intuição em minha mente. Já me apercebera de que uma vida, uma morte para cada homem é um disparate, pelo que é um contrassenso pormos o ancestral Peng e um natimorto em pé de igualdade. Assim como alguém do futuro volta seus olhos para este momento, também nós temos o passado como horizonte; isso não é lutuoso? Portanto, registo para a posteridade os presentes neste convívio, registo aquilo que fizeram, o que disseram, imbuído da convicção de que em outras eras e situações diferentes, era um e o mesmo a mover o imo de cada qual. Que aquele que me tenha sob os olhos também se deixe tocar por este texto.*

Comentário: Neste último trecho, Wang Xizhi recompõe-se emocionalmente, para rematar, com equilíbrio, a intervenção abrupta do *memento mori* numa situação convivial. Dizemos equilíbrio, porque o poeta não se esquece da melancolia, mas encontra alento ao dividi-la e mesmo um fio de esperança na possibilidade de que haja outras vidas – algo que existe como sugestão no Taoísmo e como certeza no Budismo. Óbvio que o Confucionismo é o alicerce: ao referir-se a seus “pares” do passado e futuro, a solidão do “filósofo convivial” é dispersa por uma comunhão quase que de espírito, selada pelo facto de que a Tradição literária, mais ainda, o Cânone, permanece como testemunho das emoções e das obras literárias a que deu gênese. Ainda que já não se mais possa julgar os méritos individuais dos poemas, este Prefácio permanece como marco literário de um convívio que de outra forma estaria perdido da memória.

Sobre as reproduções caligráficas do “Prefácio”: O “Prefácio”, diz a tradição, foi caligrafado *in loco* por Wang Xizhi. O processo de cópia e transmissão está registado no texto *Notas sobre a origem e desfecho do manuscrito do Baldaquim das Orquídeas – Lanting Shimoji* 《蘭亭》始末記, da autoria de

THE DIMENSIONS OF THE CANON / CALLIGRAPHY

um certo He Yanzhi 何延之, recolhido na obra *Seleção de Textos Canônicos sobre Caligrafia – Fashu Yaolu* 法書要錄 (rolo nº. 3) de Zhang Yanyuan 張彥遠. Zhang também é o compilador/autor da obra *Registro das Pinturas Famosas de todas as Épocas – Lidai Minghuaji* 歷代名畫記, cujo 1º. Rolo estudamos em RC 51/2016, pp. 116-142.

Apesar de que as *Notas* sigam o estilo anedótico da tradição historiográfica chinesa, são a melhor descrição do que pode ter acontecido com o “original” de Wang Xizhi. He afirma que o autógrafo permaneceu na posse dos descendentes de Wang por sete gerações, até que o heptaneto tornou-se monge e, ao morrer, transmitiu a obra a um discípulo, Biancai 辯才. Chegáramos então à época do imperador Taizong, Li Shimin, que colecionara avidamente todas as caligrafias da mão de Wang Xizhi. O imperador tentou persuadir, subordinar e coagir Biancai a transmitir-lhe o texto, sem sucesso. Foi quando, por meio de um subordinado, ludibriou o monge, furtando o original. Conta He Yanzhi que o original do “Prefácio” foi enterrado junto com o imperador Tang, a pedido do próprio.

Após obter a obra que desejava tão ardentemente, Li Shimin então mandou que calígrafos da corte copiassem a obra, do que resultou o exemplar Shenlong 神龍本, da mão de Feng Chengsu 馮承素, hoje conservado no Museu do Palácio em Pequim. Tendo passado pela mão de diversos imperadores, inclusive o imperador Qianlong 乾隆 da dinastia Qing 清朝 (1636–1911), cujo carimbo empresta nome ao exemplar. Especialistas modernos consideram a reprodução “a mais próxima do estilo de Wang Xizhi”.

Porém, outros calígrafos Tang, de maior reputação pessoal, também copiaram a obra, de que se destaca o trabalho de Ouyang Xun 歐陽詢, que é um dos principais estilos estudados por iniciantes modernamente. Diz-se que instruiu Li Shimin e serviu também de mestre de caligrafia aos seus filhos. Conta-se que o imperador apreciou tanto a sua cópia do “Prefácio” que a fez esculpir numa estela – o que leva a crer que a reprodução de Ouyang tenha, de alguma forma, sido apreciada como a melhor cópia à época. Existe um decalque da estela, transmitido até nós num rolo da dinastia Yuan 元朝 (1271–1368), em que há a assinatura de Ke Jiushi, que dá nome ao exemplar 柯九思本, hoje conservado no Museu do Palácio em Taipé. Infelizmente, a estela já estava bastante desgastada no momento em que foi feito o decalque, pelo que é preciso ter olhos muito bem treinados para distinguir as qualidades desta cópia.

O terceiro exemplar mais famoso é o do também renomado calígrafo Chu Suiliang 褚遂良 (um dos estilos básicos de hoje em dia), havendo duas cópias, a primeira delas, conservada em Taipé, e conhecida pela peculiaridade de ter um ideograma 嶺 em vez de 領, donde a denominação de “exemplar 領字從山”. A segunda, provavelmente espúria, está conservada em Pequim, distinguindo-se por um posfácio poético do também renomado calígrafo Mi Fei 米芾 (1051–1107).

