



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Caroline Pires Ting

丁小雨

**Colecionismo orientalista e interação cultural entre China, Macau e
Portugal**

v. 1

Rio de Janeiro

2019

Caroline Pires Ting

丁小雨

Colecionismo orientalista e interação cultural entre China, Macau e Portugal

v. 1



Tese apresentada, como requisito para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof.^a Dra. Vera Beatriz Cordeiro Siqueira

Coorientador: Prof. Dr. Guilherme da Silva Bueno

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

T588	Ting, Caroline Pires. Colecionismo orientalista e interação cultural entre China, Macau e Portugal / Caroline Pires Ting. – 2019. 2 v. : il. Orientadora: Vera Beatriz Cordeiro Siqueira. Coorientador: Guilherme da Silva Bueno. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes. 1. Arte chinesa – História – Teses. 2. Estudos chineses – Teses. 3. Colecionadores e coleção - Historiografia – Teses. 4. Cerâmica chinesa – História – Teses. 5. Jorge, José Vicente, 1872-1948 – Teses. 6. Pessanha, Camilo, 1867-1926 - Teses. I. Siqueira, Vera Beatriz. II. Bueno, Guilherme da Silva, 1975-. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. IV. Título. CDU 7.032.11

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Caroline Pires Ting

丁小雨

Colecionismo orientalista e interação cultural entre China, Macau e Portugal

Tese apresentada, como requisito para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 02 de dezembro de 2019.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Vera Beatriz Cordeiro Siqueira (Orientadora)

Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Guilherme da Silva Bueno

Instituto de Artes - UERJ

Prof.^a Dra. Amanda Reis Tavares Pereira

Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Leandro Pimentel Abreu

Departamento de Comunicação Social - UERJ

Prof. Dr. Guilherme Lopes da Cunha

Escola Superior de Guerra

Rio de Janeiro

2019

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dra. Vera Beatriz Cordeiro Siqueira, orientadora de doutorado do Instituto de Artes da UERJ.

Ao Prof. Dr. André da Silva Bueno, coorientador de doutorado do Departamento de História da UERJ.

Ao Prof. Dr. Rogério Miguel Deserto Rodrigues Puga, supervisor do Programa de Doutorado-Sanduiche no Exterior.

Ao Prof. Dr. Guilherme da Silva Bueno, do Instituto de Artes da UERJ.

À Prof.^a Dra. Amanda Reis Tavares Pereira, do Instituto de Artes da UERJ.

Ao Prof. Dr. Leandro Pimentel Abreu, do Departamento de Comunicação Social da UERJ.

Ao Prof. Dr. Guilherme Lopes da Cunha, do Departamento de Ciências Políticas e Relações Internacionais da ESG.

Ao Prof. Dr. Maurício Barros de Castro, do Instituto de Artes da UERJ.

Ao Prof. Dr. Maurício Barros de Castro, do Departamento de de Português da Universidade de Macau.

Ao Prof. Dr. Shi Fei, da Universidade Quest no Canadá.

Ao Prof. Dr. José Amaral, vice-presidente do Instituto Internacional de Macau.

Ao Prof. Dr. Severino Cabral, diretor-presidente do Instituto Brasileiro dos Estudos de China e Ásia-Pacífico.

Ao Dr. Carlos Francisco Moura, vice-presidente da Biblioteca do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.

Ao Dr. Orlando José D. Inácio, gerente administrativo do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.

Ao Dr. Mário José Alves Matos dos Santos, diretor executivo da Fundação Casa de Macau em Lisboa.

Ao Prof. Dr. Cristopher Lupke, organizador do Instituto Interdisciplinar “Realidades Migratórias Chinesas” da Universidade de Alberta no Canadá.

Ao Prof. Dr. David Curtis Wright, coorganizador do Instituto Interdisciplinar “Realidades Migratórias Chinesas” da Universidade de Calgary no Canadá.

Ao Prof. Dr. Evandro Carvalho, editor da revista “China Hoje” e professor da Fundação Getúlio Vargas.

À Prof.^a Dra. Ana Qiao, diretora do Instituto Confúcio na PUC Rio.

Ao Prof. Dr. Martin Kern, do Departamento de Literatura Chinesa da Universidade Princeton nos EUA.

Ao Prof. Dr. Hanmo Zhang, do Departamento de Literatura Chinesa da Universidade Renmin na China.

Ao Prof. Dr. Chen Caijun, da Universidade Jinan na China.

Ao Prof. Dr. K.S. Bouthillette von Ostrowski, instrutor do Programa Vida Monástica do Budismo Humanista da Fundação Woodenfish e professor do Instituto de Indologia e Estudos Tibetanos da Universidade Luís Maximiliano de Munique.

Ao Prof. Dr. Paulo da Costa e Silva Franco de Oliveira, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ao Prof. Gabriel Guarino Sant'anna Lima de Almeida (观力诺), mestre e atleta da Seleção Brasileira de Kung-Fu (功夫) / Wushu (武术) e professor no Instituto Confúcio da PUC-Rio.

À Prof.^a Dra. Catherine Muller, da Universidade Grenoble-Alpes.

À Prof.^a Dra. Karine Rouquet-Brutin.

Ao Prof. Rubens Nemitz, diretor do Centro de Cultura Oriental.

A Tian Yunhao (田云昊), da Academia Wuhan em Taiwan.

A Marleide Pires Cruz, da Fundação Instituto Oswaldo Cruz.

A Filipe Carlos de Gomes e Moreno Governa.

Ao Prof. Dr. Jean-Yves Beziau, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Universidade do Brasil.

Ao Prof. Dr. Jean-Pierre Descles, da Universidade Paris-Sorbonne, França.

À Prof.^a Dra. Zhenzhen Guo, da Universidade Tsinghua, China.

Ao Prof. Laurent Paul Georges Dubois, da Universidade Livre de Bruxelas, Bélgica.

Ao Dr. Jean-François Raffanel, de Espaços de Consciência, Santiago, Chile.

Ao Prof. Dr. Arnaud Plagnol, da Universidade Saint-Denis, França.

Ao Prof. Dr. Ricardo Jardim Andrade, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

À Prof.^a Dra. Isis Fernandes Braga, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

À Prof.^a Dra. Angela Ancora da Luz, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ao Prof. Dr. José Augusto Fialho Rodrigues, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

À Prof.^a Maria Norma de Menezes, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ao Prof. Dr. Luiz Felipe de Souza Coelho, do Instituto de Física da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Este trabalho foi realizado durante um período de Doutorado-Sanduiche (pesquisador visitante) na Universidade Nova de Lisboa, patrocinado pela Fundação Capes, do Ministério da Educação, Brasil. Antes da obtenção da bolsa pela Capes – CNPq, este trabalho vinha sendo realizado com o suporte da bolsa do Instituto Internacional de Macau, em parceria com o Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.

RESUMO

TING, Caroline Pires. *Colecionismo orientalista e interação cultural entre China, Macau e Portugal*. 2019. 2 v. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Nesse trabalho, a autora buscou investigar o colecionismo orientalista português e o fascínio sinófilo em Macau, tendo por base a análise das coleções de José Vicente Jorge (Macau, 1872 - Lisboa, 1948) e de Camilo Pessanha (Coimbra, 1867 - Macau, 1926). Do ponto de vista metodológico, a autora lidou com três tópicos fundamentais de análise: a teoria formal e pré-estabelecida pelo conhecimento científico do colecionador; a historiografia (saber construído por José Vicente Jorge e Camilo Pessanha enquanto historiadores da arte chinesa e seu discurso interpretativo); a documentação (fragmentos de representações de natureza diversa e suas obras como veículos de informação). A tarefa da autora residiu em circular conjuntamente por estes três níveis de representação do real e estabelecer as relações entre eles. À autora, interessou-lhe observar a dimensão sócio-artística das interações culturais (Macau, China e Portugal) por meio da análise do colecionismo como fenômeno de apropriação cultural. A autora empregou dois tipos de *corpora* documentais para realizar esse trabalho de análise histórico-imagético: um textual e outro de cultura material. O *corpus* textual é composto por fontes escritas vinculadas ao discurso histórico que possuem significância direta para a investigação do tema “coleccionismo orientalista”. O *corpus* de cultura material é composto pela documentação da cultura material (pinturas, porcelanas, esculturas). A autora articulou ambos através de uma análise intertextual para validar as hipóteses levantadas nas etapas iniciais de sua pesquisa. A autora desejou recuperar informações sobre o período ao qual José Vicente Jorge e Camilo Pessanha foram coetâneos em vários aspetos. Relativamente a José Vicente Jorge, a autora focou sua pesquisa na importante coleção de pinturas, porcelanas e esculturas deste, com especial foco em sua obra “Notas sobre a Arte Chinesa”, que abarca sua imensa coleção e é um registro visual de um longo período da história nacional, e que a autora considera ser um importante capítulo da história cultural sino-portuguesa merecedora de maior atenção. Relativamente a Camilo Pessanha, a autora buscou reconstruir e analisar sua importante coleção sinológica, preservada em Portugal e fornecedora de importantes pistas sobre o imaginário orientalista daquele contexto.

Palavras-chave: Colecionismo orientalista. Sinologia. Macau. Portugal. Arte chinesa.

ABSTRACT

TING, Caroline Pires. *Collecting Orientalist art and cultural interaction between China, Macau, and Portugal*. 2 v. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

In this work, the author sought to investigate the Portuguese orientalist collecting and the synophilic fascination in Macao, based on the analysis of the collections of José Vicente Jorge (Macao, 1872 - Lisbon, 1948) and Camilo Pessanha (Coimbra, 1867 - Macao, 1926). From a methodological point of view, the author dealt with three fundamental topics of analysis: the formal theory pre-established by the collector's scientific knowledge; the historiography (knowledge built by José Vicente Jorge and Camilo Pessanha as historians of Chinese art and their interpretative discourse); the documentation (fragments of representations of diverse nature and their work as vehicles of information). The author's task was to circulate jointly through these three levels of representation of the real and to establish relationships between them. The author was interested in observing the socio-artistic dimension of cultural interactions (Macao, China and Portugal) through the analysis of collecting as a phenomenon of cultural appropriation. The author employed two types of documentary *corpora* to perform this historical-imagery analysis work: one textual and another one of material culture. The textual *corpus* is composed of written sources linked to historical discourse that have direct significance for the investigation of the theme "orientalist collecting". The *corpus* of material culture is composed of the documentation of material culture (paintings, porcelains, sculptures). The author articulated both through an intertextual analysis to validate the hypotheses raised in the early stages of her research. The author wished to retrieve information about the period in which José Vicente Jorge and Camilo Pessanha were contemporaneous in several aspects. Regarding José Vicente Jorge, the author focused her research on his important collection of paintings, porcelains and sculptures, with special focus on his work "Notes on Chinese Art", which encompasses his immense collection and is a visual record of a long period of national history, and which the author considers to be an important chapter of Sino-Portuguese cultural history that deserves greater attention. Regarding Camilo Pessanha, the author sought to reconstruct and analyze his important sinological collection, preserved in Portugal and provider of important clues about the orientalist imagination of that context.

Keywords: Orientalist Collection. Sinology. Macau. Portugal. Chinese art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Figuras de terracota	31
Figura 2 –	Bodhisattva Manjushri ou Wenshu	32
Figura 3 –	K’uei-Hsing e Kuan-Yin.....	34
Figura 4 –	Kuan-Yin	35
Figura 5 –	“ <i>Ta-Ssi-Yang-Kuo</i> – Arquivos e Anais do Extremo-Oriente Português”	45
Figura 6 –	Pintura <i>China trade</i> : série das paisagens – aldeia do Patane	54
Figura 7 –	Pintura <i>China trade</i> : série paisagens – Ilha de Taipa	55
Figura 8 –	Pintura <i>China trade</i> : série paisagens – Ilha Verde	56
Figura 9 –	Pintura <i>China trade</i> : série paisagens – templo chinês	57
Figura 10 –	“Marco Paulo.”	62
Figura 11 –	“A Abelha da China.”	64
Figura 12 –	„ <i>Kuok Man Kau Fo Shü</i> “	66
Figura 13 –	“CATALOGO DA COLECÇÃO DE ARTE CHINEZA”	67
Figura 14 –	“ELEGIAS CHINESAS.”	68
Figura 15 –	Porta-pincéis	84
Figura 16 –	“CONVITE”	86
Figura 17 –	Recordação	92
Figura 18 –	Pavilhão de Macau	93
Figura 19 –	Entrada em estilo chinês com porta circular	94
Figura 20 –	“Exposição do Mundo Português – Secção Colonial”	95

Figura 21 –	“Junco de Comércio – Macau”	98
Figura 22 –	“Vista de Macau na China”	99
Figura 23 –	“Palácio de Mandarin à Beira Rio entre Macau e Cantão”	113
Figura 24 –	“O Pelourinho no Largo do Senado em Macau”	114
Figura 25 –	“Habitações Lacustres na Praia – Macau”	116
Figura 26 –	“ <i>Jesuit Convent, Macao</i> ”	117
Figura 27 –	“Ruínas da Catedral de S. Paulo”	119
Figura 28 –	Exterior da casa de José Vicente Jorge	126
Figura 29 –	Interior da casa de José Vicente Jorge	127
Figura 30 –	“MACAU – Vestíbulo”	128
Figura 31 –	Pinceleiros branco- <i>biscuit</i>	130
Figura 32 –	Galos e tigela	130
Figura 33 –	Pinceleiros em <i>Fên-Ting</i>	131
Figura 34 –	“Notas Sobre a Arte Chinesa”	134
Figura 35 –	“Rua 5 de Outubro”	136
Figura 36 –	“Velha Rua no Bairro China”	137
Figura 37 –	“Superior da Bonzaria”	138
Figura 38 –	“ <i>Exposition Coloniale Internationale Paris 1931</i> ”	143
Figura 39 –	“Capitão Henrique Galvão – Director da Secção Colonial”	145
Figura 40 –	“MACAU – Leon-Soi-Teng, o curandeiro”	146
Figura 41 –	“Exposição do Mundo Português – Secção Colonial”	147
Figura 42 –	“MACAU – Dia de Camões em Macau”	148
Figura 43 –	“MACAU – Transporte de vinho chinês”	148

Figura 44 –	“ <i>Courtisane (naar Eisen)</i> ”	150
Figura 45 –	“Pintura e Caligrafia nas Coleções de Camilo Pessanha e Silva Mendes” e “Composição da Coleção de Arte de Camilo Pessanha” ..	163
Figura 46 –	Cumeeiras de telhado	164
Figura 47 –	“Manuel da Silva Mendes”	165
Figura 48 –	“the SHIWAN Ridges”	166
Figura 49 –	“Instituto (Macau)”	171
Figura 50 –	“Legenda Budista (Tradução do chinês)”	173
Figura 51 –	“Vozes do outono – Trad. do chinês (dyn. Tang)”	175
Figura 52 –	Composição dos rolos de pintura	181
Figura 53 –	Álbum 1	183
Figura 54 –	Hua Liang	184
Figura 55 –	Álbum 2	185
Figura 56 –	Álbum 3	185
Figura 57 –	Vaso litúrgico	186
Figura 58 –	Sino	187
Figura 59 –	Tambor – Museu Nacional de Machado de Castro	188
Figura 60 –	Biombo	191
Figura 61 –	Suporte para espelho	192
Figura 62 –	<i>Luohan</i> (estatuetas)	193
Figura 63 –	Rolo de pintura – flores, pássaros e insetos	196
Figura 64 –	Rolo de pintura – os oito imortais	197
Figura 65 –	Rolo de pintura – “reunião de sete literatos”	198
Figura 66 –	Rolo de pintura – “primavera da flor de pessegueiro”	199

Figura 67 –	“Primavera da flor de pessegueiro” 1	200
Figura 68 –	“Primavera da flor de pessegueiro” 2	200
Figura 69 –	Rolos de pintura	203
Figura 70 –	Rolo de pintura – imortais taoístas	204
Figura 71 –	Rolo de pintura – duas beldades num jardim	205
Figura 72 –	Rolo de pintura – personagem masculina com trajes andrajosos	207
Figura 73 –	Rolo de pintura – <i>luohan</i>	209
Figura 74 –	Donzelas	211
Figura 75 –	Paisagem	212
Figura 76 –	Rolo de pintura – caligrafia <i>xingshu</i>	213
Figura 77 –	Rolo de pintura – caligrafia <i>kaishu</i>	214
Figura 78 –	Rolo de pintura – luohans montandos em qilins	215
Figura 79 –	Rolo de pintura – luhoan Kalika	216
Figura 80 –	Rolo de pintura – garça	217
Figura 81 –	Rolo de pintura – corça e gamo	218
Figura 82 –	“PINTURA E CALIGRAFIA”	219
Figura 83 –	Pinturas	220
Figura 84 –	Álbum de pintura – Yang Jing	221
Figura 85 –	Álbum de pintura – Gai Qi	222
Figura 86 –	Álbum de pintura – Ma Yuan Yu	223
Figura 87 –	Álbum de pintura – Xiang Yuanbian	224
Figura 88 –	Álbum de pintura – autor anónimo	225
Figura 89 –	Álbum de pintura – Shao Mi	226

Figura 90 –	Álbum de pintura – Zhang Mu	227
Figura 91 –	Rolo de caligrafia com três folhas	228
Figura 92 –	Álbum de pintura – vários autores	233
Figura 93 –	Retrato do imperador de Hongzhi	235
Figura 94 –	“Camilo Pessanha em traje de mandarim”	237
Figura 95 –	“O GABINETE DO LETRADO”	239
Figura 96 –	Fivela para cinto branca	240
Figura 97 –	Fivela para cinto castanha	240
Figura 98 –	Botão	241
Figura 99 –	Saia de dragão feminina	242
Figura 100 –	Túnica feminina	245
Figura 101 –	Traje de dragão curto	246
Figura 102 –	Casaco de dragão	247
Figura 103 –	Colar de mandarim	249
Figura 104 –	Caixa para colar de mandarim	250
Figura 105 –	Par de sapatos femininos 7,5 x 22 cm	251
Figura 106 –	Par de sapatos femininos 9 x 19 cm	252
Figura 107 –	Leques de folha dobrável	253
Figura 108 –	Evolução etimológica do caractere	255
Figura 109 –	<i>Cobre face</i> ou <i>ventarola</i>	256
Figura 110 –	Pinturas <i>China trade</i> : série dos palácios – audiência da imperatriz	259
Figura 111 –	Pinturas <i>China trade</i> : série dos palácios – audiência do imperador	260
Figura 112 –	Boião	261
Figura 113 –	Ecrã – folhas e flores de lótus	263

Figura 114 –	Ecrã – morcegos e motivos vegetais	264
Figura 115 –	Sapo	265
Figura 116 –	Jarrinha	266
Figura 117 –	<i>Shòu</i>	267
Figura 118 –	Flor de lótus	268
Figura 119 –	Fruto	269
Figura 120 –	Mão-de-buda	270
Figura 121 –	Poleiro	271
Figura 122 –	Vaso Qianlong	273
Figura 123 –	Vaso Qing	274
Figura 124 –	Placa gravada	275
Figura 125 –	Taça de libação	276
Figura 126 –	Taça de libação (par)	277
Figura 127 –	Guanyin n.º 5	279
Figura 128 –	Guanyin FO/1976	281
Figura 129 –	Guanyin n.º 79	282
Figura 130 –	Patriarca Tamo – porcelana <i>blanc de Chine</i>	283
Figura 131 –	Arya Tara	285
Figura 132 –	Patriarca Tamo – porcelana vidrada <i>sancai</i>	286
Figura 133 –	Vajrayogini	287
Figura 134 –	Dipamkara	288
Figura 135 –	Ratnasambhava	289
Figura 136 –	Imortal Zhongli Quan ou Zhongli de Han	290

Figura 137 –	Imortal Zhangguo Lao	291
Figura 138 –	Perfumador – bronze e madeira	292
Figura 139 –	Perfumador – bronze	293
Figura 140 –	Perfumador – cobre e madeira	294
Figura 141 –	Conchas	296
Figura 142 –	Porcelanas	297
Figura 143 –	Prato n.º 13	302
Figura 144 –	Prato n.º 15	303
Figura 145 –	Prato n.º 16	304
Figura 146 –	Prato covo e taça	305
Figura 147 –	Jarrão do período de Guangxu	306
Figura 148 –	Jarrão do período de Kangxi	307
Figura 149 –	Shouxin	309
Figura 150 –	Vaso com tampa	310
Figura 151 –	Conjunto de quatro tacinhas	311
Figura 152 –	Conjunto de oito tacinhas	312
Figura 153 –	Par de pratos	313
Figura 154 –	Prato	314
Figura 155 –	Jarras (par)	315
Figura 156 –	Tambor – Museu do Oriente	316
Figura 157 –	Pedra de moer tinta	317
Figura 158 –	“A COLECCÃO DE ARTE CHINESA DO POETA CAMILO PESSANHA”	319
Figura 159 –	“Pintores Poetas”	320

Figura 160 –	Rio caudaloso	323
Figura 161 –	Selo	325
Figura 162 –	“Cena de escola da aldeia”	341
Figura 163 –	Figuras em cera	342
Figura 164 –	Tabuletas (exterior)	344
Figura 165 –	Tabela informativa dos discípulos de Confúcio	346
Figura 166 –	Tabuletas (interior)	347
Figura 167 –	Aquário para carpas	348

NOTA EXPLICATIVA ACERCA DA ROMANIZAÇÃO E FONTES CALIGRÁFICAS UTILIZADAS NESTA DISSERTAÇÃO

No livro de José Vicente Jorge, os nomes próprios são escritos em Wade-Giles, o sistema de romanização mais usado por acadêmicos ocidentais até a internacionalização do Hanyu Pīnyīn 拼音 na década de 1980, e ainda difundido em Taiwan, Hong Kong e Macau. Quando Wade-Giles é referenciado nas fontes, nós aqui procuramos apresentar entre parênteses o sistema de romanização Hanyu Pinyin, utilizado na República Popular da China, pois é o mais amplamente difundido no Brasil.

A utilização das fontes caligráficas utilizadas por nós teve de privilegiar estilos tipográficos para a escrita em ideogramas, para a qual optamos pela STKaiti. Procuramos estilos tipográficos harmônicos e que, ao mesmo tempo, permitissem a inserção dos sinais diacríticos próprios do Hanyu Pīnyīn, i.e., marcas gráficas inexistentes na língua portuguesa. As principais limitações das fontes para representar os tons chineses são, em geral:

- o primeiro tom, indicado pelo mácron (ˉ): sinal diacrítico colocado sobre uma vogal originalmente para indicar que esta vogal é longa;
- o terceiro tom, indicado pelo caron (ˇ): sinal diacrítico colocado sobre uma vogal originalmente para indicar que a vogal oscila, descendente e crescente sequencialmente.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	21
1	CERÂMICA E SUA ORIGEM	26
1.1	Porcelanas Ming e cópias de artefatos estrangeiros	26
1.2	A cerâmica chinesa: grés e porcelana	27
1.3	A cerâmica chinesa, por José Vicente Jorge	33
2	ENCONTROS SINO-LUSITANOS EM MACAU	40
2.1	A China na dinastia Ming e a chegada dos portugueses a Macau	40
2.2	A expansão portuguesa na Ásia	42
2.3	Escritos literários chineses durante a dinastia Ming relatando o encontro sino-lusitano em Macau	47
2.4	A contribuição da tradição lusa através da criação de imagens acerca do Oriente	53
2.4.1	<u>Tradução de Camilo Pessanha da “II Elegia Chinesa”</u>	71
2.4.2	<u>Conferência de Camilo Pessanha “Sobre Literatura Chinesa”</u>	79
2.5	Informações sobre as doações feitas por Camilo Pessanha das peças de sua coleção de arte chinesa, segundo José Ribeiro	85
3	O INTERCÂMBIO ARTÍSTICO SINO-LUSITANO.....	87
3.1	A constituição de um conhecimento sobre a China em Portugal	87
3.2	Orientalismo e sinologia	95
3.3	O trabalho artístico dos jesuítas em Macau e as influências por estes exercidas sobre a pintura chinesa	97

3.3.1	<u>Escola de pintura no Japão e em Macau</u>	99
3.3.2	<u>Discípulos de Giovanni Nicolau</u>	100
3.3.3	<u>Mateus Ricci</u>	101
3.3.4	<u>P. Francisco Xavier da Cunha</u>	103
3.3.5	<u>Academia de pintura em Pequim</u>	106
3.3.6	<u>Ir. José Castiglione</u>	106
3.3.7	<u>Ir. Jean Denis Attiret</u>	108
3.3.8	<u>Em Macau</u>	109
3.3.9	<u>Outros pintores</u>	109
3.3.10	<u>George Chinnery</u>	113
3.3.11	<u>Outros retratistas de Macau no século XIX</u>	116
3.3.12	<u>Fausto Sampaio</u>	117
3.4	O início do colecionismo de arte em Macau	120
3.5	O florescimento de <i>marchands</i> em Macau	122
3.6	Relatos acerca da residência-museu de José Vicente Jorge	126
3.7	Breve biografia de José Vicente Jorge	139
3.8	A obra de José Vicente Jorge e o interesse pelos assuntos coloniais introduzido pelo Estado Novo português	140
4	ANÁLISE DOS ESPÓLIOS DE ARTE CHINESA	154
4.1	Camilo Pessanha e o fascínio sinófilo em Macau	154
4.1.1	<u>Artigo de Manuel da Silva Mendes acerca de Pessanha</u>	155
4.2	A coleção de Manuel da Silva Mendes em Macau	161

4.3	Camilo Pessanha e sua coleção de arte chinesa	167
4.3.1	<u>Breve biografia de Camilo Pessanha</u>	167
4.3.1.1	Legenda budista	172
4.3.1.2	Vozes do outono	174
4.3.2	<u>Camilo Pessanha, poeta e colecionador</u>	176
4.3.3	<u>Objetos abrigados e expostos no Museu Nacional de Machado de Castro (Coimbra, Portugal)</u>	183
4.3.3.1	Objetos musicais	184
4.3.4	<u>Objetos pertencentes ao acervo do Museu Nacional de Machado de Castro (Coimbra, Portugal) e atualmente em depósito no Museu do Oriente (Lisboa, Portugal)</u>	196
4.3.4.1	Álbuns de pintura e caligrafia	219
4.3.4.2	Indumentária e adornos (bordados, joalheria, fivelas, botão)	238
4.3.4.3	Pinturas <i>China trade</i> : série dos palácios	258
4.3.4.4	Esculturas e utensílios domésticos	261
4.3.4.5	Lacas	262
4.3.4.6	Porcelanas <i>Blanc de Chine</i>	278
4.3.4.7	Perfumadores (queimadores de incenso)	292
4.3.4.8	Conchas	295
4.3.4.9	Porcelanas Azul e Branco	297
4.3.4.10	Porcelana policromática na coleção de Camilo Pessanha	308
4.4	Camilo Pessanha e o fascínio pela cultura chinesa	322
4.4.1	<u>Pintura e caligrafia chinesas</u>	322

4.4.2	<u>Selos</u>	324
4.4.3	<u>Marcas de data</u>	338
4.4.4	<u>Colecionismo de arte e ética confucionista</u>	340
4.4.5	<u>Poesia clássica chinesa na coleção de Pessanha e a tradição literati chinesa ..</u>	351
	CONCLUSÃO	360
	REFERÊNCIAS	367

INTRODUÇÃO

Nessa investigação, estudaremos o colecionismo orientalista português e o fascínio sinófilo em Macau, tendo por base a análise das coleções de José Vicente Jorge (Macau 1872 – 1948 Lisboa) e Camilo Pessanha (Coimbra 1867 – 1926 Macau). Do ponto de vista metodológico, lidamos com três tópicos fundamentais de análise: a teoria formal e pré-estabelecida pelo conhecimento científico do colecionador; a historiografia: saber construído por Jorge e Pessanha enquanto historiadores da arte chinesa, e seus discursos interpretativos; a documentação: fragmentos de representações de natureza diversa, suas obras como veículos de informação.

Nossa tarefa reside em circular conjuntamente por estes três níveis de representação do real e estabelecer as relações entre eles. Interessar-nos-á observar a dimensão sócio-artística das interações culturais (Macau, China e Portugal), por meio da análise do colecionismo como fenômeno de apropriação cultural. Empregaremos dois tipos de corpora documentais para realizar este trabalho de análise histórico-imagético: um corpus textual e um corpus de cultura material. O corpus textual é composto por fontes escritas, vinculadas ao discurso histórico, que possuam significância direta para investigação do tema “Colecionismo orientalista”. Já o corpus de cultura material é composto por pinturas, porcelanas, esculturas, indumentária. Articularemos ambos através de uma análise intertextual para validar as hipóteses levantadas nas etapas iniciais de nossa pesquisa.

Desejamos recuperar informações sobre o período ao qual Jorge e Pessanha foram coetâneos em vários aspectos. Colecionador muito conhecido no seio da comunidade macaense nos anos 30 e 40, Jorge possuía uma casa renomada por duas instâncias: esta era, ao mesmo tempo, a melhor de Macau e acessível ao público. Considerada um museu, devido à quantidade e à qualidade dos objetos reunidos, ali abrigava-se a importante coleção de pinturas, porcelanas e esculturas que deu origem à obra *Notas sobre a Arte Chinesa*, publicada em 1940 pelo Instituto Cultural de Macau. Abarca seu espólio, considerado um registro visual de um longo período da história nacional e um importante capítulo da história cultural sino-portuguesa merecedora de maior atenção.

Já Pessanha construiu uma importante coleção sinológica, atualmente preservada em Portugal, e que fornece importantes pistas sobre o imaginário orientalista daquele contexto. É o que buscaremos reconstruir e analisar nesse trabalho. Os poemas do autor (além de seus

ensaios sobre a estética oriental, reunidos em *China: estudos e traduções*) terão papel significativo na análise dos objetos por ele reunidos, pois indicam uma das possibilidades de compreensão e leitura de suas obras, já que estas apresentam-se em consonância temática.

Infelizmente as peças da coleção de José Vicente Jorge foram, em sua maior parte, vendidas para os Estados Unidos, e o restante dividido entre seus dez filhos, de maneira que se tornou muito difícil traçar o seu rastro, a não ser pelas gravuras e comentários em seu livro. Escreve Pedro Barreiros: “A Segunda Guerra Mundial foi uma experiência pesada para a população de Macau. ‘Nada nunca mais voltou a ser como era’ e assim como muitas outras coisas, a coleção de José Jorge conheceu o seu fim¹” (JORGE, 1995, p. 22).

A fim de compreender as escolhas efetuadas por Camilo Pessanha, estudamos a obra de José Vicente Jorge – que o auxiliara na interpretação das obras de arte que compõem hoje seu espólio. De fato, o catálogo de objetos artísticos de Jorge fornece uma descrição cronológica da arte chinesa e das suas principais produções em cada dinastia. Para nossa pesquisa, o estudo desses objetos será necessariamente acompanhado da história da formação da própria história chinesa e de seu pensamento, soma de estudos interdisciplinares, ou seja, expressos pela diversidade de áreas de conhecimento que se dedicam ao estudo do tema em questão.

Compreendemos, pois, que o processo taxonômico é uma construção discursiva e explicativa do colecionador e, tanto a construção de sua obra, acompanhada de textos históricos explicativos e exegeticos, dependem das relações de coerência estabelecidas entre teoria, historiografia e documentação das imagens. Neste sentido, norteamos este trabalho por conceitos e categorias bem definidos, buscando obter em nossa síntese a coerência entre a documentação das imagens e da historiografia utilizadas.

Uma seleção das principais peças a serem estudadas em Lisboa, na Fundação Oriente e na Biblioteca Nacional de Portugal, encontra-se na seção ao fim deste documento reservada às Referências Bibliográficas.

Semelhantemente a outras personagens de destaque no nicho intelectual de Macau na virada do século XIX para o século XX, J. V. Jorge estudou sempre na China. Seu percurso nos interessa pelo nível de conhecimento atingido em história chinesa, nas suas diversas expressões, dada a época em que viveu. J. V. Jorge deixa testemunho de sua constante

¹ Macau, 19 de fevereiro de 1922.

atenção e fascínio pela arte deste território, seus jades, suas cerâmicas pintadas, seus bronzes e seus artefatos cerimoniais ao elaborar um autêntico catálogo sobre a arte deste país.

Na “Introdução” de sua obra, Jorge cifra em cinquenta anos seu tempo de colecionador. Visamos acompanhar de perto este meio século de estudo e de catalogação, relacionando-o ao contexto histórico em que viveu o autor. Pedro Barreiros informa que Jorge observara “de perto o movimento reformador republicano que se forma em Pequim, mantendo sempre uma salutar relação com os responsáveis políticos”.

Sabemos, ainda, que a obra de Jorge se inscreve na promoção das manifestações e produções artísticas coloniais da Exposição do Mundo Português de 1940. Segundo Barreiros, o colecionador estivera em contato com “grandes conhecedores do pensamento, da cultura e da arte chinesas que, considerados por ele os seus verdadeiros mestres, [...] lhe transmitem o saber necessário para a realização dos seus futuros trabalhos”.

Quem seriam os instrutores ali descritos como vetores do “saber necessário para seus futuros trabalhos”? O autor cita alguns: o vice-rei de Chile, Tuan-Fang, o ministro Yüan-Shi-K'ai (quem, mais tarde, viria a ocupar o cargo de presidente da república chinesa), os ministros dos negócios estrangeiros Liang-Tun-Ien, Na-T'sung, Lien-Fang e Kwo-Chia-Chi, e o governador civil de Cantão Chan-Chec-Ü.

Esses intelectuais participavam ativamente da vida cultural e sócio-política de Macau. O interesse de pesquisa de Camilo Pessanha vai de par com as aspirações de J. V. Jorge. Ao elaborar suas *Notas sobre a arte chinesa*, o autor afirma acreditar na “necessidade de se despertar o interesse adormecido dos lusitanos perante a arte da civilização chinesa”. O Real Gabinete Português de Leitura será, nesse sentido, manancial de recursos relacionados à promoção de manifestações culturais de assuntos coloniais de Macau.

Adicionalmente, o património museológico que constitui a base das exposições permanentes do Museu da Fundação Oriente contém uma “coleção predominantemente artística dedicada à presença portuguesa na Ásia e ao colecionismo de arte do Extremo Oriente”, onde este projeto será, em grande, parte realizado. Em especial, interessar-nos-á o legado de Camilo Pessanha, destaque do projeto museológico da Fundação.

Este trabalho de pesquisa de campo se justifica ainda pela necessidade de se acessar *in loco* o colecionismo de arte do Extremo Oriente, constituído pela colecção de terracotas e de outras antiguidades chinesas adquirida pela Fundação Oriente, às quais se acrescentaram os

acervos em depósito provenientes do Museu Nacional de Machado de Castro, em Coimbra, em que se destacam os legados do poeta Camilo Pessanha.

A escolha da Fundação Oriente como instituição para a realização desta pesquisa se deu pelo fato desta abrigar, adicionalmente, o Centro de Documentação António Alçada Baptista, cuja missão “consiste na promoção do conhecimento sobre a Ásia Oriental, a Ásia do Sul e do Sudeste, em especial nas suas relações com Portugal, no âmbito das ciências sociais e humanas, através da disponibilização e difusão de recursos informativos”.

Na Fundação Oriente, estudaremos a exposição permanente do Museu do Oriente, que conta com duas grandes coleções: uma, alusiva à presença portuguesa na Ásia, e a Colecção Kwok On com testemunhos etnográficos de toda a Ásia.

A exposição permanente alusiva à presença portuguesa na Ásia importa-nos porque é constituída por mais de um milhar de objetos artísticos e documentais, fruto de uma política de aquisições levada a cabo pela Fundação Oriente, praticamente desde a sua constituição, junto dos mercados de arte nacional e internacional. Integra várias peças de excepcional valor, com destaque para diversos biombos chineses e japoneses dos séculos XVII e XVIII, várias peças de arte de grande raridade, uma coleção de peças de porcelana brasonada da Companhia das Índias ou um significativo acervo relacionado com as culturas dos povos de Timor.

O segundo grande acervo é também importante e complementar ao nosso trabalho de investigação, pois constitui por mais de treze mil testemunhos das artes performativas de toda a Ásia e das grandes narrativas e religiões populares de que essas artes são expressão. Existem igualmente importantes coleções de máscaras de toda a Ásia, assim como de teatros de sombras e de outras marionetes da China. Dada a sua representatividade, é considerada a primeira no gênero à escala europeia, possuindo exemplares de notável qualidade, assim como muitos outros de apreciável antiguidade, vários deles únicos, ou muito raros, mesmo nos principais museus da especialidade.

Outra secção de nosso projeto investigativo é realizada no Museu de Arte de Macau, instituição que abriga o espólio de Manuel da Silva Mendes, que nos fornece importantes informações a respeito de Camilo Pessanha, suas ambições colecionistas, a partir do convívio com o poeta. Acreditamos ser importante incluir esta personagem, por fim, referenciam-se as três maiores coleções de Macau no início do século XX: a de José Vicente Jorge, a maior e a mais importante, seguida pela de Silva Mendes e, em terceiro, a de Pessanha.

A espinha dorsal da tese contempla a hipótese de que o colecionismo de Jorge e Pessanha se orientam: i) pelo fascínio do exótico a eles; ii) pelo interesse na noção de harmonia confucionista; iii) pelo papel que exercem as artes nessa busca pela harmonia; e iv) pela identificação biográfica de Jorge e Pessanha com os eruditos chineses. Na estruturação da pesquisa, alguns questionamentos foram suscitados: as coleções poderiam ter sido motivadas por finalidade lúdica? Ou, ainda, a formação do acervo poderia ter sido impulsionada por interesse decorativo, associado à fruição estética?

Considerando essas premissas, a pergunta que melhor instrumentalizou a verificação da hipótese seria: por que Jorge e Pessanha colecionaram essas obras de arte? Nesse contexto, a metodologia que melhor balizou a tese conferiu ênfase na consulta bibliográfica e museológica em Portugal e na China. Foram úteis as bibliotecas das Universidades de Macau e de Jinan, em Guangzhou, ricas em fontes primárias; as Universidades de Peking, Hong Kong, Taiwan, Hebei e Renmin, além dos monastérios na China Continental e em Taiwan, proporcionaram acesso a acervos especializados na temática religiosa – budista, confucionista e taoísta – o que contribuiu para interpretação das peças colecionadas.

A pesquisa contempla quatro etapas que revelam a dinâmica investigativa. Na primeira metade da tese, dois capítulos investigam traços generalistas nas coleções de Jorge e Pessanha. O primeiro capítulo busca analisar a importância da cerâmica no espólio de Jorge, trazendo informações técnicas explicativas sobre o que é a cerâmica e qual a importância dela no acervo. O segundo capítulo evidencia a existência de colecionismo entre os chineses, constatado pelos portugueses quando chegaram em Macau: a compilação artística pré-existente está relacionada à poesia e ao prestígio que a arte significou entre eruditos chineses.

Na segunda metade da tese, definem-se aspectos específicos das coleções, que viabilizam testar a pergunta-síntese lançada para instrumentalizar a pesquisa. O terceiro capítulo avalia de que maneira ocorreu o intercâmbio artístico sino-lusitano, incentivando inovações técnicas em artistas, tanto portugueses residentes em Macau quanto chineses imbuídos do ambiente macaense-português. O quarto capítulo se dedica a analisar o acervo de Pessanha, em que poesia, caligrafia, rolos e álbuns de pintura, cerâmica, instrumentos musicais, indumentária, adornos, carimbos, lacas, entre outros, oferecem subsídios para uma verificação empírica da hipótese proposta.

1 CERÂMICA E SUA ORIGEM

1.1 Porcelanas Ming e cópias de artefatos estrangeiros

Devido à grande quantidade de porcelanas Ming encontradas nas coleções estudadas neste trabalho, fez-se importante uma análise do contexto em que esses objetos foram concebidos. Além disso, este período reporta-nos ao início da expansão portuguesa na Ásia.

José Vicente Jorge remarca o quanto, durante o reinado de Yongle, a corte Ming manteve contato com o mundo exterior, sendo as porcelanas dos mais valorizados presentes pelos outros Estados. A julgar pelos navios enviados para terras estrangeiras e os novos tipos de porcelanas feitos em imitação de objetos provenientes de diversas culturas, podemos imaginar a intensidade das trocas que ocorreram durante o período Yongle e a próspera atmosfera daquele tempo².

Explica como fatores como religião, diplomacia e comércio durante o reinado de Yongle desempenharam um papel importante na ascensão do intercâmbio e da interação entre a dinastia Ming e as regiões do Tibete, bem como com a Ásia Central. As formas e decorações dos navios produzidos na corte Ming mostram claros vestígios de interação com as culturas na época.

Nas coleções estudadas, há uma imensa quantidade de objetos de arte litúrgicos budistas. A razão para isso também é detalhada: os membros da família imperial Ming eram devotos do budismo tibetano e apreciavam as visitas de distintos monges de várias seitas budistas que visitavam a corte chinesa vindos do Tibete. Entre os itens concedidos a esses visitantes estavam as preciosas porcelanas. Com efeito, muitos vasos de importância religiosa foram produzidos. Além disso, a corte enviou oficiais como Chen Cheng em viagens terrestres e Zheng He em rotas marítimas para fazer contato com vários estados da Ásia Central e Ocidental. Consequentemente, as porcelanas de Yongle passaram a ser feitas imitando objetos de metal e vidro, tipos de decoração do mundo islâmico. As ambições do imperador Yongle em relacionar-se com o mundo exterior são assim visíveis na imitação e na produção de artefatos estrangeiros, concebidos em diferentes materiais.

² Exemplo conhecido, em 1424, o rei de Bengala (ao redor da área da atual Bangladesh) enviou uma missão diplomática à corte Ming e presenteou o imperador Yongle com um mítico "qilin". Da pintura e dos registros deixados, sabemos que o chamado "qilin" era na verdade uma girafa.

No final da dinastia Ming, os literatos, referindo-se às primeiras porcelanas oficiais Ming, afirmaram que as obras confeccionadas para a corte nos reinos de Yongle e Xuande são “ainda preciosas”. Durante tais reinados, o esmalte branco era comum, com decoração em azul cobalto e vermelho intenso. Fundidos nos fornos de Jingdezhen estavam os vasos “meiping” com a marca “nefu” (“casa imperal”), taças de vinho “ue” e outras porcelanas com padrões de dragão e fênix. As porcelanas Yongle foram confeccionadas e usadas para fins oficiais, sendo os três tipos mais atrativos de porcelana confeccionados no reinado de Yongle aqueles com esmalte vermelho e o selo com dizer “feito no Reinado Yongle”, em esmalte branco brilhante e padrões delicadamente incisos, com esmalte em azul-cobalto “sumli”. Juntamente com os tons monocromáticos de porcelanas e de celadons) nas mesmas formas e desenhos oficiais dos fornos de Longquan, eles representam o estilo das cerâmicas que surgiram sob o reinado de Yongle.

Jorge também explica que as porcelanas da dinastia Ming dos Reinos Yongle e Xuande tornaram-se objetos venerados e imitados por gerações posteriores – como durante os reinos Kangxi, Yongzheng e Qianlong da dinastia Qing. Por um lado, esses trabalhos posteriores emulam conscientemente a essência dos vasos da dinastia anterior, nas técnicas de modelagem, espessura e esmalte da decoração. Por outro lado, a corte Qing também integrou os modelos anteriores com novas cores de esmalte para porcelanas. Assim, o diálogo entre o antigo e o novo é evidenciado na influência que as porcelanas Yongle exerceu sobre os séculos posteriores. Retomaremos este assunto nos capítulos 6 e 7, nos quais, respectivamente, observaremos selos e marcas de datas nas cerâmicas.

Estudaremos, mais adiante, a relação deste período histórico com a chegada dos Portugueses ao Império do Meio, além de fazer uma sucinta análise da história de Macau, berço da sinologia europeia e, ao mesmo tempo, notícias da Europa e do mundo para as civilizações chinesa e japonesa.

1.2 A cerâmica chinesa: grés e porcelana

Nos primórdios da cerâmica na China estão a prática de reconstituir o mundo em miniatura: as estátuas funerárias (*ming qi*) – maquetes representando seres humanos, animais e objetos utilitários depositados nos túmulos – levou à disseminação de fornos em todo o

império, no fim da dinastia Han (-206 – +220). A princípio, a cerâmica funerária era pintada a frio, com cores vivas. O desenho muito esquematizado mostrava paisagens míticas das montanhas, povoadas por seres reais ou imaginários. Na segunda metade da dinastia Han, ceramistas privilegiaram esmaltes com pigmentos de chumbo verde e âmbar.

As reconstituições funerárias continuaram a constituir a produção cerâmica mais importante até a dinastia Tang (618-907) mas em um novo contexto de estilo e de gosto. Sob esta nova dinastia, o luxo e a ostentação dos complexos funerários geraram excessos que levaram à sua proibição por decreto imperial. Consequentemente, os objetos funerários da segunda metade da dinastia Tang e da dinastia Song (960-1279) são hoje quase desconhecidos. No entanto, a produção de cerâmica "san" - isto é, "m três cores" (branco, amarelo ou marrom e verde brilhante) perdurou sob os reinados estrangeiros das dinastias Liao (907-1125) e Jin (1115-1234), que reinaram em uma parte do norte da China concomitantemente à Song. No aspecto estilístico, as formas Liao são muito distintas e reproduzem quase sempre os motivos da decoração em couro, muito apreciados por esta sociedade de características nômades.

Mas a maior contribuição da China para o mundo da cerâmica foi a produção de peças de arenito (ou grês) e, posteriormente, de porcelana. A porcelana é uma cerâmica especial cozida a temperaturas elevadas: 1200-1400 graus Celsius. O calor vitrifica a argila de tal maneira que ela se torna azul, capaz de conter líquidos, como o vidro, ao contrário da louça de barro poroso, além de muito mais fina e resistente. É esta contribuição que estudaremos a seguir; a sua compreensão nos levará a apreciar melhor as peças escolhidas por Jorge e Pessanha adiante.

Foi no final da dinastia Zhou (1027 a. C.-256 a. C.) que se descobriu o grês, matéria resistente, impermeável, vitrificada em toda a sua espessura, de grão compacto, com fratura brilhante. O grês aproxima-se, pela sua consistência, da porcelana, não tendo, todavia, a transparência, a pureza e a dureza desta.

Durante o período clássico na dinastia Song (960-1279), verificou-se um surto de progresso no plano agrícola e metalúrgico e no fabrico da seda e da cerâmica. A melhoria do nível de vida – e consequentemente do nível cultural – refletiu-se na produção da cerâmica.

A fabricação de peças de arenito levou ao desenvolvimento e a especialização dos fornos, com a novidade introduzida pelas peças "azuis brilhantes" produzidas na província de Henan, consideradas as de cores mais vivas da dinastia Song. É provável que sejam originários de um tipo de peça da dinastia Tang de cor negra, decoradas de detalhes de azul claro. Os objetos de grês tornaram-se mais finos e brancos, atingindo assim o auge de

perfeição. O vidrado e a cor atingem um elevado grau de qualidade. Ficou célebre o *céladon* verde, pela sua espessura, brilho, tonalidade, textura e *craquelée*. A cerâmica produzida foi abundante dada a existência de um sem número de fornos em funcionamento. Os mais importantes eram Dingzhou, Longqan, Jingzhou, Cizhou, Jizhou.

A cerâmica de Cizhou é feita de um material mais rudimentar e coberta com banho de argila, água e pigmento branco, às vezes preto, antes de ser vitrificado – foi uma outra inovação, proveniente da província de Hebei. Os ceramistas chineses rapidamente descobriram que essa camada, originalmente aplicada para melhorar a cor e a textura do material, oferecia vastas possibilidades decorativas. A cerâmica de Cizhou aparece em várias formas: entalhada, esculpida, estampada ou pintada. Menos elegantes e refinadas do que a maioria das cerâmicas Song, elas se distinguem por seu charme rústico e formatos mais inusitados. Se o repertório de formas em grês é dominado por vasos, a produção de travesseiros também encontra um vasto crescimento.

Vimos que, tecnicamente, a porcelana é um produto fruto do aperfeiçoamento do grês, obtido graças ao emprego de uma argila plástica especial, o caulino, e de temperaturas superiores ($\pm 1300^{\circ}\text{C}$), que conferem à sua massa aspecto fino, translúcido, dureza e ausência de cor. A porcelana chinesa começou a ser produzida na dinastia Tang, sendo o centro mais importante Hopeh, no Hsing Chou, tendo-se desenvolvido intensamente na dinastia Ming (1368-1644) com a descoberta do caulino, atingindo a perfeição em meados do século XIV.

A primeira descrição conhecida no Ocidente sobre o fabrico da porcelana pertence ao português Duarte Barbosa no seu *Livro das Coisas do Oriente*. Mas o relato completo da técnica é de Frei Gaspar da Cruz no *Tratado das Coisas da China*.

Apesar dos relatos dos missionários e navegadores portugueses do século XVI mencionarem o fabrico da porcelana, só em 1712 os europeus conseguiram obter conhecimento preciso do seu processo de fabrico, graças às cartas do missionário jesuíta François-Xavie' d'Entrecolles (1664-1741) que descreviam pormenorizadamente os segredos da sua preparação. O processo de fabrico consta das seguintes fases:

1. modelação do objeto no torno;
2. colocação do objeto num molde a fim de lhe aperfeiçoar a forma;
3. polimento do objeto com um cinzel para lhe dar a espessura apropriada;
4. recepção da pintura inferior;
5. recepção do vidrado;
6. cozedura da peça em forno de lenha ou palha, a temperatura variável consoante a espessura do objeto;
7. acrescento de elementos decorativos sobre o vidrado³.

É nesse contexto, pois, através dos exemplos a seguir, que aproveitaremos a oportunidade para introduzir quaisquer obras de destaque da coleção da Fundação Oriente, em Lisboa.

³ Bibl.: Centro Científico e Cultural de Macau (Catálogo do Museu). Macau: Ministério da Ciência e Tecnologia, p. 87.

Figura 1 – Figuras de terracota



Legenda: figuras de terracota pintadas e vidradas de verde e âmbar.

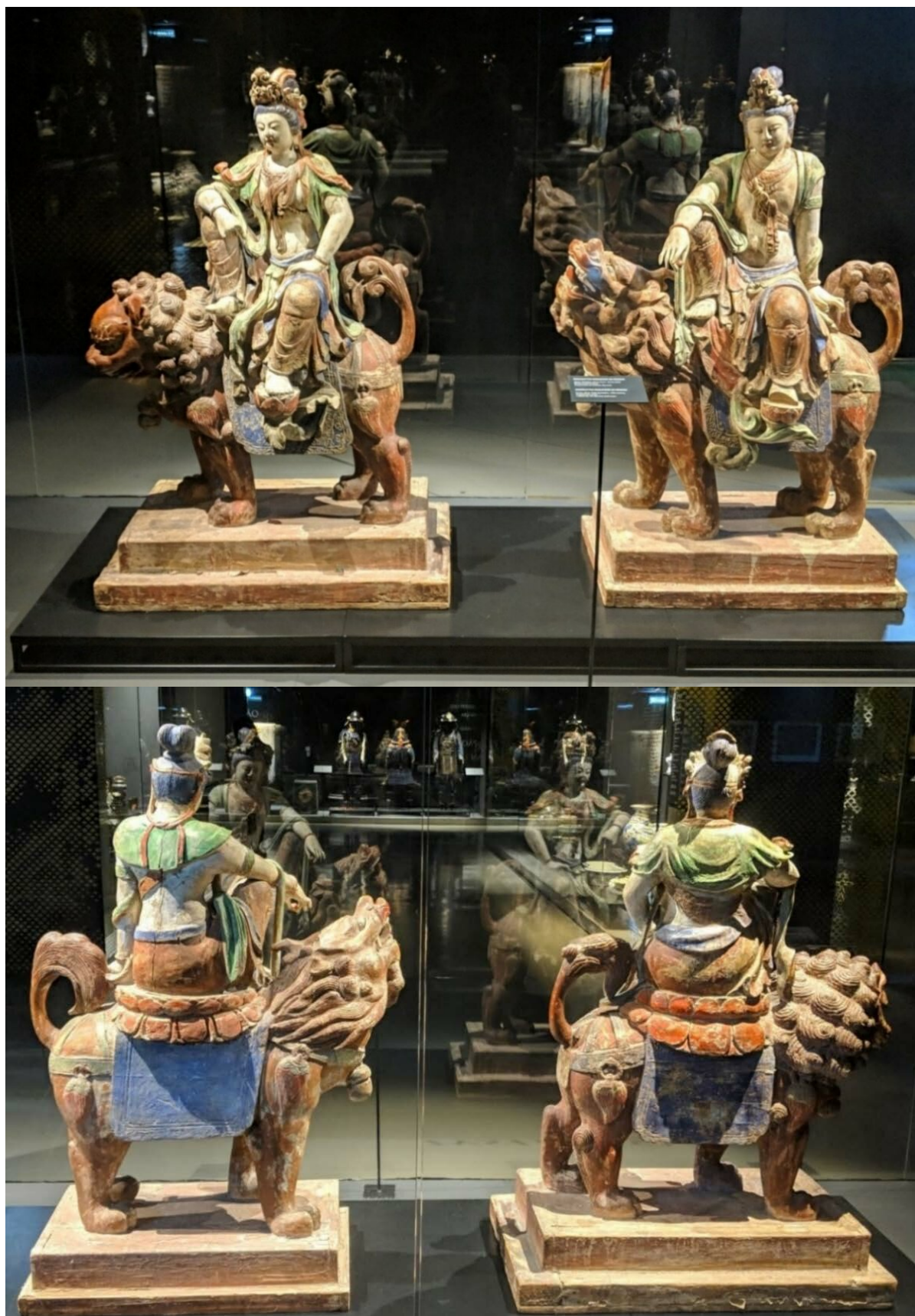
Nota: China, fim da dinastia Ming (1368-1644) ou início da dinastia Qing (1644-1911), século XVII.

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Estes grupos de figuras de terracota datadas das dinastias Han (206 a.C.-220d.C), Tang (618-907), Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911) eram destinadas a acompanhar na vida além-túmulo membros da alta sociedade chinesa com o propósito de assegurar o seu estatuto social e afastar os maus espíritos. São objetos que revelam aspectos da vida quotidiana e o enquadramento sociocultural do defunto. As estátuas referem-se a servidores, dignitários, animais e utensílios domésticos. Entre a produção e o sepultamento, as figuras de cerâmica só eram expostas diante dos vivos uma única vez, ao serem carregadas no cortejo fúnebre. Não deveriam ser vistas novamente. Uma vez no túmulo, assumiam suas posições imutáveis em volta do caixão, e a porta de pedra era fechada por toda a eternidade. Zhang Yue, poeta da dinastia Tang escreveu “Todos os que vêm e vão passam por esta estrada, mas os vivos e os mortos não voltam juntos”⁴.

⁴ MACGREGOR, Neil. *A history of the world in 100 objects*. London: Penguin Books, 2012, p. 404.

Figura 2 – Bodhisattva Manjushri ou Wenshu



Nota: China, dinastias Jin ou Yuan, século XIII; madeira policromada; empréstimo da coleção Berardo.
Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

1.3 A cerâmica chinesa, por José Vicente Jorge

A obra *Notas sobre a Arte Chinesa* de José Vicente Jorge inicia-se com um prólogo onde o autor, em 1940, expressa suas motivações particulares em redigir o livro que viria a ser o primeiro catálogo em idioma português sobre a arte chinesa. O colecionador realiza a empreitada, julgando-se na obrigação de concorrer com seus “modestos conhecimentos das artes chinesas para despertar o interesse adormecido dos lusitanos” (JORGE, 1995, p. 29).

O primeiro capítulo se intitula *Cerâmica, Sua origem, Principais fábricas*. É possível que Jorge tenha decidido iniciar a redação pela descrição das cerâmicas devido à imensa quantidade de vasos que comporta seu espólio, tal como podemos constatar nas 402 folhas de gravuras ilustrativas de seu livro. Adicionalmente, para Jorge, o estudo da cerâmica é “particularmente absorvente e atrativo”, pois a porcelana concentra em si uma combinação de todas as demais formas de arte, absorvendo delas os atributos estéticos:

A antiguidade da porcelana chinesa, a sua infinita variedade e beleza, os motivos decorativos, tirados, em grande parte, da mitologia, religião, pintura, gravura, escultura, poesia e até da própria natureza, a inexcédível perfeição com que é executada, a riqueza das cores e a harmoniosa combinação destas, tornam o estudo da cerâmica chinesa peculiarmente absorvente e atrativo. Mesmo as peças mais ordinárias, que são destinadas ao negócio da exportação, têm invulgares qualidades decorativas (JORGE, 1995, p. 32).

Jorge também estava consciente do apreço, entre a população chinesa, que a posse de uma coleção de porcelanas aporta ao proprietário:

Não há quem aprecie os antigos da arte de seu país mais do que os chineses: e não existe no mundo, parte alguma onde as coleções particulares sejam guardadas com espírito mais avaro, não sendo, por isso, fácil alcançar a possibilidade de as visitar (JORGE, 1995, p. 32).

Esse difícil acesso às coleções privadas na China, tal como sublinha o autor de *Notas*, tornara seu espólio ainda mais importante, já que aberto ao público. As gravuras apresentadas ao final de seu livro informam quais eram as peças consideradas por ele as principais – as quais “dão uma boa ideia da coleção”, afirma. Jorge reproduz “alguns aspectos em conjunto, para se poder julgar do seu valor decorativo” (JORGE, 1995, p.121).

As fotografias realçam o mobiliário isoladamente, isto é, fora do contexto do ambiente e em fundo neutro. Através da análise da disposição das figuras na página, podemos inferir que o autor permite o estudo comparativo das obras, quanto ao estilo ou quanto à iconografia.

A exemplo, a imagem n.º 75 está disposta sobre a página do livro de Jorge, ao lado da imagem n.º 78 (reproduzidas a seguir): ambas representam *Kuan-Yin* (观世音菩萨; pinyin: Guān shì Yīn Pú Sà), sob formas distintas. Trata-se de uma análise comparada entre duas estatuetas, ambas pertencentes à dinastia Ming: a primeira sendo a bodhisattva de 12 braços sobre flor de lótus; a segunda, posando com um bebê no colo.

Figura 3 – K’uei-Hsing e Kuan-Yin



Legenda: estatueta de K’uei-Hsing; estatueta de Kuan-Yin de 12 braços sobre flor de lótus.
Nota: dinastia Ming, *blanc de Chine*, alt. 15 e 14 pol.
Fonte: JORGE (1995, p. 165).

Figura 4 – Kuan-Yin



Legenda: estatueta de Kuan-Yin.
 Nota: dinastia Ming, alt. 10 pol.
 Fonte: JORGE (1995, p. 165).

Uma das figuras que mais se encontram nas artes chinesas é a Kuan-Yin (a ouvidora de preces), a deusa da misericórdia, a quem as mulheres sem filhos recorrem. Dizem que é a reencarnação de Avalokiteśvara – a compassiva – e que tudo vê. É representada sob várias formas: sentada sobre uma flor de lótus, sobre um leão, ou sobre uma rocha; de pé, com um menino ao colo, parecendo a Madona com o Menino Jesus, ou ainda de pé, tendo na mão um pêssago ou um cesto de flores, ou ao lado de uma mesa, com livros (JORGE, 1995, p.77).

Jorge faz referências aos textos que o serviram na apreciação da cerâmica; sua bibliografia abarca, dentre os muitos livros chineses sobre o tema, o Ching-tê-chén-t'au-lu e o T'ao-shuo, considerados os melhores (JORGE, 1995, p. 32); explica ainda que o primeiro livro em língua estrangeira sobre o assunto é a tradução do Ching-tê-chén-t'au-lu, feita por Stanislau Julien e publicada em 1856.

A seguir, cita a obra *Catalogue of a Collection of Oriental Porcelain and Pottery*, por A. W. Frank e publicado em 1879, como “a primeira tentativa de classificar louça chinesa por um sistema inteligível” (JORGE, 1995, p. 32); remete a dois livros de S. W. Bushell,

médico da legação britânica em Pequim que revolucionou o estudo da porcelana chinesa com a publicação do seu livro *Oriental Ceramic Art: Chinese Art*, 2 volumes, 1906; *Chinese Porcelain, Sixteenth Century Coloured Illustration with M. S. Text*, 1908; *Description of Chinese Pottery and Porcelain*, 1910.

Adicionalmente, refere o

History and Description of Chinese Porcelain, edição de Cosmo Monkhouse, South Kensington Museum Handbook, tradução e reprodução do Álbum de Hsiang-yüan-pien, do século XVI; *Chinese Pottery and Porcelain*, por R. L. Hobson, 1915; *Lettres édifiantes et curieuses de Père d'Entrecolles*; *La Céramique Chinoise*, de Grandidier, 1894 (JORGE, 1995, p. 32).

Se detalhamos a bibliografia que servira de referência ao colecionador macaense é porque consideramos importante evidenciar os autores por ele lidos, assim como as influências na escolha de obras que comporiam seu espólio. Através dos relatos por ele descritos, observamos o quanto o ato de investigar e pesquisar são, em sua obra, carregados de tom poético e até romântico.

Ao tratar da cerâmica, a primeira dinastia à qual Jorge confere uma atenção especial é a Tang (T'ang 唐朝, 618-907): “período de prosperidade para o império e de ouro para a literatura e as artes” (JORGE, 1995, p.34). Jorge cita os poetas Dufu (Tu-Fu), autor do poema “Mendigando uma taça de Dayi (Ta-yi) no palácio de Wei” – em que enaltece a beleza da taça – e Libai (Li-Po); os pintores Wu Tao Tze e Han-Hau e o poeta-pintor Wang Wei, “cujos poemas eram pinturas e cujas pinturas eram poemas”. Veremos no capítulo IV a importância do entrelaçamento das artes do pincel – caligrafia, pintura e poesia – para Camilo Pessanha.

Foi naquela sociedade, a mais letrada do mundo, que estas artes – “concebidas não apenas para a elite, mas pela elite – ganharam forma”⁵. Aristocratas, com responsabilidades públicas, eram *connaisseurs d'art*, e podiam se recolher em contemplação privada.

A caligrafia era uma prática que unia o refinamento da sensibilidade ao refinamento da técnica. Os deslizamentos, arremetidas e saltos pulsantes do pincel cheio de tinta davam aos bem-educados uma chance de ostentar sua superioridade de espírito em cortesias trocas de rolos de seda contendo poemas ou letras. O que hoje consideramos ‘pintura chinesa’ surgiu mais ou menos como um adjunto dessa arte suprema.⁶

⁵ BELL, Julian. *Uma nova história da arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008, p.106.

⁶ Ibid., p. 106, 107.

Durante este “período de ouro” para os intelectuais, que foi a dinastia Tang, um dos grandes influentes foi o imperador Taizong (626-649), diplomata, educado nos clássicos confucionistas e talentoso calígrafo, nomeou habilidosos ministros. Além de ter formado um governo inspirado em princípios confucionistas, Taizong conferiu aos monges taoístas importantes papéis nas cerimônias imperiais e financiou a tradução de escrituras budistas introduzidas na China por Xuan Zang⁷. Durante seu governo, o Secretariado (zhongshusheng) era responsável pela elaboração de documentos oficiais, controlados pela Academia de Eruditos (jixiandian shuyuan), grupo de escritores que compunham obras literárias segundo a patronagem da corte, e o Escritório de Historiografia (shiguan), responsável por compilar histórias dinásticas.

Jorge descreve como as peças de porcelana policromadas, esmaltadas e profusamente decoradas com motivos florais são de enorme riqueza artística. Explica-nos por que sua técnica foi desde sempre muito almejada e também ressalta as incertezas sobre as origens materiais: “Muitos autores chineses dizem que a porcelana começou a fabricar-se na China, no reinado do imperador Huang-Ti, que subiu ao trono no ano de 2679 a.C.; mas parece que tal dizer não passa de uma lenda” (JORGE, 1995, p.31).

No entanto, quanto à “porcelana propriamente dita (t’zü)”, [ci em ping ying], de específica sonoridade metálica, Jorge escreve que sua origem se deu “na dinastia Han (206 a.C. a 220 d. C.), tendo sido fabricada no distrito de Hsin-p’ing [新平, ping-ying: Xīn-ping], na província de Henan”. O segundo parágrafo é seguido de nota explicativa, com referência aos “anais do distrito de Fou liang hsien-chih, publicados em 1270”, os quais, segundo Jorge, informam que a indústria da cerâmica teria sido fundada durante tal período dinástico:

T’ang ying, o célebre superintendente da fábrica imperial, diz, na sua autobiografia, que a porcelana foi inventada na dinastia Han, tendo sido a primeira fábrica estabelecida em Ch’ang nan (mais tarde Ching tê chên), no distrito de Fou-liang. Autores modernos dizem que a porcelana foi inventada na dinastia T’ang (JORGE, 1995, p.31).

Outros autores remontam à dinastia T’ang, entre os séculos VII a IX d.C., as origens da porcelana. Segundo o eminente crítico de arte consultado por Jorge, Nasako Okakuro (1862-1913), este material fora descoberto “por mero acaso”, tal como descrito em seu livro *Ideals of the East: We may ascribe t37últiplic of the wonderful porcelain glaze of China to*

⁷ SCARPARI, Maurizio. *Ancient China: Chinese Civilization from its Origins to the Tang Dynasty*. New York: Barnes & Noble, 2006, p. 66.

the38últiplicital discoveries. (apud. JORGE, 1995, p.31). A referência, diz Jorge, “feita aos alquimistas da dinastia Han, quando estavam pesquisando o elixir vitae e a pedra filosofal”.

Encontramos a passagem escrita pelo autor citado por Jorge, Nasako Okakuro, e em sua obra descritiva da descoberta da porcelana, no

[The Hang Emperors]’ experiments in alchemy, however, were productive of many compounds, and we may ascribe the origin of the wonderful porcelain-glaze of China to their accidental discoveries (OKAKURO, *Ideals of the East: The Spirit of Japanese Art*. [1904] 2005, p. 25).

As experiências dos [Imperadores Hang] na alquimia, no entanto, foram produtivas de muitos compostos, e podemos atribuir a origem do maravilhoso esmalte de porcelana da China às suas descobertas acidentais.

Segundo Jorge, as peças anteriores devem ser de “t’ao” (陶, ping ying: Táó) “e as que se inculcam de porcelana são falsas” (JORGE, 1995, p.31). Jorge explica a diferença entre os dois materiais: “T’ao (陶) refere-se a peças de barro, que é macio e fusível, e as de faiança, que é dura e não fusível; t’zü (瓷) a peças feitas de uma substância mineral, formada pela decomposição de matérias, contendo uma grande percentagem de sílica”.

Quando analisamos a etimologia de “t’ao” (陶, ping ying: Táó), percebemos que o caractere contém o radical Fǒu 缶, que representa um antigo instrumento de percussão feito de argila. Por outro lado, t’zü (瓷, ping ying: cí) contém o radical wǎ 瓦, que designa um oleiro ou uma telha de cerâmica. Segundo Jorge, o ideograma t’zü 瓷 apareceu pela primeira vez no livro T’zü Lin “Coleção de Letras”, compilada por Lü Shen, da dinastia Han.

Afirma Jorge: “em t’ao, o elemento principal é o barro, e, como este se encontra quase em toda a parte, as fábricas para a produção de t’ao estão espalhadas, por assim dizer, por todo o território chinês”. Já a porcelana, t’zü, “é o caulino, que é um silicato de alumínio hidratado e que só se encontra em certos e determinados sítios; por isso a porcelana, t’zü, só pode ser fabricada dentro de certas áreas”. A palavra caulino vem do chinês “kaulin” (gāolín). Kau 高 (ping ying: Gāo) significa “alto” e lin 林 (ping ying: Lín) colina. “kaulin” (gāolín) = altas colinas.

Jorge faz referência à leitura de Alexandre Brongniart, autor “que classificou cientificamente os produtos da cerâmica”, citando as seguintes características que esse material deveria possuir:

Massa branca, translúcida e dura, não podendo ser riscada pelo aço, homogênea, ressonante e vitrificada, mostrando, quando partida, uma fractura concoidal, de grão fino e brilhante. Assim, a porcelana é impermeável à água e capaz de resistir à acção da geada, mesmo não sendo vidrada. A massa da porcelana chinesa é feita de argila branca, caulino, que, que é untuosa (JORGE, 1995, p.31).

O colecionador revela sua atenção aos diferentes graus de acabamento existentes:

Encontram-se peças de porcelana chinesa, geralmente ordinárias, cuja massa não é branca, nem translúcida” (JORGE, 1995, p.31). O autor chama ainda atenção para as diferentes nuances de cor, causadas por elementos orgânicos diversos, que pode adquirir o material: “Há ainda peças feitas de substâncias heterogêneas ou de argila cinzenta amarelada (Huang-tun) coberta por uma camada de verdadeira porcelana (caulino e petunse). É difícil não incluir estas peças na classe da porcelana (JORGE, 1995, p.32).

O segredo da porcelana chinesa guardado durante séculos, baseia-se nas propriedades da argila (kaulin), na submissão ao calor e na técnica de fabrico que a distinguem e a tornam única. Jorge nos traz um exemplo:

A fábrica de Yüeh-yao tornou-se célebre no século X, por causa da porcelana pi-sê (秘色, ping ying: Mì sè), por ela fabricada para os príncipes de Wu e Yüeh. Alguns interpretam este nome, como significando que a cor era obtida por um processo secreto; outros que era uma cor proibida, podendo ser usada só pelos membros da família Ch’ien, a quem os príncipes pertenciam” (JORGE, 1995, p.35. * 秘色, literalmente significa “cor secreta”, nota nossa).

Assim, possuir tais obras que pertenceram a um dono de grande poder, Qianlong (Ch’ien Lung), era um sinal visível de grande riqueza e status. Estes objetos pertenceram ao governante Qing (Ch’ien) que “contemporâneo do rei George III, dedicou um tempo considerável a explorar o mundo para além da China. Em 1756, por exemplo, escreve Neil MacGregor que ele decidiu mapear os territórios”⁸ que anexara na Ásia, enviando uma

missão multicultural composta por dois jesuítas treinados em cartografia, um astrônomo chinês e dois lamas tibetanos; eles produziram tanta informação geográfica útil que esses conhecimentos se espalharam pelo mundo, assim como a reputação do imperador.

⁸ MACGREGOR, Neil. *A history of the world in 100 objects*. London: Penguin Books, 2012, p. 643.

2 ENCONTROS SINO-LUSITANOS EM MACAU

2.1 A China na dinastia Ming e a chegada dos portugueses a Macau

Apoiamo-nos na obra de Fernando Correia de Oliveira⁹, que reconta, de forma didática, o período em que, em 1403, sobe ao trono Yongle (1403-1424), terceiro imperador da dinastia Ming (1368-1644). Seguindo a tradição milenar do Trono do Dragão, a China considerava-se o centro do mundo. Porém, seu imperialismo não era agressivo, antes paternalista. Os demais países, prestando-lhe homenagem, poderiam continuar a se auto-governar. Neste esquema simbiótico, cujo resultado era o chamado “comércio tributário”, os Estados que nele entrassem deveriam pagar, periódica e regularmente, imposto ao imperador, reconhecendo-o como superior, “divino”.

Quando Yongle iniciou seu governo, encontrou o império bem organizado internamente, o que propiciava uma ênfase na atividade externa. Franke e Rolf assim escrevem:

Sob sua autoridade o estado Ming adotou definitivamente as formas que preservariam durante séculos, conseguindo inclusive outorgar nova vigência às pretensões imperiais que a coroa chinesa albergava sobre o exterior.

Na política externa do reinado de Yongle, estão as grandes expedições marítimas e uma intensa atividade diplomática. É nesse contexto que se inserem as viagens de Zheng He (1371-1433). Originário de uma das tribos da Ásia Central, na província de Yunnan, de religião islâmica. Filho de um funcionário da dinastia Yuan, foi capturado aos 10 anos de idade pelo exército Ming, quando este conquistou sua província natal, sendo então castrado e enviado à corte a fim de servir como eunuco, segundo a tradição.

De acordo com os registros históricos da dinastia Ming, os 宝船 (bǎochuán), ou “navios do tesouro”, Zheng He, apesar de especialista mais nas artes da guerra terrestre do que nas artes marinhas, partiu, em 1405, à frente de uma armada composta por 62 navios de grandes dimensões, outros 250 menores, levando a bordo 27 800 homens, em direção ao

⁹ OLIVEIRA, Fernando Correia de. *500 anos de contactos luso-chineses*, Lisboa: Público: Fundação Oriente, 2000.

arquipélago malaio e ao oceano Índico. Nas sete viagens que fez (de 1405 a 1433), chegou à costa oriental da África, ao Quênia e ao norte de Moçambique. Entre os objetivos fundamentais das expedições marítimas dos Ming estava o controle dos eixos fundamentais de navegação no Índico bem como das atividades das comunidades chinesas ultramarinas, que proliferavam e prosperavam um pouco por toda a Ásia do Sudeste. Como resultado dessa operação de relações públicas do Império do Meio, começaram a afluir à China muitos mais enviados e outros portadores de tributos.

Neil MacGregor, diretor do Museu Britânico, refere:

Ao longo da história, como dirá qualquer antropólogo, a maneira mais fácil de estabelecer vínculos com alguém tem sido dar-lhe um presente especial— um que só nós podemos dar e só aquela pessoa é digna de receber [...] Na China da dinastia Han, dois mil anos atrás, dar presentes imperiais era uma atividade essencial para consolidar influência — uma atividade situada na fronteira nebulosa entre a diplomacia e a o suborno.¹⁰

Quando partiu em direção ao sudoeste, em 1405, em barcos quatro vezes maiores que os daqueles usados por Vasco da Gama décadas depois, Zheng He tinha por missão procurar novos estados suseranos, firmar o prestígio chinês e fazer entrar na ordem sínica os mais relutantes (se necessário, forçosamente). No entanto, não havia intenções de ocupação, pois, uma vez enquadrados os estados no sistema tributário, os grandes navios partiam e assim estes estados continuavam a exercer sua própria administração autonomamente. A grande escala da expansão comercial verifica-se nos locais visados pelas expedições marítimas. A intensa atividade diplomática estendeu-se do Japão à ilha de Java e da Indochina ao Oriente Médio. Como parte da política interna de seu reinado, Yongle transferiu sua capital de Nanquim para Pequim e morreu em 1424, aos 64 anos. Sua política externa e o impulso dado às expedições marítimas não foram continuados pelo seu sucessor, que suspendeu as viagens. O imperador seguinte, Xuande, que reinou de 1426 a 1435, ordenou Zheng He a realizar uma sétima e última viagem. Este viria a morrer em 1433, em Calicut, 65 anos antes da chegada de Vasco da Gama à cidade.

Como lembra F. W. Mote, há mais de dois mil anos, os chineses mapearam os padrões das estrelas no céu noturno, servindo à necessidade prática de determinar a posição de uma pessoa na superfície da Terra, auxiliando assim na navegação. Mapeando os céus, os chineses agruparam as estrelas em constelações bem diferentes das usadas no Ocidente, e deram-lhes

¹⁰ MACGREGOR, Neil. *A history of the world in 100 objects*. London : Penguin Books, 2012.

nomes que refletiam alusões culturais próprias. O conhecimento científico astronômico que registraram e transmitiram foi aplicado na navegação, bem como na lenda e no folclore.

Durante o período de conquista mongol e domínio destes sobre a China, proclamado como dinastia Yuan (1272-1368), os governantes mongóis da Pérsia frequentemente permutavam delegações de astrônomos, matemáticos, especialistas em calendários e outros cientistas com a corte de seus primos em Dadu (atual Pequim). Durante o reinado de Khubilai Khan (1260-1294), o astrônomo da corte era Guo Shoujing (1231-1316), um dos cientistas de maior destaque em toda a história chinesa. As necessidades práticas da China por astronomia confiável, desde os primeiros tempos históricos, levaram a corte a enfatizar o estudo astronômico. Durante meio milênio, de 1000 a 1500, a ciência na China estava em um ponto alto de criatividade, com aplicações inventivas que se estendiam desde ciências básicas como matemática, instrumentos de precisão, produção de mapas, técnicas de navegação utilizando astronomia, desenho e uso da bússola baseados na ciência do magnetismo, e muitos outros ramos do conhecimento relacionados a tais tecnologias.

2.2 A expansão portuguesa na Ásia

O início da expansão portuguesa se dá com a conquista de Ceuta, no Norte de África, em 1415¹¹. Exatamente 73 anos depois, em 1488, Bartolomeu Dias realizava a grande viagem do século XV, contornando a costa da África, abrindo a porta marítima para o Oriente. Ao contrário do que se pensava, as águas do Atlântico e do Índico se encontravam. Nas Cortes de Montemor-o-Novo (1495-96), convocadas por D. Manuel I, foi posta a pergunta se ainda deveriam avançar adiante. As terras das especiarias valeriam o esforço? Na opinião da maioria das elites lusitanas, a expansão portuguesa deveria se dar exclusivamente no norte de África. Contudo, avançou-se e, em 18 de maio de 1498, a armada de Vasco da Gama chega a Calicut (Índia). Os primeiros contatos físicos com chineses dar-se-iam 11 anos mais tarde, em Malaca. Surgem, em Lisboa, em 1499, algumas notícias sobre o Reino da China e as navegações chinesas no Índico realizadas entre 1405 e 1433.

¹¹ OLIVEIRA, Fernando Correia de. *500 Anos de Contatos Luso-Chineses*. Editora Público, Comunicação Social SA e Fundação Oriente. Lisboa, 1998, p. 10.

As primeiras ordens para recolherem-se informações sobre o Império Celeste e seus habitantes acontecem em Lisboa, em 1508, no regimento do Rei D. Manuel para a armada de Diogo Lopes de Sequeira, com destino à Malaca, local dos primeiros contatos entre portugueses e chineses, a partir de 1511. Desde então, Malaca, encontrando-se sob o domínio luso, tornou-se o centro de ligação comercial entre o oceano Índico e os mares chineses.

Em 1513, Jorge Álvares, a bordo de um junco, transporta pimenta a Tamão, porto chinês da província cantonesa, regressando em seguida a Malaca com sedas, porcelanas, almíscar, aljôfar, enxofre e salitre, fazendo assim a inauguração de intensas relações marítimas e comerciais, entre chineses e portugueses. Por isso, em Malaca, o mais tardar em 1515, os portugueses já conheciam Macau pelo nome de “Espelho da Ostra”. Ouviram falar que é um local apropriado de comercio entre chineses e léquios (pessoas do reino de Ryukiu, que, à altura, intermediavam o comércio entre o sudeste asiático e o sul da China e do Japão)¹².

Remontam ao período neolítico os indícios de povoamento humano em Macau. Durante as dinastias Song e Yuan, havia já nesta região uma população residente, que, em sua maior parte, vivia da pesca. Localizado no delta do Rio das Pérolas, Macau constituía um excelente porto piscatório. Esses pescadores concentravam-se na zona do porto interior de pesca, construía em terra pequenas barracas que lhes serviam de abrigo contra a tempestade, ou para a salga do peixe.

No início do século XVI, navegadores portugueses descobriram nova rota de navegação entre a Europa e a Ásia, tendo aportado a solo chinês pela primeira vez em 1514. Fixaram-se em Macau em 1553, que se tornou, desde então e durante séculos, o único ponto de acesso de europeus à China.

Com a primeira embaixada europeia à China liderada por Tomé Pires em 1517, e até 1522, os portugueses procuram estabelecer relações diplomáticas com a China e obter um posto de comércio permanente na província cantonesa (Guangdong). Tais contatos diplomáticos não tiveram êxito e, em 1522, um comando do imperador proíbe as relações entre chineses e os portugueses, chamados “Fólǎngjī” (佛朗机), nome dado a esta primeira nação europeia a chegar à China, por via marítima.

No entanto, os laços comerciais e marítimos, privados e semi-oficiais, dos portugueses com a China continuaram, a partir de zonas portuárias como Malaca e Patane e em parceria

¹² Referência: Catálogo do Centro Cultural e Científico de Macau - CCCM.

com malaios, portugueses, tailandeses, léquios e chineses ultramarinos. Este crescente comércio resulta no aparecimento de vários entrepostos, regulares e periódicos, frequentados pelos portugueses nos litorais das províncias de Zhejiang (Liampó 1530 e 1542-1544), Fujian (Chincheu 1539 e 1544-1549) e Guangdong (Lampacau/1555-1560 e Sanchoão 1550-1554).

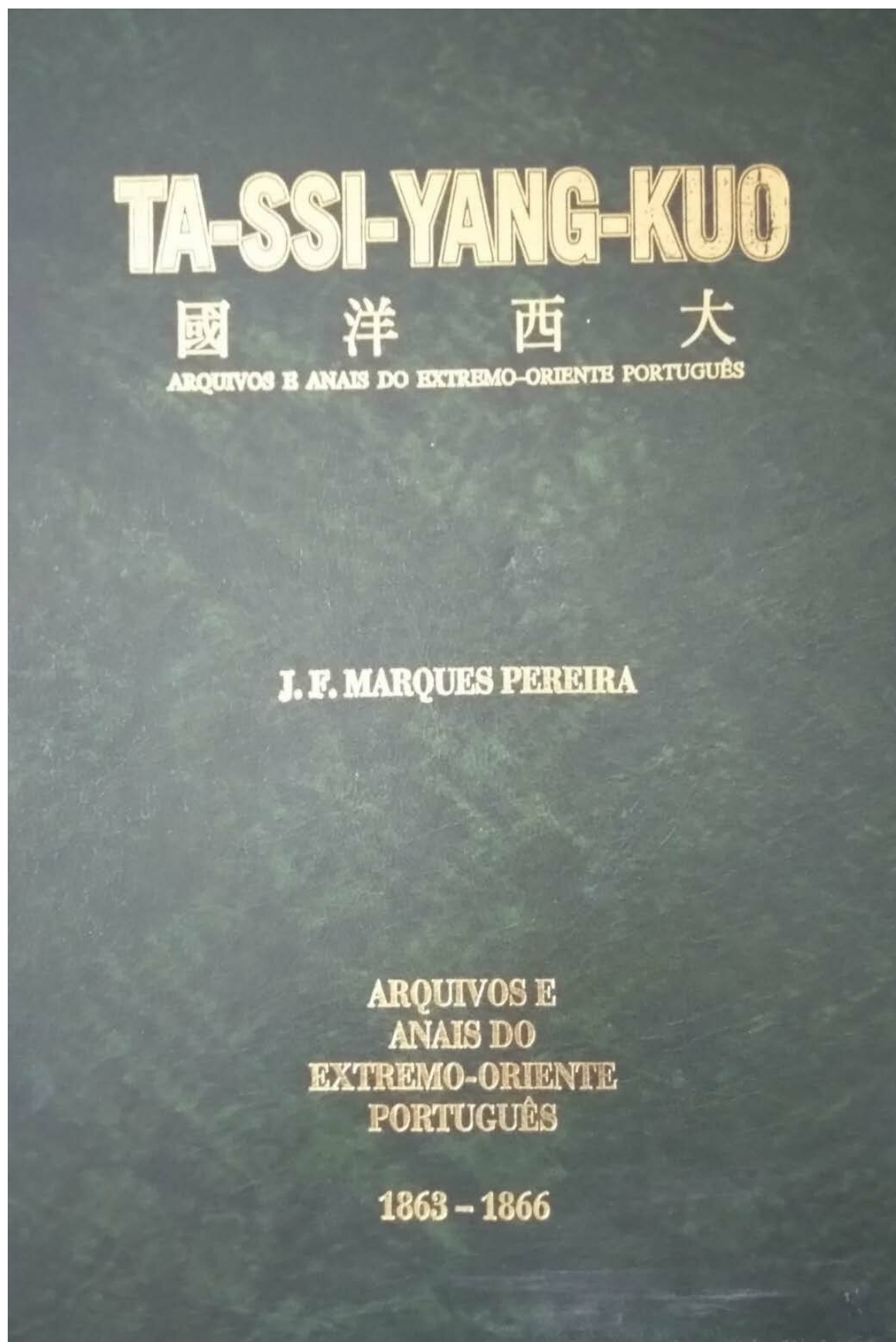
Ao chegar ao Império do Meio, Portugal é confundido com um dos vários povos islâmicos que mantinham relações comerciais com a China. De fato, a primeira recepção chinesa se deu numa mesquita¹³. Depois dos primeiros contatos e da primeira tentativa de missão diplomática, respectivamente na primeira e na segunda décadas de quinhentos, passará ainda uma geração até que Macau se viabilizasse e nascesse, em meados do século XVI, como entreposto de convergência de interesses comerciais portugueses e chineses, mediante o pagamento de tributos. Durante cerca de quarenta anos, houve intensas e predominantemente difíceis relações luso-chinesas anteriores ao surgimento de Macau.

No início, os portugueses estavam apenas autorizados a desenvolver atividades ao longo das praias. Além disso, estavam sujeitos a diversas disposições legais chinesas. Pelo uso da terra, os portugueses pagavam uma renda ao governo chinês. Com vista ao reforço da administração em Macau, o governo chinês criou, para a população chinesa desta cidade portuária, serviços de administração civil, militar, judicial, alfandegaria e fiscal. Depois da Guerra do Ópio, os portugueses de Macau deixaram de pagar rendas devidas ao governo chinês, expandindo a área ocupada até encontrar os seus contornos atuais nos finais do século XIX (incluindo já as ilhas de Taipa e Coloane).

Num período posterior, Portugal e China assumem-se como grandes potências na Europa e na Ásia, e as matérias que tratam bilateralmente transcendem os interesses e os problemas de Macau. Portugal passa a ser conhecido como o Grande Reino do Mar Ocidental, 大西洋國 *Dà xī yáng guó* (Ta Si Yang Kuo), nome que dará o título aos Arquivos e Anais do Extremo-Oriente Português, jornal macaense (cf. Figura a seguir) organizado por Marquês Pereira. Com a chegada dos missionários jesuítas, na visão dos chineses, Portugal partilhava com a Santa Sé o centro do poder no longe Ocidente europeu. Contudo, com o começo do declínio da dinastia Qing na China, a morte do imperador Qianlong em fins do século XVIII, a extinção da Companhia de Jesus, em 1773, e a crescente fraqueza do Estado português, possibilita-se a consolidação de outros Estados europeus no Extremo-Oriente.

¹³ OLIVEIRA, Fernando Correia de. *500 Anos de Contatos Luso-Chineses*. Editora Público, Comunicação Social SA e Fundação Oriente. Lisboa, 1998, p. 4.

Figura 5 – “*Ta-Ssi-Yang-Kuo* – Arquivos e Anais do Extremo-Oriente Português”



Legenda: obra abrigada pela Casa de Macau de Lisboa.
Fonte: Casa de Macau, Lisboa, Portugal.

O Tratado Sino-português de Amizade e Comércio foi assinado em 1882 para que estivessem definidas, no entanto, as fronteiras do território. Apesar das múltiplas tentativas nesse sentido, as duas partes não chegaram a um acordo sobre o assunto. Com a revolução de 25 de abril de 1974, em Portugal, e a multiplicação da sua constituição, Portugal e a China estabeleceram relações diplomáticas em fevereiro de 1979, tendo Macau sido reconhecido como território chinês, sob administração portuguesa. Os governos da República Popular da China e de Portugal iniciaram, em junho de 1986, a partir de negociações sobre o futuro de Macau, que conduziram à assinatura da Declaração Conjunta Luso-Chinesa em 13 de abril de 1987, por meio da qual o governo chinês retomou a soberania sobre Macau em 20 de dezembro de 1999.

Não se sabe ainda hoje, ao certo, como se iniciou o estabelecimento de Macau, apesar da historiografia das últimas duas décadas – chinesa e portuguesa – ter avançado bastante sobre o assunto. O início desse estabelecimento poderá ser visto, de forma indireta, no chamado “assentamento” de Leonel de Sousa. Um acordo firmado oralmente entre este capitão e as autoridades marítimas do delta do Rio da Pérola previa o pagamento de uma taxa alfandegária para comerciar, e não sem a oferta de presentes às autoridades locais¹⁴.

1557 é geralmente considerado o ano de fundação de Macau como um assentamento português, desde que os portugueses lá se estabeleceram, através do pagamento de tributos¹⁵. Ao certo, em 1557, já existia em Macau uma pequena colônia de portugueses, além de mercadores de outros países, como já referimos. Em 1560, havia uma espécie de governo rudimentar do pequeno território, com “capitão-de-terra”, ouvidor e bispo, bem como uma guarnição militar permanente. Pagava-se, desde o início, às autoridades regionais o chamado

¹⁴ OLIVEIRA, Fernando Correia de; D'INTINO, Raffaella; SALDANHA, Antonio Vasconcelos de. *Portugal encontra a China: testemunhos de uma convivência*. Lisboa, Instituto Camões Portugal, 2005, p.17. O contorno da península de Macau modificou-se imensamente nestes últimos cem anos. Em 1840, a sua área era de 2,78 quilómetros quadrados. Devido a aterros sucessivos, a sua área total aumentou para mais de seis quilómetros quadrados, em 1991, representando uma taxa de crescimento de 115%. Diversas baías que então existiam, desapareceram. A história dos aterros começou na praia que existia a leste do Palácio do Governo, na Praia Grande, em 1863. A Baía do Norte, bem como as partes menos profundas da Baía do Oeste foram aterradas entre 1866 e 1910, tornando-se, respectivamente, em San Kio, Patane e Ha Wan. Deste modo, a Avenida Almirante Lacerda, a Rua da Ribeira do Patane e a Avenida da República foram rasgadas em terrenos conquistados ao mar. Entre 1919 e 1924, desenvolveram-se a ilha Verde, Toi San, e Fai Chi Kei. Entre 1923 e 1938, surgiram as zonas do Hipódromo, Areia Preta e Porto Exterior. Seguiu-se-lhes a zona ao Norte da Praia Grande, com o aterro de uma larga faixa que se estende do actual Hotel Lisboa, até ao que chegou a ser denominado Palácio das Repartições. O corredor entre o Hipódromo e Un Toi Chai surgiu, também conquistado ao mar, em 1983. E ainda hoje não cessaram as atividades de conquista de terreno ao mar: a zona de Porto Exterior continua em expansão, enquanto a Praia Grande passa por uma fase de renovação.

¹⁵ Elfed Vaughan Roberts et al. *Historical Dictionary of Hong Kong and Macau* (Metuchen: The Scarecrow Press, Inc., 1992), pp. 277-82.

“foro de chão”, como o reconhecimento de que a soberania chinesa não era posta em causa – espécie de contrato de aluguel pelo território.

Cerca de 1582, no anónimo *Livro das Cidades e Fortalezas Que a Coroa de Portugal Tem no Estado da Índia*, uma espécie de relatório feito para Filipe II de Espanha, o novo soberano das coroas ibéricas, afirma-se: “[...] posto que a terra seja do rei da China que nela tem os seus oficiais que recebem direitos que ali se pagam, são governados pelas leis e ordenações deste reino de Portugal [...]”. Macau surge, pois, caracterizado como território chinês sob administração portuguesa, a fórmula encontrada para os anos de preâmbulo do desfecho deste processo, em 20 de dezembro de 1999, quando o território voltou à administração chinesa.

Desde o início a Companhia de Jesus esteve ligada ao destino de Macau (os três primeiros padres chegaram ao território em 1562). Fundada como resposta de Roma ao movimento da Reforma, a nova ordem religiosa aproveitou a expansão portuguesa. O objetivo e “a “conquis”ar” pela fé aqueles desconhecidos territórios. Macau, onde o primeiro bispo “do Japão e da China” D. Melchior Carneiro chega em 1568, era a antecâmara do Padroado Português do Oriente (monopólio religioso concedido pelo papa a Lisboa), que ali preparava os seus agentes evangelizadores no contato com os hábitos e a língua dos gentios. Mas houve grande resistência da China à entrada dos padres.

Os jesuítas somente conseguiram estar na corte chinesa na qualidade de embaixadores tributários de Portugal e não de missionários. Isto significa que

os padres, aos olhos dos mandarins chineses, tinham muito menos uma função religiosa ou de proselitismo (quando os jesuítas seguiam esses caminhos eram expulsos ou tinham outros problemas) e muito mais uma função de especialistas técnicos.¹⁶

2.3 Escritos literários chineses durante a dinastia Ming relatando o encontro sino-lusitano em Macau

Na sequência da sua criação como um enclave português, a cidade de Macau desde então atraiu a atenção dos europeus. Veremos ao longo deste trabalho como suas imagens são

¹⁶ OLIVEIRA, Fernando Correia de; D'INTINO, Raffaella; SALDANHA, Antonio Vasconcelos de. *Portugal encontra a China: testemunhos de uma convivência*. Lisboa, Instituto Camoes Portugal, 2005, p.29.

retratadas de várias formas (textos e pinturas). Como remarca Christina Miu Bing Cheng, pesquisadora e autora de *Tracing Macau – Through Chinese Writers and Buddhist/Daoist Temples*, Macau foi exaltada como a “Jóia do Oriente” por John Bowring, o então governador de Hong Kong (1854-1859), em seu *Soneto a Macau* (“Sonnet to Macau»), 1849; “Cidade do Nome de Deus”; “Vaticano Oriental” e “Roma do Extremo-Oriente”. Mas Macau não recebeu exclusivamente elogios. Ela também foi considerada a “a pior cidade” (“*The Wickedest City*”), como refere o título de um artigo sobre Macau na *Holiday Magazine*, de 11 de fevereiro de 1955, uma “cidade de indulgên”ia” (Auden, 1958:59), um “covil do vício” e um “inferno do jogo” (Montalto de Jesus, 1984: 496).

Escritores chineses também fazem inúmeras referências a Macau. Suas obras literárias complementam as percepções da cidade divulgadas nos textos ocidentais. A produção literária de Tāng Xiǎnzǔ (T'ang Hsien-tsu) 汤显祖 (Linchuan, 15–0 - 1616) leva-nos a compreender o passado de Macau sob a óptica do mais famoso dramaturgo da dinastia Ming. Os seus trabalhos refletem sobre os processos culturais, sociais e históricos de Macau para além de registros «oficiais» escritos pelas autoridades estatais portuguesas e chinesas. Tāng Xiǎnzǔ foi um dos primeiros escritores chineses a colocar Macau em destaque em suas obras literárias. Em 1591, Tang foi deposto do Escritório Imperial de Sacríficos em Nanjing, na província de Jiangsu, sendo rebaixado a um posto inferior no distrito de Xuwen, no sul da província de Guangdong. Isto significa ser banido do “centro civilizado” para a “periferia bárbara” – lembrando que os povos do sul eram chamados de “nanman”, bárbaros sulinos. Sua expulsão foi desencadeada por suas críticas à má administração e aos subornos do governo, explica Christina Miu Bing Cheng¹⁷.

Antes de chegar ao novo destino, no sul da China, Tang fez um desvio por alguns lugares perto de Guangzhou e visitou Macau atravessando o “Portão da Fronteira”, construído em 1573, pelo governo Ming para isolar Macau dos demais territórios da China. Em 1587 uma magistratura civil foi estabelecida para governar os chineses na cidade portuária. Atravessando a borda, Tang teve contato com os primeiros anos de Macau, quando esta ainda era enclave português, e a arquitetura colonial lusa começava ainda começava a se desenvolver no território.

¹⁷ CHENG, Christina Miu Bing. Border-Crossing: Perceptions from Three Chinese Literati. In Luís Filipe Barreto e Wu Zhiliang (ed.). *Travels and Knowledge: (China, Macau and global connections)*. Lisboa Centro Científico e Cultural de Macau 2018.

Segundo Cheng, o *Pavilhão de Peonias* é a reflexão mais profunda e proferida por Tang sobre a natureza do amor, além de ser a mais conhecida e apreciada de suas obras literárias. Nele, foi a primeira vez que Macau apareceu numa obra literária chinesa de dramaturgia, embora tenha sido mencionado em muitos poemas por diferentes poetas.

Algumas das vívidas imagens deste novo assentamento português são capturadas em seus seguintes poemas:

xiāngshānróngféngjiāhú
〈香山蓉逢賈胡〉

;不住田園不樹桑，

;哦珂衣錦下雲檣。

;明珠海上傳星氣，

;白玉河邊看月光。(Tang¹⁸, 1999:456)

O encontro de comerciantes estrangeiros em Xiangshan Ao (Macau)

Eles não ficam em campos nem jardins, nem plantam amoreiras,

Bem vestidos, chegam aqui pelas grandes carruagens,

Pérolas do mar brilham como estrelas cintilantes,

Jades brancas na margem do rio brilham como a suave luz da lua.

O poema acima refere-se ao encontro de Tang com os “bem vestidos” comerciantes ocidentais, que não eram mais agricultores, mas indivíduos que vendiam mercadorias preciosas em Macau. Outro poema em que Tang descreve seu encontro com o estrangeiro em Macau:

tīngxiāngshānyìzhě
〈聽香山譯者〉

;花面蠻姬十五強，

;齋薇露水拂朝妝。

;盡頭西海新生月，

;口出東林倒挂香。(Tang¹⁹, 1999:455)

De um intérprete em Xiangshan (atual Zhongshan)

Uma bonita moça estrangeira, com pouco mais de quinze anos,

perfuma-se com fragrância de água de rosas pela manhã.

As joias em seus cabelos brilham como a lua crescente sobre o oceano do oeste,

E seu hálito perfumado é como um pássaro de Java de cores vivas.

¹⁸ TANG Xiangzhu Quan Ji. Annotated by XU, Shoufang. Beijing: Beijing Guji Chubanshe, 1999, p. 456.

¹⁹ TANG, Xiangzhu Quan Ji. Annotated by XU, Shoufang. Beijing: Beijing Guji Chubanshe, 1999, p. 455.

Segundo Cheng, Tang era fascinado por uma encantadora mulher ocidental, adornada com joias e perfumada com água de rosas. Interessantes versos, através dos quais entramos na imagem do “estrangeiro”, do “exótico”, segundo o olhar chinês.

Noventa anos após a visita de Tang Xianzu, Wu Li (também conhecido como Wu Yushan), um acadêmico oficial, deixou sua cidade natal em Changshu, na província de Jiangsu. Atravessou o Portão da Fronteira e chegou a Macau em 1681. Sua experiência de Macau tornou-se fonte para seus poemas clássicos sobre Macau e a religião chinesa. Retomaremos adiante a questão da poesia centrada na temática do deslocamento e a melancolia. Importante a remarca de Yi Wang:²⁰

Traveling in the Chinese context, it should be noted, was typically associated with the severing of the symbolic tie to one's family and native place, which inevitably aroused sentiments of melancholy and longings. This was partly due to the traditional agrarian values that highlighted one's unbreakable bonds to the native soil.

A viagem no contexto chinês, deve ser ressaltado, era tipicamente associada ao rompimento do vínculo simbólico com a família e com o local de origem, o que inevitavelmente despertava sentimentos de melancolia e de saudade. Isso se deve em parte aos valores agrários tradicionais que destacavam os vínculos inquebráveis com o solo nativo.

Wu Li foi aclamado pelos posteriores críticos e historiadores da arte como um dos mestres do início da dinastia Qing da “Escola Ortodoxa de Pintura Chinesa”, sobre a qual falaremos adiante, analisando as obras da coleção de Pessanha. Wu era, além de reconhecido pintor, um grande poeta e calígrafo. Sua permanência em Macau permitiu-lhe estar em contato com as diversas religiões que ali se propagavam.

Em sua juventude, ele se esforçou para ampliar suas práticas espirituais nos “Três Ensinaamentos” (*sanjiao* 三教) – Confucionismo, Taoísmo e Budismo. Aos 45 anos, Wu se aproximou dos cristãos convertidos e jesuítas em Changshu, antiga cidade confucionista e centro de atividades missionárias na época. Aos 50 anos, começou a procurar o cristianismo 西灯”Xī dēng“ a “Luz do Oeste” para atingir “iluminação espiritual”.

Impossibilitado de participar de uma viagem a Roma com seu mentor católico, Philippe Couplet S.J. (1623-1693), cujo nome chinês era Bo Yingli, Wu Li juntou-se à Sociedade de Jesus em 1682 e estudou o cristianismo dentro de uma comunidade europeia em Macau.

²⁰ WANG, Yi. Transforming the frontier: land, commerce, and Chinese colonization in Inner Mongolia, 1700-1911. University of Chicago, 2013, p. 213.

Lu Xiyan (1631-1704), outro prosélito chinês, foi a Macau acompanhado de Wu Li, em 1681, escreveu um ensaio intitulado 澳門記 ^{à o mén j i} «Àomén Ji» (Memórias de Macau), do qual extraímos o seguinte trecho:

jìn ér shāo jìn
進而稍近，
zé lóu gé céng céng
則樓閣層層，
gāo zhě yī shān diān
高者依山巔
dī zhě bàng hǎi biān
低者傍海邊，
yuān yá qū qū
緣崖屈曲
huāng rán yī fú jiā shān shuǐ
恍然一幅佳山水。
yǒu wén shì wèi
...有文士為
yī fú shuā shuā
衣服刷刷
yīn é bù chūo
吟哦不輟
cóng tiān zhǔ táng ér chū
從天主堂而出
rù dú shū tán dào
入，讀書談道，
xí gé wù qióng lǐ xué chāo xìng zhě
習格物窮理學超性者。
tiān zhǔ shèng táng zhī bù yī sān bā táng
天主聖堂之不一三巴堂
dú gāo áng ér hóng lì
獨高昂而弘麗，
bǎi fāng gōng yè
百凡功業，
jūn yǔ tā táng bù tóng
均與他堂不同。

A lanterna vinda longe é diferente,
O fogo após o Festival da Comida Fria reacende.
Eu tento imaginar o cenário de Roma,
E ler latim em linhas horizontais.
Uma mariposa paira em torno da luz, mas incapaz de se aproximar,
Um rato espreita no escuro, mas não em grupo,
Estou empolgado para ver a chegada de cartas do Ocidente,
E aprender tudo sobre o que nunca ouvira falar antes.

Lu Xiyan comoveu-se com a grande igreja de São Paulo em Macau. Suas impressões sobre a cidade foram narradas em onze poemas clássicos, intitulados “Aozhong zayong” (canções errantes em Macau), reunidos em “Sanba ji” (三巴集), do qual extraímos o primeiro poema:

wāntóu yuè jìn xià píng shā
關頭 粵盡 下 平沙，
chúnjìng shānxíng kě lèi huā
淳境 山形 可 類花。
jū kè bù jīng fēi wù rù
居客 不 驚 非 誤入，
yuǎncóng xué dào dào sān bā
遠從 學道 到 三巴。

Passei pelo portão da fronteira no final de Guangdong e desço até a plana areia da praia,
A colina de Haojing (Macau) parece uma flor.
Moradores, não se surpreendam, não entrei por culpa,
Venho de longe para aprender o *Dao* em Sanba.

Embora Wu não pudesse ter ido ao Longínquo Ocidente (远西) para procurar a “Luz ocidental”, ele acredita tê-la descoberto em Macau, a partir do encontro com os europeus e seus conceitos filosóficos alheios à cultura chinesa. Aos 57 anos, recebeu ordenação ao sacerdócio, em 1 de agosto de 1688. Nos últimos trinta anos de vida até sua morte em 1718, estava totalmente envolvido em proselitismo. Em *Singing of the Source: Nature and God in the Poetry of the Chinese Painter Wu Li*, Jonathan Chaves aponta que este artista teria criado algo totalmente novo na literatura chinesa: uma poesia cristã chinesa. Nele reside a originalidade sem precedentes de compor poesia baseada em teologia cristã ortodoxa utilizando formas poéticas clássicas chinesas (Chaves²¹, 1993:XII, 47). Os escritos de Tang Xianzu e Wu Li em Macau deixaram a imagem de uma terra virgem, de pureza arcádica.

Fazemos aqui uma breve remarca acerca do termo “confucionismo”, pois voltaremos ao assunto ao tratar das coleções de arte oriental de Pessanha. “Confucionismo” é utilizado como tradução para 儒教 (rújiào) ensinamento dos eruditos, ou 儒家 (rújiā) escola dos

²¹ CHAVES, Jonathan. *Singing of the Source: Nature and God in the Poetry of the Chinese Painter Wu Li*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1993, XII, p. 47.

eruditos (儒, rú), letrados.²² Os jesuítas, por ocasião de sua chegada à China no século XVI, assim designaram os praticantes de rituais da antiga dinastia Zhou, que eram especialistas em conhecimentos arcaicos, participavam de cargos públicos governamentais, possuíam cultura erudita e reverenciavam Confúcio. No entanto, a denominação causa imprecisões, posto que 儒教 já existia como escola de pensamento na China muito antes da existência do mestre segundo a qual a religião fora designada.

2.4 A contribuição da tradição lusa através da criação de imagens acerca do Oriente

Segundo o historiador de arte chinesa estadunidense James Cahill²³, em meados do século XIX, com a abertura dos portos da China ao comércio internacional, Cantão e, nesta província, Macau e Hong-Kong especialmente, tornaram-se grandes centros de arte para onde afluíam centenas de artistas, que fundaram associações de pintura e de caligrafia, tendo por finalidade a fixação dos preços dos trabalhos, a venda e a busca pelo mecenato. Assim, *China Trade* é o termo que designa o comércio feito entre a China e o Ocidente, desde o século XVI com os portugueses e, depois, com outras nações até ao fim do século XIX. A representação de diferentes vistas do porto de Cantão com os seus entrepostos comerciais e da península de Macau (onde os portugueses começaram a comerciar por volta de 1535 e a residir cerca de 1557) ou da sua orla costeira testemunham uma das temáticas ilustradas pela pintura *China trade*.

²² POCESKI, Mario. Introdução às religiões chinesas (Introducing Chinese Religions). Ed. Unesp, São Paulo: 2013. p. 44.

²³ CAHILL, James. The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China, New York, 1994.

Figura 6 – Pintura *China trade*: série das paisagens – aldeia do Patane



Legenda: deverá representar uma vista da aldeia do Patane, uma aldeia de pescadores, vendo-se ao fundo, do lado esquerdo, a Fortaleza de São Paulo do Monte e ao centro, por entre a folhagem, o pavilhão que ficaria sobre o rochedo conhecido por Gruta de Camões.

Nota: artista chinês desconhecido; China, fim do século XVI-I - primeiro quartel do século XIX; aquarela sobre papel; 48,6 x 35,2 cm; aquisição, 1992.

Fonte: A autora, 2019; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 391.

Figura 7 – Pintura *China trade*: série paisagens – Ilha de Taipa



Legenda: um excerto da Ilha de Taipa, a sul de Macau, estará provavelmente representado, onde um conjunto de casebres de telhados de colmo, envoltos por rochedos e vegetação, é rodeado por um mar enrespado, vendo-se ao fundo uma cadeia de montes.

Nota: artista chinês desconhecido; China, fim do século XVI-I - primeiro quartel do século XIX; aquarela sobre papel; 49,9 x 35,3 cm; aquisição, 1992.

Fonte: A autora, 2019; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 391.

Figura 8 – Pintura *China trade*: série paisagens – Ilha Verde



Legenda: provável representação da Ilha Verde vista de Macau, atualmente anexa a território macaense e onde podemos observar uma pequena praia e uma casa.

Nota: artista chinês desconhecido; China, fim do século XVI–I - primeiro quartel do século XIX; aquarela sobre papel; 48,8 x 34,2 cm; aquisição, 1992.

Fonte: A autora, 2019; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 391.

Figura 9 – Pintura *China trade*: série paisagens – templo chinês



Legenda: deverá representar um templo chinês, possivelmente o Templo de Lin Fong, construído cerca de 1592, em pleno reinado do imperador Wanli, é, juntamente com o Templo de Á-Ma e o Templo de Kun Iam, um dos três templos mais antigos da cidade de Macau.

Nota: artista chinês desconhecido; China, fim do século XVI–I - primeiro quartel do século XIX; aquarela sobre papel; 48,6 x 34,8 cm; aquisição, 1992.

Fonte: A autora, 2019; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, *Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal* 35, 2002, p. 391.

O género de produção pictórica conhecido atualmente pela designação de pinturas “China trade”, realizadas na sua maioria a óleo sobre tela, aquarela ou guache sobre papel ou seda, foi produzido na China desde o final do século XVIII até meados do século XIX. As aquarelas e guaches, à semelhança dos exemplos aqui apresentados, de valor documental, eram produzidas para o mercado de exportação e constituíam uma espécie de postais ilustrados da época, de reduzidas dimensões, e que eram vendidos a um preço relativamente baixo, organizadas em séries de conjuntos de doze ou mais folhas.

Estes testemunhos pictóricos, executados na sua maior parte por artistas cantoneses, produzidos em quantidades elevadas com propósitos comerciais, denotam muitas vezes perícia e requinte na sua feitura descritiva e minuciosa, na qual se pode adivinhar um primeiro esboço feito a lápis ou com um pincel. Por serem realizadas por artesãos, não eram, na sua maioria, assinadas.

Se fazemos referências a tais pinturas é porque elas reportam-nos à história do comércio europeu com a China no decorrer do século XVIII, que, por sua vez, faz parte da história das Companhias das Índias Orientais, representada na zona d’s “treze feitor”as” ou “s “casas dos bárba”os”, controladas pela *co-hong*, uma organização com cerca de treze mercadores chineses responsáveis perante o imperador e que funcionavam como os únicos intermediários entre os comerciantes europeus e a China.

A época de comércio em Cantão durava geralmente seis meses (condicionada pelas monções), sendo que fora desta época os *hongs* fechavam e os capitães e cargueiros retiravam-se para a cidade de Macau. No que se refere ao comércio da porcelana, era onde os europeus negociavam as encomendas (do ponto de vista da quantidade, preço e decoração), fornecendo aos intermediários chineses modelos em faiança, prata, estanho, vidro e madeira, que os transmitiam aos ceramistas de Jingdezhen, o maior centro cerâmico situado na província de Jiangxi, a c. 900 km de Cantão. Centenas de desenhos com especificações relativas às medidas, número de peças e decoração eram também fornecidos.

A edição da primeira coleção de relatos de viagem de europeus na Ásia deu-se em Lisboa, em 4 de fevereiro de 1502 (Cf. imagem abaixo). A obra foi preparada e prefaciada por Valentim Fernandes e contém os primeiros registros impressos em língua portuguesa a respeito da Ásia Oriental. Este livro contém informações a respeito do conhecimento que os europeus possuíam à época sobre o continente asiático, antes da revolução informativa, que começava a existir graças às navegações portuguesas. O livro continha, não somente as introduções de V. Fernandes e uma carta datada de 1499, do viajante genovês Jerónimo de Santo Estevão, mas também era comporta de relatos de dois renomados venezianos: o livro

das viagens feitas por Marco Polo nos anos de 1271-1295, escrito em 1298 por Rusticiano de Pisa, e o livro das viagens de Nicolò di Conti, em 1424-1444, escrito e publicado por Poggio Bracciolini em 1492.

Segundo Rui Manuel Loureiro²⁴, a primeira referência a Macau num texto português surge em 1555, numa carta subscrita em novembro desse ano, naquela cidade portuária chinesa, por Fernão Mendes Pinto. Macau, uma obscura povoação do litoral da China, em poucos anos se transformaria num dos grandes empórios da Ásia marítima. Os Portugueses frequentavam as regiões meridionais do Império do Meio há mais de quatro décadas, desde que em 1513 Jorge Álvares aportara à ilha da Tamão, no estuário do Rio das Pérolas, a bordo de um junco malaio.

Como referimos, a presença portuguesa no oriente mais longínquo desenvolvera-se a partir de Malaca, cidade portuária da península malaia, por onde chega Afonso de Albuquerque em 1511. Como haviam feito em outras paragens orientais, os portugueses, nos mares que se estendiam para leste do estreito de Singapura, desde cedo decalcaram as rotas mercantis pré-existentes, apropriando-se de saberes náuticos e cartográficos locais e estabelecendo parcerias mais ou menos informais com mercadores asiáticos. Assim, a China rapidamente foi integrada nos circuitos habituais da navegação lusa, tornando-se conhecida pelos enormes proveitos que ali se podiam auferir, através do intercâmbio de produtos naturais da Ásia tropical pelas tradicionais manufaturas chinesas.

A coroa lusitana desde logo tentou incluir a China em suas relações políticas e mercantis, enviando ao território a armada a bordo da qual seguia o boticário Tomé Pires, improvisado embaixador à corte de Pequim. Porém um abismo civilizacional separava o imenso e poderoso império chinês dos pequenos magnatas de outras regiões asiáticas, que haviam acolhido a presença das naus e dos recém-chegados portugueses. Com o fracasso da embaixada manuelina, as relações oficiais entre Portugueses e Chineses seriam unilateralmente interrompidas pelas autoridades imperiais em 1522. Contudo, poucos anos depois, os mercadores privados portugueses tomariam a iniciativa de restabelecer contatos informais com determinadas regiões litorais da China, nomeadamente com portos das províncias de Fujian e de Zhejiang, utilizando a mediação de comunidades chinesas ultramarinas estabelecidas em centros portuários do Sudeste Asiático.

²⁴ LOUREIRO, Rui Manuel. “Macau, grande empório da Ásia marítima”. In *Presença Portuguesa na Ásia: testemunhos, memória, colecionismo* / textos e investigação: Alexandra Curvelo [et al.]; coord. Científica Fernando António Baptista Pereira. Lisboa: Fundação Oriente, 2008.

Loureiro²⁵ relata que, de acordo com fontes quinhentistas portuguesas, por volta de 1543 uma embarcação luso-asiática que comerciava no mar do Sul da China, apanhada por um tufão, foi acidentalmente desviada para umas das ilhas mais meridionais do arquipélago nipónico, região que até então, e algo misteriosamente, nunca fora visitada pelos portugueses. Vivia-se no Japão uma endêmica guerra civil, geradora de uma intensa pirataria marítima, que regularmente desencadeava depredações na fronteira litoral chinesa, pelo que o governo de Pequim, como medida de retaliação, interrompera todas as ligações formais com o vizinho Império do Sol Nascente.

Os portugueses identificam as potencialidades mercantis desta rivalidade sino-nipónica, pois constatarem que, enquanto os japoneses apreciavam as sedas chinesas, estavam dispostos a pagá-las com as suas abundantes reservas de prata – metal que, por sua vez, era avidamente cobiçado pelos chineses. Inicia-se assim um intenso movimento mercantil, que envolve informais parcerias luso-asiáticas, a partir de Malaca e de outros portos do Sudeste Asiático, em direção ao Japão, com obrigatória passagem pelo litoral chinês. Este intenso movimento comercial daria origem à instalação dos portugueses, de forma duradoura, no litoral de Guangdong, província chinesa onde, como observamos, em meados do século XVI existia uma excepcional conjuntura de abertura ao exterior.

Nos primeiros anos da década de 1550, os navios portugueses faziam já escala regular na ilha de Shangchuan, nas suas regulares deslocações a caminho do Japão, onde buscavam prata. Naquele entreposto do litoral da China morre em dezembro de 1552 o padre Francisco Xavier, que sem êxito tentara abrir um campo de missão para a nova Companhia de Jesus na China.

Poucos anos mais tarde, cerca de 1557, graças a uma conjugação de fatores, os portugueses conseguiram licença das autoridades chinesas para fundarem uma base permanente na pequena península de Xiangshan, na embocadura do Rio das Pérolas, onde antes existia uma aldeia de pescadores e um posto alfandegário chinês, além de possivelmente um templo dedicado a uma divindade protetora dos mareantes, que supostamente daria o nome à cidade de Macau – este nome é associado ao templo de A-Má (a princesa celestial, divindade dos navegantes), santuário que existiria na parte meridional da península de Xiangshan desde o início da dinastia Ming. Assim surgiu o estabelecimento português em

²⁵ LOUREIRO, Rui Manuel. “Macau, grande empório da ásia marítima”. In *Presença Portuguesa na Ásia: testemunhos, memória, colecionismo* / textos e investigação: Alexandra Curvelo [et al.]; coord. Científica Fernando António Baptista Pereira. Lisboa: Fundação Oriente, 2008, p. 144.

território chinês, que se transformou, em poucos anos, num dos maiores e mais ativos centros portuários chineses.

Esses fatores explicam o colecionismo que floresceu em Macau. Em primeiro lugar, a localização geográfica, pois a povoação situava-se nas proximidades da grande cidade de Guangdong, permitindo assim o acesso direto aos mercados chineses do interior, além de permitir a escápula marítima da metrópole cantonesa. A partir de Macau, era relativamente simples, em diversas épocas do ano, navegar para vários destinos no mar do sul da China, pois a cidade encontrava-se no epicentro de uma densa rede de rotas marítimas.

Figura 10 – “Marco Paulo.”



Legenda: livro de Nycolao Veneto, edição da primeira coleção de relatos de viagem de europeus na Ásia.

Nota: papel e couro, Lisboa, Valentim Fernandes, 4 de fevereiro de 1502.

Fonte: Centro Científico e Cultural de Macau, Lisboa, Portugal.

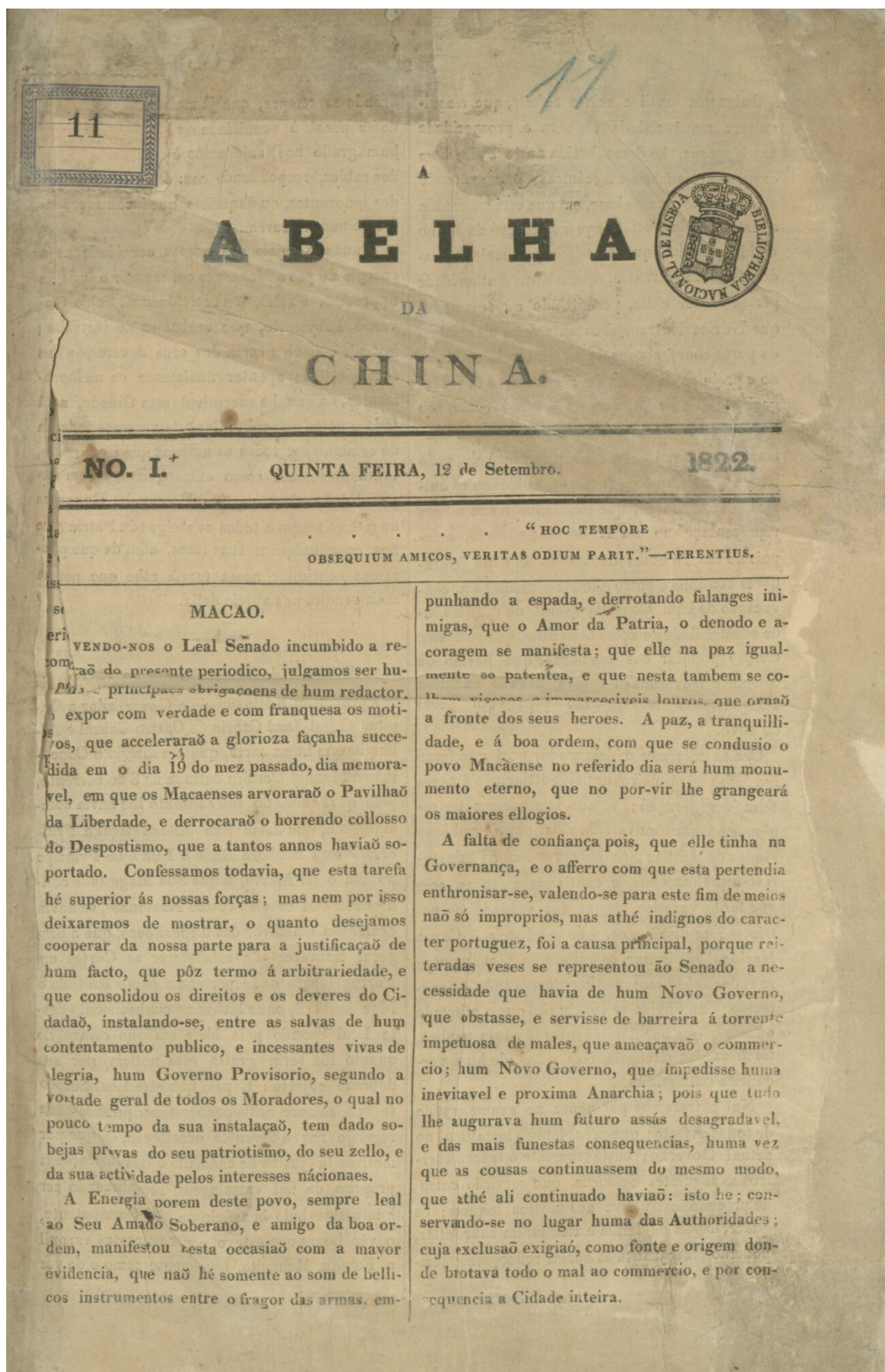
Assim, vimos de que maneira a partir do século XVI Macau tornou-se um ponto central na comunicação e na divulgação entre as civilizações europeia e chinesa, uma fronteira econômica e intercultural, de recursos tecnológicos e artísticos. A presença dos portugueses naquela região, iniciada em 1553, perdurou ao longo de mais de 400 anos, permitindo uma simbiose entre as culturas portuguesa e chinesa. A diversidade artística da China no tocante às artes decorativas, em associação a uma enorme capacidade de produção em massa, permitiu a Macau tornar-se um mercado artístico de exportação de porcelanas, sedas, mobiliário e marfins, respondendo às encomendas dos soberanos da Ásia e da Europa. (MOUTINHO, 2012, p. 1). Assim refere Rui Manuel Loureiro:

Duas vezes por ano, os portugueses de Macau visitavam as feiras de Cantão, onde vendiam prata, pimenta, incenso, sândalo e âmbar. Em troca, carregavam seda fiada e crua, porcelanas e variados outros produtos (aljôfar, cânfora, almíscar, ginseng, tinta-da-china⁶³ultravioletas e cobre). Anualmente partia de Macau, rumo ao Japão, a nau do trato, navio português de grandes dimensões, que levava a bordo importantes carregamentos de sedas e porcelanas. No regresso vinha carregada de barras de prata, que eram encaminhadas para os mercados chineses. O capitão da nau do trato, durante a sua estada em Macau, desempenhava as funções de governador da comunidade portuguesa, de intermediários privilegiados entre a China e outras regiões asiáticas e europeias.²⁶

A entrada lusa em Cantão coincide, em termos cronológicos, com a última fase da dinastia Ming 明朝 /大明国 (1368 a 1644) na China, e, na Europa, com o movimento artístico Barroco, em resposta à Reforma Protestante. Em reação ao movimento reformista cristão, a ordem jesuíta – fundada em 1534 – tinha por objetivo o serviço em missões estrangeiras e a conversão das populações nativas, expandindo a influência da Igreja Romana no Exterior. Como vimos, os jesuítas eram renomados por uma grande erudição, que ultrapassava os temas religiosos, realizando extenso trabalho educativo no Império do Meio (POCESKY, 2013, p. 278). Acerca do papel dos missionários, citamos a igreja de São Domingos, que, situada no centro de Macau, foi local de publicação do primeiro jornal da História moderna da China, “A Abelha da China”, em 12 de setembro de 1822 (segundo o jornal semanal de propriedade da Diocese de Macau e surgida por empenho do Pe. Manuel Teixeira em 1942, *O Clarim*, 24 de setembro de 2011).

²⁶ LOUREIRO, Rui Manuel. “Macau, grande empório da ásia marítima”. In *Presença Portuguesa na Ásia: testemunhos, memória, colecionismo* / textos e investigação: Alexandra Curvelo [et al.]; coord. Científica Fernando António Baptista Pereira. Lisboa: Fundação Oriente, 2008, p. 145.

Figura 11 – “A Abelha da China.”



Francisco Hermenegildo Fernandes lançou o primeiro jornal bilingue de Macau, o *Echo Macaense*, conhecido por *Ching Hai* em chinês. Este jornal teria larga difusão nas mais importantes cidades chinesas e nas colónias chinesas ultramarinas da Europa, América e Japão²⁷.

No período dos séculos XVI-XVIII, há textos que descrevem o País Celeste, tais como “Em demanda do Cataio” (1603-1607), de Bento de Góis, e “Tratado das cousas da China” (1569-1570), de Frei Gaspar da Cruz. Na obra histórica de Gaspar da Cruz, é relatado o primeiro contato entre Portugal e China. Resultante da sua estadia em Cantão, o Frei nos revela suas impressões sobre a situação do País do Meio e os vários aspectos culturais da exótica sociedade que conheceu.

Em meados do Setecentos – momento de notável esforço de racionalização administrativa do império luso – tornam-se mais densas as representações dos domínios portugueses no mundo, em que os métodos produtivos e extrativos, bem como a cultura e a ciência, adquirem grande relevância.

No período de passagem do século XIX ao XX, Camilo Pessanha em Macau redige *Kuok Man Kan To Shu – Leituras Chinesas*, livro escolar para a aprendizagem do Mandarim publicado pela editora da Tipografia Mercantil de N. T. Fernandes e Filhos, em colaboração com José Vicente Jorge em 1915 em Macau. O poeta, que também formara uma coleção de arte chinesa, oferece, no ano seguinte, seu *Catálogo da Colecção de Arte Chinesa* ao Museu Nacional (publicado pela Imprensa Nacional), com dedicatória destinada igualmente a Jorge, quem muito o influenciara na apreciação estética de obras orientais.

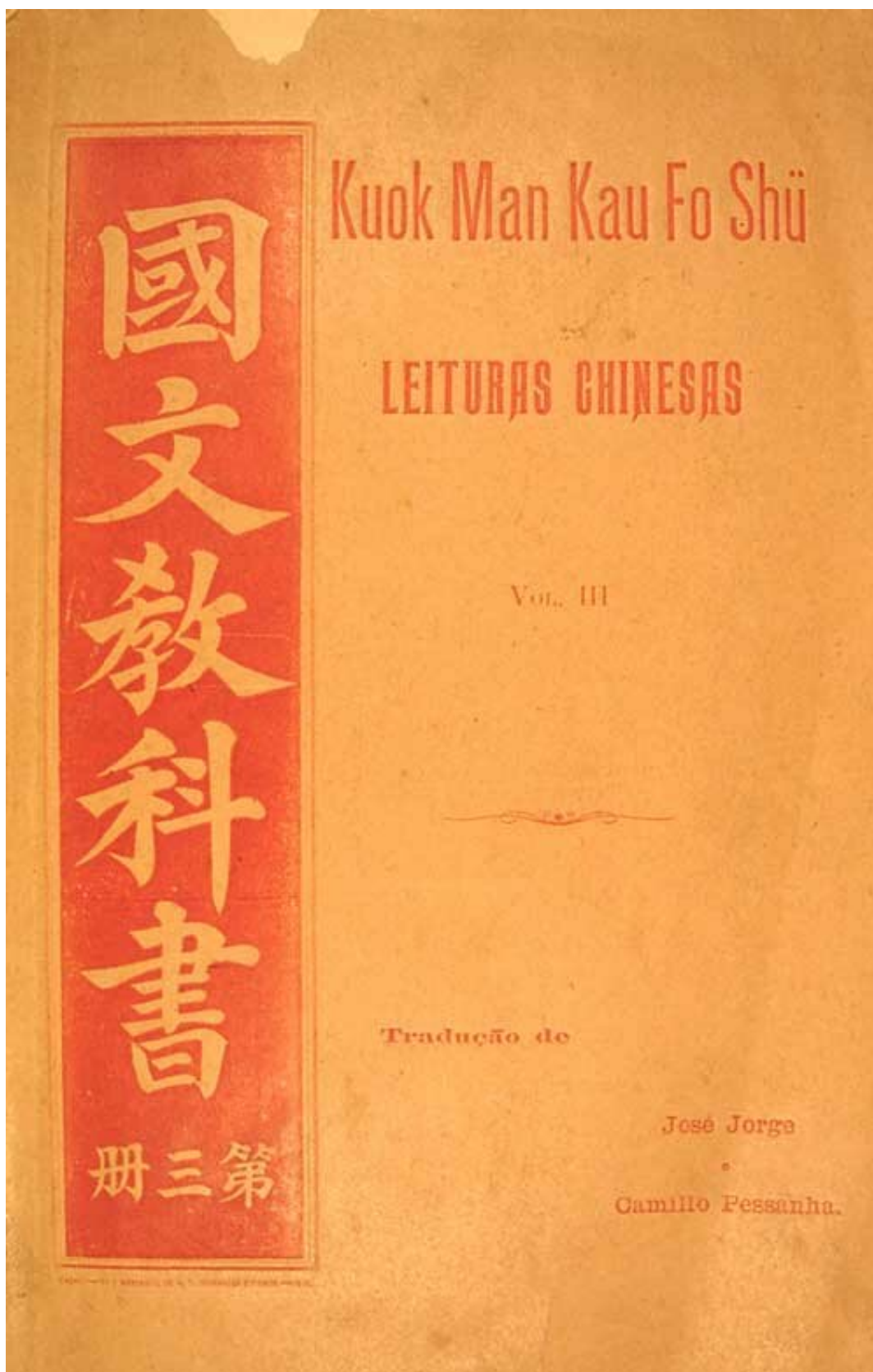
Escreve José Vicente Jorge a respeito da revisão realizada por Pessanha:

A minha tradução foi revista pelo Dr. Camillo Pessanha unanimemente reconhecido como mestre na Língua Portuguesa, o que é a segura garantia de que a linguagem é não só absolutamente correta, mas elegante, realizando assim o livro... O ensino da língua chinesa, a vantagem para os alunos de, paralelamente irem retificando os vícios de dicção, tão difíceis de desenraizar em Macau, e se irem familiarizando com a beleza do Português Literário.²⁸

²⁷ RIBEIRO, José Diogo Henriques Seco. «A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha». Coimbra : In «Arquivo Coimbrão. Boletim da Biblioteca Municipal», 2002. Vol. XXXV, p. 125.

²⁸ Requerimento de 13 de Julho de 1914 da Repartição do Expediente Sínico.

Figura 12 – “Kuok Man Kau Fo Shü”



Legenda: livro escolar para a aprendizagem de mandarim. Traduzido por José Vicente Jorge e revisto por Camilo Pessanha (1915).

Fonte: PIRES, Daniel, "A Imagem e o Verbo – Fotobiografia de Camilo Pessanha", 2005, p. 126; <http://macauantigo.blogspot.com/2019/03/livros-para-aprender-mandarim.html>.

Figura 14 – “ELEGÍAS CHINESAS.”

LITTERATURA*

CHINEZA

Satisfazendo uma antiga dívida para com o ilustre director d'*O Progresso*, entrego hoje ao leitor humilhado uma pituça de dezinhos de pequenas composições em chinês e em português de definição tenho entendido os ociosos dos ultimos seis annos de residencia em Macau—os primeiros da velhice,—tirando d'esse esforço (em boa verdade ao digão) horas de um suave prazer espiritual que delle o não esgotava. Comecei por uma missiva a um amigo, e a seguir a um velho amigo, a *Ming*—elegica pelo accento de dorida melancolia que a todos domina, porquanto a morte, ininitiva e curta, é a de verdadeiros epigrammas—, seleccionadas, de entre os innumerables e vastos cançioneiros da referida epocha, para os meus melancolicos cetheticos do *Império do Meio*, e a seguir a um amigo latino, para presente de despedida a um amigo intimo que para longe se ausentava.

O compilador é copista d'essas deliciosas obras primas do rei ministro *Loung-Fong-Kong*, que ao tempo mesmo reinando de *Chia-King*, o primeiro em Pekim se fez mais cuidadoso cargo do estado, inclueir-se de memento do príncipe herdeiro. O destinatário da offerta era um pupillo do mesmo alto personagem, que n'aquelle occasião se iniciava na vida publica, passando a exercer o modesto logar de substituto de qualquer bureau senatorio da corte. Essa vinhetta de *Siu-Kang-Tsang* e *Chiam-wei* se entre os amigos *Mai-Kung-Tsu*; *vais gostar*: da dedicatória uso constata o seu apellido'tenho o seu nome proprio...—que era do estylo omittirem-se em taes trivialidades. Provarcamente veio a morrer logo ao conceito da carreira, no sea remoto exilio, sem tornar a apparecer mais nas neves da aldeia natal: e assim se explicita que a obra não chegou a ser (o cordero tem a data *Siu-Mei*, correspondente a 1811) essas poucas folhas, trazidas de tão longe como reliquia preciosa—adaptadas a album (com capa de rica madeira das Philippines, em que havia esculpidos o nome e um breve elogio do *Mestre*), e encerrado tudo em um solido estojo de tamarindo de dupla face, com o nome do dono inscripto pelo verso de duas patentes, e a data *Siu-Mei*. (no *hao*, como quer cá se diz), alli ao *Treito*.

Não por acaso, a crítica não se aplicou aos versos são do tempo dos Mins. Nenhuma informação acerca do autor ou autores, sendo que viveram nesse período (1368-1420). Sob a direção de um letrado chinês, foi-me, entretanto, possível identificar alguns dos coautores, e atribuir o nome ao autor,—o que não é tarefa fácil, pois os poetas ali eram. São sete, em todo, os poemas,—os quais nomearei em notas, ao passo que dando a tradução das poesias que pertencem a cada um. Estas, descreto intencionalmente com uma linguagem simples, para dar ideia de um andamento calmo e dolente,—tão orientadas por uma common philosophia—ao mesmo tempo nihilista e estoica tão homogênea no vibrar de uma identidade emocional, quanto as poesias de Li Po. A direção de imagens análogas e no vigoroso e rápido processo de se evocar,—que à sua letra, no próprio original chinês, se acredita ser produto de um mesmo espírito e fragmentos de uma obra única existencial.

Traduzi literalmente,—tanto quanto a radical diferença entre o genio das duas línguas o permite. Esforcei-me por não usar nenhuma das ideias comuns da original, pelo adjetivo *soneto*, que fosse necessário,—embora tenha por vez de sacrificar a essa imposição de fidelidade os longos de ritmo e a relativa symetria de forma que eu desejaria dar à tradução de cada quadra chinesa, na impossibilidade de as traduzir com a mesma liberdade e variedade de ritmo, nem acrescentar palavras que fosse, no intuito de releva-los pormenores, ou com a preocupação de falsos exotismos. Isolou a tradução de cada um dos versos, e dentro d'ella conservei, nos limites do possível, as ideias e imagens da poesia original. A poesia chinesa tornou-se a poesia da poesia chinesa, bournet traduzida com exactidão o que era trasladavel—o elemento elementar ou imaginativo,—porquanto o elemento sensorial ou musical, resultando de uma technica metrica excessivamente (em que ha talvez aproveitados recursos e ardis de dicos de que as línguas europeas não dispõem), é absolutamente inconversivel.

Finalmente nada confiando dos recursos próprios—imperfeitas noções de simples estudioso amador, adquiridas ao acaso das

horas vagas», submetti o trabalho á censura do meu velho amigo e querido mestre sr. José Vicente Jorge, que (tão distintamente dirige em Macau os serviços do expediente sinico). O illustre sítologo não só me fez o favor de emendi: em alguns pontos a traduçao aproximando-a mais da intenção original, mas forneceu-me ainda, espontaneamente: grande copia de notas elucidativas,—as mais valiosas de entre as que acompanhavam cada composicao, e sem as quaes, como o leitor verificára, por exacta que fosse a versao, a intelligencia dos textos (mesmo sob o ponto de vista puramente æsthetico), ficaria deficiente.

Uma das mais flagrantíssimas características da poesia chinesa, e, conseqüentemente, da poesia difícil, oblatório à sua cabal exegese pelas centenas, está n'esse gozo exagerado pela alusão histórica ou literária, que faz com que numerosas passagens, e, até, poemas inteiros, tenham duplo sentido.—um superficial e directo e outro profundo e subtil.—O leitor, o traductor, o leitor que não esteja aparelhado com uma vasta cultura sinologica, navega em permanente risco de sossoabar de encontro a invulsores, traiçoeiros cachopos. Acresce, todavia, que a poesia chinesa não é esta duplidade, a propria impressão de ambigüidade, que no chinês literário é qualidade fundamental, chegando as palavras a não ter significado proprio—São divergentes e, até, opostas são as accepções de cada uma,—sendo, por seu lado, a poesia chinesa, e não a poesia ocidental, certa, representada por cada vocabulo sua significação, por falta de flex syntacticas que presidam à sua estrutura, d'as interpretações mais contradictórias; de maneira que, frequentemente, o valor de cada um desses componentes do discurso tem de procurar se por tentam, e não se dá a interpretação accerta e, depois de encontrado o pensamento geral, se, cotejado com este, não resultar abando. E, para mais, esta impressão é na dicção poética agravada pela conciso epigraphica—ou, se o leitor assim quizer, telegraphica—da mesma dicção, em que a melhor elegancia da poesia chinesa reside, e a qual, aliás, as palavras designativas das relações logicas, imprimindo assim mais vivamente, é certo, na imaginação de quem lê (e essa intensidade de suggestão é de um dos intraduzíveis encantos da poesia chinesa)—mas desacompanhadas da melancolia e da tristeza de que dependem as mais nobres concepções adoptadas pelo autor como symbolos poéticos.

Todas estas obscuridades e ambiguidades levam o eminente professor da universidade de Cambridge H. Giles, antigo consel em Ningpo e auctor de um conhecido diccionario monumental, a dizer (*Chinese Literature*, pág. 144) que tola a composicao poetica chinesa é para o traductor uma nos de casca dura :— « *A Chinese poem is as hard nut to crack.* Fica, pois, o leitor fazendo jejum de estomago, e eu me tenho sido apegando á interpretação mais literal e menos exploradora e difamada mares em que se aventurou a minha temeraria e mal prevenciã curiosidade, da erudição e da sentimentalidade chinesa,—o oportuno socorro do experimentado e dedicado piloto que, afortunada vez, denarrou.

Ainda o bem excelente, algo quis ter a benevolência de anotar, em todos os seus trabalhos, a orthographia das palavras chinesas romanizadas (isto é, scriptas phoneticamente em caracteres latinos)—as quas no manuscrito original estavam conformes á pronuncia cantonense,—treadando-as, pã, pòk-pênse—a lingua mandarinica—e, como s'io geralmente costuma, substituiu-as de novo, alterando a orthographia, e mantendo s'io a pronuncia primitiva, por mim adoptada para exclusivo uso proprio (pois nunca pensara em dar á publicidade, pelo menos lá, ceddo, estes ensaios), palavras que o leitor porventura esteja acostumado a ver te ligadas de outro, especificamente entre as nomenclaturas, e, por isso, se s'io estranhas, se ter-lhes á desconfiança.

Suam cuique. Se esta modesta tentativa fútil passatempo das horas tristes em longos annos de solidão, merecer ao leitor algum momentaneo interesse, será este devido, mais do que ao nenhum saber e aos hypotheticos dotes litterarios do auctor e signatario, á superior competencia do profissional que nos seu arranjo definitivo collaborou,—officiosa-mente eu parte, e com dobrado juiz, por tanto ao aproveitamento de todos.

CAMILLO PESSANHA.

ELEGIAS CHINESAS.

(A Carlos Amaro.)

ASCENÇÃO AO MIRADOIRO DO KIANG (1.)

Este altissimo torreão abandonado foi outr'ora celebre.
Aqui plantou seus estandartes, ornados de dragões, o fundador da dynastia Han. (2)
Defendia-o, como inultrapassavel fosso, a virtude do rei...Eram superfluos os circun-
dantes canaes.
Faziam-lhe guarda as proprias tribus barbaras (3). De que serviram muralhas de
pedra?

Hoje, como então, a montanha splende de regia majestade.
Rolam do Kiang as águas; e obo e terra confundem as suas vozes outomnias.
Da commoção que sente, assomando no alto, quem poderia ordenar o poema?
Pavilhão novo, pavilhão novo!—de pungentes máguas millenarias...(4)

A' NOITE, NO PÊGO-DRAGÃO (5)

De onde vem este perfume de flores, embalsamando a noite puríssima?
Entre bouças e fragas, uma cabana de ola, perto da qual um arroio murmura...
Como de costume, o eremita parte ao surgir a lua.
Em um corão do monte, um passaro, poisoado, ininterruptamente gorgoja.

Não lhe importa que as hervas, impregnadas do orvalho, lhe encharquem as alpercatas
de junça.
As suas vestes de ligeiro caubamo (6), soergue-as, enviezando, a brisa primaveril...
À borda da torrente, intento fazer versos no viço das orchideas (7).
Embargam-m'o as sandades, violentas empolgando-me, do *Kiang-Pei* e do *Kiang-nan*. (8)
Macau. 1914. CARLOS PESSANHA.

登閱江樓

絕頂樓荒舊有名 高皇曾此駐龍旌
險存道德虛天塹 守在巖夷豈石城
山色古今餘王氣 江流天地變秋聲
登臨授簡誰能賦 千古新亭一愴情

龍潭夜坐

何處花香入夜清 石林茅屋隔溪聲
幽人月出每孤往 棲鳥山空時一鳴
草露不辭芭屨濕 春風偏與葛衣輕
臨流欲寫菰蘭意 江北江南無限情

Notas :—

1.—O autor desta poesia e da seguinte é *Uang-shan-jen* (王守仁) —1472 a 1528 —, tambem conhecido por *Uang-po-an* (王伯安) e por *Uang-iang-ming* (王陽明), e cognominado *Uan-ch'eng* (文成). Notavel estadista, general, philosopho e poeta nos reinados de *Hung-chih* (弘治), *Cheng-ti* (正德) e *Chin-ching* (嘉靖). GILES. *Bioa. Dict.*, vol. 839.

2.—高, o imperador Kau. Muitos são os imperadores que tiveram o cognome postumo Kau (alto). O poeta refere-se a Kau-ti (高帝) ou Kau-tsu (高祖), fundador da primeira dynastia Han (前漢)—206 A.C. a 25 D.C.

3.—Litt.: “Era entre os proprios barbaros Man (蠻) e I (夷)—isto é, contendo-os em respeito pelo prestigio exercido sobre elles—que (o monarcha) velava (pela integridade do solo nacional).”

Desde remotissimos tempos que essas tribus inquietavam a China com as suas revoltas e incursões.

4.—**新亭**, Sin-T'ing (o *Pavilhão Novo*), na *Kiang-Nan* (**江南**), à margem do *Yang-tsz-kiang*. No tempo da dynastia *Chin* (**晉**)—265-420., alguns letrados eminentes e ardentes patriotas costumavam alli reunirem-se para lamentarem a queda da dynastia *Chin* anterior.

nir-se para chorar em commum as desditas da patria. *P'ei-uên-iün-fu* (佩文韻府), vol. 34, rima 青. Esse pavilhão, pois, contra o que o seu nome indicava, era já antiquissimo quando o auctor da poesia o visitou.

5.—Não nos foi possível identificar o local aqui designado pelo nome de *Lung-Fan* (龍潭). O dicionário de GILES dá notícia de uma cachoeira chamada *Hei-lung-fan* (黑龍潭)—o Salto do dragão negro—nos arredores de Pequim. Temos também ouvido que ha ontro *Lung-fan* em *An-Hui* (安徽) perto de *Yang-tsz-kuang*.

Mais provável nos parece, porém, que se trate de algum rápido do rio U-Kiang (烏江), ou de qualquer pequeno afluente do mesmo, no Kwei-chow (貴州), onde o poeta esteve desterrado. De resto, é de supor que no immenso e inextricável labirinto de cursos de água que recobre a China, muitos sítios devam existir com esse nome, tão afeiçoado ao gosto chinês.

6.—**葛**, é uma das numerosas plantas textiles cultivadas na China.—o *pachynius angulatus* segundo J. M. A. DA SILVA, e a *pueraria phaseoloides* ou a *pueraria thumbergiana*, segundo os mais modernos lexicógrafos. Os portugueses, no Extremo Oriente, dão o nome de *nuno*, indistinctamente, a todos os tecidos fabricados com a fibra de qualquer planta indígena.

7. — **猗蘭** (a *orchidea odorante*) é o título de uma ode de Confúcio. Celebra a inalterável beleza da vida espiritual do homem superior, no meio dos infortunios próprios e da immoralidade ambiente. O leitor pode encontrar a tradução na obra do Du. Leoue, *Chinese Classics*, vol. 1, pag. 77.

T'ang-chou-jen—como, ilhas, quasi todas as figuras dominantes da historia politica chinesa de todos os tempos—, teve carreira accidentada, havendo soffrido, uma vez pelo menos, a degradação e o exilio (V. biog., em GILES). A presente poesia deve ter sido composta em uma d'essas intercadencias de desgraça.

8.—Kiang-Pei (江北) o Kiang-Nan (江南) —as actuaes provincias de Kiang-Su (江蘇) e Chik-Kiang (浙江), na foz do rio Yang-tz-kiang. As orquídeas d'esta região são famosas pela sua floração opulenta.

O poeta era nativo de Ju-lui (余姚) na provincia de Chik-Kiang. Ao apresentar, pelo aroma, a presença da flor que para Confúcio symbolisava a serena alitves das almas puras procura retemperar no exemplo do mestre a sua precária energia moral. Sucumbem, porém, na lucta, assaltado de improvizo pela nostalgia da patria distante, que o mesmo aroma vem exorcizar.

Capilla Pessanha

Legenda: artigo da autoria de Camilo Pessanha sobre a tradução que fez das “Elegias Chinesas” dedicado a Carlos Amaro.

Nota: publicado no jornal de Macau “O Progresso” de 13 de setembro de 1914.

Fonte: PIRES, Daniel, “A Imagem e o Verbo – Fotobiografia de Camilo Pessanha”, 2005, pp. 124, 125;
<http://macauantigo.blogspot.com/2012/09/elegias-chinesas-por-camilo-pessanha.html>.

Informa José Ribeiro, a respeito da tradução:

Novamente no prefácio às “Elegias Chinesas”, o Poeta explica como conseguiu traduzi-las: sob a direção do letrado chinês foi traduzindo literalmente, tanto quanto possível, os caracteres das composições, baseando-se nos sons, em cantonense, que aquele lhe dita e ele romanizava, extraindo do conjunto dos sons as ideias e símbolos do “que era transladável o elemento substantivo ou imaginativo”, delineando assim em verso livre uma tradução que embelezou com a sua própria poesia. Nesse mesmo prólogo, Pessanha esclarece ter submetido a tradução ao “querido Mestre José Vicente Jorge, que a emendou em alguns pontos, aproximando-a mais da intenção original”, e lhe forneceu a maioria das notas elucidativas “sem as quais, por exata que fosse a versão, a inteligência dos textos ficaria deficiente”.²⁹

Tal como para as traduções das “Elegias Chinesas”, Camilo Pessanha requereu o auxílio de José Vicente Jorge para os ensaios em prosa que escrevia acerca da civilização celeste:

Dos ensaios, temos o *Zhongguozhou*, de inspiração tauista, dado a lume no livro de Ruy Santelmo, *China: País de Angústia* (Lisboa, 1938.). As *Vozes de Outono* foram publicadas na revista *Atlântida* de 15 de janeiro de 1918. Em relação a estes ensaios em prosa, é de presumir ter Pessanha recorrido mais uma vez aos ensinamentos de José Vicente Jorge para os traduzir, pois são de muito difícil interpretação. Na verdade, o Poeta visitava com muita frequência a casa de José Vicente Jorge, sendo recebido como pessoa de família. Passavam horas a fio no gabinete e ali se entretinham no estudo da língua chinesa.³⁰

Pessanha escreve no prefácio da tradução para as “Oito Elegias Chinesas” que estas poesias “remontam à dinastia Ming e foram reunidas pelo ministro Ion Fong Kong que, no reinado de Chia-King (1796-1820), exercia elevados cargos de Estado, inclusive o de mentor do príncipe herdeiro³¹”. O livro não tinha “nenhuma informação acerca do autor ou autores, senão que viveram nesse período (1368 a 1628). Sob a direção de um letrado chinês, foi-me, entretanto, possível identificar cada uma das composições e averiguar-lhe o autor”.³²

²⁹ RIBEIRO, José Diogo Henriques Seco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”. Coimbra: In “Arquivo Coimbrão. Boletim da Biblioteca Municipal”, 2002. Vol. XXXV, p. 195.

³⁰ RIBEIRO, José Diogo Henriques Seco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”. Coimbra: In “Arquivo Coimbrão. Boletim da Biblioteca Municipal”, 2002. Vol. XXXV, p. 195.

³¹ Referência: PESSANHA, Camilo. “Literatura chinesa”. In: PIRES, Daniel. “Camilo Pessanha, prosador e tradutor”. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1991, p. 182.

³² Referência: PESSANHA, Camilo. “Literatura chinesa”. In: PIRES, Daniel. “Camilo Pessanha, prosador e tradutor”. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1991, p. 182.

Yao Feng³³, comentarista da obra de Pessanha, anota:

No entanto, o tradutor não argumentou a escolha dessas elegias para tradução, indicando apenas que as tinha comprado pela irrisória quantia de duas patacas numa prestamista. É curioso, entretanto, notar que nenhum desses autores ocupa um lugar privilegiado na tradição poética da China. Apenas Uang-Shau-Jen (também conhecido por Wang Yang Ming, 王阳明), autor de “Ascensão ao Miradouro do Kiang” e “À noite, no Pego-Dragão”, dois poemas integrados no livro, era conhecido como distinto filósofo e militar da dinastia Ming, mas não na linha dos grandes poetas. Aliás, os poemas implicam numerosas referências históricas, literárias e geográficas que dificultam muito a tradução e constituem uma grande estranheza exótica para o leitor ocidental. Nesse sentido, o intuito que levou Camilo Pessanha a traduzir esses poemas não era muito fundamentado. Pelo prefácio com que completou a tradução e pelos ensaios que ele escreveu sobre a literatura chinesa, Camilo Pessanha mostrava-se um bom conhecedor da literatura chinesa e, por conseguinte, não era justificável seu desconhecimento dos melhores poetas chineses. Desse modo, a escolha de Camilo Pessanha deve-se provavelmente a sua curiosidade em traduzir o que tinha comprado para entreter ‘os ócios dos últimos seis anos de residência em Macau – os primeiros da velhice –, tirando esse esforço (em boa verdade se diga) horas de um tão suave prazer espiritual que dele o não esperava tamanho’. Outro motivo que podia justificar a opção do poeta consistia no fato desses poemas espelharem os mesmos traços de sua vivência: solidão, tristeza, exílio, fuga ao universo real e nostalgia da terra abandonada, elementos sentimentais que contribuíram para consumir seu essencial humano e poético.

³³ Yao Feng. *Camilo Pessanha e Oito Elegias Chinesas*, In Sibila - Revista de poesia e crítica literária, Ano 18 – ISSN 1806-289X.

2.4.1 Tradução de Camilo Pessanha da “II Elegia Chinesa”

À noite, no Pego-Dragão (龍潭夜坐)

lóngtán y è zuò
龍潭夜坐

hé chù huā xiāng rén y è qīng
;何處花香人夜清

shēng
聲

yōu rén yuè chū měi g ū wǎng
;幽人月出每孤往

míng
鳴

cǎo l ù bù cí shì shǔ shī
;草露不辭世屬濕

qīng
輕

lín liú y ù xiè shòu lán y ì
;臨流欲寫狩蘭意

qíng
情

yòu lín máo w ū g é x ī
右林茅屋隔溪

q ī w ū shān kōng sh í y ī
棲烏山空時一

chūn fēng piān y ú g ě y ī
春風偏與葛衣

jiāng běi jiāng nán w ú xiàn
江北江南無限

De onde vem este perfume de flores, embalando a noite puríssima?
 Entre bouças e fragas, uma cabana de ola, perto da qual um arroio murmura...
 Como de costume, o eremita parte ao surgir a lua.
 Em um covão do monte, um pássaro, poisado, ininterruptamente gorjeia.

Não lhe importa que as ervas, impregnadas do orvalho, lhe encharquem as
 alparcatas de junça.
 As suas vestes de ligeiro cânhamo, soergue-as, enviesando, a brisa primaveril...
 À borda da torrente, intento fazer versos ao viço das orquídeas.
 Embargam-mo as saudades, violentas empolgando-me, do Kiang Pei e Kiang-nan.

lóngtán y è zuò
 龍潭夜坐

龍 (lóng) dragão, símbolo imperial

潭 (tán) piscina, lago (profundo)

夜 (yè) noite

坐 (zuò) sentar, colocar

Tradução interlinear: “Sentado à noite no Lago Dragão”

Tradução de Camilo Pessanha: “À noite, no Pego-Dragão”

Nota de Camilo Pessanha n.º 5:

Não nos foi possível identificar o local aqui designado pelo nome de Lun'-t'an (龍潭). O dicionário de Giles dá notícia de uma cachoeira chamada Hei-lun'-t'an (黑龍潭) —o Salto do dragão negro— nos arredores de Pequim. Temos também ouvido que há outro Lun'-t'an em An-Hui (安徽), perto do Yang-tse-kiang. Mais provável

nos parece, porém, que se trate de algum rápido do rio U-Kiang (烏江), ou de qualquer pequeno afluente do mesmo, em Kuei-Chou (貴州), onde o poeta esteve desterrado. De resto, é de supor que no imenso e inextrincável labirinto de cursos de água que recobre a China, muitos sítios devam existir com esse nome, tão afeiçoado ao gosto chinês.

何處 花香 入夜清

何 (hé)	qual
處 (chù)	departamento
何處 〔-處〕	de onde, onde (construção literária)
花 (huā)	flor
香 (xiāng)	fragrância
人 (rén)	pessoa
夜 (yè)	noite
清 (qīng)	puro

Tradução interlinear: “De on-e - perfume de flores – noite pura”

Tradução de Camilo Pessanha: “De onde vem este perfume de flores, embalsamando a noite puríssima?”

Acréscimo: “embalsamando”

右林 茅屋 隔溪聲

右 (yòu) direita

林 (lín) bosque

茅 (máo) palha

屋 (wū) chalé

隔 (gé) distante de

溪 (xī) pequeno riacho

聲 (shēng) som

Tradução interlinear: “Bosque à direita – cabana de ola – som do arroio”

Tradução de Camilo Pessanha: “Entre bouças e fragas, uma cabana de ola, perto da qual um arroio murmura...”

幽人 月出 每孤往

幽 (yōu) solitário

人 (rén) pessoa

月 (yuè) mês, lua

出 (chū) parte

每 (měi) cada, sempre

孤 (gū) isolado

往 (wǎng) para, ir

Tradução interlinear: “pessoa isolada – lua surge – sempre solitária ir”

Tradução de Camilo Pessanha: “Como de costume, o eremita parte ao surgir a lua.”

棲鳥 山空 時一鳴

棲 (qī) habitat, poleiro

烏 (wū) corvo

山 (shān) montanha

空 (kōng) vazio

時 (shí) tempo, por um longo tempo

一 (yī) um

鳴 (míng) gorjear

Tradução interlinear: “corvo do poleiro – vazio da montanha – por um longo período solta um gorjeio”

Tradução de Camilo Pessanha: “Em um covão do monte, um pássaro, poisado, ininterruptamente gorjeia.”

草露 不辭 芒屨濕

草 (cǎo) erva

露 (lù) orvalho

不 (bù) não

辭 (cí) resignar

芒 (máng) *Miscanthus sinensis* (junça)

屨 (jù) sandálias

濕 (shī) umedecer

Tradução interlinear: “orvalho da erva – não resigna – umedeça as sandálias de junça”

Tradução de Camilo Pessanha: “Não lhe importa que as ervas, impregnadas do orvalho, lhe encharquem as alparcatas de junça.”

春風 偏與 葛衣輕

春 (chūn)	primavera
風 (fēng)	vento
偏 (piān)	inclinado para o lado
與 (yú, Yǔ)	da79ultírep. “com”
葛 (gě)	planta têxtil (Cf. notas) “cânhamo”
衣 (yī)	roupa
輕 (qīng)	leve

Tradução interlinear: “Vento primaveril – enviesando – leve veste de cânhamo”

Tradução de Camilo Pessanha: “As suas vestes de ligeiro cânhamo, (6x) soergue-as, enviesando, a brisa primaveril...”

Nota de Camilo Pessanha n.º 6:

葛(gě) é uma das numerosas plantas têxteis cultivadas na China—o *pachynius angulatus* segundo J. M. A. da Silva, é a *pueraria phaseoloides* ou a *pueraria thumbergiana*, segundo os mais modernos lexicógrafos. Os portugueses, no Extremo Oriente, dão o nome de nuno, indistintamente, a todos os tecidos fabricados com a fibra de qualquer planta indígena.

Nota de Camilo Pessanha n.º 6x:

A maioria das enciclopédias chinesas regista o termo com o nome latino *pueraria thumbergiana*. Serve-se das raízes desta planta para fabricar um amido comestível, que se chama *Kót fân* (Gegeng 葛粉) em Macau, e com as suas fibras tece-se um tecido chamado pano de nuno (葛布), especialmente destinado à confecção de roupas brancas de verão por ser muito fresquinho.

2.4.2 Conferência de Camilo Pessanha “Sobre Literatura Chinesa”

O relato desta conferência foi redigido por Camilo Pessanha e publicado no jornal “O Progresso” (Macau) de 21 de março de 1915).

Feitos os cumprimentos do estilo, começou o conferente por demarcar o da sua conferência, dizendo que, embora anunciada como versando sobre a literatura chinesa, não era o quadro histórico da evolução dessa literatura que ali se propunha traçar.

Que, não sendo sinólogo, mas simples diletantti da sinologia, apenas tem traduzido, dos principais monumentos literários da China, alguns escassos trechos avulsos. Existem, é certo, valiosos trabalhos em línguas europeias sobre tal matéria, dos quais poderia resumir ali o pouco que tem lido. Esse resumo, porém, dada a vastidão do assunto e a exiguidade de proporções a que teria de ser reduzida a sua exposição, resultaria duma lista árida e sem interesse de nomes chineses de autores, de títulos chineses de livros e de datas da cronologia chinesa, - nomes, títulos e datas dos quais, pelo seu próprio exotismo, nada poderia ficar na memória de quem o ouvisse. Preferia, pois, sem plano definido e sem preocupações de erudição, dar ao auditório uma ligeira ideia da estrutura íntima da língua chinesa literária e do intenso prazer espiritual que o estudo, por superficial que seja, dessa língua e dos seus monumentos proporciona a quem a ele se dedica, - pelas belezas que encerra, pelas surpresas que causa e, principalmente, pelos vastos horizontes que entreabre ao espírito sobre a condição geral da humanidade e pela intensa luz que projeta sobre o modo de ser das civilizações extintas.

Que para se ter a intuição de todas essas maravilhas, basta reparar-se em que a civilização chinesa é contemporânea das mais antigas das civilizações: uma das grandes migrações humanas que se realizaram na antemãhã dos tempos históricos, e que veio fixar-se em um nateiro da Ásia Oriental, como outra se fixou no húmus vegetal dos aluviões do Nilo e outra na Mesopotâmia, para ali iniciar o regime da vida sedentária e elaborar as primeiras normas da disciplina social. Que, porém, todas essas outras civilizações passaram como a fantasmagoria de um sonho: os seus monumentos aluíram, e a língua em que esses povos traduziram as suas concepções, e os caracteres com que pretendem80últipliceizá-las, de todo desapareceram da memória dos homens. Testemunha viva dessas idades remotas, falando a língua que então falava, e escrevendo-a com os caracteres com que então a escrevia, existe só o povo chinês.

Passando a ocupar-se dos monumentos da literatura chinesa anteriores à dinastia Han³⁴ (ou, por aproximação, à época cristã), disse que esses monumentos se resumem quase na obra de Confúcio³⁵. Que o príncipe de Chan, unificador da China³⁶ e primeiro grande imperador da referida dinastia, como visse na tradição

³⁴ Pessanha estará a referir-se à dinastia Han (século III a.C a III d.C).

³⁵ O Confucionismo, sistema filosófico chinês criado por Confúcio (Kung-Fu-Tzu), tornou-se na doutrina oficial do império chinês na dinastia Han.

³⁶ Pela descrição, trata-se de Ch'in Chi Huang Ti, ou Qin Chi Huangdi, como também ficou conhecido. Herdeiro do trono de Chin (território do nordeste chinês) tornou-se uma figura central na história chinesa, por ser o Primeiro Imperador de uma China unificada e por ter levado a cabo várias reformas económicas e políticas. Numa tentativa de unificar as opiniões políticas, ordenou a queima de vários livros que não correspondiam à sua visão.

regionalista, de que os velhos livros eram o mais forte sustentáculo, um perigo para a consolidação da sua obra cesarista, mandou destruir pelo fogo tudo o que existia escrito, salvo uns poucos manuais de conhecimento práticos que lhe pareceram, sob o ponto de vista político, inofensivos. Que os vestígios desse colossal auto de fé existem ainda visíveis em torno do lugar onde então se estabelecera a corte, - segundo o conferente tem lido em escritores europeus, maiores de toda a suspeita. Os ventos de mais de vinte séculos não têm sido suficientes para lhes dispersar completamente as cinzas.

Mostrou, a propósito, pintada em algumas peças de cerâmica ordinária, a figura de um velho sentado, tendo junto a si o seu bordão de inválido e uma rima de livros. Explicou que é uma das mais insistentemente reproduzidas pela iconografia chinesa, por ser a de um dos heróis mais populares do vastíssimo panteão chinês. É Foc-Sang, o octagenário que, arrostando com o risco da vida e com a ameaça da extinção da sua prole, salvou a obra do mestre, ocultando-a junto do seu próprio catre, no tugúrio onde morava.

Mas a verdade é que Foc-Sang, salvando a obra de Confúcio, salvou, para transmiti-lo à posteridade, todo o património intelectual do povo chinês. Confúcio foi principalmente um compilador. O conferente expôs resumidamente, o objeto dos livros de Confúcio, um por um, mostrando como neles se encontram os antigos cantos, as antigas lendas, a velha história, as velhas leis, os velhos ritos e a velha moral do povo chinês. A propósito do Livro das Transformações³⁷, anotado por Confúcio e já velho de mais de mil anos quando foi anotado, deu o conferente uma ideia da antiga concepção chinesa, dualista, do Universo, e dos dois símbolos pelos quais essa concepção é ordinariamente representada: o ma-li-u e os oito kua³⁸, - de que o conferente fez o esboço no quadro preto, e explicou o sentido.

Concluindo esta parte da sua exposição, disse o conferente que da própria natureza da obra de Confúcio, do seu duplo carácter de enciclopédia e de monumento étnico coletivo, resulta em grande parte o alto prestígio que ela tem desfrutado sempre, e continuará a desfrutar através dos séculos, entre o povo chinês. É e continuará a ser o livro sagrado da China, porque nela o povo chinês encontra, na sua expressão mais adequada, mais alta e mais pura, o seu próprio pensamento e o seu próprio sentimento, - a própria alma chinesa.

[...] Seria absurdo pretender que cronologicamente aquela tenha precedido esta; mas o que ao espírito do estudioso se apresenta com o poder de convicção das verdades em si mesmas evidentes, é que a escrita, na China, foi inventada, e teve considerável expansão, quando a língua falada se encontrava ainda na sua primeira infância, em um período da sua evolução menos adiantado do que aquele em que se encontram atualmente as línguas faladas pelas populações selvagens da África e da Polinésia. Resultou daí a absorção desta por aquela. Para traduzir as novas ideias criaram-se caracteres, não se criaram vocábulos; e a natureza essencialmente ideográfica dos caracteres, tolhendo toda a possibilidade de estes se associarem para a representação de palavras compostas, atrofiou o desenvolvimento natural da língua falada, impedindo-a de transitar, definitivamente, para a fase, mais adiantada, da aglutinação.

Para traduzir quaisquer ideias, por concretas ou por abstratas que sejam, têm os chineses caracteres escritos. Há, por exemplo, na escrita chinesa um sinal (雨), que se lê ü (yü) significando chuva, e outro sinal (雲) que se lê vuân (yún), significando nuvem. Mas os sons ü e vuân correspondentes a esses sinais serão verdadeiros vocábulos? Basta abrir um dicionário sino-europeu, ordenado foneticamente, para se

³⁷ Em chinês Yi Jing (I Ching). (Jing significa clássico, nome dado por Confúcio ao editar os textos clássicos. Yi pode ser traduzido de muitas formas, tendo ficado conhecido no Ocidente como mudança, transformação.) É um dos textos clássicos mais antigos da China. Pensa-se que terá surgido na dinastia Zhou (Chou) (1150-249 a.C) e pode ser compreendido e estudado tanto como oráculo como um livro de sabedoria.

³⁸ Sequências formadas por três linhas sobrepostas, compostas por combinações de linhas contínuas e quebradas, formando as oito possibilidades de combinação de Yin e Yang. Compõem os elementos que estruturam o Yi Jing, e que está na base da cultura que se desenvolveu na China durante milénios.

verificar que qualquer desses sons, ainda proferido no mesmo tom (pois se for considerado nos diversos tons em que pode ser proferido, o número dos significados se multiplica correspondentemente), tem inúmeras significações, - as mais diversas e as mais opostas. Vultíplix significa nuvem, eultíplix significa chuva, se estiverem representados graficamente pelos caracteres que traduzem essas ideias. Daqui se deriva que a escrita chinesa é incompreensível à simples audição. Para compreendê-la é necessário multiplicá-la com a vista.

Servem-se, pois, os chineses, para se exprimir oralmente, de outras vozes que as correspondentes aos caracteres escritos? É outro que vuol o vocábulo que significa nuvem e outro que u o que significa chuva? Não, é certo; mas, para por meio deles se fazerem compreender, forçoso lhes é recorrerem a diversos e complicados artifícios, cuja simples menção demandaria muito tempo. Os dois mais singelos são: 1º- O emprego quase exclusivo, e quanto possível literal, na conversação de frases completas - em quantidade, portanto, muito reduzida -, cujo sentido o uso constante tornou inequívoco pelo hábito.

2º- Acompanhar cada sílaba-vocábulo de outra, ou de outras, de significação idêntica ou análoga, que lhe sejam uma espécie de paráfrase. Resulta daí que, ao passo que a escrita é epigraficamente concisa e puramente ideográfica, os dialectos falados (compreendida neste número a chamada língua mandarínica) são prolixos e quase aglutinantes. Não se convence o europeu recém-chegado a Macau, ao aprender as primeiras expressões com que fazer-se entender dos criados e dos culis que fai-ti (depressa), mán-mán (devagar), tai-kó (grande), sai-kó (pequeno), etc, são palavras de duas sílabas?

Para tornar o estudo da literatura chinesa singularmente interessante bastariam essas duas qualidades características dela - a sua alta antiguidade, coincidindo com o facto de ser uma literatura viva, e a sua absoluta originalidade, havendo evoluído à parte de todas as outras e em uma direcção que ao nosso espírito, diversamente orientado, se antolha absurda -, independentemente de qualquer beleza intrínseca e do valor relativo dos seus monumentos principais. Mas acontece que essa beleza existe, - e tão grande, e tão estranha, e tão exclusivamente peculiar, que dela se não pode dar a priori a noção, mesmo aproximada; e, se é talvez verdade que nenhuma obra chinesa iguala na grandiosidade da concepção as obras-primas das literaturas ocidentais, - do que, todavia, não pode duvidar quem no estudo da língua chinesa tenha feito a sua primeira iniciação, é que essa língua seja a mais formosa e a mais sugestiva de todas as línguas literárias vivas ou mortas. Para assinalar os factores de que essa beleza resulta, não chegam manifestamente os minutos durante os quais o conferente pode ainda, razoavelmente, prolongar esta sua exposição: ser-lhe-ia necessário, pelo menos, e pois que a dois desses factores já se referiu - a vetustez dos caracteres usados e a singularidade estrutural da linguagem -, considerar esta ainda sob três aspectos principais: a natureza ideográfica dos mesmos caracteres e o seu consequente grande poder de evocação visual; o intrínseco valor estético desses caracteres, - cada um dos quais é fundamentalmente um desenho estilizado do mais puro gosto e do melhor efeito decorativo; e, finalmente, multiplicidade musical da frase escrita, na sua transliteração prosódica, que, pela sábia valorização dos tons, é mais rica, mais expressiva e mais perfeita na literatura chinesa do que o de nenhuma métrica europeia, ao mesmo tempo que elemento essencial de toda a composição literária chinesa, seja qual for o género a que este pertença. Que só do primeiro desses pontos - natureza ideográfica dos caracteres da escrita chinesa e seu consequente poder de evocação - se ia ocupar ainda, e tão concisamente quanto lhe fosse possível.

Referiu-se às duas espécies de ortografia adoptadas nos países latinos - a etimológica e a exclusivamente fonética -, e à superioridade da primeira sobre a segunda, sob o ponto de vista estético, pelo poder que as palavras escritas na sua forma mais arcaica possuem, de acordar no espírito, dispostas em sucessivos planos, e como que fazendo fundo à ideia que cada uma delas traduz, as imagens as coisas desaparecidas a que essa significação andou associada; e mostrou como os caracteres chineses, todos completamente ou parcialmente ideográficos, - imutáveis portanto, na suas linhas fundamentais, e tendo sempre aparente, através de todos os significados a que a evolução os vai acomodando, a ideia geratriz da sua forma -, possuem esse poder de evocação em mais alto grau do que pode possuí-lo a

ortografia etimológica mais acurada. E não só de vaga evocação histórica mas de verdadeira ressurreição plástica, de quase ilusão óptica, - porque a ideia que o elemento ideográfico de cada um desses caracteres simboliza é uma ideia concreta: homem ou astro, animal ou planta, cabana, veículo, etc.

Exemplificando, desenhou o conferente, no quadro preto, três desses caracteres, traduzindo ideias abstratas e em cuja composição entre o elemento ideográfico, ou radical, 馬 má, significando cavalo. O primeiro – 治 – significa dirigir, governar, regradar, moderar; o segundo – 天 t'sân – significa espontâneo, maleável, fluente (v.g., o estilo de um escritor); o terceiro – 朋 p'eng – significa companheiros, parceiros, camaradas. Mostrou como essas ideias, quando transmitidas ao espírito por esses caracteres (de outros muitos dispõe a escrita chinesa para multiplicá-los, em diversíssimas modalidades), surgem ali concretizadas em imagens – melhor, em grupos plásticos – de que um ou mais cavalos são a principal componente: um segura na mão as longas rédeas de uma fila de cavalos fogosos, cujo ímpeto selvagem e dispersivo coordena sem esforço, para fazer voar, ao longo da pista, o seu veículo ligeiro; o estilista, senhor da língua em que escreve, e que, a seu talento, a faz curvetejar, como o bom cavaleiro ao cavalo fino; finalmente, os dois camaradas, arrastando pela vida fora um destino comum, como duas azêmolas atreladas à mesma carroça.

Concluiu por um apelo dirigido a tantos portugueses moços que os acasos da fortuna ou o dever profissional condenam a passarem nesta remotíssima e exígua possessão portuguesa – verdadeira prisão com homenagem – alguns anos de mesquinha vida intelectual, para que dediquem ao estudo da língua chinesa e da civilização chinesa, nos seus múltiplos aspectos, as horas que dos seus serviços obrigatórios lhes restarem livres, - pois que, além do alto serviço que com esse estudo prestarão à pátria portuguesa, auferirão do seu próprio esforço inefável deleite espiritual.

Como explicou Pessanha, o chinês não possui declinações de gênero, número, tempo etc., de maneira a permitir que as palavras tenham grande flexibilidade gramatical, i.e., a mesma palavra pode ser utilizada como substantivo, verbo, adjetivo, advérbio etc.

A tradução das imagens poéticas do chinês para o português enfrenta dificuldades linguísticas, uma vez que o idioma de origem pertence à família das línguas sino-tibetanas, enquanto o idioma alvo faz parte da família das línguas indo-europeias.

O sistema de escrita chinês, apesar de complexo, é culturalmente rico, tendo sido um instrumento efetivo para a manutenção da unidade imperial, tanto a serviço das necessidades de governança, como na continuidade da transmissão de conhecimento. Tal escrita, por sua natureza ideográfica, desempenhava também um papel significativo nas artes. Trata-se de um mundo cultural que une a caligrafia, a poesia e a pintura como formas de expressão que se reforçam mutuamente. A união inspirada dessas “três perfeições” (san jue) representava o nível mais elevado do esteticismo chinês³⁹. Ver a caligrafia no contexto da tradição artística, compreender a riqueza e a sutileza das alusões dos poemas, ou as pinturas em que os três

³⁹ In. *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*. Jay A. Levenson (Ed. by). National Gallery of Art, Washington; Yale University Press, New Haven and London, 1991, pp. 337,348.

estão unidos em um ato criativo requer uma significativa imersão cultural na tradição chinesa para sua apreciação.

A inter-relação entre essas formas de expressão é tão nítida que o mesmo termo – 寫 (Xiě) “escrever” designa ao mesmo tempo as técnicas de pintura, de caligrafia e de escrita. Colocando acento neste aspecto, José Vicente Jorge abre seu capítulo sobre a “Pintura” com a seguinte sentença: “Dos diversos ramos de arte chinesa, a pintura é talvez o mais importante⁴⁰” (JORGE, 1995, p.111). Dentre as artes decorativas, é a pintura que se tornou uma das formas de expressão artística com maior relevo e reconhecimento na China, explica o sinólogo. Jorge acrescenta ainda: “entre as características da pintura chinesa, a que mais se salienta é a qualidade gráfica, pois os pintores chineses são, acima de tudo, calígrafos⁴¹” (JORGE, 1995, p.114).

A comunidade artística na China tradicional (se excluirmos o artesanato comum) era composta por homens educados na tradição clássica para o serviço do governo, os letrados (wen ren). Este fenômeno, para o qual existem razões peculiarmente chinesas, parece ter poucos paralelos em outras sociedades. Ao fazer os exames do serviço público, através dos quais entrava-se na elite oficial, os candidatos deveriam demonstrar habilidades literárias, como compor poesia tecnicamente correta. As “artes elevadas” ou “nobres”, conforme definição chinesa, eram aquelas que todo o estrato de elite praticava em algum nível de competência.⁴² Os artesanatos, por outro lado, eram tão laboriosos em técnica que essas “pessoas cultas” raramente tentavam lançar suas mãos sobre eles, embora admirassem as peças de escultura e de cerâmica e avidamente colecionassem os melhores destes objetos.⁴³

Os funcionários acadêmicos da dinastia Ming eram apaixonados colecionadores e eram servidos por especialistas de alta erudição. Ao mesmo tempo, peças contemporâneas de artesanato – porcelanas, lacas e esculturas em pedra, marfim, chifre, bambu e madeira – também eram apreciadas pelos colecionadores Ming. Os materiais de escritório gozavam de

⁴⁰ JORGE, José Vicente. Notas sobre a arte chinesa; Introdução de Pedro barreiros. - 2. Ed. rev. e aum. il. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1995, p.111.

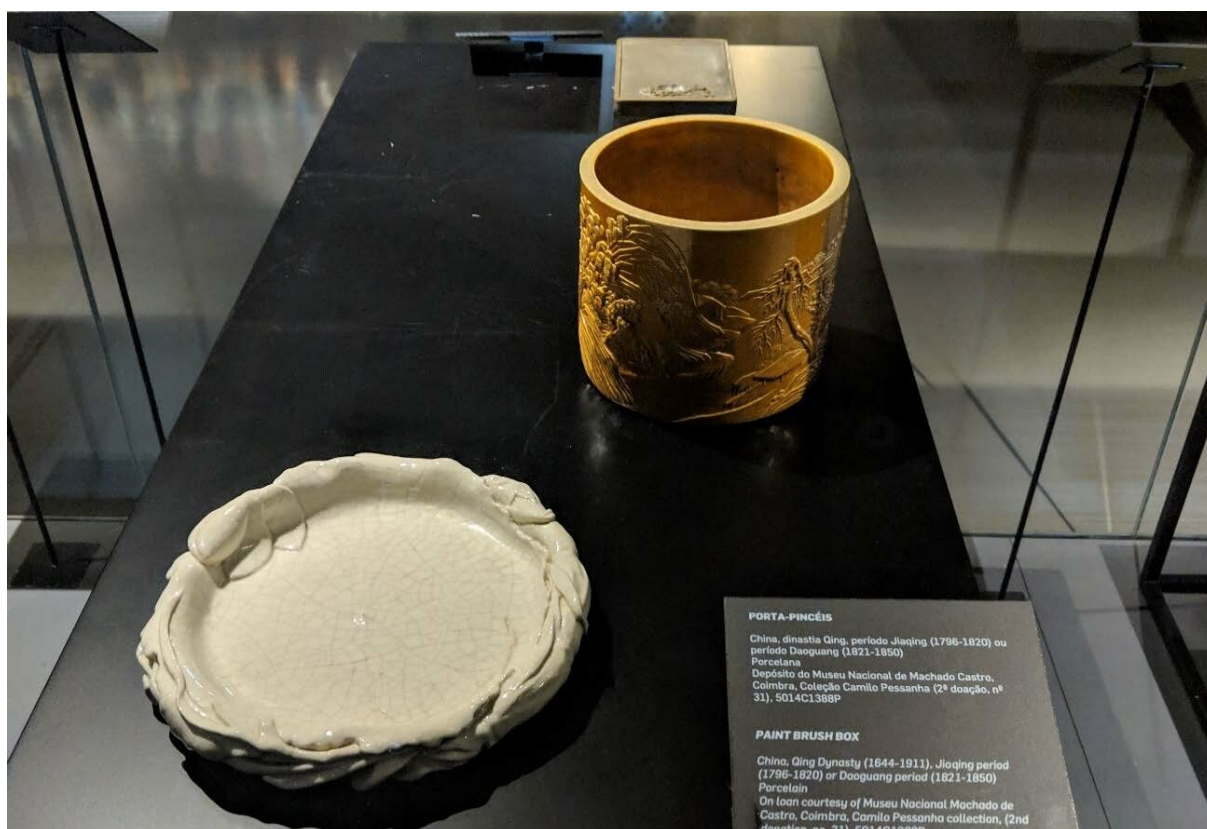
⁴¹ JORGE, José Vicente. Notas sobre a arte chinesa; Introdução de Pedro barreiros. - 2. Ed. rev. e aum. il. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1995, p.114.

⁴² In. *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*. Jay A. Levenson (Ed. by). National Gallery of Art, Washington; Yale University Press, New Haven and London, 1991, p 349.

⁴³ LEE, Sherman E. Art in China 1450-1550. In. *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*. Jay A. Levenson (Ed. by). National Gallery of Art, Washington; Yale University Press, New Haven and London, 1991, pp. 351-362.

particular prestígio: potes de pincel, lavadores de pincel, caixas de tinta, descansos de pulso, selos, caixas de todos os tamanhos e formas, vasos e pequenas telas decorativas para a mesa de escrita. Nos escritos informais da época, encontramos muitas histórias destes objetos, cobiçados por colecionadores, feitos por artesãos emergentes de milênios de anos de anonimato, tal como podemos apreciar nos dois objetos a seguir, que fazem parte da coleção de Camilo Pessanha:

Figura 15 – Porta-pincéis e godé



Legenda: frente: godé para lavagem de pincéis e mistura de tintas em porcelana *craquelé* decorado no bordo exterior com plantas aquáticas (lótus) em relevo, fabricado em Dehua, província de Fujian, ilustrando um dos tipos de produção da também denominada louça de Dehua – acessórios para caligrafia e pintura; a produção destes objetos tinha como cliente uma pública requintada e exigente que procurava em Dehua não só a qualidade dos seus produtos como o requinte, a simplicidade e a discrição da decoração; estamos perante um objeto especialmente fabricado para o mercado interno; fundo: porta-pincéis, de secção cilíndrica, em porcelana amarelo-alaranjada, representando uma paisagem em relevo e em contínuo; em primeiro plano está representado um salgueiro, rodeado por altas montanhas; a decoração é de qualidade apreciável, sendo bastante pormenorizada nos detalhes, o que revela um grande apuro técnico.

Nota: frente: China, dinastia Qing, período Quianlong (1736-1795); porcelana *blanc de Chine*; alt. 4,3 cm, diâm. 23,5 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (2.ª doação, n.º 33); fundo: China, dinastia Qing, período Jiaqing (1796-1820) ou período Daoguang (1821-1850); porcelana; alt. 17,5 cm, diâm. 14,5 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (2.ª doação, n.º 31).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 369.

2.5 Informações sobre as doações feitas por Camilo Pessanha das peças de sua coleção de arte chinesa, segundo José Ribeiro⁴⁴

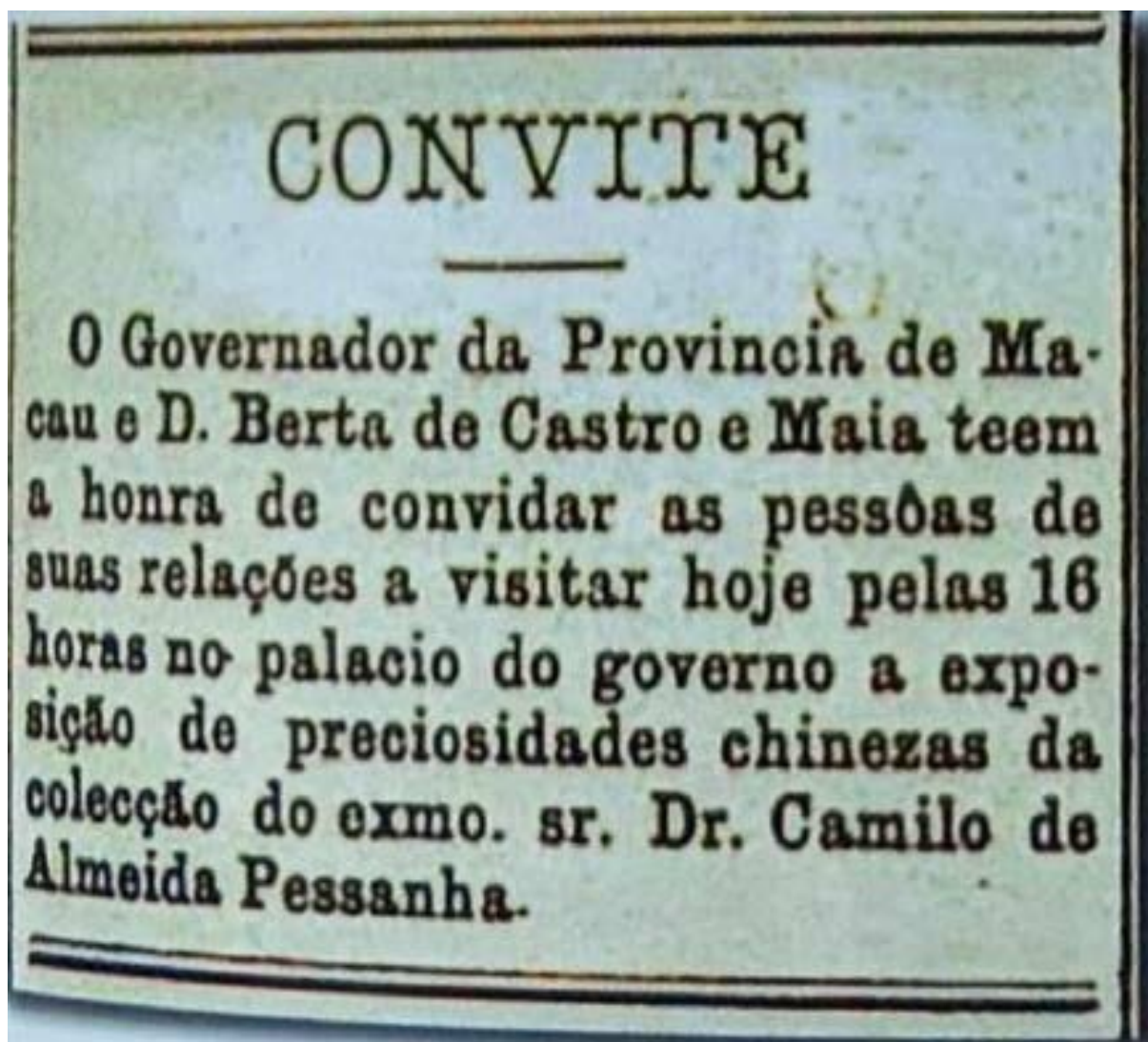
Sabemos que Pessanha gastou grande parte do seu património na compra de objetos de arte chinesa. Pouco depois da sua morte, surgiram na imprensa de Macau anúncios dando conta estar “...em exposição, para venda, os objetos chineses por ele colecionados durante a sua vida...” De tal forma, e excluindo os objetos que fizeram parte das duas doações que o poeta em alturas diferentes fez ao estado português, os objetos remanescentes alimentaram, ao que parece, uma loja de antiguidades aberta pelo seu filho, João Manuel, propositadamente para vender o espólio do falecido pai.

Previendo esta eventualidade, Camilo Pessanha doou ao Estado Português artefatos da sua coleção selecionados criteriosamente, por duas vezes. A primeira doação de Pessanha dá origem ao catálogo, elaborado pelo próprio poeta e impresso em Macau em 1915. Catálogo que serve de roteiro a uma exposição feita no Palácio do Governador, no dia 7 de fevereiro de 1915. Esta exposição era constituída por 125 objetos de arte chinesa, sendo 53 pinturas. Esta seleção de obras de arte chinesa foi oferecida ao Museu de Arte Nacional (Museu das Janelas Verdes), em Lisboa, onde esteve até 22 de junho de 1928, nunca tendo sido exposta.

O então diretor Dr. José de Figueiredo, interpelado em relação a este assunto declarou que a coleção tinha menos valor do que se supunha, e por este motivo não merecia ser exposta no Museu de Arte Nacional. Mais tarde o Dr. José de Figueiredo revê a sua posição em artigo publicado n’*O Século* de 4 de março de 1926, alegando que o verdadeiro motivo da sua não exposição é a falta de vitrines com as condições necessárias”..”. Mais à frente conclui “(...) Sosseguem, porém, os bons amigos de Camilo Pessanha..., que a sua coleção, embora temporariamente, será em breve exposta” (RIBEIRO, 2002, p. 73).

⁴⁴ RIBEIRO, José Diogo Henriques Seco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, in Arquivo Coimbrão. Boletim da Biblioteca Municipal. Volume XXXV. Coimbra, 2002, p. 73.

Figura 16 – “CONVITE”



Legenda: convite do Governador José Carlos da Maia para assistir à abertura da exposição das 100 peças de arte doadas pelo poeta ao Estado Português.

Nota: publicado no jornal "O Progresso", Macau, 7 de fevereiro de 1915.

Fonte: PIRES, Daniel, "A Imagem e o Verbo – Fotobiografia de Camilo Pessanha", 2005, p. 141.

3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

3.1 A constituição de um conhecimento sobre a China em Portugal

Até agora estudamos como parte integrante do mundo colonial português, Macau fazia parte de um complexo sistema que articulava territórios na Índia, na Indonésia, em vários pontos da África, além do Brasil. No entanto, as trocas culturais e as influências artísticas mútuas entre as colônias lusas ainda estão por merecer estudos mais aprofundados, uma vez que a Coroa Portuguesa não se empenhou em divulgar notícias, fossem estas em forma de textos ou de imagens, dos povos e das terras sob sua soberania. Segundo Valeria Piccoli, “as informações eram tratadas como segredo de Estado e tinham alcance restrito, circulando preferencialmente como manuscritos, na forma de relatos ou peças cartográficas” (BARCINSKI, 2015, p. 63). Essa política é refletida numa escassez de estudos sobre as artes coloniais ultramarinas de Portugal, de modo geral.

Até meados do século XIX, havia uma abundante documentação burocrática, mas esta era escassa em termos de entendimento cultural da civilização chinesa, como escreve José Manuel Duarte de Jesus: “Não abunda na literatura portuguesa a temática chinesa, apesar de sermos o país europeu que há mais séculos entrou, como tal, em diálogo com o Império Celeste”.⁴⁵ Acerca do assunto, refere José Ribeiro:

Macau desde sempre teve uma especificidade própria. Ela provinha não só da sua situação geográfica, como da influência económica e social, nos primeiros tempos da China e, numa fase mais recente, da influência das potências coloniais dominantes nesse contexto geográfico (Inglaterra, França e Holanda), e da colónia de Hong-Kong. O interesse que as novas potências coloniais emergentes, com particular destaque na Inglaterra) revelaram desde o início da sua fixação no Oriente pela língua e cultura locais, abriram o caminho para a criação de importantes colecções, quer de arte quer de história natural, na Europa e nos Estados Unidos. A influência do cientismo de carácter darwiniano, onde a sistematização e a classificação das espécies naturais tinham lugar de destaque, permitiram que se iniciasse a recolha sistemática inicialmente de espécimes da fauna e da flora locais. Este movimento espalhou-se rapidamente para o campo da antropologia e da etnografia e a concomitante vertente da arte entendida como um mostruário das capacidades dos povos civilizados. A compreensão das línguas orientais, notadamente as línguas clássicas e vulgares do subcontinente indiano, e o chinês,

⁴⁵ De JESUS, José Manuel Duarte. *Faces da China*, Fundação Jorge Alvares. Edições Inquérito, 2007, p. 7.

permitiram ter acesso não só às obras clássicas religiosas, o budismo e o taoísmo, como a informação relativa à arte asiática.⁴⁶

A obra inglesa *Historical Sketch of the Portuguese Settlements in China* (1836, Publisher Boston, J. Munroe & co.), publicada em 1836 por Anders Ljungstedt 1759-1835, atendia às necessidades dos colonialistas ocidentais do século XIX, que pretendiam conhecê-la melhor com o objetivo de expandir a sua presença na China. Ao contrário das outras potências europeias, supracitadas, que constituíram um conhecimento organizado sobre as colônias ultramarinas –, a principal contribuição da tradição lusa passou pela criação de algumas imagens do Oriente. Essa tradição se intensificou nos séculos XVI e XVII, na literatura de viagens, como *Lendas da Índia*, por Gaspar Correia (1495-1561), ou *A Peregrinação*, por Fernão Mendes Pinto (1509-1583), obras que combinam relato histórico a momentos idealizados.

A respeito do orientalismo português, da inicial ausência de conhecimento detalhado do território e das populações nativas, e das condições externas que marcam o sistema de produção de um saber colonial português no período anterior ao século XVIII Antônio Manuel Hespanha explica:

Ao sistema imperial português não estava inerente nenhum projeto de enquadramento administrativo geral e sistemático. Por isso, ele praticamente não requeria nem produzia qualquer tipo de conhecimento detalhado do território e das populações. Embora não dispensasse um outro tipo de saber, esse ligado à descrição das rotas e portos, das produções e da mercancia, do potencial bélico dos potentes locais e alguns rudimentos — em geral deformados por uma pré-compreensão europeia articulada sobre o arquétipo da ideia de cruzada — de história e de política para uso da diplomacia colonial. Acrescente-se ainda que, na organização do seu Império, mesmo nos seus núcleos mais efetivos — como o Estado da Índia — a coroa portuguesa transplantava para as "conquistas" os modelos políticos da monarquia corporativa, caracterizados por uma administração descentralizada e passiva, praticamente reduzida às matérias de justiça, da guerra e, limitadamente, da fazenda.

Mas o império português estava umbilicalmente ligado a um projeto missionário. Este, sim, tinha múltiplas exigências no campo dos saberes. Necessitava de conhecer as religiões orientais, de dominar as línguas, de conhecer costumes e mentalidades, de apreender as particularidades finas da política local, de conhecer suficientemente o espaço para nele implantar a fina quadrícula da administração eclesiástica. São estas as condições externas que marcam o sistema de produção de um saber colonial português no período anterior ao século XVIII.⁴⁷

⁴⁶ RIBEIRO, José Diogo Henriques Seco. "A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha", in *Arquivo Coimbrão*. Boletim da Biblioteca Municipal. Volume XXXV. Coimbra, 2002, pp. 125, 126.

⁴⁷ HESPANHA, Antonio Manuel et Al. O Orientalismo Em Portugal [Seculos XVI - XX] - Ciclo de Exposições Memórias do Oriente. Comissão Nacional (1999), p. 19.

Também do saber produzido pelos portugueses sobre o oriente, já referindo-se ao século XX, Fernando Catroga escreve:

Em Portugal, os efeitos ideológicos do orientalismo têm de ser compreendidos a partir de um imperialismo defensivo, suportado por uma política que, se, por um lado, ainda acenava com o possível regresso à grandeza perdida, já não podia escamotear, por outro lado, a sua impotência perante as grandes nações europeias e respectivos impérios consolidados (Grã-Bretanha), ou em ascensão (França, Bélgica, Alemanha, Rússia). Mas não deixa de ser interessante notar que, sobretudo após a década de 70 do século XIX, tanto o diagnóstico das causas dessa decadência como a busca dos caminhos redentores passavam, como nos demais povos europeus, pela reivindicação da existência de um elo à raiz ariana, maneira de responder àqueles que o pretendiam negar. Isto explica que, subjacente ao orientalismo português de Oitocentos, se encontre o desejo de conhecer o outro, para o compreender e melhor o dominar, e, concomitantemente, se procure reafirmar ao outro europeu (e, em concreto, à Inglaterra), através de discursos e de ritualizações históricas, direitos e capacidades civilizacionais que os imperialismos dominantes estavam a pôr em causa. Pelo que ficou sintetizado se vê que o entusiasmo dos jovens intelectuais de Coimbra pela Índia era eco do "renascimento oriental" iniciado na Europa algumas décadas atrás. Eles limitavam-se a dar continuidade a um interesse intelectual que somente a partir dos anos 70 ganhou alguma expressão entre nós, mais em consequência das alterações ocorridas no campo das estéticas, dos saberes e das relações internacionais, do que no domínio da política portuguesa na Ásia. [...] A língua é veículo crucial para a compreensão do outro.⁴⁸

Seriam poucos os intelectuais lusófonos que buscariam estudar o Império Celeste em caracteres mais amplos. Nosso estudo trata da participação efetiva de alguns desses personagens que tentaram superar a incompreensão do Leste Asiático: o macaense José Vicente Jorge – investido, sobretudo, na divulgação da arte chinesa, quem colecionou especialmente porcelanas – e Camilo Pessanha – quem se interessou pela arte em diálogo com a poesia chinesa – e por isso, reuniu um grande espólio de pinturas e caligrafias.

Em seu prólogo, José Vicente Jorge explica os motivos que o levaram a redigir sua obra “Notas sobre a arte chinesa”: o autor se considera imbuído do dever de “facultar a compreensão do belo”⁴⁹ (JORGE, 1995, p.28). Tarefa essa, a seu ver, “é de todo aquele que cuida dos assuntos de arte” (Id. Ibid.). Jorge alerta sobre a persistência da deficiência portuguesa em interessar-se, de modo amplo, pela produção artística colonial: “a causa do desinteresse é geralmente a falta do conhecimento” (Ibid., p.28). Semelhantemente, anota José Diogo Henriques Seco Ribeiro:

⁴⁸ CATROGA, Fernando. “A história começou a Oriente”. AA.W., *O Orientalismo em Portugal Lisboa*, CNCDP, 1999, p. 211.

⁴⁹ JORGE, José Vicente. *Notas sobre a arte chinesa*; Introdução de Pedro barreiros. - 2. Ed. rev. e aum. il. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 28.

De facto, apesar de Portugal ter sido o primeiro país europeu que entabulou relações comerciais e diplomáticas com o Império do Meio e do Sol Nascente, nunca houve vontade política para criar um museu com estas características. Esse museu deverá reunir o que há de mais relevante nas colecções do estado português, mas que continua invisível aos olhos do público e inacessível aos estudiosos, muitas vezes por se encontrarem em museus cujo acervo pelas suas características nada tem a ver com esses de arte asiática. Assim, estes s ou são relegados para os reservados dessas instituições ou servem como meros s decorativos sem o mínimo enquadramento museológico.⁵⁰

Segundo o colecionador, passara-se o tempo em que os portugueses fizeram de Macau “um centro de exportação das belezas da China”, movidos pela expansão comercial. Ele afirma que tal interesse fora reduzido em território luso, diferentemente das demais nações onde as artes locais, em suas diversas manifestações, sofreram influências do contato com o Oriente:

O Oriente, como é sabido, foi sempre uma fonte de inspiração inesgotável e a Europa, por vezes, quando cansada de motivos demasiadamente explorados, encontra nestas regiões distantes uma razão de ser diferente e estranha e recebe sofregamente o que de exótico e belo lhe emprestam as artes primitivas. Assim vamos encontrar, em muitas épocas e em muitas escolas, a bem acentuada influência das artes orientais, na música, na pintura, na escultura, na dança, no teatro, na cerâmica etc. (JORGE, 1995, p.28).

O desinteresse português pela arte da geografia do “Extremo Oriente” é ainda mencionado por Ana Paula Laborinho na introdução da obra *Macau na escrita, escritas de Macau* (2010):

Este desinteresse nacional pelo Orientalismo português é tanto mais estranho quanto os Descobrimentos e, em particular, a geografia do que convencionámos chamar “Extremo Oriente” têm alimentado o imaginário português ao longo dos séculos, com repercussões até aos nossos dias. Julgamos que a ausência de uma perspectiva pós-colonial – ou a sua lenta introdução no espaço crítico português – resulta do tardio fechamento do ciclo colonial, que só se impôs a partir de 1974 [...]. Apesar de o processo de transferência da soberania sobre Macau (1987-1999) ter decorrido sob o escopo do regime democrático, é preciso ainda assim reconhecer que o ciclo colonial português – do ponto de vista material e simbólico – apenas se encerrou a 19 de dezembro de 1999. (LABORINHO; PINTO, 2010, p. 11)

Lembrando que o livro “Notas sobre a arte chinesa” se inscreve cronologicamente na promoção das manifestações e produções artísticas coloniais da “Exposição do Mundo Português” de 1940, durante o regime político do Estado Novo, que vigorou em Portugal durante 41 anos sem interrupção, desde a aprovação da Constituição de 1933 até ao seu

⁵⁰ RIBEIRO, José Diogo Henriques Seco. *A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha*, in “Arquivo Coimbrão”. Boletim da Biblioteca Municipal. Volume XXXV. Coimbra, 2002, p.115.

derrube pela Revolução de 25 de Abril de 1974. Nas palavras do autor “Uma das obras interessantes do Estado Novo tem sido promover as manifestações artísticas e literárias de assuntos coloniais. Lembrando-me de que Macau é uma colónia portuguesa, há cerca de 400 anos, e de que não tem características próprias, mas sim aquelas que lhe vêm da civilização chinesa” (Ibid., p.29). A apropriação da história da China pelo colecionador macaense consistiria, possivelmente, em um gesto de integração política (como também testemunha a inserção das obras de Fausto Sampaio no contexto do Estado Novo).

Salazar desejava uma “grande exposição histórica” que exemplificasse a “ação civilizatória” e traçava “cada passo e vestígio” de Portugal pelo Globo. Ele propôs ainda a reprodução da “arquitetura característica de cada uma das 21 províncias portuguesas” com seus habitantes em vestimentas típicas. (Diário de Notícias, 27 de março de 1938, in DE MATOS; AYTON, 2013. p. 198).

Figura 17 – Recordação



Legenda: fotografia tirada a 26 de julho de 1940 na Exposição do Mundo Português na Rua de Macau com trajos chineses.

Nota: o estúdio fotográfico (que fez a revelação) ficava no n.º 29 da Rua da Felicidade.

Fonte: <http://macauantigo.blogspot.com/2013/07/exposicao-do-mundo-portugues-1940-fotos.html>.

Macau teve presença marcante na exposição, tendo sido inclusivamente recriada em Lisboa uma rua movimentada típica da cidade portuguesa na China. Sua entrada ainda pode ser apreciada no local onde fora construída.

Figura 18 – Pavilhão de Macau



Nota: Jardim Botânico Tropical, Belém, Lisboa, Portugal.
Fonte: A autora, 2019.

Figura 19 – Entrada em estilo chinês com porta circular



Nota: Jardim Botânico Tropical, Belém, Lisboa, Portugal.
Fonte: A autora, 2019.

A Exposição do Mundo Português, realizada em Lisboa entre junho e dezembro de 1940, foi, além do primeiro grande evento cultural da ditadura do Estado Novo, o cume de sua propaganda "nacionalista-imperialista". A exposição tinha o duplo objetivo de comemorar a fundação da nação portuguesa em 1140 e sua independência da Espanha em 1640, tornando-se um veículo para a difusão e a legitimação da ideologia e dos valores da ditadura em que a ideia de nação foi (re)construída através de imagens, mitos e símbolos. Fernando Catroga refere: “Defende-se assim que o orientalismo, enquanto projeto de poder, foi igualmente animado por um desejo de gnose polarizado pelo impacto de outras culturas.”.⁵¹

⁵¹ CATROGA, Fernando. “A história começou a Oriente”. AA.W., *O Orientalismo em Portugal Lisboa*, CNCDP, 1999, p. 198.

Figura 20 – “Exposição do Mundo Português – Secção Colonial”



Legenda: livro sobre a secção colonial apresentando quadro de Fausto Sampaio (1893-1956) “Rua 5 de Outubro” na capa.

Fonte: <https://www.bestnetleiloes.com/pt/leiloes/livros-112/exposicao-do-mundo-portugues-6>.

A imagem anterior apresenta a capa do livro sobre a Secção Colonial com uma das telas de Fausto Sampaio, escolhida para figurar na Exposição do Mundo Português, em 1940, em Lisboa (precisamente 91 obras de arte de Sampaio foram ali expostas).

3.2 Orientalismo e sinologia

Segundo Manuela Ramos, os vocábulos “orientalismo e sinologia encontram-se pela primeira vez, num dicionário português em 1873, justamente o ano em que se reúne em Paris o I Congresso Internacional de Orientalistas” (RAMOS, 2001, p. 82). A autora ressalta ainda que, ao longo do século XIX, inauguraram-se já diversas sociedades culturais de pesquisas sobre o Oriente, como a francesa *Société Asiatique*, criada em 1822, a Inglesa *Royal Asiatic Society*, fundada um ano depois, em 1823, e a *American Oriental Society*, em 1842. É decerto

surpreendente o fato de somente no século XX o orientalismo artístico no mundo lusófono começar a ter sido investigado sistematicamente. Afinal, pouco se documentara acerca da presença das representações do designado Oriente na literatura do país europeu de mais antiga tradição de contato com a Ásia. Poucos intelectuais portugueses dedicaram-se a um amplo estudo da cultura macaense e chinesa. O interesse pela Ásia, como realça o relato de Fernando Catroga, inicia-se pelas culturas da Índia:

De facto, a Portugal foram chegando algumas repercussões do chamado "renascimento oriental" e de um dos seus fascínios maiores: os livros sagrados e, sobretudo, o dos textos budistas. Em 1854, José Maria de Abreu, lente da Universidade e político interessado nas coisas do ensino, mostrava, em artigo publicado em O Instituto, ter bons conhecimentos sobre a cultura dos *arianos*. Com efeito, cita William Jones e Colebrooke e as traduções mais em voga: a do *Viga-Veda-Sanhita*, realizada por Max Müller (Oxford, 1849-1854a); do *Rig-Veda*, feita por H. A. Wilson (Oxford, 1850); a do *Rig-Veda* ou *Livre dos Hymmes*, da autoria de Langlois (Paris, 1848-1851) *Des Vedas*, de Barthélemy de Saint Hilaire (Paris, 1854); c conhecia ainda as leis de Manú⁴ 7. Foi igualmente através de algumas destas obras que a nova geração, que então despontava para a literatura, acedeu a cultura oriental. Todavia, somente na década de 70 este interesse recebeu uma concretização um pouco mais continuada.

Com efeito, alguns divulgadores, como Cândido Figueiredo, tinham uma relativa actualização bibliográfica. Em artigo de 1873, o futuro filólogo citava autores como Jacolliot, J. J. Ampère, Langlois, Roer, Benfey, Max Müller, Bournouf, Garcion de Passy, Alfred Maurry, integrando a lição maior deste interesse pelo Oriente nesta questão fundamental: "hoje, o problema das origens é o ponto de atração, para onde convergem as maiores inteligências do mundo. Antes mesmo da solução final do problema, todos os olhos estão fixos no extremo oriente, como se de lá tenha de surgir o portentoso Édipo que há-de vencer a implacável Esfinge: Ex Oriente Lux [...]. No sentir comum dos naturalistas, filólogos e orientalistas contemporâneos, a Índia é o berço da Humanidade, das religiões, das civilizações, *the womb of the world*."⁵²

O Professor Antônio Aresta, pesquisador sobre a história de Macau, traz relevantes informações a respeito de cinco figuras do diálogo luso-chinês na colônia portuguesa na China “que tiveram o mérito de modelar a fisionomia social, espiritual e cultural de Macau”⁵³ (ARESTA, 2012, p. 1): Francisco Saverio Rondina (1827-1897), missionário jesuíta italiano do Real Padroado Português do Oriente, José Gomes da Silva (1853-1905), primeiro Reitor do Liceu de Macau, José da Costa Nunes (1880-1976), um dos mais ilustres portugueses que viajaram e trabalharam no Oriente e no Extremo Oriente, José Maria Braga (1897 -1988), erudito e eclético investigador da história dos portugueses em Macau e no Extremo-Oriente, e

⁵² CATROGA, Fernando. “A história começou a Oriente”. AA.W., *O Orientalismo em Portugal Lisboa*, CNCDP, 1999, p. 213.

⁵³ ARESTA, Antônio. *Cinco Figuras do Diálogo Luso-Chinês em Macau*. Administração n.º 97, vol. XXV, 2012-3.º, 873-893, p. 873.

José dos Santos Ferreira (1919-1993), que preocupou-se em resguardar a cultura oral e escrita de Macau, publicando em 1978, *Papiá Cristám di Macau: Epítome de Gramática Comparada e Vocabulário. Dialecto Macaense*.

José Gomes da Silva é particularmente importante por fazer parte em 1892 da “Comissão Organizadora da Exposição Colonial que se realizou no Palácio de Cristal, no Porto [em 1894], presidindo à secção histórico-cultural de Macau e de Timor”. Adiante, neste trabalho, discutiremos mais detalhadamente acerca das manifestações e produções artísticas coloniais da Exposição do Mundo Português de 1940 em Lisboa.

José da Costa Nunes também nos interessa por sua atividade como professor e reitor no Seminário de S. José e no Liceu de Macau, local importante da intelectualidade macaense onde também lecionariam Camilo Pessanha e José Vicente Jorge.

3.3 O trabalho artístico dos jesuítas em Macau e as influências por estes exercidas sobre a pintura chinesa

Já mencionámos que os jesuítas eram renomados por sua grande erudição e por seu extenso trabalho educativo. Através das informações que nos chegam através do Padre Manuel Teixeira, aprendemos que durante os dois séculos que na China viveram, os jesuítas, além de sinólogos, matemáticos e astrónomos, cultivaram também as belas artes tanto em Pequim como em Macau.

Conhecer quais foram os pintores jesuítas na China de modo geral, e em Macau em particular, permite-nos compreender os estilos pictóricos e suas heranças no espólio de Camilo Pessanha. Por exemplo, estudando as coleções do poeta, deparamo-nos com obras atribuídas ao pintor Jiāo Bǐngzhēn 焦秉貞 (1689–1726), o mais influente artista de corte no estilo *jiehua* (de representação acurada, arquitetônica) durante o reinado de Kangxi. Na pintura, Jiao é conhecido como um dos primeiros pintores da dinastia Qing a receber influências ocidentais. Ele também está entre os pintores retratistas e miniaturistas mais importantes do início da dinastia Qing. A influência ocidental em sua arte adveio de seu contato com os jesuítas na Escritório Imperial de Astronomia.

Apoiamo-nos na obra de Padre Teixeira⁵⁴, através da qual apreendemos como pintores chineses receberam em Macau a influência dos artistas europeus e conseguiram fundir o estilo chinês com o ocidental.

Por último, artistas como George Chinnery (1774-1852), Auguste Borget (1808-1877), George Smirnoff (1903-1947), Thomas Allom (1804-1872), William Purser (1789-1852), William Speiden Jr., (1835-1920), Warner Vamham, Duché de Vancy (?-1788), Fausto Sampaio (1893- 1956), entre outros destacaram-se por conferir ao Extremo-Oriente o lugar protagonista de suas telas, tendo em comum também a realização de retratações fiéis de Macau.

Figura 21 – “Junco de Comércio – Macau”



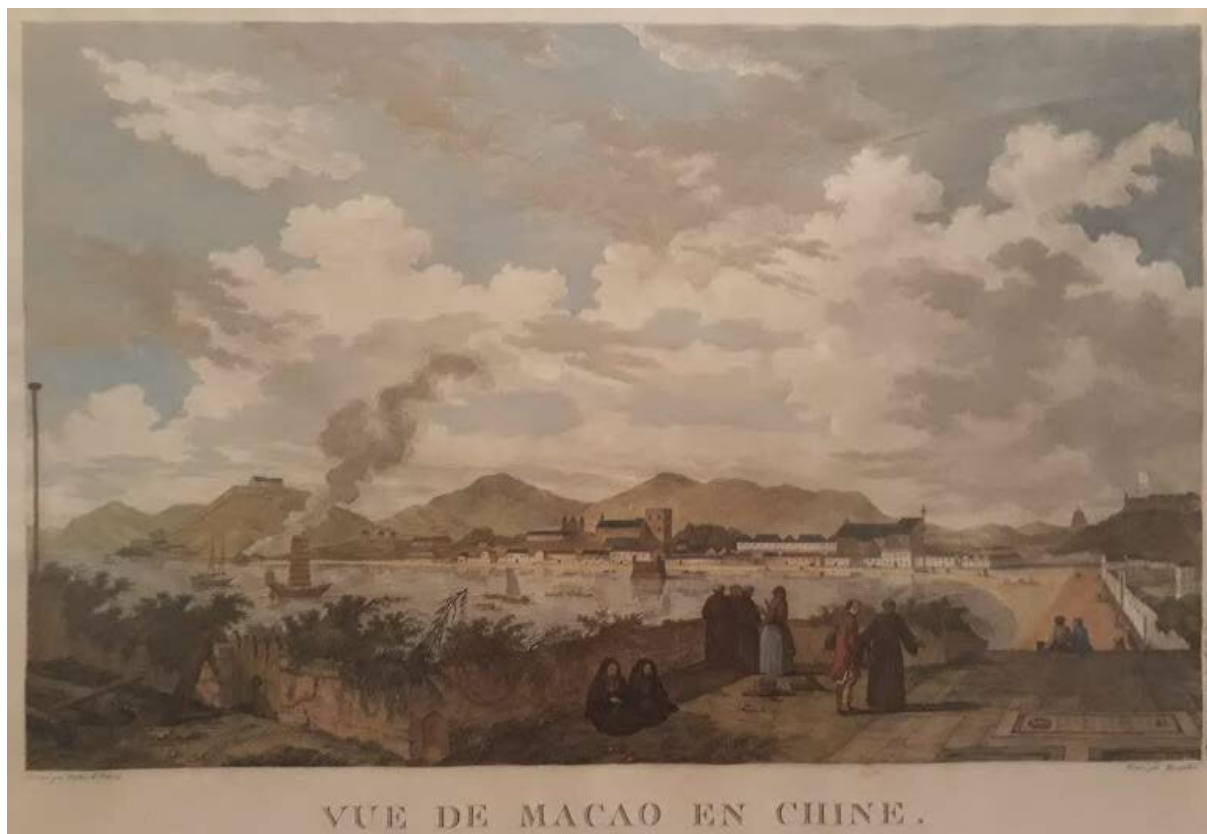
Legenda: desenho de Warner Vamham, pena, lápis e aquarela sobre papel.

Nota: Macau, 8 de novembro de 1838.

Fonte: Centro Científico e Cultural de Macau, Lisboa, Portugal, inv. 31, p. 91.

⁵⁴ George Chinnery no bicentenário do seu nascimento, 1774-1974. Edição do Governo de Macau. Macau — Imprensa Nacional — MCMLXXIV.

Figura 22 – “Vista de Macau na China”



Legenda: desenho de Duché de Vancy, 40.^a gravura de Masquetier, gravura e aquarela sobre papel

Nota: Macau, século XIX.

Fonte: “*Atlas du Voyage de la Pérouse*”, Centro Científico e Cultural de Macau, Lisboa, Portugal.

De este apanhado se vê que, antes de Sampaio, muitos outros houve que pintaram cenas de Macau e da China e da vida chinesa, exercendo influência mais profunda e duradoira nos artistas do Celeste Império do que este pintor português.

3.3.1 Escola de pintura no Japão e em Macau

O seu fundador foi Giovanni Cola, que vulgarmente era chamado Giovanni Nicolau. Nicolau nasceu em 1560, em Nola, perto de Salerno, ingressando na Companhia de Jesus em dezembro de 1577. Em 1581, partiu para Goa; a 26 de abril de 1582, partiu para Malaca,

aonde chegou a 24 de junho; saiu de lá a 3 de julho em companhia dos padres Mateus Ricci, Francisco Pásio e mais cinco, aportando a Macau a 7 de agosto desse ano.

Em Macau, pintou o quadro do Salvador, que Pásio pedira a 18 de fevereiro de 1583 para a Missão de Shiu-Hing. A 14 de julho de 1583, Nicolau partiu para Nagasáqui, aonde chegou a 25 desse mês. Abriu uma escola de pintura em Amacusa. Foi ordenado sacerdote depois de 1596, partindo para Arima; nesta cidade abriu outra escola de pintura, ensinando a 14 dógicos.

De 1603 a 1613, ensinou pintura em Nagasáqui. Em 1614, regressou a Macau, onde continuou a pintar e a ensinar pintura até à sua morte, ocorrida a 16 de março de 1626.

3.3.2 Discípulos de Giovanni Nicolau

O mais célebre foi Jacob Niwa ou Niva, que nasceu no Japão em 1579, sendo filho de pai chinês e mãe japonesa. Em 1601, foi enviado para Macau pelo P. Alexandre Valignano e em Macau ingressou na Companhia de Jesus em 1603. No ano anterior, acompanhara à China o P. Mateus Ricci. Para a igreja da Madre de Deus, ou de S. Paulo, pintou, entre outros, um quadro da Assunção de N. Senhora, e um frontal de Sta. Úrsula para o altar das Onze Mil Virgens. Ricci dizia que o “Ir. Niwa, com as suas pinturas, fazia pasmar todo aquele mundo da China, tanto que confessavam todos que não havia pintura na China que se comparasse com a sua, estando antes persuadidos que não havia outra senão a da China”.⁵⁵

Conhecem-se ainda mais três pintores da escola do P. Nicolau: Ir. Mâncio Taichiku, japonês, que entrou na Companhia de Jesus em 1607. Em 1614, veio para Macau e lá faleceu a 20 de janeiro de 1615, sendo sepultado na igreja da Madre de Deus, junto do altar de S. Miguel. O Ir. Tadeu entrou na Companhia em 1590 e cujo nome aparece num documento de 1620, que o dá como residente em Macau. O Ir. Pedro João entrou na Companhia em 1585 e aparece em Macau em 1620.

⁵⁵ P. Fernão Guerreiro, *Relação Anual*, T—II, p. 93.

3.3.3 Mateus Ricci

Miguel Ruggieri e Mateus Ricci procuravam atrair os intelectuais chineses à religião cristã por meio das letras, das ciências e belas artes; além dos livros, multiplicaram quadros e imagens de N. Senhora e do Salvador do Mundo. Os letrados e mandarins cobiçavam ardentemente estas produções de arte europeia e faziam-lhes perguntas sobre os seus segredos. Ricci explicou-lhes que os pintores chineses empregavam apenas a luz nas suas obras, do que resultava aparecerem os rostos e os corpos sem saliências, enquanto os europeus, pela combinação de luz e sombra, obtinham as saliências e curvas, apresentando os membros, as mãos e corpo ao natural.

Todos os rostos dos homens, continuou Ricci, enfrentam a luz, por isso ficam iluminados e claros; se estivessem colocados de lado, só enfrentariam uma parte da claridade. A parte que não enfrenta a luz, incluindo os olhos, a orelha, o nariz e a boca, ficam, então, submergidas na sombra. Estes são os princípios que regem os nossos processos e é por eles que conseguimos obter efeitos que parecem reais.⁵⁶

Ricci chegou a Shiu-Hing em 1583, a Nanquim em 1598 e a Pequim em 1600, falecendo nesta capital em 1610. Ao chegar a Pequim, apresentou ao imperador Man-Lik, um memorial em que dizia:

Ofereço uma imagem de Cristo, duas da Santa Mãe, um exemplar da Bíblia, uma de pérolas, um mapa-múndi e uma excelente flauta. Ofereço isto a Vossa Majestade, se bem que todas estas coisas sejam indignas, mas são um tributo do extremo ocidente, de modo que o pode considerar algo diferente.

Man-Lik, ao ver estas e outras ofertas, ficou extremamente satisfeito. Admirou as imagens de Cristo e da Mãe de Deus, a que chamou pagodes vivos pela viveza das cores e da expressão. Ofereceu esta última imagem à imperatriz, que se pôs de joelhos diante dela. O P. Bernard, falando do P. Mateus Ricci na China, diz:

⁵⁶ Citado por Luís G. Gomes em «Renascimento», I ano, 1943, p. 595.

Por meio de toda a sorte de engenhosas invenções, Ricci continua a entreter relações cordiais com estes amigos altamente colocados: leques pintados à mão⁵⁷, pães⁵⁸ de tinta da China decoradas com gravuras imitadas da Europa, quadrantes solares e outras curiosidades estrangeiras trazem-lhes à mente, sem dúvida, a lembrança deste homem (Ricci). Uma obra famosa reproduz quatro gravuras muito curiosas com a data de 5 de janeiro de 1606.⁵⁹

O P. Bernard refere-se ao Pao-hsing Tú (i.e., “As preciosas Imagens de Mateus Ricci”), que faz parte da famosa obra ilustrada da dinastia Ch'eng-shihM o-yüan (EFA3Ü), por Ch'eng Chün-fang, célebre fabricante de tinta do centro manufatureiro de tintas, Hsi Hsien na província de Anhui. Bernard afirma que a imagem da Virgem foi gravada no Japão por Niva e as outras são do Evangelho do P. Nadal.⁶⁰

Helga Burgcr, por seu lado, diz que «essas imagens eram estampas feitas em chapas de cobre pelo célebre belga Crispin de Passe (1564-1637) e Antonius Wierix (circa 1552-1624)⁶¹ apenas a notar que, quando Ricci entrou na China em 1583, Crispin tinha apenas 19 anos. Ora para qualquer dos seus quadros chegar a Macau tinha de levar uns 2 ou 3 anos: devia ser pedido da China a Portugal ou ao Geral da Companhia em Roma; depois encomendado à Bélgica, remetido a Portugal e daqui à China. Ora não se pode supor que Crispin aos 16 ou 17 anos fosse já pintor tão famoso, ou mesmo, pintor da qualquer espécie.

Ch'eng Chün-pang obteve de Ricci essas quatro “Preciosas Imagens” e os textos explicativos que o mesmo Ricci lhe acrescentou em caracteres chineses e em romanização, que dão 24 páginas. O pintor Ting Yung-p'eng, amigo de Ch'eng, copiou as estampas de Ricci para esculpir os blocos de impressão, sendo a entalhadura executada pela família Huang. Com estas e outras pinturas Ch'eng publicou um precioso catálogo. Ku Ch'i-Yüan, colaborador de Ch'eng, escreveu no seu K 'o Tsuo Chui-Hua, cap. 4:

⁵⁷ *Opere storiche del P. Matteo Ricci*, pelo P. Tachi Venturi, T. I, p. 19.

⁵⁸ Massa de terra preparada para ser moldada.

⁵⁹ Laufer, *A Chinese Madonna (The Open Court*, Janeiro de 1912). Pelliot, *La peinture et la gravure europeenne em Chine au temps de Mathieu Ricci*. (T'oung Pao, 1920—1921t., 20, p. 24. — Quanto aos pães de tinta e selos da China, cf. Tachi Venturi, I, 17—18a: primeira inspira-se num quadro da Madona de Sevilha que o pintor Niva ou outro discípulo do P. Nicolau gravou no Japão (1), as outras três são extraídas das Meditações sobre o Evangelho do P. Nadal: — Pedro a marchar sobre as águas, os discípulos de Emaús e o castigo de Sodoma; um comentário em caracteres chineses e em romanização europeia explica aos leitores o sentido destes quadros cristãos.

⁶⁰ Henri Bernard, “*L'art Chreténe en Chine du temps du Père Matthieu Ricci (Revue d'Histoire des Missions)*”, t. 12, 1935, p. 217—224.

⁶¹ Cf. “Boletim do Instituto Luís de Camões”, Vol. III, n.0 1, Macau, 1969, P. 39.

Mateus Ricci, europeu do Ocidente, tem um belo rosto, o bigode encaracolado e olhos profundos com pupilas amarelas como as dum gato. É muito versado na língua chinesa. Veio para Nanquim e viveu em Hsi-ying na porta Cheng-Yang. Afirma que o seu país crê no catolicismo, em Deus, criador do céu e da terra e de todas as coisas. Mas Deus é pintado como um menino nos braços duma mulher, que se chama Mãe de Deus. Para imprimir esta imagem serviram-se duma placa de cobre e coloriram-na. O filho parece vivo, o corpo e os braços aparecem muito claramente, vendo-se a parte convexa e côncava do rosto tal e qual como numa criança viva.

Por sua parte, o autor da *História dos poemas sem música* (Wu-sheng shi shi), cap. 4, Chiang Shao-shu escreve:

Mateus Ricci trouxe do ocidente a imagem dum santo. É uma mulher segurando uma criança. As sobrancelhas e os olhos e as linhas do vestido são como a reflexão do real num espelho, muito naturais. A sua elegância, beleza e refinamento não podiam ser copiadas por um chinês.⁶²

Em fins de junho de 1605, o judeu chinês Ngai apresentou-se a Ricci que o levou à capela, onde se ostentava um belo quadro da Madona, tendo dum lado o Menino Jesus e doutro S. João Baptista de joelhos. Dos dois lados da capela estavam os retratos dos quatro evangelistas. Ngai reverenciou as imagens.

Quando Ricci faleceu a S de Maio de 1610, em Pequim, os principais neófitos ajoelharam-se diante do Ir. Manuel Pereira, S. J., que sabia um pouco de pintura, pedindo-lhe que pintasse o retrato do padre. Nessa altura o Ir. Niva, que era o pintor da Missão, achava-se em Nanchang.⁶³

3.3.4 P. Francisco Xavier da Cunha

Francisco Xavier da Cunha foi o mais notável pintor jesuíta. Era chinês e chamava-se Wu li, sendo o segundo filho de Ung-Seak-Kei; é também conhecido por li, Yü-shan (Ü-sán e pelo pseudónimo de Mak-Tcheang-Tou-Iam (“Eremita do Poço Escuto”). Nasceu a 1/8/1631 na cidade de Changshu-hsien, Kong-Sou (itik), província de Kiang-nan.

⁶² Cit. por Helga Burger em “Boletim do Instituto Luís de Carnões”, Vol III, nº 1, 1969, p. 40.

⁶³ O P. Pfister, “*Notices Biographiques et Bibliographiques*”, p. 1070, “*Peintres*”, além deste Ir. Pereira, menciona outros pintores jesuítas, tais como o P. Ribeiro, de Logea, etc.

Tendo falecido seu pai na província de Hó Pak , sua mãe confiou a sua educação e a de outros dois filhos aos melhores mestres da sua terra natal para se habilitarem aos exames do Estado, a fim de obterem um lugar na Corte.

Ung-Lek, porém, aborreceu-se dos estudos dos clássicos chineses e preferia vagar pelos campos, de paleta em punho, fixando as maravilhas da natureza. Ao nele notar esta propensão, sua mãe confiou-o aos melhores pintores que pôde encontrar. Fez tais progressos que ainda hoje é tido como o melhor aquarelista do lôk-ká (grupo dos seis), que são a glória da aquarela da dinastia Tch'eng. Os seis grandes são Ung-Lek, Uan-Sou-P'eng, Uóng-Si-Man e todos naturais dos arredores de Xangai. A princípio, Ung-Lek imitou o seu mestre Uong-Si-Man; depois inclinou-se para os notáveis aquarelistas das dinastias Song e Un; no terceiro período, sofreu em Macau a influência dos pintores europeus e conseguiu fundir o estilo chinês com o do Ocidente.

Segundo escreve Luís G. Gomes, a quem vimos seguindo, Ung-Lek pautava a sua vida pela seguinte norma, escrita por ele próprio para seu uso:

Os mais notáveis escritores da antiguidade não mendigavam louvores ou fama; os melhores aquarelistas jamais procuravam honras ou sucessos, pois escreviam só para expressarem os sentimentos dos seus corações e aquarelavam, sem outra mira, a não ser a de deleitarem o seu espírito, podendo, por isso mesmo, andar envolvidos em trapos e mastigar ruínas alimentares, sem que necessitassem jamais de implorar auxílio fosse de quem fosse.⁶⁴

As aquarelas de Ung-Lek eram altamente elogiadas pelos críticos e avidamente procuradas.

Aos 48 anos de idade perdeu a mãe e este choque abalou-o profundamente; o seu carácter taciturno tornou-se ainda mais concentrado e arredo, esquivando-se aos poucos amigos que lhe restavam.

Aproximou-se dos jesuítas, estudou a religião católica e converteu-se, sendo batizado pelo P. Filipe Couplet, que lhe deu o nome de Francisco Xavier da Cunha. Este jesuíta belga trouxe-o a Macau para o levar consigo para a Europa, onde ele tencionava professar na Companhia de Jesus; mas o Superior do Colégio de S. Paulo dissuadiu-o dessa viagem, ficando ele no Colégio. O P. Couplet embarcou para a Europa nesse ano de 1680. Cunha demorou-se em Macau cinco meses. Em 1682, ingressou no Noviciado da Companhia, fazendo os votos em 1684.

⁶⁴ O notável aquarelista Pe. Simão Xavier da Cunha, por Luís Gonzaga Gomes' in *Renascimento*, Vol. I, 1943, p. 173.

A instrução para as ordens maiores foi-lhe ministrada em Nanquim pelo franciscano João Francisco Nicolai, segundo este diz em carta de 29/2/1688 ao P. Tomás Pereira, S. J.:

O Lieu lao-yeh, aliás Irmão Blásio Verbiest⁶⁵, recebeu do Snr. Basilitano⁶⁶ as ordens menores na dominga da Septuagésima⁶⁷; e presentemente vai-se dispondo pai a as maiores com outros dois irmãos⁶⁸; e eu com o P. Gabiani⁶⁹ ocupamo-nos a instruí-los e ensiná-los⁷⁰.

Os três jesuítas, Cunha, Bañez e Verbiest foram ordenados sacerdotes em Nanquim pelo primeiro bispo chinês, D. Gregório Lopes, a 1 de agosto de 1688. Após a ordenação, continuou a dedicar-se à pintura, além dos seus trabalhos apostólicos; as suas pinceladas acusam mais vigor com acentuada influência europeia.

Conhecem-se 33 quadros do P. Cunha, que é um dos grandes pintores chineses de todos os tempos. Além de pintor, era ainda poeta. Missionou durante 29 anos na província de Fukin (1688-1717).

Os três jesuítas chineses ordenados por D. Gregório sabiam pouco latim e até o pronunciavam mal, segundo refere frei Basílio Brollo, O. F. M., em carta de 4/10/1689 ao Card. Cibo:

O ano passado tive um china literato, que o Ilmo. Snr. d'Argoli⁷¹ mantinha com desejo de o promover ao sacerdócio, ao qual eu ensinava a ler o missal; de facto, não pronunciava mal, o que se nota, no entanto, nos três sacerdotes, ordenados pelo Ilmo. Snr. Basilitano; os quais, ainda que não têm a pronúncia tão perfeita como nós, pronunciam, contudo, suficientemente o necessário.⁷²

O P. Cunha faleceu em Xangai a 24 de fevereiro de 1717. Manuel da Silva Mendes faz dele esta apreciação: “Como pintor foi um dos paisagistas mais notáveis da dinastia Ts'ing,

⁶⁵ Liu-lau-yeh, ou Liu Wen-Té Som-Kong, foi baptizado pelo P. Fernando Verbiest, S. J., Presidente do Tribunal de Astronomia, que lhe deu o nome de Brás Verbiest.

⁶⁶ D. Gregório Lopes, O. P., chinês, bispo titular de Basileia.

⁶⁷ 15 de fevereiro de 1688.

⁶⁸ Os outros dois irmãos jesuítas eram Paulo Wan Bañez e Simão Xavier Wu da Cunha.

⁶⁹ P. João Domingos Gabiani, S. J., reitor do Colégio de Nanquim.

⁷⁰ “*Sinica Franciscana*”, Vol. I, Pt. I, p. 37.

⁷¹ D. Bernardino della Chiesa, bispo de Pequim e titular de Argoli.

⁷² “*Sinica Franciscana*”, Vol. VI, Pt. 11, p. 989.

excelente colorista como Tang Yin sob os Ming e, no estilo, imitador dos grandes mestres de Sung e Uuen”.⁷³

3.3.5 Academia de pintura em Pequim

Os jesuítas fundaram na capital da China uma escola de pintura. Para lá foi o Irmão leigo Cristóvão Fiori, italiano, que chegou a Macau aos 21 de julho de 1694, entrando em Pequim em fins de outubro do mesmo ano. Um ano depois, foi reenviado a Macau e expulso da Companhia, mas deixou-se ficar na província de Shantung.

Outros pintores desta escola foram o irmão jesuíta Carlos de Belleville e o secular João Gherardini.

Em novembro de 1698, chegou a Cantão o navio *l'Amphitrite* com 10 jesuítas a bordo, sob a proteção de Luís XIV: Padres Dolzé, Pernon, de Broissia, de Premare, Regis, Parrenin, Geneix, Domenge, Inácio Gabriel Babarier e o Ir. leigo de Belleville; no mesmo navio chegou o pintor italiano Gherardini, destinado ao serviço do imperador de Pequim.

Estes dois pintores, um jesuíta e outro secular, procuraram ensinar aos chineses os processos da arte europeia com a sua perspectiva, anatomia, efeitos de luz e sombra, mas nada conseguiram, perante a resistência dos celestes aferrados à sua tradição ancestral.

Vieram a seguir dois jesuítas — Attiret e Castiglione a continuar a obra dos seus predecessores na corte imperial.

3.3.6 Ir. José Castiglione

Nasceu em Milão a 19 de julho de 1688 e faleceu em Pequim a 16 de julho de 1766. Ingressou em Génova, como irmão leigo, na Companhia de Jesus a 16 de janeiro de 1701. Tendo pedido as Missões da China, foi para Portugal, onde concluiu o noviciado. A capela do noviciado de Coimbra foi pintada por ele e ainda hoje ali se conservam alguns quadros seus. Isto deu-lhe certa fama, pois D. Maria de Áustria incumbiu-o, em 1714, de pintar os retratos dos príncipes.

⁷³ Nova Colectânea de artigos de Manuel da Silva Mendes, Vol. I, p. 42.

Os jesuítas portugueses de Pequim haviam pedido ao general Tamburini que lhes enviasse um pintor; foi escolhido o Irmão Castiglione que embarcou em Lisboa a 17 de Abril de 1714, aportando a Macau a 22 de Dezembro de 1715. Adoptou o nome chinês de Lang Shih-ning (em cantonês Long-Sai neng). Durante os 50 anos que viveu em Pequim, foi arquiteto e pintor dos imperadores K'ang-Hsi ou K'ang-Hi ou Hong-Hei (1662—1723J), Jung-Chen ou Yung-Tcheng (1722-1735 e Ch'en Lung ou K'in-Long ou Kien--Lung (1735—1796). Foi elevado por este último ao grau de mandarim em 1748. Dele escreve o P. Domingos Maurício:

Especializado em assuntos históricos e no retrato à maneira italiana do séc. XVIII, iniciou-se com os artistas chineses na pintura a óleo sobre vidro e na aquarela sobre seda, notabilizando-se, particularmente, nos desenhos de cavalos, sendo o primeiro a representar, em 1728, o “galope volante”.

O único retrato feminino que dele resta é o da célebre Princesa Odorifera. Em 1747, trabalhou também como arquiteto com o jesuíta Miguel Benoit na construção do Palácio Ocidental, incendiado em 1860 pelas tropas franco-inglesas. Com um estilo onde o europeu se casa harmoniosamente com o chinês, influenciou em muitos pintores da corte e é o único ocidental que figura na grande História da Pintura, de P 'eng Jun-Ts'an, composta em 1800⁷⁴. Escreve Luís Gomes:

Castiglione foi o único que conseguiu adquirir completo domínio da técnica chinesa e aquele que, segundo parece, se deixou abstrair da sua personalidade de europeu para adoptar a sensibilidade de chinês, a fim de poder trabalhar segundo os preceitos da arte nativa.

Os seus inúmeros trabalhos realizados na China, para divulgação e elucidação dos estudiosos seus admiradores, teriam de ser divididos em: trabalhos segundo a técnica estritamente europeia; trabalhos no estilo híbrido; e trabalhos feitos segundo a técnica puramente chinesa.

Quaisquer das suas obras, quer em pintura, quer em esmaltes, quer em porcelanas são hoje disputadíssimas, mesmo pelos próprios chineses que não deixam de apreciar o seu virtuosismo e o colocam na história da pintura nacional a par dos maiores pintores da época dos Cheng.

⁷⁴ *Verbo*, Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, sob o nome de Castiglione (José).

No Boletim E. da Diocese de Macau (out. de 1936), p. 294, diz-se que entre os objetos achados no antigo palácio imperial de Pequim, apareceram “dez rolos com pinturas do famoso jesuíta Castiglione falecido em 1766, que passou mais de 50 anos na China e gozava de grande prestígio junto do imperador Chieng-Lung”.

Na fusão das duas técnicas europeia e chinesa notabilizou-se ainda o P. Inácio Sickelpart.

3.3.7 Ir. Jean Denis Attiret

Jean Denis Attiret nasceu em Dole, França, a 31 de julho de 1702 e faleceu em Pequim, a 8 de dezembro de 1768. Estudou arte em Roma e, regressando à França, distinguiu-se como pintor de retratos.

Entrou na Companhia de Jesus como irmão leigo, enriquecendo com pinturas não só a capela do noviciado como também a catedral de Avinhão. Partiu para a China e ingressou na Academia dos Pintores na corte de K'ien—Lunge m 1737, ao lado de Castiglione. Foi honrado com o título de Pintor do Imperador, que o elevou, como ao seu confrade, ao grau de mandarim. Como todo o seu trabalho era feito, não por causa da arte, mas para agradar a K'ien-Lung, Attiret sujeitava-se a tudo que ele lhe ordenava ou sugeria: se os óleos não lhe agradavam, voltava-se para as aquarelas e pinturas a têmpera; se o seu real senhor não gostava de sombras, que lhe pareciam manchas, estas desapareciam.

Assim Attiret passou a pintar à chinesa, abandonando a técnica europeia. Pintou todos os cortesãos mais importantes; mas a maior parte do seu trabalho era feito em vidro ou seda, representando árvores, frutos, peixes, animais etc.

Quando o Imperador venceu os tártaros, mandou pintar as suas batalhas. Quatro jesuítas lançaram-se ao trabalho produzindo 16 quadros, que foram gravados em França; quando estes chegaram à China, já Attiret havia falecido. O imperador pagou as despesas do seu funeral e mandou um seu representante ao enterro.

Em 1 de Novembro de 1743, o Ir. Attiret escrevia em *Lettres Edifiantes*:

Foi-me necessário esquecer, por assim dizer, tudo o que eu havia aprendido e arranjar uma nova maneira para me conformar ao gosto da nação ... Tudo o que nós pintamos é ordenado pelo imperador: Primeiro fazemos os desenhos; ele vê-os e fá-los mudar, reformar como bem lhe parece. Que a correção seja boa ou má, é preciso passar além, sem ousar dizer nada.

Se Castiglione retratou a “olorosa concubina” Heong-Fei, o amante desta, o imperador K'ien-Long fez-se retratar por Attiret, que tinha o nome chinês de Vóng-Tchi-Seng.

Os quatro pintores jesuítas decoraram o palácio imperial com as pinturas alegóricas das 4 estações, produzindo nada menos de 20 quadros.

3.3.8 Em Macau

Enquanto isto se passava em Pequim, continuavam os jesuítas a pintar em Macau. O que mais impressionou os autores chineses do *Ou-Mun Kei-Leok* (História de Macau) na sua visita a Macau nos meados do séc. XVIII, foram as pinturas do Colégio de S. Paulo, como eles confessam a pág. 221:

Em Macau, dos médicos, há o On-tó-ni (António), que criou a sua fama como cirurgião, há muito tempo.
Quanto às suas outras artes, há a de *Sai-iéoung-wá* (pinturas europeias). No mosteiro de S. Paulo, existe uma coleção completa de mapas e oceanos; pinturas em papel; pinturas em couro; pinturas em toda a espécie de s de vidro.
Olhando para os andares, terraços, palácios, casas, pessoas e s dessas pinturas, a uns dez passos de distância, se as portas desses edifícios estiverem abertas, poderão completar-se os degraus dos seus andares que são completamente semelhantes aos das nossas grandes moradias. Nas figuras humanas, as sobrancelhas e os olhos são ainda mais naturais. Há ainda quadros de figuras e paisagens em esmalte formando coleções de várias espécies de histórias e quadros com flores bordadas.

Esta Monografia de Macau, escrita por Tcheong-U-Lam e Ian-Kuong-lâm, foi publicada em 1751, uns 10 anos antes da expulsão dos jesuítas de Macau. Daqui se vê que durante os dois séculos que aqui viveram, os jesuítas, além de sinólogos, matemáticos e astrónomos, cultivaram também as belas artes tanto em Pequim como em Macau. Infelizmente esses quadros não se conservaram até hoje.

3.3.9 Outros pintores

Jack Braga publicou nos Arquivos de Macau, nº 3, set. de 1964, p. 192, o mais antigo desenho de Macau, que data de 1626, segundo ele escreve:

Ignorada mão fez um pequeno esboço desta cidade e esse desenho chegou à Europa. Era uma estampa bastante rude dando apenas uma ideia muito elementar do delineamento da pequena península a que os pioneiros deram a designação de “Cidade do Nome de Deus de Amacao”. Não parece que o desenho original desta estampa tivesse sobrevivido, mas ou esta gravura ou uma cópia apareceu na Inglaterra, proporcionando ao cartógrafo inglês, John Speed, a oportunidade de a incluir como uma das vinhetas que decoraram a cercadura dum mapa da China por ele gravado.

Este mapa foi baseado em primitivos portulanos portugueses da região e como Macau fosse já conhecido como uma tão importante cidade, julgou que teria de inclui-la como interessante acréscimo ao mapa por ele preparado. É esta a mais antiga gravura de Macau que sobreviveu, sendo a reprodução efetuada em Londres, em 1626, baseada no primitivo protótipo que podemos presumir tivesse sido feito por um desenhador português.

A mais antiga representação iconográfica de Macau, de origem portuguesa, foi feita antes de 1635 e publicada por António Bocarro no seu “Livro das Plantas e todas as Fortalezas ... da Índia Oriental” em 1635.

Nesta aquarela, vê-se a Fortaleza da Barra e a cortina amuralhada que vai dar a um baluarte mais elevado num morro mais acima; para além do baluarte, a Baía do Bispo; sobranceira a esta, a ermida da Penha e a muralha que de lá desce até ao baluarte de N. Sra. do Bom Parto; barcos no fundeadouro da Praia Grande e *sampanas* junto à praia; a fortaleza de S. Francisco, a igreja e o convento e a muralha até ao reduto de S. Jerónimo; o baluarte da Guia e a sua ermida; uma muralha com a sua porta na Baía de Cacilhas; a aldeia de Mong-há com o seu templo do Pou Chai Sim Yuen ou Kun Iam Tong e arrosais e campos de hortaliça; o istmo da Porta do Cerco e a Ilha Verde com as árvores e a casa dos jesuítas; a muralha que fecha a cidade pelo norte, prolongando-se pelo oeste; no centro a Fortaleza de S. Paulo; aparecem ainda as igrejas de S. António, S. Paulo com o Colégio, S. Domingos e uma cruz a indicar o sítio da catedral; o Porto Interior com seus barcos e as propriedades portuguesas na Lapa.

Foi Pedro Barreto de Rezende que fez as 52 aquarelas da obra de Bocarro e as que ilustram o seu próprio “Livro do Estado da Índia Oriental”, publicado em 1646, servindo-se delas Manuel Faria e Sousa para a sua *Ásia Portuguesa* (1666-1675).

A 22 de Junho de 1637, chegou a Macau a esquadra de John Weddel, composta de 3 navios e uma barca. O comissário da esquadra, Peter Mundy, fez uma descrição de Macau, acompanhada de interessantíssimos desenhos; a sua obra foi publicada em Londres em 1919, em 5 vols., legendada “*The travells of Peter Mundy, in Europe and Asia*” (1608-1667) por Sir

Richard Carnac Temple e Miss L. Anstey; a parte referente a Macau foi publicada por C. R. Boxer, em “Macau na Época da Restauração”, Macau, 1942, com notas suas e as ilustrações de Mundy.

Além duma vista de Macau, desenhou os trajes das mulheres desta terra. John Webber (1750-1793) foi o pintor oficial da terceira viagem de Thomas Cook à Austrália (1776-1780) que pintou em Macau; ele fez uma gravura das rochas e da praia de Macau. Webber foi eleito para a Academia Real em 1791.

Os dois irmãos Thomas e William Daniell visitaram Macau e Cantão e a Índia de 1784 a 1794. De Whampoa (Cantão) partiram para Began, chegando a Calcutá em 1785 ou 1786; lá se demoraram até 1793. Em 1810, publicaram “*A Picturesque Voyage to India by way of China*” com 50 gravuras, sendo mais de metade pintadas em Macau Cantão. William Daniel desenhou uma gravura – “As Feitorias Europeias em Cantão”, que também George Chinnery viria a pintar.

Em 1792-94, William Alexander (1767-1816), desenhador da embaixada de Lord Macartney a Pequim, ilustrou com vários desenhos sobre a China e Macau a obra de Sir George Stauton – “*An Authentic Account of an Embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China*”, Londres, 1794, p. 433. No seu regresso de Pequim, o Embaixador hospedou-se na Casa da *East India Company* no Jardim de Camões; entre as gravuras do livro figura a da Gruta de Camões.

James Wathen publicou 4 gravuras de Macau datadas de 1810 no seu “*Jornal of a Voyage in 1811 and 1812 to Madeira and China*”; entre elas há uma gravura da Gruta de Camões, absolutamente irreal, cuja cópia se acha no Museu de Luís de Camões.

A 22 de Janeiro de 1817, chegou a Macau Lord Amherts, embaixador da Inglaterra à corte de Pequim, demorando-se três dias em Macau.

A obra do secretário da embaixada, H. Ellis – “*Voyage en Chine ou Journal de la Dernière Ambassade Anglaise à la Cour du Pekin*”, Paris, 1818, tradução de J. Mac Carthy, apresenta vários desenhos. Entre as gravuras, figura nas páginas 271-273 uma da Gruta de Camões, que é pura fantasia.

Temos ainda o famoso pintor francês Auguste Borget (1808-1877), que visitou Macau e a China e nos deixou muitos desenhos destas paragens. Nasceu em Issoudun (Indre) a 30 de agosto de 1808 e foi discípulo de Boichard e de Gudín. Depois de expor em 1836 no Salão, fez uma grande viagem à volta do mundo, visitando as duas Américas, a Oceania e a Índia e Macau, aonde aportou em 1838, demorando-se aqui até maio de 1839. Expôs sucessivamente: Margens do Tibre (1836); Templo chinês de Macau; Canas de bambus nos arredores de

Calcutá (1841) ; Floresta de Jala-Jala, ilha de Luçon, Fillipinas (1842); uma Rua de Calcutá (1843); a Mesquita de Assam (1844); Rio de Janeiro; Ponte chinesa, no dia da festa das Lanternas (1845); grande dama chinesa; Margens do rio Hugly (1846); uma segunda vista do Rio de Janeiro (1847); um chinês lendo a sina; Vendilhão ambulante chinês de comida (*Restaurateur ambulant chinois*) (1848); Caravansarai em Delhi (1849); Aldeia Indiana (1850); Barbeiro chinês; Arredores de Dordrecht (1859). Publicou muitos álbuns de viagens: A China e os Chineses (1842), infólio; Fragmentos duma viagem à volta do mundo (Moulins, 1845 e 1846, em 8, ablong) etc. Ilustrou *La Chine ouverte*, texto de Old-Nick (1845, in 8, 215 vinhetas) e forneceu inúmeros desenhos à revista *L' Illustration*. Em 1843, obteve uma 3ª medalha numa Exposição. É provável que Borget se tivesse encontrado com Chinnery em Macau. Faleceu em Châteauraux em 25 de outubro de 1877.

Na obra de Thomas Allom, “*China its Scenery, Architecture, Social Sketches*”, figuram muitos desenhos da China, um dos quais fantasiado, tudo obra do desenhador S. Bradshaw. Allom visitou apenas o Próximo Oriente, sem nunca ter vindo à China.

O “*Journal de Ia Thétis*”, do barão de Bougainville, Paris, 1837, traz várias estampas, entre as quais uma pouco verídica da Gruta de Camões.⁷⁵

Outros artistas do séc. XIX que pintaram cenas destas paragens foram Boswell, Watson, e Wirgman.⁷⁶

⁷⁵ Vid. L. G. Gomes, Representação Iconográfica da Gruta de Camões em Macau, separata de “Garcia da Orta”, 1972.

⁷⁶ TEIXEIRA, P. Manuel. Bibl. “George Chinnery no bicentenário do seu nascimento”, 1774-1974. Edição do Governo de Macau. Macau – Imprensa Nacional – MCMLXXIV, pp. 4-19.

Figura 23 – “Palácio de Mandarin à Beira Rio entre Macau e Cantão”



Legenda: desenho de Auguste Borget (1809-1877), lápis sobre papel.

Nota: China, entre Macau e Cantão, meados do século XIX.

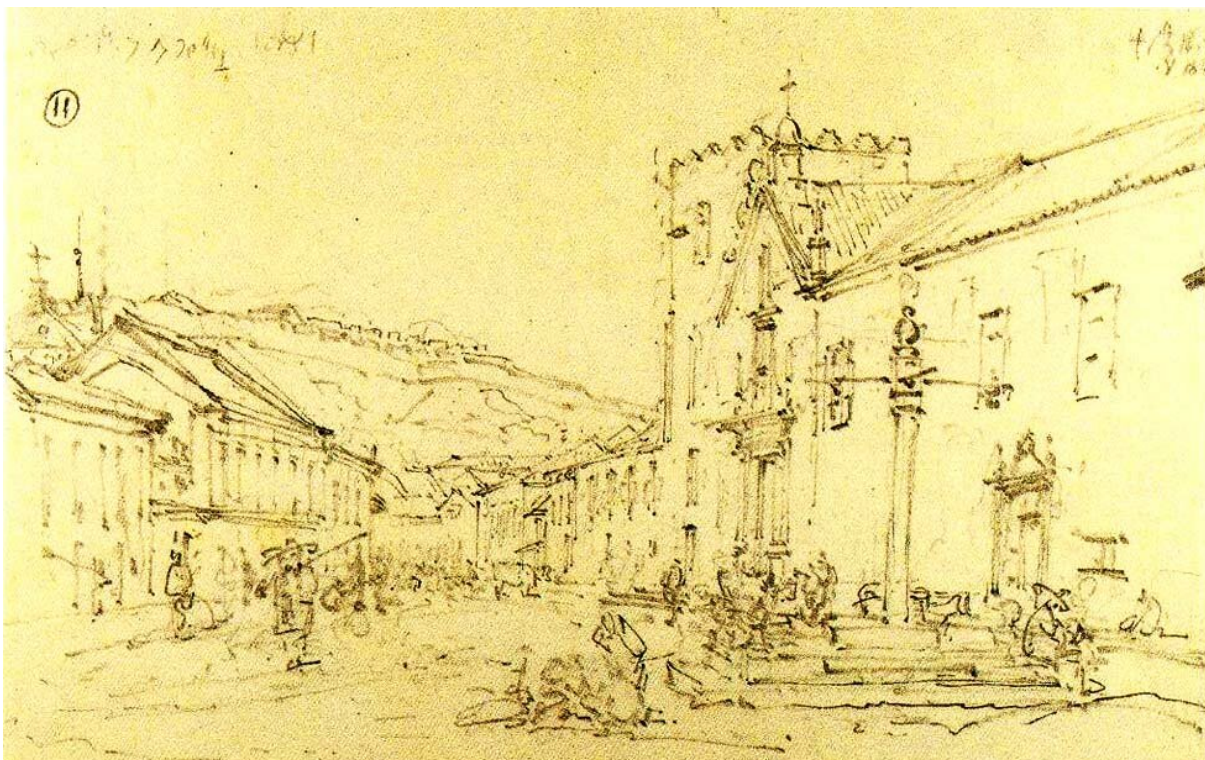
Fonte: Centro Científico e Cultural de Macau, Lisboa, Portugal, inv. 7-P.

3.3.10 George Chinnery

O artista inglês George Chinnery, celebrado como pintor de retratos, que viveu em Macau de 1825 a 1852, onde executou um grande número de esboços, desenhos e aquarelas relativas à paisagem e à vida quotidiana naquele território, foi testemunha ocular da cidade, deixando registros visuais únicos de certos monumentos posteriormente demolidos, tais como o Pelourinho “que outrora existira no Largo do Senado”, conforme Padre Manuel Teixeira⁷⁷.

⁷⁷ TEIXEIRA, P. Manuel – O Leal Senado. Edição do Leal Senado de Macau, sem data, 24.

Figura 24 – “O Pelourinho no Largo do Senado em Macau”



Legenda: esboço de George Chinnery (1774-1852), exposto no Museu Vitória e Alberto em Londres, Inglaterra, mostrando o pelourinho que ainda existia quando ele passou a viver em Macau.

Nota: Macau.

Fonte: <https://cronicasmacaenses.com/2016/04/22/macau-largo-do-senado-o-passado-e-o-presente-por-m-v-basilio/>.

Nasceu a 5 de janeiro de 1774 em Londres, em Gough Square, no prédio Nº 4, Flect Street, e faleceu em Macau, na Rua de Inácio Baptista, Nº S, em 30 de maio de 1852. George foi o sexto filho de William Chinnery, que fazia comércio com Madrastra, na Índia.

Na casa, onde ele nasceu, viveu seu pai e seu avô; este último tinha também o nome de William e escreveu um livro, legendado «Writing and Drawing Made Easy», ou seja, “Como tornar fácil o escrever e pintar”.

O pai de George também pintava e exibiu os seus desenhos na «Sociedade Livre dos Artistas». Como filho de peixe sabe nadar, George foi mais hábil nadador nas águas da pintura que qualquer dos seus antepassados. George estudou em Londres com os pintores Constable, Girtin, Turner e Sir Joshua Reynolds na Escola da Academia Real.

George Chinnery começou cedo a sua carreira de pintor. Em 1791, tendo apenas 17 anos, exibiu na Academia Real o retrato de seu pai e, no ano seguinte, mais dois quadros.

John Williams, falando de Chinnery, que então tinha apenas 20 anos, disse que o seu progresso havia sido «rápido e quase sem exemplo».

Em 1795, passou à Irlanda. Estava lá um dos seus parentes, Sir Broderick Chinnery, membro do Parlamento, homem de grande influência; talvez que este tivesse oferecido o seu patrocínio ao artista de talento tão precoce.

Em Dublin, instalou-se em casa do ourives James Vigne, n.º 27, College Green, o qual era velho amigo da sua família. Diz-se que o seu parente, Sir Broderick Chinnery, o recomendou ao general Vallency, fundador da Escola e Galeria de Arte. Esta Escola ficou sob a inspeção duma Comissão, de que Chinnery foi nomeado diretor em 1797. A sua gratidão levou-o a pintar o retrato do general, sendo este o seu melhor retrato feito em Dublin.

Em 1800 foi nomeado secretário da Sociedade dos Artistas de Dublin, que estava suspensa e hibernava há muito.

Sob a influência do miniaturista John Commerford, concentrou-se nas miniaturas, executando-as em marfim e em desenhos de retratos.

Além do de Vallency, pintou o de sua esposa Marianne Vigne, o de Mrs. Eustace, avó de Marianne e outros; duas pinturas, hoje desaparecidas, de paisagens – “Glenna Ottage, Killarney” e “Castle Dernet, ruined church»; pintou ainda muitos desenhos e miniaturas, entre as quais as de Bianchi, John Philip Kemble e William Lewis.

Em 1801, fez uma exposição de seis retratos e de cinco paisagens na Casa do Parlamento de Dublin e foi grande o sucesso desta exposição. Os artistas dessa cidade presentearam-no com uma paleta de prata a 27 de Julho desse ano, em testemunho de apreço pelos seus esforços em promover as Belas Artes na Irlanda».

Acerca das suas pinturas em Dublin escreveu um crítico no *Freeman's Journal*, em 1801: “O estilo deste pintor possui uma peculiaridade que permite a uma pessoa reconhecer os seus trabalhos em qualquer parte. Parece que o seu desejo é pintar tudo dum modo invulgar e, naturalmente, atrair a atenção que, se não fosse isso, se inclinaria mais para os quadros mais completos do estilo vulgar».

Figura 25 – “Habitações Lacustres na Praia – Macau”



Legenda: pintura de George Chinnery (1774-1852), lápis e aquarela sobre papel.

Nota: Macau, meados do século XIX.

Fonte: Centro Científico e Cultural de Macau, Lisboa, Portugal, inv. 15, p. 90.

3.3.11 Outros retratistas de Macau no século XIX

Podemos ainda citar a atuação do germano-americano, Peter Bernhard Wilhelm Heine (Dresden, 1827 – 1885, Dresden), que em 1854 retratou a vista da fachada da Catedral de São Paulo, em sua pintura “Jesuit Convent, Macao” – cenário também escolhido por Fausto Sampaio 83 anos mais tarde.

Figura 26 – “Jesuit Convent, Macao”



Legenda: desenho de Wilhelm Heine (1827-1885).

Nota: Macau, 1854.

Fonte: Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jesuit_Convent,_Macao.jpg).

3.3.12 Fausto Sampaio

Fausto Sampaio, paisagista e retratista, nasceu em Anadia em 1893. Aos 22 meses, devido a uma insolação, perdeu a audição. Surdo-mudo, recebeu sua educação no Instituto de Surdos-Mudos Araújo Porto até aos 14 anos e outros cinco anos na Casa Pia, onde já havia ensino especial para surdos. Neste instituto, foi iniciado no desenho e na pintura, revelando precocemente grande aptidão artística.

Em 1926 partiu para Paris a fim estudar na Académie Julien, em seguida na Académie Renard (onde foi discípulo de Jules Renard) e, mais tarde, na Académie La Grande Chaumière, tendo suas pinturas aceitas nos salões de 1928 e 1929. Após sua passagem por essas escolas livres de Paris, retornando a Lisboa em 1929, participa numa exposição individual no Salão Bobone, onde todas as suas obras expostas são vendidas, nas quais a

influência do impressionismo francês é visível, observando-se a predominância das atmosferas luminosas e a utilização densa de pigmentos. Certamente, a transição de uma educação mais formal (Academia Julien) para um ambiente mais modernista (La Grande Chaumière) não o deixou indiferente; seu estilo é classificado pelos críticos como naturalista, na transição para o Modernismo, tal como podemos observar nas suas telas.

Sua obra demonstra admiração pelo Oriente, levando-o também a aderir ao estilo de pintura orientalista da época ao qual foi coetâneo. Segundo Teresa Pereira:

[...] durante as décadas de vinte e trinta, desenvolverá uma pintura de contornos tardo-naturalistas, que se divide entre a paisagem, o retrato, a natureza-morta ou a representação de costumes, marcada pela exploração de valores atmosféricos, através de um cromatismo precioso, corporalizado numa pincelada matéria. (PEREIRA, 2011, p. 216)

As paisagens de Fausto Sampaio são resultado de suas deambulações pela África e pelo Oriente, de Macassar a Goa, Diu, Damão ou Timor, tendo vivido em Macau e em São Tomé. Em 1934, Fausto Sampaio parte com destino a S. Tomé, estabelecendo assim seu primeiro contato com as colônias ultramarinas. Lá, ele permanece durante alguns meses e realiza obras que resultarão em sua primeira exposição na Sociedade Nacional de Belas Artes em 1935. Comentários da época afirmam que “deste primeiro contato resultam obras, nas quais se destaca o cuidado aplicado na figuração da exuberância natural dos trópicos, e das gentes, fixadas num olhar que contempla o pitoresco e o exotismo dos costumes” (PEREIRA, 2011, p. 216).

Um ano mais tarde, parte para Macau a convite de seu irmão, Carlos Sampaio, destacado como Chefe dos Serviços de Administração Civil para Macau. Durante seu ano de estadia nesta colônia portuguesa na China, Fausto Sampaio pintou panoramas da cidade, retratando a população macaense em suas paisagens.

Em 1937, o pintor viaja a algumas ilhas da Indonésia e a Timor, onde registra hábitos etnográficos do Oriente português. Sua excursão terminaria com as pinturas de Macau. Neste mesmo ano, a convite de seu irmão Carlos Sampaio – que assumiria o cargo de Chefe dos Serviços da Administração Civil de Macau em 1937 –, o artista viajará para esse território, aí permanecendo cerca de um ano, onde pintou verdadeiros testemunhos de memória patrimonial, pois, nas palavras de Artur Portela, o artista lá “descobriu maravilhas de cor, de pitoresco e de exotismo que, embora ligadas ao nome português, só eram conhecidas através de péssimas fotografias” (PORTELA, 1939).

Em 1942, Sampaio expõe na Sociedade Nacional de Belas Artes. Este evento tornaria o artista reconhecido como “o pintor do ultramar português”, título conferido por Ressano Garcia ao conjunto de conferências a respeito da exposição.

Figura 27 – “Ruínas da Catedral de S. Paulo”



Legenda: pintura a óleo sobre tela de Fausto Sampaio (1893-1956).

Nota: Macau, 1937.

Fonte: <https://faustosampaio.weebly.com/quadros.html>.

O interesse de Sampaio por um local exótico e inacessível ao público permitiu ao revigoramento da própria produção artística portuguesa, introduzindo novas formas e cores nas telas, exercendo influência sobre a comunidade de pintores macaenses, tanto aqueles de origem portuguesa e quanto chinesa. Na metrópole lusa, suas imagens tornaram-se um dos meios preferenciais de divulgação de ideias e conceitos que informavam as práticas coloniais, tornando-o a tal ponto merecedor do título de “Pintor do Império Português Ultramarino”.

3.4 O início do colecionismo de arte em Macau

Segundo Pedro Barreiros, Jorge estivera em contato com “grandes conhecedores do pensamento, da cultura e da arte chinesas que, considerados por ele os seus verdadeiros mestres, [...] lhe transmitem o saber necessário para a realização dos seus futuros trabalhos (JORGE, 1995, p. 29). Os instrutores ali descritos como vetores do “saber necessário para seus futuros trabalhos”, o autor cita o vice-rei de Chile, Tuan-Fang, o ministro Yüan-Shi-K'ai (que mais tarde, viria a ocupar o cargo de presidente da república chinesa), os ministros dos negócios estrangeiros Liang-Tun-Ien, Na-T'sung, Lien-Fang e Kwo-Chia-Chi, e o governador civil de Cantão Chan-Chec-Ü.

Ao elaborar suas “Notas sobre a arte chinesa”, o autor acredita na “necessidade de se despertar o interesse adormecido dos lusitanos perante a arte da civilização chinesa” (JORGE, 1995, p. 29). O Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, o Centro Científico e Cultural de Macau, em Lisboa, o Museu do Oriente, também em Lisboa, o Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra e o Museu de Arte de Macau, em Macau, são, nesse sentido, importantes fontes de recursos relacionados à promoção de manifestações culturais de temas coloniais de Macau. Partindo dos acervos citados, debruçamo-nos sobre alguns temas por vezes esquecidos no século XIX, trazendo-os à tona.

Sendo necessário circunscrever um cenário de fundo das representações de Portugal e China, nas décadas de 30 e 40, apesar da dispersão e escassez das fontes sobre o contexto artístico, o fato é que essas instituições abrigam um valioso conjunto de documentos – iconográficos e escritos – que permitem criar intertextos capazes de sustentar os discursos teóricos e visuais materializados no campo do colecionismo de arte e nas exposições realizadas em Portugal (Lisboa e no Porto) durante este período. Num momento em que se intensificam os estudos e os debates acerca das relações históricas mantidas entre Macau, China e Portugal, assim como a necessidade de se pensar acerca das suas dinâmicas de pertencimento e modalidades de reflexão do passado e do presente, pareceu-nos oportuno discutir tais processos relacionais sob a ótica de colecionadores considerando os discursos e as práticas particulares de suas épocas.

De fato, o estudo de seus espólios é uma situação propícia para se pensar as relações entre objetos de arte e as sociedades chinesa e portuguesa, sob confronto destas distantes culturas, escolhas particulares e formação de patrimônio. Visamos melhor compreender perfis e tipologias dos conjuntos de obras de arte agrupadas pelos principais colecionadores de arte

chinesa em Macau na virada do século XIX para o XX. Várias destas obras foram disponibilizadas para o público na casa-museu de Pessanha e de Jorge e catalogada pelo último em livro pioneiro em idioma português sobre o tema.

Na “Introdução” de sua obra, Jorge cifra em meio século seu tempo de colecionador. Visamos acompanhar de perto seus cinquenta anos de estudo e de catalogação, relacionando – o ao contexto histórico em que viveu o autor. Esse conjunto de bronzes, de cerâmica, de talha, de laca, de tapeçaria, de bordados, de pintura e de escultura estava exposto num casarão, que comprou em 1919 especialmente para esse fim. Infelizmente, grande parte de sua coleção é vendida para os Estados Unidos, e, o restante, compartilhado entre seus dez filhos, perdendo-se o rastro.

A compilação de obras de arte vem a ser resultado de decisões colocadas na procura e no empenho pela aquisição, encerrando-se sempre em uma narrativa. Por isso, recuperando-a, reportamo-nos à identidade de Jorge, que construiu o espólio, e ao próprio contexto de aquisição de tais objetos. Pedro Barreiros informa que Jorge observara “de perto o movimento reformador republicano que se forma em Pequim, mantendo sempre uma salutar relação com os responsáveis políticos” (JORGE, 1995, p. 11).

É necessário conhecer esses passos que possibilitaram o colecionismo, fomentando a disseminação da cultura material chinesa entre os colonos. Segundo Padre Manuel Teixeira (Freixo de Espada à Cinta, 1912 – 2003 Chaves), sacerdote católico e famoso historiador português de Macau, as tradições mais recentes das experiências colecionistas na colônia lusa na China floresceram antes da Primeira Guerra Mundial. Seus relatos informam que, por toda a parte, naquela cidade, havia especialistas avaliando obras chinesas. Também, de acordo com Gonzaga Gomes, tais comerciantes passavam a “desencantar peças de grande antiguidade em longínquas aldeias”, revendendo valiosos tesouros artísticos de porta em porta (GOMES, 1943, p. 489). Segundo José Ribeiro, A expansão da cidade de Macau “é em grande medida financiada por capitais ligados ao comércio internacional que elegeram Macau como sede dos seus negócios. Macau é habitada por ingleses, americanos, franceses, holandeses, suecos, espanhóis e chineses. Em 1900 a população já é de cerca de 70.000 habitantes. Entre estes contam-se muitos refugiados que se tinham acolhido à colônia portuguesa em consequência das perseguições do regime, ou pura e simplesmente para fugir às constantes revoltas. Mas entre uns e outros contavam-se já alguns que a escolhiam como base de operações para a luta contra a dinastia manchú. A China fervia de agitação, principalmente na província de Guangdong, mas também nos grandes portos abertos ao comércio com o estrangeiro, nomeadamente Amoy e Xangai”.⁷⁸

⁷⁸ RIBEIRO, José Diogo Henriques Seco; “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Coimbra; in Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal, 2002. Vol. XXXV, p. 123.

3.5 O florescimento de *marchands* em Macau

Nesta seção, examinaremos a atmosfera que proporcionou o florescimento de *marchands*, bem como suas estratégias, situando os objetos diante dos mercados e dos trânsitos promovidos por circuitos de trocas e de viagens. Sem dúvida, essa natureza transeunte dos artefatos promoveu um importante cruzamento de fronteiras, convivências com a alteridade e relevante promoção de transculturações por meio da prática colecionista orientalista.

Os fatores de atração para as migrações regionais e intra-províncias, permitiram à população de Macau crescer rapidamente. Em 1553, havia cerca de 400 habitantes no território. Em 1839, a população era de 7.033 chineses étnicos e 5.612 portugueses.⁷⁹

Foi em Macau que Sun YatSen desembarcou em 1883 e formou o grupo conhecido pelo Bando dos Quatro, espécie de assembleia impulsionadora da formação de “clubes de leitura”, que incentivou a população à leitura de jornais, revistas e livros, e executava sessões de propaganda política, aproveitando a disponibilidade dos teatros da cidade. De Macau, o líder revolucionário desferiu o primeiro golpe contra o regime imperial. Contando com o apoio de várias associações secretas, com as quais tentou desferir o primeiro golpe contra o regime derrubando o governo do vice-rei de Cantão. No entanto a conspiração falhou e Sun Yat Sen precisou deixar Macau.⁸⁰

Em 1911, a Revolução Xinhai derruba a dinastia Qing, dando fim a duzentos anos de dominação imperial. Pu Yi 溥儀 (Pequim 1906 – 1967 Pequim), o último imperador Qing, abdica o trono, a dinastia Manchú 满族 (大清 1636-1912) entra em colapso e Sun YatSen proclama a República em Nanquim, em 29 de dezembro de 1911. No mesmo ano, José Vicente Jorge torna-se diplomata em Macau. Segundo Pedro Barreiros,

entre novembro de 1910 e março de 1911, altura de seu regresso a Macau (vindo de Pequim) a representação diplomática da já República Portuguesa na não ainda

⁷⁹ SING, Lam Lai. “Generational Changes in the Cultural Attitudes and Activities of the People of Macau”. Instituto Cultural de Macau, Macau, 1997, p. 10.

⁸⁰ C.f. CHANG, Lei. “Macau: Portal e palco por onde Sun Yat Sen ganhou acesso ao Mundo = Sun Yat-sen's gateway to the world and stage to society = Ao-men: Sun Zhong-shan de wai xiang men hu he she hui wu tai”, Universidade de Macau, Livros Do Oriente, 1996.

República Chinesa, foi entregue a um macaense de nascimento e formação (JORGE, 1995, p. 11).

De acordo com Monsenhor Teixeira, em *Memória da Minha Vida e do Meu Tempo* (Guimarães e C.^a editores, Lisboa: abril de 1973, pp. 222-223), “[Jorge] era o primeiro intérprete oficial da língua portuguesa, ou das línguas, pois que na China vastíssima a língua mãe se desdobrava em várias modalidades” (citado por Pedro Barreiros, in JORGE, 1995, p. 16).

Acerca deste período, Franco informa:

Pouco após a implantação da República em Portugal, o governador de Macau, Eduardo Marques, por uma Portaria de 4 de Novembro de 1910, criou uma comissão para organizar um museu histórico, etnográfico, etc., o qual se chamaria Luís de Camões, e entre os vogais nomeados encontrava-se Camilo Pessanha, que já então se distinguira pelos seus estudos de temas orientais, incluindo a arte; por exemplo, em 1900 fez uma apreciada conferência sobre estética chinesa no Grémio Militar. Como esta comissão nada tivesse feito, no ano seguinte foi substituída por outra, de que fazia parte José Vicente Jorge, aí indicado como intérprete sinólogo, o qual foi grande colecionador de arte chinesa (tendo em 1940 publicado um estudo sobre o assunto), e está tão próximo de Camila Pessanha que vai ser por este designado como um dos seus testamentários. Esclareça-se que o almejado Museu Luís de Camões só em 1926 vai finalmente surgir, e a sua reabertura, depois de anos de encerramento, está agora prevista dentro de escassos meses.

No entanto, as quatro décadas seguintes são caracterizadas por acontecimentos de grande instabilidade, incluindo uma tentativa de reviver a monarquia, a Era dos Senhores da Guerra, a Segunda Guerra Sino-Japonesa, e a Guerra Civil Chinesa entre o Partido Comunista Chinês e os nacionalistas. Mario Poceski escreve:

O nascente governo republicano baseava-se em fortes modelos ocidentais. A revolução que lhe dera início, embora vaga em seus objetivos e frustrada por seus efeitos negativos, terminou por ser um evento que deu início a muitas transformações. (POCESKI, 2013, p. 305)

Não obstante, o século XX mostrou-se tão complicado para a população chinesa quanto o precedente, mesmo que sob diferentes ângulos. O primeiro período republicano caracterizou-se por problemas sociopolíticos e por “poderosas forças centrífugas, uma vez que vários chefes militares governavam amplas áreas da China e pouco havia em termos de um governo central forte e eficaz”⁸¹ (POCESKI, 2013, p. 305).

⁸¹ POCESKI, Mario. “Introdução às religiões chinesas” (*Introducing Chinese Religions*). Ed. Unesp, São Paulo: 2013, p. 305.

A passagem a seguir, extraída do artigo “Arte chinesa: O dom magnífico de Camilo Pessanha”, c. 1916, escrito por Alberto Osório de Castro (1868-1946), oferece uma imagem do turbulento contexto histórico de Macau durante o período de proclamação da república chinesa:

E contudo, ó arcaica Macau, desde que Fernão Mendes Pinto andou de aventura no Império do Meio, assistindo aos primeiros avanços da potência tártara, que de memoráveis coisas se não deram nessa China imensa que só na aparência é milenariamente imóvel: abalada para o sul dos exércitos tártaros da Manchúria, queda da dinastia chinesa dos Ming, sangrento, como nenhum outro, triunfo da dinastia Manchu dos Ta-Tsing, dois séculos de terrível agitação das associações secretas chinesas contra o vencedor tártaro, indo, poucos meses após a minha passagem em Macau, até à abdicação do último imperador Ta-Tsing e à proclamação duma república à europeia ou americana, como compasso de espera da passagem da sombra de um novo Dragão imperial....

Enquanto a China sofria turbulências político-sociais, muitos habitantes evadiam o país através das cidades portuárias de Macau e Hong Kong, desfazendo-se ali de suas relíquias. Importantes dignitários imperiais, fugindo das convulsões internas, convertiam em moeda muitas de suas preciosidades a preços irrisórios (algumas delas, heranças acumuladas durante séculos). Não obstante, havia emigrantes que transportavam consigo seus tesouros particulares, para comercializarem-nos em locais de refúgio: Macau e Hong Kong constituíram-se dois desses locais, abarrotando o mercado local de antiguidades. Assim, muitos marchands enriqueceram-se às custas do êxodo – além das pilhagens. José Ribeiro refere sobre este momento:

Este período foi fértil em guerras internas. entre grupos rivais, cada um deles chefiado por um senhor da guerra, que dominava um vasto território, provocou o êxodo de muita população que de uma forma desesperada procuravam atingir Macau e também Hong Kong. O governo de Macau nunca foi muito rigoroso em relação a esta multidão de refugiados que diariamente chegava às Portas do Cerco. Se grande parte dos refugiados eram pessoas de fracos recursos económicos, outras havia que pertenciam a grupos sociais mais elevados e traziam consigo objetos muito valiosos que procuravam transacionar a fim de ou estabelecer-se em Macau, ou pagar a viagem para outras paragens, especialmente a América. Assim esta época, aliás como todas as épocas de crise, foi ideal para adquirir s de arte a preços muito baixos.⁸²

Padre Manuel Teixeira refere:

⁸² RIBEIRO, José Diogo Henriques Seco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, in “Arquivo Coimbrão”. Boletim da Biblioteca Municipal. Volume XXXV. Coimbra, 2002, p. 129.

Nos anos a seguir à implantação da República Chinesa (1911), floresceu em Macau a mania dos colecionadores de arte chinesa. É que a perda das situações oficiais obrigara os mandarins e madarinetes imperiais a alienarem as suas preciosidades, de tal sorte que populavam os negociantes ficando assim inundado o mercado de Macau cresceu assombradamente a matéria-prima oferecida; e então pulularam por todos os cantos e recantos desta terra os soi-disant peritos, arrotando dissertações baratas sobre peças caras; em todos os lugares de cavaco se falava não tanto de pintura (esta era monopólio de raros eleitos) mas sobretudo de bronzes, pedras de jade, porcelanas, barros e quejandos. Contavam muito as peças de “Han” e “Sun”. As da época “Ming” eram consideradas modernas; as de Hi e Kien Lung eram de hoje e, portanto, comuns.⁸³

Segundo Ana Maria Amaro, presidente do Instituto Português de Sinologia criado em 2007, os “tin-tins”, vendedores de velharias, quer ambulantes, quer estabelecidos, eram um dos fascínios da cidade para quase todos os europeus recém-chegados ali. Também Matilde Souza Franco, ex-diretora do Museu Nacional de Machado de Castro, escreve em seu artigo “A colecção de arte chinesa de Camilo Pessanha”:

Entretanto, em 1911 iniciou-se na China o período da República, e com ela surgiram à venda numerosas preciosidades artísticas particulares, de modo que proliferaram os negociantes, inclusivamente em Macau. A pintura era rara, mas havia numerosos bronzes, porcelanas, peças de jade etc.

Muitos foram os Museus do Ocidente e os colecionadores particulares que, por esse intermédio, adquiriram obras de valor durante as primeiras décadas do século XX, informa a sinóloga (AMARO, 1998). Na década de 30, era ainda possível adquirirem-se obras de arte chinesa a preços acessíveis naquela cidade, sendo de certo modo abundante e variada a oferta. As descrições dos interiores residenciais testemunham a moda que se iniciou e que está no cerne da constituição das coleções. José Vicente Jorge foi um dos macaenses abastados e cultos que se interessaram pelo colecionismo, adquirindo grande reputação no seio da comunidade macaense nos anos 30 e 40 para além de suas atividades de intérprete em diplomacia, mas por sua residência-museu, como informa Ribeiro:

Devemos acrescentar alguns dos grandes colecionadores residentes em Macau, além de conhecerem a língua, devido aos seus cargos na administração colonial e à sua fortuna pessoal, tinham acesso a uma rede de conhecimentos e influências na China sendo-lhes fácil, apesar da instabilidade, viajar para o interior da China (pelo menos atingir Cantão, Xangai e mesmo Nanjing), onde havia legações estrangeiras. Podemos referir a título de exemplo a posição destacada de José Vicente Jorge, sucessivamente, tradutor-intérprete em Macau e na legação portuguesa em Pequim e Chefe da Repartição de Expediente Sínico em Macau e Manuel da Silva Mendes, amigo pessoal do Governador de Guangdong, Chan Chek Yu. É sabido que estas

⁸³ TEIXEIRA, Padre Manuel. Artigo publicado em “O Clarim”, 17 de abril de 1977.

idades eram grandes centros de comércio, havendo também um próspero mercado de arte. Assim, num território exíguo como o de Macau, reuniram-se grandes colecções de arte chinesa.⁸⁴

3.6 Relatos acerca da residência-museu de José Vicente Jorge

Jorge possuía uma casa renomada por duas instâncias: ao mesmo tempo, a melhor de Macau e acessível ao público (cf. figura seguinte). Estimada pelos visitantes como um museu, devido à quantidade e à qualidade dos objetos reunidos, ali se abrigava a importante coleção de pinturas, porcelanas, esculturas, bronzes, têxteis (alguns ricamente bordados), jades, frasquinhos de rapé em vidro pintado e em pedras semipreciosas, uma extraordinária variedade de “bibelots” e raridades, a par de mobílias em pau-preto e em pau-rosa, seja de linhas simples e harmoniosas, seja no estilo rebuscado dito “de Cantão”.

Figura 28 – Exterior da casa de José Vicente Jorge



Nota: Rua da Penha, Macau, cerca de 1940.

Fonte: <http://macauantigo.blogspot.com/2012/05/jose-vicente-jorge-macaense-ilustre.html>.

⁸⁴ RIBEIRO, José Diogo Henriques Seco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, in “Arquivo Coimbrão”. Boletim da Biblioteca Municipal. Volume XXXV. Coimbra, 2002, p. 130.

Figura 29 – Interior da casa de José Vicente Jorge



Fonte: <https://macauantigo.wordpress.com/2010/07/15/coleccionismo-em-macau/>.

No volume I da revista *Renascimento* (Macau – 1943), Pedro Barreiros refere como o sinólogo macaense Luís Gonzaga Gomes define a coleção de Jorge, sob o título “Curiosidades Chinesas – O Museu do Senhor José Vicente Jorge”:

Nos tempos mais recentes podemos, porém, citar o nome de várias pessoas que se dedicaram a formar com paixão coleções de objetos de Arte Antiga, principalmente da arte chinesa, como Camillo Pessanha, Silva Mendes e o Sr. José Jorge.

[...] A do Sr. Jorge é sem dúvida das três a mais numerosa. O seu palacete é hoje um verdadeiro e valiosíssimo museu, pletórico de incalculáveis preciosidades, que nenhum estrangeiro ilustre de passagem por esta colônia deixa de visitar.

[...] Logo no vestíbulo, pode o visitante admirar dois manipanços em madeira dourada e esculpidos com notável perfeição, estando os mesmos assentes em dois artísticos escaparates prodigiosamente arrendilhados, na sua pompa de passarinhos, de folhas e de exóticos e enigmáticos símbolos.

[...] Na sala de espera, não caberá o visitante deter-se diante de qual para o apreciar, tal a profusão de preciosas coisas ordenada e gracilmente distribuídas.

[...] Por entre as portas desta sala entrevistamos o gabinete de trabalho e, logo na parede, que fica na nossa frente, se encontra dependurado o retrato do dono de tantas preciosidades, feito à pena pelo pintor Fausto Sampaio, quando há anos se demorou em Macau. (JORGE, 1995, pp.18 e 19)

Testemunha esse relato vivo – olhar de um suposto visitante – a maneira como o colecionismo expressa uma afirmação de poder e uma perpetuação de memórias. Sinônimo de distinção social e econômica, as obras tendem a transportar consigo a dignidade da procedência. Se, por vezes, perdem-se as referências, coube ao historiador reconstituir percursos e resgatar do esquecimento os fatos, devolvendo-lhes o contexto original. Outrossim, não podemos negligenciar o testemunho visual que nos oferecem as telas do pintor

português Fausto Sampaio (Anadia, 1893 — 1956), de quem José Vicente Jorge era vizinho e amigo.

Figura 30 – “MACAU – Vestíbulo”



Legenda: pintura a óleo sobre tela de Fausto Sampaio (1893-1956) mostrando o vestíbulo da casa de José Vicente Jorge, com a sua coleção de arte chinesa.

Fonte: <https://nenotavaicontra.wordpress.com/2014/11/30/leitura-fausto-sampaio-pintor-do-ultramar-portugues-vi/>.

A figura apresenta o vestíbulo da casa de José Vicente Jorge, com sua coleção de arte chinesa, tal como representada pelo artista Fausto Sampaio. Da proximidade entre os dois homens de sensibilidade artística, floresceu uma admiração mútua. O sentimento de apreço se prova nos relatos de Danilo Barreiros e de Ana Maria Amaro (1992, p. 96):

José Vicente Jorge era vizinho de Fausto Sampaio, hospitaleiro e amante do Belo. Daí, certamente, a sua admiração sincera pelo artista que chegara de Portugal para pintar Macau, assombrando, com as suas telas e com o traço fino dos seus desenhos, esse pequeno meio cultural.

Danilo Barreiros, advogado, escritor e companheiro de Fausto Sampaio em Macau oferece-nos um importante relato de época, descrevendo a exposição do pintor realizada em 1937 em Macau, onde as telas exibiam os interiores da morada do colecionador, bem como seu retrato:

Em 1937, realizou-se em Macau uma exposição de quadros do artista, sendo 42 a óleo e 6 retratos a carvão, que mereceu grande afluência de chineses e portugueses. Neles figuravam os mais característicos aspectos da cidade e do seu quotidiano, o retrato do Governador, do Bispo, de “meu amigo José Jorge” e de outras pessoas. José Vicente Jorge possuía uma importante coleção de arte chinesa. Foi em sua casa que Fausto Sampaio pintou quadros maravilhosos, reproduzindo mobiliários, faianças, bordados, porcelanas, bronzes, trabalhos de talha dourada e aspectos das salas daquele museu.

A historiadora Ana Maria Amaro comenta o interesse surgido em Fausto Sampaio pelo colecionismo orientalista, influenciado pelo convívio com Jorge:

Não surpreendente, pois, que o pintor, se foi aos tim-tins, não se deixasse vencer pelo seu exotismo. A casa de José Vicente Jorge era muito mais rica do que todas essas lojas de Macau e, quem visse as suas colecções, certamente não poderia sentir-se fascinado com a pobreza relativa dos antiquários locais. O gosto pelas colecções estava, então, em moda, e muitos foram os macaenses que juntaram peças de arte chinesa. Porém nenhum o fez com tamanha paixão como José Vicente Jorge que, aliás, já em Pequim adquirira boas peças, quando ali exercera funções oficiais de intérprete. (SAMPAIO; AMARO, 1992, pp. 96 e 97)

Jorge oferece a seu dedicado amigo artista “as melhores peças chinesas, posteriormente trazidas pelo pintor de retorno à sua terra natal como lembrança da sua estadia em Macau”. Outras peças lhe ofereceram ainda outros amigos e pupilos de seu ateliê em retribuição:

Não é possível, hoje, precisar-se com rigor se foram todas, ou quais foram, realmente, essas peças, porquanto é muito possível que, à semelhança do seu discípulo Fernando Lara Reis, que lhe ofereceu um lindo caquemono assinado por um bom pintor, outros discípulos e outros amigos lhe tenham oferecido algumas dessas peças que trouxe como memórias. (SAMPAIO; AMARO, 1992, p.97)

Observando as demais memórias que o pintor levou consigo de sua estadia, traduzidas em obras de arte chinesa que lhe foram doadas por Jorge, chamou a atenção de Amaro a predominância de “peças pertencentes a antigos letrados ou a pessoas abastadas: vestuários e adereços e também porta-pincéis e outros s, que só pessoas ricas e cultas poderiam ter possuído” (SAMPAIO; AMARO, 1992, p.100). Como exemplo do que poderiam ter sido tais peças, apresentamos imagens provenientes do livro “Notas sobre a arte chinesa”, ilustrativas

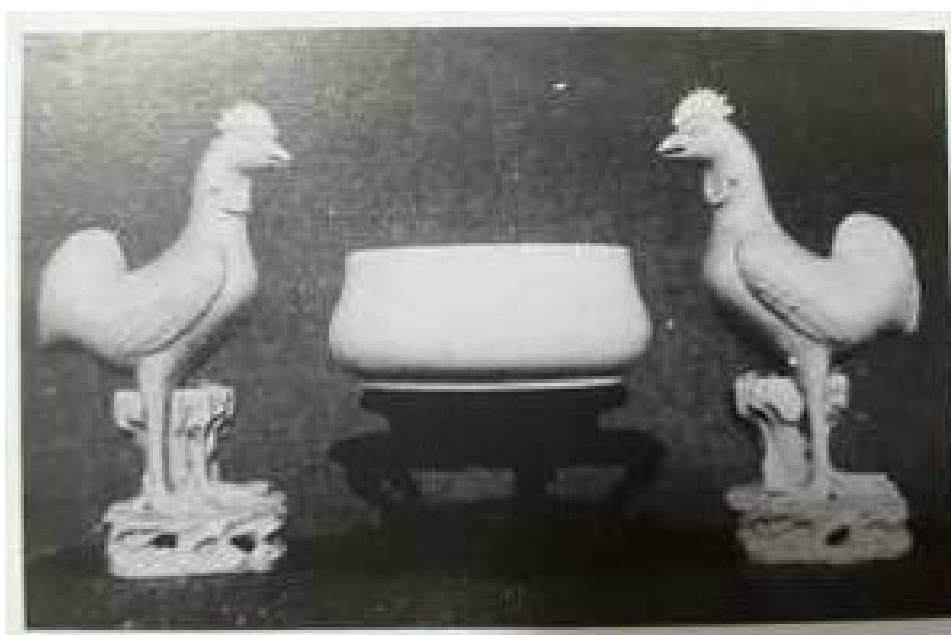
de objetos de caligrafia presentes em sua coleção. Observamos que vários objetos possuem o registro do imperador Qiánlóng 乾隆 (Ch'ien-Lung na romanização Wade-Giles, que é a utilizada por Jorge, 1711 – 1799), que foi também grande colecionador de arte.

Figura 31 – Pinceleiros branco-*biscuit*



Legenda: pinceleiro branco-*biscuit* de trabalho aberto com decoração em alto-relevo de dragão entre nuvens;
pinceleiro branco-*biscuit* de trabalho fechado com decoração de alto-relevo de 2 dragões entre nuvens.
Nota: Ch'ien-Lung; alt. 5 1/2 pol., diâm. 5 pol., marca Ch'ien-Lung,

Figura 32 – Galos e tigela



Legenda: galo branco; tigela branca para lavar pincéis; par do galo branco.

Nota: Ch'ien-Lung, alt. 11 pol., Tao-Kuong; Ch'ien-Lung, alt. 3 1/2 pol., diâm. 6 1/2 pol., Tao-Kuong; Ch'ien-Lung, alt. 11 pol., Tao-Kuong.

Figura 33 – Pinceleiros em *Fên-Ting*



Legenda: pinceleiro em *Fên-Ting* decorado com damas chinesas (letras nas faces ocultas); pinceleiro em *Fên-Ting* decorado com letras (morcego e letra Shou suspensa nas faces ocultas).

Nota: cor de arroz, *craquelé*, decoração em alto-relevo, alt. 4 1/2 pol., lados 2 3/4 x 2 3/4 pol., K'ang-Hsi; cor de creme, decoração em alto-relevo, alt. 4 1/2 pol., lados 2 1/2 x 1 1/2 pol., K'ang-Hsi.

Fonte: JORGE (1995, p. 174).

Amaro remonta às possíveis razões que teriam feito com que Jorge realizasse tal ato de doação ao pintor. A relação se estabeleceria equiparando Fausto Sampaio a um erudito chinês, uma vez que na China a arte da pintura possui um estatuto de nobreza, semelhante à escrita. Por exigirem aprendizado intelectual muito apurado, tanto a pintura, quanto a caligrafia e a poesia eram, na China clássica, apanágio da classe dos letrados, 文人 (wénrén). Os estudiosos eram idealmente dotados de virtude interna (caráter nobre e integridade moral) e refinamento externo (cultivado nas belas artes da poesia, da caligrafia, da pintura e da música). O renomado pintor e teórico de arte 郭熙 (pinyin: Guō Xī; Wade-Giles: Kuo Hsi) (1020

+1090), descreve o sentido da arte, onde compara a poesia a “um quadro sem formas” e a pintura a “um poema com formas”:

Os antigos diziam que a poesia era um quadro sem formas, e que uma pintura era um poema com formas. Os filósofos têm discutido este tema desde então, e foi este princípio que me guiou. Em minhas horas de ócio, repasso as poesias de Jin e Tang, assim como a moderna, e tenho achado que algumas destas incríveis linhas dão a plena expressão dos pensamentos mais íntimos da alma humana, e que descrevem vividamente o cenário que se desenrola a vista das pessoas. (Referência: BUENO, 2011, p. 238)

A inter-relação entre essas formas de expressão é tão nítida que o mesmo termo – 寫 (Xiě) “escrever” designa, simultaneamente, as técnicas de pintura, de caligrafia e de escrita. Colocando acento neste aspecto, Jorge abre seu capítulo sobre a “Pintura” com a seguinte sentença: “Dos diversos ramos de arte chinesa, a pintura é talvez o mais importante” (JORGE, 1995, p.111). De entre as artes decorativas, é a pintura que se tornou uma das formas de expressão artística com maior relevo e reconhecimento na China, explica o sinólogo-colecionador. Jorge acrescenta ainda: “entre as características da pintura chinesa, a que mais se salienta é a qualidade gráfica, pois os pintores chineses são, acima de tudo, calígrafos” (JORGE, 1995, p.114). A tradicional pintura chinesa revela-se com uma componente poética que exalta o estado de alma do artista, justificando o ato de doação de Jorge de suas peças a Sampaio:

Não é de estranhar, pois, que José Vicente Jorge, conhecendo-o de tão perto e talvez partilhando algo da mentalidade oriental que caracteriza os macaenses, lhe tenha oferecido essas peças, em atenção à sua condição de artista e comparando o pintor aos letrados chineses, dos quais a pintura era um dos indispensáveis atributos. Votos de promoção e de êxito deve ter querido José Vicente Jorge traduzir com esses, que acompanhou com um lindo álbum reproduzindo interiores da sua casa de Macau, álbum este encadernado com insígnias mandarinais bordadas sobre seda. (JORGE, 1995, p.111)

Camilo Pessanha elogia os “caracteres e o seu conseqüente grande poder de evocação visual; o intrínseco valor estético desses caracteres, cada um dos quais é fundamentalmente um desenho estilizado do mais puro gosto e do melhor efeito decorativo” (*in* “O Progresso”, Macau, 21 de março de 1915).

Na China tradicional, os eruditos eram cultivados nessas três artes como veículos de auto-aprimoramento. Se a pintura era vista como “poesia silenciosa” e a poesia como “pintura sonora”, como escreve Guoxi, os intelectuais, treinados desde uma idade precoce na “arte da

caligrafia”, usavam pinceladas caligráficas em suas pinturas. Assim, a linha era dotada de significado, superior à importância do colorido. O termo “três perfeições” originou-se em meados do século VIII, quando o poeta, pintor e calígrafo Zheng Qian (764) presenteou uma de suas pinturas ao imperador em Changan. Este ficou tão encantado que inscreveu “Zheng Qian Sanjue” sobre o trabalho, o que significa “as três perfeições de Zheng Qian”.⁸⁵

Isso possivelmente explica a grande quantidade de pinturas e caligrafias adquiridas por Pessanha. O poeta descreve as qualidades artísticas e expressivas da caligrafia chinesa: independentes dos significados das palavras escritas. O erudito confucionista Yang Xiong (53 AEC - 18 EC), durante a dinastia Han (206 AEC - 220 EC) escreve sobre a arte da caligrafia como meio de autoexpressão, revelando até mesmo a natureza ou o caráter de uma pessoa: “A fala é a voz da mente; a escrita é a delineação [画 hua: pintura ou imagem] da mente. Quando esta voz e este delineamento tomam forma, o homem nobre e o homem ignóbil são revelados”. Informa Amaro que as peças de arte chinesa trazidas por Sampaio de Macau, oferecidas por Jorge, podem ser repartidas nos seguintes grupos:

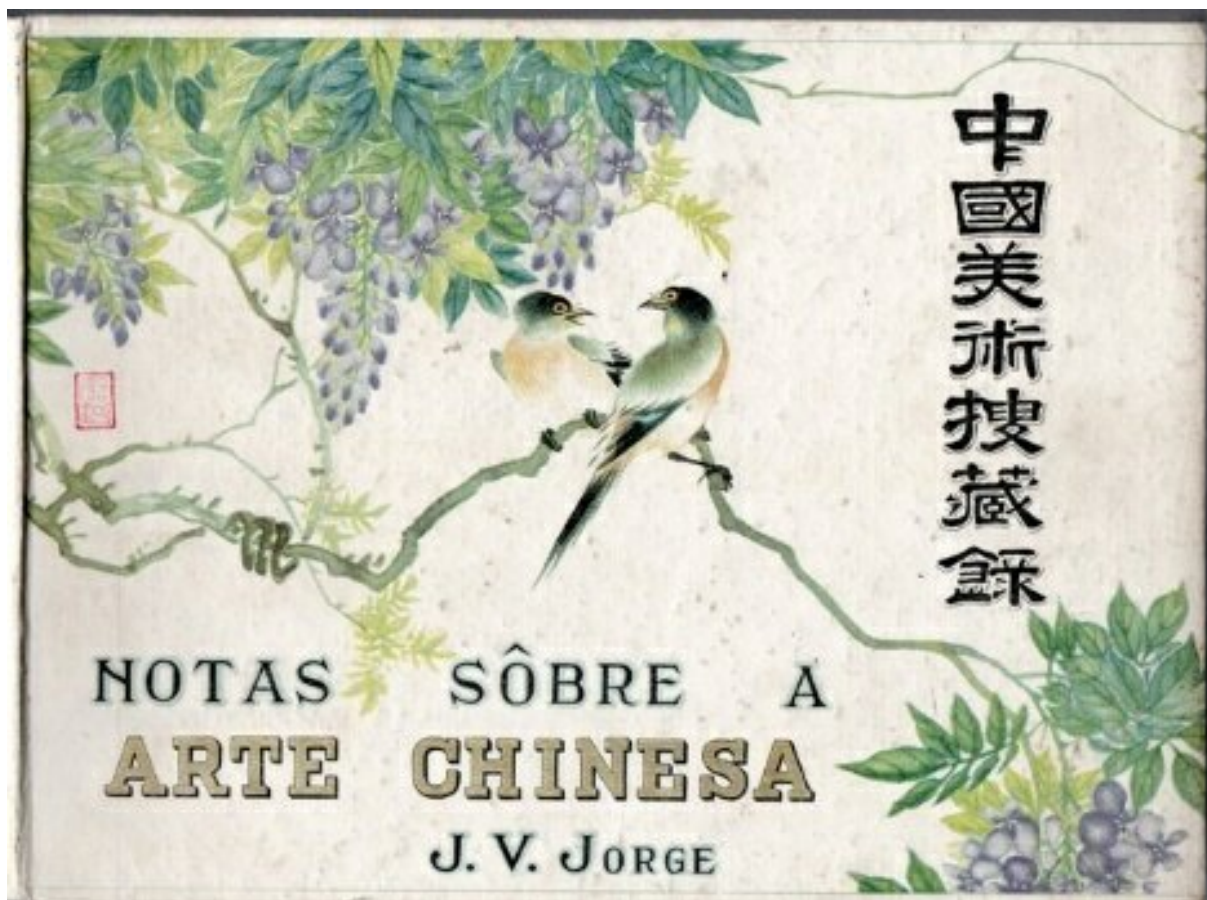
1. bordados, peças de vestuário e acessórios mandarinais;
2. peças em marfim;
3. peças de barro e porcelana;
4. aquarelas chinesas;
5. peças diversas;
6. álbuns-memórias e cartas.

Reflete sobre as intenções que conduziram Jorge ao gesto de doação:

Votos de promoção e de êxito deve ter querido José Vicente Jorge traduzir com esses objetos, que acompanhou com um lindo álbum reproduzindo interiores da sua casa de Macau, álbum este encadernado com insígnias mandarinais bordadas sobre seda. (AMARO, 1992, p.100)

⁸⁵ Cf. SULLIVAN, Michael. *“The Three Perfections: Chinese Painting, Poetry and Calligraphy”*, Nova Iorque: George Braziller, 1999.

Figura 34 – “Notas Sôbre a Arte Chinesa”



Legenda: capa da versão original do livro “Notas Sobre a Arte Chinesa” (1940), de José Vicente Jorge.

Fonte: http://antiquariodochiado.com/index.php?area=catalog&sfam=24&limit=3&pages=6&pag_entity=4.

O livro “Fausto Sampaio, pintor do ultramar português”, editado pela Agência Geral das Colônias, reúne a “Colectânea das conferências realizadas na Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa”, durante a exposição do pintor. Iniciando-se com as “Palavras de S. Exa. O Ministro das Colônias, Sr. Dr. Francisco Machado”, faz-se a referência direta à “política do espírito”:

Todavia, porque às manifestações da “política do espírito”, dentro do quadro da política ultramarina, tenho procurado, sempre, dar todo o meu apoio, não me recuso a vir manifestar a Fausto Sampaio o apreço pela difusão das belezas naturais de alguns dos domínios de Além-Mar. (Lisboa, março de 1942)

Nesta obra, repleta de gravuras ilustrativas com quadros a óleo de Sampaio, encontra-se o discurso pelo Professor Lopo Vaz de Sampaio e Melo “A arte ao serviço do Império”:

A intervenção da arte, como consequência ou causa na expansão imperial, constitui uma arma de dois gumes que promove, no sentido da uniformidade, o fenómeno de trocas constantes de motivos e de processos, entre as manifestações artísticas da

metrópole e das diferentes fracções do Império, e pode ser considerada sob diferentes aspectos. Um deles, para mim o mais importante, é aquele a que até aqui tenho vindo a referir-me: o dos altos serviços que a Arte pode prestar ao Império, concorrendo admiravelmente mediante a divulgação e descrição pictural ou plástica dos encantos, das características mais aliciantes dos meios físicos e humano, para esclarecer os espíritos sobre a valia e as possibilidades do Império, para intensificar e generalizar no espírito nacional um grande interesse pelas colónias, numa palavra: para estreitar e reforçar os laços imperiais. (1942, pp. 32-33)

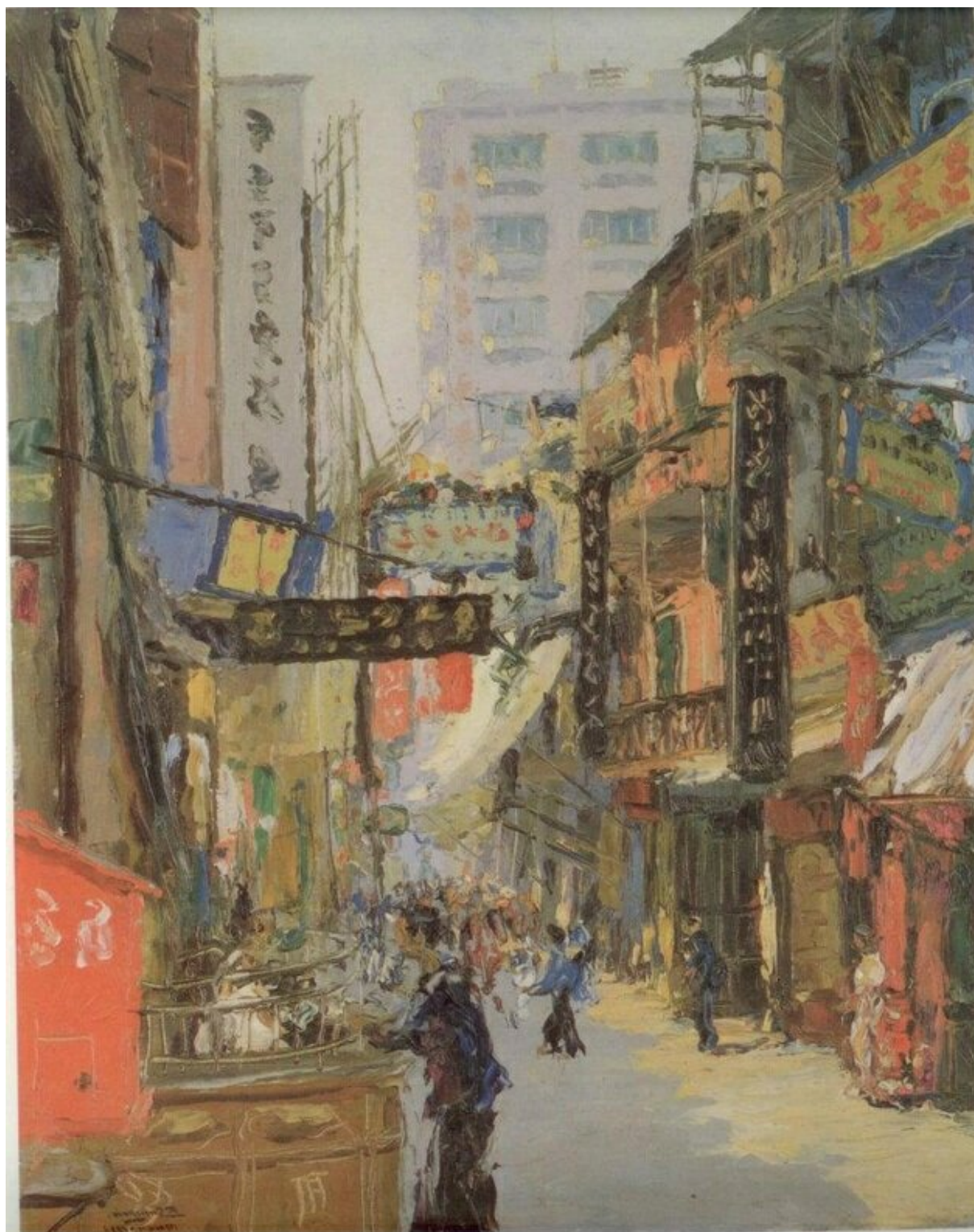
Lopo Vaz de Sampaio e Melo chama ainda atenção em seu texto para a “influência que os motivos exóticos podem vir a exercer na arte oriental” (1942, p.33). Tendo uma repercussão na formação de uma cultura artística em seu país de origem, as obras de Sampaio constituem um conjunto excepcional, não apenas do ponto de vista de uma iconografia de Macau, como também da China colonial sob domínio português. Américo Jorge, filho de José Vicente Jorge, advogado e amigo de Fausto Sampaio, relata ainda que

a ida de Fausto Sampaio à China foi como que uma embaixada artística que Portugal, esse Portugal novo no seu movimento ascensional de renovação, enviou ao velho Império do Meio. E não podia ter sido mais bem escolhido o embaixador (SAMPAIO; AMARO, 1992, p. 27).

A retratação de Macau feita por um pintor português revela sua importância por outras razões ainda. Teria sido o gesto inaugural da parte de um artista vindo da metrópole portuguesa. A cidade de Macau já havia sido tema das telas de renomados artistas viajantes europeus, que pintaram junto das comunidades existentes em Macau registrando a vivência de tipos locais, ao longo das centenas de gravuras, esboços e desenhos que existem atualmente espalhados por diversos museus no mundo.

Numa época em que a fotografia dava os primeiros passos, o trabalho desses artistas representara uma documentação ímpar em termos pictóricos da história de Macau na primeira metade do século XIX.

Figura 35 – “Rua 5 de Outubro”

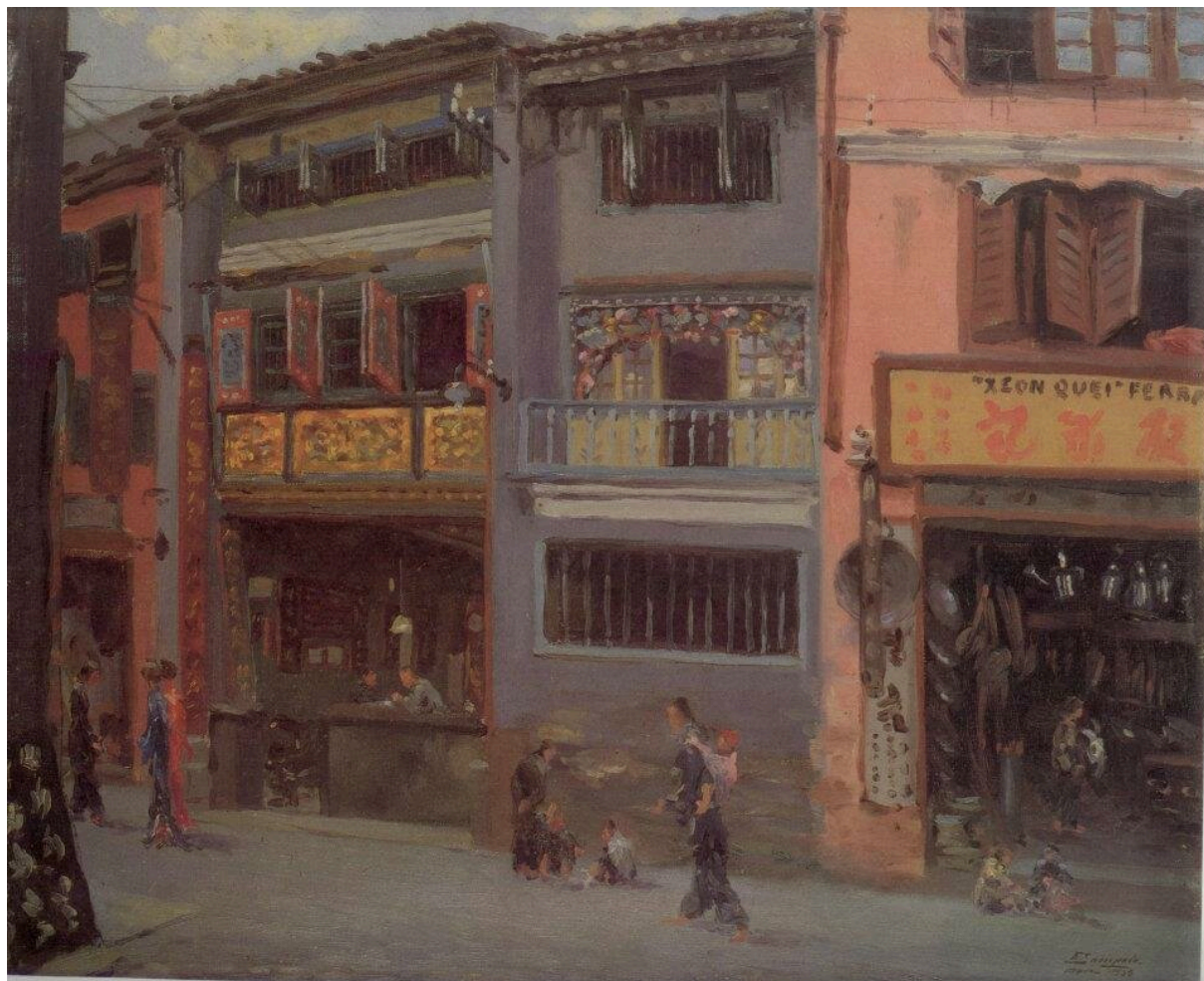


Legenda: pintura a óleo sobre tela de Fausto Sampaio (1893-1956)

Nota: Macau, 1936.

Fonte: <https://faustosampaio.weebly.com/quadros.html>.

Figura 36 – “Velha Rua no Bairro China”



Legenda: pintura a óleo sobre tela de Fausto Sampaio (1893-1956).

Nota: Macau, 1936.

Fonte: <https://faustosampaio.weebly.com/quadros.html>.

Figura 37 – “Superior da Bonzaria”



Legenda: pintura a óleo sobre tela de Fausto Sampaio (1893-1956)

Nota: Macau, 1936.

Fonte: <http://faustosampaio.weebly.com/quadros.html>.

3.7 Breve biografia de José Vicente Jorge

Para esta sucinta biografia do colecionador José Vicente Jorge, vamos apoiar-nos na obra de José Ribeiro⁸⁶ e na biografia escrita por Pedro Barreiros, neto de José Jorge, no prólogo da obra “Notas sobre a Arte Chinesa”, edição de 1995.

Jorge Nasceu em Macau, a 27 de dezembro de 1872. Estudou no seminário de S. José de Macau. Após os estudos secundários, formou-se na Escola de Intérpretes, da Repartição do Expediente Sínico, tarefa à qual dedicou a primeira parte da sua vida profissional, como intérprete tradutor. Era fluente em mandarim e cantonês.

Em 1903 toma conta da cadeira de língua sínica no recém-criado Liceu de Macau.

Em 1907 publica o primeiro volume de San-Tok-Pun (Novo Método de Leitura para o ensino de chinês).

Em 14 de novembro de 1908, é nomeado intérprete da Missão Portuguesa em Beijing, onde permanece até início de 1911. Acompanha de perto o movimento da reforma republicana liderado por Sun Yat Sen que se forma em Beijing.

Em 1914 é já chefe da Repartição de Expediente Sínico, em Macau. Traduz e anota, em co-autoria de Camilo Pessanha, *Kuok Man Fo Shu* (“Livro para o Ensino da Literatura Nacional”), livro que fora adotado em todas as escolas da nova república chinesa. Jorge oferece sua tradução ao governo de Macau, que o edita.

Segundo Danilo Barreiros, José Vicente Jorge teria incluído o nome de Camilo Pessanha como autor deste livro apenas por uma questão de amizade, já que não precisava da ajuda do Poeta para o traduzir.⁸⁷

No mesmo ano de 1914, em 13 de setembro, as “Elegias Chinesas”, traduzidas por Camilo Pessanha – nas quais José Vicente Jorge tem um papel fundamental na atribuição de fontes e notas – são publicadas no jornal “O Progresso”, de Macau. Traduz ainda algumas obras da língua chinesa para a portuguesa e algumas delas permanecem ainda inéditas.

A partir de 1926, intensifica sua atividade de colecionador de objetos de arte chinesa, algo que ele iniciara desde cedo.

⁸⁶ RIBEIRO, José Diogo Henriques Seco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, in “Arquivo Coimbrão”. Boletim da Biblioteca Municipal. Volume XXXV. Coimbra, 2002, pp. 131,132.

⁸⁷ C.f. BARREIROS, Danilo. José Diogo Henriques Seco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, in “Arquivo Coimbrão”. Boletim da Biblioteca Municipal. Volume XXXV. Coimbra, 2002, p.124.

Em 1940, publica o livro “Notas sobre a Arte Chinesa”. Ao juntar uma grande variedade de abordagens e referências bibliográficas, provenientes tanto de autores europeus quanto asiáticos, Jorge introduziu inúmeras questões sobre a produção e a circulação dos objetos de arte chinesa em sua obra.⁸⁸

Torna-se uma autoridade no campo da sinologia, em especial em matéria de arte chinesa, tendo adquirido seus conhecimentos através das suas viagens e do convívio com *connaisseurs* e conversas profissionais que manteve com altas individualidades da cultura e da política na China, principalmente durante os três anos que viveu em Beijing.

3.8 A obra de José Vicente Jorge e o interesse pelos assuntos coloniais introduzido pelo Estado Novo português

Semelhantemente a outras personagens de destaque no nicho intelectual de Macau na virada do século XIX para o século XX, José Vicente Jorge estudou sempre na China. Seu percurso nos interessa pelo nível de conhecimento atingido em história chinesa, nas suas diversas expressões, dada a época em que viveu. José Vicente Jorge deixa testemunho de sua constante atenção e fascínio pela arte deste território, seus jades, suas cerâmicas pintadas, seus bronzes e seus artefatos cerimoniais ao elaborar um catálogo sobre a arte do País do Meio: suas “Notas sobre a arte chinesa”, publicadas em 1940.

É importante conhecer mais a respeito do pano de fundo que se presta aos assuntos coloniais que se articulam à estruturação de uma cultura visual, a qual deveria conservar “o sentimento nacional da arte”, como enunciado por Jorge. “Notas sobre a arte chinesa” inscreve-se cronologicamente na promoção das manifestações e produções artísticas coloniais da Exposição do Mundo Português de 1940, durante o regime político do Estado Novo, que vigorou em Portugal durante 41 anos sem interrupção, desde a aprovação da Constituição de 1933 até ao seu derrube pela revolução de 25 de abril de 1974. Nas palavras do autor:

Uma das obras interessantes do Estado Novo tem sido promover as manifestações artísticas e literárias de assuntos coloniais. Lembrando-me de que Macau é uma

⁸⁸ Sua análise acadêmica desta cultura, testemunhada por meio de seus ensaios e comentários, não se prendem à compreensão do orientalismo sob o viés do exotismo. Ainda que consciente de que o interesse pela cultura oriental viria a ser ferramenta de nacionalismo imperialista, Jorge perseguiu o interesse intelectual em detrimento da instrumentalização política desse conhecimento.

colónia portuguesa, há cerca de 400 anos, e de que não tem características próprias, mas sim aquelas que lhe vêm da civilização chinesa, julgo-me na obrigação de concorrer com os meus modestos conhecimentos das artes chinesas para despertar o interesse adormecido. (JORGE, 1995, p. 29)

Enquadrada pela legislação, a propaganda colonial do Estado Novo conheceu diversas facetas: desde a promoção de exposições, textos e emissões de rádio e televisão à participação em conferências coloniais em várias capitais europeias. Temos, como marcos fundamentais, a Primeira Exposição Colonial do Porto em 1934 e a Exposição do Mundo Português em 1940.

Na década de 1940, as primeiras linhas do movimento surrealista originaram-se na capital francesa. Em solo português, este movimento encontrava-se ancorado essencialmente em Lisboa, desenvolvendo-se dentro da conjuntura social marcada pelo regime autoritário, centralista e conservador de Salazar, como reação a ele.

Torna-se evidente, no campo das artes plásticas, no ano de 1940, com a exposição de António Pedro, António Dacosta e Pamela Boden na Casa Repe, que afirma uma posição contrária à Exposição do Mundo Português. Em 1947, foi criado o Grupo Surrealista de Lisboa, que, no ano seguinte, expressará sua oposição ao regime político vigente ao participar da III Exposição Geral de Artes Plásticas, na Sociedade Nacional de Belas Artes.

Para se ter uma ideia de como alguns dos principais artistas e intelectuais do Velho Mundo já vinham ressentindo, antes mesmo, as transformações informadas acima, observemos os acontecimentos ocorridos na Europa, a partir das informações trazidas por Hal Foster. Ele reporta-nos a 1931, ano em que

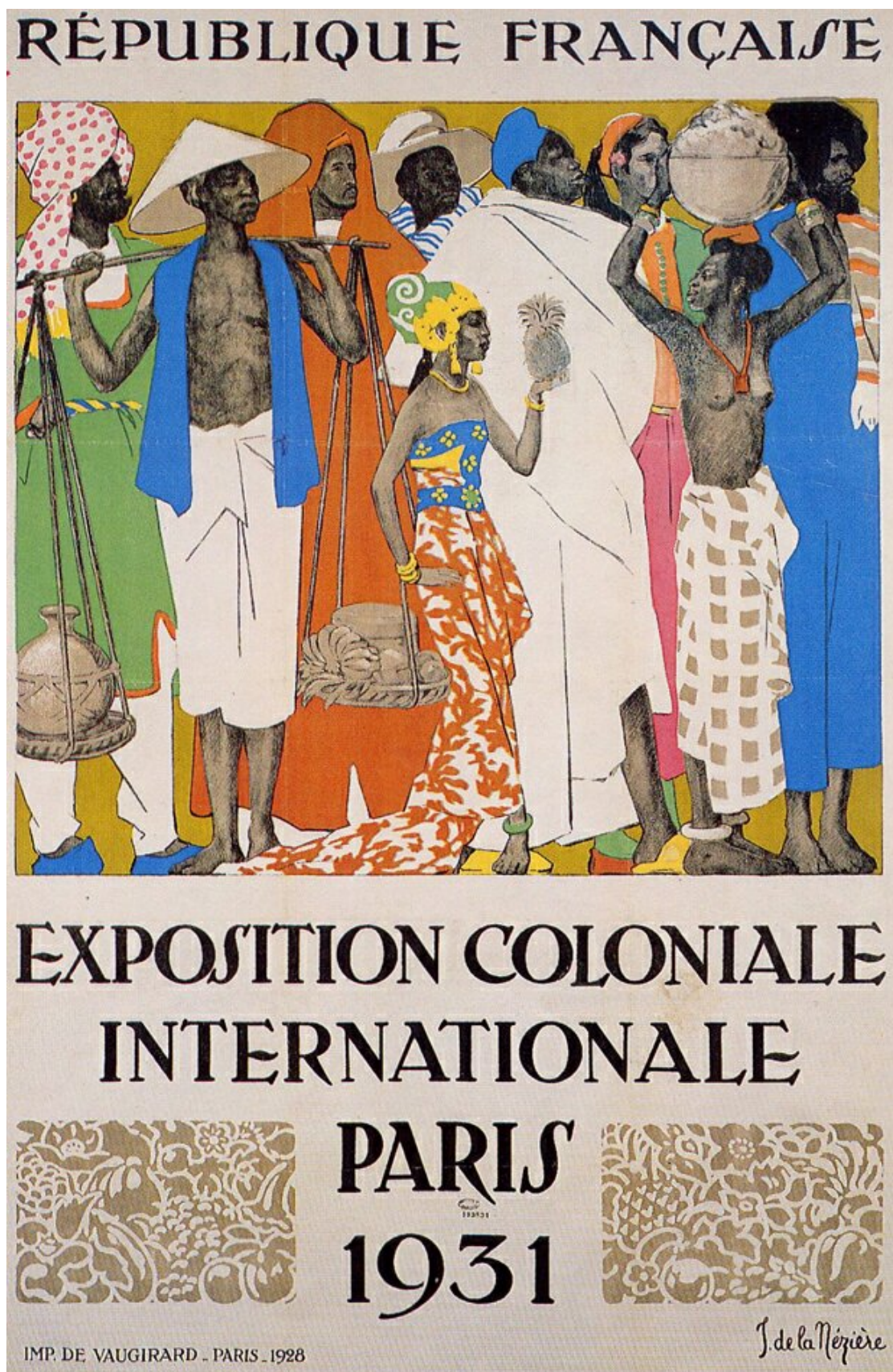
teve lugar em Paris uma monumental exposição sobre as colônias francesas, à qual os surrealistas (representados por Louis Aragon, Paul Éluard e Yves Tanguy) responderam com uma pequena mostra anti-imperialista intitulada ‘A verdade sobre as colônias’. (FOSTER, 2014, p. 195)

De acordo com o autor, esses artistas não só apreciavam a arte tribal por seus valores formais e expressivos, tal como os cubistas e os expressionistas antes deles o fizeram, mas “também levavam em conta suas ramificações políticas no presente” (FOSTER, 2014, p. 195).

A exposição organizada pelos artistas integrantes do movimento surrealista procurava expressar a indignação dos seus participantes diante da Exposição Colonial Internacional de Paris (*L’Exposition Internationale*), promovida notoriamente por Henri Brunet, líder do “partido colonial”, o qual objetivava propagar os “benefícios” da colonização para a economia francesa. Tal exposição pretende “refletir a potência colonial da França, sua missão

civilizadora nas colônias e a utilidade econômica destas a serviço das indústrias metropolitanas” (REYNAULD, 1931).

Figura 38 – “Exposition Coloniale Internationale Paris 1931”



Legenda: cartaz da Exposição Colonial Internacional de Paris de 1931 com pintura de Jean Bouchaud encomendada pelo Marechal Hubert Lyautey.

Fonte: <http://www.arthurchandler.com/paris-1931-exposition>.

O movimento surrealista assumiu uma posição contra o colonialismo, expressa em vários momentos, nomeadamente numa carta aberta ao embaixador do Japão, Paul Claudel, na qual os integrantes do movimento expressam a vontade de que “a revolução, as guerras, as insurreições aniquilem esta civilização ocidental”, no apoio ao líder de uma revolta em Marrocos, Abd-el-Krim.

Se realizamos uma ancoragem temporal, é devido à necessidade de criar intertextos capazes de sustentar os discursos teóricos e visuais que se foram materializando no campo do colecionismo português ultramarino. Portanto, observando o discurso político coadjuvante internacional, atentamos para as modalidades de pensamento implicadas numa imagética em que se cruzam construções ideológicas, identitárias, críticas – motivadas por imperativos históricos e políticos, difundidas pela propaganda colonial do Estado Novo.

Observa-se que, em Portugal, a articulação direta entre nacionalismo, imperialismo e cultura participa de uma ação “messiânica e civilizatória”⁸⁹, repetida desde a década de 1930 no discurso da metrópole, de difusão de modelos culturais europeus. Conforme a passagem de um artigo na revista “O Mundo Português”:

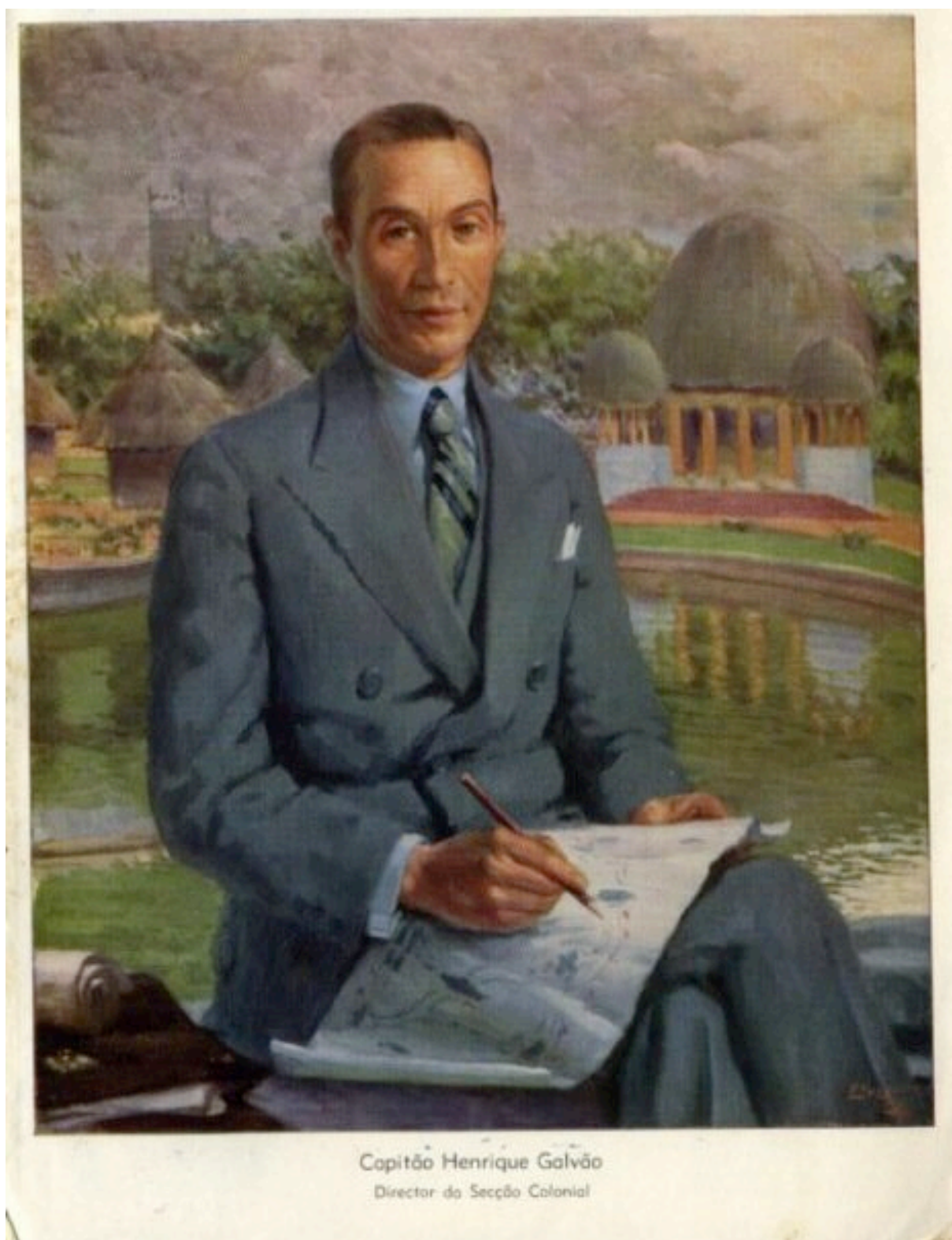
[...] sendo o Imperialismo mais uma dilatação de cultura (língua, costumes, religião, tradições, etc.) que uma dilatação territorial, feita arbitrariamente pela fortuna das armas, o nacionalismo português – que foi o Primeiro! – Terá de ser, racionalmente, a presença dessa cultura que tornou possível a nossa aventura cristã e civilizadora, pelas águas [...]” (ANSELMO, 1935, p. 57)

A centralização e fortalecimento da ideologia do Estado Novo foram igualmente acompanhados por um patrocínio dos estudos de etnologia. Sob o pretexto de conhecer as populações integrantes do império colonial, essas pesquisas etnográficas preenchiam finalidades diversas, que procuravam legitimar a presença portuguesa no além-mar (MOUTINHO, 1980, p. 415).

As seguntes imagens provêm do Catálogo da Exposição do Mundo Português, secção colonial, com prefacio de Henrique Galvão, a partir de exemplar no acervo do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.

⁸⁹ ANSELMO, Manuel. “A ideia portuguesa de imperio”, in “O Mundo Português”, ano II, v. II, 1935.

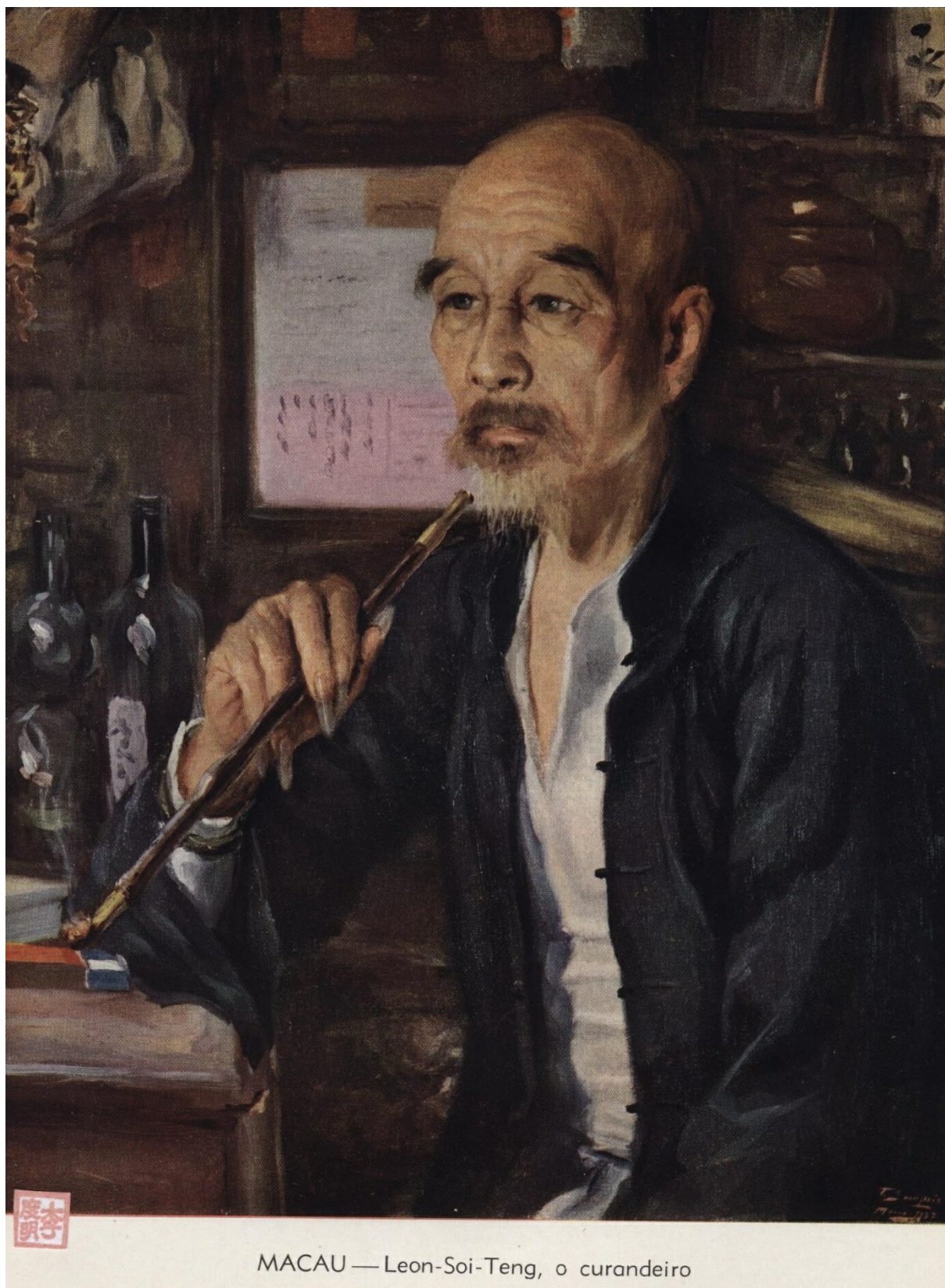
Figura 39 – “Capitão Henrique Galvão – Director da Secção Colonial”



Legenda: pintura a óleo sobre tela de Fausto Sampaio (1893-1956) retratando o Capitão Henrique Galvão, Diretor da Secção Colonial.

Fonte: https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2010/03/debates-de-1940-arte-popular-e-arte-portuguesa.html.

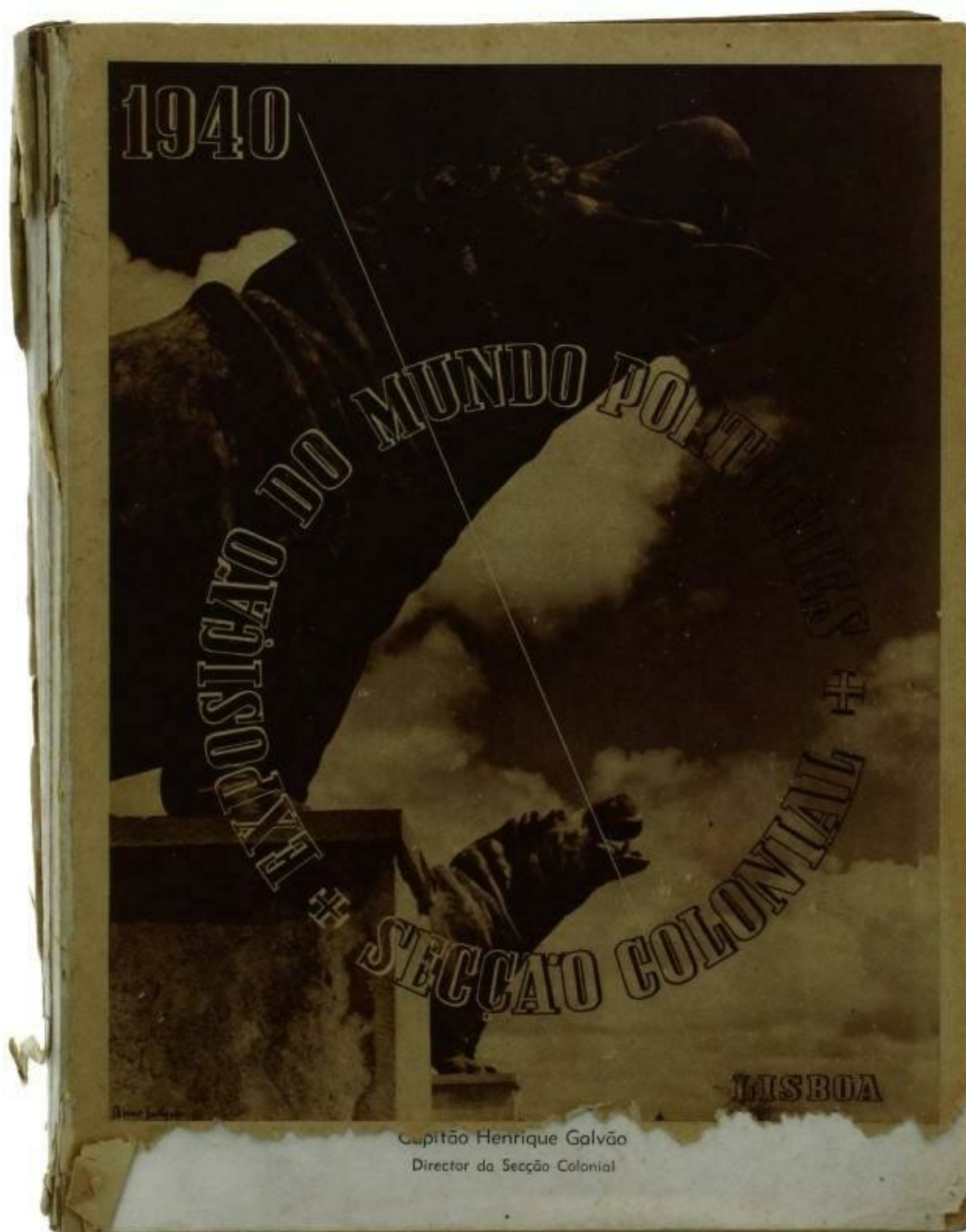
Figura 40 – “MACAU – Leon-Soi-Teng, o curandeiro”



Legenda: pintura a óleo sobre tela de Fausto Sampaio (1893-1956)

Fonte: <https://nenotavaiconsta.wordpress.com/2014/10/01/leitura-fausto-sampaio-pintor-do-ultramar-portugues-i/>.

Figura 41 – “Exposição do Mundo Português – Secção Colonial”



Nota: Lisboa, Portugal, 1940.

Fonte: <https://oportunidadeleiloes.auctionserver.net/view-auctions/catalog/id/767/lot/215998/?url=%2Fview-auctions%2Finfo%2Fid%2F767%2F>.

Figura 42 – “MACAU – Dia de Camões em Macau”



Figura 43 – “MACAU – Transporte de vinho chinês”



O promotor do Estado Novo, Oliveira Salazar, sintetiza os patamares de ação que integram o tecido de uma identidade nacional, numa política de

elevação do espírito da gente portuguesa no conhecimento do que é de valia, como grupo étnico, como meio cultural, como força de produção, como capacidade civilizadora, como unidade independente no concerto das nações (SALAZAR, 1961, p. 261).

Segundo João Ameal, esta construção ideológica incorpora três dimensões: a geográfica (através da ampliação dos territórios), a heroica (pela atribuição de uma certa predestinação do povo português para evangelizar e civilizar) e a material (pelas edificações urbanas em territórios coloniais) (AMEAL, 1934, p. 97-101).

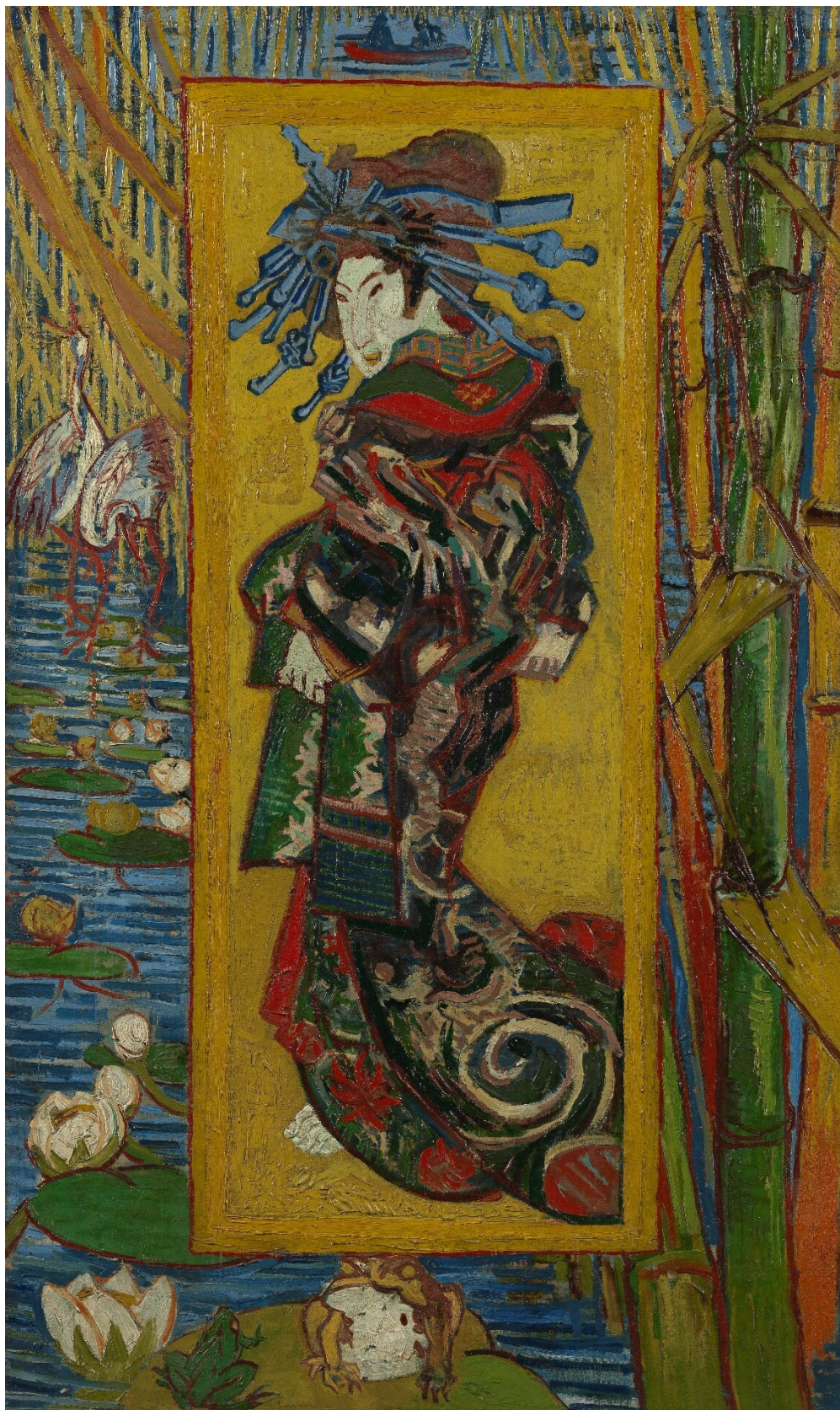
Vítor Serrão (2014, p. 23-47) explica-nos que, durante os séculos XVI, XVII e XVIII, as moradas lusitanas apresentavam certas preferências no recheio das suas casas, conciliando objetos europeus, de procedência italiana e flamenga, com peças provenientes da Índia, China e Japão, acabando por se constituir um gosto pelo hibridismo e pelo exótico, tão evidente nas coleções lusas.

Segundo Jorge, entretanto, a França é o país que, pelas suas tendências inovadoras, mais se presta “a receber a influência das artes distantes e que maior número de motivos orientais” explorou. De fato, se parte de moderna inspiração artística deste país provém do Extremo Oriente, o mesmo não teria acontecido a Portugal. O território francês teria se influenciado largamente do Japão, essencialmente por meio da influência exercida por este sobre o Impressionismo.

A arte nipônica marcou presença decisiva na estética francesa durante o século XIX. Permutas de influências culturais ao longo da história criaram naquela região identificações com o novo. Com esse poderoso fluxo de influências orientais, a partir da década de 1860, as xilogravuras e pinturas de gênero Ukiyo-e (浮世絵) tornaram-se uma fonte de inspiração para o Impressionismo na França e, em seguida, no resto do Ocidente. Há de se recordar das imagens tão largamente divulgadas de Van Gogh, como exemplo dentre tantos outros seguidores desta linha.

Pintores foram especialmente influenciados pela falta de perspectiva e de sombra, o que se traduz em áreas chapadas de cores intensas, puras, a liberdade de composição em colocar o tema principal fora do centro geométrico do quadro, a imagem produzida numa perspectiva plongée, cujo ângulo apresenta uma impressão de sobrevôo do olhar que mergulha na cena retratada.

Figura 44 – “Courtisane (naar Eisen)”



Legenda: pintura a óleo sobre tela de Vicent Van Gogh.

Nota: Museu Van Gogh, 1887, 105,5 × 60,5 cm.

Fonte: Wikimedia Commons ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Courtesane \(naar Eisen\) - s0116V1962 - Van Gogh Museum.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Courtesane_(naar_Eisen)_-s0116V1962_-_Van_Gogh_Museum.jpg)).

O desenvolvimento das relações França-Japão no século XIX coincidiu com a abertura do Japão para o mundo Ocidental, após dois séculos de isolamento sob o sistema “Sakoku” e a política expansionista francesa na Ásia. Os dois países se tornaram parceiros, não apenas no plano militar, econômico e jurídico, mas também no campo artístico a partir da segunda metade do século XIX. Mário Pedrosa assim escreve sobre o tema num ensaio publicado no *Jornal do Brasil* (6 abr. 1957), intitulado “Japão e arte ocidental”:

O impressionismo deve grande parte de seu movimento, de suas intervenções, à revelação que foi a estampa japonesa para Manet e êmulos. [...] Enquanto o Japão político e econômico pretende bater o Ocidente pelos próprios meios que este lhe forneceu, a vanguarda dos artistas europeus, da França à Alemanha, se entrega desarmada, às seduições de sua arte. (PEDROSA; ARANTES, 2000, p. 291)

É fazendo uma comparação com tal abertura francesa e a atitude protagonista deste país no que diz respeito ao entendimento e à produção de conhecimento acerca do Extremo Oriente que José Vicente Jorge critica a posição colonial de Portugal:

Portugal, que foi o primeiro país que conheceu o Oriente distante, tem preferido receber, por vezes, influências indiretas, porque os nossos artistas têm manifestado desinteresse absoluto por tudo, ou quase tudo, o que não esteja adentro do pequeno limite do nosso território continental, ou dos centros artísticos europeus dominadores por excelência.

O prólogo de Jorge nos conduz a seus questionamentos teóricos, e põe em relevo a situação incomum do império português, no tocante ao limitado trabalho de colecionismo artístico. Em suas palavras: “Sendo limitado o campo de ação, nem assim foi conservado, como convinha, o sentimento nacional da arte.” É no fim do século XIX que nasce o moderno orientalismo sinófilo português, pois este é o momento da conjunção entre a crise identitária artística de Portugal e o influxo da estética orientalizante francesa e, em menor grau, inglesa da virada do século.

Tendo em conta as discussões sobre a expansão da disciplina da história da arte, Joseph Imorde, professor da Universidade de Siegen, em seu ensaio “*The Global Dimension of Art History (after 1900): Conflicts and Demarcations*” [“A dimensão global da história da arte (depois de 1900): Conflitos e Demarcações”], escreve sobre a lentidão da disciplina acadêmica da história da arte “em responder à ampliação da gama de imagens e objetos que se tornaram disponíveis para estudo no final do século XIX e início do século XX, provenientes de uma variedade de fontes fora do foco tradicional europeu” (“*in responding to the broadening range of images and objects that became available for study in the late nineteenth*

and early twentieth centuries from a variety of sources outside the traditional European focus”):

Even though private collectors and museums eagerly collected, exhibited, and published such works – often in competition with each other in the context of an ongoing colonization – these non-European artifacts ‘rarely made their way into academic art historical research.’⁹⁰

(Mesmo que os colecionadores e os museus privados tenham colecionado com entusiasmo, exposto e publicado tais obras – muitas vezes, em competição uns com os outros no contexto de uma contínua colonização, – esses artefatos não europeus raramente trilharam seu caminho na pesquisa acadêmica da história da arte.)

O ensaio de Joseph Imorde traz uma interessante anedota, cuja data coincide com o ano de doação das obras de arte oriental de Camilo Pessanha, recusadas pelo Museu das Janelas Verdes. A narrativa apresentada reitera as dificuldades da inserção da arte não-europeia no conteúdo acadêmico europeu de modo geral. Imorde narra a experiência de Walter Benjamin, enquanto estudante de Heinrich Wölfflin, e, em seguida, migrando para as aulas de outro professor, Walter Lehmann. Segundo Imorde, Benjamin ficou desencantado com a maneira como Wölfflin aborda a história da arte (devido à sua suposta incapacidade em acessar conteúdo externo às fronteiras europeias) e criticou severamente suas palestras em cartas escritas no final de 1915. O debate levantado por Benjamin revela que as questões sobre a aceitação e o entendimento do que seria uma “arte oriental” estavam em pleno curso naquele momento.

Para um historiador como T. J. Clark, a história social da arte é uma disciplina capaz de mobilizar uma série de questionamentos de modo concentrado. Para tanto, em primeiro lugar devemos ser capazes de reunir fatos (levantar dados gerais acerca da situação econômica, da condição social dos agentes, da estrutura de produção hegemônica dos agentes e da sociedade em geral etc.); em segundo lugar, saber fazer perguntas. Clarck propõe que utilizemos, para esse fim, a relação entre obra – cristalização do particular – e ideologia, entendida como um frágil conjunto de crenças, imagens, valores e técnicas de representação pelas quais as classes sociais em conflito tentam naturalizar suas histórias particulares. Assim, o trabalho que une materiais oriundos da formalização artística (como o colecionismo) ou da formalização teórica a partir deles (a ação crítica) e pressupostos ideológicos seria um modo de testar os fundamentos sempre frágeis da ideologia (sentido que damos à experiência do vivido).

⁹⁰ http://www.cbha.art.br/coloquios/2015ciha/imgscbha2015/NewWorlds_ebook.pdf (acesso em 10 de outubro de 2018).



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Caroline Pires Ting

丁小雨

**Colecionismo orientalista e interação cultural entre China, Macau e
Portugal**

v. 2

Rio de Janeiro

2019

Caroline Pires Ting

丁小雨

Colecionismo orientalista e interação cultural entre China, Macau e Portugal

v. 2



Tese apresentada, como requisito para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof.^a Dra. Vera Beatriz Cordeiro Siqueira

Coorientador: Prof. Dr. André da Silva Bueno

Rio de Janeiro

2019

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	21
1	CERÂMICA E SUA ORIGEM	26
1.1	Porcelanas Ming e cópias de artefatos estrangeiros	26
1.2	A cerâmica chinesa: grés e porcelana	27
1.3	A cerâmica chinesa, por José Vicente Jorge	33
2	ENCONTROS SINO-LUSITANOS EM MACAU	40
2.1	A China na dinastia Ming e a chegada dos portugueses a Macau	40
2.2	A expansão portuguesa na Ásia	42
2.3	Escritos literários chineses durante a dinastia Ming relatando o encontro sino-lusitano em Macau	47
2.4	A contribuição da tradição lusa através da criação de imagens acerca do Oriente	53
2.4.1	<u>Tradução de Camilo Pessanha da “II Elegia Chinesa”</u>	71
2.4.2	<u>Conferência de Camilo Pessanha “Sobre Literatura Chinesa”</u>	79
2.5	Informações sobre as doações feitas por Camilo Pessanha das peças de sua coleção de arte chinesa, segundo José Ribeiro	85
3	O INTERCÂMBIO ARTÍSTICO SINO-LUSITANO.....	87
3.1	A constituição de um conhecimento sobre a China em Portugal	87
3.2	Orientalismo e sinologia	95
3.3	O trabalho artístico dos jesuítas em Macau e as influências por estes exercidas sobre a pintura chinesa	97

3.3.1	<u>Escola de pintura no Japão e em Macau</u>	99
3.3.2	<u>Discípulos de Giovanni Nicolau</u>	100
3.3.3	<u>Mateus Ricci</u>	101
3.3.4	<u>P. Francisco Xavier da Cunha</u>	103
3.3.5	<u>Academia de pintura em Pequim</u>	106
3.3.6	<u>Ir. José Castiglione</u>	106
3.3.7	<u>Ir. Jean Denis Attiret</u>	108
3.3.8	<u>Em Macau</u>	109
3.3.9	<u>Outros pintores</u>	109
3.3.10	<u>George Chinnery</u>	113
3.3.11	<u>Outros retratistas de Macau no século XIX</u>	116
3.3.12	<u>Fausto Sampaio</u>	117
3.4	O início do colecionismo de arte em Macau	120
3.5	O florescimento de <i>marchands</i> em Macau	122
3.6	Relatos acerca da residência-museu de José Vicente Jorge	126
3.7	Breve biografia de José Vicente Jorge	139
3.8	A obra de José Vicente Jorge e o interesse pelos assuntos coloniais introduzido pelo Estado Novo português	140
4	ANÁLISE DOS ESPÓLIOS DE ARTE CHINESA	154
4.1	Camilo Pessanha e o fascínio sinófilo em Macau	154
4.1.1	<u>Artigo de Manuel da Silva Mendes acerca de Pessanha</u>	155
4.2	A coleção de Manuel da Silva Mendes em Macau	161

4.3	Camilo Pessanha e sua coleção de arte chinesa	167
4.3.1	<u>Breve biografia de Camilo Pessanha</u>	167
4.3.1.1	Legenda budista	172
4.3.1.2	Vozes do outono	174
4.3.2	<u>Camilo Pessanha, poeta e colecionador</u>	176
4.3.3	<u>Objetos abrigados e expostos no Museu Nacional de Machado de Castro (Coimbra, Portugal)</u>	183
4.3.3.1	Objetos musicais	184
4.3.4	<u>Objetos pertencentes ao acervo do Museu Nacional de Machado de Castro (Coimbra, Portugal) e atualmente em depósito no Museu do Oriente (Lisboa, Portugal)</u>	196
4.3.4.1	Álbuns de pintura e caligrafia	219
4.3.4.2	Indumentária e adornos (bordados, joalheria, fivelas, botão)	238
4.3.4.3	Pinturas <i>China trade</i> : série dos palácios	258
4.3.4.4	Esculturas e utensílios domésticos	261
4.3.4.5	Lacas	262
4.3.4.6	Porcelanas <i>Blanc de Chine</i>	278
4.3.4.7	Perfumadores (queimadores de incenso)	292
4.3.4.8	Conchas	295
4.3.4.9	Porcelanas Azul e Branco	297
4.3.4.10	Porcelana policromática na coleção de Camilo Pessanha	308
4.4	Camilo Pessanha e o fascínio pela cultura chinesa	322
4.4.1	<u>Pintura e caligrafia chinesas</u>	322

4.4.2	<u>Selos</u>	324
4.4.3	<u>Marcas de data</u>	338
4.4.4	<u>Colecionismo de arte e ética confucionista</u>	340
4.4.5	<u>Poesia clássica chinesa na coleção de Pessanha e a tradição literati chinesa ..</u>	351
	CONCLUSÃO	360
	REFERÊNCIAS	367

4 ANÁLISE DOS ESPÓLIOS DE ARTE CHINESA

4.1 Camilo Pessanha e o fascínio sinófilo em Cacau

Para dar ao leitor uma melhor dimensão da personalidade de Camilo Pessanha, anexamos os depoimentos de Manuel da Silva Mendes, que privilegiam a vertente biográfica, a partir de suas impressões da convivência com o poeta. Com efeito, a leitura dos textos revela-nos as suas opções estético-literárias; descreve-nos o espaço em que vivia; testemunha-nos o seu temperamento, o seu carácter depressivo, suas dificuldades em relacionar-se e a consequente e automarginalização; comunica-nos dos laços afetivos que manteve, dos seus últimos momentos de agonia; narra a sua vivência com o ópio, droga utilizada para apaziguar seu sofrimento, revela da admiração que nutria pela arte chinesa, que levou-o a reunir sua preciosa coleção; enfatiza seu interesse pela literatura chinesa, evidente nas múltiplas variantes dos seus poemas, como publica Luís Gonzaga Gomes, em “Notícias de Macau”, em 11 de Fevereiro de 1962:

O homem dentro de quem vibrava uma extraordinária alma de poeta de delicado lirismo, cujo perfil Danilo Barreiros delineou vincando os traços essenciais, era bem diferente do artista possuidor do mais raro estro, que inspirou os perturbantes e frementes versos da “Clepsidra”. Efetivamente, Camilo Pessanha, professor liceal e advogado brilhante dos auditórios desta comarca, espírito cintilante e irreverentemente cáustico, deleitando-se com os seus ditos escarninhos de sardónica mordacidade, era uma vítima de angustiosos sofrimentos físicos que minavam a sua adoentada existência e da aniquiladora acção do ópio a cujo gozo se entregava imoderadamente e, na sua arte, um torturado, que vivia acicatado pelo anseio de perfectibilidade, sempre em demanda “do que merecesse ser publicado, o que obrigava a riscar, emendar, rasurar, ressalvar e refazer não se sabe quantas vezes um mesmo poema, daí a deplorável escassez da sua produção poética”. (grifo nosso)

Manuel da Silva Mendes deixa-nos suas impressões sobre Camilo Pessanha em seis aspectos:

1. conhecedor da arte chinesa;
2. colecionador;
3. poeta;
4. professor;
5. prosador;
6. jurisconsulto e advogado.

Mendes julga que os maiores atributos de Pessanha estão no magistrado e em sua performance enquanto jurista. Nos finais do século XIX e início do seguinte, o Oriente tornou-se uma obsessão ocidental e deu lugar a numerosas coleções. “Camilo Pessanha não foi um colecionista, em sentido literal”, escreve o curador da mostra “Coleções Orientais” no Museu Machado de Castro. A coleção de Pessanha resultou da convivência apaixonada e estudiosa que estabeleceu com a cultura chinesa, ao longo de trinta anos, e é bastante diversificada, mas – pelos julgamentos de Manuel da Silva Mendes (1876-1931), advogado português que se estabeleceu em Macau – sem grande valor.

4.1.1 Artigo de Manuel da Silva Mendes acerca de Pessanha

Vejamos o seguinte artigo da autoria de Manuel da Silva Mendes publicado no n.º 13 da revista “Ideia Nova” em 18 de março de 1929:

Conheci Camilo Pessanha durante mais de vinte anos de Macau e sempre com ele estive em boas relações. Durante a sua vida e ainda depois do seu falecimento até ao presente foi e tem sido ele, em jornais, revistas e no público, considerado como notável conhecedor da arte chinesa, grande coleccionador e excelente poeta. Eu discordo completamente de tal opinião e vou dizer porque assim penso.

Camilo Pessanha como conhecedor da arte chinesa: C. Pessanha nunca visitou museu algum que contivesse qualquer secção da arte chinesa. Nunca viu nenhuma colecção particular importante. Não possuía livros sobre arte chinesa pelos quais se pudesse instruir, com excepção de alguns, poucos, em que apenas se encontravam algumas noções gerais ou apenas aprofundavam um ou outro ramo. Nunca teve mestre ou perito a quem consultasse. Nunca procurou instruir-se, visitando os melhores estabelecimentos da venda de artigos nas espécies que pretendia coleccionar. Ora, nestas condições, sabido que não há ciência infusa e que o talento não supre sem um persistente e longo estudo a suficiente aquisição de conhecimentos, Camilo Pessanha não podia ter sido, o afirmo que não foi, um conhecedor da arte chinesa, se bem que geralmente tido como tal. E a prova

mais concludente desta minha afirmação encontra-se na larga colecção que ele formou.

Camilo Pessanha como colecionador: A sua colecção compunha-se, na sua quase totalidade, de louças e pinturas. Nem em umas nem em outras porém, igualmente no resto, continha ela uma única peça rara ou de grande valor, quer antiga quer moderna.⁹¹ Das dinastias Tang, Sung e Yuan, em que a arte cerâmica atingiu o apogeu nas formas e na monocromia, nenhuma, mesmo de inferior qualidade. Da dinastia Ming, em que a classe de azul e branco e a policromia em desenho livre e largo atingiu também a maior perfeição, apenas um pequeno número de peças de inferior qualidade, que, de resto, podem ser adquiridas em estabelecimento importante por algumas dezenas de patacas. De outras peças respeitantes ao período moderno, que vai de Hang-Hsi até ao presente, de mais fácil aquisição, o maior número não passava de vulgaridades e o resto era constituído por peças de segunda ou terceira ordem. Pinturas, não conseguiu Camilo Pessanha coligir um único exemplar antigo original. Toda a colecção consistia em pinturas modernas, sendo muito poucas as de bons artistas, e o resto constituído por cópias e exemplares de artistas inferiores.

Camilo Pessanha como poeta: Não posso apreciar C. Pessanha como poeta em tão poucas linhas como acabo de o fazer nos seus conhecimentos da arte chinesa e de colecionador. Tentarei porém fazê-lo adentro do pequeno âmbito de um artigo de jornal. Eu quando quero saber se um trabalho ou obra que passam por artísticos, realmente o são, começo por examinar o modo da sua realização, verificando se os princípios e regras fundamentais relativos ao ramo de a arte a que pertencem, foram ou não observados. Por exemplo: se se trata de uma pintura cuido primeiramente de ver se o desenho é correcto, se a perspectiva é exacta, se o colorido é harmonioso e se a atmosfera está suficientemente representada: e, se reconheço que na obra há pecados graves contra esses princípios ou regras, logo concluo, sem necessidade de ir mais além, que ela não é artística não me interessando portanto já o assunto que representar, nem as emoções ou quaisquer efeitos que possa produzir, pois sei que naquelas condições não pode a beleza estar ali expressa. Também procedo da mesma maneira na apreciação duma obra poética: e, assim, começo por examinar se foram ou não observadas as regras aplicáveis à sua realização, isto é, se os versos estão devidamente construídos (bem acentuados, bem medidos, bem rimados e harmoniosos). Poeta não é o indivíduo que faz versos, mas só aquele que fielmente reproduz em formas poéticas as noções do belo. Ora, naquela sua obra os erros de metrificação, as ideias ilógicas incongruentes e inconsequentes, são em tal número que revelam claramente a sua impotência para reproduzir o belo. Há quem diga que isso a que eu chamo erros, não o são, mas sim apenas desvios das regras clássicas, pois que Camilo Pessanha é poeta simbolista. Antes de responder a esta objecção, devo confessar que quando me encontro em presença de uma obra que me cheira a post-impressionista, simbolista, futurista ou qualquer outra espécie “ista”, fico logo de pé atrás, pois que para mim tenho que todas as obras «istas» são, com raríssimas excepções, meras aberrações da arte e produtos, em geral, de indivíduos que, incapazes de produzir o belo pelas formas que uma longa evolução criou, a evolução da humanidade, pretendem alcançar aquele resultado por meio de outras derivadas do seu capricho, à sombra de teorias de sua invenção para se fazerem passar por artistas e «pour épater le bourgeois». Apesar disso, creio poder analisar com justiça a obra de Camilo Pessanha, e, assim, respondo que a objecção não colhe, porque o que se desviou delas, no metro em poucos casos, na acentuação em maior número, aceitando na rima o que as regras clássicas prescrevem: donde eu concluo que ele as adoptava em princípio ou como sendo as melhores para as suas composições e que, portanto, não foi seu propósito desviar-se delas, violando-as, porém em muitos casos por incapacidade de as observar. É certo que Camilo Pessanha sentia abundantes e fortes emoções do Belo: disso não tenho eu a menor dúvida. A musa fervia-lhe furiosamente na alma. A «fúria grande e

⁹¹ Ao contrário, escreve Albino Forjaz de Sampaio, em “Ilustração”, n.º 15, em 1 de agosto de 1926: “É uma colecção de um certo valor, tendo algumas preciosas (...). A colecção é valiosa e bem merece ser exposta.”

sonorosa» que Camões pedia às musas, concederam-na elas, se bem que menos intensa, a Camilo Pessanha. A Clepsidra está inundada de emoções poéticas. Como porém não basta para se ser poeta sentir efervescências de beleza, mas é indispensável que sejam produzidas em formas belas (estas não se obtêm caprichosamente ou com violação das regras criadas pela longa evolução da humanidade, as chamadas regras clássicas, como Camilo Pessanha fez) a conclusão que eu daqui tiro é que ele não era poeta na verdadeira acepção do termo. De resto, numerosas pessoas sentem, por vezes, andar-lhes dentro, buliçosa, a musa; e muitas delas tentam pô-la fora como dentro lhes está: mas *hoc opus, hic labor est*; a musa não sai, ou se sai, aparece decomposta, mal ataviada. E o que me tem acontecido a mim próprio; sinto, por vezes, a musa a ferver, lanço apressadamente mão fora da pena, mas a musa faz-me negações, ri-se de mim, e eu tico sem ser poeta. É que, como já disse, poeta não é aquele que sente emoções belas, mas somente aquele que, sentindo-as, tem o poder de as reproduzir e as reproduz em formas poéticas. Camilo Pessanha faz-me lembrar uma maquinista que, encarregado de organizar um comboio de luxo, o compusesse de carruagens de excelentes molas e estofos moles e ricos, entremeadas de jotas, vagões de carvão, conduzindo-o, embandeirado, com entusiasmo, aos sacões, apitando furiosa e continuamente e parando-o ora nas agulhas, ora na estação, ora adiante dela... A companhia demitia-o. Tenho dito até aqui mal de Camilo Pessanha? – Não; porque não é dizer mal de alguém negar qualidades que não deprimem o carácter, a integridade moral. Em vida dele, eu não escreveria este artigo por saber que o desgostaria; mas agora não hesito em fazê-lo, porque, como disse Voltaire: «Aos vivos deve-se cortezia, aos mortos só a verdade». De resto, para mim, Camilo Pessanha foi indivíduo talentoso: não no em que geralmente tem sido assim considerado, sim, porém como professor, como prosador, e como jurisconsulto e advogado.

Camilo Pessanha como professor: Regeu Camilo Pessanha durante anos as disciplinas de filosofia e de história, e desta última ouvi muitas vezes as suas preleções, podendo assim observar que ele não se contentava com ensinar aos alunos o que o compêndio (árido e seco, como geralmente todos são) continha, mas, amenizando e mais alto subindo, procurava fazer-lhes compreender como os factos se relacionavam entre si na mesma civilização, e no em que concordavam ou divergiam de outras civilizações, afim de lhes permitir ver o fio da evolução da humanidade. Demais, preleccionava com dicção correcta e com convicção; e, para que o seu trabalho fosse o mais profícuo possível, escrevia as preleções e passava-as aos alunos. Excelente professor! Teria o senão de, por vezes, ultrapassar um tanto a capacidade receptiva dos alunos, não sendo por isso o melhor pedagogo; porém é, perante a sua excelência como professor, de perdoar-se-lhe esta pequena falta.

Camilo Pessanha como prosador: Recebeu Camilo Pessanha uma educação literária completa e esmerada. Foram seus mestres os velhos mestres da língua e da literatura portuguesa anteriores ao moderno predomínio, no ensino das ciências que muito veio prejudicar o das letras. E ele, assim imbuído dos princípios e regras literárias, com uma cultura grande que lhe veio da leitura dos melhores escritores, achou-se habilitado não só a escrever com correcção, mas também, ajudado pelo talento e pelo senso da língua, que em alto grau possuía, a tornar-se, como se tornou, um distintíssimo prosador. São os seus trabalhos em prosa, muitos deles apenas ditados que marcam»: não as poesias que deixou. Preguiçoso como era, os seus trabalhos em prosa são pouco numerosos e ele, não os coligiu: encontram-se avulsos em revistas, em jornais, em prefácios e, os e extensos, em articulados, alegações, minutas, sentenças e outros escritos jurídicos. Pureza, correcção e clareza, graça ou elegância com o cunho da sua individualidade, de resto, tão característica, são qualidades bem impressas nos seus escritos. Eu leio-os e, antes de ver a assinatura logo digo: cá está ele, é Pessanha, excelente prosador.

Camilo Pessanha como jurisconsulto e advogado: Camilo Pessanha, advogado, não foi notável conhecedor dos diplomas legais. Indisciplinado como era no seu labor, possuía apenas os fundamentais e alguns secundários que, em, sobre, e sob armários e mesas e no chão tinha e com os quais cães e gatos diariamente se

entretinham. Como jurisconsulto, foi educado por mestres que tinham absorvido diretamente o Direito como alunos dos maiores jurisconsultos que têm florescido em Portugal: Seabra, Brusqui, Levi, M. Jordão e outros, e destes Camilo Pessanha o absorveu também. Assim, senhor dos bons princípios jurídicos (que actualmente estão indo por água abaixo), em perfeitas formas apresentados, e dotados de tão fino senso neste ramo do saber como no da língua portuguesa o era, achou-se ele de posse dos requisitos necessários a um bom jurisconsulto. E, por isso e como tal, era frequentes vezes por seus colegas no foro consultado. Como conhecedor de leis, por sua preguiça, não podia dar prestamente resposta definitiva às consultas que lhe eram feitas mas arredava prontamente as impossíveis soluções. Com trabalho, porém, folheando códigos e leis avulsas, descobria, melhor do que ninguém, com justeza, entre as possíveis soluções, a verdadeira, a própria. Durante a sua longa vida em Macau não houve jurisconsulto que o igualasse: ele foi sempre a palavra última, como tal tido e como tal respeitada por colegas e magistrados, se bem que porque, indolente, indisciplinado no viver e de modos nem sempre sociáveis, não teve nunca grande clientela. Os seus escritos jurídicos, esparsos nos arquivos das repartições públicas, nos tribunais especialmente; excelentes como trabalhos literários (assinados alguns por outros, advogados e solicitadores), podem ser tidos como modelos e ensinamentos, mesmo para bons advogados. Nos seus discursos forenses, se bem que lhe faltassem alguns dotes oratórios era completo na análise das questões, que escarpelizava, como um professor em uma sala de anatomia, até lhes deixar a nu todos os músculos, todos os nervos, todas as fibras. E, se forte no direito se sentia, depois de, com argumentos jurídicos, derrubar o adversário, não hesitava em recorrer por último, como um felino, à crueldade, esfrangalhando-o com sarcasmos, correndo-o a pontapés- e isto dito por tais palavras e feito com tais modos, que a sua vítima, para não se tornar mais ridícula, o encarava, não com hostil sobrecenho, mas como que contente e agradecida: *morituri te salutant*. (MENDES, Silva, 1929)

Para entender as críticas que Manuel da Silva Mendes lança sobre Camilo Pessanha como colecionador, além de ajudar a perceber o próspero mercado artístico macaense de então, convém lembrar que, para além das coleções que destacamos neste livro – a de Camilo Pessanha (encontrando-se hoje em Coimbra e em Lisboa) e a de José Vicente Jorge (vendida para os EUA) – formavam-se também, à altura, outros importantes espólios de arte chinesa, nomeadamente além daquele de Manuel da Silva Mendes (em parte adquirida pelo governo e integrada no Museu Luís de Camões), o espólio de Luís Gonzaga Gomes (comprada por um espanhol)⁹² e a coleção de Manuel Teixeira Gomes (abrigada pelo Museu Nacional Machado de Castro). A coleção de Manuel da Silva Mendes era a segunda em maior importância em Macau, logo depois daquela de José Vicente Jorge, e antes do espólio de Camilo Pessanha.

João Botas, jornalista e autor da biografia Manuel da Silva Mendes assim descreve a faceta deste sinólogo e segundo maior colecionador de arte de Macau, além de oferecer um relato de sua relação com Pessanha:

⁹² “A colecção de arte chinesa de Camilo Pessanha”, in “A Vertigem do Oriente: Modalidades Discursivas no Encontro de Culturas” – Actas do IV Colóquio do Seminário “A Viagem na Literatura” da CNCDP. Ed. Por Ana Paula Laborinho, Maria Alzira Seixo e Maria José Meira. Lisboa: Edições Cosmos e Instituto Português do Oriente, 1999, p. 284.

Primeiro curioso e depois apaixonado. Assim se pode definir a relação de Manuel da Silva Mendes com a cultura, a arte e filosofia chinesas, temas difíceis onde ele ‘mergulhou’ corno poucos, de corpo inteiro. E nem a barreira da língua – não sabia ler chinês e falava de forma rudimentar – o impediu de se pautar pelo rigor científico, mas sempre com uma escrita vibrante e repleta de sensibilidade. Escreve ele: “Em rigor, para apreciar a pintura chinesa, é preciso ser chinês. A arte é a manifestação sintética dos mais altos sentimentos estéticos de um povo ou de uma raça: donde a resultante lógica de que somente os indivíduos desse povo ou dessa raça nos quais esses sentimentos possam vibrar, são aptos para os realizar, para os sentir. Nada, porém, é absoluto, e esse exclusivismo abre-se àqueles que, sendo estranhos à raça a estudam e pelo estudo a penetram na sua intimidade sentimental. Isto é possível.” Sobre a pintura chinesa ainda hoje são artigos de referência os que Silva Mendes publicou no jornal “O Progresso” (6.12.1914) – “Pintura Chinesa”; na revista “Oriente” entre janeiro e setembro de 1915 – “A Pintura Chinesa”; e no jornal “O Século” em 1919 — “A Pintura na China: uma estética especial”. Em “Cartas da China” (1949) Francisco de Carvalho e Rêgo opina sobre Silva Mendes enquanto sinólogo. “Quem há em Portugal, por exemplo, como ilustre sinólogo, como profundo conhecedor dos mais recônditos meandros da China? Ora Camilo Pessanha conhecia mal a língua chinesa, quer escrita quer falada, sendo rudimentaríssimos os seus conhecimentos de tudo quanto é chinês. Que deixou Camilo Pessanha escrito à China? Nada, ou quase nada. Com o auxílio de um intérprete-sinólogo que, por sua vez, trabalhava auxiliado por um chinês, mestre na língua de Confúcio, ouviu a narração de algumas elegias e deixou as traduções temperadas por uns restos da sua veia poética, já gasta e descolorida. Mas, é assim, de resto, que trabalho a grande maioria dos sinólogos, que não consegue jamais visível independência num idioma, que parece impenetrável... (...) Eu conheci em Macau, muito de perto, Camilo Pessanha e Manuel da Silva Mendes, dois estudiosos, que se interessaram por coisas da China. O primeiro foi um sonhador, um fantasista, que paradoxalmente viveu a China em todo o seu materialismo, valor que se perdeu em conversas, aliás interessantíssimas, nada, ou quase nada, deixando à posteridade. O segundo, mais profundo em conhecimentos que o primeiro, escondia uma alma de artista num corpo estruturalmente plebeu, temperando a sua prosa, sempre correta, com humorismo, que chega a tocar as raízes da irreverência. Trabalhei com ambos e a ambos dei a minha modesta colaboração, sendo ainda hoje admirador de segundo a quem presto aqui sentida homenagem a sua memória, lembrando com saudade e reconhecimento, as salutares lições que dele recebi. Deixou uma obra pequena, obra que poderia ter sido maior, se falsos amigos, vencidos pela inveja, não tivessem faltado às suas promessas. Para estes vai o meu maior desprezo (...).⁹³

José Ribeiro tem um posicionamento contrário em relação às críticas lançadas por Silva Mendes sobre a faceta de Camilo Pessanha enquanto colecionador de arte chinesa:

A valoração que Silva Mendes faz à colecção de arte de Pessanha foi no mínimo superficial, e uma análise cuidada a esta colecção desfaz qualquer dúvida acerca da qualidade dos s de Arte que a integram. Pessanha sabia o que queria e onde estavam as peças que pretendia. A sua carta a Trindade Coelho é reveladora. Pessanha refere sem hesitar que a colecção tem valor, que as pinturas são muito boas “quase todas” e que é “muito boa muita outra coisa” referindo que sabe muito bem onde procurar mais s de qualidade, tanto em Macau, como em Hong-Kong e Cantão. E de facto “a colecção é valiosa formando um conjunto interessante de arte oriental”. Julgamos,

⁹³ BOTAS, João F. O. “Manuel da Silva Mendes: biografia 1867-1931”. Macau: Instituto Cultural do Governo da R.A.E. de Macau, 2017.

no entanto, que este comentário de Silva Mendes é uma excelente apresentação para a colecção de Camilo Pessanha.⁹⁴

Também, Pedro Barreiros transcreve a seguinte anotação, que o comentarista julga importante “não só pelo que respeita a José Jorge, mas também por desmitificar o proclamado fraco conhecimento em arte chinesa de Pessanha e o pouco valor daquilo que colecionava” (JORGE, 1995, p. 21-22):

[...] os depoimentos não fazem fé absoluta. Sobre ser o homem culto e de bom gosto que era, Pessanha viveu em Macau o bastante para se familiarizar com as artes chinesas; depois, tinha, entre os amigos de lá quem soubesse da matéria, mesmo a dormir, mais do que acordados todos os Josés de Figueiredo deste mundo e dos outros: p. ex., José Vicente Jorge (Macau, 1872 – Lisboa, 1974), seu colaborador, como elogiosamente declara, na tradução e anotação das “Oito Elegias Chinesas”, e autor, sozinho, das “Notas sobre a arte chinesa” (Macau, 1940), tanto pela riqueza de informação histórica como pelo saber de finíssimo “*expert*” que revela.⁹⁵

A fim de conhecer um outro posicionamento importante, em anexo nesta dissertação, disponibilizamos e traduzimos na íntegra o ensaio “Arte chinesa: O dom magnífico de Camilo Pessanha”, c. 1916, escrito por Alberto Osório de Castro (1868-1946), abrigado pela Biblioteca Nacional Portuguesa (BNP). O primeiro a publicar uma análise a respeito deste ensaio é Paulo Franchetti, em “Um artigo de Alberto Osório de Castro sobre Camilo Pessanha”. Franchetti explica, “como esse texto nunca foi comentado na fortuna crítica de Pessanha, parece valer a pena colocá-lo ao alcance do público interessado na vida e na obra do poeta”.

Franchetti informa, Alberto Osório de Castro escreveu seu texto como um pedido de Carlos Amaro, provavelmente em 1916, pois significava sensibilizar as pessoas responsáveis pelo Museu Janelas Verdes, revelando a importância da coleção que Pessanha ofereceu ao Estado Português em 1915.

O texto de Alberto Osório de Castro foi redigido, como nele está registado, a pedido de Carlos Amaro. As circunstâncias permitem supor que tenha sido escrito em 1916, já que seu objetivo era sensibilizar os responsáveis pelo Museu das Janelas Verdes, demonstrando-lhes seja a importância da coleção que Pessanha oferecera ao Estado português em 1915, seja o relevo do intelectual que fazia a oferta. (...) Como se sabe, o episódio da doação da sua coleção longamente acumulada foi motivo de grande desgosto para Pessanha. O oferecimento ao Estado português foi feito em Macau, em final de julho de 1915, quando o poeta expôs as

⁹⁴ RIBEIRO, José Diogo Henriques Seco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, in “Arquivo Coimbrão”. Boletim da Biblioteca Municipal. Volume XXXV. Coimbra, 2002, p. 198.

⁹⁵ Revista “Colóquio”, no. 29, janeiro de 1976, p. 58.

melhores peças do seu acervo particular no Palácio do Governo. Sucederam-se, porém, contratempos: em meados do ano seguinte, a colecção sequer havia chegado a Lisboa; e, quando chegou, não foi aceita pelo Museu das Janelas Verdes, que, no ano seguinte, formalizou a recusa. Após algum período de incerteza quanto ao seu destino, as peças foram enviadas ao Museu Machado de Castro, em Coimbra, onde ficaram, exceto por breve período, sepultadas no depósito, fora do alcance do público.

4.2 A colecção de Manuel da Silva Mendes em Macau

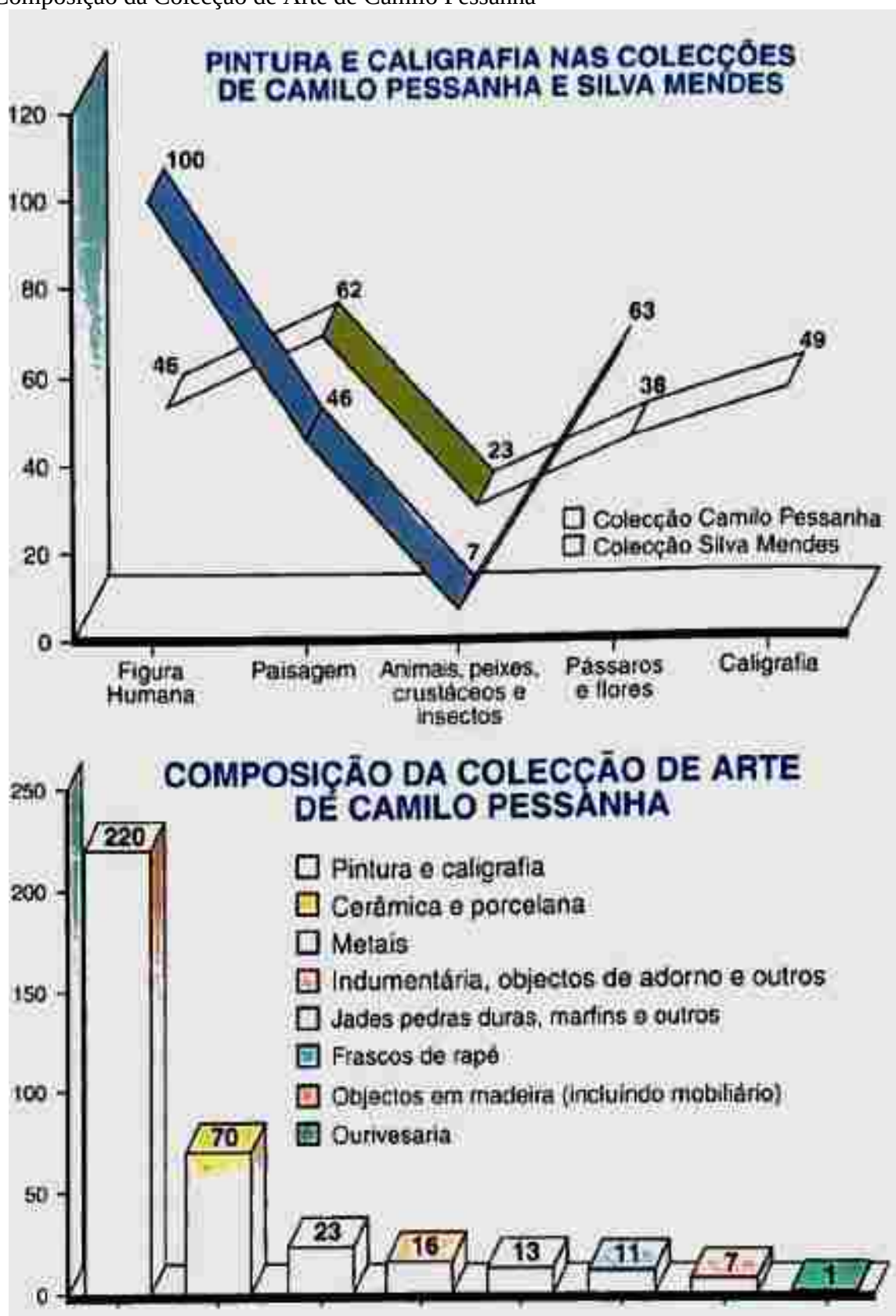
O Museu de Arte de Macau possui uma colecção de figuras de grande escala de cerâmica de Shiwan, produzidas nos anos 20 de século passado. A colecção pertenceu a Manuel da Silva Mendes (1876-1931), advogado português que se estabeleceu em Macau e desenvolveu um grande interesse pela cerâmica de Shiwan, na província de Guangdong. No início do século XX, Silva Mendes visitou repetidas vezes Shiwan a fim de conhecer melhor a cerâmica local, tornando-se o primeiro colecionador do mundo a pesquisar esta forma de arte. Adicionalmente, Silva Mendes foi um colecionador sistemático de peças Ming e Qing, bem como da cerâmica contemporânea de Shiwan, tendo reunido a primeira colecção do mundo desta cerâmica.

Na década de 20, além de adquirir peças de Shiwan, o advogado encomendou figuras em grande escala aos mestres Pan Yushu e a Chen Weiyan, os artesãos de cerâmica mais famosos naquela época em Shiwan. Silva Mendes convidou Pan Yushu para vir a Macau, mostrou-lhe algumas das estatuetas que possuía, produzidas de acordo com os cânones europeus, encomendando-lhe que fizesse uma série sobre o tema dos deuses e heróis chineses. O artista empenhou-se na confecção de uma série de miniaturas que fossem ao encontro do gosto do seu cliente. Uma vez aprovadas por Silva Mendes, as pequenas estatuetas foram depois replicadas numa grande escala numa fábrica de cerâmica em Guangzhou, com a colaboração do mestre Chen Weiyan. Estas peças em miniatura são um bom exemplo da renovação e prova da integração do artesanato tradicional chinês e as formas de expressão artística do ocidente no início do século XX. Podemos ver uma parte desse conjunto de miniaturas agora em exposição em algumas das seguintes imagens.

Se aprofundarmos um pouco mais a análise da pintura e caligrafia reunidas por Pessanha para doar ao estado português, já que nunca saberemos a verdadeira extensão da colecção do poeta, podemos chegar a conclusões interessantes. Para isso socorremo-nos da colecção do Manuel da Silva Mendes que fazia parte do acervo do Museu de Luís de Camões e que actualmente se encontra no Museu de Arte de Macau, como termo de comparação, já que são contemporâneas.⁹⁶

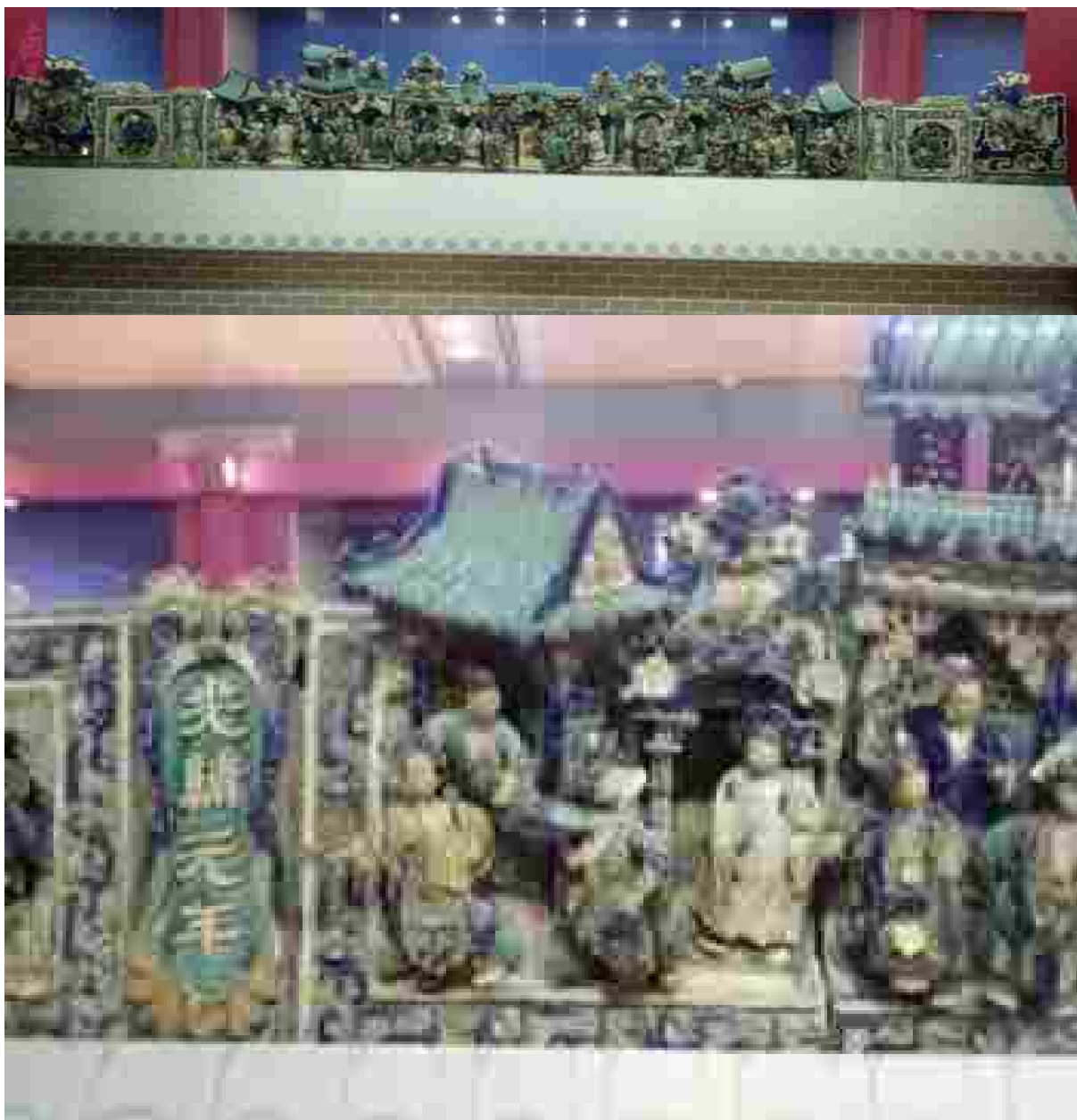
⁹⁶ RIBEIRO, José Diogo Henriques Seco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, in “Arquivo Coimbrão”. Boletim da Biblioteca Municipal. Volume XXXV. Coimbra, 2002, p. 200.

Figura 45 – “Pintura e Caligrafia nas Colecções de Camilo Pessanha e Silva Mendes” e “Composição da Colecção de Arte de Camilo Pessanha”



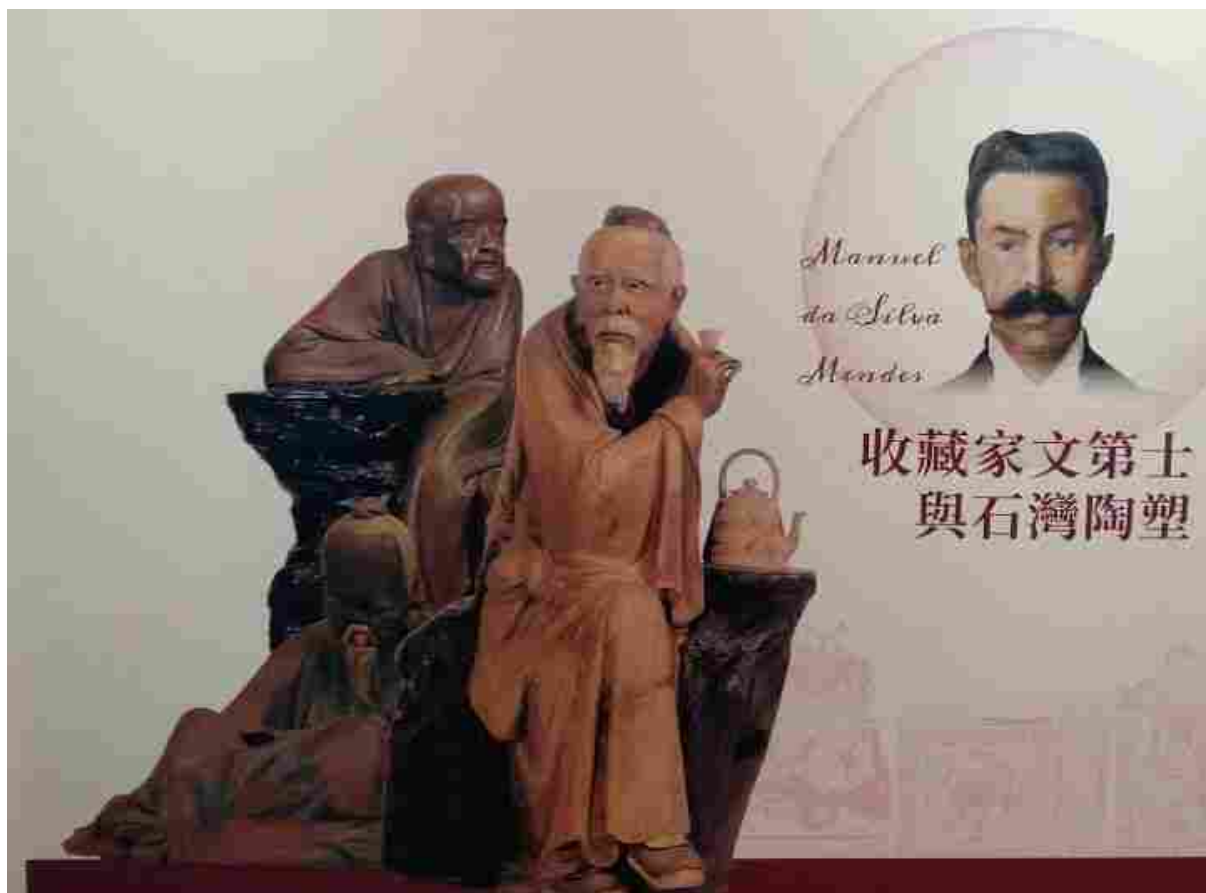
Fonte: Ribeiro, José Diogo Henriques Seco; “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, in Arquivo Coimbrão; boletim da Biblioteca Municipal; volume XXXV; Coimbra, 2002, p. 198.

Figura 46 – Cumeeiras de telhado



Nota: oficina de Wu Qiyu, 1875; 738 x 92 cm.
Fonte: Museu de Arte de Macau.

Figura 47 – “Manuel da Silva Mendes”



As cumeeiras têm uma longa história na China. Na cidade de Shaoxing, na província de Zhejiahn, foi descoberta uma escultura em forma de casa representando músicos dos primeiros Estados Combatentes (403 – 221 A.C.), cujo telhado continha motivos de pombas de cauda comprida. Decorações de pássaros eram também frequentes nas cumeeiras de cerâmica das casas em ambas as dinastias Han. Sob ordens da Corte Imperial, Li Jie da dinastia Song do Norte, escreveu e compilou o livro Ying Zao Fa Shi (“Métodos de Construção”). Durante o reinado do Imperador Yongzheng da dinastia Qing, o Ministério das Obras Públicas e o Departamento Doméstico Imperial editaram conjuntamente o livro Gong Zuo Fa Ze Li (“Regulamentos da Construção de Edifícios”), o segundo código de arquitetura chinês que registrou regulamentos de diversas arquiteturas oficiais de acordo com a categoria ou patente e continha também normas detalhadas da categoria, quantidade e tamanho das decorações das cumeeiras dos telhados.

A região de Lingnan – incluindo as províncias de Guangdong, Guangxi e Hainan no sul da China – situadas longe da capital, possuíam uma cultura regional única: sua arquitetura

não era influenciada pelo sistema de arquitetura oficial e por isso eram capazes de manter um estilo particular regional. As cumeeiras de Shiwan eram o principal elemento decorativo arquitetônico de Lingnan e eram fabricadas por “Companhias de Vasos de Flores de Shiwan” ou por “Companhias de Cumeeiras”. Entre os estabelecimentos mais famosos estavam os de Wen Rubi, Wu Qiyu, Jun Yu e Baoyu Rongji. As cumeeiras continham geralmente a gravação do nome do fabricante e a data de fabricação. As primeiras cumeeiras em geral apresentavam figuras existentes na China foram fabricadas pela loja de Wu Qiyu em 1817 (22º ano do reinado do Imperador Jiaqing) e encontram-se no Grande Palácio de Pou Chai Sim Iun (Templo de Kun Iam) em Macau, tendo um importante significado cultural.

Figura 48 – “the SHIWAN Ridges”



A indústria de cumeeiras cerâmicas de Shiwan começou a prosperar após meados da dinastia Qing, tendo principalmente beneficiado da abertura do porto de Guangdong, no período pós-Guerra do Ópio. A indústria e o comércio na região de Lingnan cresceram, tendo consequentemente a população da região aumentado de seis milhões de pessoas no início do reinado do Imperador Qianlong, para mais de 28 milhões durante o reinado do Imperador Xuantong. O crescimento súbito da construção continuou através dos reinados dos imperadores Xianfeng, Tongzhi e Guangxu. A expansão em escala, técnicas melhoradas e a diversificação dos motivos atingiu um nível sem precedentes. A cultura regional de Lingnan influenciou os estilos das cumeeiras de Shiwan mais populares. Além de Guangdong, Hong

Kong e Macau, vários templos chineses no Sudeste Asiático ainda preservam cumeeiras de Shiwan fabricadas naquela época.

O desenvolvimento das cumeeiras de Shiwan, evidente no decorrer do desenvolvimento arquitetônico acelerado da dinastia Qing, foi também inspirado pela florescente ópera cantonense. Os temas das cumeeiras, principalmente as flores, os frutos e os padrões auspiciosos de Lingnan, passaram a fazer alusão às lendas locais e aos episódios populares.

Adicionalmente às figuras presentes na cumeeira principal, as decorações das cumeeiras de Shiwan continham elementos como pérolas em vermelho vidrado na parte central da principal cumeeira: era igualmente muito comum o motivo de dragão ou de peixes-dragão, formando cenas de “pares de dragões brincando com pérolas”. Por vezes leões, unicórnios, animais auspiciosos e gerais decoravam as cumeeiras diagonais, enquanto de as divindades do sol e da lua (He He Er Xian, os dois Imortais Harmoniosos), ou outros espíritos, decoravam os arcos.

4.3 Camilo Pessanha e sua coleção de arte chinesa

Camilo Pessanha é bastante conhecido como poeta, juiz, professor, mas pouco se estudou a respeito de sua contribuição enquanto colecionador de arte. Uma pesquisa acerca dos objetos de sua coleção muito contribuiria para a compreensão de um património que atualmente pertence ao acervo do Museu Nacional de Machado de Castro, em Coimbra, e que se encontra, em grande parte, em exposição no Museu do Oriente, em Lisboa. O presente trabalho pretende dar uma panorâmica geral do espólio do poeta, incidindo sobretudo nos fatos que o levaram a reunir uma coleção de arte chinesa.

4.3.1 Breve biografia de Camilo Pessanha

Para esta breve biografia de Camilo Pessanha, vamos nos apoiar na descrição de Matilde Souza Franco, organizadora de uma grande exposição do poeta português no Museu Nacional Machado de Castro, cujas peças encontravam-se, há longos anos, guardadas em

reserva. “É esta coleção, a qual infelizmente continua ainda tão pouco conhecida, pois voltou a ser arrecadada, – escreve Franco – que é agora objeto desta chamada de atenção para o seu interesse e para a necessidade da sua valorização”.⁹⁷

Camilo Pessanha nasceu em Coimbra em 7 de setembro de 1867, ano em que morreu Baudelaire. Desde a infância, conheceu diversas regiões, graças ao ofício de magistrado do pai, que o levou a diversos territórios. Regressou a Coimbra em 1884, aos 16 anos, a fim de cursar a faculdade de Direito, graduando-se em 1891. Aos 18 anos, Pessanha publicou a poesia “Lúbrica”, na qual já escreve acerca da Ásia e dos chineses. Os versos por nós realçados fazem a mais direta alusão à cultura chinesa. Ficam neles expressos seu fascínio por esta civilização, suas “sedas transparentes” e seus “bosques tropicais”.

Lúbrica, in “Clepsidra” (14 de outubro de 1885)

Quando a vejo, de tarde, na alameda,
Arrastando com ar de antiga fada,
Pela rama da murta despontada,
A saía transparente de alva seda,
E medito no gozo que promete
A sua boca fresca, pequenina,
E o seio mergulhado em renda fina,
Sob a curva ligeira do corpete;
Pela mente me passa em nuvem densa
Um tropel infinito de desejos:
Quero, às vezes, sorvê-la, em grandes beijos,
Da luxúria febril na chama intensa...
Desejo, num transporte de gigante,
Estreitá-la de rijo entre meus braços,
Até quase esmagar nesses abraços
A sua carne branca e palpitante;
Como, da Ásia nos bosques tropicais
Apertam, em espiral auriluzente,
Os músculos hercúleos da serpente,
Aos troncos das palmeiras colossais.
Mas, depois, quando o peso do cansaço
A sepulta na morna letargia,
Dormitando, repousa, todo o dia,
À sombra da palmeira, o corpo lasso.
Assim, quisera eu, exausto, quando,
No delírio da gula todo absorto,
Me prostasse, embriagado, semimorto,
O vapor do prazer em sono brando;
Entrever, sobre fundo esvaecido,
Dos fantasmas da febre o incerto mar,
Mas sempre sob o azul do seu olhar,
Aspirando o frescor do seu vestido,
Como os ébrios chineses, delirantes,
Respiram, a dormir, o fumo quieto,

⁹⁷ A coleção de arte chinesa de Camilo Pessanha”, in “A Vertigem do Oriente: Modalidades Discursivas no Encontro de Culturas” – Actas do IV Colóquio do Seminário “A Viagem na Literatura” da CNCDP. Ed. Por Ana Paula Laborinho, Maria Alzira Seixo e Maria José Meira. Lisboa: Edições Cosmos e Instituto Português do Oriente, 1999, p. 281.

Que o seu longo cachimbo predileto
 No ambiente espalhava pouco antes...
 Se me lembra, porém, que essa doçura,
 Efeito da inocência em que anda envolta,
 Me foge, como um sonho, ou nuvem solta,
 Ao ferir-lhe um só beijo a face pura;
 Que há de dissipar-se no momento
 Em que eu tentar correr para abraçá-la,
 Miragem inconstante, que resvala
 No horizonte do louco pensamento;
 Quero admirá-la, então, tranquilamente,
 Em feliz apatia, de olhos fitos,
 Como admiro o matiz dos passaritos,
 Temendo que o ruído os afugente;
 Para assim conservar-lhe a graça imensa,
 E ver outros mordidos por desejos
 De sorver sua carne, em grandes beijos,
 Da luxúria febril na chama intensa...
 Mas não posso contar: nada há que exceda
 A nuvem de desejos que me esmaga,
 Quando a vejo, da tarde à sombra vaga,
 Passeando sozinha na alameda...

Além deste, outros manuscritos de Camilo Pessanha, abrigados pela Biblioteca Nacional Portuguesa - BNP, fazem direta alusão à cultura chinesa: “Legenda budista, Vozes do outono”, (tradução do chinês, de reflexões filosóficas de um autor desconhecido da dinastia Tang) e “Viola Chinesa”. Veremos, através do estudo da coleção de Pessanha, que seu interesse pela temática exposta nestes textos fica expresso na escolha dos objetos por ele reunidos, como nos rolos de pendurar e álbuns de pintura (onde estão representadas cenas da vida religiosa budista, arhats e imortais taoístas), e nas diversas estatuetas religiosas que colecionou e que fazem parte de seu espólio nos museus lusos.

Franco explica que, desde jovem, Pessanha interessava-se pelas coleções e que

a própria cidade de Coimbra (onde estudou e participou ativamente na vida boémia e literária) oferecia exemplos de outros mundos, muitos deles exóticos, não só através de textos antigos e modernos, mas em contatos com diversos objetos, como a decoração com *chinoiserie* da biblioteca joanina da Universidade, as dependências universitárias criadas com a reforma pombalina, como o Museu de História Natural, o Jardim Botânico, etc.⁹⁸

Fernando Catroga assim distingue as características literárias e filosóficas da geração estudantil de Coimbra no século XIX:

⁹⁸ “A colecção de arte chinesa de Camilo Pessanha”, in “A Vertigem do Oriente: Modalidades Discursivas no Encontro de Culturas” – Actas do IV Colóquio do Seminário “A Viagem na Literatura” da CNCDP. Ed. por Ana Paula Laborinho, Maria Alzira Seixo e Maria José Meira. Lisboa: Edições Cosmos e Instituto Português do Oriente, 1999, p. 282.

Conhecer os princípios das civilizações primitivas constituía então, em Coimbra, um distintivo de superioridade e de elegância intelectual. Os Vedas, os Mahabarata, o Zendavestá, os Edas, os Niebelugen, eram os livros sobre que nos precipitávamos com a gula tumultuosa da mocidade que devora, aqui, além, um trecho mais vistoso, sem ter a paciência de se nutrir com método. Com isto, o romancista registrava a incidência entre nós, do chamado "renascimento oriental" (Raymond Schwab), fixava a motivação maior desta valorização do Oriente — a busca das origens e de um sentido para a História (dos Deuses e dos Homens) — e, simultaneamente, relatava uma curiosidade que, se encerrava alguma atração cabotina pelo exótico, também ecoava um culto, cuja compreensão só poderá ser alcançada à luz das perspectivas desenhadas pelo que, a partir dos anos 30, começou a ser designado por *orientalismo*.⁹⁹

Em 1889, Pessanha escreve o poema “Corpuscular”¹⁰⁰, que pode ser considerado precursor do movimento simbolista.

Depois de uma breve magistratura em Mirandela e Óbidos, começa a planejar o futuro no Ultramar. Em carta a Alberto Osório de Castro refere:

Também vou consigo para o Ultramar. Porém ao Oriente, com as suas florestas e os seus perfumes, continuo a preferir Luanda, porque é a terra das febres e dos negros e dos negreiros, e das donas Efigénias, donas Zulmiras e donas Georginas que com a sua colaboração alimentam o *Almanack de Lembranças* e o escritor António Rodrigues Cordeiro Xavier.¹⁰¹

Franco narra que Camilo Pessanha, acabado o curso de Direito, e depois de uns breves trabalhos, talvez desiludido por paixões não correspondidas (Madalena Canavarro e Ana de Castro Osório), com dificuldades económicas, declara: “um delírio artificial de grandezas é que me serviu de coragem para partir”. Assim, ele apresenta-se ao concurso no Ministério do Ultramar. A 20 de outubro de 1893 recebe em Óbidos a informação de que fora nomeado professor para o liceu de Macau, para onde partiu em 1894, mesmo ano em que este estabelecimento começou a funcionar.

A seguinte imagem apresenta o grupo de integrantes do Liceu de Macau, onde vemos Camilo Pessanha (segunda posição da esquerda para a direita) e seu “mestre” José Vicente Jorge (nona posição da esquerda para a direita), com quem organizou o primeiro manual que se conhece para aprender chinês: *Kuok Man Fo Shu* (“livro para o ensino da literatura nacional”) – “Leituras chinesas” e publicou traduções de oito elegias da dinastia Ming.

⁹⁹ CATROGA, Fernando. “A história começou a Oriente”. AA.W., “O Orientalismo em Portugal Lisboa”, CNCDP, 1999, p. 197.

¹⁰⁰ C.f. da SILVA, Armando Carneiro. “Camilo Pessanha, Poeta e Ensaísta Coimbrão”, “Arquivo Coimbrão”, Coimbra, T.24, 1967.

¹⁰¹ MIGUEL, António Dias. “Camilo Pessanha, elementos para o estudo da sua biografia e da sua obra”. Separata da revista “Ocidente”, Lisboa, 1955.

Figura 49 – “Instituto (Macau)”



Legenda: os fundadores do Instituto de Macau em junho de 1920.

Nota: Macau.

Fonte: PIRES, Daniel, “A Imagem e o Verbo – Fotobiografia de Camilo Pessanha”, 2005, p. 185; <http://macauantigo.blogspot.com/2016/03/camilo-pessanha-90-anos-depois-da-morte.html>.

Segundo Franco, a primeira de viagem de barco de Camilo Pessanha marca seu percurso existencial com a mudança de vida ocasionada pelo deslocamento de Portugal a Macau, em 1893 (a referência de José Ribeiro informa a data 1894, mesmo ano em que Lisboa comemora o 5º Centenário do Infante e a cidade do Porto prepara a Exposição Colonial¹⁰²). Mais do que exílio, Macau proporcionou-lhe o reencontro consigo mesmo.

A sua primeira viagem de barco para Macau vai constituir a verdadeira descoberta de outros mundos. “Atento e vibrátil a todas as sugestões de beleza” vai observando Barcelona, Port Said, Adém, a costa da Índia, Ceilão, Singapura e Hong Kong. É então também que começa a comprar “coisas extravagantes e características”, dando início à sua coleção artística. Em Macau encontrou Wenceslau de Moraes, também docente do liceu local, e que aqui se manteve até 1898. Conviveram, então, bastante, fazendo inclusivamente várias visitas a Hong Kong e Cantão, sítios onde Pessanha adquiriu peças de arte.¹⁰³

¹⁰² RIBEIRO, José Diogo Henriques Seco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, in “Arquivo Coimbrão”. Boletim da Biblioteca Municipal. Vol. XXXV. Coimbra, 2002, p. 119.

¹⁰³ “A coleção de arte chinesa de Camilo Pessanha”, in “A Vertigem do Oriente: Modalidades Discursivas no Encontro de Culturas” – Actas do IV Colóquio do Seminário “A Viagem na Literatura” da CNCDP. Ed. por

Segundo José Diogo Seco Ribeiro¹⁰⁴, nos anos seguintes, Pessanha aprofunda os seus conhecimentos de chinês e “em 1910 está preparado para fazer as suas primeiras traduções”. Mas a China que ele ama verdadeiramente, Ribeiro escreve, “é a China dos clássicos, dos calígrafos, dos pintores, dos poetas e dos filósofos. A civilização chinesa fascina-o naquilo que tem de esquisito e ao mesmo tempo de belo”.

Inicialmente busca esse ideal em algo que domina, ou melhor, que entende de forma intuitiva, a poesia, e inicia a criação de um conjunto de poemas, que mais tarde irá dar corpo à sua obra máxima, “A Clepsidra”. À medida que os seus conhecimentos de língua e cultura aumentam, o poeta mergulha na ideia que tem da civilização chinesa. Surgem então as várias palestras e os ensaios que dedica à literatura e à estética chinesas, as traduções das “Oito Elegias Chinesas”, e, naturalmente começa a colecionar. De facto, neste período conturbado para o mundo, a China sofre convulsões de natureza política e social, e a instabilidade é grande. O último imperador abdica, a dinastia Manchu entra em colapso, criando as condições para a implantação da república chinesa em 1911. Gera-se um êxodo de refugiados para Macau, de importantes dignitários do antigo regime imperial que procuram pôr-se a salvo da revolução. Macau é o porto de abrigo e a porta de saída para muitos, que a todo o custo procuram fazer dinheiro com os s mais valiosos que puderam transportar na sua fuga desordenada. Floresce neste território, nos anos a seguir à revolução, um próspero comércio de s de arte chinesa e mesmo uma “mania de colecionadores de arte chinesa”. Reúnem-se vastas colecções de arte neste pequeno território português do Extremo Oriente, e Camilo Pessanha não fica indiferente a esta vaga que submerge Macau.¹⁰⁵

4.3.1.1 Legenda budista

Transcrição do manuscrito “Legenda Budista”, publicado no n.º 2 de “A Academia”, Macau, 1 de dezembro de 1920:

Colocando-se fronteiros dois espelhos, duas imagens se formam, - qual delas mais vazia?

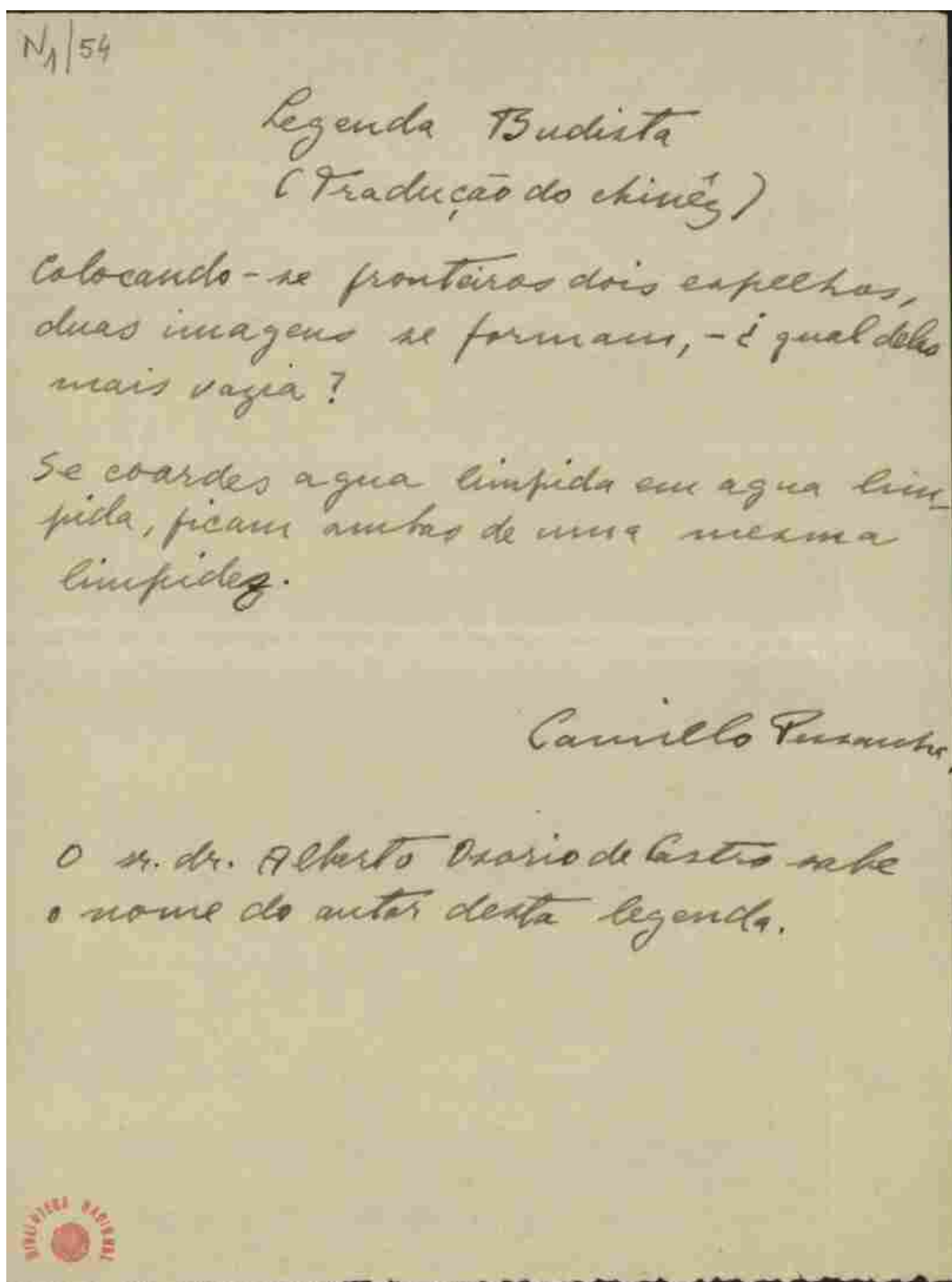
Se coardes água límpida em água límpida, ficam ambas de uma mesma limpidez.

Ana Paula Laborinho, Maria Alzira Seixo e Maria José Meira. Lisboa: Edições Cosmos e Instituto Português do Oriente, 1999, p. 282

¹⁰⁴ RIBEIRO, José Diogo Seco. “A colecção Camilo Pessanha”. In CURVELO, Alexandra; *et al.* “Presença Portuguesa na Ásia: Testemunhos, Memórias, Colecionismo”. Textos e investigação Alexandra Curvelo [*et al.*]; coord. científica Fernando António Baptista Pereira. Lisboa: Fundação Oriente, 2008. P. 351.

¹⁰⁵ RIBEIRO, José Diogo Seco. “A colecção Camilo Pessanha”. In CURVELO, Alexandra; *et al.* “Presença Portuguesa na Ásia: Testemunhos, Memórias, Colecionismo”. Textos e investigação Alexandra Curvelo [*et al.*]; coord. científica Fernando António Baptista Pereira. Lisboa: Fundação Oriente, 2008. P. 352.

Figura 50 – “Legenda Budista (Tradução do chinês)”



Legenda: manuscrito de Camilo Pessanha (1867-1926).

Nota: tradução do chinês de autor desconhecido; reunido em “China: estudos e traduções”, por Camilo Pessanha; Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1944, p. 99.; BNP Esp. N1/54.

Fonte: Biblioteca Nacional Digital (<http://purl.pt/14594/1/P1.html>).

4.3.1.2 Vozes do outono

Transcrição do manuscrito “Vozes do outono”, publicado no n.º 27 de “Atlântida”, Macau, 15 de janeiro de 1918, e no “Anuário de Macau”, 1927, coordenado pelo governo da Província, Macau, Imprensa Nacional:

Eu, Ao-Iéong-Tze, estava de noite lendo, quando se ouviu aquele rumor, das bandas de Sudoeste. Ao ouvi-lo, reflecti, em um sobressalto:

- É singular! A princípio há o tamborilar da chuva, - que depois se transforma na zoadá do vento, para logo, em um vertiginoso crescendo, dar lugar a estes violentos estampidos, como de grandes vagas apavorando a noite. O vento e a chuva, precipitando-se em turbilhões, encarniçam-se contra o que se lhes defronta, e é uma conflagração retumbante de todos os metais ressoando. Tais os guerreiros, avançando para o combate, ferram os dentes na mordada e aceleram a carreira, não se lhes ouvindo gritos de incitamento ou de medo, mas só o estrupido dos peões e dos cavalos em marcha...

Pergunto para o meu moço discípulo:

- Aqueles sons o que são? Vai fora e informa-te.

Responde-me, voltando:

- No céu brilham puras as estrelas e a Lua; a Via Láctea esplende. Para todos os lados não há voz humana. São vozes do arvoredos...

E eu então:

- Ai, ai! Oh dor! Todas estas vozes outonais de onde será que procedem?

Porque a natureza do Outono é desta sorte. A tinta por vezes indecisa e pálida, - neblinas à flor da terra e as nuvens acumuladas no alto -; ou, por vezes, o semblante desanuviado e claro, - profundo o céu e radioso o sol -; e um ar de morte, penetrante e gélido, causticando a carne, confrangendo os ossos; e magoado o todo, - outeiros, fontes, ao abandono... como também no tom da sua voz igual volubilidade se revela: plangentemente dorida, e logo clamorosa e irada!

Viçam as ervagens, túrgidas de seiva, rivais em louçaria; e as grandes árvores, enramadas e verdes, ostentam-se formosas... E ao seu contacto as ervas esmaecem! E ao seu encontro as árvores desfolham-se! Onde quer que a sua energia destrutiva se exerça, tudo definha e perece.

Pela obra de devastação que realiza, o Outono exercita, em cada um dos seus bafejos, uma severa, exterminadora, magistratura; e, como estação, que é influenciada pelo princípio feminino, ou negativo da natureza, a sua acção tem inevitavelmente de ser análoga à dos exércitos. Dos cinco elementos é o metal o que lhe corresponde. Com razão se lhe chama amor de justiça do céu e da terra: é o seu inquebrantável rigor justiceiro que constitui a sua ternura...

Segundo a ordem da criação estabelecida pelo Céu, as plantas nascem na Primavera e frutificam no Outono. A concordância é perfeita entre as leis da música e as da natureza. O tom séong rege as «harmonias» do Ocidente; i é a nota da sétima lua. Ora séong é o golpe: quando envelhece há-de resignar-se a ser cortado... E i é o patíbulo: tudo o que atingiu a maturidade, carece de ser eliminado...

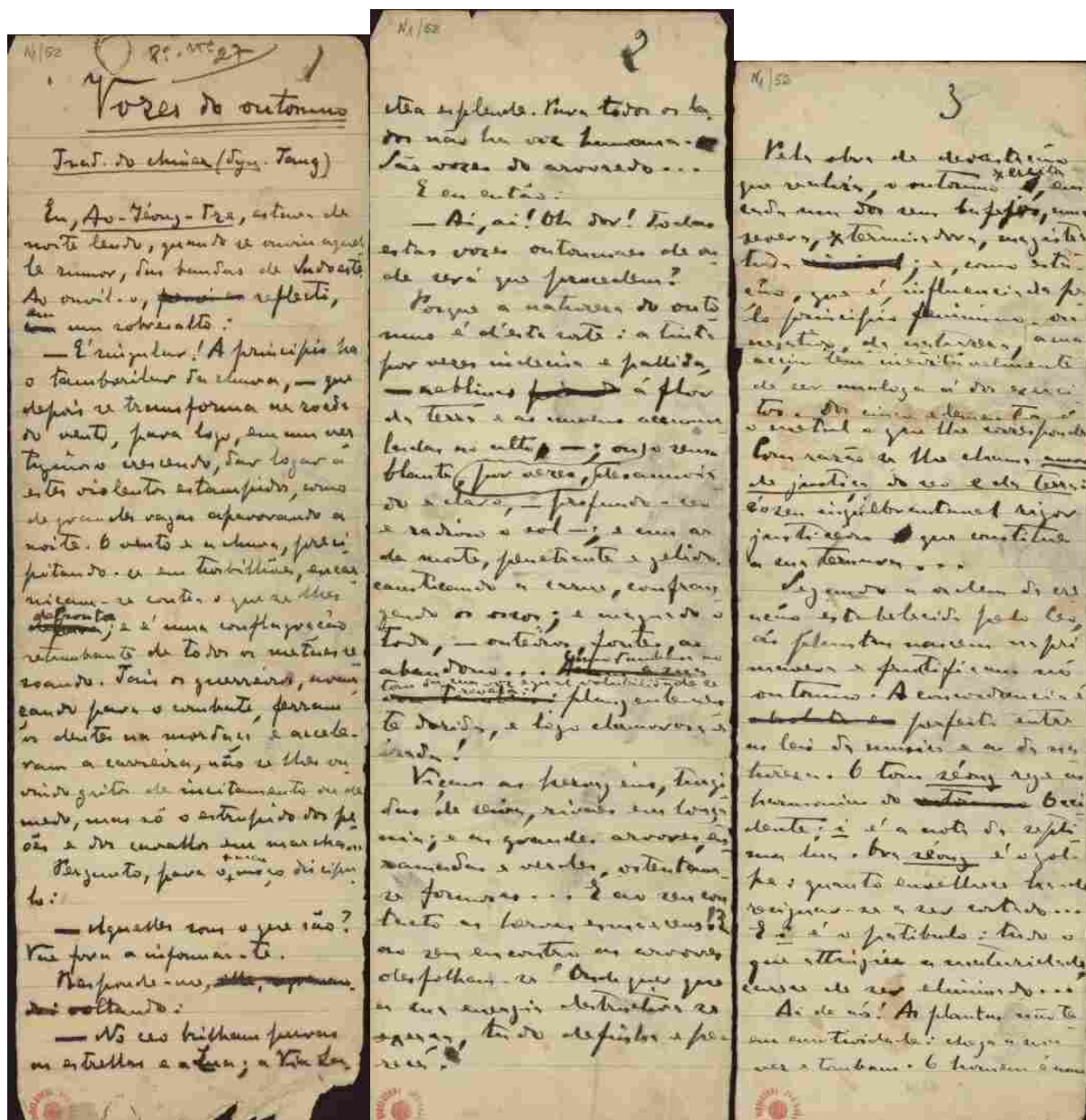
Ai de nós! As plantas não têm emotividade: chega a sua vez e tombam. O homem é uma criatura que os seus próprios affectos impulsionam, - a mais transcendente das criaturas. Numerosas mágoas lhe afligem o coração, cuidados mil lhe atormentam a existência. No embate de contraditórias solicitações, o seu espirito há-de por força agitar-se inquieto. E, por sobre tudo, têm-lhe escravizado o pensamento os s que ele é impotente para alcançar, angustia-o a lembrança dos problemas que a sua razão é insuficiente para resolver!

Em poucos anos, da tua juventude rubicunda e pujante nada mais restará que um galho seco; e o negro de ébano dos teus cabelos há de em breve tornar-se triste alvura. É a lei fatal. Não somos da natureza dos metais ou das pedras, para disputar aos vegetais a glória da incorruptibilidade.

Se formos a excogitar bem as razões do nosso depreciação, como havemos de insurgir-nos contra as vozes outonais?

O mancebo não respondeu: deixara pender a cabeça e adormecera. Apenas, pelas quatro paredes, o tic-tic de minúsculos insectos acompanhava em surdina, como a confortar-me, os meus profundos suspiros.

Figura 51 – “Vozes do outono – Trad. do chinês (dyn. Tang)”



Legenda: manuscrito de Camilo Pessanha (1867-1926).

Nota: 1918 ou antes; tradução do chinês de reflexões filosóficas de autor desconhecido da dinastia Tang; publicado em “Atlântida”, Lisboa, A. 3 (27) 15 jan. 1918 e reunido em “China: Estudos e Traduções”, por Camilo Pessanha; Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1944, p. 91-95.; BNP Esp. N1/52.

4.3.2 Camilo Pessanha, poeta e colecionador

Como acima descrito, em Macau, Camilo Pessanha pôde beneficiar-se de um próspero comércio de antiguidades. O colapso da dinastia Manchu criou as condições para a revolução de 1911 e gerou-se um êxodo de refugiados para Macau e Hong Kong, nomeadamente de importantes dignitários do antigo regime imperial. A aprendizagem da língua chinesa e a aquisição de obras de arte foram consequências naturais do interesse pelo país onde vivia e que já se revelava nos escritos supracitados. Nessa época, em Macau, florescia um próspero comércio de objetos de arte chinesa que chegou a ser uma moda, e reuniram-se vastas coleções de arte. Pessanha destina parte dos proventos, ganhos como advogado, à compra de objetos de arte. Assim nasceu uma coleção adquirida nos bric-à-bracs, tim-tins, casas de prego, lojas de ferro velho tanto em Macau, como Hong Kong e o restante da província de Cantão. Escreve Alberto Osório de Castro, em “Camilo Pessanha em Macau”, 1942:

Peça a peça, Camilo faz-nos a história dos seus exemplares, comprados ao sabor da sorte, como disse, por todos os adelos, todas as baiucas, todos os bazares de tim-tim, sórdidos e maravilhosos, de Macau, de Honk Kong e de Cantão.¹⁰⁶

Segundo José Ribeiro¹⁰⁷, Pessanha reuniu as suas melhores obras, cerca de 125, para serem expostas no Palácio do Governo de Macau. Em 1915, e em resultado da exposição no Palácio do Governo, os objetos são doados ao Estado Português:

Foi por volta de 1912 que o Poeta, apaixonado pela arte chinesa como era começou a pensar no que sucederia após a sua morte ao tesouro artístico que pacientemente tinha vindo a adquirir ao longo dos anos. Decidiu por isso oferecer uma parte da sua preciosa coleção ao estado português. Nesse objetivo foi incrementado e apoiado pelo seu amigo e confrade da Maçonaria o governador Maia Magalhães, que como veremos tudo fez para que a vontade do Poeta fosse respeitada. Voltará uma última vez a Portugal em 1915, mas demora-se pouco. Frequenta mais uma vez as tertúlias literárias da capital, mas a ida da capital enfada-o. Confessa-se desanimado e desiludido. Alguns dos motivos deste enfado são-nos dados por Velhinho Correia, no *O Progresso* de Macau (C.f. Velhinho Correia, "O Dr. Pessanha em Singapura. Notícias de Portugal" in *O Progresso* de 9 de julho de 1916). Segundo o articulista Camilo Pessanha regressa de Portugal numa completa decepção por tudo quanto

¹⁰⁶ “Cartas a Alberto Osório de Castro, João Baptista de Castro, Ana de Castro Osório, por Camilo Pessanha”; Maria José de Lancastre; Alberto Osório de Castro. Editora: Lishoa: Imprensa nacional. Casa da moeda, 1984.

¹⁰⁷ RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco, “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 115-227.

vira. Os objetos de arte que oferecera ao estado andavam ao abandono. Ninguém se preocupava com eles, nem sequer teriam ainda chegado, mas realmente ninguém se importava muito com isso. Outro motivo que o leva a encurtar a sua estadia em Portugal é a sua progressiva dependência do ópio. Este produto era muito difícil de obter em Lisboa e o consumo de álcool não colmatava a sua dependência. A única saída seria o regresso a Macau; então o poeta parte para não mais voltar. Aproxima-se dos sessenta anos. Sente que está perto do fim. Vivera mais do que escrevera. Os anos do Oriente não lhe tinham sido muito fecundos. Com a poesia que já criara em Coimbra e a que fizera em Macau só deixará um livro.¹⁰⁸

A primeira doação de Pessanha dá origem a um catálogo, elaborado pelo próprio poeta e impresso em Macau em 1915. Catálogo que serve de roteiro a uma exposição feita no Palácio do Governador, no dia 7 de fevereiro de 1915.¹⁰⁹

Mais tarde, no final da sua vida, fez uma segunda doação de cerca de 220 objetos de arte chinesa, sendo que mais de 150 são pinturas. Toda a coleção foi entregue a Coimbra, a sua terra natal, sobre a qual, afirmou o poeta: “é evidente que, mais cedo ou mais tarde, ela há de ser exposta para utilidade do público”.¹¹⁰

Resolve, um dia, reunir os melhores exemplares da sua vasta colecção e com eles faz uma exposição, que merece ser exposta no Palácio do Governo em Macau. A mostra é inaugurada em 7 de fevereiro de 1915; compõem-na cento e vinte e cinco objetos, que, finda a mostra, são doados ao Estado Português. Mais tarde, sentindo que o seu fim terreno se aproxima, com um gesto generoso, faz uma segunda doação, donde constam mais duzentos e vinte s de arte chinesa, dos quais mais de cento e cinquenta são pinturas. Morre em Macau em 1 de março de 1926. Toda a colecção por indicação expressa do poeta foi entregue a Coimbra, sua terra natal, pela qual sempre nutriu especial afeição.¹¹¹

A coleção de arte chinesa, recusada anteriormente pelo Museu das Janelas Verdes (Museu de Arte Antiga de Lisboa) e pelo Museu de Etnologia, é finalmente exposta no Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra, tendo sido inaugurada a sala de Camilo Pessanha, que albergou parte da sua doação. O referido espaço manteve-se até 1952. As imagens adiante referem-se ao espólio de pinturas, caligrafias, porcelanas, jades e vestimentas e outros objetos de decoração doadas por Camilo Pessanha, provenientes do Museu Nacional Machado de Castro e que se encontram em depósito no Museu do Oriente, em Lisboa. Observamos, nas seguintes obras, como a pintura e a caligrafia aparecem associadas, sendo a expressão de uma

¹⁰⁸ RIBEIRO, José Diogo Henriques Seco. “A colecção de arte chinesa do poeta Camilo Pessanha”, in “Arquivo Coimbrão” – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 139.

¹⁰⁹ RIBEIRO, José Diogo Henriques Seco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, in “Arquivo Coimbrão” – Boletim da Biblioteca Municipal. Vol. XXXV, Coimbra, 2002, p. 150.

¹¹⁰ Referência: MNMC – sessão “Colecionadores e Museus”.

¹¹¹ RIBEIRO, José Diogo Henriques Seco. “A colecção Camilo Pessanha”, in CURVELO, Alexandra; *et al.*

“Presença Portuguesa na Ásia: Testemunhos, Memórias, Colecionismo”. Textos e investigação Alexandra Curvelo [et al.]; coord. científica Fernando António Baptista Pereira. Lisboa, Fundação Oriente, 2008. p. 352.

elite para quem o pincel era um símbolo de prestígio e de privilégios, pois permitia o acesso ao poder dos que, pelo sistema de exames, se distinguiam pela qualidade, conforme estudamos nos capítulos anteriores. Tal sistema chamou a atenção de Camilo Pessanha, por uma correspondência biográfica com uma comunidade que ganhara forma a partir do início do século XI, os oficiais letrados do governo chinês (*wenren*), elite educada em leis, mas também em caligrafia e técnicas pictóricas.

Adicionalmente, Pessanha estava consciente de que, para ser considerado um mestre na arte da caligrafia, era necessário trabalhar arduamente com os velhos mestres até ganhar um estilo muito próprio, em qualquer das vertentes escolhidas – escrita de selo, clerical ou cursiva. Estas formas de arte atingiram o seu apogeu durante as dinastias Tang (618-907) e Song (960-1276). O papel e a seda foram os suportes mais usados nestas artes, estando por isso presentes no seu espólio.

Na pintura chinesa, a paisagem adquire um estatuto especial, sendo considerada a forma suprema de pintura. O interesse filosófico e a doutrina taoísta sobre a natureza contribuíram para transformar a paisagem numa fonte de valores espirituais, algo que Pessanha absorve e reutiliza em sua poesia simbolista. As montanhas consideradas, desde sempre, como lugar sagrado pela proximidade dos céus e morada dos imortais, foram o tema de excelência da pintura chinesa. A cópia dos mestres mais consagrados nestas artes pode ser apreciada nos exemplos aqui apresentados.

No total a colecção tem 369 objetos, em que cerca de 228 são pinturas e caligrafias¹¹². De acordo com Miguel J. L. Lourenço¹¹³, conservador das obras de Pessanha, no núcleo de pintura e caligrafia desta colecção, estão representados pintores e calígrafos chineses importantes, patentes em museus de relevo, tanto no Oriente como no Ocidente. É dos núcleos mais interessantes, não só pelo número de exemplares em relação ao total (cerca de 61% da colecção), como por ser a tipologia de arte que exige maior erudição.

A pintura, a caligrafia e a poesia requerem conhecimentos do idioma, de técnicas de execução (designadamente para distinguir uma obra antiga de outra recente), do estilo (que dá informações da autoria e da escola) e, consequentemente, da qualidade da obra, da sua época e o próprio tema. Na colecção de Camilo Pessanha, há obras de grandes pintores das províncias circundantes a Xangai, grande centro de arte da época. Observamos que predominam

¹¹² RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, in “Arquivo Coimbrão” – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 115-227.

¹¹³ LOURENÇO, Miguel J. L., “Conservação de um conjunto de pinturas e caligrafias chinesas da colecção de Camilo Pessanha: exemplo de uma abordagem “aquém-oriental””, revista “Conservar Património”, nos. 13-14, 2011, p. 278, 279.

paisagens, caligrafia, figura humana e personagens associadas à mitologia chinesa e às restantes crenças, designadamente o Confucionismo, o Taoísmo e o Budismo.

4.3.2.1 Constituição dos rolos de pintura e caligrafia

Os rolos de pintura e caligrafia são tipicamente formados por um armamento maleável, distensível quando em exposição e enrolada quando guardada. A apresentação do motivo em *shǒujuàn* (rolo de mão) é horizontal, e em *lizhou* (rolo de pendurar) é comumente vertical. Os rolos de pendurar têm sua origem nas faixas religiosas dos templos. Os mais simples podem ser apenas de papel; os mais elaborados podem ter montagens com margens de seda brocada, cetim e elementos decorativos de diversos materiais. Considera-se um formato prático e seguro para apresentação e armazenamento, em comparação com as obras de papel simples e sem montagem. Os rolos têm geralmente uma estrutura laminar: pintura ou caligrafia sobre suporte de papel ou seda; margens de seda circundantes à pintura; várias camadas de papel coladas pelo verso.

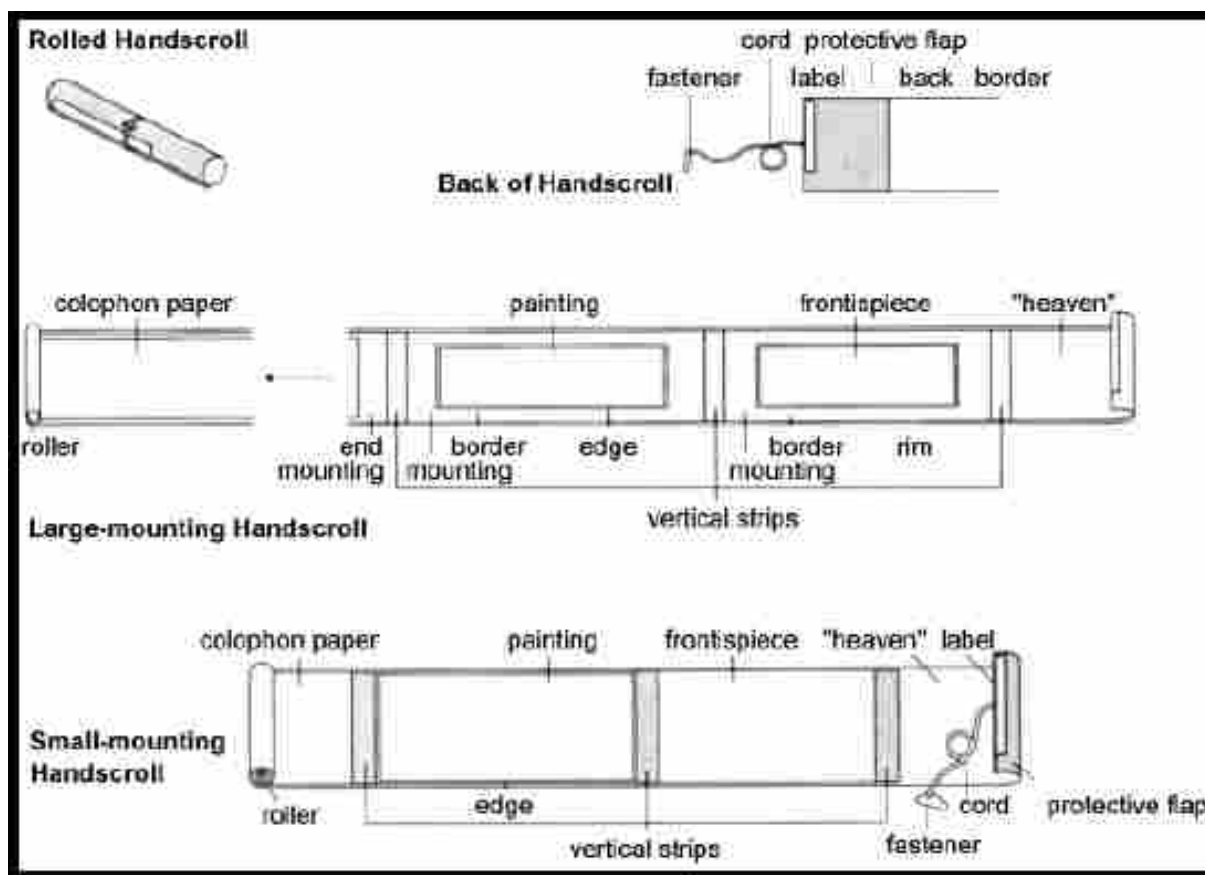
O rácio e as cores das faixas das montagens tradicionais são regidas por regras específicas oriundas da mitologia chinesa. A proporção entre as faixas superior e inferior é um dos princípios mais importantes na montagem dos rolos. A proporção mais comum é de dois terços para a faixa superior denominada *tiantou* (céu) e um terço para a faixa inferior denominada *ditou* (terra), mas os rolos chineses também podem ter a proporção de 6:4. A terminação superior nos rolos verticais geralmente é uma peça semicilíndrica de madeira ou de bambu, por onde a pintura é pendurada. O cilindro inferior de madeira da base é geralmente maior e mais pesado, dadas as funções práticas – serve de suporte compacto para o enrolamento da obra no acondicionamento, e como um peso que a distende em exposição; também a afasta da parede permitindo circulação de ar, segundo Rickman¹¹⁴. Os rolos de mão também possuem um cilindro na extremidade esquerda, com funções similares. Nos rolos horizontais concebidos para pendurar por vezes só existem duas terminações semi-cilíndricas, não havendo um cilindro de base maior e mais pesado. Os rolos de mão são feitos unindo

¹¹⁴ RICKMAN, C., “Conservation of Chinese export works of art on paper: Watercolours and wallpapers”, in “The conservation of Far Eastern art: preprints of the contributions to the IIC Kyoto congress”, ed. J. Mills, P. Smith, K. Yamasaki, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Londres, 1988, p. 45.

folhas de papel ou seda, sendo um formato contínuo que pode ter dezenas de metros de comprimento. Devido às suas dimensões, deve ser desenrolado de forma gradual, e não de uma só vez, mostrando a pintura ou caligrafia secção a secção, da direita para a esquerda do observador. Este formato é o que melhor se adapta a uma atmosfera íntima com menos pessoas. Este desenrolar gradual das cenas permite uma certa interatividade do espectador com a obra, como um filme.

Devido ao formato, normalmente os temas são mais delicados que os representados em rolo de pendurar. O tipo de material também varia e adapta-se ao suporte utilizado. As cenas podem ser contínuas, desenrolando-se ao longo da obra, noutros casos surgem cenas consecutivas perfeitamente delimitadas, de forma semelhante à técnica usada na banda desenhada. Ainda pode haver uma pintura ou caligrafia e sucessivos comentários de personagens acerca da obra em apreciação. Os rolos de pendurar podem ter alguns metros de comprimento e são concebidos para serem apreciados de longe, de modo a estar ao alcance de um grupo alargado de pessoas, sendo um formato normalmente usado para pintura e caligrafia. A própria técnica da pintura é condicionada pelos diferentes tipos de suporte. O rolo de pendurar é concebido para se ver na íntegra e de uma só vez, havendo inclusive um tipo de perspectiva que potencializa esta característica – no primeiro plano do observador, a pintura tem normalmente uma escala maior e é mais nítida, e à medida que a distância aumenta, os detalhes tornam-se menores e difusos, em que há neblina ou cadeias sucessivas de montanhas, que servem para acentuar a noção de profundidade, assim como passagem de um plano a outro da composição. A seguinte imagem apresenta de maneira esquemática a composição dos rolos de pintura descritos.

Figura 52 – Composição dos rolos de pintura



Fonte: ANDREW, Emily; “Chinese And Korean Art After 1279” (<https://www.slideshare.net/bassmanb/chinese-and-korean-art-after-1279-emily-andrew-sam>); ver também LIN Jengyi; 品味故宮繪畫之美 / “Imperial taste : the beauty of painting” = “pin wei gu gong hui hua zhi mei”; Taipei: Acoustiguide Asia Ltd., Taiwan Branch, 2015.

O papel e a seda são os suportes usados no formato de rolo. Em geral, na arte chinesa, o primeiro é mais frequente na caligrafia e o segundo mais frequente na pintura.¹¹⁵ Os papéis chineses são obtidos de uma variedade de plantas: cânhamo (família *Cannabaceae*); palmeira rotim ou ratã (espécie *Calamus rotang*); várias espécies de bambu (género *Arundinaria*); palha de arroz (género *Oriza*) e trigo (género *Triticum*); vários arbustos e árvores como a amoreira (espécie *broussonetia papyrifera*), a figueira (família *Moraceae*) ou a árvore than (*Pteroceltis tatarinowii*). Os papéis chineses mais usados na pintura e na caligrafia (além de na montagem) são o *xuan zhi*, o *mian zhi* e o *cheng xin tang zhi*. Outro papel comumente usado na montagem de rolos é o *lien szu*. A sua seleção resulta de uma combinação entre a resistência, flexibilidade, tonalidade, textura, lustro e da não suscetibilidade à alteração de cor, especialmente no caso dos rolos que estão guardados a maior parte do tempo sem serem

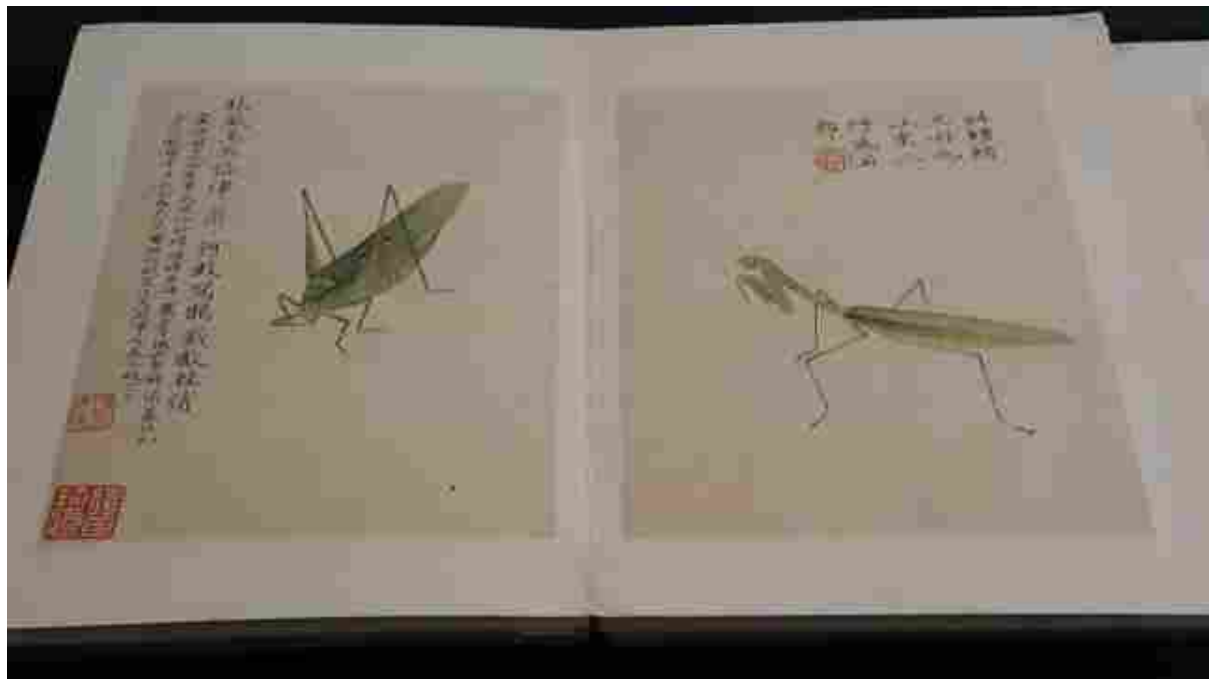
¹¹⁵ WINTER, J., “East Asian Paintings – Materials, Structures and deterioration Mechanisms”, Archetype Publications, Londres, 2008, p. 61.

expostos. É habitual a seda e o papel terem uma colagem de alúmen $KAl(SO_4)_2$ e cola animal ou cola de amido, para tornar a superfície menos absorvente à tinta e mais apropriada à pintura e à caligrafia.

O papel e a seda podem ser sujeitos a acabamentos que os tornem ainda mais compactos, flexíveis, lisos e lustrosos, através de batimento e polimento. Nas tintas usadas em papel e seda podem estar presentes tanto pigmentos como corantes. O nanquim usado na escrita e na pintura – frequentemente designado por tinta-da-china – é um dos materiais mais importantes da pintura oriental. É constituído por negro de fumo, tradicionalmente obtido a partir de madeira, especialmente pinho, ou óleo vegetal. Os aglutinantes na aplicação de tinta são geralmente de base aquosa, principalmente a cola animal, mas também a goma. Embora geralmente seja de tonalidade negra e neutra, dependendo também do suporte, pode apresentar um matiz que vai desde o frio e azulado até ao quente e acastanhado. Nas tintas usadas na pintura surgem geralmente pigmentos minerais e alguns corantes, também com cola animal como aglutinante. Na pintura em rolo a cor tanto pode ser aplicada em aguadas finas e transparentes, como em camadas densas e opacas. Uma variedade de cores de natureza orgânica pode ser encontrada em impressões de tipo popular, que não possuem montagens que requerem tratamentos aquosos, e onde não há preocupação com a durabilidade. O material adesivo mais importante na montagem é a cola de amido.

4.3.3 Objetos abrigados e expostos no Museu Nacional de Machado de Castro (Coimbra, Portugal)

Figura 53 – Álbum 1



Fonte: A autora, 2019; Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal.

Figura 54 – Hua Liang



Legenda: álbum.

Nota: século XIX; China; tinta da China e aquarela sobre papel; doação de Camilo Pessanha; 23 x 15,5 cm; coleção Camilo Pessanha, depósito do Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra, Portugal.

Fonte: Museu Nacional de Machado de Castro (<http://www.museumachadocastro.gov.pt/en-GB/4%20coleccoes/Other%20collections/Oriental%20Collections/ImageDetail.aspx>).

Figura 55 – Álbum 2



Fonte: A autora, 2019; Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal.

Figura 56 – Álbum 3



Fonte: A autora, 2019; Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal.

Figura 57 – Vaso litúrgico



Nota: China, 960-1279; Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal; coleção Camilo Pessanha, Fonte: A autora, 2019.

4.3.3.1 Objetos musicais

Figura 58 – Sino



Nota: China, 206 a.C. - 220 d.C.; Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha.

Fonte: A autora, 2019.

Figura 59 – Tambor – Museu Nacional de Machado de Castro



Nota: China, dinastia Han (202 a.C. - 220 d.C); Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha.

Fonte: A autora, 2019.

Por que Camilo Pessanha teria optado por integrar sino e tambor à sua coleção? Lembremos das linhas já aqui estudadas de seu texto poético “Vozes do Outono”, publicado no n.º 2 de “A Academia” de Macau em 1 de dezembro de 1920: “A concordância é perfeita entre as leis da música e as da natureza. O tom séong rege as “harmonias” do Ocidente; ‘i’ é a nota da sétima lua.”

É bastante possível que, na escolha das obras de seu espólio, esteja relacionado o interesse do colecionador na visão de funcionamento da sociedade chinesa. Sabemos que na China, desde tempos imemoriais, a música tem enorme riqueza semântica para sua população – este objeto rememoraría as tradições filosóficas e políticas as quais Pessanha admirava, como, por exemplo, os ideais confucionistas de harmonia entre indivíduos em uma sociedade.

Lembrando que, durante a época em que este tambor foi concebido (dinastia Han: 202 a.C.-220 d.C), a China estava dividida em diversos feudos combatentes, um período de desordem militar e político. O confucionismo já existia, não da maneira deturpada como o entendemos no ocidente, mas como 儒家 (rújiā) “escola dos intelectuais”. Os textos atribuídos a Confúcio e por ele compilados refletem a respeito da justiça, dos valores humanos, da ética e da importância dos rituais para uma sociedade harmônica.

Talvez não seja surpreendente o fato de que o admirador destas obras – sendo ele poeta e advogado, vivendo em uma época de caos político (como referimos anteriormente, a derrubada da dinastia Manchu e a proclamação da República) – tenha guardado em alta estima os valores confucionistas, de paz e harmonia. Confúcio também atribuíria imenso valor à música, sendo esta forma de arte uma das várias metáforas utilizadas para uma sociedade harmoniosa. Uma das conhecidas frases atribuídas ao Mestre era: “A música produz um tipo de deleite do qual a natureza humana não pode prescindir”.

É possível que, nesta mesma linha de raciocínio, a poesia, e as peças de arte tenham assumido tal importância filosófica para nossos colecionadores orientalistas. A poesia teve sua relação com a musicalidade de maneira particularmente duradoura na China. Deve-se lembrar que as duas primeiras compilações de poesias na literatura chinesa, o *Shi Jing* (“Tratado da Poesia”) e o *Chu Ci* (“Cânticos de Chu”), foram ambas coleções de canções, uma de origem secular, e outra religiosa. Veremos, adiante, a imagem de outro tambor da coleção de Pessanha (Cf. Figura 160), também fabricado durante a dinastia Han. Desde esta dinastia, até mesmo quando a poesia adquire uma certa autonomia, a tradição de canções populares, *yue-fu*, nunca foi interrompida. Todas as formas de poesia compostas por escritores, qualquer que fosse o estilo, eram cantadas. Pelos finais da dinastia Tang, cerca do século IX, o florescimento do gênero rimado cantado *ci* concretizou novamente a simbiose entre poesia e música. Tal gênero permaneceu em voga até os tempos atuais¹¹⁶. A importância da música na educação de um homem literário é bastante conhecida; o instrumento musical

¹¹⁶ CHENG, François. “*Chinese Poetic Writing*”, The Chinese University of Hong Kong Press, Hong Kong, 2016, p. 22-24.

era elemento indispensável de sua educação. Numerosos poetas, incluindo Wang Wei e Wen Ting-yun, da dinastia Tang, e Li Qing-Zhao e Jiang Kui, da dinastia Song, eram refinados músicos. Além disso, dentre grandes poetas, como Li Bai, Du Fu, Han Yu, Bai Ju-yi, Li He e Su Dong-po, escreveram famosos poemas celebrando a prática musical. Enquanto isso, diversas peças musicais foram baseadas em poesia. A fim de não nos dispersarmos do contexto dos objetos de arte abrigados pelos museus lusos, voltaremos a analisar com mais detalhes esta questão da musicalidade em relação à poesia de Pessanha no capítulo posterior.

Figura 60 – Biombo



Legenda: biombo em madeira, metal e esmalte.

Nota: China, 1753-1796 (Qianlong); coleção Camilo Pessanha, Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal.

Fonte: A autora, 2019.

Figura 61 – Suporte para espelho



Legenda: disco em porcelana policroma representando os dezoito *luohan*, ou patriarcas do budismo, montando em suporte de madeira de tamarindo, finamente trabalhado; os espelhos mais antigos que se conhecem na China eram de forma circular e feitos de bronze polido; normalmente a parte posterior do espelho era profusamente decorada com desenhos e inscrições alusivos à mitologia e às crenças populares; era também crença comum que os espelhos serviam de proteção contra os espíritos malignos, uma vez que estes, vendo refletida sua imagem, se assustavam, deixando rapidamente esse local.

Nota: China, dinastia Qing, período de Daoguang (1821-1850); porcelana policroma e madeira; 59 x 36,5 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.^a doação, n.º 98),

Fonte: A autora, 2019; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 384.

Os espelhos circulares eram objetos pessoais usados para proteção contra os espíritos malignos, quer nas habitações quer nos túmulos, tendo uma função simultaneamente mágica e de amuleto, como explica Jorge (1995, p. 105):

Os espelhos planos, além do uso ordinário, empregavam-se para, à meia-noite, na Lua cheia, recolher a ‘água pura’ da Lua, em forma da gotas de orvalho condensado e destilado na sua superfície; e os espelhos côncavos eram utilizados com fins rituais para obter o ‘fogo puro’ do Sol.

Figura 62 – *Luohan* (estatuetas)



Nota: China, 1368-1644; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha.

Fonte: A autora, 2019.

De certa forma, os dezoito Arhats do budismo correspondem aos *luohan* chineses e aos oito imortais do taoísmo. Os mais conhecidos dos que atingiram a perfeição foram

Mahavra e Gautama Budha. Como regra, os *luohan* são dezoito: dezesseis de origem indiana e dois de origem chinesa, como lista José Vicente Jorge:

1. Pin-Tu-Lo-Poh-Lo-To-Shö, um velho sobre uma rocha, na praia, tendo, na mão, tabuinhas e um enxota-moscas.
 2. Chia-Noh-Chia-Fa-T'so, sentado numa cadeira com um enxota-moscas na mão.
 3. Poh-Li-To-Shö, com um manuscrito. Acompanha-o um servente com um gongo.
 4. Su-Pin-Sho, sentado sobre uma esteira, com as mãos sobre os joelhos.
 5. Noh-Chü-Na, sentado numa cadeira com um rosário na mão.
 6. Po-Sho-Lo, sobre uma rocha com um tigre ao lado.
 7. Chia-Li-Chia, sobre uma rocha com um rolo de papel na mão.
 8. Po-Sho-Lo-Fo-Sho-Lo, sobre um banco com um bastão na mão.
 9. Shu-Poh-Chia, numa cadeira em frente de um pedestal de lótus. Às vezes é acompanhado por um leão.
 10. Pan-Sho-Chia, sobre uma rocha, com uma joia na mão, que um dragão procura tirar-lhe.
 11. La-Hu-La, com as mãos fechadas em frente de um pedestal de lótus.
 12. Na-Chié-Si-Na, com uma taça da qual sai a água.
 13. Yin-Chié-Sho, com um cetro budista. Acompanha-o um criado que leva um cesto com peixe.
 14. Fa-Na-Pho-Tsi, em frente de uma jarra, em que está um ramo de pessegueiro sem folhas.
 15. O-Shi-To, tendo à frente uma jarra com peónias.
 16. Chu-Shu-Pan-Sho-Chia, sentado sobre uma esteira com um enxota-moscas.
- Os chineses adicionaram:
17. Pu-Tai-Ho-Shang (o Hotei japonês), monge corpulento e sorridente, com um saco na mão e rodeado de crianças, e
 18. Dharmatrata, com os cabelos compridos, levando, numa mão, uma jarra e um enxota-moscas e, nas costas, um monte de livros.

Outros assuntos budistas, que servem de motivos de decoração: o cavalo branco 白馬 (pai-ma), (báimǎ), que trouxe as escrituras da Índia.

A lebre que se ofereceu, como alimento, ao Buda, e foi depois recompensada, sendo transmigrada para a Lua, onde preparou o elixir de longevidade.

Lao-Tzu, fundador da religião tauista, é representado montado numa mula preta.

O taoísmo, assim como o budismo, era ao princípio uma religião que prometia a imortalidade pela libertação do espírito agrilhado, alcançada por meio da contemplação e perfeição.

No século XVIII, porém, tomou-se pouco mais do que uma colecção de mitos sobre a longevidade, o dom mais apreciado pelos chineses.

Shou-Lao, deus da longevidade, é calvo e braquicéfalo. Segura na mão um ceptro de longevidade e, algumas vezes também, um fruto do fabuloso pessegueiro fan-tao, que floresce uma vezem cada três mil anos e dá frutos três mil anos depois. É representado montado num veado ou encostado a este e, às vezes, sobre uma tartaruga entre outros deuses.

Fu-Hsing, deus taoísta da felicidade, é representado vestido de ricos trajes e com um barrete na cabeça. Tem longas barbas pretas. Leva ao colo um menino com uma flor de lótus na mão.

Lu-Hsing, deus taoísta de alta posição, traz, na mão, um ceptro cravejado de joias. Usa barba comprida. O seu traje e barrete são bordados e ornamentados com flores. O seu emblema é a peônia.

Fu-Hsing, Lu-Hsing e Shau-Hsing formam a trindade tauista felicidade, e longevidade – Fu, Lu e Shau.

Os oito imortais, que são: (Pat-Tai-Sine).

1º. Hah-Chung-Ti, o maior dos imortais, o descobridor do elixir da Vida, que viveu dinastia Chou (1122 a 256 a.C.). Era um homem gordo, com um leque na mão e um “afugenta-moscas”, com o qual fazia reviver as almas dos mortos.

2º. Lo-Tung-Pin, aprendeu com Han-Chung-Ti os mistérios do elixir da vida depois de ter resistido a dez tentações, a que esteve exposto, foi-lhe oferecida uma espada com a qual atravessou a Terra, onde permaneceu durante 400 anos, matando espíritos maus. Tem um aspecto marcial e é representado com uma espada na mão. É o patrono dos barbeiros.

3º. Li-T'eh-Kuai, representado como um mendigo coxo, apoiado a um bordão. O seu emblema é uma "cabaça de peregrino". Chamado ao céu para conferenciar com Lao-Tze, o seu espírito teve que deixar o corpo, que ficou a cargo de um dos seus discípulos. regresso, encontrado o seu corpo, entrou no de um mendigo coxo, existência na Terra. É o patrono dos astrólogos e trágicos.

4º. Ts'ao-Kuo-Ch'iu, filho de um guerreiro. que morreu em 999 d. C., é representado em traje da corte, com um par de castanholas na mão. É o patrono dos atores.

5º. Lan-Ts'ai-Ho, patrona dos jardineiros, é representada transportando uma e um cesto de flores.

6º. Chang-Kuo-Lao, o necromante com a mula mágica. Viveu no século VIII. Montava uma mula branca, que percorria diariamente milhares de milhas. Todas as vezes parava, dobrava a sua montada e escondia-a num cesto. Quando queria continuar jornada, espalhava um pouco de água no cesto e, imediatamente, aparecia o anima. O imperador Ming-Hwang, querendo que ele se fizesse bonzo, chamou-o para a corte, mas não conseguiu convencê-lo a deixar a sua vida errante. Chamado pela segunda vez, morreu, "entrando logo na imortalidade, sem que o seu corpo tivesse sofrido decomposição". O seu atributo é um tambor e a maçaneta respectiva para nele tocar. É o patrono de artistas e calígrafos, sendo em um dos deuses da literatura.

7º. Han-Hsiang-Tzü, sobrinho do filósofo Han-Yu. que viveu em 820 d.C., e discípulo favorito do imortal Lü-Tung-Pin, que o colocou num ramo do fabuloso pessegueiro dos Gênios, donde caiu. Patrono dos músicos, é representado tocando numa flauta, que é o seu emblema.

8º. Ho-Hsien-Ku, linda donzela, filha do Ho-Tai, que vivia perto de Cantão. Andava sozinha pelas colinas, vivendo do pó de madrepérola, que lhe deu a imortalidade. Desapareceu, quando foi chamada para a corte da imperatriz Wu (690 a 705 d.C.). É representada, vestida de folhas de artemísia, tendo na mão uma flor de lótus, que é o seu emblema. É a patrona das donas de casa.

Os imortais são geralmente representados em grupo, fazendo a corte a Shou-Lao, ou dirigindo-se às ilhas do paraíso, montados em vários animais estranhos.

Às vezes, aparecem em grupos de dois, mormente na decoração de peças com quatro faces.

Outras figuras mitológicas são:

Ho-Ho-Erh-Hsien, os dois gênios da união e harmonia, um par inseparável, são representados por dois rapazes sorridentes, vestidos de farrapos, um com uma flor de lótus e o com caixote (baú chinês) de bençãos, do qual se vê subir uma nuvem.

Liu-Han, habitante da Lua, com um sapo de três pés. Tem um semblante rústico e agita uma enfiada de sapecas.

Wang-Tzu-Ch'iao, montando num grou e tocando numa flauta.

Huang-An, um eremita que anda montado numa tartaruga.

Tung-Fang-So, representado como um velho de longas barbas, com um fruto ou um ramo de pessegueiro. aludindo a uma das suas proezas. Quando rapaz, furtou alguns pêssegos da árvore da longevidade, no jardim de Hsi-Wang-Mu, o paraíso taoísta, situado na montanha de K'un-Lun, e assim adquiriu uma longevidade de nove mil anos. Parece-se muito com Shou-Lao.

Si-Wang-Mu, rainha dos gênios, ou rainha mãe do Ocidente. Há quem julgue que é uma adaptação duma personagem da Mitologia Ocidental, talvez Vénus ou Juno, cujos pavões sugeriram a fénix dos chineses. Vivia no monte K'un-Lun e mantinha relações com os imortais. No seu jardim, via-se o pessegueiro da longevidade. Recebia o imperador Muh-Wang no 'lago das gemas', no Ocidente, e os seus mensageiros eram aves, com asas azuis, como as pombas de Vénus. Tornou-se consorte de Tung-Wang-Kung. É geralmente representada como uma linda mulher, vestida de princesa e acompanhada por duas meninas, uma com um cesto de pêssegos, que conferiam a imortalidade, e a outra com um leque. Às vezes, é também representada sobre uma fénix, dando a ideia de Juno com o seu pavão.

Uma das numerosas lendas taoístas fala na visita do imperador Mu-Wang (século X), ao jardim de Si-Wang-Mu.

As personagens taoístas são geralmente representadas nas “ilhas rochosas dos abençoados”, no “mar oriental”, onde se encontram o pêssego da longevidade e toda a flora e fauna taoístas. As ondas e rochas, que servem de decoração, como cercadura, nas peças de porcelana, principalmente pratos e taças, são alusões a esse mar e ilhas. (JORGE, 1995, p. 78-80)

É interessante que um termo chinês para designar “budismo” é 像教 “xiàng jiào”, que se traduz literalmente por “Doutrina de Imagens”¹¹⁷. Lembrando que o significado do vocábulo “imagem” em chinês 像 (xiàng) é composto pelos radicais para “pessoa” e “figura”, significando que a imagem se torna uma figura ou pintura perceptível, através do pensamento subjetivo e pessoal. É nesta linha de raciocínio que a obra considerada como a mais importante sobre estética literária chinesa “Mente da literatura e Escultura de Dragões” 文心雕龍, Wén Xīn Diào Lóng, escrito por Liu Xie por volta de 500, define “imagem” 像 como ideia abstrata e interiorizada pelo poeta por via da forma artística.

Assim, de acordo com a tradição budista Mahayana (“Grande Veículo”), a fé adaptar-se-ia na China da maneira mais adequada para seu povo, de maneira a expandir a religião.¹¹⁸

Na dinastia Han (206 a.C. a 220 d.C.), a China começou a ter relações comerciais com os reinos da Ásia Ocidental e mandou expedições ao Turquestão, Fergana, Bactria, Sogdiana e Pártia. Foi nesta dinastia que o budismo se introduziu oficialmente na China e dois índia chegaram a Lo-Yang com livros sagrados e imagens do Buda. Estes dois acontecimentos tiveram grande influência, não só no desenvolvimento da cerâmica, como também no de todas as outras artes. (JORGE, 1995, p. 33).

4.3.4 Objetos pertencentes ao acervo do Museu Nacional de Machado de Castro (Coimbra, Portugal) e atualmente em depósito no Museu do Oriente (Lisboa, Portugal)

Figura 63 – Rolo de pintura – flores, pássaros e insetos



Legenda: rolo de pendurar transversal de seda, pintura policroma sobre fundo dourado representando flores, pássaros e insetos, género de pintura muito apreciado; assinatura de Yu Qilin, natural de Yangchou, pintor da corte no período de Kangxi; também pintou retratos.

Nota: Yu Qilin; China, dinastia Qing (1644-1911), século XIX; rolo de seda; 390,5 x 46,5 cm; marca: selo de Camilo Pessanha; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 15).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 356.

¹¹⁷ KLEIN, Lucas. “The organization of distance: poetry, translation, Chineseness”, Leiden, Brill, 2018, p. 146.

¹¹⁸ APPEL, Michaela. “The art of East Asia”, Vol. 1, Konemann, Colônia, 1999, p. 102.

Figura 64 – Rolo de pintura – os oito imortais



Legenda: rolo de pendurar de seda, pintura a tinta da China com policromia representando os oito imortais, pintura no estilo de Tang Jieyuan; (Tang Yin, 1470-1523); moldura feita em Macau.

Nota: Chen Zhenji; China, dinastia Qing, período de Daoguang (1821-1850); rolo de seda; 65,5 x 98 cm; marca: selo de Camilo Pessanha; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 17).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 356.

Figura 65 – Rolo de pintura – “reunião de sete literatos”



Legenda: rolo de pendurar de seda, pintura a tinta da China com policromia representando uma “reunião de sete literatos”, de acordo com a famosa pintura “Os Sete Sábios do Bosque de Bambu”, no estilo de Dachi (Huang Gongwang, 1269-1354).

Nota: Chen Zhenji; China, dinastia Qing, período de Daoguang (1821-1850); rolo de seda; 65,5 x 98 cm; marca: selo de Camilo Pessanha; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 16).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 356.

Figura 66 – Rolo de pintura – “Primavera da flor de pessegueiro”



Legenda: rolo de pendurar de seda, pintura a tinta da China com policromia representando uma cena, “Primavera da flor de pessegueiro”, baseada no famoso poema de Tao Qian (Yuanming); moldura feita em Macau.

Nota: Chen Zhenji; China, dinastia Qing, reinado de Daoguang (1821-1850); rolo de seda; 65,5 x 98 cm; marcas: selo de Camilo Pessanha; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 16).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 356.

Esta pintura conta a aventura de um pescador leigo, que acidentalmente entra em um vale de pessegueiros, separado do mundo dos vivos. Seus habitantes vivem em uma forma de paraíso. Depois de descobrir sua vida ouvindo-os e jurando não contar seu segredo, ele retorna a seu país. No entanto, ele não consegue manter seu segredo. O soberano procura-o em todo o país, mas sem sucesso.¹¹⁹

¹¹⁹ PIMPANEAU, Jacques. “L’œuvre de Tao Yuanming (Tao Qian, 365-427)”, in “*Anthologie de la littérature chinoise classique*”, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2004, p. 274-297.

PIMPANEAU, Jacques. “La poésie comme expression de la sagesse : Tao Yuanming (Tao Qian) (365-427)”, in “*Chine. Histoire de la littérature*”, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1989, rééd. 2004.

“La poésie comme expression de la sagesse : Tao Yuanming (Tao Qian) (365-427) et Su Dongpo (Su Shi) (1037-1101)”, p. 252-263.

Esta cena também aparece no Palácio de Verão de Beijing e na pintura em formato de leque realizada pelo pintor chinês Ding Yunpeng, em 1582, dinastia Ming (cf. seguintes figuras).

Figura 67 – “Primavera da flor de pessegueiro” 1



Nota: Palácio de Verão, Beijing, China.

Figura 68 – “Primavera da flor de pessegueiro” 2



Nota: Ding Yunpeng, 1582.

Segundo Cédric Laurent¹²⁰, por mais simples que pareça, a leitura comparativa cena a cena das pinturas com o texto de referência constitui uma nova abordagem no campo da história da arte chinesa. Até agora, de fato, os especialistas admitiram unanimemente que os pintores, em particular os literatos, perfeitamente livres em sua criação, faziam alusão aos textos literários, mas essa referência só poderia ser muito vaga, qualquer ilustração sendo

¹²⁰ LAURENT, Cédric. “Citations littéraires et interprétations philosophiques dans les peintures narratives du Récit de la Source aux fleurs de pêcher”, *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 30, 2008, p. 1.

considerada como uma prática servil. Geralmente, no entanto, nas pinturas narrativas, os pintores representam muitos detalhes do texto de referência, às vezes indo até uma transposição literal de motivos. Uma leitura atenta dos pergaminhos narrativos que ilustram o poema “Fonte das flores de pêssego” mostra que os pintores atuam na interpretação de motivos para enriquecer sua representação. Motivos que se referem diretamente a passagens na narrativa, como as mais livremente adicionadas e, algumas vezes, certos clichês, introduzem referências literárias que permitem reinterpretar o texto. Muitos desses motivos são, na verdade, citações de textos clássicos e sua combinação dá origem a um novo significado.

A história relata a sorte de encontrar um mundo perfeito onde as pessoas vivam em harmonia com a natureza. Um pescador acidentalmente tropeça no belo local, lá permanece por uma semana, e depois deixa-o marcando o caminho com sinais.

Podemos inferir porque Camilo Pessanha se interessaria pelo poema que esta pintura ilustra, assim como por seu autor. Tao Yuanming é uma das personalidades mais destacadas da literatura chinesa, permanecendo em todos os tempos o erudito arquetípico cujos talentos nunca foram bem empregues pela administração do governo. A vida de Tao Yuanming inspirou muitas obras literárias e foi frequentemente ilustrada. De acordo com Jacques Pimpaneau¹²¹, Tao Yuanming vem de uma família de letrados, tendo realizado uma carreira como funcionário público: o bisavô Tao Kan ocupava a posição de ministro; seu avô materno, seu avô paterno e seu pai foram governadores locais. Sua família, no entanto, não era uma das mais poderosas da aristocracia à época, o que talvez explique por que ele próprio não fez uma grande carreira. Tao Yuanming era apenas um funcionário subalterno, e sua carreira começou tardiamente em 393 com um cargo menor na prefeitura de Jiangzhou (atual Jiujiang). Em 400, ele ocupou uma posição de auxiliar (canjun) junto a Huan Xuan, um general que depôs o imperador Jin Andi em 404. Tao retornou à sua carreira, depois de lamentar a morte de sua mãe, em 404-405, servindo como ajudante para Liu Yu, o futuro fundador da dinastia Song do sul. Seu último posto foi o de prefeito de Pengze por um período de oitenta dias, em 406. Ele então se aposentou permanentemente, em sua propriedade em primeiro lugar. Sua residência, no entanto, é queimada e ele teve de retornar à sua aldeia natal. Sua vida no campo não era a de um asceta, já que ele mantinha várias relações amistosas com indivíduos com os quais bebia, sendo, inclusive, famoso por sua série de vinte poemas celebrando o vinho. Ele

¹²¹ PIMPANEAU, Jacques. “*L’œuvre de Tao Yuanming (Tao Qian, 365-427)*”, in “*Anthologie de la littérature chinoise classique*”, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2004, p. 274-297.

conhecia a pobreza e a fome dos camponeses, era adepto do taoísmo e do budismo Zen. Há uma lenda sobre um encontro entre o monge Huiyuan, Tao Yuanming e Lu Xiuqing, que se tornou um conto popular.¹²²

Cédric Laurent¹²³ explica que o tema criado por Tao Yuanming interessa a grande parte da população letrada de Jiangnan (região sul em torno de três centros: Suzhou, Nanjing e Hangzhou), que incluiu os comerciantes e letrados-funcionários. Tao Yuanming tornou-se um exemplo para aqueles que preferiram renunciar ao invés de cumprir com as exigências de uma administração corrupta ou arriscar-se em corte em disputas entre eunucos e literatos. O ideal dos poemas fazia eco ao do afastamento das funções burocráticas. O renascimento das pinturas ilustrativas da narrativa de Tao Yuanming deve, portanto, estar relacionado a movimentos de protesto dentro das elites, expressas tanto ao nível literário quanto filosófico. Os estudiosos que desaprovavam a política imperial, e até mesmo alguns que abertamente protestavam reuniam-se em torno de ideias inovadoras de Chen Xianzhang (1428-1500) ou de Wang Yangming (1472-1529). Este último foi um dos poetas que teve seus textos traduzidos para o português por Camilo Pessanha em sua compilação “Elegias Chinesas”.

¹²² ZHANG, Yinde. “*Histoire de la littérature chinoise*”, Paris, Ellipses, coll. “*Littérature des cinq continents*”, 2004, p. 23.

¹²³ LAURENT, Cédric. “*Citations littéraires et interprétations philosophiques dans les peintures narratives du Récit de la Source aux fleurs de pêcher*”, Extrême-Orient, Extrême-Occident, 30, 2008, p. 1.

Figura 69 – Rolos de pintura



Legenda: vitrine com rolos de pendurar.

Nota: marcas: selo de Camilo Pessanha; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.^a doação, n.º 17).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 70 – Rolo de pintura – imortais taoístas



Legenda: rolo de pendurar representando imortais taoístas; em segundo plano está representada uma figura feminina com um vaso de flores, que será a fada Magu; em primeiro plano, três personagens, uma delas mais velha, com um sapo, que pode representar Liu Hai; as duas figuras que estão à sua frente estão em posição de reverência; pintura de boa qualidade; de acordo com a tradição, Liu Hai foi ministro durante a dinastia Jin; certo dia encontrou dois monges que lhe pediram dez ovos e uma moeda; seguidamente começaram a colocar os ovos uns em cima dos outros, em cima da moeda; ao ver isto Liu comentou que era arriscado fazer aquilo, ao que os peregrinos retorquiram que não era mais arriscado que ganhar a vida ao serviço dos príncipes; a partir desse dia, tornou-se monge taoísta; Liu Hai é visto como um deus benfazejo; Magu é uma deusa auspiciosa; é geralmente representada com um cesto de flores, de cogumelos miraculosos ou ainda com o pêssego da imortalidade.

Nota: Shangguan Zhou (ativo c. 1759-1808); China, dinastia Qing, período de Qianlong (1736-1795); tina da China e aquarela sobre papel; 259 x 77 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 12).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 360.

Figura 71 – Rolo de pintura – duas beldades num jardim



Legenda: rolo de pendurar representando duas beldades num jardim no estilo de Liuru (Tang Yin, 1470-1523), um dos quatro mestres da dinastia Ming; é um excelente exemplo de um dos estilos da pintura cultivados por Gai Qi: a representação do retrato feminino; Gai Qi foi membro da Escola de Xangai, juntamente com Ma Yuan Yu (Fu Yi, 1669-1722) e Ren Bonian (1840-1895); esta escola, herdeira dos pintores ortodoxos e individualistas, teve o mérito de conciliar estas duas tendências; assim, aos individualistas ela foi buscar a inspiração para a produção artística, e dos tradicionalistas herdou toda a tradição dos pintores eruditos e a importância da técnica da pintura; além do retrato, especializou-se na representação de pássaros e bambus.

Nota: Gai Qi, 1774-1829; China, dinastia Qing, período de Daoguang (1821-1850); aquarela sobre papel; 235,5 x 66 cm; marca: selo de Camilo Pessanha; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 17).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 360.

Gai Qi cresceu em Shongjiang, perto de Shangai, área culturalmente prolífica durante as dinastias Ming e Qing. A atmosfera erudita em que Gai cresceu foi determinante para seu desenvolvimento artístico.

Os pintores da escola de Shangai empenharam-se em manter as qualidades estéticas dos mestres ortodoxos, tais como a graciosidade, o refinamento e a harmonia, as quais aplicaram no retrato. Além do retrato, Gai Qi também fez inúmeras paisagens. Na poesia, ele preferia a forma rimada "ci" e acrescentava poemas nesse estilo às suas pinturas. Seu círculo social incluía literatos e artistas. Ele organizou uma sociedade literária e uma sociedade leiga budista. Seu trabalho frequentemente usava um delicado estilo de contorno das figuras, conhecido como “baimiao”.

Na representação de pássaros e flores introduziram algumas mudanças nas pinceladas. Estas tornaram-se menos rígidas e as cores passaram a ser mais e brilhantes. Estas mudanças refletem uma tendência para se adaptarem ao gosto do público. Gai Qi pode ser considerado um precursor deste estilo. O estudioso Wang Qisun 孙 岂 孙 encomendou Gai Qi para pintar um álbum de famosas mulheres chinesas, históricas e lendárias. A segunda esposa de Wang, Cao Zhenxiu, escreveu poemas sobre as mulheres e fez a caligrafia no álbum.

Figura 72 – Rolo de pintura – personagem masculino com trajas andrajosos



Legenda: rolo de pendurar de seda, pintura a tinta da China com policromia representando Cao Guojiu, um dos imortais do taoísmo, ou um pescador ou mendigo, com trajas andrajosos, um par de castanhetas numa das mãos, e na outra, uma cana de pesca; a pintura foi executada por Su Liupeng, que é considerado, juntamente com Su Renshan, um dos maiores artistas do final da dinastia Qing; ficou famoso pelas suas representações de pessoas, que reproduzem fielmente a miséria e a realidade da época em que viveu; os seus modelos são normalmente gente comum, e os seus trabalhos revelam grande empatia para com as classes mais baixas; esta pintura, de grande qualidade, ilustra eventualmente esta característica marcante da obra de Su Liupeng.

Nota: Su Liupeng (1791-c. 1862); China, dinastia Qing, reinado de Daoguang (1821-1850); tinta da China sobre seda; 277 x 74 cm; marca: selo de Camilo Pessanha; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 13).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca

Municipal 35, 2002, p. 356, 357; PIRES, Daniel, “A Imagem e o Verbo – Fotobiografia de Camilo Pessanha”, 2005, p. 138.

Su Liupeng (Su Liu-p`eng) era também conhecido por Zhenqin, Luofu Taoren, Su Zhenqin (Su Chen-ch`in) utilizando ainda o pseudónimo de Zhen Taoren (Tsen-tao-jen). Natural de Shunde, sob a influência do seu pai, Su Yishu, desde muito cedo manifestou grande apreço pela pintura. Conta-se que, ainda adolescente, Su Liupeng estudou arte durante vários anos com um monge, Dekun, no templo Baoji, na montanha Luofu, antes de se instalar em Guangzhou, perto do templo da deusa protetora da cidade, onde montou o seu estúdio profissional, a que deu o nome de Zhenqin Xuan. Mais tarde criou duas escolas de pintura onde leccionou, nomeadamente Shi Ting Chi Guan e Liu Tang Yin Guan, ambas situadas na Travessa Shi Teng, em Guangzhou. Aos 50 anos fazia parte do círculo de literatos da cidade, sendo convidado frequente das suas refinadas tertúlias, que animava com a sua pintura. Su Liupeng mantinha também estreitos contatos com conceituados letrados da época como Zhang Weiping, Huang Peifang e Li Changrong. Baseada nos estilos das dinastias Song e Yuan, a sua pintura foi também influenciada por pintores da Escola de Fujiang, como Shangguan Zhou e Hunagshen. Era particularmente exímio no retrato de pessoas dos mais variados estratos sociais e um perito na pintura do quotidiano, gênero que refletia a vida do povo durante meados do período Qing.¹²⁴

¹²⁴ Referência: Pintura de Su Liupeng da Coleção do Museu de Arte de Macau.

Figura 73 – Rolo de pintura – *luohan*



Legenda: rolo de pendurar representando *luohan*; um excelente trabalho de pinturas religiosas, apesar de serem cópias feitas no século XIX; de certa forma, os dezoito *arhat* do budismo correspondem aos *luohan* chineses e aos oito imortais do taoísmo; os mais conhecidos dos que atingiram a perfeição foram Mahavra e Gautama Budha; como regra, os *luohan* são dezoito: dezesseis de origem indiana e dois de origem chinesa; os vários *luohan* estão representados junto a uma montanha; assinatura apócrifa de Jiao Bingzheng (1662-1722), natural de Chi-ning, Shantung; ativo no reinado de Kangxi (1662-1722), especializou-se em paisagem, retrato e flores e em pinturas sobre agricultura e a cultura do bicho-da-seda.

Nota: Jiao Bingzheng, 1662-1722 (atribuído a este autor, mas executado no século XIX); China, dinastia Qing (1644-1911), século XIX; tinta da China e aquarela sobre papel; 227,5 x 56,6 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 10);

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 360.

Jiāo Bǐngzhēn (Erhcheng), natural de Jining (Chi-ning), Shandong (Shantung), esteve ativo no reinado de Kangxi (1662-1772). Especializou-se em paisagem, retrato, flores e edifícios, tornou astrônomo além de notável pintor. Na pintura, é conhecido como um dos primeiros pintores da dinastia Qing a receber influências ocidentais. Ele também está entre os pintores retratistas e miniaturistas mais importantes do início da dinastia Qing. A influência ocidental em sua arte adveio de seu contato com os jesuítas na Escritório Imperial de Astronomia.

De acordo com Anita Chung¹²⁵, Jiāo Bǐngzhēn foi o mais influente artista de corte no estilo *jiehua* durante o reinado de Kangxi. *Jiehua* é um termo que designa a representação acurada, arquitetônica, utilizando-se a régua. Enquanto trabalhava no Escritório Imperial de Astronomia, onde as ciências ocidentais lhe foram apresentadas pelos missionários jesuítas, Jiāo Bǐngzhēn adotou a perspectiva linear (conhecida pelos chineses como “método vindo dos mares ocidentais” ou “haixifa”) na pintura chinesa de arquitetura. O imperador Kangxi elogiava seus métodos artísticos, devido à assimilação de princípios matemáticos europeus. Efetivamente, a pintura de Jiāo Bǐngzhēn incorporava métodos ocidentais ao estilo tradicional chinês e assim era representativa do cosmopolitismo da dinastia Qing, que buscava o intercâmbio cultural.

Quando o imperador Kangxi solicitava aos seus artistas de corte uma retratação visual de suas conquistas, o estilo *Jiehua* era utilizado. Outros exemplos da pintura de Jiāo Bǐngzhēn podem ser observados no Museu do Palácio Nacional de Taiwan, em Taipei (Cf. Figuras abaixo). Através de seu estudante, Leng Mei, a influência do estilo de Jiāo Bǐngzhēn estendeu-se à academia do reinado de Qianlong, onde o estilo *Jiehua* tornou-se o padrão, desviando-se muito pouco do original.

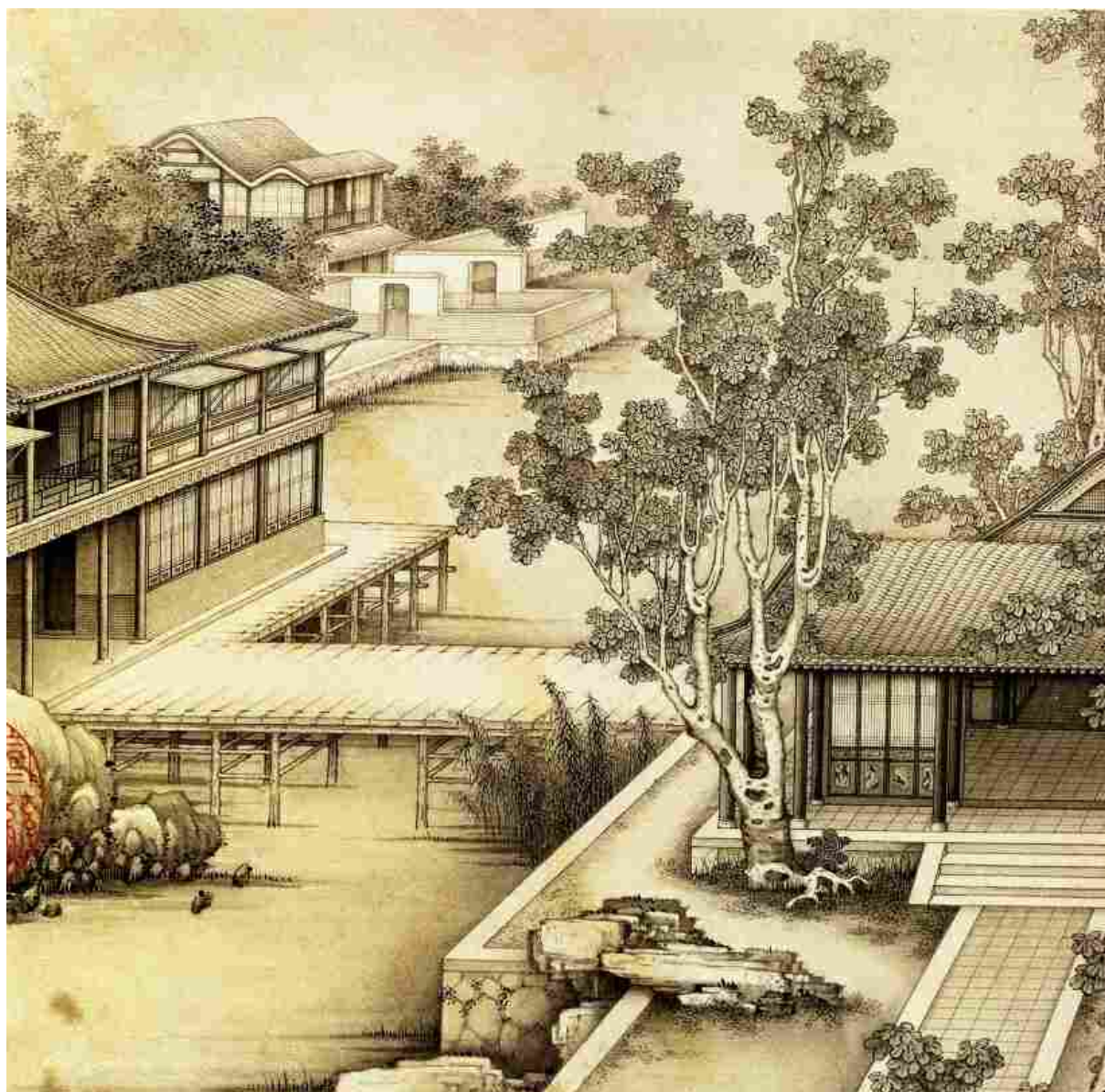
¹²⁵ Referência: CHUNG, Anita, “*Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China*”, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2004, p. 49.

Figura 74 – Donzelas



Legenda: pintura a aquarela e tinta da China sobre seda representando donzelas.
Nota: 20,4 x 30,9 cm.

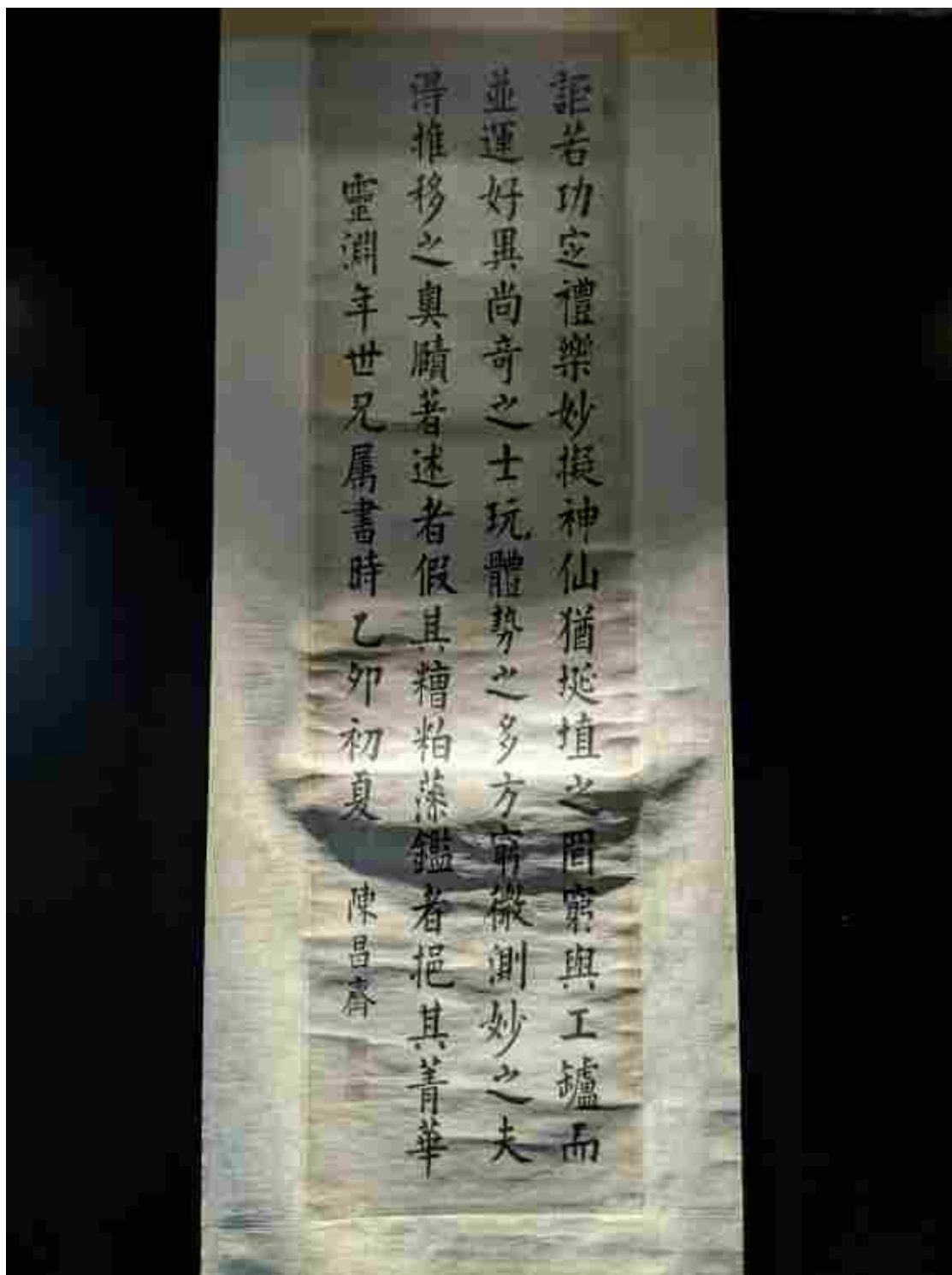
Figura 75 – Paisagem



Legenda: desenho a tinta da China sobre seda representando uma paisagem.

Nota: 26,4 x 26,2 cm.

Figura 76 – Rolo de pintura – caligrafia *xingshu*

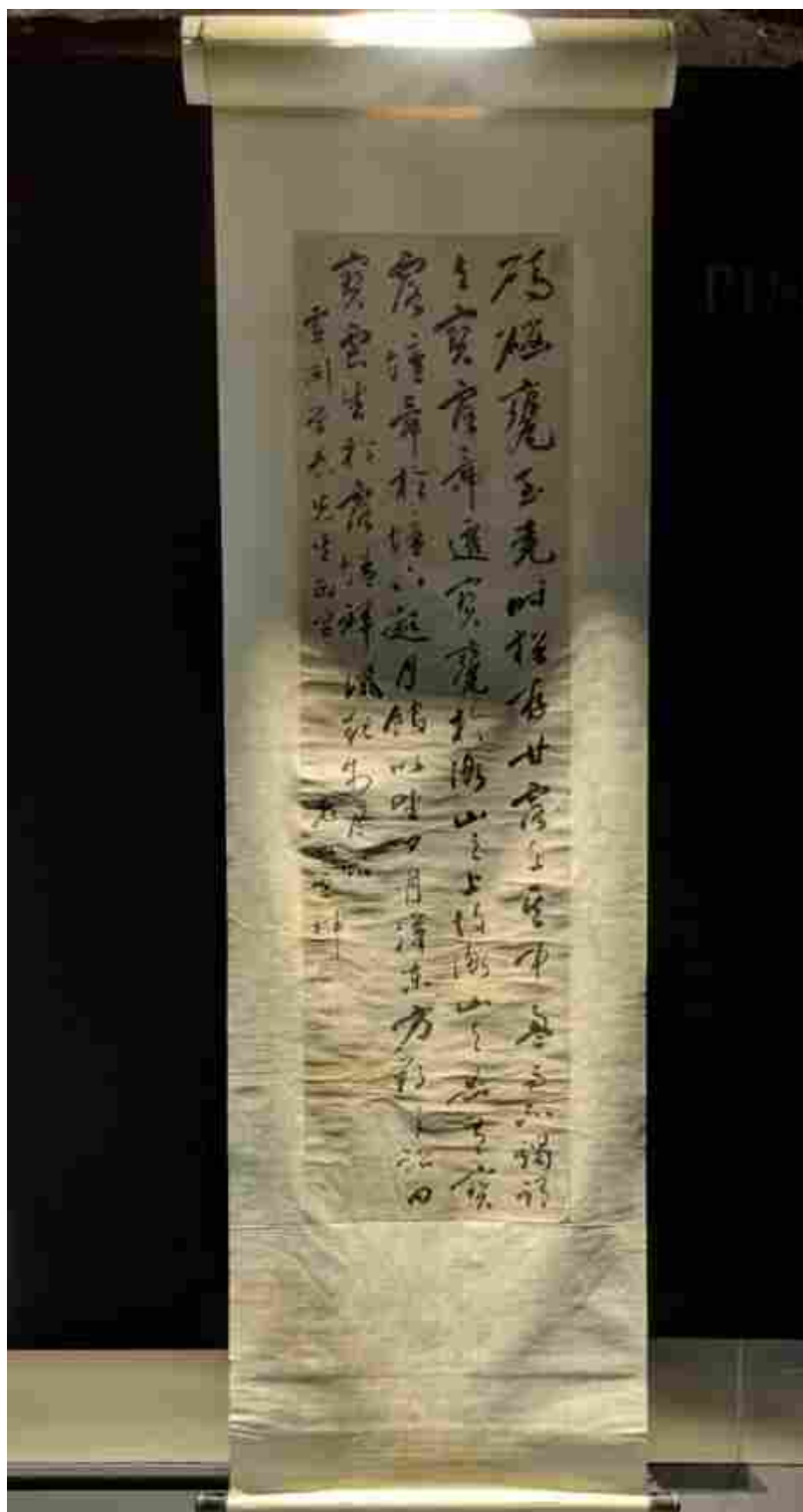


Legenda: rolo de pendurar em papel, com caligrafia, em estilo *xingshu*, semi-cursivo; assinatura espúria de Lu Kuang, mas executado em meados do século XVIII; Lu Khang [Tienyusheng], natural de Zhejiang (c. 1265-1274) foi membro da Academia de Pintura de Hangchou; seguiu o estilo de Ma Yuan nas paisagens, mas também pintou flores e pássaros.

Nota: Lu Kuang, c. 1265-1274; China, dinastia Qing (1644-1911), século XVIII; rolo de papel e tinta da China; 139 x 38,8 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 18).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 357.

Figura 77 – Rolo de pintura – caligrafia *kaishu*

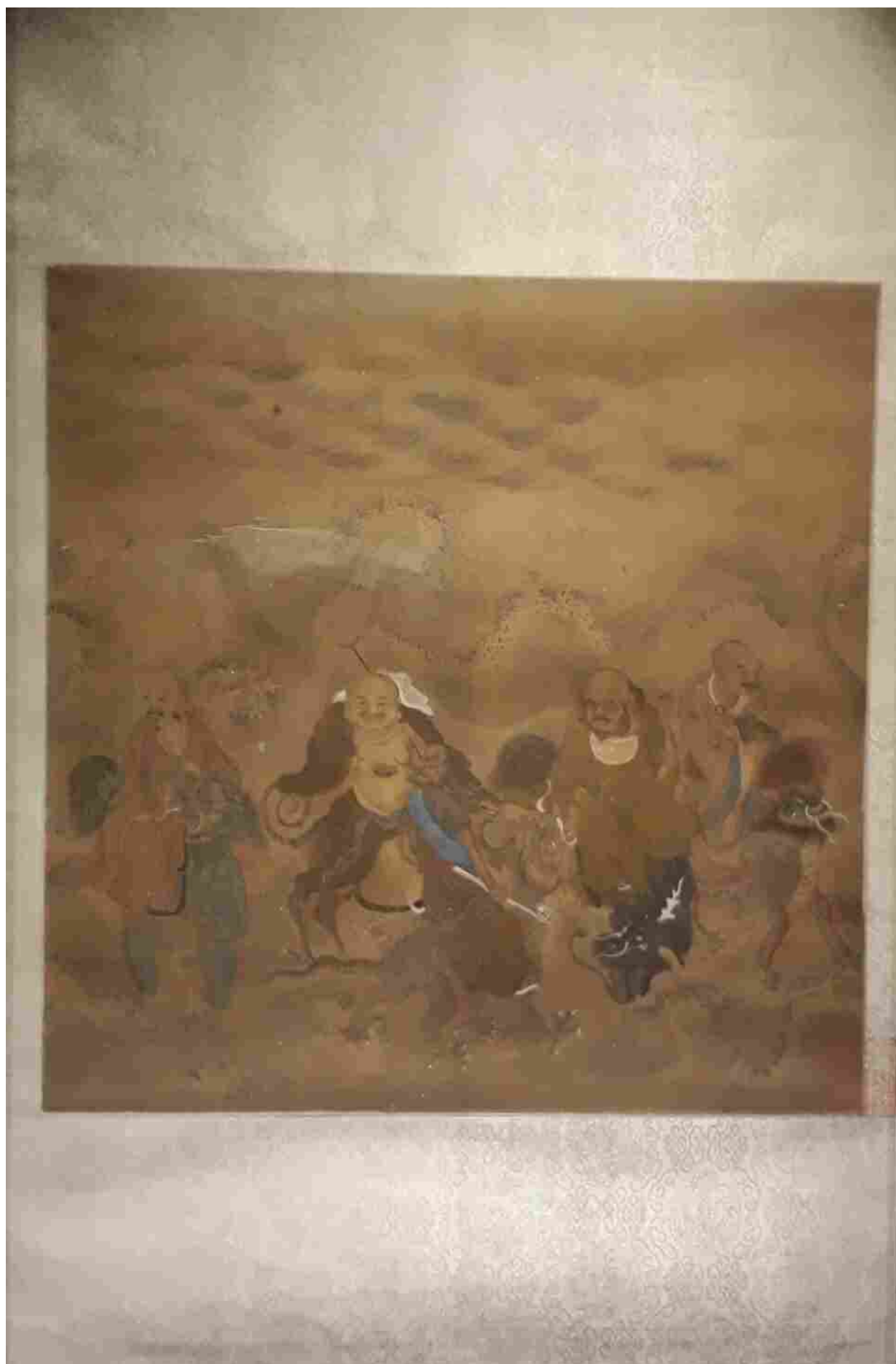


Legenda: rolo de pendurar em papel com caligrafia em estilo *kaishu*; assinatura de Chen Changqi; caracterizada pela máxima rapidez no traçado dos caracteres; como resultado do intenso movimento rítmico, uma boa parte dos caracteres perde totalmente sua legibilidade.

Nota: Chen Changqi (1743-1820); China, dinastia Qing, período/reinado de Qianlong (1736-1795), 1795; rolo de papel e tinta da China; 288 x 60,5 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 22);

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 361.

Figura 78 – Rolo de pintura – luohans montados em qilins



Legenda: rolo de pendurar representando quatro luohans montados em animais fabulosos (qilins).

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), período de Guangxu (1875-1908); tinta da China e aquarela sobre seda; marca: selo de Camilo Pessanha; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 8).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 79 – Rolo de pintura – luhoan Kalika



Legenda: rolo de pendurar representando o luhoan Kalika; Kali, em sânscrito, significa elefante e kalika, o seguidor de kali. O elefante, devido à sua imensa força e poder, resistência e perseverança, simboliza a força do budismo; Kalika, o luhoan, era um treinador de elefantes que se tornou monge budista e que adquiriu méritos suficientes para atingir a iluminação; em memória da sua antiga profissão, ele é frequentemente representado com um elefante.¹²⁶

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), período de Guangxu (1875-1908); tinta da China e aquarela sobre seda; marca: selo de Camilo Pessanha; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 8).

¹²⁶ Referência: Welch, Patricia Bjaaland, “*Chinese Art A Guide to Motifs and Visual Imagery*”, Nova Iorque, Tuttle Publishing, 2013.

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 80 – Rolo de pintura – garça



Legenda: rolo de pendurar representando uma garça; a pintura tem a assinatura de Ren Yi, geralmente conhecido como Ren Bonian; considerado um dos principais artistas de Xangai, a sua reputação firmou-se a partir de 1870; foi aluno de Ren Xiong, pintor famoso de Xangai; o estilo deste pintor é copiado de Bada Shanren, Ren Xun, Wangli e Hu Yuan e possui uma temática vasta, incluindo retratos e outras figuras humanas, flores, pássaros e paisagens; natural de Shanyin (atualmente Shaoxing), província de Zheijiang, foi seguidor também do estilo e da técnica de Chen Honshou (1598-1652), destacado artista do final da dinastia Ming e perito na pintura de pássaros e flores, que dava grande importância à representação exata da Natureza; tecnicamente, Ren Bonian aplicou métodos diferentes, alternadamente ou combinando-os, tais como a técnica *houle* (desenho com contorno) e *poro* (tinta salpicada, ou mesmo soprada com ajuda de um pequeno tubo, sobre o suporte); as suas cores são frescas, brilhantes, e as suas imagens vívidas e reais; foi também um pintor de pessoas e considerado um dos maiores retratistas no panorama da pintura chinesa; a pintura representada (que faz parte de um conjunto de quatro) é um excelente exemplo da sua primorosa técnica da pintura de pássaros e flores.

Nota: Ren Yi (Ren Bonian), 1840-1896; China, dinastia Qing (1644-1911), século XIX; aguarela sobre papel folheado a ouro; 28,7 x 59,5 cm; marca: selo de Camilo Pessanha; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 18).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 357.

Figura 81 – Rolo de pintura – corça e gamo



Legenda: rolo de pendurar de seda representando uma corça e um gamo; a pintura foi executada por Sun Kehong, pintor e calígrafo da dinastia Ming, que se distinguiu na pintura de pássaros e flores, bambus, rochas e paisagens; seguiu o estilo de Shen Zhou (1427-1509) e de Lu Zhi (1496-1576); a partir da meia-idade passa a usar policromia, e o seu estilo é minucioso; na sua velhice o estilo torna-se mais livre e solto; era também um talentoso poeta e calígrafo.

Nota: Sun Kehong, 1533-1611; China, dinastia Ming, período de Wanli (1573-1619), 1596; tinta da China e aquarela sobre seda; 235 x 72,3 cm; marca: selo de Camilo Pessanha; inscrições: “Din Yunpeng, 1632”

(ativo entre 1584-1638) e “Mao Qiling, 1661”; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.^a doação, n.º 5).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 357.

4.3.4.1 Álbuns de pintura e caligrafia

Figura 82 – “PINTURA E CALIGRAFIA”



Legenda: excerto da coleção de pintura e caligrafia de Camilo Pessanha.

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 83 – Pinturas



Legenda: excerto da coleção de pintura de Camilo Pessanha.
Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 84 – Álbum de pintura – Yang Jing



Legenda: álbum de pintura com a capa decorada com padrões geométricos a azul; o álbum é constituído por dezesseis folhas, sendo quatro com ideogramas (um por página) e doze paisagens; os ideogramas são em estilo cursivo, executados sobre folha de ouro e assinadas por Chan-Chi-San; as pinturas, tanto mono como policromáticas, são assinadas por Yang Jing, sofrendo influência de diversos estilos e autores, tais como Zhao Danian, pintor da dinastia Song, Gao Kegong, pintor da dinastia Yuan, Huang Gongwang, pintor da dinastia Yuan, Xiao Daocheng, pintor da dinastia Qi do Sul, e Li Cheng, da dinastia Song do Norte; esta profusão de estilos revela a preocupação do autor de recolher um conjunto de estilos e técnicas de pintores clássicos num único fólio; diz a tradição que, apesar de linhagem real, Li Cheng (919-967), da dinastia Song do Norte, preferiu dedicar a sua vida à poesia, à música e à pintura; é um dos mais famosos paisagistas da China e aclamado pelo requinte do seu estilo *ping-yang* (plano e afastado), sendo as suas pinturas consideradas obras-primas da dinastia Song do Norte, e por isso muito imitadas; uma inscrição completa a composição: “O escondido do Monte de Verão por Yang Jing no estilo de Li Yinqiu (Li Cheng)”; Yang Jing (Tzu-hao; Hsi-ting), nascido em 1644, natural de Chang-shu, Jiangsu, morreu depois de 1726; aluno e assistente de Wang Hui (1632-1717).

Nota: Yang Jing, 1644-c. 1726 (pintura); Chan-Chi-San (caligrafia); China, dinastia Qing (1644-1911), século XVII; aquarela e tinta da China sobre papel de seda; capa de mogno e seda brocada da época; Quianlong (1736-1795); 51 x 43,4 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (2.ª doação, n.º 49).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 364.

Figura 85 – Álbum de pintura – Gai Qi



Legenda: álbum de pintura com capa em padrões geométricos da época de Qialong (1736-1795); o álbum é constituído por dez folhas com representação de pássaros e flores e um gato; está assinado por Gai Qi; este álbum é um exemplo da Escola da Xangai, da qual Gai Qi (1773-1828) faz parte; estão também representados na coleção de Pessanha Ma Yuan Yu (Fu Yi) (1669-1722) e Ren Bonian (1840-1895), ambos pintores da Escola de Xangai; na representação de pássaros e flores foram introduzidas algumas mudanças: as pinceladas tornaram-se menos rígidas e as cores passaram a ser mais claras e brilhantes; estas mudanças refletem uma tendência de adaptação ao gosto do público; Gai Qi pode ser considerado um precursor deste estilo; a atmosfera erudita em que Gai cresceu, em Shongjiang, perto de Xangai, área florescente em termos culturais durante as dinastias Ming e Qing, foi determinante para a evolução artística do pintor; especializou-se em retrato, sobretudo em retrato feminino, pássaros e flores e bambus.

Nota: Gai Qi (Bai Yang), 1774-1829; China, dinastia Qing (1644-1911), século XIX; aquarela sobre papel, capa de mogno e seda brocada; 30 x 47 cm; depósito do Museu Nacional de Machado Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (2.ª doação, n.º 51).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 365.

Figura 86 – Álbum de pintura – Ma Yuan Yu



Legenda: álbum de pintura com a capa decorada com padrões geométricos; o álbum é constituído por doze folhas, com pinturas policromas de pássaros e flores e insetos; este álbum é um exemplo da Escola de Xangai, da qual Ma Yuan Yu (Fu Yi) faz parte; Ma Yuan Yi, natural de Changshu, província de Jiangsu, pintor menos conhecido, segue o estilo de Wang Zhenpeng (c. 1280-c. 1329); a sua pintura é muito ortodoxa, bastante minuciosa, tendo a particularidade de pintar sobre folha de ouro, técnica aliás retomada por Ren Bonian; a pintura de Ma Yuan Yu, comparada com a dos outros pintores do estilo e da época, é muito rígida, formal, havendo pouca margem para a expressão artística do autor; este pintor está também representado nas seguintes coleções: Kawai Collection, Quioto, Japão: “Álbum de pintura de flores, pássaros e peixes”, o último assinado e datado de 1690; Preetorious collection, Munique, Alemanha: “Peónias, segundo Hsu Chungsu”, assinado e datado de 1695; Shanghai Museum, República Popular da China, “Crisântemos coloridos”, pintado em excelente técnica *kungpi*, inscrição pelo pintor; Boston Museum, EUA, “Peónias num rochedo”, Ma Yuan Yu, assinado; British Museum, Londres, Reino Unido: “Lótus” (inv. 215); Musée Guimet, França: “Dois peixes suspensos no vazio”, colofão pelo pintor, poema Yang Chin e duas outras personagens; Formerly Hobart Collection, Cambridge, Massachusetts, EUA: “Narcisos e crisântemos”, duas folhas de álbum, uma delas assinada; National Palace Museum, Taipei, Formosa: “Banquete através de luz da lanterna”, rolo de papel pendente, pintura policromática de seda.

Nota: Ma Yuan Yu (Fu Yi e Xi xia tsi), 1669-1722; China, dinastia Qing (1644-1911), séculos XVII e XVIII; aguarela sobre papel dourado, capa de madeira de mogno e seda brocada; 26,8 x 32 cm; depósito de Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (2.ª doação, n.º 50).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 363.

Figura 87 – Álbum de pintura – Xiang Yuanbian



Legenda: álbum de pintura com capa decorada com motivos vegetalistas sobre fundo amarelo, da época Ming; contém dez folhas (de seda) com dez paisagens atribuídas a Xiang Yuanbian, provavelmente cópia de meados do século XVII; Xiang Yuanbian, natural de Jiaxing, na província de Zhejiang foi um famoso colecionador, calígrafo e pintor da dinastia Ming; diz a tradição que gostava de fazer inscrições enormes nas pinturas; assim, quando lhe pediam para fazer uma pintura, costumava oferecer trezentas moedas aos criados para que estes pusessem logo o carimbo na pintura assim que ele acabasse de pintar; de modo que esse dinheiro era designado “dinheiro para evitar inscrições”; a sua coleção era ímpar, consistindo em pinturas e caligrafias de sucessivas dinastias; foi também mecenas de diversos artistas, de entre eles Qiu Yin (1494-1562), considerado um dos quatro grandes mestres da dinastia Ming; o autor desta cópia é influenciado pelas técnicas de pintores como Fan Qi, Fan Yi e Lan Ying, todos ativos cerca de 1650.

Nota: Xiang Yuanbian (Zijing, Molin Daoren, Molin Jushi), 1525-1590; China, dinastia Qing (1644-1911), meados do século XVII; aquarela sobre papel de seda, capa de seda; 29 x 32 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (2.ª doação, n.º 48).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 363.

Figura 88 – Álbum de pintura – autor anónimo



Legenda: álbum de pintura com capas de madeira de mogno com filete dourado com a inscrição “Livro de histórias dos Racam [monges budistas] com vinte e duas folhas”; o álbum é constituído por vinte folhas de árvore pipal, montadas em papel, onde estão representadas cenas da vida religiosa budista; não está assinado, mas é um excelente exemplar de álbum de *luohan* e figuras relacionadas com o budismo.

Nota: autor anónimo; China, dinastia Qing, período de Daoguang (1821-1850); papel e folhas de árvore pipal, capa de mogno; 18,8 x 32 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (2.^a doação, n.º 19).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 365, 366.

Figura 89 – Álbum de pintura – Shao Mi



Legenda: álbum de pintura que contém doze folhas representando paisagens e poesia; tem a assinatura de Shao Mi, natural de Changzhou, província de Jiangsu, poeta e pintor da dinastia Ming; distinguiu-se na pintura de paisagens, revelando um gosto depurado e simples, especialmente celebrado através da técnica de pintura com tinta e bambu; Shao foi um dos “nove amigos da pintura” (*Huazhong jiu you*); esta série de grandes pintores iniciou-se com o pintor, calígrafo e crítico de arte, Dong Qichang (1555-1636) e termina com Shao Mi; entre eles encontramos pintores tão importantes como Wang Shimin (1592-1680) e Cheng Jiasui (1565-1643) (c.f. CHAVES, Jonathan, *The Chinese Painter as Poet*, Nova Iorque, EUA, 2000); Shao Mi usou o álbum como formato para as suas pinturas, seguindo a tradição dos mestres da dinastia Tang; normalmente estas pinturas eram feitas em conjuntos de dez ou doze; este pintor acrescenta às suas pinturas poesias, diretamente na pintura, ou intercala poesias e pinturas; no caso deste álbum, o pintor acrescenta uma variante a este discurso pictórico: as primeiras quatro pinturas incluem versos assinados pelo próprio, uma folha tem apenas a sua assinatura e quatro não têm nenhum tipo de inscrição; neste conjunto de doze pinturas Shao descreve os trabalhos diários da condição humana para garantir o seu sustento, sem no entanto sacrificar a beleza da sua obra poética¹²⁷; podemos ver neste álbum a influência de Dong Qichang (1550-1636), sobretudo na técnica utilizada por Shao Mi de misturar tinta castanha com tinta da China para obter o tom escuro na sua pintura, técnica também usada por Tang Yin (1470-1523), considerado o fundador desta escola.

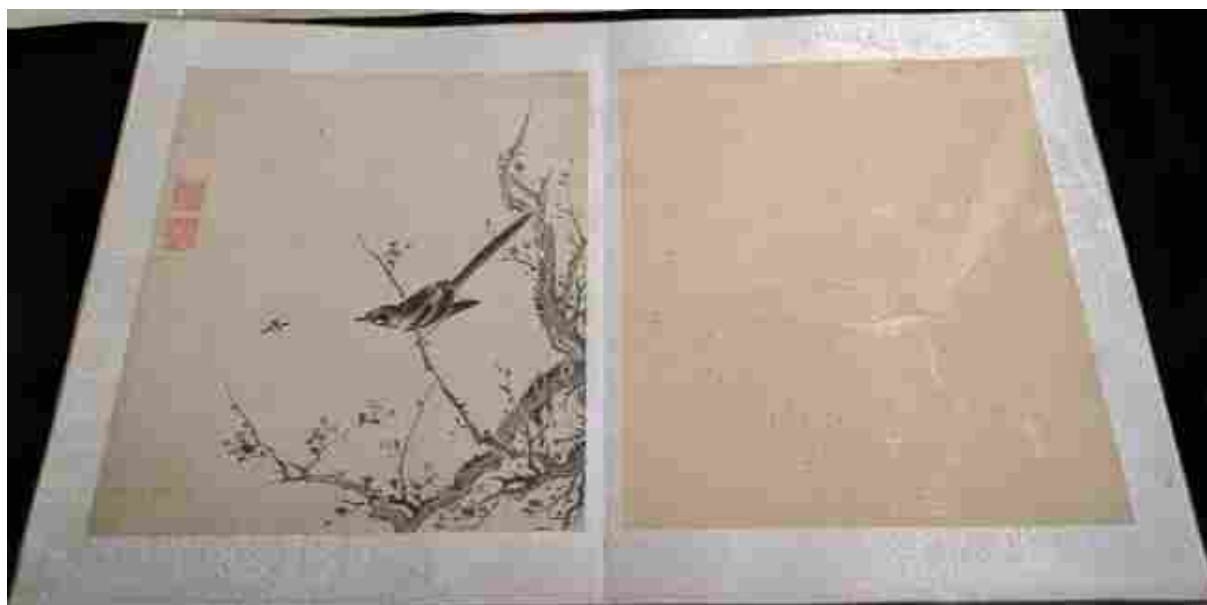
Nota: Shao Mi (1592-1642); China, final da dinastia Ming (1368-1644), início da dinastia Qing (1644-1911), século XVII; tinta da China sobre papel de seda, capa de mogno e seda brocada; 44,5 x 36,8 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 47).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, *Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal* 35, 2002, p. 365.

Para José Ribeiro, “A importância da caligrafia na colecção de Camilo Pessanha e a qualidade de grande parte dos exemplares patentes nesta colecção revelam um conhecimento profundo da pintura e dos principais pintores e calígrafos clássicos chineses pouco comuns na época e que não podem ser fruto de um acaso ou uma mera questão de gosto. Assim não é de estranhar que Pessanha, para ilustrar o tema paisagem da sua colecção tivesse adquirido um álbum de pinturas de um pintor tão importante como Shao Mi” (c. 1592-1642, ou ativo c. 1620-1660).

¹²⁷ RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco, “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, *Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal* 35, 2002, p. 203.

Figura 90 – Álbum de pintura – Zhang Mu



Legenda: álbum de pintura com vinte e cinco folhas em papel, com pinturas monocromáticas de animais, sobretudo cavalos, pássaros e flores; seis folhas com caligrafia, Zhang Mu era natural de Dongguan, província de Guangdong; a representação de cavalos é um dos temas mais antigos e apreciados na pintura chinesa, e Zhang Mu é um famoso pintor de cavalos, embora também tivesse representado outros temas tais como águias, paisagens, orquídeas e bambus; o autor mantinha a sua própria cavalaria e observava detalhadamente o comportamento dos cavalos a fim de captar as suas características distintas e o seu espírito; depois, com pinceladas leves e refinadas, consegue reproduzir o esqueleto do cavalo e a graduação tonal do pelo, o que confere um grande realismo à sua pintura; esta aproximação realista do pintor ao modelo segue a tradição da pintura de famosos pintores de cavalos, como Han Gan (c. 710-780), da dinastia Tang (618-907), e Li Gonglin (1049-1106), da dinastia Song do Norte (960-1127); este álbum é interessante porque reúne todas as temáticas que o pintor gostava de representar; no texto caligráfico elaborado por Chen Gui Ji, que é muito posterior e ilustra as pinturas, é referido que Zhang Um, além de exímio pintor de cavalos, domina também a técnica da paisagem.

Nota: Zhang Um (Muzhi, Tiequiao), 1607-1683 (pintura); Chen Gui Ji (ativo c. 1904) (caligrafia); China, dinastia Qing (1644-1911); aquarela sobre papel, capa de madeira de sândalo; 40,7 x 32,3 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (2.ª doação, n.º 52).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 363.

Figura 91 – Rolo de caligrafia com três folhas



Legenda: rolo de mão de papel, com montagem em seda *kesi* (lê-se *kossu*), com padrões vegetais estilizados a branco, formada por três folhas com textos, autorias e datações independentes, e com um estojo em madeira para o guardar; a primeira folha apresenta um fragmento de caligrafia *sixian tie* atribuído a Wang Xizhi, e três textos independentes, comentários ao primeiro texto; Wang Xizhi (303-361), nascido em Linyin, Shandong, passou a maior parte da sua vida em Shaoxingm Zheijang; tradicionalmente referido como o mais importante calígrafo chinês, aprendeu a arte da caligrafia com Wei Shu (279-349), historicamente conhecida por Senhora Wei; Wang Xizhi foi um calígrafo inextinguível, principalmente no estilo semicursivo (*xingshu*); o seu trabalho mais famoso foi o “Prefácio para os poemas compostos no Pavilhão da Orquídea” (*Lan Tin Xu*), prefácio a uma coleção de poemas escritos por um conjunto de poetas num encontro que ocorreu em Lanting, perto de Shaoxing; Wang Xizhi é lembrado particularmente pelo seu passatempo favorito: a criação de gansos; diz a tradição que aprendeu o segredo de como mover o seu pulso, e assim criar o seu estilo caligráfico inconfundível, observando como os gansos moviam os seus pescoços; infelizmente nenhum dos seus trabalhos chegou até aos nossos dias, apesar de as cópias, executadas a partir das originais, impressas sobre pedra, serem consideradas venerandos tesouros; muitos destes textos atribuídos a Wang Xizhi têm associados comentários de não menos famosos literatos, tanto da sua época como de épocas anteriores; é o caso deste manuscrito, que tem textos associados de Zhao Mengfu (1254-1322), Weng Zhengming (1470-1559) e Wu Ting (depois de 1573); a segunda folha apresenta o primeiro comentário da autoria de Zhao Mengfu (Ziang, Xuesong Daoren, Songxue, Oubo, Chao Wu-hsing), também chamado Chao Wu-hsing por o seu lugar de origem ser Zheijiang; descendente do primeiro imperador Song, é chamado em 1286 para a corte mongol em Pequim e designado, em 1316, secretário do Ministério de Guerra, promovido várias vezes e finalmente nomeado diretor da Academia de Hanlin; calígrafo famoso, pintor de cavalos, retratos, paisagens, bambus e poeta; o comentário tem o seguinte teor: “No dia 23 de Fevereiro da era de Da-De, Huo Su (Qin Chen), Zhou Mi (Yao Jin), Guo Tianxi (You Zhi), Zhang Bouchun (Shi Dao), Lian Xigong (Hui Pu), Ma Xu (De Chang), Qiao Guicheng (Zhong Shan), Yang Mingtang (Zi Gou), Li Yan (Zhong Bin), Wang Zhi (Zhi Qing) e Zhao Meng Pin (Zi Ang) fomos apreciar as mais recentes coleções de Wen Yuan e Shan Zhi, no lago de Buo Ji; estendia [o colecionador] da esquerda para a direita o álbum de pintura, e conseguimos ver o You-Jun-Sixiang-Tie, cuja maneira de escrever era tão bem feita como se os dragões estivessem a sair da porta do Palácio Celestial: como se as fénix estivessem a posar nos templos de maravilhas. Ficámos se tal maneira impressionados que não parámos de agradecer a sorte de termos conseguido descobrir uma criação tão sagrada e tão difícil de encontrar; Palavras de Meng Pin.”; a terceira folha é da autoria de Weng Zhengming [Zhengzhong, Hengshan Jushi], natural de Suchou (1470-1559), estudioso, poeta, calígrafo e pintor; seguiu Shen Chou e os mestres Yuan; especializou-se em paisagens e flores; contém o segundo comentário: “You-Jun-Sixiang-Tie é uma peça rara e ímpar. No entanto a sua maneira de escrever e a sua cor de tinta são muito parecidas com as de Ping Na Tie, peça que foi uma das minhas coleções; ambas as peças são milagres da criação artística; na Ping Na Tie constam as apreciações de Mi Hai Yue, enquanto a You-Jun-Sixiang-Tie não contém nenhuma apreciação e só vêm as palavras de elogio de Zhao Wei Gong. Palavras de Weng Hui Ming, em Chang Zhou, aos 88 anos.”.

Nota: Wang Xizhi, 303-361 (1.^a folha); Zhao Mengfu, 1254-1322 (2.^a folha); Weng Zhengming, 1470-1559 (3.^a folha); China, dinastia Jin do Oriente (317-420) (1.^a folha); dinastia Yuan (1260-1368) (2.^a folha); dinastia Ming (1368-1644) (3.^a folha); rolo de seda e papel; 135 x 32 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.^a doação, n.º 20).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 361, 362.

A primeira folha apresenta um fragmento de caligrafia *sixian tie* atribuído a Wang Xizhi, e três textos independentes, comentários ao primeiro texto. Wang Xizhi (303-361) foi um calígrafo chinês, tradicionalmente referido como o “Sábio da Caligrafia” (書聖). Nascido em Linyi (臨沂), província de Shandong (山東), ele passou a maior parte de sua vida na atual cidade de Shaoxing (紹興), em Zhejiang (浙江). Wang Xizhi aprendeu a arte da caligrafia de Wei Shuo (279-349), historicamente apelidada como Senhora Wei (衛夫人). Ele se destacou em todos os tipos de escrita, mas particularmente na semi-cursiva (行書). Diz-se que, mesmo quando ainda era vivo, alguns dos ideogramas de Wang ou sua assinatura tinham preços inestimáveis. Infelizmente, nenhum de seus trabalhos originais ainda existe. No entanto, um grande número de estudantes preservou seus traços através da cópia.

A obra mais famosa de Wang é o “Prefácio aos Poemas Compostos no Pavilhão de Orquídeas” (蘭亭集序), uma coleção de poemas escritos por poetas reunidos em Lanting (蘭亭 Pavilhão de Orquídeas) perto da cidade de Shaoxing, para o Festival de Purificação da Primavera. Wang Xizhi foi um calígrafo inextinguível, principalmente no estilo semicursivo (xíngshu).

Nenhum dos seus trabalhos chegou até aos nossos dias, a não ser cópias executadas a partir dos originais impressas sobre pedra. Muitos destes textos atribuídos a Wang Xizhi têm associados comentários de não menos famosos literatos. tanto da sua época como de épocas posteriores. É o caso deste manuscrito, que tem textos associados de Zhao Mengfu (1254-1322). Weng Zhengming (1470-1559) e Wu Ting (depois de 1573).

Wang Xizhi é particularmente lembrado por um de seus hobbies: criar gansos. Diz a lenda que ele aprendeu como virar o pulso enquanto escrevia observando como os gansos movem seus pescoços. Dizem que em Shaoxing havia um monge taoísta que criara mais de dez gansos. Certa manhã, Wang Xizhi decidiu pegar um barquinho e ir ao seu encontro. Wang ficou encantado com os gansos e queria comprá-los, mas o monge se recusou a vendê-los. Wang tentou em vão persuadi-lo. Finalmente, o monge disse-lhe que amava a filosofia daoísta e sempre quisera uma transcrição do *Daodejing* (道德經) de Laozi com seu comentário de Heshangong. Ele já havia preparado a seda, mas ninguém estava qualificado para escrevê-la.

Ele perguntou se Wang condescenderia em transcrever dois capítulos do *Daodejing*, pelos quais ele daria a Wang todo o rebanho. Wang permaneceu por metade de um dia para escrever os capítulos, depois enjaulou os gansos e voltou para casa.¹²⁸

A segunda folha apresenta o primeiro comentário da autoria de Zhao Mengfu (Ziang. Xuesong Daoren. Songxue. Oubo, Chao Wu-hsing), 1254-1322, também chamado Chao Wu-hsing por o seu lugar de origem ser Zhejiang. Zhao Mengfu pertencia à família imperial Song. O comentário tem o seguinte teor:

No dia 23 de fevereiro da era de Da De, Huo Su (QanC hen), Zhou Mi (Yao Jin), Guo Tianxi (You Zhi), Zhang Bouchun (Shi Dao), Lian Xigong (Hui Pu), Ma Xu (De Chang), Qiao Guicheng (Zhong Shan), Yang Mingtang (Zi Gou), Li Yan (Zhong Bin), Wang Zhi (Zhi Qing) e Zhao Meng Pin (Zi Ang) fomos apreciar as mais recentes coleções de Weng Yuan e Shan Zhi, no Iago de Buo Ji. Estendia (o colecionador) da esquerda para a direita o álbum de pintura, e conseguimos ver o You Jun-Sixiang-Tie, cuja maneira de escrever era tão bem feita como se os dragões estivessem a sair da porta do Palácio Celestial: como se as fénixes estivessem a posar nos templos de maravilhas. Ficamos de tal maneira impressionados que não paramos de agradecer a sorte de termos conseguido descobrir uma criação tão sagrada e tão difícil de encontrar. Palavras de Meng Pin.

Como calígrafo, seus principais mestres de Zhao Mengfu eram Wang Xizhi e Wang Xianzhi. No início da dinastia Yuan, Zhao Mengfu era um renomado letrado que ocupava altos cargos administrativos, particularmente na reconstituída academia Hanlin. Passados cerca de dez anos após a derrubada da dinastia Song do Sul, ele concordou em trabalhar para a dinastia mongol Yuan. É possível, devido à sua posição, que ele se considerasse um mediador tentando converter o imperador mongol à cultura chinesa.¹²⁹

A compreensão biográfica reconstruiu uma dinâmica importante da obra de Zhao Mengfu: a sua relação política com a carreira artística, nomeadamente as transformações formais verificadas no desenvolvimento de seu estilo de caligrafia. Sua herança imperial (Song) e seus serviços perante a corte adversária (Yuan) (cf. MILLER, 2013, p. 373-377).

O currículo de Zhao, enquanto estudante, compreendia a leitura dos clássicos confucionistas, incluindo estadismo, política e refinamentos artísticos, como música, poesia e caligrafia.¹³⁰ Enquanto herdeiro da família imperial Song, e até 1280, Zhao Mengfu escrevia

¹²⁸ Khoo Seow Hwa and Penrose, Nancy L; “*Behind the Brushstrokes: Tales from Chinese Calligraphy*”; Singapore: Graham Brash, 1993.

¹²⁹ MILLER, Tracy; “*Zhao Mengfu: Calligraphy and Painting for Khubilai’s China by Shane McCausland (review)*”, *Journal of Song-Yuan Studies*, Vol. 43, 2013, p. 373-377.

¹³⁰ MCCAUSLAND, Shane; ZHAO, Mengfu; “*Zhao Mengfu: calligraphy and painting for Khubilai’s China*”; Hong Kong, Hong Kong University Press, 2011, p. 31.

na mesma escrita padronizada pelo primeiro imperador da dinastia Song do Sul, Gaozong (1127-62). Este estilo remete ao mestre da dinastia Han, Zhong You (150-230), o primeiro ancestral da “tradição clássica”.¹³¹

Os efeitos da conquista mongol foram catastróficos para a dinastia Song, trazendo o fim desta, mas os resultados para o currículo de jovens aprendizes imperiais, como Zhao, descendente do primeiro imperador Song, são difíceis de medir.

Como herdeiro da família imperial Song, quando Zhao transferiu sua submissão aos invasores mongóis. Em 1286, é chamado para a corte mongol em Pequim, tornando-se um letrado oficial da corte Yuan em 1287 e designado em 1316, secretário do Ministério da Guerra. Promovido várias vezes e finalmente nomeado diretor da Academia de Hanlin. Ele prestou a Khubilai Khan (1215-94; r. 1260-94) a respeitabilidade e autoria de sua posição social, empregando a mesma caligrafia padrão da família imperial Song. Caligrafia esta, cujas origens, como mencionamos, remontam a Zhong You.

Nos fins de 1280, Zhao comprou os “Chunhuage”, livros imperiais para o estudo das tradições dos primórdios da sua herança familiar, contendo as caligrafias utilizadas no século X pelos calígrafos da dinastia Song do Sul. Neste contexto, são revitalizadas as caligrafias de Wang Xizhi, Wang Xianzhi, bem como de outros mestres. As cópias realizadas pelo Dingwu (esfregaço com nanquim sobre escritas talhadas em pedra) de textos como o “Prefácio aos Poemas Compostos no Pavilhão de Orquídeas” (蘭亭集序), além de outros calígrafos que ganharam legitimidade por meio da seleção e da cópia efetuada por Zhao.

Por consenso entre os letrados oficiais, a dinastia mongol moldou-se ideologicamente nos ideais cosmopolitas da dinastia Tang e Zhao torna-se conselheiro imperial, governador provincial e historiador oficial.

Aproximando-se dos últimos anos de vida de Khubilai (1294), o papel de Zhao dentro do governo começa a mudar e, com isso, também seu estilo caligráfico, que passa a refletir os valores cosmopolitas da dinastia Tang (618- 907). O colorido das pinturas de Zhao faz então lembrar o estilo azul-verde da dinastia Tang.

Após a morte de Khubilai Khan em 1294, Zhao se aposentou. Vários de seus contemporâneos, no entanto o consideravam um “colaborador” e não apenas um “mediador”.

¹³¹ MCCAUSLAND, Shane; ZHAO, Mengfu; “Zhao Mengfu: calligraphy and painting for Khubilai's China”; Hong Kong, Hong Kong University Press, 2011, p. 11.

Ele era um dos pintores-calígrafos mais importantes do início da dinastia Yuan. Seu estilo teve uma profunda influência sobre a seguinte geração de pintores paisagistas.¹³²

Embora tenha praticado com sucesso a pintura de flores e pássaros, sobressaiu-se na pintura de cavalos e de paisagens. Zhao Mengfu foi capaz de criar um estilo inovador, com traços de textura próprios da caligrafia. Para representar a textura das colinas e bancos de areia, ele usou a técnica de pincel com “fibras de cânhamo”.

A terceira folha é da autoria de Weng Zhengming [Zhengzhong, Hengshan Jushil, natural de Suchou (1470-1559). Estudioso, poeta, calígrafo e pintor. Seguiu Shen Chou e os mestres Yuan. Especializou-se em paisagens e flores. Seguindo o estilo de seu professor Shen Zhou, Weng Zhengming foi o mais reverenciado de todos os artistas da chamada “escola de Wu”, formada por pintores estabelecidos em Suzhou durante a dinastia Ming¹³³. Ao longo do século XVI, uma elite fundiária se concentrara por três séculos em torno da cidade lacustre de Suzhou. Ali, Weng foi um entre centenas de pintores dedicados a estudos de paisagens ou plantas acompanhadas de inscrições poéticas. Tal atividade artística poderia ser propiciada por permutas de favores e cortesias, mas não em troca monetária. A folha contém o segundo comentário:

You-Jun-Sixiang-Tie é uma peça rara e ímpar. No entanto a sua maneira de escrever e a sua cor de tinta são muito parecidas com as de Ping An Tie, peça que foi uma das minhas coleções. Ambas as peças são milagres da criação artística. Na Ping An Tie constam as apreciações de Mi Hai Yue, enquanto a You-Jun-Sixiang-Tie não contém nenhuma apreciação e só se vêem as palavras de elogio de Zhao Wei Gong. Palavras de Weng Hui Ming, em Chang Zhou, aos 88 anos.

¹³² MCCAUSLAND, Shane; ZHAO, Mengfu; “*Zhao Mengfu: calligraphy and painting for Khubilai's China*”; Hong Kong, Hong Kong University Press, 2011.

¹³³ BELL, Julian. Op. Cit., p. 221.

Figura 92 – Álbum de pintura – vários autores



Legenda: álbum de pintura com capas de seda, com motivos geométricos sobre fundo amarelo-dourado, do período de Quianlong (1736-1795), contendo doze folhas com pinturas feitas em leques de vários autores, de entre os quais Yan Zan (1785-1845), Luo Qing Xian (ativo c. 1811) e Fa Yi (ativo c. 1820), que representam diversos temas e técnicas: personagens, pássaros e flores e paisagem; grandes pintores devotaram o seu talento à decoração de leques, e o resultado dos seus trabalhos era de tal forma precioso que muitos deles nunca foram montados para uso comum, mas sim guardados em álbuns; todos os leques presentes na coleção de Pessanha são leques chineses para consumo local, remontando a técnica da caligrafia e da pintura em leques desdobráveis pelo menos à dinastia Song (960-1279); foi, no entanto, nas dinastias Ming (1363-1644) e Qing (1644-1911) que esta técnica atingiu o seu momento de glória; o leque apresentado mostra dois literatos a jogar *weiqi* (jogo tradicional chinês, semelhante às damas, muito apreciado na China); inscrição e assinatura de Yan Zan (1785-1845), autor não mencionado na literatura, foi pintado em Yangcheng (Cantão) e tem a seguinte inscrição: “Pintado por Yan Zan quando estava a jogar *weiqi* com um general na Cidade dos Carneiros”.

Nota: vários autores; China, dinastia Qing (1644-1911); séculos XVIII e XIX; aquarela sobre seda e papel, capa de seda; 59 x 33 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, coleção Camilo Pessanha (2.ª doação, n.º 56).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 361, 362.

A partir da Dinastia Yuan (1279-1368), o papel passou a substituir a seda como superfície para a escrita.¹³⁴ A base padrão para o papel era feita de casca de amora, fibra de

¹³⁴ LEE, Sherman E; “Art in China 1450-1550”; in “Circa 1492: Art in the Age of Exploration”; Jay A.

bambu ou cânhamo, além de algumas misturas mais raras e exóticas. Assim como a seda, o papel podia ser duro e liso ou macio e absorvente, e tornou-se a superfície preferida para o calígrafo. O nanquim também era uma matéria sutil e complexa, uma substância capaz de embelezar as mensagens do escritor. Com a adição de substâncias, podia-se modificar o seu poder adesivo bem como sua cor, podendo variar de tons azulados para avermelhados, ou de marrom para preto ou cinza. O pincel era feito com pelos e cerdas provenientes de coelhos, veados, cavalos, cabras e porcos. A habilidosa seleção e uso do papel, da tinta e do pincel tornaram possível uma técnica flexível, sutil, capaz de produzir a mais ampla gama possível de caligrafia, que permitia revelar expressividade. As ferramentas do calígrafo eram as mesmas usadas pelo pintor. Escrever caracteres complexos em si mesmos e visualmente relacionados aos outros elementos da imagem era comparável à ideia de fornecer estrutura conceitual às mesmas.

Não raro a caligrafia e o poema tinham mais valor do que a pintura. Os críticos da caligrafia reconheciam a liberdade de expressão do autor, mas também a necessidade de modelos históricos que forneciam uma linha de base firme e um quadro de referência para o individualismo, remetendo aos mestres das dinastias Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911).

O retrato humano na pintura e na escultura era uma tradição menor; os retratistas eram, em sua maioria, figuras desconhecidas que praticavam um ofício¹³⁵. O contraste com a Europa renascentista dificilmente poderia ser maior. Há retratos dos governantes Ming (Cf. *Retrato do Imperador de Hongzhi* – abaixo), mas apenas porque eram necessários para os rituais dos santuários ancestrais imperiais. Eles não foram pintados para serem vistos e admirados por qualquer setor da sociedade. Retratos estilizados de outros membros da elite Ming existem por razões análogas. As figuras humanas em pinturas Ming são principalmente adjuntas de cenas de paisagem. Seja na escultura ou na pintura, os chineses raramente representavam o corpo humano nu ou seminú. As exceções ocasionais eram figuras budistas exibindo a parte superior do tronco nua, representadas para propósitos votivos, tal como podemos admirar nas esculturas listadas adiante de Bodhisattva Manjushri ou Wenshu (dinastias Jin ou Yuan, século XIII, madeira policromada, Museu do Oriente, Lisboa, Portugal).

Levenson (Ed. by); National Gallery of Art, Washington; Yale University Press, New Haven and London, 1991, p. 351-362.

¹³⁵ Lee, Op. Cit. p. 351-362.

Figura 93 – Retrato do imperador de Hongzhi



Legenda: rolo de suspensão em tinta da China.

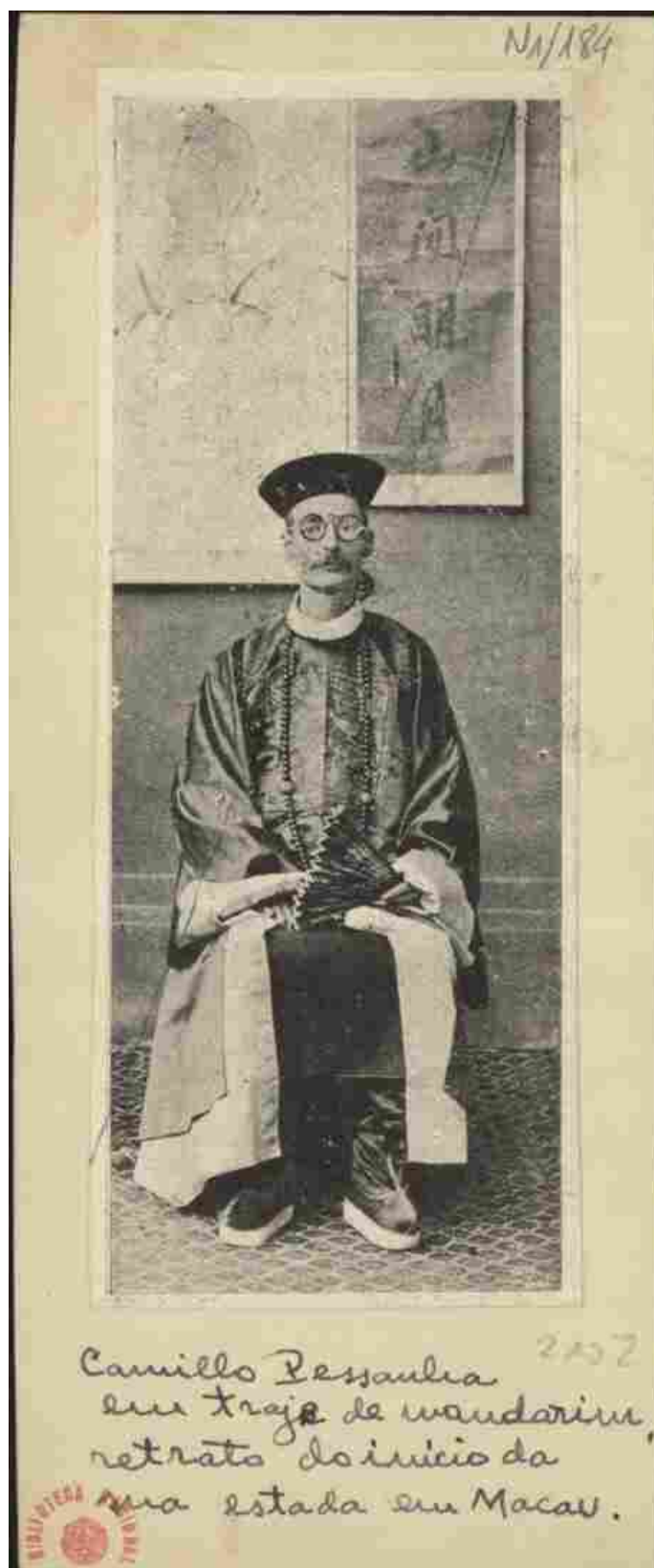
Nota: Museu do Palácio Nacional, Taipei, séculos XVI e XVII.

Fonte: Levenson (Ed. by), *"Circa 1492: Art in the Age of Exploration"*, Jay A., Galeria Nacional de Arte, Washington, Imprensa da Universidade de Yale, New Haven e Londres, 1991, p. 428.

Na seguinte imagem, observamos Camilo Pessanha em trajes mandarins, em pose frontal.¹³⁶ É com esta representação que Pessanha realizou de si mesmo e deixou à posteridade que entraremos na secção de indumentária e adornos.

¹³⁶ É também conhecida uma série de fotografias de Eça vestido com urna cabaia chinesa, que lhe fora oferecida pelo seu companheiro de geração, o Conde Arnoso, na sequência de uma missão diplomática em Pequim. Diante do gesto, numa carta de 1889, Eça interroga: “onde tenho eu as qualidades precisas para me poder encafuar com coerência dentro daquelas sedas literárias? Onde tenho eu o austero escrúpulo gramatical, a dogmática pureza de forma, a sólida gravidade dos conceitos, o religioso respeito da tradição, a serena e amável moral, o optimismo clássico de um bom letrado chinês, membro fecundo da Academia Imperial?”.

Figura 94 – “Camilo Pessanha em traje de mandarim”



Legenda: Camilo Pessanha em traje de mandarim, retrato do início da sua estadia em Macau.

Nota: ca. 1894-1897; utilizado como ilustração em “Camilo Pessanha ou a Poesia da Sensibilidade”, João de Castro Osório; “Contemporânea”, Lisboa, maio 1926; conservação: Biblioteca Nacional de Portugal.

Fonte: PIRES, Daniel, “A Imagem e o Verbo – Fotobiografia de Camilo Pessanha”, 2005, p. 124; Biblioteca Nacional Digital (<http://purl.pt/14714/1/P1.html>).

4.3.4.2 Indumentária e adornos (bordados, joalheria, fivelas, botão)

Figura 95 – “O GABINETE DO LETRADO”



Legenda: vitrine de indumentária, bordados, joalharia e fivelas.

Nota: Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 96 – Fivela para cinto branca



Legenda: fivela para cinto em nefrite branca, representando um dragão estilizado.

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), século XIX; nefrite; 2 x 9,5 x 1,7 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 63).

Fonte: RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 375.

Figura 97 – Fivela para cinto castanha



Legenda: fivela para cinto em nefrite verde e castanha, representando um dragão estilizado.

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), século XIX; nefrite; 2 x 8,8 x 1,7 cm; depósito do Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 63).

Fonte: RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 375.

Figura 98 – Botão



Legenda: botão para cordão de calças em nefrite castanho, representando três castanhas; houve vários centros de lapidação de jade na China, e formaram-se mesmo escolas; a denominada escola de Sochow é uma delas, dedicando-se também à delapidação de objetos em ágata, calcedónia e, mais raramente, quartzo; na composição do motivo de algumas peças usava-se não só o mineral como a sua própria casca, que assume uma forma acastanhada; é o que sucede com uma das fivelas para cinto, que mistura o verde e o castanho; a nefrite é menos dura, daí podendo os objetos fabricados com nefrite ser mais elaborados (em termos de gravação e de motivos) que os de jadeíte; a nefrite é também menos brilhante, é o caso das fivelas para cinto que representam dragões estilizados¹³⁷.

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), século XIXM jade, nefrite; 2,2 x 4,3 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 70).

Fonte: RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 376.

¹³⁷ Bibliografia: Ribeiro, 2002.

Figura 99 – Saia de dragão feminina



Legenda: saia de dragão *mang chu* feminina; ao contrário das mulheres manchus, as da etnia Han chinesas usavam saias que faziam conjunto com casacos ou túnicas curtas, geralmente um pouco abaixo da cintura e com mangas bastante largas; a tradição do uso da saia pelas mulheres Han é muito antiga, tendo-se encontrado exemplos desde tipo de túmulo em túmulos que remontam aos séculos II e I a. C.; no que diz respeito ao período Qing, era comum as mulheres mais velhas usarem saias azul-escuras, lilás e cor de malva; enquanto as viúvas usavam saias pretas; a saia de dragão *mang chu* da coleção é de seda verde, com painéis e pregas, debruada a preto, representando no painel central um dragão visto de frente; o painel da parte anterior representa uma fénix; as zonas com pregas deixam antever pares de fénix alternando com dragões; esta saia podia fazer conjunto com o traje de dragão curto e com a túnica.

Nota: China, dinastia Qing, século XIX; seda verde decorada com dragão e fénix; 99 x 161 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha 1.ª doação, n.º 26).

Fonte: RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 370.

Desde as primeiras dinastias chinesas, a fênix já figurava dentre os ornamentos mais importantes em todos os tipos de utensílios. Em artes ornamentais, ela aparece constantemente em par com o dragão.

O dragão é uma figura híbrida – uma composição de vários animais – significando na sua origem a unificação da China, dado que esta era inicialmente formada por várias regiões, cada uma simbolizada por um animal. Por isso, o dragão apresenta cabeça de leão, asas e garras de ave, e escamas de peixe. O poder imperial aparece simbolizado por um dragão de cinco garras. É-lhe ainda atribuído na cultura chinesa a característica *Yang* (vigor masculino, oriente, fertilidade, virilidade), estando ainda associado aos estados da água e aos símbolos do céu e do imperador.¹³⁸

Segundo José Vicente Jorge, “o dragão, como chefe dos seres divinamente constituídos, simboliza tudo o que pertence ao “Filho do Céu” — imperador — cujo trono tem o nome de assento do dragão) e cujo rosto o de ^{lóngwèi} 龍位 (rosto do dragão).

O dragão, como emblema imperial, é representado com cinco garras. Nas peças para príncipe, o dragão tem quatro garras apenas e, para o povo, três. Aparece sob todas as formas: em pares, perseguindo uma joia (kan-chu), símbolo do Sol; agarrando joias (k 'ung-chu): em nuvens e chamas, em medalhões circundados por folhas de bambu e fungos; entre castanhas de água (ling) ou entre lótus: emergindo de ondas e levantando os oito trigramas; subindo e descendo por entre nuvens; segurando nas garras a letra 壽 *Shòu* (longevidade) ou 福 *Fú* (felicidade): entre leões ou fênix.¹³⁹

A fênix ^{fènghuáng} 鳳凰 vem a seguir ao dragão em importância, a segunda das quatro criaturas sobrenaturais. É uma ave fabulosa, com cabeça de faisão, bico de andorinha, pescoço de

¹³⁸ Referência: Centro Científico e Cultural de Macau (Catálogo do Museu); Macau, Ministério da Ciência e Tecnologia, p. 80.

¹³⁹ Op. Cit. p. 76. Outras variedades de dragão são ainda mencionadas por Jorge. O dragão arcaico, que se assemelha a um lagarto, de cauda bipartida, terminada em rica folhagem. Esta espécie de dragão, que se encontra representada em jades e bronzes antigos, apareceu muitos séculos antes do “feroz dragão com cinco garras”, tendo sido pintada por Chan-Seng-Yu, em princípios do século VI. O Dragão Amarelo (Wuang-lung) é o mais venerado de todos e foi ele que emergiu das águas do rio Loh e apresentou os elementos da escrita aos olhos de Fuh-Hi. Há ainda o habitante das águas, dragão que não sobe ao céu, e o dragão sem ponta. A superstição moderna criou quatro “Reis dos Dragões” cada um, governando um dos quatro mares, sendo os seus palácios assim chamados: o do mar do Leste, o do mar do Sul o do Oeste, e o do Norte. Existe outra espécie de dragão, inseparável das acumuladas na superfície da terra. Diz o Sun-Ching que “Quando a terra se junta em montanhas, há vento e chuva e, quando as águas se reúnem em rios e lagos este dragão aparece”.

tartaruga e plumagem de cinco cores, representando as cinco virtudes principais. É o emblema da imperatriz. Lendas antigas contam que esta apareceu para anunciar o advento de monarcas virtuosos e que, enquanto o imperador Huang-Di jejuava, ela comia à farta, na corte. A fêmea chama-se 凰. Este nome, combinado com o do macho 鳳, forma 鳳凰, designação genérica desta ave, que é geralmente representada voando por entre nuvens ou flores, em companhia de outras aves.¹⁴⁰

Este tipo de saia, também designada por saia de corte, é muito rara. Está referenciado um exemplar idêntico, em Londres. Tal como os trajes de dragão, o traje de corte ou *choo pao* evoluiu dos trajes de corte Ming, sendo os trajes Qing inicialmente constituídos por duas peças distintas: um casaco e uma saia. Mais tarde as duas peças foram unidas, passando a formar uma peça única. A saia masculina da coleção, em gaze castanha decorada com dragões de cinco garras representados de perfil junto a uma montanha estilizada, é um exemplar desse período de transição. De fato, na cinta existe um quadrado denominado *ren*, decorado com um dragão, mas visto de frente, que servia para esconder o fecho da saia. Nos trajes Qing mais tardios, que não tinham saia independente, o *ren* é apenas um vestígio sem utilidade evidente. Estas saias de corte são raras e põem em evidência a evolução do traje de corte, ou *choo poo*, transição do vestuário da dinastia Ming para a dinastia Qing.

¹⁴⁰ Referência: JORGE, Op. Cit. p. 76.

Figura 100 – Túnica feminina



Legenda: túnica sem mangas, feminina, *xia pei*, de seda azul e bordada a ouro, decorada com dragões, fénix e outros símbolos auspiciosos tais como grous, morcegos, alguns deles invertidos, e motivos florais, sobretudo na gola; no centro tem um distintivo bordado a fio de ouro diretamente sobre a túnica representando um faisão de ouro, motivo que se repete nas costas; o *xia pei* era usado por cima do traje de dragão curto; o motivo corresponde ao segundo grau hierárquico da carreira civil, o que significa que quem a usou era consorte de um alto funcionário imperial civil; embora as mulheres não ocupassem nenhum cargo público na China, era comum envergarem vestuário com as insígnias correspondentes ao cargo que o esposo desempenhava; muitas vezes estes fatos eram inovadores, já que era aceite que fossem operadas modificações no feitiço e na decoração dos trajes femininos, especialmente quando eram usados por mulheres de etnia Han.

Nota: China, dinastia Qing, século XIX; seda bordada a fio de ouro; 100 x 76 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 27).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 361, 362.

Figura 101 – Traje de dragão curto



Legenda: traje de dragão curto, também conhecido por *mang hao*, de seda vermelha, bordado a ouro e decorado com dez dragões, voando entre nuvens; dragões de quatro garras, *mang*; traje característico de etnia Han, era usado com uma saia de dragão, *mang chu*, pregueada, e com uma túnica, *xia pei*; a maioria das mulheres Han chinesas orgulhava-se da sua identidade nacional e evitava usar o estilo de vestuário imposto pelos conquistadores manchus, exceto quando por razões protocolares tinham de acompanhar os esposos em cerimónias oficiais, e nestas ocasiões envergavam o *mang hao*; este não era mais do que um casaco ou túnica que chegava um pouco abaixo da cintura, com mangas muito largas, decote redondo e uma abertura lateral, imitando os trajes da época Ming, geralmente de seda vermelha, uma cor auspiciosa, reservada à esposa principal; a segunda esposa usava a cor azul e o verde era reservado à terceira mulher; o *mang hao* era também usado como traje em ocasiões especiais e como traje nupcial pelas mulheres dos oficiais de baixa patente.

Nota: China, dinastia Qing, século XVIII; seda vermelha; 104,5 x 160,5 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 26).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 361, 362.

Figura 102 – Casaco de dragão



Legenda: casaco de dragão feminino de seda preta, bordado a ouro, decorado com um par de dragões *mong* que perseguem uma pérola e um par de fénix, que sobrevoam, em posição destacada, uma montanha estilizada rodeada de água com ondas alterosas; em posição menos destacada podemos observar um par de grous, e o espaço envolvente está preenchido com nuvens e morcegos; na parte lateral estão representados ramos e pinheiros, debaixo dos quais encontramos dois pares de corças; este padrão repete-se nas costas do casaco; no centro do casaco, um medalhão, que se repete nos ombros e nas costas, representa uma paisagem que tem em destaque um pavilhão sobre um rochedo, rodeado por vegetação; em primeiro plano e no nível inferior, está representada uma personagem que aponta para o pavilhão; o padrão dos bordados repete-se nos outros medalhões, com algumas variações de pormenor; o pescoço e a abertura lateral são debruados a ouro; este casaco de dragão feminino era provavelmente da esposa de um alto funcionário e tem um significado simbólico – além dos dragões que simbolizam as energias *yang* e *yin*, os grous e as corças estão estreitamente associadas a Shou Lao, deus da longevidade; os morcegos e os ramos de pinheiro são também símbolos de longevidade; a paisagem que é representada nos medalhões é, com toda a probabilidade, uma representação da Ilha dos Imortais, local mítico situado algures no Ocidente e residência de Xi Wangmu, a rainha-mãe do Oeste, que muitas vezes é representada voando montada num grou e rodeada pelos oito imortais; toda a simbologia patente neste casaco foca a temática da longevidade; se associarmos este facto à cor azul-escura do padrão, podemos aventar a hipótese de que a possuidora do casaco seria uma veneranda anciã; traje característico da etnia Han, usado em cerimónias oficiais¹⁴¹.

Nota: China, dinastia Qing, século XIX; seda azul-escura; 109 x 166 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 27).

Fonte: RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 371.

¹⁴¹ Referência: CALVÃO João; CURVELO Alexandra; “Presença portuguesa na Ásia: testemunhos, memórias, colecionismo”; Fundação Oriente; Museu do Oriente; Editora: Lisboa, Fundação Oriente, 2008, p. 590.

“A Corça Malhada, tendo na boca, um fungo (*ling-chi*), que é o emblema da longevidade, por durar muito tempo, quando seco. Vê-se muitas vezes, juntamente com Shou-Lao” (JORGE, 1995, p. 81).

José Vicente Jorge¹⁴² explica que, nos tempos antigos, havia duas espécies de seda: a grossa, chamada *ló*, e a fina chamada *ling*. Hoje existem muitas variedades: *chou*, nome genérico da seda, *chuan*, seda grossa e lustrosa, *ló*, gaze grossa, *sha*, gaze fina, *ruan*, cetim, *jung*, veludo, e *chin*, brocado.

Dos brocados, que começaram a fabricar-se na dinastia Han, havia quatro espécies: lou-ko, ch 'u-p'u, tzü-t'o e luan-chiao.

A letra chinesa designativa de brocado *Jin* 錦 tem por radical a letra 金 (金) — que significa ouro ou metal, o que mostra que, na fabricação de brocados, entrava metal. De facto, as figuras em relevo, representando o Sol, a Lua, as estrelas, montanhas, dragões, tigres, macacos, leões, fénix e outras aves, flores ou figuras geométricas, eram tecidas com fios de ouro ou de prata.

Com a seda fabricava-se também, na dinastia Sung, tapeçaria k'o-ssü, em que as figuras eram tecidas. Os melhores artistas que trabalhavam em K'o-Ssü foram Chu-K'o-Jou, Shen-Tzü-Fan, Wu-Hsü e Wu-Ch'i, todos da dinastia Sung.

¹⁴² Op. Cit. p. 118.

Figura 103 – Colar de mandarim



Legenda: colar de mandarim constituído por contas de âmbar, coral e jade; estojo em couro acharoadado e dourado com motivos florais a ouro; os colares de corte, ou *chaozhu*, baseados nos *mala* (“rosários” budistas), eram usados apenas pela nobreza e por oficiais imperiais do quinto grau e superiores; o seu uso foi muito provavelmente introduzido pelo primeiro imperador da dinastia Qing, Shunzhi (1638-1661?), que era um profundo devoto do budismo; a cadeia principal do colar era constituída por cento e oito pequenas contas, agrupadas em grupos de vinte e sete, separadas entre elas por quatro contas maiores, de material diferente, denominadas por cabeças de Buda; ligada a uma dessas contas maiores está uma longa fita decorada, sensivelmente a meio, por uma placa e terminando num pendente; ligada à cadeia principal do colar havia três pequenas fiadas de dez contas cada, que por sua vez se dividiam em grupo de cinco; quando o *chaozhu* era usado, duas dessas fiadas eram colocadas sobre o ombro esquerdo, e a restante sobre o ombro direito; a longa fita, com a placa e o pendente, tinha como função prática servir de contrapeso ao colar, uma vez que se usava colocada nas costas; por sua vez, o *choozhu* imperial diferia dos restantes porque na sua confecção eram utilizadas cento e oito pérolas; as contas maiores eram de coral, com duas pequenas contas de lápis-lazúli de cada lado.

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), século XVIII; âmbar, coral, jade e couro; 60 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 32).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 377, 379.

Figura 104 – Caixa para colar de mandarim



Legenda: estojo em couro acharoado e dourado, com fecho em metal, decorado em diversos motivos da mitologia chinesa; a tampa é delimitada ao centro por um friso com motivos de inspiração vegetalista; rodeando este friso, quatro reservas equidistantes preenchidas, respetivamente, por duas composições representando pássaros e flores, e outras duas, com pássaros e *quilins*, animal mitológico; entre as reservas, quatro flores distintas; o fundo da composição é preenchido com um padrão contínuo de nó sem fim, e a tampa é rematada por um friso dourado; a parte lateral da caixa tem o mesmo padrão da tampa, avivada por medalhões circulares também representativos da mitologia chinesa, tais como a garça e a cabaça.

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), século XVIII; âmbar, coral, jade e couro; alt. 6 cm, diâm. 19,5 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.^a doação, n.º 32).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 379.

Figura 105 – Par de sapatos femininos 7,5 x 22 cm



Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), século XIX; seda azul; 7,5 x 22 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.^a doação, n.º 33).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 375.

Figura 106 – Par de sapatos femininos 9 x 19 cm



Legenda: par de sapatos de seda azul com salto a meio da planta do pé do tipo *huapen*, vaso de flores; contrariamente às mulheres da etnia Han, que ligavam os pés com tiras de pano até que eles se deformassem e assumissem a forma de uma flor de lótus, as mulheres manchus não tinham este hábito; assim, para imitarem o andar considerado feminino e sensual das mulheres Han, usavam este tipo de sapatos de salto alto.

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), século XIX; seda azul; 9 x 19 x 5,5 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 33).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 375.

Figura 107 – Leques de folha dobrável



Nota: acima: China, século XIX (?); madeira lacada e dourada; varetas: 22; abaixo: China, séculos XVIII e XIX; madeira lacada e dourada, papel; varetas: 16.

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

O leque terá nascido na China no milénio anterior à nossa era, tornando-se um acessório de vestuário indispensável.

Os primeiros leques em bambu foram encontrados em sepulturas, estando datados de 168 a.C. Os leques de forma arredondada de bambu ou marfim tornaram-se populares na dinastia Tang.

Durante a dinastia Song, no século XI, o Japão introduziu na China os leques de varetas pregueadas, tal como o apresentado acima, que se abrem e fecham com um simples movimento de mão.

O número de varetas de um leque varia consoante se destinado a homem ou mulher. Os leques usavam-se todo o ano, sendo os de plumas e em forma de folha especialmente de verão e os de seda de outono. Transportavam-se na manga ou presos à cintura.

O leque serve não só para produzir ar fresco, mas também para indicar o status social do portador. Torna-se o símbolo do poder imperial e mandarinal porque movimentando o ar se pode exprimir e transmitir simultaneamente apaziguamento, bem-estar e voluptuosidade.

É-lhe atribuído também uma conotação religiosa, ao servir de barreira contra os espíritos maléficos. O leque é o símbolo de Ching Li Chuan, um dos 8 imortais do panteão taoísta¹⁴³.

Segundo Ana Maria Amaro¹⁴⁴, é relativamente fácil distinguir os leques de exportação dos leques feitos por chineses para chineses, durante os séculos XVIII-XIX, pois estes, na sua maioria, são confeccionados em papel pintado, com figuras, paisagens, flores e, principalmente, poemas finamente caligrafados, no caso de se destinarem a intelectuais e com varetas e guardas de bambu. É o caso do leque apresentado na imagem acima, na parte inferior da imagem.

Os leques mandarinais eram vulgarmente conhecidos por leques de cabecinhas e por leques *China-trade*, dos quais existem os mais variados tipos, por terem sido dos mais apreciados na Europa, uma vez que eram executados em papel.

Amaro relembra que o ideograma que representa “leque” na linguagem escrita chinesa: 扇 shàn é composto pelos radicais e por 羽 (penas, plumas), o que, no seu conjunto,

¹⁴³ Referência: Centro Científico e Cultural de Macau (Catálogo do Museu); Macau, Ministério da Ciência e Tecnologia, p.127.

¹⁴⁴ AMARO, Ana Maria; “Leques Chineses de Exportação”; Revista Macau, III série, n.º 2, julho 2000, p. 34.

significa “penas por debaixo duma cobertura”. Podemos verificar sua etimologia no quadro a seguir:

Figura 108 – Evolução etimológica do caractere 羽

Evolução etimológica do caractere 羽			
Dinastia Shang 商(1600 a.C. - 1046 a.C.)	Dinastia Zhou周 ocidental (c. 1045 – 771 BC)	Shuō wén jiě zì說文 解字(compilado durante a dinastia Han 漢, 206 BC–220 AD)	Liushutong六書統 (compilado durante a dinastia Ming 明, 1368 - 1644) 六書統(compilado durante a dinastia Ming 明, 1368 - 1644) 書統(compilado durante a dinastia Ming 明, 1368 - 1644)
Escrita em ossos oráculos (jiaguwen)	Escrita em Bronze	Escrita em pequenos selos	Transcrita em selos pré-modernos
			

Como podemos observar, a escrita arcaica deste caractere apresentava a forma pictográfica de uma asa de pássaro, “o que parece explicar, por si, a origem, na China, dos grandes leques rituais feitos com penas”.¹⁴⁵ A palavra que designa o leque desdobrável ou flexível, como o da Coleção de Pessanha, é 紙褶扇 (zhǐ zhě shàn (“papel plissado leque”)).

Segundo Amaro, esta forma de leque seria posterior ao 褶扇 (zhě shàn), o que faz sentido, pois o ideograma 褶 (zhě (“plissado”)), é composto pelo radical à esquerda 衣 (cuja

¹⁴⁵ AMARO, Ana Maria; “Leques Chineses de Exportação”; Revista Macau, III série, n.º 2, julho 2000, p. 34.

variação é 袂) significando roupa, e pelo radical à direita 羽 (Yǔ (“penas”)), sobre 白 (bái (“branco”)). Denota “um tecido formado por penas brancas”, sugerindo “imediatamente qual teria sido a forma precursora dos leques em seda e em papel pregueados”¹⁴⁶, tal como o seguinte exemplo, que se encontra no Museu de Etnografia da Sociedade de Geografia de Lisboa.

Figura 109 – *Cobre face* ou *ventarola*



Legenda: *cobre face* ou *ventarola* formada por penas brancas de ganso, com uma flor em tecido que liga o cabo ao leque, com uma pequena flor em madrepérola aplicada no centro e o cabo em marfim.

¹⁴⁶ AMARO, Ana Maria. “Leques Chineses de Exportação”; Revista Macau, III série, n.º 2, julho 2000, p. 34.

Nota: Cantão, século XIX; 32 x 32 cm; coleção Museu de Etnografia da Sociedade de Geografia de Lisboa.

Fonte: AMARO, Ana Maria, “*Leques Chineses de Exportação*”, Revista Macau, série III, n.º 2, julho 2000, p. 34.

Os leques apresentados na figura 114 merecem apreciação quanto ao detalhe e refinamento na pintura, principalmente o segundo leque, apresentado na parte inferior da imagem, com pintura de paisagem. Como escreve Amaro¹⁴⁷, a pintura em leques foi sempre uma arte muito mais difícil do que a pintura em seda ou em papel de arroz, porque, para a sua execução, em função do seu manuseamento, era necessário um tipo de papel não absorvente, implicando numa dificuldade em utilizar-se a aquarela e a tinta da China na sua decoração.

Ela explica que os amadores e colecionadores de leques são, aliás, na China, já muito antigos, precisamente devido à perícia exigida aos pintores e aos calígrafos que os decoravam:

Sabe-se que, pelo menos desde a dinastia Song já havia quem colecionasse leques, inclusivamente membros da família imperial. O gosto por estas colecções cresceu ao longo das dinastias Ming e Qing, havendo, em Macau, nos anos 1960-1970, quem fizesse, também, pequenas colecções, que guardava ciosamente, paralelamente aos rolos pintados de maior ou menor valor. Havia, também quem encaixilhasse pinturas de leques e ventarolas sobre seda ou papel antes de recortados dos seus suportes originais, colocando-os nas paredes para decoração das salas. No Museu Luís de Camões, de Macau, existe uma interessante coleção adquirida nos anos 1970/80 e oferecida àquela instituição pela esposa do então Governador, D. Julieta Nobre de Carvalho, na qual predominam, porém, leques de exportação. No entanto, havia colecionadores chineses e luso-descendentes que possuíam exemplares de grande qualidade feitos por chineses para chineses.¹⁴⁸

Já ressaltamos anteriormente o apreço concedido às obras da coleção do imperador Qianlong (no sec. XVIII), da dinastia Qing, no espólio de José Vicente Jorge. Este imperador, que era um grande esteta, amante das artes e também calígrafo, ordenou “ao pintor Zhang Rounan que catalogasse os 300 leques pintados nas dinastias Yuan (1206-1368) e Ming que pertenciam à coleção da Corte e que escrevesse um prólogo intitulado “Obras Valiosas dos Fumos e das Nuvens (Zhou Jilie, 1996)”.¹⁴⁹ Este trabalho é hoje um testemunho do apreço em que eram tidos os leques na China, mas também do valor dos que foram criados naquela dinastia, e que assim nos levam a compreender as razões por constarem nos espólios de Jorge e de Pessanha.

¹⁴⁷ Id. Ibid.

¹⁴⁸ AMARO, Ana Maria; “*Leques Chineses de Exportação*”; Revista Macau, III série, n.º 2, julho 2000, p. 35.

¹⁴⁹ Ibid., p. 36.

Amaro explica ainda que foi a partir do reinado de Qianlong que os leques com paisagens semi-impressas, semipintadas, e por isso a preços mais reduzidos, passaram a ser acolhidos com grande entusiasmo pelas massas populares, generalizando-se, assim, na China o gosto por estes mais ou menos valiosos adereços:

Até às primeiras décadas do sec. XX, este gosto manteve-se e foi assim, que vimos, em Macau, leques muito simples, à vezes de execução individual, empunhados por pessoas muito humildes que, com eles, se refrescavam nos finais das tardes quentes de verão. Eram geralmente anciãos, talvez refugiados. Mas também usavam leques com extrema gentileza muitas senhoras chinesas da burguesia local. Os leques *feitos por chineses para chineses* são muito raros nas coleções do Ocidente, principalmente porque eram feitos em papel e bastante utilizados, daí muito perecíveis. [...] Na China, os leques feitos para os chineses eram geralmente acompanhados pelas suas bolsas bordadas em seda onde se guardavam, bolsas que eram decoradas com pendants, os quais frequentemente, eram borlas de seda, e motivos emblemáticos entretecidos habilmente em fios de seda torcida e que se suspendiam à cintura presos nas faixas ou cintos que ajustavam às vestes largas das classes dominantes.¹⁵⁰

4.3.4.3 Pinturas *China trade*: série dos palácios

Uma das maneiras de aprender sobre a indumentária presente na coleção de Pessanha é através da análise da série de pinturas *China trade* denominada “Palácios”, composta por onze ambientes que retratam diferentes cenas do quotidiano da vida de corte da dinastia Qing (manchu) e das classes mais ricas e poderosas da China, principalmente de altos dignitários, nomeadamente os mandarins, com recepção de convidados e momentos de lazer. Nesta série, figuram o traje de corte masculino e feminino, além de todo o cerimonial de que aquele se revestia.

¹⁵⁰ AMARO, Ana Maria; “Leques Chineses de Exportação”; Revista Macau, III série, n.º 2, julho 2000, p. 36.

Figura 110 – Pinturas *China trade*: série dos palácios – audiência da imperatriz



Legenda: parece ser a representação de uma audiência da imperatriz, ou pelo menos a sua representação imaginada pelo pintor; no vestuário feminino, visível neste exemplar, predominam os tecidos de seda em tons de cor-de-rosa, verde e azul, ricamente bordados com símbolos auspiciosos, de que é exemplo a veste que a figura da imperatriz enverga, decorada com motivos de nuvens; o vestuário oficial da corte manchu incluía o uso de botas, também para as mulheres; contudo, no recolhimento do lar, as mulheres das classes mais elevadas usavam chinelos de seda, que tinham por vezes plataformas em madeira que aumentavam significativamente a altura de quem as usava; por proporcionarem um apoio de base de reduzidas dimensões, exigiam um passo muito vagaroso, facto que conferia ao seu andar um aspeto muito característico; a dimensão deste tipo de sapatos testemunha também o hábito cultural chinês de atar os pés femininos com panos (estabelecido durante a dinastia Song (960-1126) e só oficialmente banido em 1949), de forma a impedir o natural crescimento dos pés; o vestuário utilizado pelas crianças era composto por casacos que abotoavam de lado, conjugados com calças, ou calções no caso das mais pequenas, e com vestes compridas à semelhança dos seus pais, no caso dos mais crescidos; a confecção de roupa para criança fazia aliás parte das tarefas domésticas de muitas mulheres chinesas.

Nota: artista chinês desconhecido; China, final do século XVIII-primeiro quartel do século XIX; aquarela sobre papel; 35,9 x 49 cm; aquisição, 1992.

Fonte: RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 389, 390, 391.

Figura 111 – Pinturas *China trade*: série dos palácios – audiência do imperador



Legenda: parece ser a representação de um audiência do imperador, ou pelo menos a sua representação imaginada pelo pintor; destaca-se a figura do soberano, envergando uma veste imperial, normalmente de seda ricamente bordada e tendo como motivos decorativos, de entre outros, a representação de dragões e de nuvens; o dragão, animal sobrenatural, simbolizava a primavera e a fertilidade, uma vez que era ele que trazia a chuva; emblema de vigilância e salvaguarda, o dragão personificava o imperador e era muitas vezes associado à ideia de felicidade; neste exemplar os vários dignitários envergam o típico chapéu oficial de corte que era utilizado no inverno, o *chaoguang*, redondo (por oposição ao chapéu oficial de corte utilizado no verão, de formato cônico), decorado com peles de animais (ex: coelho) e joias (rubis, safiras, cristal-de-rocha, metal dourado ou outros materiais a imitar estas mesmas pedras), que davam informação acerca da riqueza e do *status* do seu utilizador; a complementar a decoração do chapéu, estava a utilização de penas de pavão, na parte de trás, sobre o pescoço, símbolo de prestígio e dos meritórios serviços prestados à coroa; ao pescoço ostentavam o colar da corte manchu (*chaozhu*), vulgarmente conhecido por colar de mandarim, que deriva de um *mala*; consiste num conjunto de cento e oito contas, dividido em quatro conjuntos de vinte e sete, por contas mais largas chamadas cabeças de buda (*fuotou*), e constituído por um longo pendente que caía sobre as costas do seu utilizador e servia de contrapeso; outros três pendentes de dimensões mais reduzidas (*shuzhu*) caíam para a frente; as contas utilizadas nestes colares deveriam ser de pedras preciosas e semipreciosas, tais como o lápis-lazúli, o âmbar, o coral vermelho e a turquesa, embora haja também exemplares com contas em vidro e metal esmaltado; estes colares eram utilizados pelos homens de corte, mas também pelas mulheres; outro acessório que complementava o vestuário masculino eram os sapatos (*xie*), cujo formato pode remontar à dinastia Zhou (1030-256 a. C.); a plataforma da sola, feita de várias camadas de feltro ou tecido de algodão, permitia aumentar a estatura do seu utilizador; as botas de cetim, de cor preta e sola alta de cor branca, eram tão caras que o seu valor de aquisição em 1865 podia ser equivalente ao salário anual de um criado.

Nota: artista chinês desconhecido; China, final do século XVIII-primeiro quartel do século XIX; aquarela sobre papel; 35,9 x 48,7 cm; aquisição, 1992.

Fonte: RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 389, 390.

4.3.4.4 Esculturas e utensílios domésticos

Figura 112 – Boião



Legenda: boião com secção circular e interior em prata; decoração representando uma cena de guerra, que se desenrola em toda a sua superfície, incluindo a tampa, cilíndrica, rematada com filete dourado; em primeiro plano, dois cavaleiros, vestindo armadura e empunhando alabardas, galopam lado a lado; a um nível inferior desta cena de cavalaria, antevemos um conjunto de estandartes brancos debruados a vermelho; junto a eles, e parcialmente escondido pelo declive do terreno, um carro fechado com um símbolo da longevidade; ao fundo, paisagem montanhosa que se prolonga pelas paredes laterais da tampa; a parte superior da tampa representa, em posição central, duas personagens (os generais dos exércitos em confronto), separadas entre si pela orografia e por uma barreira de vegetação; estão sentadas sobre cadeira com rodas e observam o desenrolar da batalha; ao seu lado, dois serviçais empunham estandartes; atrás deles antevemos um cavaleiro a galope.

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), século XIX; porcelana *wuca* de cinco cores; alt. 12,2 cm, diâm. 9 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (2.^a doação, n.º 40).

Fonte: RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 384, 387.

4.3.4.5 Lacas

O material do qual o seguinte ecrã é revestido, a laca – seiva (*rhus verniciflua*) de uma árvore oriunda da China e do Japão – foi usada desde o Neolítico chinês, especificamente como revestimento impermeável de objetos delicados de bambu, madeira e seda. Para além da resistência à água, ao calor e aos insetos, esta substância torna as superfícies dos s brilhantes e aptas a receber decoração.

A difusão destes s no Ocidente foi feita inicialmente através da Rota da Seda e mais tarde pelos mercadores portugueses que comercializavam com a China e com o Japão. Fontes jesuítas revelam que, no século XVIII, os artífices da laca que realizaram trabalhos para o palácio imperial tentaram imitar a moda das lacas japonesas, que foi importada pela China através de Cantão e outros portos.

Cantão tornou-se assim o centro produtor desta laca, capaz de satisfazer as encomendas estrangeiras, cada vez em ritmo crescente. No século XVIII e XIX, com as encomendas ocidentais, apareceram diversos tipos de objetos lacados: móveis, caixas, pratos e tabuleiros, decorados com motivos chineses e europeus.

Os mercadores que frequentavam os portos chineses na segunda metade do século XIX eram muitas vezes obsequiados pelos comerciantes com caixas de chá de laca. Estas caixas apresentam decorações, sendo os motivos mais comuns as paisagens chinesas e os motivos vegetalistas com parras e bambus. Decorações com cenas relativas ao processo de fabrico do chá tornaram-se raras, quer pela temática escolhida quer pela qualidade revelada no pormenor.

Figura 113 – Ecrã – folhas e flores de lótus



Legenda: ecrã de madeira trabalhada, com aplicações de folhas e flores de lótus em esmalte *cloisonné*; as aplicações em *cloisonné* são anteriores ao ecrã que lhe serve de suporte e poderão ter sido oriundas de outra peça que foi desmontada e reaproveitada para decorar o ecrã.

Nota: China, dinastia Qing, período de Qianlong (1736-1795); madeira e esmalte *cloisonné*; 108 x 62,7 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (2.^a doação, n.º 41).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 387.

Figura 114 – Ecrã – morcegos e motivos vegetais



Legenda: trabalho com incrustações de madrepérola, representando morcegos e motivos vegetais estilizados; no centro tem uma placa octogonal em laca bicolor; num dos lados a laca é de cor vermelha, representando um *qilin* rodeado por quatro morcegos estilizados em madrepérola; do lado oposto, a laca imita tartaruga e representa dois pavões pousados sobre um ramo de peónias; a moldura é decorada com trigramas e fungos sagrados; o *qilin* é um dos quatro animais fabulosos da mitologia chinesa, juntamente com o dragão, a tartaruga e a Fénix; animal híbrido, assemelha-se a uma corça, mas com escamas, cauda de búfalo, cascos de cavalo e focinho de lobo; de acordo com a tradição, diz-se que só aparece em conjunção com o nascimento de um sábio; a representação do morcego (*fu*), que também significa felicidade (*fu*), é também um símbolo auspicioso.

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), século XIX; madeira de tamarindo e laca; 45,2 x 35,8 x 17,5 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.^a doação, n.º 77).

Fonte: RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 387.

Figura 115 – Sapo



Legenda: sapo em nefrite verde, tendo sido aproveitadas as impurezas (inclusões) da própria pedra para representarem a pele do batráquio, o que lhe confere grande realismo; base em madeira trabalhada; o sapo é um animal auspicioso e está intimamente ligado à tradição popular através da lenda do sapo de três pés, que habita na Lua e que a engole quando há eclipses; este não é mais que Chang'e transformada em sapo para a eternidade como castigo por ter roubado o elixir da juventude a Hou Yi; este animal é também o inseparável companheiro do imortal taoísta Liu Hai, usualmente representado com uma corda de moedas de ouro, estando esta representação ligada à fortuna e à boa sorte.

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), século XIX; nefrite; 9,1 x 14 x 13,1 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.^a doação, n.º 58).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 381.

Figura 116 – Jarrinha



Legenda: jarrinha em porcelana branca *fanteng*, imitando antigo vaso de bronze *ping*; decorada com motivos geométricos em relevo entre os quais o símbolo da longevidade, um entrançado de suásticas e cabeças de *ruyi*; a suástica é um signo auspicioso, sinónimo de *wan*, o que significa dez mil anos, sendo também um símbolo de longa vida; as cabeças de *ruyi* são semelhantes à forma convencional de um *lingzhi*, sendo também um emblema da longevidade.

Nota: China, dinastia Qing, período de Daoguang (1821-1850); porcelana branca *fanteng*; alt. 15 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 97).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 383, 384.

Figura 117 – *Shòu*

Legenda: palavra/caractere chinês para “longevidade”.
Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Shou_\(character\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Shou_(character)).

Figura 118 – Flor de lótus



Legenda: nefrite branca, representando uma flor de lótus; o lótus, *lian hua*, *he hua*, tem um grande simbolismo na arte chinesa; foi introduzido na arte pelo budismo, e representa a beleza, a pureza e o próprio Buda, muitas vezes sentado sobre um trono em forma de lótus; tal como a flor de lótus, que se eleva da lama, onde vive, dando flores resplandcentes, também Buda nasce na terra, mas ergue-se acima dela, atingindo o *nirvana* e transcendendo a sua condição de mortal; esta flor é também o emblema de He Xian Gu, um dos oito imortais, estando assim associado ao taoísmo; é ainda o emblema do verão, uma vez que as suas flores nascem durante os dias mais quentes do ano.

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), século XIX; nefrite; 7,2 x 7,5 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 61).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 383.

Figura 119 – Fruto



Legenda: o objeto exposto é esculpido em nefrite branca, representando uma cabeça envolvida pelos seus ramos, folhas e flores; foi esculpido a dois níveis, aproveitando-se a casca do próprio mineral, para criar tridimensionalidade na representação do objeto; a cabaça está associada a qualidades místicas e a figuras míticas; de facto, simbolicamente, a cabaça representa a longevidade, a medicina, a magia e a ciência; os taoístas acreditam em que a dupla cabaça representa a unidade entre o céu e a terra, sendo a parte superior da cabaça o céu, e a inferior a terra; a cabaça adquiriu também grande parte da sua fama por ser o recipiente onde o imortal Li Tieguai transporta a sua poção mágica para apanhar demónios; finalmente, a dupla cabaça auspicia uma numerosa prole masculina e uma longa vida.

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), século XIX; nefrite; 10,5 x 7,5 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 60).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 383.

Figura 120 – Mão-de-buda



Legenda: base em madeira trabalhada; conhecido entre os chineses como *fu shou* (mão-de-buda), o objeto representa um citrino aromático quase totalmente composto por casca que forma uma espécie de tentáculos que, dizem, se assemelham aos dedos de Buda, e portanto significa longevidade; *fu* também significa felicidade, e *shou* longevidade; o fruto *fu shou* não tem nenhum valor nutricional, mas é usado com frequência como oferenda e colocado nos altares budistas; durante a dinastia Qing, foi frequentemente executado nos mais diversos materiais, especialmente em nefrite, porcelana, bambu, madeira e marfim.

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), século XIX; nefrite branca com tons de verde água; 14,5 x 8 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.^a doação, n.º 59).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 383.

Figura 121 – Poleiro



Legenda: poleiro de marfim em forma de mesa, finamente esculpido; o pé é composto por um dragão que lança fogo, constituindo o seu corpo enrolado, e as próprias chamas, o suporte do piso superior do poleiro; a parte superior da peça ostenta, no centro, um símbolo da longevidade rodeado por um intrincado conjunto de nuvens estilizadas, alternando com morcegos; a representação de morcegos com nuvens (*hong fu qi tian*) significa “que a felicidade se prolongue até aos céus”; a qualidade e o detalhe do trabalho revelam a sua origem de Cantão; os marfins de Cantão, o principal centro de fabrico no

século XVIII, foram apresentados como tributo perante a corte imperial devido à sua alta qualidade, tendo sido também exportados para o Ocidente.

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), século XVIII; marfim; alt. 9,5 cm, diâm. 6 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.^a doação, n.º 55).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 381.

Figura 122 – Vaso Qianlong



Legenda: vaso imperial em porcelana chinesa com nuvens azuis brilhantes e morcegos vermelhos contra fundo branco leitoso; a singularidade e a alta qualidade sugerem que o imperador Qianlong, que governou a China de 1736 a 1799, o encomendou ou recebeu como presente.

Nota: China, 1736-1750; Museu de Artes de Utah.

Fonte: <https://umfablog.wordpress.com/2014/05/22/collection-highlightthrowback-thursday-timeline-edition/>

Figura 123 – Vaso Qing



Legenda: vaso que exemplifica o jogo de palavras frequentemente apresentado.

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), século XIX; alt. 31,8 cm.

Fonte: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/an-iron-red-and-underglaze-blue-bats-and-clouds-6099733-details.aspx>.

Figura 124 – Placa gravada



Legenda: placa gravada em calcedónia com silhueta cor de mel, com inclusões mais escuras representando peixes, e a inscrição “Lu Ronghua”, provavelmente o nome do proprietário; na face oposta, fénix sobre folha de lótus; este objeto terá servido como amuleto.

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), 1750-1850; calcedónia; 6,5 x 5,8 cm; inscrição “Lu Ronghua”; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 58).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 379.

Figura 125 – Taça de libação



Legenda: taça de libação em corno de rinoceronte com decoração em relevo representando uma paisagem ribeirinha; a base em madeira foi esculpida tendo em conta a decoração da taça; o seu interior é também esculpido com motivos vegetais (pinheiros); há numerosas alusões na antiga historiografia chinesa a objetos feitos de corno de rinoceronte; os taoístas acreditavam que esta substância tinha propriedades mágicas, designadamente a capacidade de detectar venenos; o líquido colocado na taça, se estivesse corrupto, mudava de cor; o corno de rinoceronte foi também utilizado durante séculos na medicina chinesa como afrodisíaco para curar uma grande variedade de maleitas; esta longa associação com a medicina tradicional e as suas elevadas qualidades levou mesmo à extinção do rinoceronte na China, e também a que muitos objetos antigos feitos com este material fossem destruídos para serem utilizados na produção de medicamentos; desde a dinastia Tang (618-906 d. C.) que o corno de rinoceronte também servia para fazer taças finamente esculpidas, como a peça exposta, que era oferecidas aos literatos bem sucedidos nos exames imperiais e considerados objetos sumptuários.

Nota: China, dinastia Qing, período de Jiaqing (1796-1820); rinoceronte e madeira; 12,3 x 17,3 x 12,4 cm (a verificar); depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 54).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 380.

Figura 126 – Taça de libação (par)



Legenda: taças de libação em pau-de-águila (também denominado aquilária ou loureiro-da-conchinchina) decoradas em relevo representando paisagem, e imitando a forma de um corno de rinoceronte; seriam usadas para o mesmo fim que as de corno; como na tradição chinesa um par de taças de rinoceronte representa a felicidade e é um dos oito objetos preciosos, estes objetos eram muito apreciados.

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), século XIX; madeira; 10 x 12,7 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção de Camilo Pessanha (1.^a doação, n.º 53).

Fonte: RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 380.

4.3.4.6 Porcelanas *Blanc de Chine*

Os complexos de fornos nas proximidades da cidade de Dehua, na província de Fujian, são a fonte de um tipo especial de porcelana conhecida no Ocidente como *blanc de chine*. Esses produtos têm um corpo branco fino, granulado, vítreo, que parece ter sido inteiramente feito de uma pedra de porcelana local pulverizada, coberta por um esmalte espesso e acetinado que varia em tom desde branco leitoso, passando pelo marfim, chegando ao rosado. Há uma grande variedade de vasos de *blanc de chine*, incluindo vários objetos para a caligrafia, mas as que frequentemente representam divindades budistas ou taoístas são as mais frequentemente encontradas desse gênero de mercadoria. Os fornos de Dehua datam pelo menos da dinastia Song. Aparentemente, as distintas porcelanas *blanc de chine* foram iniciadas no final da dinastia Ming, e sua produção aumentou consideravelmente durante os séculos XVII e XVIII. Como esses produtos seguiram um estilo tradicional por um longo período, é bastante difícil datar com precisão.¹⁵¹

¹⁵¹ VALENSTEIN, Suzanne G; “A handbook of Chinese ceramics”; Nova Iorque, Museu Metropolitano de Arte, 1989, p. 203.

Figura 127 – Guanyin n.º 5



Nota: China, dinastia Ming (1368-1644), período de Chongzhen (1628-1644); porcelana *blanc de Chine*, base de madeira; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (2.ª doação, n.º 5).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Transmitida através da Ásia Central, a imagística budista chinesa adotou em parte a compleição da arte grega, remontando a Praxiteles.¹⁵²

Guanyin é o nome chinês para Avalokiteshvara, o *bodhisattva* da compaixão, que, no processo de sinização do budismo, é gradualmente representado como uma figura feminina, também conhecida como a deusa chinesa da compaixão. O seu nome em chinês significa “a que ouve os clamores da humanidade”.

O *bodhisattva* era um intermediário entre os humanos e os “iluminados”. No processo para alcançar o *nirvana* e atingir a liberdade dos sofrimentos terrestres ou Samsara, *bodhisattvas* eram seres compassivos, que ajudariam a humanidade angustiada, graças à sua renúncia, retornavam à terra a fim de instruir e elevar a condição humana.

¹⁵² BELL, Julian. Op. Cit., p. 105.

Figura 128 – Guanyin FO/1976



Legenda: Guanyin é o nome chinês para Avalokiteshvara, o *bodhisattva* da compaixão, que na China é geralmente representado como uma figura feminina; além de ser uma deusa muito popular junto da população chinesa, em geral é protetora das mulheres e das crianças, deusa da fertilidade e defensora dos desafortunados, dos doentes, pobres e aflitos; ao pescoço ostenta o colar símbolo da realeza.

Nota: China, dinastia Qing, século XIX; porcelana *blanc de Chine*, base em madeira.

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 129 – Guanyin n.º 79

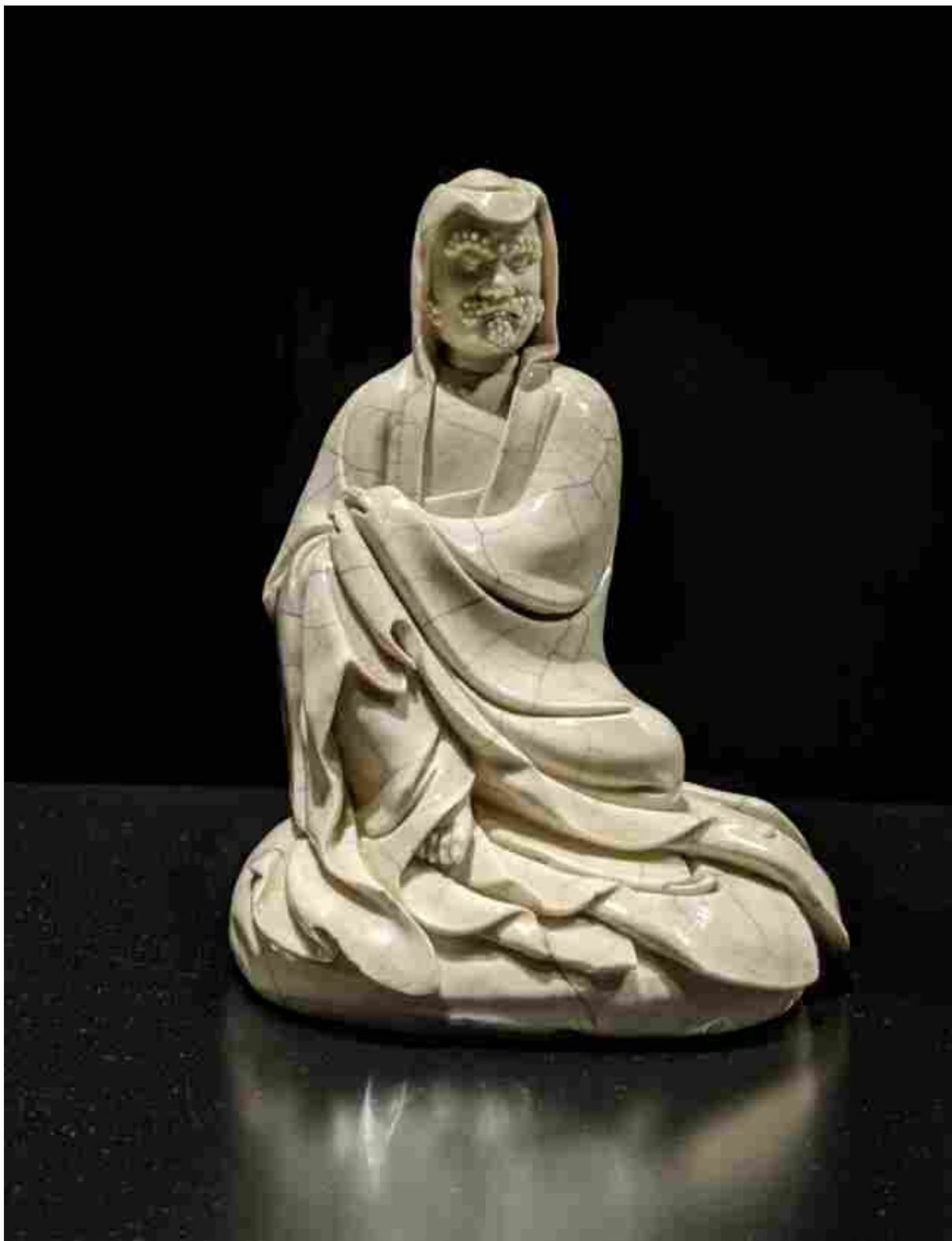


Legenda: Guanyin é o nome chinês para Avalokiteshvara, o *bodhisattva* compaixão, que, na China, é geralmente representado como uma figura feminina, também conhecida como a deusa chinesa da compaixão.

Nota: China, dinastia Ming (1368-1644), período de Chongzhen (1628-1644); porcelana *blanc de Chine*, base de madeira; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 79).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 130 – Patriarca Tamo – porcelana *blanc de Chine*



Legenda: representação do Bodhidarma ou Tamo, o monge budista a quem está atribuída a fundação do budismo *chan*, na China.

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), período de Qianlong (1736-1795); porcelana *blanc de Chine*, base de madeira fabricada em Dehua, província de Fujian; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.^a doação, n.º 86).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Segundo a lenda, Tamo permaneceu nove anos na China, em contemplação. É muitas vezes representado atravessando o rio Yangtse, sobre uma cana, em viagem de regresso para a Índia, com um sapato na mão, tendo deixado o outro na sua sepultura.¹⁵³

¹⁵³ Referência: JORGE. Op.Cit. p. 77.

Figura 131 – Arya Tara



Legenda: Arya Tara é a mãe da libertação e representa as virtudes do sucesso no trabalho e nos empreendimentos; Tara é a deidade tântrica cuja prática é usada pelos seguidores da *vajrayana* para desenvolver certas qualidades interiores, como a compaixão e a piedade.

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), século XVIII; porcelana *sancai*; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 9).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 132 – Patriarca Tamo – porcelana vidrada *sancai*



Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), século XVIII; porcelana vidrada *sancai*; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (2.^a doação, n.º 35).
Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 133 – Vajrayogini



Legenda: representação dos atributos de Vajrayogini, igualmente designada por Dakini vermelha, Nadi Dakini ou Náro Khacheuma (em tibetano); o termo “Dakini”, que se traduz por “aquela que se desloca no espaço”, é uma expressão do princípio feminino da iluminação ou do conhecimento transcendente.

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), séculos XVII-XVIII; bronze.

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 134 – Dipamkara



Legenda: representação do *bodhisattva* Dipamkara (aquele que alumia a lâmpada ou o iluminador) de pé, na posição de *abhaya mudra*, em estilo sino-tibetano. Em sânscrito, *abhaya* significa "destituído de medo".

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), período de Qianlong (1736-1795); cobre esmaltado; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 43);

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.
Figura 135 – Ratnasambhava



Legenda: representação do *bodhisattva* Ratnasambhava, sentado na posição de *bhumisparsa*, em estilo sino-tibetano.

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), período de Qianlong (1736 – 1795); cobre esmaltado; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal; coleção Camilo Pessanha (1.^a doação, n.º 42).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 136 – Imortal Zhongli Quan ou Zhongli de Han



Legenda: natural de Yantai, Zhongli Quan foi um general famoso que, segundo a lenda, quando nasceu, raios de luz iluminaram o seu quarto, tendo chorado durante sete dias consecutivos.

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), final do século XIX; madeira de Fuchao; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 52).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 137 – Imortal Zhangguo Lao



Legenda: Zhangguo Lao, um imortal muito popular, está montado numa mula, com o seu emblema, o *yu ku*, um instrumento musical que tem a forma de uma haste de bambu.

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), século XIX; bronze e madeira; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 51).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

4.3.4.7 Perfumadores (queimadores de incenso)

Figura 138 – Perfumador – bronze e madeira



Nota: China, dinastia Ming (1368-1644), século XVII; bronze e madeira; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (2.ª doação, n.º 45).
Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 139 – Perfumador – bronze



Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), século XVIII; bronze; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.^a doação, n.º 50).
Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 140 – Perfumador – cobre e madeira



Nota: China, dinastia Qing, período de Kangxi (1622-1722); cobre e madeira; marca: *Yu tang zhen wan* (selo na base); depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 49).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

4.3.4.8 Conchas

Figura 141 – Conchas



Legenda: canto superior esquerdo: obra artesanal profusamente trabalhada em baixo-relevo numa das faces de uma ostra perlífera de grandes dimensões, representa uma cena de quotidiano num local abastado, com ricos edifícios, pessoas a passear, uma delas empurrada numa cadeirinha e outras no interior das habitações; na base está um pessegueiro de tronco retorcido, com os seus frutos, e do lado direito, um caranguejo; canto superior direito: registo decorativo artesanal lavrado na face de uma das alas de uma ostra perlífera de grandes dimensões; representa-se uma cena do quotidiano em dois registos diferentes; na parte superior, um porta-estandarte com uma bandeira de vitória anuncia a chegada de um emissário a cavalo, cena que continua na parte inferior da placa com o mesmo emissário a ser recebido por um mandarim ou um homem de justiça; canto inferior esquerdo: ala de um bivalve perlífero revestida, na sua face côncava, com uma espessa camada de nácar, ou madrepérola, na qual se observa a formação de quatro pérolas; canto superior direito: concha de bivale profusamente recortada e esgrafiada representando dois dos símbolos por excelência da cultura e mitologia chinesas: a Fénix e o Dragão; estes animais míticos, muito associados ao taoísmo e, em especial, ao *feng shui*, estabelecem um paralelismo com os elementos base da natureza, as energias de *yin* e do *yang*, o elemento masculino (dragão) e feminino (fénix), um aspeto de união e da interdependência; a fénix é um elemento subtil, o dragão, símbolo da força e da energia vital e de renascimento; são símbolos das leis naturais que regem o cosmos e, simultaneamente, são representados na Terra pelos mandatários do poder celestial: o imperador e a sua consorte.

Nota: canto superior esquerdo: China (Macau?), dinastia Qing (1644-1911), século XIX; baixo-relevo sobre concha de madrepérola; 23,8 x 3,5 cm; aquisição a Domingos Soares Branco, 2007; canto superior direito: China, séculos XIX e XX; baixo-relevo em madrepérola; 29 x 22,6 x 6 cm; aquisição a Domingos Soares Branco, 2007; canto inferior esquerdo: China (?), século XIX ou XX; placa virgem de concha com formação de secreções em madrepérola e quatro pérolas; 16,1 x 16,6 x 2,6 cm; aquisição a Domingos Soares Branco, 2007; canto inferior direito: China, século XIX e XX; madrepérola recortada e esgrafiada; 18 x 22,2 x 3 cm; aquisição a Domingos Soares Branco, 2007.

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 388.

4.3.4.9 Porcelanas Azul e Branco

Figura 142 – Porcelanas



Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

O Azul e Branco vai constituir durante três séculos a maioria da produção das porcelanas chinesas (do século XIV ao século XVIII). A idade de ouro do Azul e Branco é o

reinado de Xuande (1426-1435), tendo-se então produzido tigelas, taças, pratos, frascos de peregrino, *meiping*, aquários e garrafas, animados decorativamente com peixes, aves, árvores, plantas aquáticas, paisagens.

O principal centro de fabrico do Azul e Branco é Jingdezhen, sendo as principais peças de pequenas dimensões, com vidrado semelhante ao Qingbai e decoração em azul-cobalto sob o vidrado, lembrando a cerâmica Shufu.

No reinado de Jiaqing (1522-1566), começa a exportação regular de porcelana chinesa para a Europa através dos portugueses, que perdura até aos meados do século XVII, quando os holandeses substituem os portugueses no domínio dos mares do Oriente. A porcelana é então transportada nas naus em grandes quantidades, tornando-se um produto acessível à classe média europeia. Deste período datam as primeiras peças de encomenda portuguesa evocativas da nobreza e da missionação no Oriente. A partir do reinado de Wanli (1573-1620) a porcelana de exportação Azul e Branco entra em declínio, no que se refere à qualidade. O azul torna-se acinzentado, deixando o tom forte que o caracterizava. Surge então a denominada "louça de carraca" ou *Kraakporselein* (denominação derivada do tipo de navios utilizados no seu transporte), comercializada primeiro pelos portugueses, e mais tarde pelos holandeses, com azuis escuros e brilhantes, vidrado fino e com decoração em painéis. O recurso ao molde vulgariza-se quando aumentam as encomendas, dando origem ao empobrecimento da decoração. Os principais portos de exportação são Macau e Swatow. As porcelanas de "carraca" foram imitadas em faiança em Portugal, Holanda, Inglaterra, Alemanha e Pérsia por ainda desconhcerem o segredo do fabrico da porcelana.

José Vicente Jorge confere as seguintes informações:

A porcelana Azul e Branco apareceu na dinastia Yuan (1280 a 1367). Empregavam-se então várias espécies de azul, obtidas com óxido de cobalto e magnésio. O célebre "azul-maometano" foi importado da Pérsia, na dinastia Ming. [De fato, é proveniente do Irã esta estética que associamos quase quintessencialmente à China.]

A este propósito, segundo Neil MacGregor, o cobalto do Irã era conhecido na China como *huihui quing* – azul muçulmano – prova evidente de que a tradição do azul e branco é médio-oriental e não chinesa.¹⁵⁴

O “azul-chinês” toma vários tons, conforme a temperatura a que se sujeita o cobalto.

¹⁵⁴ MACGREGOR, Neil. “A history of the world in 100 objects”; Londres, Penguin Books, 2012, p. 461.

Como a tinta é aplicada antes de a peça ter sido vidrada, o calor do forno faz com que a cor penetre no corpo da peça com uma profundidade e unidade que só se encontra no “azul e branco” chinês.

Em fins do século XVII e no século XVIII, exportou-se para a Europa tão enorme quantidade de porcelana “azul e branco” que não é difícil encontrarem-se, ainda hoje, algumas peças.¹⁵⁵

As fabricadas em princípios da dinastia Ming são grosseiras e irregulares e a decoração com menos esmero. O vidrado tem um tom azulado e a massa não é perfeitamente lisa, mas apresentando altos e baixos, dando o aspecto de banha em rama. O azul destas peças é o azul-maometano, às vezes muito carregado, e outras pálido, sem gradação de tons. Durante o reinado de Cheng-Hua, faltou, por algum tempo, o azul-maometano e por isso as peças desta época são de um azul inferior, mas, em compensação, a decoração é muito mais fina.

Em 1369, estabeleceu-se, em Ching-Tê-Chên, mais uma fábrica de cerâmica e Cosmo Monkhouse, referindo-se à porcelana feita nessa época, escreve: “Dizem que as jarras eram expostas a secar durante um ano, sendo depois adelgaçadas ao torno [...]”.

A porcelana “azul e branco” do reinado de Hsuan-Tê (1426 a 1435), devido à extraordinária beleza do azul, e a de Ch' eng-Hua (1465 a 1487), pela perfeição da pintura, são as mais apreciadas, o que levou os fabricantes a porem as marcas destes reinados nas peças fabricadas posteriormente.

Em fins da dinastia Ming, exportaram-se da China grandes quantidades de porcelana “azul e branco”, sendo uma parte para a Pérsia, donde saía para vários países da Europa. Esta porcelana distingue-se facilmente das outras classes pelo tom do azul, que é um “azul-fosco-de-ardósia” um tom acinzentado.

A pintura, em vez de fina e delicada, assemelha-se à das peças dos primeiros tempos da dinastia Ming. Às vezes, o azul é tão carregado, que parece preto.

Alguns pratos e travessas têm medalhões com símbolos ou com pinturas. No vidrado da base é possível encontrar-se areia.

Jorge escreve que esta espécie de louça “azul e branco”, chamada *chinese-persa*, começa a ser procurada por colecionadores e tem a vantagem de não ser a sua autenticidade posta em dúvida, porquanto não existem falsificações.

Das diferentes classes de porcelana, que acima ficaram enumeradas a maioria foi herança da dinastia Ming. As fabricadas no reinado de K' ang-Hsi distinguem-se facilmente

¹⁵⁵ Diz o Dr. Bushell que, só num ano, foram requisitados para o Palácio Imperial 105770 pares de peças de louça “azul e branco” (JORGE, Op. Cit., p. 61).

das outras pela perfeição da moldagem, primorosa harmonia das cores e excelência dos materiais (a argila é cuidadosamente escolhida, o caulino bem diluído e as cores puríssimas).

Existe uma classe, que, por ser de extraordinária beleza e muito rara, precisa especial menção. É a chamada “esmalte cloisoné”. Foi criada por Ts'ang-Ying-Hsüan, superintendente da fábrica imperial.

O estilo da decoração foi copiado de cloisoné sobre cobre, que se fabricava para o palácio imperial.

Nos reinados de Yung-Chêng e Ch' ien-Lung, Tang-Ying aperfeiçoou os processos adotados pelo seu antecessor e empregou novas cores, de origem chinesa, como o castanho e o preto, para suprir a deficiência na variedade dos pigmentos e para dar à decoração mais frescura e brilho. Esta classe de porcelana atingiu então o máximo da perfeição. As peças eram todas marcadas com o *nian-hao* do imperador, em vermelho ou em azul, e eram especialmente fabricadas para uso exclusivo da corte imperial, não se vendo nenhuma fora da cidade interdita.

Por carta régia, datada de 31 de dezembro de 1600, foi fundada a *English East India Company*, à qual foi concedido o monopólio do comércio entre a Inglaterra e a China. Esta Companhia mandou a primeira expedição para a China, chefiada pelo Capitão Weddell, em 1637, e segunda, em 1664. Em ambas as expedições o primeiro porto visitado foi Macau. O negócio da companhia foi progredindo paulatinamente, e, em 1701, as compras por ela feitas em Cantão atingiram a quantia de £40 800 e, em Amoy, £34 400.

A Companhia tinha em Macau grandes estabelecimentos, tendo adquirido a propriedade conhecida por Gruta de Camões para residência do seu gerente, e construído uma casa, em frente à Igreja de S. Lourenço, a antiga casa das Dezesseis Colunas, onde hoje está o Instituto Salesiano, para morada dos seus empregados. Tinha o seu escritório e armazéns na Praia Grande.

Em 1702, estabeleceu feitorias em Cantão, conhecidas por Hongts, continuando, porém, a ter a sua sede em Macau, até 1833, ano em que lhe foi retirado o monopólio, por resolução do parlamento inglês.

Além da *English East India Company*, existiam também companhias espanhola, francesa, dinamarquesa e sueca, a maioria das quais tinha a sua sede em Macau, no Largo de St. António.

As portas traseiras das casas por elas ocupadas davam para um largo, que é conhecido por Horta da Companhia, nome dado pelo povo, talvez por causa destas companhias.

Das porcelanas exportadas pelas referidas companhias, umas tinham sido especialmente ordenadas e outras compradas, no mercado chinês, podendo servir tanto para chineses como para europeus.

As porcelanas encomendadas por negociantes europeus eram, às vezes, de formas invulgares e de difícil fabricação. Havia certos tipos bem conhecidos, tais como:

- jarras para ornamento de chaminé (*garniture de cheminée*);
- chávenas e pires (convém notar que as chávenas chinesas não têm asas e nunca se usam com pires);
- pratos com borda larga para condimentos.

Nas encomendas, era costume dar aos fabricantes uma amostra ou um desenho.

Os pratos com monogramas, brasões e cercaduras de gosto europeu foram, quase todos, feitos com desenhos enviados da Europa para servirem de modelo. Às vezes, estes desenhos eram feitos a tinta preta, ou mesmo a lápis, sendo as cores indicadas por escrito. Em consequência disto, reconta Jorge, aconteceu uma vez que, tendo certa fábrica de Cantão recebido uma ordem para um serviço completo de jantar, acompanhada do respectivo modelo desenhado a preto, com as cores indicadas pelas palavras verde, vermelho e amarelo, escritas nos sítios que deviam ser dessa cor, os artistas executaram a ordem, copiando fielmente o desenho, até mesmo as palavras. Chegada a encomenda ao seu destino, foi rejeitada.

De fato, como citado por Jorge, na Europa, a porcelana azul e branca é quase sinônimo de China e é frequentemente associada à dinastia Ming. No entanto, os vasos da coleção de Camilo Pessanha foram confeccionados durante a última dinastia (Qing).

Figura 143 – Prato n.º 13



Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), período Qianlong (1736-1795), final do século XVIII; porcelana branca decorada a azul-cobalto sob o vidrado; marca: de reinado na base, Kangxi (1662-1722); depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (2.ª doação, n.º 13).
Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 144 – Prato n.º 15



Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), período Qianlong (1736-1795), final do século XVIII; porcelana branca decorada a azul-cobalto sob o vidrado; marca: de reinado na base Kangxi (1662-1722); depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (2.ª doação, n.º 15).
Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 145 – Prato n.º 16



Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), período de Kangxi (1662-1722); porcelana branca decorada a azul-cobalto sob o vidrado; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (2.ª doação, n.º 16).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 146 – Prato covo e taça



Nota: frente (prato covo): China, período de período de transição (1620-1683), início da dinastia Qing (1644-1911), período de Kangxi (1662-1722), final do século XVIII; porcelana branca decorada a azul-cobalto sob o vidrado; fundo (taça): China, dinastia Qing (1644-1911), período de Kangxi (1662-1722), final do século XVIII; porcelana branca decorada a azul-cobalto sob o vidrado.

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 147 – Jarrão do período de Guangxu



Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), período de Guangxu (1875-1908); porcelana branca decorada a azul-cobalto sob o vidrado; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 93).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 148 – Jarrão do período de Kangxi



Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), período de Kangxi (1662-1722); porcelana branca decorada a azul-cobalto sob o vidrado; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 83). Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

4.3.4.10 Porcelana policromática na coleção de Camilo Pessanha

Segundo a mitologia chinesa, Shouxin é um dos três deuses estelares conhecidos coletivamente como Fulushou. Também foi chamado Nanji Laoren (“Velho Senhor do Pólo Sul”). Embora muito reverenciado como o deus da longevidade (shou), Shouxing não possui templos a ele dedicados. Em vez disso, as festas de aniversário para os idosos proporcionam um momento oportuno para os visitantes se curvarem diante de sua estátua, que está envolta em tecidos de seda bordados.

Figura 149 – Shouxin



Legenda: estatueta que representa Shouxin, o deus chinês da longevidade; o seu nome significa “estrela da longa vida”. Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), período de Guangxu (1875-1908); porcelana policroma; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 100). Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 150 – Vaso com tampa



Legenda: vaso com decoração executada na técnica *wucai* (cinco cores), representando peônias rodeadas por papoilas vermelhas e amarelas; o padrão repete-se nas reservas da tampa, embora com desenho mais miúdo; a peônia (*mudan*) é conhecida como a "rainha das flores", símbolo da realeza e da virtude; também é chamada de "flor da riqueza e honra".

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), século XIX; porcelana castanho-tabaco; alt. 24 cm, diâm. 19,5 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal; colecção Camilo Pessanha, (2.^a doação, n.º 39).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 151 – Conjunto de quatro tacinhas



Legenda: conjunto de quatro tacinhas decoradas no interior com vaso de flores vermelhas e amarelas sobre tripode; o exterior apresenta dois medalhões circulares rematados com um filete de ouro e que são decorados por vaso com colo em forma de trombeta, com duas asas, com flores amarelas, sobre tripode; na base, marca do reinado de Qianlong (1736-1795).

Nota: China, dinastia Qing, período Qianlong (1736-1795); porcelana casca de ovo; alt. 2,8 cm, diâm. 7 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, colecção Camilo Pessanha (1.^a doação, n.º 92).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 152 – Conjunto de oito tacinhas



Legenda: seis tacinhas de um conjunto de oito, em forma de corola com seis pétalas; na base, marca em relevo (de fabrico?) Mang-Veng; produzidas em Dehua, província de Fujian; esta porcelana, também denominada louça de Dehua, famosa pela qualidade das suas pastas, produziu uma grande variedade de objetos, designadamente de uso diário.

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), século XVIII; porcelana *blanc de Chine*; alt. 3,8 cm, diâm. 6 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, colecção Camilo Pessanha (2.^a doação, n.º 6).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 153 – Par de pratos



Legenda: pratos circulares decorados com paisagem chinesa.

Nota: China, dinastia Qing (1644-1911), século XVIII; porcelana decorada a azul e branco sob o vidrado e a vermelho sobre o vidrado; alt. 2,8 cm, diâm. 23,3 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, coleção Camilo Pessanha (2.ª doação, n.º 21).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 154 – Prato



Legenda: prato decorado com um ramo de flores nos tons rosa e vermelho; pela aba estão disseminadas seis grinaldas de flores nos mesmos tons dos da decoração do fundo.

Nota: China, dinastia Qing, período Yongzheng (1723-1735); porcelana decorada com esmaltes da família rosa sobre o vidrado; alt. 4 cm; diâm. 37,5 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, colecção Camilo Pessanha (2ª doação, n.º 23).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Figura 155 – Jarras (par)



Legenda: jarras com decoração geométrica incisa, colo alto e pé pequeno; duas asas representando dragões estilizados a dourado estão colocadas ao nível dos ombros e do colo; no bojo das jarras, um medalhão com duas figuras masculinas, uma delas apoiada num bordão, que caminham no meio da vegetação; junto a um pinheiro de grande porte, um grou sobrevoa toda a composição; a cena representa Shouxin, o deus chinês da longevidade, que é representado como um velho franzino com uma longa barba e crânio pontiagudo; numa das mãos segura um bordão; na outra, embora não seja visível, levaria um pêssego, uma alusão evidente ao pêssego da imortalidade; segundo a lenda, Shouxin vive num palácio no polo Sul rodeado por um jardim cheio de ervas aromáticas, incluindo a erva da imortalidade; na cosmologia simbólica chinesa, o sul é a região da vida, daí Shouxin também ser conhecido como o Imortal do Polo Sul; tanto o pinheiro como o grou são símbolos de longevidade e estão associados a Shouxin.

Nota: China, dinastia Qing, período de Quianlong (1736-1795); porcelana verde-ágata; 29,7 x 14,7 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (2.ª doação, n.º 36). Fonte: RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 384.

Figura 156 – Tambor – Museu do Oriente



Legenda: os tambores, originários do sul da China e usados desde tempos remotos, eram muitas vezes utilizados como troféus em campanhas militares bem-sucedidas; este tipo de instrumentos pode assumir as mais variadas formas; neste caso, o tambor é do tipo Yue – cultura que se estabeleceu na região de Guangxi, em Guangdong, e no norte do Vietnam; as três regiões uniram-se no início da dinastia Han (206 a.C. - 220 d.C.) num único reino; a cultura Yue conservou ritos fundamentais totalmente distintos dos povos do norte da China; exemplos do estilo decorativo deste povo são precisamente os grandes tambores de bronze com decorações gráficas e, por vezes, com esculturas de animais.

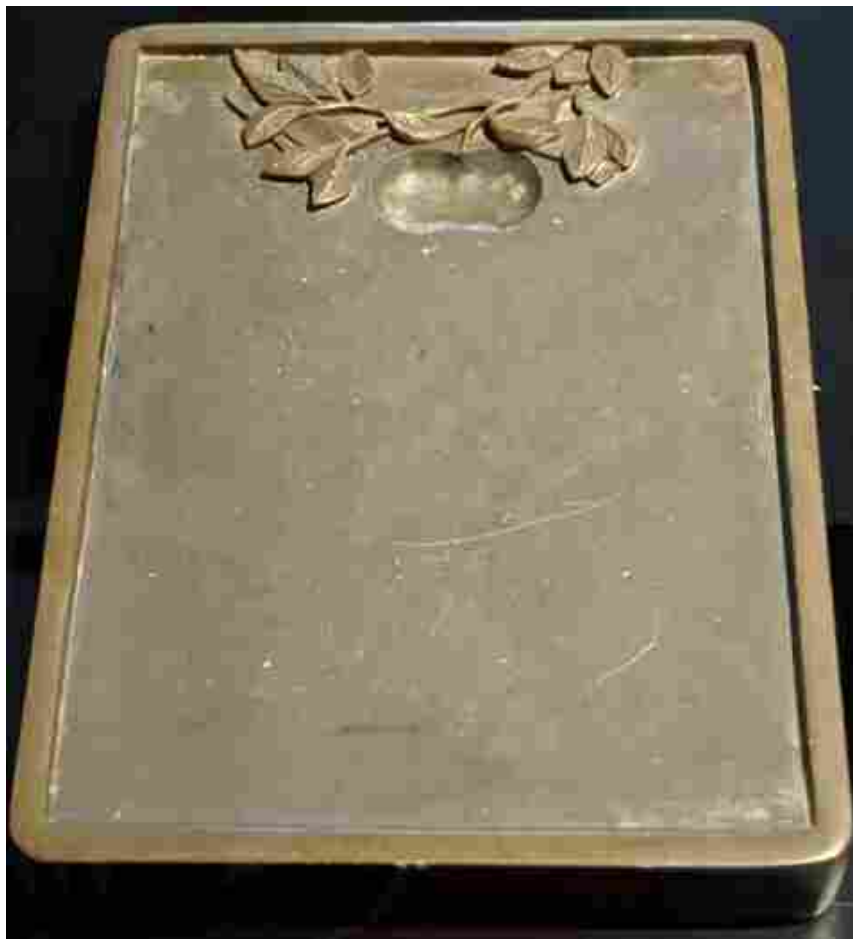
Nota: China, dinastia Han (206 a.C. - 220 d.C.); bronze; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (1.ª doação, n.º 46).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal.

Bronze é o metal resultante da liga do cobre, do estanho e por vezes também do chumbo. Os primeiros bronzes chineses, usados como ferramentas, remontam à dinastia Xia (2100 a.C.-1600 a.C.). As formas mais elaboradas foram fabricadas na dinastia Shang (c. 1600 a.C. – c. 1046 a.C.) e nos períodos Zhou (1045 a.C.-221 a.C.), atingindo a idade do bronze o seu apogeu nas dinastias Han Ocidental (206 a.C.-24 d.C.) e Han Oriental (25-220 d.C.). A maior parte dos objetos (vasos) destinava-se a práticas rituais religiosas, existindo também objetos para uso doméstico como recipientes para guardar os alimentos, queimadores de incenso e lâmpadas. Os exemplares expostos, ambos da dinastia Han, tinham funções

diferentes. O tambor era um instrumento musical de percussão utilizado por etnias do sueste asiático em ritos sacrificiais.

Figura 157 – Pedra de moer tinta



Legenda: a base de pedra para moer tinta constitui um dos “quatro tesouros do letrado”, a par da barra de tinta, do pincel e do papel, e tem para a cultura chinesa um profundo significado cultural; esta base de pedra, destinada a moer a barra de tinta por fricção, à adição de água para diluição do corante e a servir de contentor para débito no pincel, era geralmente uma peça de relativo valor material (atendendo ao tipo de pedras que era exigido para a atividade dos escribas), mas finamente decorado; estes quatro tesouros reportam-se, por um lado, às práticas preliminares que antevinham uma caligrafia ou desenhos perfeitos, ou, por outro lado, à combinação dos vários elementos constitutivos do universo, em que a base de pedra representaria a Terra; as pedras de tinta chinesas remontam à Antiguidade, mas foi sobretudo nas dinastias Tang (618-905) e Song (960-1278) que adquiriram maior expressão artística; com a última dinastia Qing, nomeadamente no reinado do imperador Qianlong (1736-1796), as pedras de tinta voltaram a assumir um grande relevo como objetos de arte e de coleção, existindo ainda muitas nas coleções imperiais no Museu do Palácio, na Formosa; as decorações típicas recorrem à mitologia ou ao naturalismo chinês, e as suas dimensões são muito variáveis, tendo sido produzidas essencialmente em quatro tipos de matéria (pedra Duanshi, da província de Guangdong, uma pedra negra de origem vulcânica; pedra She, da região de Anhui, também de origem vulcânica; pedra do rio Tao, em Gansu, uma pedra cristalina extraída do fundo do rio e hoje já inexistente; e pedra “cerâmica” de Chengn, da região de Luoyang, em Henan); embora a extração de pedras de tinta fosse regulamentada de forma muito restritiva durante as diversas dinastias, atualmente as antigas pedreiras (e novas) estão a ser exauridas das suas matérias-primas para se produzirem as pedras necessárias a um comércio alargado; a presente pedra de moer tinta é um objeto recente, destinado talvez mais a uma fruição estética do que ao seu uso. Trata-se de uma lajeta de pedra vulcânica, retangular, delimitada por um friso, apresentando um baixo-relevo no qual existe uma reserva rebaixada para a tinta liquefeita e uma decoração fitomórfica.

Nota: China, século XIX; baixo-relevo de turfa vulcânica; 17,3 x 12 x 1,4 cm; aquisição a Domingos Soares Branco, 2007.

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, *Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal* 35, 2002, p. 368, 369.

Foi durante o reinado de Song Huizong (1082 –1135) que se compilaram os primeiros catálogos oficiais de Pintura. Os primeiros catálogos privados foram escritos na dinastia Tang (618--906). Camilo Pessanha não fez diferente. No dia 19 de agosto de 1926, ele publica na revista “Ilustração”, a seguinte matéria intitulada “A coleção de arte chinesa do poeta Camilo Pessanha”. Apresentando o tema, Albino Forjaz de Sampaio redige:

Camilo Pessanha, o poeta bizarro e singular da Clepsydra, e o tradutor, com José Jorge, do Kuok Man Fo Shu, toxicómano que se finou há pouco em Macau, ofereceu em 1915 ao Museu de Arte Antiga, uma valiosa coleção de arte chinesa composta de 100 peças e compreendendo exemplares de pintura e caligrafia, bordados, brocados, indumentária, joalheria, cloisonné, champlevé, bronze, bronze com incrustações, escultura em madeira e marfim, unicórnio, pedras duras e vidro, embutidos em madeira, charão e cerâmica. É uma coleção de um certo valor, tendo algumas peças preciosas, que se encontra depositada no Museu a que foi oferecida e não tendo sido até hoje exposta, não sendo portanto conhecida de profanos, a quem hoje, por nosso intermédio, pela primeira vez se revela...(...) Pensando assim, o dr. Alfredo Guisado, após várias interpelações nas Câmaras, pensou em conseguir de Município um local onde a coleção, por deslocada no nosso Museu de Arte Antiga, pudesse luzir com toda a sua magnificência. A coleção é valiosa e bem merece ser exposta. A cerâmica contém pratos, um da dinastia Sung (宋朝), outro da Ming, Sun-Tac, outro de Seng-Fa, dinastia Ming, algumas estatuetas brancas e policrómicas, boiões, jarras, frascos, um perfumador e um disco, montado em tamarindo; a pintura e caligrafia têm vários exemplares das dinastias Sung, Un, Ming, Cheng, cavaleiros, animais, crianças, bufarinheiros, aves e flores, e inscrições, não destituídas de interesse.¹⁵⁶

¹⁵⁶ “Cartas a Alberto Osório de Castro, João Baptista de Castro, Ana de Castro Osório, por Camilo Pessanha”; Maria José de Lancastre; Alberto Osório de Castro; Editora: Lishoa, Imprensa nacional; Casa da Moeda, 1984.

Figura 158 – “A COLECCÃO DE ARTE CHINESA DO POETA CAMILO PESSANHA”



Legenda: artigo da autoria de Albino Forjaz de Sampaio publicado no dia 19 de agosto de 1926 no n.º 15 da revista "Ilustração", com o título "A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha".

Fonte: <https://nenotavaiconsta.wordpress.com/2017/08/20/leitura-a-colecao-de-arte-chinesa-do-poeta-camilo-pessanha/>.

O Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra, Portugal, abriga 61% das peças de toda a sua coleção, doada pelo poeta ao Estado português, designadamente ao MNMC. Em comemoração aos 150 anos do nascimento do escritor, a instituição organizou em 2017 a exposição “Pintores Poetas. Pintura e Caligrafia na Doação Camilo Pessanha”, sendo “composta por obras de vários centros produtores do sul da China, a coleção – rolos de mão (shoujuan), rolos de pendurar (zhou) e álbuns (ce) – abrangia peças produzidas entre as dinastias Yuan (1260-1386), Ming (1386-1644) e Qing (1644-1911)”.

Escreve a curadora da mostra: “[a coleção de Camilo Pessanha] denuncia igualmente o gosto pela escrita ideográfica dos caracteres chineses e o profundo conhecimento da língua e das técnicas de pintura e caligrafia”.

Figura 159 – “Pintores Poetas”



Legenda: interior da exposição “Pintores Poetas – Pintura e Caligrafia na Doação Camilo Pessanha”

Nota: 28 de outubro de 2017 a 28 de janeiro de 2018, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra, Portugal.

Fonte: <http://www.museumachadocastro.gov.pt/pt-PT/exposicoes/patentes/ContentDetail.aspx?id=1506>.

Matilde Sousa Franco organizou uma exposição em 1983 no Museu Nacional de Machado de Castro com as peças artísticas que o poeta ofereceu a esta instituição, as quais se encontravam há longos anos guardadas em reserva.¹⁵⁷ Aquando da ocasião, Franco utilizou a oportunidade “para esclarecer no catálogo uma série de equívocos que ao longo dos anos têm sido afirmados a propósito das peças enviadas para Portugal”.¹⁵⁸ O transporte destas foi efetuado em duas levadas: a primeira, pouco depois de feito o catálogo de 1915, destinou-se ao Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa; a segunda data de 1926 e foi destinada ao Museu

¹⁵⁷ FRANCO, Matilde Sousa. “A coleção de arte chinesa de Camilo Pessanha”, in “A Vertigem do Oriente: Modalidades Discursivas no Encontro de Culturas” – Actas do IV Colóquio do Seminário “A Viagem na Literatura” da CNCDP; Ed. por Ana Paula Laborinho, Maria Alzira Seixo e Maria José Meira; Lisboa, Edições Cosmos e Instituto Português do Oriente, 1999, p. 281.

¹⁵⁸ Ibid., p. 285.

Nacional de Machado de Castro, em Coimbra. Entretanto, segundo Franco, Pessanha decidira juntar em Coimbra toda a coleção artística, pelo que agora aí existem cerca de duzentas peças.

A autora informa que, antes de realizar o inventário de seu espólio, Camilo Pessanha chamou dois antiquários, mas como temia que eles o estivessem a enganar, e não concordando com as opiniões dos avaliadores, optou por fazer sozinho a seleção das peças do catálogo.¹⁵⁹ Na concepção de Franco, o poeta tinha razão por cedo temer pelo futuro de seu espólio:

Além das peças enviadas para Portugal, cujo percurso conturbado adiante se refere, parte do recheio da casa foi deixado em testamento à sua companheira dos últimos anos. Esta fez pouco caso dos «veneráveis trastes velhos», e alguns deles foram para o lixo, conforme conta Danilo Barreiros. João Manuel, filho ilegítimo de Camilo, nascido em 1897 da chinesa Ngan Yeng, abriu uma loja com os s antigos que herdou do pai; neste tin-tin, situado na Rua do Hospital, vendeu João Manuel as muitas velharias herdadas, durante quinze anos, até à sua morte em 1941. Assim se faz ideia da enorme coleção artística acumulada por Camilo Pessanha.¹⁶⁰

Em 1912, Alberto Osório de Castro já realizara a seguinte descrição do quarto de Camilo Pessanha:

Estou a vê-lo... muito aconchegado na sua cama china, a recitar-me as suas admiráveis traduções de líricas chinesas que ficarão um monumento único... raro, na literatura europeia... No seu quarto de Macau, em frente de um Buda de bronze dourado... dois pivetes ardiam de leve num aromático fumo ritual de benjoim. Via subir do jardim um ramo em flor da linda abízia da China». Sebastião Costa refere que Camilo se rodeou da sua coleção, inclusivamente no quarto de dormir: «porcelanas chinesas amontoadas nos moveis [...] um sumptuoso leito de bronze [...] perto o cachimbo e a latinha do ópio; e à cabeceira, [...] um rosário que o poeta disse, com lágrimas nos olhos, ter pertencido à sua mãe.¹⁶¹

¹⁵⁹ FRANCO, Matilde Sousa; “A coleção de arte chinesa de Camilo Pessanha”, in “A Vertigem do Oriente: Modalidades Discursivas no Encontro de Culturas” – Actas do IV Colóquio do Seminário “A Viagem na Literatura” da CNCDP; Ed. por Ana Paula Laborinho, Maria Alzira Seixo e Maria José Meira; Lisboa, Edições Cosmos e Instituto Português do Oriente, 1999, p. 285.

¹⁶⁰ FRANCO, Matilde Sousa; “A coleção de arte chinesa de Camilo Pessanha”, in “A Vertigem do Oriente: Modalidades Discursivas no Encontro de Culturas” – Actas do IV Colóquio do Seminário “A Viagem na Literatura” da CNCDP; Ed. por Ana Paula Laborinho, Maria Alzira Seixo e Maria José Meira; Lisboa, Edições Cosmos e Instituto Português do Oriente, 1999, p. 285.

¹⁶¹ FRANCO, Matilde Sousa; “A coleção de arte chinesa de Camilo Pessanha”, in “A Vertigem do Oriente: Modalidades Discursivas no Encontro de Culturas” – Actas do IV Colóquio do Seminário “A Viagem na Literatura” da CNCDP; Ed. por Ana Paula Laborinho, Maria Alzira Seixo e Maria José Meira; Lisboa, Edições Cosmos e Instituto Português do Oriente, 1999, p. 284.

4.4 Camilo Pessanha e o fascínio pela cultura chinesa¹⁶²

Para dar ao leitor uma melhor dimensão da personalidade de Camilo Pessanha, fizemos referência a depoimentos de pessoas que com ele conviveram. Com efeito, a leitura dos textos revela-nos um conjunto de dados novos que nos permitem aprofundar a leitura da poesia de Pessanha e talvez redimensionar, pelo menos, pontualmente, a sua interpretação.

Nesta sessão, buscaremos analisar a coleção de Camilo Pessanha, e suas ligações com a concepção do Orientalismo português, além de como as conexões derivadas de um diálogo intercultural com a estética chinesa podem ter contribuído na sua percepção simbolista de arte e poesia.

4.4.1 Pintura e caligrafia chinesas

Na China, a pintura dos velhos mestres, e particularmente do mais famoso dentre eles, não só serviu como modelo aos contemporâneos, como também de modelo para pintores mais recentes. Estes pintores muitas vezes indicavam os nomes dos seus modelos junto à sua assinatura. Noutras ocasiões, deixaram as suas cópias sem qualquer testemunho escrito, ou colocavam na pintura os próprios selos. Tais métodos podem parecer pouco ortodoxos, mas contribuíram em grande medida para a continuidade de certos estilos considerados essenciais no panorama da arte chinesa. Entretanto, esta transmissão da arte dos antigos mestres não se baseou apenas na mera cópia das pinturas do passado, mas na interpretação de seus estilos e alteração de padrões estabelecidos.

Ao pesquisar as reproduções de pinturas chinesas da Coleção de Pessanha, deparamo-nos com obras atribuídas a grandes calígrafos, como Wang Xizhi e Xiang Yuanbian. Na realidade, trata-se de um trabalho executado à maneira do renomado pintor.

Durante o tempo dos Ming, a pintura dos literatos tornou-se célebre com os “Quatro Mestres” – Wen Zhengming (1480-1559), Tang Bohu (1470-1523), Shen Zhou (1427 -1509) e Qiu Yin (1494 -1552) – não só por suas habilidades em pintura, mas também em poesia. Esses renomados 文人 wenren (artistas-literatos) escreviam, sobre a pintura uma vez

¹⁶² Agradecimentos a Dr.^a Vera Beatriz Cordeiro Siqueira, Dr. Evandro Carvalho, Dr. Rogério Miguel Puga, Dr. Severino Cabral, Dr. José Amaral, Dr. David Wright, Dr. Cristopher Lupke, Dr. André Bueno, e Dr. Shi Fei.

terminada, um poema de acompanhamento que encapsulava seu estado de espírito e as emoções expressas na imagem, permitindo ao espectador entender o sentimento durante o processo criativo. Observemos, a seguir, a obra atribuída a Xiang Yuanbian (Zijing, Molin Daoren, Molin Jushi).

Figura 160 – Rio caudaloso



Legenda: pintura policroma, azul e verde, representando um rio caudaloso; a margem esquerda é composta por rochas alcantiladas com uma imponente queda de água; a margem direita, mais discreta, destaca-se pela tonalidade azul, o que ajuda ao equilíbrio da composição, e é povoada por algumas árvores; a paisagem transmite ao espetador uma sensação de força e de grandeza da natureza.

Nota: Xiang Yuanbian (Zijing, Molin Daoren, Molin Jushi), 1525-1590; China, dinastia Qing (1644-1911), meados do século XVII; aquarela sobre papel de seda, capa de seda; 29 x 32 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (2.ª doação, n.º 48).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 363, 364.

4.4.2 Selos

É habitual a existência de carimbos ou selos nas pinturas. Tal como a caligrafia e a poesia, os selos, tipicamente caracteres gravados em estilo arcaico, engrandecem e enfatizam a pintura. A aplicação de selos surgiu provavelmente para identificar a propriedade dos colecionadores, e só terá sido iniciada na Dinastia Tang (618-907 d.C.). Posteriormente, na Dinastia Song (960-1279 d.C.), os pintores também iniciaram esta prática como precaução contra falsificações¹⁶³. Os carimbos são esculpidos em sinetes, habitualmente em jade, pedra macia, ou marfim, com o nome do artista, oficina ou moto, gravados em relevo ou por entalhe. São normalmente impressos na superfície da pintura com um pigmento vermelho à base de óleo.

¹⁶³ XIN, Y., “Approaches to Chinese painting – Part I”, in “Three Thousand Years of Chinese Painting”, ed. Y. Xin, N. Chongzheng R. M. Barnhart et al., Yale University Press, Londres, 1997.

Figura 161 – Selo



Legenda: selo de Camilo Pessanha; significa “Ramos entrelaçados de flores de ameixeira de Pui-Sane-Ngá” (representação fonética de “Pessanha”).

Fonte: BARREIROS, D., “O testamento de Camilo Pessanha”, Bertrand Irmãos Lda., Lisboa (1961).

Há dois tipos de selos: um leva o nome pessoal do artista, o outro contém ideogramas que refletem uma inspiração ou pensamento filosófico. Os selos de colecionador e as inscrições de caligrafia com poemas e apreciações estilísticas, interpretativas, dedicatórias, datas ou outras, são muitas vezes posteriores à data da pintura. Quando as inscrições tardias são apreciações da pintura, estas são frequentemente montagens separadas coladas na obra (acima ou abaixo nos rolos verticais; sequencialmente nos rolos horizontais) e são designadas por colofões.

Nas peças da coleção de arte chinesa de Camilo Pessanha encontramos os seguintes selos de reinado:¹⁶⁴

1. feito no período Xiande da dinastia Song (960-1279);
2. terceiro ano do reinado de Taiping (979);
3. Jingde (1004-1007);
4. quarto ano do reinado de Xining (1071);
5. terceiro ano do reinado de Yuanfeng (1080);
6. Yuanfeng (1078-1085);
7. segundo ano do reinado de Daguan (1108);
8. feito durante o reinado de Zhenghe (1111);
9. Hongwu (1368-1398);
10. Jianwen (1399-1402);
11. Yongle (1403-1424);
12. Hongxi (1425);
13. Xuande (1426-1435);
14. Zhengtong (1436-1449);
15. Jingtai (1450-1457);
16. Tianshun (1457-1464);
17. Chenghua (1465-1487);
18. Hongzhi (1488-1505);
19. Zhengde (1506-1521);
20. Jiajing (1522-1566);
21. Longqing (1567-1572);
22. Wanli (1573-1619);
23. feito por Wenchuang no ano Dingyu de Wanli (1597);
24. Taichang (1620);
25. primeiro ano do reinado de Tianqi da dinastia Ming (1621);
26. Tianqi (1621-1627);
27. feito por Jin Shi no ano de Yichou de Tianqi (1625);
28. Chongzhen (1628-1644);
29. Shunzhi (1644-1661);

¹⁶⁴ Cf. RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco; “A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p.126.

30. Kangxi (1662-1722);
31. feito no ano de Bingxu do reinado de Kangxi (1706);
32. Yongzheng (1723-1735);
33. Qianlong (1736-1795);
34. Jiaqing (1796-1820);
35. Daoguang (1821-1850);
36. feito por Wen Langsha no ano Dingwei de Daoguang (1847);
37. feito durante o ano de Wushen no reinado de Daoguang (1848);
38. Xianfeng (1851-1861);
39. Tongzhi (1862-1874);
40. feito no ano de Guiyu no 12.º ano do reinado de Tongzhi (1873);
41. feito por Jie Chen durante o período de Tongzhi (1862-1874);
42. feito por Huang Ziliu durante o período Tongzhi (1862-1874);
43. Guangxu (1875-1908);
44. feito no ano de Dingwei de Guangxu (1907);
45. Xuantong (1909-1911);
46. Hongxian Yuan Shikai (1915-1916);
47. feito durante os anos da República (1911-1916).

大宋顯德元年

1.

太平
戊寅

2.

宋景祐
廣順

3.

熙寧四年

4.

大宋元
豐年製

6.

大觀貳年

7.

政和年製

8.

洪武
周武

洪武
年製

洪武

9.

建文

10.

12.
洪熙

永樂
年製

大明
永樂
年製

永樂
年製

11.
永樂

內閣
圖書

宣德
年造

大明
宣德
年製

13.
宣德

正統

14.

景泰

15.

夫順

16.

成化

17.

大明成化
元年乙酉

成化
年製

大明成
化年製

大明
成化
年製

大明成化年製

成化
年製

成化
年製

大明成化年製

作
世

成
化

18.

弘治

大明弘治年製

19.

正德

大明正德年製

正德
年製

嘉靖

20.

大明嘉靖
年製

大明嘉靖年製

21.

隆慶

大明隆慶
年製

22.

萬曆

大明萬曆
年製

萬曆丁酉
陳文床塑

萬曆
年製

大明萬曆年製

23.

萬曆

萬曆

24.
昌泰

大明天
啟元年
25.

天
啟
26.

大明天
啟年製

天啟乙丑
年金式製
27.

崇禎

崇禎
年製

29.
順治

大清順
治年製

順治

順治

丙戌
年製
31.

康熙
年製

康熙
御製

康熙
御製

大清
康熙
年製

30.
康熙

康熙



康熙

雍正

大清

雍正

年製

雍正
年製

雍正
御製

大清
雍正
年製

32.
雍正

乾隆

精正齋

33.

乾隆

大清乾隆
年製

乾隆
年製

乾隆

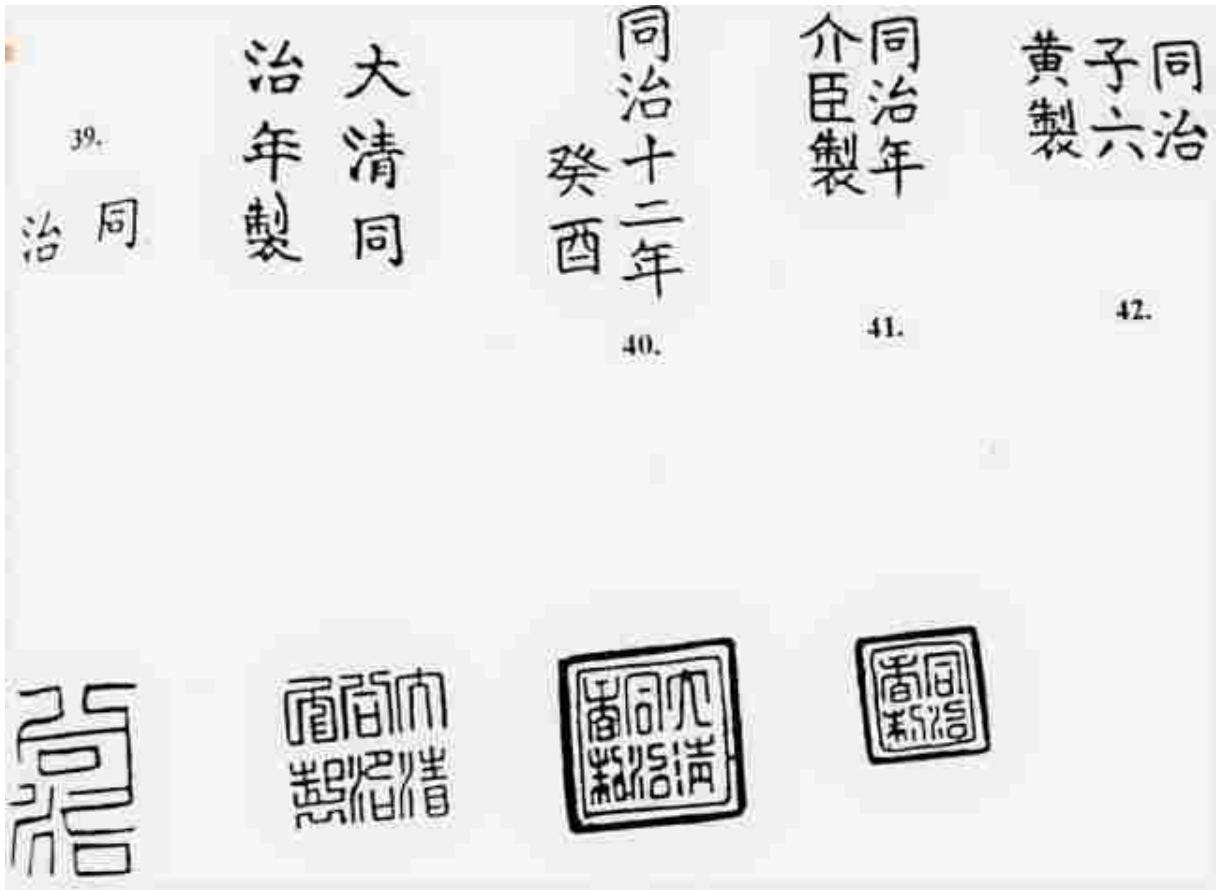
乾隆

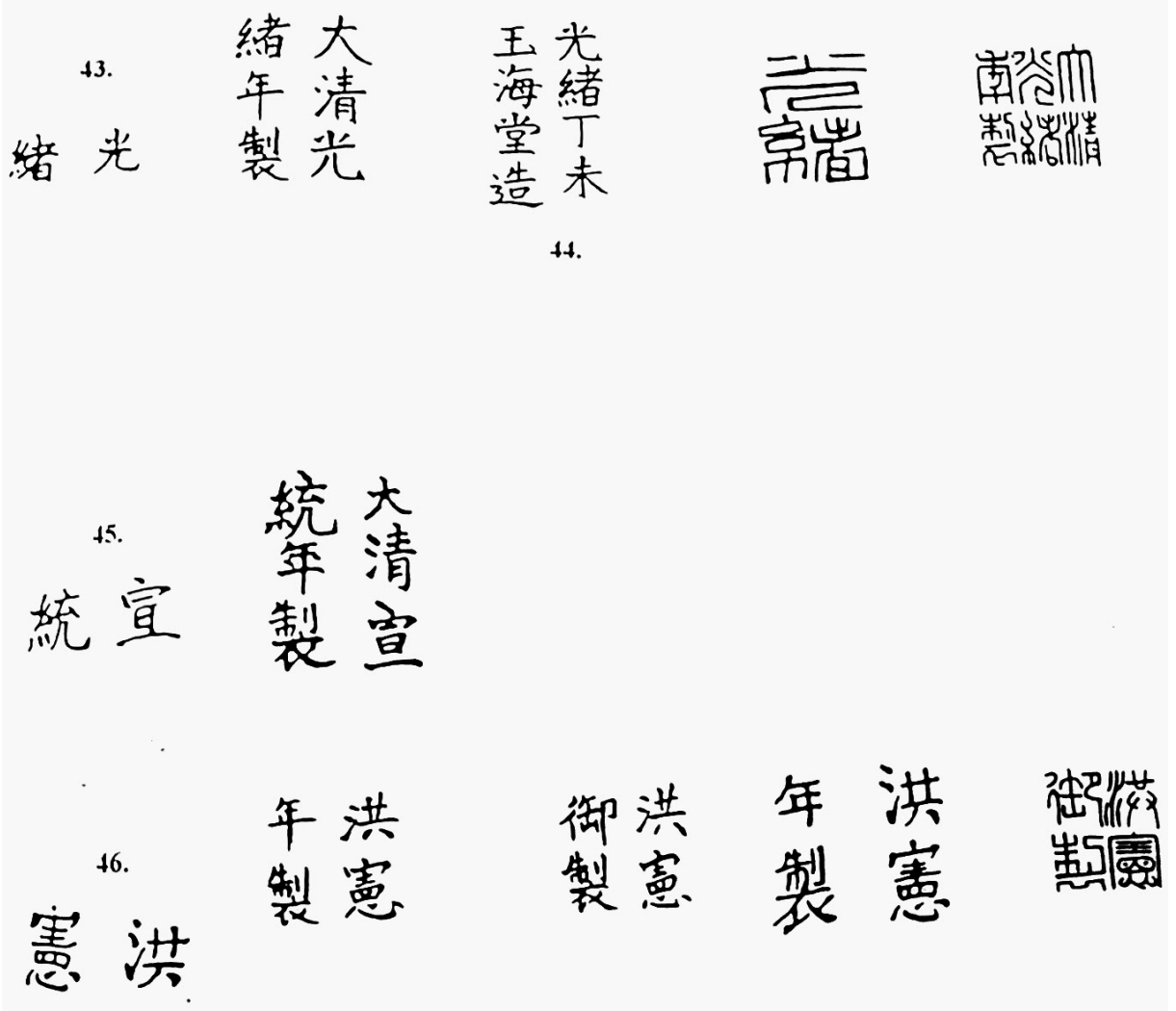
精正齋

精正齋

精正齋







José Vicente Jorge¹⁶⁵ explica que o costume de marcar as peças de arte foi adotado entre os anos 1004 e 1007. Estas marcas eram gravadas, estampadas ou pintadas, em azul, sob o vidrado, na base da peça e, excepcionalmente, em volta do gargalo, sendo jarra, ou em algum outro lugar mais ou menos visível, antes de a peça ser vidrada. Encontram-se também peças com marcas sobre o vidrado, com tinta de cor, além de azul, ou em ouro.

As peças mais antigas (provenientes das dinastias Han, Tang e Song) têm, em regra, as marcas gravadas, mas é necessário o máximo cuidado ao examiná-las para se verificar se foram feitas antes ou depois de terem sido cozidas, pois, explica Jorge, muito raras são aquelas em que as marcas de data não tenham sido gravadas muitos anos depois de as peças terem saído do forno.

As marcas gravadas ou estampadas encontram-se mais nas peças de t'ou (barro ou faiança), sendo as de porcelana marcadas a pincel, em azul, debaixo do vidrado, ou em vermelho e outras cores, sobre o vidrado, o que se encontra principalmente nas peças de *famille rose*.

Nas peças anteriores ao século XVIII, as marcas são quase sempre em caligrafia ordinária e, nas mais recentes, em letras de selo. Por si só, as marcas não garantem a autenticidade das peças, sendo frequentemente encontradas peças modernas, fabricadas em Shanghai, com marcas de Ming, K'ang-Hsi, Yung-Chêng e Ch'ien-Lung. Há também autênticas peças isentas de marcas.

Há diferentes tipos de marcas, sendo as que encontramos nas obras pertencentes à coleção de Camilo Pessanha, da categoria “Marcas de data”. Para a análise adiante, apoiamos na descrição de Jorge, realizando, entretanto, algumas adaptações, principalmente quanto às transliterações por ele utilizadas e a algumas explanações.

4.4.3 Marcas de data

As datas podem ser indicadas ou por ano cíclico ou por ano de reinado do imperador, sendo esta última forma a mais usual.

¹⁶⁵ JORGE, José Vicente; “Notas sobre a arte chinesa”; Introdução de Pedro Barreiros; 2. Ed. rev. e aum. il; Macau, Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 86.

O imperador, quando sobe ao trono, deixa o seu nome de família e toma um título, pelo qual o seu reinado passa a ser conhecido. É este título, em chinês 年号 (*nián hào* – “número marca”), o “título de reinado”, nome que se emprega nas marcas de data. Esta é, em regra, indicada por seis caracteres, representando os dois primeiros o nome da dinastia e os dois seguintes o do imperador (年号) e os dois últimos significando “feito no ano”.

Assim, e como no exemplo n.º 17 da coleção de Camilo Pessanha:
Chenghua (1465-1487)

dà míng 大明	chéng huà 成化	nián zhì 年製
grande (dinastia)	(imperador)	(manufaturado no ano)

“Feito no reinado do imperador Chéng-Huà, da grande dinastia Ming.”

Análise etimológica do caractere 製^{zhì}:

- radical 衣 (*Yī*) – “tecido”;
- radical 制 (*Zhì*) – “sistema”, “manufatura”.

Às vezes, em lugar da palavra 年 (*nián* – “ano”), emprega-se a letra 玉 (*Yù* – “imperial”), e a tradução seria: “Feito, por ordem imperial, no reinado do imperador Chéng-Huà, da grande dinastia Ming”.

Também o caractere 製^{zhì} é muitas vezes substituído por outros de mesma significação: 造 (*zào* – “construir”, “inventar”, “criar”) ou 作 (*zuò* – “fazer”, “compor”, “trabalhar”).

Os seis caracteres podem ser escritos em duas ou três verticais ou em uma só linha horizontal, começando sempre pela direita.

Por vezes omite-se o nome da dinastia, por outras o do reinado do imperador.

As marcas de data são muitas vezes inscritas dentro de um duplo círculo, sendo este feito por um operário e aquelas por outro. Assim, acontece que, por descuido, algumas peças aparecem só com o duplo círculo, sem a data.

4.4.4. Colecionismo de arte e ética confucionista

A ética confucionista despertou o interesse de Jorge e Pessanha. Como já ressaltado nesta pesquisa, ambos eram funcionários públicos, a serviço do governo português em Macau. Na China, as posições oficiais na administração pública não eram hereditárias, mas sim obtidas através dos exames do serviço público, sendo motivação suficiente para o empenho na educação. Tal sistema, que colocava a educação em seu centro, era admirado pelos colecionadores orientalistas portugueses Jorge e Pessanha. A imagem ideal do jovem pobre, porém educado, subindo a escada do sucesso para tornar-se um oficial do governo, estava muito presente em mentes chinesas, pois traria a esperança de retorno material à família e a seus descendentes, além de glória aos seus antepassados.

Apesar de poucos serem os pobres que realmente alcançaram este patamar, a forte crença de que a educação e a excelência individual traziam sucesso motivava famílias e comunidades para se empenharem na instrução. Uma imagem bastante difundida é a do "menino pobre, mas brilhante", que, mesmo em uma escola de aldeia, poderia começar sua aprendizagem através da qual ele poderia subir na sociedade. Isso representa a dinâmica social confucionista em seu aspecto mais humilde e mais amplamente disperso, como demonstra a anedota que nos é narrada por Jorge:

Ch'en-Ping foi célebre partidário e depois ministro do fundador da dinastia Han. Da posição humilde que tinha, conseguiu, pelo estudo e talento, ser chefe da sua aldeia natal, onde um homem rico, voluntariamente, lhe deu a sua filha em casamento. Dividia, entre os seus conterrâneos, a carne dos animais abatidos, com tanta justiça e imparcialidade, que eles manifestaram o desejo de o ver ocupar o cargo de primeiro-ministro do império. Partidário de Liu-Pang, conseguiu, com os seus bons conselhos, que este derrotasse os sucessores de Ts'in. (JORGE, 1995, p. 83)

A pintura intitulada “Cena de escola da aldeia” (datada de 1649), uma folha de um álbum de figuras de Zhang Hong, ilustra bem esta situação, bem como a cena a seguir a esta imagem, representada pelas esculturas em cera: “O início do aprendizado”, na escola do Templo Confucionista em Beijing.

Figura 162 – “Cena de escola da aldeia”



Nota: Zhang Hong (1577-1660+), 1649; folha I do álbum “Figuras em Configurações”; tinta da China sobre seda; coleção chinesa de George G. Schienker: mediante empréstimo prolongado ao Museu de Arte da Universidade da Califórnia em Berkeley, Califórnia; usado com permissão do Museu de Arte da Universidade da Califórnia e do Professor James Cahill.

Fonte: Mote, F.W, “*China in the Age of Columbus*”, in “*Circa 1492: Art in the Age of Exploration*”, Jay A. Levenson (Ed. by), Galeria Nacional de Arte, Washington, Imprensa da Universidade de Yale, New Haven e Londres, 1991, p. 339.

Figura 163 – Figuras em cera



Nota: Escola do Templo Confucionista em Beijing.
Fonte: A autora, 2019.

Observa-se, a seguir, duas vistas de uma das peças da coleção de Camilo Pessanha, em depósito do Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra, Portugal (2.^a doação, n.º 25): o aquário para carpas (China, dinastia Qing, 1644-1911, período de Qianlong, 1736-1795), em porcelana azul e branca. Esses vasos serviam como tanque para peixes decorativos, normalmente carpas comuns (*Cyprinus carpio*). Como as palavras chinesas para carpa (*li*) e lucro, benefício (*li*), são foneticamente idênticas (embora de tons diferentes), a carpa simboliza, deste modo, um desejo de benefício ou lucro num negócio¹⁶⁶.

Jorge explica também que a carpa, durante o seu percurso ascendente através do rio Amarelo, consegue vencer “os grandes rápidos das Portas do Dragão; este feito incomensurável é comparado com o sucesso nos exames para ingresso na administração imperial; daí ser frequentemente representada em desenho uma carpa rodeada de um cardume de pequenos peixes (aqueles que não obtiveram sucesso no exame)¹⁶⁷”. Este feito requer uma longa preparação, e a carpa é, conseqüentemente, o símbolo da paciência e da firmeza. Em muitos lares chineses, o tanque de ciprinos ocupava lugar de destaque. Não é de estranhar que Pessanha fizesse o mesmo.

¹⁶⁶ RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 387, 388.

¹⁶⁷ Op. Cit., p. 82.

Figura 164 – Aquário para carpas



Legenda: vaso grande, de formato poligonal, com decoração representando diferentes paisagens, encerradas em seis painéis.

Nota: China, dinastia Qing, período de Quianlong (1736-1795); porcelana azul e branca; alt. 61,5 cm, diâm. 62,7 cm; depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal, coleção Camilo Pessanha (2.^a doação, nº 25).

Fonte: A autora, 2019; Museu do Oriente, Lisboa, Portugal; RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p. 387, 388.

O peixe também é usado como emblema de abundância devido à homofonia na “peixe” e “superfluidade” (yü), além da própria abundância de peixes nas águas chinesas. Também no budismo é comumente utilizado um tambor de madeira em formato de peixe, cuja batida estabelece um ritmo para que uma assembleia de pessoas possa cantar em uníssono. Ademais, como os peixes não têm pálpebras, seus olhos permanecem abertos,

mesmo quando dormem. Para o praticante budista, portanto, o peixe de madeira simboliza vigília e constante consciência. Considerados como animais sociáveis entre si, os peixes são símbolo da união e da harmonia segundo a crença budista.

José Vicente Jorge reconta a lenda de 魁星 (Kuí Xīng), figura lendária que obteve alta classificação nos exames imperiais, mas, “porque era muito feio não conseguiu colocação alguma. Desesperado com a injustiça que lhe fizeram, tentou suicidar-se, deitando-se ao mar. Salvou-o um “dragão-peixe”, que o levou ao céu. Por este motivo, é representado de pé sobre a cabeça de um dragão, tendo na mão um pincel e um *baton* de tinta-da-china”.¹⁶⁸

A carpa, por ter escamas duras, lembrando uma armadura, é emblema de atributos marciais e perseverança, devido à sua luta incansável contra a corrente d’água. Jorge também reconta a lenda chinesa a respeito de um salmão que, depois de ter passado pelo rio Amarelo e pela queda de água 龍門 (*lóngmén* – “porta do dragão”), transformou-se em “dragão-peixe”, que simboliza o esforço e a perseverança no estudo das letras. A lista dos candidatos aos exames chamava-se “lista do dragão”. A razão deste nome é explicada na figura anterior.

As 198 tabuletas de letrados imperiais no templo confucionista de Beijing não só trazem informações a respeito de 51.624 intelectuais do governo (*wenren*) como também incorporam o sonho de passar o exame imperial de incontáveis estudantes das dinastias Yuan, Ming e Qing. Uma vez passados nos exames, os alunos eram capazes de alcançar um crescimento econômico e entrar para a história. As tábuas em pedra gravam seus nomes e suas palavras. Dentre os mais famosos intelectuais gravados nas tabuletas do Templo Confucionista de Beijing, encontram-se personalidades diversas, como Wang Yangming, o líder da Escola da Mente; Yu Qian, que participou da luta por Beijing; Tang Xianzu, mestre das artes cênicas; Zhang Juzheng, actor; Nalan Xingde, poeta Ci; Ji Xiaolan, intelectual romântico; Weng Tonghe, professor de três imperadores.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Op. Cit., p. 82.

¹⁶⁹ TING, Caroline Pires; “Camilo Pessanha e o Fascínio Sinófilo em Macau”; Introdução de CARVALHO, Evandro Menezes; da SILVEIRA, Janaína Camara (org.); “A China por sinólogos brasileiros: Visões sobre economia, cultura e sociedade”; Rio de Janeiro, Batel, 2019.

Figura 165 – Tabuletas (exterior)



Legenda: 198 tabuletas de letrados Imperiais.

Nota: templo confucionista, Beijing, China.

Fonte: A autora, 2019.

No templo confucionista de Beijing, encontra-se, próximo às 198 tabuletas de letrados Imperiais, um quadro informativo listando os nomes dos antigos discípulos de Confúcio, seguidos de seus estados de origem e situação financeira familiar, a fim de passar ao visitante do templo o ensinamento de que o Mestre chinês lecionava a todos, sem distinção de classes.

Figura 166 – Tabela informativa dos discípulos de Confúcio

Names of disciples	States	Family background	Names of disciples	States	Family background
Mengyi(z)	Lu	Aristocrat	Zixia(Pushang)	Wei	Poor
Nangong jingshu	Lu	Aristocrat	Gongxi-ai(Ji-ci)	Qi	Poor
Zigong(Duanmu)	Wei	Merchant	Zilu(Zhongyou)	Lu	A unknown man from Bian
Gongxichi(Zihua)	Lu	Rich Family	Ranboniu(Rangeng)	Lu	Low origin
Dantai Mieming(Ziyu)	Lu	Intellectual	Ranyong(Zhonggong)	Lu	Low origin
Yanlu(Filu)	Lu	Plebian	Ranqiu(Ziyou)	Lu	Low origin
Yanhu(Ziyuan)	Lu	Plebian	Zizhang(Zhuansunshi)	Lu	Low official

Confucius thought that all people, no matter whether rich or poor, had the right to study. Thus he accepted whoever wanted to learn. By the principle: "in teaching people, there is no discrimination of class, type, etc." He set up a banner of "equality in education" in the educational history of China, and even in the world.

Nota: templo confucionista, Beijing, China.

Fonte: A autora, 2019.

Figura 167 – Tabuletas (interior)



Legenda: tabuletas com inscrições dos letrados imperiais.

Nota: templo confucionista, Beijing, China.

Fonte: A autora, 2019.

De que maneira a importância dada à educação relaciona-se ao colecionismo de arte? Desde muito cedo, a China produziu catálogos de coleções de artistas e de obras de arte consideradas clássicos da arte e da literatura. De fato, poucas nações desenvolveram desde os primórdios e de forma tão profunda e contínua, a noção de especialista no campo das artes. Nascida do respeito pela Antiguidade, e da importância conferida à cultura literária e histórica pelos letrados, o gosto pelas obras de arte antigas favoreceu, na China, a constituição de grandes coleções, desde os primeiros séculos da era cristã, mas também o aparecimento, a partir do século XII, da arqueologia pré-científica. A menção de colecionadores de manuscritos, de pinturas e de caligrafia, aparece em textos do século VI da era cristã. A partir dessa época, encontram-se documentos com a seguinte alusão: «Era um conhecedor profundo

de pinturas antigas e um amador esclarecido de antiguidades» (c.f. nota atribuída a Zhao Meng Fu (1254-1392), referindo-se ao colecionismo, no catálogo n.º 156.3).¹⁷⁰

O gosto dos *wenren* do fim da dinastia Ming fora narrado por Li Yu (1611-1680), que descreveu como deveria ser a residência de um homem cultivado. Havia também descrições de exposições de antiquários. Em 1570, organizou-se uma exposição em Jiangsu, região próxima a Shanghai, na qual, dentre os objetos expostos, encontrava-se um rolo de Gu Kaizhi (344-409) (atualmente presente no British Museum, em Londres¹⁷¹).

A importância conferida à cultura, à história e à arqueologia está diretamente associada à manutenção da escrita. Por esta razão, a caligrafia e os selos encontram lugar de destaque na coleção de Camilo Pessanha. Os caracteres chineses, ao longo de milhares de anos e suas muitas mutações, mantiveram a natureza pictórica, seja nas inscrições em ossos oráculos (*jiaguwen*), gravados a cerca de 1500 a.C., ou nos vasos de bronze (*jinwen*) e nos selos esculpidos (*zhuanshu*) de 1300 AC, bem como na forma de caracteres pintados com nanquim, que tornou-se comuns a partir do século II a.C.¹⁷². Com o tempo, eles podem ter perdido sua representação pictográfica direta, mas adquiriram um caráter ideográfico abstrato. A forma dos atuais caracteres existentes surgiu na dinastia Han oriental (25-220 DC) e é chamada de "escrita clerical" (*lishu*). Seu aparecimento marcou uma nova fase da evolução formal dos ideogramas diretamente da forma *zhuan* (*xiaozhuan*), a primeira forma oficialmente padronizada dos caracteres, através da reforma da unificação da escrita, promovida pelo imperador Qin Shi Huang, que unificou a China, pela primeira vez, na Dinastia Qin.¹⁷³

Com o tempo, o comércio, a administração civil e a defesa militar do grande império levaram a dinastia Han oriental ao desenvolvimento de uma escrita abreviada chamada de *kaoshu*. Memorizar milhares de caracteres e seus significados exigia anos de estudo, escrevê-los requistava dedicação e ler com facilidade era obviamente um pré-requisito para a educação e para tornar-se um oficial do governo e erudito (*wenren*). De acordo com os

¹⁷⁰ RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco; "A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha", in Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal 35, 2002, p.126.

¹⁷¹ RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco; "A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha", in Arquivo Coimbrão – Boletim da Biblioteca Municipal, Vol. XXXV, Coimbra, 2002, p. 127.

¹⁷² LEE, Sherman E; "Art in China 1450-1550"; in "Circa 1492: Art in the Age of Exploration"; Jay A. Levenson (Ed. by); National Gallery of Art, Washington; Yale University Press, New Haven and London, 1991, p. 351-362.

¹⁷³ Tai Hsuan-na; "Ideogramas e a Cultura Chinesa"; Edson Manoel de Oliveira Filho; São Paulo, 2006, p. 23.

ensinamentos confucionistas, a escrita era o ato moral para um homem cumprir sua responsabilidade civil.

Teria Camilo Pessanha uma correspondência biográfica com os antigos funcionários públicos eruditos (*wenren*)? Paulo Franchetti relembra que “muito ao contrário de uma decisão emocional, a mudança para a China foi a alternativa possível após anos de esforço para obter um posto de trabalho em Portugal e várias hipóteses e tentativas de emigração”¹⁷⁴ (FRANCHETTI, 2001, p. 10). É possível inferir as razões das escolhas feitas pelo advogado português, que também era poeta, na aquisição de pinturas ligadas ao movimento dos *literati* Ming, de onde Pessanha remarca elogiosamente os sentimentos dos artistas chineses, expressos conjuntamente pelo ambiente visual, pela caligrafia e pelo poema em si?

José Vicente Jorge recorda que

os literatos foram, durante muitos séculos, até à queda da monarquia, considerados a classe mais distinta da China, e os cargos públicos eram providos pelos mais classificados nos exames realizados na Academia de Pequim. Estes exames versavam sobre a história chinesa e sobre clássicos, cujo estudo absorve a vida inteira de um homem. O patrono da literatura, Wen-Ch'an-Tc'ün, vivia no “arado”, em contemplação da Ursa Maior, e era geralmente representado a cavalgar numa mula ou sentado com os braços cruzados. Nas peças para secretária – vasos para água, pinceiros, cilindros para pincéis, pisa-papéis, descanso de pincéis – encontra-se muitas vezes esta inscrição: *Literato alto corno uma montanha e arado*.¹⁷⁵

Há uma possível identificação com os valores culturais sînicos, como revela a conferência sobre a literatura chinesa publicada no jornal “O Progresso” (Macau) de 21 de março de 1915, onde Pessanha conclui seu discurso com um apelo aos portugueses estabelecidos em Macau “para que dediquem ao estudo da língua chinesa e da civilização chinesa, nos seus múltiplos aspectos, as horas que dos seus serviços obrigatórios lhes restarem livres, - pois que, além do alto serviço que com esse estudo prestarão à pátria portuguesa, auferirão do seu próprio esforço inefável deleite espiritual.”¹⁷⁶

Ainda nesta conferência sobre a literatura chinesa, Pessanha esclarece seu objetivo na aquisição de suas obras de arte chinesas:

¹⁷⁴ FRANCHETTI, Paulo; “Nostalgia, exílio, melancolia: leituras de Camilo Pessanha”; São Paulo, EdUSP, 2001, p.10.

¹⁷⁵ Id. Ibid.

¹⁷⁶ Fonte: <https://sites.google.com/site/pesscam/sinologo/sobre-literatura-chinesa>. Acesso em 30 de novembro de 2017.

Dar ao auditório uma ligeira ideia da estrutura íntima da língua chinesa literária e do intenso prazer espiritual que o estudo, por superficial que seja, dessa língua e dos seus monumentos proporciona a quem a ele se dedica, – pelas belezas que encerra, pelas surpresas que causa e, principalmente, pelos vastos horizontes que entreabre ao espírito sobre a condição geral da humanidade e pela intensa luz que projeta sobre o modo de ser das civilizações extintas.¹⁷⁷

4.4.5 Poesia clássica chinesa na coleção de Pessanha e a tradição literati chinesa

Camilo Pessanha elogiava “a euritmia musical da frase escrita, na sua transliteração prosódica, que, pela sábia valorização dos tons”. O estudo da poesia clássica chinesa decerto permitiu-lhe acrescentar elementos importantes da cultura oriental em sua própria escrita, como realça Isabel Pires de Lima:

Será com Camilo Pessanha que o nosso simbolismo passa de um orientalismo decorativo para um orientalismo interiorizado, decorrente de uma vivência longa e profunda do simbolismo como poética do exílio e da sugestão, alheada de qualquer preocupação referencial. Quando Pessanha proclama, nos versos iniciais de *Clepsidra* (1920): “Eu vi a luz em um país perdido. / A minha alma é lânguida e é à experiência da viagem interior, como *l'Orient et l'Occident*”, de que falava Baudelaire, que está a aludir o Oriente como ideia de exílio tenta-o mesmo antes da viagem real ao Oriente, como é visível no premonitório o tema de juventude *Lúbrica*, onde aspira à experiência do esvaecimento interior à semelhança do fumador oriental. O Oriente nunca ou quase nunca pode ser referenciado como imagem pictórica ou decorativa na sua poesia, não é paisagem, nem engaste em joia simbolista. O Oriente subjaz à sua poesia, entretece-a, na atitude contemplativa que subentende, insinua-se numa poética da língua que alguma coisa deverá ao conhecimento e à experiência da tradução da poesia chinesa que Pessanha empreende ao traduzir oito elegias. Basta notar como aquilo que, segundo ele, caracteriza e constitui o encanto da poesia chinesa, se aplica a sua própria poesia, isto é, a duplicidade, a imprecisão da linguagem, a diluição sintática, geradora de ambiguidade semântica, a concisão epigráfica, a intensidade da sugestão, a construção do símbolo – a tudo isto Pessanha se refere no “Prefácio à tradução poética das elegias chinesas”.¹⁷⁸

Entre muitos textos por ele abordados, incluem-se aqueles de tom altamente autobiográfico: carregados de perda e sofrimento como resultado de seu exílio – ainda que

¹⁷⁷ O relato desta conferência foi redigido por Camilo Pessanha e publicado no jornal “O Progresso” (Macau) de 21 de março de 1915.

¹⁷⁸ LIMA, Isabel Pires de; “O Orientalismo na Literatura Portuguesa (séculos XIX e XX)”, in “O orientalismo em Portugal: séculos XVI-XX”, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses; Lisboa, 1999, p. 154.

voluntário – em Macau. Pessanha escreve em “Voz débil que passas”: “Não sei o caminho. Eu sou estrangeiro”. Baudelaire, a quem Pessanha buscou inspiração para o título *Clepsidra*, já anotara: “*Les vrais voyageurs [...] de leur fatalité jamais ils ne s’écarterent*” (“*Le Voyage*”).¹⁷⁹ Segundo a psicanalista Julia Kristeva, “uma das primeiras descobertas que faz o exilado é a da riqueza da linguagem: assimilar novas lógicas e assim um poder de reinvenção da expressão” (*L’une des premières découvertes que fait l’exilé, c’est la richesse du langage: d’assimiler les logiques nouvelles et ainsi un pouvoir de réinvention de l’expression*)¹⁸⁰). Esta nova linguagem manifesta-se nos canais verbais e visuais: “Multiplicar as identidades o confronta com a possibilidade de ser um outro” (*Multiplier les identités le confronte à la possibilité d’être un autre*)¹⁸¹.

Como explica o sinólogo William T. Graham, o gênero literário conhecido como “elegia” chinesa deriva em última análise do “Li sao”, trabalhos pessoais e tristes, geralmente filosóficos:

*Elegies are often as conventional as rhapsodies; a great many were written simply as exercises on old themes. In the opposite case, where the author is deeply involved in his subject, the work sometimes becomes too personal, obsessively self-centered, even maudlin. The classic example is the “Li sao”; at its best it has few equals in Chinese literature, but this high level is not always maintained.*¹⁸²

Elegias são frequentemente tão convencionais quanto as rapsódias; muitos foram escritos simplesmente como exercícios sobre temas antigos. Nesse caso, onde o autor está profundamente inserido no tema, o trabalho às vezes se torna muito pessoal, obsessivamente egocêntrico, até sentimental. O exemplo clássico é o “Li sao”; que no seu melhor exemplo, tem poucos equivalentes na literatura chinesa, mas esse alto nível nem sempre é mantido.

*The shadowy and rather neurotic author of the “Li sao”, a disgruntled courtier with aspirations to Taoist immortality, had become the greatest hero of Ch’u, author or subject of almost all the Elegies of Ch’u, who had committed suicide in despair at his failure to prevent the fall of his state.*¹⁸³

O autor sombrio e um tanto neurótico do “Li sao”, um cortesão descontente com aspirações à imortalidade taoísta, havia se tornado o maior herói de Ch’u, autor ou sujeito de quase todas as “Elegias de Ch’u”, que havia cometido suicídio em desespero com seu fracasso em impedir a queda de seu estado.

Esta personagem incorporada pelo autor de “Li sao” aparenta-se muito à figura que nos é descrita por aqueles que conheceram Camilo Pessanha, conforme os textos

¹⁷⁹ In “*Les Fleurs du Mal. Œuvres Complètes*”, Paris, Gallimard, Editora Pléiade, 1975, p. 53.

¹⁸⁰ KRISTEVA, Julia; “*Étrangers à nous-mêmes*”, Librairie Arthème, Fayard, 1998, p. 1-37.

¹⁸¹ Id. Ibid.

¹⁸² Graham, William T; “*Yü Hsin and “The Lament for the South”*”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 36, 1976, p. 82-113; JSTOR, www.jstor.org/stable/2718739, p. 84.

¹⁸³ GRAHAM, William T; “*Yü Hsin and “The Lament for the South”*”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 36, 1976, p. 82-113; JSTOR, www.jstor.org/stable/2718739, p. 87-88.

analisados. Similarmente ao herói de Ch'u, Pessanha escreve acerca da nostalgia em “Macau e a gruta de Camões”:

Em Macau é fácil à imaginação exaltada pela nostalgia, em alguma nesga de pinhal menos frequentada pela população chinesa, abstrair da visão dos prédios chineses, dos pagodes chineses, das sepulturas chinesas, das misteriosas inscrições chinesas (...) ecir-se, em certas épocas do ano e a certas horas do dia, a ilusão de terra portuguesa. Quem estas linhas escreve teve, por várias vezes (há quantos isso vai!) deambulando pelo Passeio da Solidão, a ilusão, bem vivida apesar de pouco mais dura doura que um relâmpago, de caminhar ao longo de uma certa colina da Beira Alta, muito familiar à sua adolescência.¹⁸⁴

Na construção lírica das *Elegias Chinesas*, o tema da solidão encontra-se com a passagem do tempo, tratando-se também das saudades em país de exílio, exílio este, em Macau, onde Pessanha aprendeu uma nova língua – o cantonês – publicou a maior parte de sua poesia e traduziu um grande número de poemas em referência ao lamento e à solidão:

Hoje, como então, a montanha esplende da régia majestade. / Rolam do Kiang as águas; e o céu e terra confundem as suas vozes outonais. / Da comoção que sente, assomando no alto, quem poderia ordenar o poema? / Pavilhão novo, pavilhão novo! – de pungentes mágoas milenárias...” (I Elegia Chinesa: Ascensão ao Miradoiro do Kiang). Em Hsian-Hsiang é já quase Outono, / Embora não caia ainda a folha nos jardins do Tung Ting. / É noite, e da minha mansarda oiço chover, / - Sozinho, na cidade de U-Ch’ang (IV Elegia Chinesa: Em U-Ch’ang).

O outono, na China, dentre outras conotações, expressa tristeza, melancolia, pela perda das cores verdes e pelo pronunciamento da chegada do frio. Assim, este vocábulo é emblema de período difícil. Foi da dinastia Tang que Camilo Pessanha recolheu os versos para a tradução do chinês, *Vozes do outono*; e na dinastia Ming encontrou “os prazeres de realizar a decifração”, ao traduzir dezessete poemas sob o título de *Elegias Chinesas* (tendo sido apenas oito publicados no jornal *O Progresso*, entre setembro e outubro de 1914 e as restantes perdidas). Esclarece o título:

Elegias pelo acento de dorida melancolia que a todas domina, porquanto a forma, incisiva e curta, é a de verdadeiros epigramas – selecionadas, dentre os inúmeros e vastos cancionários da referida época, por um dos mais delicados estetas do Império do Meio nos princípios do século XIX, para presente de despedida a um amigo íntimo que para longe se ausentava.

Matilde Sousa Franco escreve que

¹⁸⁴ PESSANHA, Camilo; “Contos, crônicas, cartas escolhidas”; Org. António Quadros; Lisboa, Europa-América, 1988, p.183-4.

o espírito de colecionador de Camilo Pessanha era mais motivado pela sensibilidade estética do que pelo trabalho do estudioso profundo, que ele não era. Por outro lado, não tinha o cuidado de pedir apoios especializados, como então faziam alguns outros colecionadores da cidade.¹⁸⁵

Pessanha reconhece em prefácio à tradução a colaboração prestada por seu companheiro Jorge neste trabalho de tradução:

Finalmente, nada confiando dos recursos próprios – imperfeitas noções de simples estudioso amador, adquiridas ao acaso das horas vagas –, submeti o trabalho à censura do meu velho amigo e querido mestre sr. José Vicente Jorge, que tão distintamente dirige em Macau os serviços do expediente sínico. O ilustre sinólogo não só me fez o favor de emendar em alguns pontos a tradução aproximando-a mais próxima da intenção original, mas forneceu-me ainda, espontaneamente, grande cópia de notas elucidativas – as mais valiosas de entre as que acompanham cada composição, e sem as quais, como o leitor verificará, por exata que fosse a versão, a inteligência dos textos (mesmo sob o ponto de vista puramente estético) ficaria deficiente.

Os testemunhos escritos de Camilo Pessanha não podem ser destacados de seu exílio voluntário em Macau, onde ele se estabeleceu em 1894 e ativamente se comprometeu a aprender chinês e a traduzir poesia chinesa:

O tradutor que não esteja aparelhado com uma vasta cultura sinóloga navega em permanente risco de soçobrar de encontro a invisíveis, traiçoeiros cachopos. [...] Fica pois o leitor fazendo ideia do quão precioso me tenha sido – nesses inexplorados e difamados mares em que se aventurou a minha temerária e mal precavida curiosidade da erudição e da sentimentalidade chinesas – oportuno socorro do experimentado e delicado piloto que a fortuna de deparou.¹⁸⁶

Pessanha explora as interconexões entre poesia, caligrafia e pintura, uma relação simbiótica entre artes por ele já sublinhada quando traduz as *Oito Elegias Chinesas* a partir do cantonês. Insere, com auxílio de José Vicente Jorge, notas explicativas nas quais informa o leitor sobre as imagens literárias encontradas nos poemas, as quais são comumente exibidas em pinturas. Observemos sua *VI Elegia Chinesa*:

chūn sī
春思
miǎomiǎochūnjiāngkōnglùòhūi
渺渺春江空落暉

¹⁸⁵ FRANCO, Mtilde Sousa; “A colecção de arte chinesa de Camilo Pessanha”, in “A Vertigem do Oriente: Modalidades Discursivas no Encontro de Culturas” – Actas do IV Colóquio do Seminário “A Viagem na Literatura” da CNCDP; Ed. por Ana Paula Laborinho, Maria Alzira Seixo e Maria José Meira; Lisboa, Edições Cosmos e Instituto Português do Oriente, 1999, p. 285.

¹⁸⁶ Pessanha, Camilo; “Clepsidra e outros poemas”, org. e int. de João de Castro Osório, Lisboa, Ática, 1973, p. 209-9.

xíng rén xiāng gù yù zhān yī
行人相顧欲沾衣
chǔ wáng gōng wài qiān tiáo liǔ
楚王宮外千條柳
bù yí fēi huā sòng kè guī
不遺飛花送客歸

FANTASIA DA PRIMAVERA

Cai o sol no imenso horizonte, em flor, do Kiang.

Pára o viandante a olhar. A chuva, que do arvoredado ainda goteja, vai-lhe repassando a túnica... (1)

Oh! se dos mil chorões, à volta das ruínas do palácio real de Ch'ü (2) As flores soltas me fizessem cortejo, à despedida, no regresso à Pátria.

(1) A locução “as gotas de chuva” emprega-se geralmente conjugada com a palavra regar, expressa ou subentendida, significando regar de pranto o vestido. Em uma poesia da dinastia T'ang há este verso: “as gotas de chuva, desprendendo-se das flores de amendoeira, em breve lhe terão alagado as vestes.”

(2) O principiado, ou reino feudatário, de Ch'ü ocupava o Hu-Kuang, ou os dois Hu e parte do Ngan-hui e do Ho-Nan actuais. Os chorões abundam na China central, onde atingem enorme desenvolvimento. São por isso, às vezes em extensas alamedas, elementos quase obrigatórios na pintura das paisagens do Yang-tsz-kuang.

Tradução e notas retiradas de PESSANHA, Camilo – China (“Estudos e traduções”). Agência Geral das Colónias, 1944.

O poema *Fantasia da Primavera* é rico em imagens poéticas, figuras que encarregam a cultura chinesa, impregnam os sentimentos do poeta, a partir de imagens fixas, já conhecidas pelo seu uso literário há centenas de anos na China. Através do exemplo “Viola Chinesa”, Cristina Nobre¹⁸⁷ estuda a absorção do estilo de escrita chinês, herança da completa imersão do autor na cultura do País Central:

Viola Chinesa é um poema relacionado diretamente com a cultura chinesa. O título faz referência a um tipo de instrumento tradicional chinês. Este poema é dedicado a Wenceslau de Moraes, colega de Pessanha no liceu de Macau, antes de aquele se ir fixar no Japão, em 1899. O poema pode ser dividido em duas partes (a primeira estrofe e as duas últimas). Recorta-se uma paisagem interior: a princípio, o sujeito amadornado diz-se insensível à música; mas depois, já envolvido, a música vem ofender uma cicatriz melindrosa, a ponto de lhe provocar uma agitação dolorosa. Ou seja, num universo simbolista é impossível ficar alheio ao apelo da música, qualquer música. O som arrastado e repetitivo da viola provoca dor e perturbação no poeta. (NOBRE, 2016, p. 3-4)

VIOLA CHINESA¹⁸⁸

Ao longo da viola amorosa

Vai adormecendo a **parlenda**

Sem que amadornado eu **atenda**

A lengalenga fastidiosa.

⁹ In “Leituras de Camilo Pessanha por Estudantes Chineses”; Publicado em III conferência internacional Pontes Europa-China: 9-11 novembro 2016, ESECS-IPL.

⁹

¹⁸⁸ Este poema foi inicialmente publicado em coletânea organizada intitulada “Clepsidra”, cuja primeira edição, de 1920, continha trinta poemas, e deveu-se a Ana de Castro Osório, que o publicou pela Editora Lusitânia, com o assentimento do poeta quando ele se encontrava em Lisboa em fins de 1915. Há uma segunda edição, de 1945, publicada pela Ática e organizada por João de Castro Osório, que apresenta sensíveis alterações como inclusão de poemas e mudanças na distribuição sequencial e nos títulos, além de variantes nos versos. (Referência: BROWN, Sonia Mara Ruiz; “Dor e música em “Clepsidra”, Obra de Camilo Pessanha”; Revista Momentum, Centro Universitário UNIFAAT, Vol. 1, n. 16, 2018.

Sem que o meu coração se **prenda**,
 Enquanto, nasal, minuciosa,
 Ao longo da viola **morosa**,
 Vai adormecendo a **parlenda**.
 Mas que cicatriz melindrosa
 Há nele, que essa viola **ofenda**
 E faz que as asitas **distenda**
 Numa agitação dolorosa?
 Ao longo da viola, **morosa**...
 Ao longo da viola morosa
 (Camilo Pessanha, grifo nosso)

O poema “Viola Chinesa” é estruturado em três quartetos e um dístico, donde o esquema rimático é AABA-BBAB-AABB, em que A = terminação em “enda” e B = terminação em “osa”. Este tipo de correspondência harmônica traz em sua forma similar construção poética àqueles pertencentes ao estilo *JueJu* 绝句 (絕-) (forma poética dividida em dois dísticos, com métrica de heptassílabos), com rimas emparelhadas em AABA.

Camilo Pessanha esclarece suas intenções de manter as ideias presentes nos poemas originais e a necessidade de para com isso sacrificar a métrica:

Traduzi literalmente – tanto quanto a radical diferença entre o gênio das duas línguas o permite. Esforcei-me por não suprimir nenhuma das ideias contidas no original, por adjetiva e acessória que fosse – embora tendo por vezes de sacrificar a essa imposição de fidelidade os longes de ritmo e a relativa simetria da forma que eu desejaria dar à tradução de cada quadra chinesa, na impossibilidade de as traduzir em quadras de versos portugueses. Menos ainda acrescentei fosse o que fosse no intuito de revelar pormenores, ou com a preocupação de falsos exotismos. Isolei a tradução de cada um dos versos, e dentro dela conservei, nos limites do possível, às ideias e símbolos a ordem original. Isto é, da poesia chinesa busquei trasladar com exatidão o que era trasladável – o elemento substantivo ou imaginativo –; porquanto o elemento sensorial ou musical, resultando de uma técnica métrica especialíssima (em que há sabiamente aproveitados recursos prosódicos de que as línguas europeias não dispõem), é absolutamente inconversível.

Analisemos, a título de exemplo, o famoso poema do poeta Zhangji (张继) (dinastia Tang (唐朝) (618-907). Quanto ao conteúdo, a imagem do lamento; quanto à forma, a estrutura rimática (da qual a poesia de Pessanha muito se assemelha), a fim de tentar compreender os elogios que Pessanha faz à forma dos poemas em mandarim, proporcionada pela riqueza de matizes dos ideogramas.

PONTE DE BORDO À NOITE fēngqiáo yè bō
 Do poeta zhāng jì 张继, dinastia Tang
 月落乌啼霜满天 yuèluò wū tī shuāngmǎntiān

(lua se transformando – corvos chorando – céu cheio de geadas)

jiāngfēng yú huǒ duì chóumǎn
江枫渔火对愁眠

(rio de bordo – pescando – preocupação ao dormir)

gū sū chéngwài hánshānsì
姑苏城外寒山寺

(姑苏 - Fora da cidade - Templo de Hanshan)

yè bàn zhōngshēng dào kèchuán
夜半钟声到客船

(sinos de meia noite para navios de passageiros)

月亮 yuèliang lua

寺庙 sìmiào lua

枫树 fēngshù árvore bordo

渔船 yúchuán barco de pesca

愁闷 chóumèn sombrio, deprimido

钟声 zhōngshēng som de sino

寂寞 jìmò solitário

Tradução: “A lua está se transformando. Os corvos estão chorando. A atmosfera é pesada com uma geada de outono fria. As árvores de bordo e as luzes dos barcos de pesca são refletidas na água. No entanto, sou incapaz de dormir por causa da tristeza. Ouço vagamente que os sinos tocam no Templo da Colina da Geada, fora da cidade de Suzhou, à meia-noite.”

O tema deste poema é a transformação da lua e dos demais elementos da natureza, como anúncio de maus tempos. O eu-lírico exalta sua tristeza, que não é só dele, mas também dos corvos que choram. Utilizamos este exemplo porque *jue-ju*, ou sua forma estendida *lü-shi*, é o tipo mais importante de poesia clássica chinesa. Preocupa-se com um sistema dialético de pensamento, fundado em oposição entre linhas paralelas e não-aparelas.¹⁸⁹

Trata-se de um poeta bastante conhecido da dinastia Tang, na temática utilizada por José Vicente Jorge para ensinar Camilo Pessanha sobre as metáforas na poesia chinesa:

José Vicente Jorge na preparação do livro que, à medida que o ia traduzindo, explicava ao Poeta a significação dos caracteres chineses que aquele ainda não conhecia, a maneira de extrair dos seus agrupamentos frases com sentido, como, por exemplo, que *míng jì* pega-chamar-cantar-felicidade = o canto da pega é de bom agouro; *yā míng xiōng* corvo-chamar-cantar-infelicidade = o canto do corvo anuncia desgraça.¹⁹⁰

A partir deste exemplo, percebemos que cada elemento é carregado de simbolismo, como o espírito artístico e literário oriental. Nas peças do espólio, vimos como, da mesma

¹⁸⁹ CHENG, François; “Chinese Poetic Writing”; *The Chinese University of Hong Kong Press*, Hong Kong, 2016, p. 31.

¹⁹⁰ BARREIROS, Danilo; “Camilo Pessanha sinólogo”; Prefácio a “Oito elegias chinesas”; *Revista de Cultura*, Macau (25), 1995, p. 209-218

maneira, a pintura tradicional chinesa está repleta de elementos subjetivos. Como escreve Sonia Brown:

Através da monótona insistência de sons nasais, recria-se a sonoridade das três quadras constituídas de versos octossílabos e no último verso isolado. Inicialmente, o sujeito lírico amardonado revela-se insensível à música (duas primeiras quadras) para que, em seguida, já envolvido por ela, sinta ofendida sua “cicatriz melindrosa”, causando-lhe “agitação dolorosa”, ainda que sejam apenas “asitas” a distendê-la. No mundo simbolista, seria impossível a indiferença à música. A insistência na nasalidade, que produz uma musicalidade arrastada e chorosa, é quebrada nas duas primeiras estrofes, em que o eu poético confessa ainda não ter sido envolto pela música, com a anáfora (“Sem que”). Na última, entretanto, quando ocorre a confissão do envolvimento, o mesmo não acontece.¹⁹¹

Acerca da produção literária de Pessanha e suas influências da cultura oriental, anota Camila Marchioro:

A crítica especializada tem assumido que o termo *clepsidra* foi muito provavelmente buscado por Pessanha em Baudelaire: “O abismo é sempre sedento, a clepsidra se esvazia”. Exemplo deste viés analítico é o artigo “Simbologia de um título”, 1979, de Tereza Coelho Lopes. Todavia vale salientar que o termo *clepsidra* é também comum à poesia clássica chinesa (...). Nesse sentido, é profícuo retomar a influência que a imagem de um Oriente pleno de exotismos teve na corrente simbolista francesa. Os poetas simbolistas passam a assinalar que som, cor e visões partem da mesma intuição, que faz do poeta uma espécie de vidente. Sendo assim, o simbolismo mostrou uma reação contra o naturalismo e o realismo em favor da espiritualidade, da imaginação e dos sonhos. (...) O simbolista fecha-se sempre mais em si mesmo, procurando escutar as vozes interiores que o levariam a encontrar as “correspondências”, que derivam do fato de que o artista não crê mais na ciência como capaz de conhecer a realidade. Tais correspondências, que unem o mundo em uma única entidade básica, envolvem também o homem. O precursor do uso desse pensamento na poesia é Charles Baudelaire, que sublinha dois aspectos entre os quais se debate a crise do intelectual:

o tédio (spleen) e o ideal — fuga para um mundo longínquo, para a natureza exótica ou paraísos artificiais. Assim, a presença de uma dicção oriental na poesia de Pessanha poderia ser explicada por sua relação com o simbolismo. (...)

O termo relógio d’água está presente nos versos de alguns dos maiores poetas mandarins. Em Wang Wei (poeta da dinastia Tang), por exemplo, temos no poema “Canções de uma noite de outono” o seguinte: “Na longa noite, gota a gota, cai a água na clepsidra”(WEI, 1993, p. 37, tradução de António Graça de Abreu); em Li Bai (também da dinastia Tang), no poema “Apelo dos corvos pousados”, temos o verso: “a clepsidra de ouro já marcou as horas noturnas” (BAI, 1990, p. 35, tradução de António Graça de Abreu).¹⁹²

Marchioro cita estes dois exemplos a fim de mostrar uma temática presente em Pessanha que é corrente na poesia chinesa. Ela remarca que há muitos outros exemplos,

¹⁹¹ BROWN, Sonia Mara Ruiz; “Dor e música em “Clepsidra”, Obra de Camilo Pessanha”; Revista Momentum, Centro Universitário UNIFAAT, Vol. 1, n. 16, 2018.

¹⁹² MARCHIORO, Camila; “Tempo e desilusão em Clepsidra”; Revista Versalete; Curitiba, Vol. 3, n.º 5, jul.-dez. 2015.

inclusive dos mesmos poetas supracitados. Por exemplo, Ricardo Joppert faz referência ao símbolo da clepsidra na poesia taoísta, na qual “o poeta se deixa levar pela Natureza”:

*Le poète se laisse alors entraîner par la Nature: les sons d'Automne murmurent...C'est la Grande Union: l'espace se transforme en temps et le symbole en la clepsydre (TONG HU), dont la flèche (YU QIAN) indique l'écoulement de l'eau. Tout vibre à l'unisson du rythme de la Nature: les êtres s'accordent à l'Ordre du cosmos et il y a réponse de l'univers à cet accord: les brumes gagnent subtilement des couleurs auspicieuses », car, pour le Taoïsme de la Pureté Supérieure, la communion cosmique est réelle; elle se manifeste par des signes concerts.*¹⁹³

O poeta se permite levar pela natureza: os sons da natureza murmuram... É a Grande União: o espaço se transforma em tempo e o símbolo na clepsidra (TONG HU), cujo sentido (YU QIAN) indique o gotejamento da água. Tudo vibra em uníssono do ritmo da natureza: os seres se acordam com a Ordem do cosmos e há a resposta do universos a este acordo: as brumas ganham sutilmente as cores auspiciosas, pois, para o Taoísta da Pureza Superior, a comunhão cósmica é real; ela se manifesta pelos signo das composições.

Como remarcou Camilo Pessanha em conferência que realizou sobre a literatura chinesa, a pronúncia dos caracteres é monossilábica, o resultado é uma proliferação de palavras homófonas. François Cheng¹⁹⁴, a este propósito ressalta correspondência entre palavras abstratas e palavras que designam objetos concretos é bastante comum no folclore chinês, especialmente quando ambas possuem a mesma pronúncia. Isto é algo notável inclusive em várias peças que compõem os espólios aqui estudados.

Existe um latente simbolismo na escolha de morcegos e nuvens para o topo de um de seus vasos, não sendo a escolha aleatória nem puramente decorativa. Em chinês, as palavras “morcego” e “felicidade” são homófonas. Além disso, o morcego é um símbolo de longevidade. A colocação de morcegos entre as nuvens é uma mensagem para o espectador dizendo: “Que sua longevidade e felicidade sejam tão grandes quanto o céu é alto”.

Vimos que corça (鹿 – lù) torna-se símbolo de *status* (禄 – lù), assim como morcego (蝠 – fú) simboliza prosperidade (福 – fú). Muitas vezes, objetos são dispostos de maneira a realizar uma combinação das desejadas expressões, ou, como vimos nos objetos do espólio de Pessanha, estão dispostos em conjunto na mesma imagem, afirmando a intencionalidade da coexistência dos dois símbolos.

¹⁹³ JOPPERT, Ricardo; “*Intégrité Impériale L'héritage de Song Huizong*” (1082 - 1135), Abebooks, Brésil, 2002, p. 49.

¹⁹⁴ CHENG, François; “Chinese Poetic Writing”; *The Chinese University of Hong Kong Press*, Hong Kong, 2016, p. 20.

CONCLUSÃO

José Vicente Jorge e Camilo Pessanha, além de colecionadores orientalistas, eram funcionários públicos, vivendo em Macau na virada do século XIX ao XX. Entre outras características compartilhadas, demonstraram profunda afeição pela cultura chinesa. Nesse percurso silogístico, para falar de coleções orientalistas, foi necessário conhecer o ambiente cultural em que os espólios foram formados, sendo também relevante para compreender as motivações dos próprios colecionadores.

Reforçando a relevância do ambiente cultural e histórico, foi conveniente ilustrar, junto à formação das coleções, os aspectos sociopolíticos que contribuíram para a criação dos referidos espólios. Nesse contexto, propôs-se realizar uma apresentação da história e da cultura chinesa à época da chegada dos portugueses à cidade portuária de Macau. Consideraram-se, assim, o renascimento do interesse luso pela China no início do século XX, as origens do colecionismo orientalista em Macau e as relações dos nossos colecionadores com a cultura chinesa. Como refere José Ribeiro:

O conhecimento da língua chinesa pelo Poeta e os ensinamentos de José Vicente Jorge no que se refere à arte chinesa foram cruciais para a reunião de tão interessante colecção. Claro que sem obras de arte de qualidade para comprar seria impossível reunir uma colecção relevante. E aqui a localização de Macau na província de Guangdong, foi determinante na constituição da colecção Camilo Pessanha. De facto o interesse pelas colecções na província de Guangdong surgiu muito cedo, provavelmente durante a dinastia Ming, tendo florescido nos reinados de Jiaqing (1796-1820) e Daoguang (1821-1850). (Xian Yuqing, Guangdong Zhi Jianshangii in *Guangdong Wenwu Zhanlanhui*, Hong-Kong, Zhongguo Wenhua Xin Cihui, 1941.) De acordo com algumas fontes escritas existiam 71 colecionadores de Guangdong durante as dinastias Ming e Qing, na sua maioria especializados em caligrafia e pintura. (c.f. Helen Ho Chan, “A Catalogue of Chinese Paintings in Museum Luis de Camões”, Hong-Kong, 1977).

Em 1927 Wang Zhaoyong publicou um livro de história da pintura de Guangdong. Neste livro refere 458 pintores de Guangdong, desde a dinastia Tang à Dinastia Qing. (Lingnanhua Zhenglu, Xangai Press, 1927). Em 1934 foi organizada em Nanjing a Segunda Exposição Nacional de Arte, sendo expostos 2000 trabalhos, sendo 600 de artistas de Guangdong. Assim não é de estranhar que se tivessem formado colecções de pintura e caligrafia nesta província. A colecção mais importante existente na província de Guangdong, foi reunida por Jian Youwen, na década de 30 do século 20, actualmente na Galeria de Arte da Universidade de Hong-Kong. A colecção Silva Mendes é seguramente a segunda em importância nesta província. A colecção Camilo Pessanha é a terceira colecção de pintura e caligrafia, tendo sido, no entanto cronologicamente a primeira a ser constituída, assumindo assim um papel pioneiro na história das colecções desta região.¹⁹⁵

¹⁹⁵ RIBEIRO, José Diogo Henriques Seco; “A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha”, in “Arquivo Coimbrão” – Boletim da Biblioteca Municipal, Vol. XXXV, Coimbra, 2002, p. 195.

A pesquisa comprovou empiricamente que as contribuições de Jorge e Pessanha, no campo das artes chinesas, contiveram um conteúdo além de um sentido de fruição estética. Incorporam i) admiração pelo exotismo, ii) busca pela harmonia confucionista e iii) comparação sociocultural frente à lógica social hierarquizada, associada diretamente à erudição. Nesse cenário, alimentam uma fonte contínua de exaltação estética, e revelando aspectos marcantes de seus percursos colecionistas em decorrência de uma apreciação biográfica com a tradição dos literatos chineses. Foram figuras cívicas intervenientes que, nas suas qualidades respectivas de intérprete-tradutor e jurista, tiveram posições determinantes nas relações com os macaenses, os portugueses e os chineses, além de navegar pelas variantes dos idiomas sînicos, o mandarim e o cantonês.

Ademais, buscou-se compreender os elementos constituintes do colecionismo português, identificando seus principais agentes. Fez-se necessário entender, também, o que consignou a estruturação de uma estética chinesa, com a qual Jorge e Pessanha lidavam e por meio da qual se inspiraram na formação dos acervos, revelando um conteúdo que os aproximou de um exercício de erudição próprio do mandarinato. Nesse contexto, esses colecionistas estiveram imbuídos de uma tradição artística chinesa já consolidada, que surpreendeu os ocidentais em suas teorias e tradições.

Em síntese, as principais ideias estéticas chinesas, expostas nos acervos de Pessanha e Jorge sublinham a existência de um intercâmbio cultural. A evidência desse diálogo faz transparecer um fascínio pelo que era exótico a eles, o que se constata por meio do perfil das obras colecionadas e que está explícito, sobretudo, nos objetos colecionados. A seleção das obras, portanto, não foi feita aleatoriamente: ela resulta de criteriosa análise axiológica sobre o teor e a simbologia contida nos artefatos. Contribuiu-se, dessa maneira, para um entendimento mais lúcido do que se constituiu uma concepção sobre “arte chinesa”, bem como alguns de seus princípios norteadores.

Para Jorge (1995), o artesanato comum contribuía muito para a cor e a riqueza do cotidiano chinês: os mercados estavam repletos de esculturas e bordados, cestaria e laca, cerâmicas mais rústicas, estampas de xilogravura usadas como enfeites, metais e couro. Os ofícios artísticos, por outro lado, incluíam muitos tipos de artefatos que os conhecedores chineses da dinastia Ming valorizavam mais. A própria antiguidade conferia valor: antigos potes de bronze, espelhos e objetos de jade esculpidos eram reverenciados, menos como objetos de arte do que como ligações às origens históricas da civilização. Também eram estimadas as famosas caligrafias antigas que tinham sido gravadas em pedra; obras impressas

raras da dinastia Song. As cerâmicas Song, que geralmente combinavam beleza com antiguidade, eram colecionadas com avidez, como refere o autor:

Os bronzes são muito apreciados pelos chineses não só por causa do seu valor artístico e arqueológico, mas também, e principalmente, por causa da grande relação que têm com a história e literatura chinesa. Sobre bronze, publicaram-se talvez mais livros do que sobre qualquer outra arte. Dentre os livros chineses, os principais são: *Hsüan-Ho-Po-Ku-T'ou-Lu*, (*Descrição ilustrada das antiguidades no palácio de Hsüan-Ho*), em trinta volumes, por Wang-Fu. *Shao-Hsing-Chien-Ku-T'ou* (*Espelhos Antigos do Período Shao-Hsing — 1131 1162, com ilustrações*). *Hsi-Ch 'ing-Ku-Chien* (*Coleção dos Bronzes do Palácio Imperial*) em quarenta e dois volumes, publicada pelo imperador Ch'ien-Lung em 1751. A edição original desta obra é rara e muito cara, mas foi ultimamente reproduzida em Xangai, por processo fotográfico, e encontra-se à venda por preço razoável. É um valioso auxílio para o estudo de bronzes. (JORGE, 1995, p. 105).

A época Song legou os mais antigos “guias de especialista em arte” de que há registro. Alguns destes *connaisseurs* ficaram famosos, o que era sabido e valorizado por Jorge e Pessanha. É o caso de Mi Fu (1051-1107) e de Huizong, pintores e colecionadores especializados na pesquisa de objetos raros. Se, por um lado, Mi Fu partilhava o gosto dos letrados Song pelas “curiosidades”, em particular pelas pedras que pela sua forma, estrutura ou cor se tornavam excepcionais, por outro lado, o Imperador Huizong, (1082-1135), pintor e devoto destas pedras excepcionais, possuía também uma coleção de seis mil rolos de pintura.

Jorge e Pessanha comparavam-se a eruditos chineses. Supunham haver uma correspondência biográfica que os envolviam em uma percepção equiparada a pessoas de responsabilidade social, fazendo com que percebessem o compartilhamento de papéis e de aspirações junto à elite. Se os eruditos, pertencentes a esta elite chinesa, não estavam realmente a serviço do governo, eram, ao menos, elegíveis para o serviço governamental. Isso alimenta a busca de Jorge e Pessanha pelo interesse de uma noção de harmonia confucionista.

Por isso, qualificada pela sua educação para buscar tal elegibilidade, a obra dos artistas chineses era um acompanhamento esperado de seus papéis públicos como líderes sociais e funcionários do governo. Quando, apesar de suas qualificações, se escolhia renunciar a essas funções burocráticas, era considerado “contemplativo”, o que não significa retirado da sociedade, mas simplesmente uma pessoa que retém o aprendizado, mas não trabalha para a burocracia. Shen Zhou (1427-1509), o pintor mais notável de sua época¹⁹⁶