Também é digna de destaque uma cópia hoje atribuída a Yu Shinan 虞世南, outro dos grandes calígrafos surgidos no início da dinastia Tang. O exemplar é conhecido como Tianli 天曆本, devido a um carimbo da dinastia Yuan apostado sobre a obra, e está conservado no Museu do Palácio em Pequim. **RC**

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / CALIGRAFIA

NOTAS

- 1 《論語·述而》：“其為人也，發憤忘食，樂以忘憂，不知老之將至云爾。”
- 2 《莊子·德充符》：“仲尼曰：‘死生亦大矣，而不得與之變，雖天地覆墜，亦將不與之遺。審乎無假，而不與物遷，命物之化，而守其宗也。’”
- 3 《莊子·大宗師》：“孰知生死存亡之一體者，吾與之為友矣。”
- 4 《莊子·齊物論》：“莫壽乎殤子，而彭祖為夭。”

BIBLIOGRAFIA

(A) Geral:

徐利明主編：《中國書法通論》，南京：南京大學出版社，2006年。

Xu, Liming (ed.). *Descrição Geral da Caligrafia Chinesa*. Nanquim: Editora da Universidade de Nanjing, 2006.

Uma introdução geral e sucinta à história da caligrafia chinesa para uso em cursos superiores, dividida em dinastias e subdividida em estilos.

劉濤著：《中國書法史·魏晉南北朝卷》，南京：鳳凰出版傳媒集團，2009年。

Liu, Tao. *História da Caligrafia Chinesa (tomo Wei, Jin e Dinastias do Sul e do Norte)*. Nanquim: Fenghuang Chubanshe Chuanmei Jituan, 2009.

A história mais completa em língua chinesa, possui um longo capítulo inteiramente dedicado a Wang Xizhi e seu filho Wang Xianzhi.

華東師範大學古籍整理研究室選編校點：《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，2012年。

Instituto de Edição e Pesquisa de Textos Antigos da Universidade Normal do Leste da China (Org.). *Textos Seletos sobre a Caligrafia em todas as Épocas*. Xangai: Shanghai Shuhua Chubanshe, 2012.

Uma seleção dos principais textos teóricos sobre a caligrafia chinesa, com breves prefácios críticos.

裘錫圭著：《文字學概要》，北京：商務印書館，1988年。

Qiu, Xigui. *Fundamentos de Paleografia Chinesa*. Pequim: Shanguwu Yinshuguan, 1988.

Uma obra clássica na área, dedicada a dois temas essenciais: o desenvolvimento histórico dos sistemas de escrita chinesa e os chamados “Seis Princípios Lexicogênicos”, base para a etimologia clássica chinesa.

郭廉夫著：《王羲之評傳》，南京：南京大學出版社，1996年。

Guo, Lianfu. *Wang Xizhi: Uma Biografia Crítica*. Nanquim: Nanjing Daxue Chubanshe, 1996.

Uma visão completa da vida, obra e pensamento de Wang Xizhi, útil para contextualizar (e avaliar criticamente) os textos.

(B) Fontes para os textos discutidos:

A biografia de Wang Xizhi, inclusive o comentário oficial determinado pelo imperador Li Shimin e o texto do “Prefácio ao Convívio do Baldaquim de Orquídeas”, encontra-se no volume VII de: (唐)房玄齡等撰：《晉書》，北京：中華書局，1974年。

Fang, Xuanling (din. Tang). *O Livro de Jin*. Pequim: Zhonghua Shuju, 1974.

O “Ensaio sobre a Caligrafia (III)” foi retirado do primeiro volume da seguinte coletânea: (北宋)朱長文著、何立民點校：《墨池編》，杭州：浙江人民美術出版社，2012年。

Zhu, Changwen (din. Song), He Limin (edição). *Antologia do Poço de Tinta – Mochibian*. Hangzhou: Zhejiang Renmin Meishu Chubanshe, 2012.

O texto “Notas sobre a origem e desfecho do manuscrito do Baldaquim das Orquídeas” – Lanting Shimoji 《蘭亭》始末記 de

THE DIMENSIONS OF THE CANON / CALLIGRAPHY

He Yanzhi 何延之, provém de: (唐)張彥遠著:《法書要錄》, 杭州: 浙江人民美術出版社, 2012年。

Zhang Yanyuan (din. Tang). *Seleção de Textos Canônicos sobre Caligrafia – Fashu Yaolu*. Hangzhou: Zhejiang Renmin Meishu Chubanshe, 2012.

(C) Reproduções do “Prefácio” de Wang Xizhi caligrafado:

É possível encontrar abundantes imagens na Internet, das quais algumas com alta resolução, por exemplo no sítio do Museu da Cidade Proibida em Pequim (www.dpm.org.cn) ou em Taiwan (www.npm.gov.tw).

Dito isto, há uma excelente versão impressa em alta resolução e ampliada das três principais cópias (Feng Chengsu, Chu Suiliang e Yu Shinan) em:

孫寶文編:《色彩放大本中國著名碑帖·王羲之蘭亭序三種》, 上海: 上海辭書出版社, 2010年。

Sun, Baowen. *Três cópias do Prefácio ao Baldaquim de Orquídeas de Wang Xizhi*. Xangai: Shanghai Cishu Chubanshe, 2010.

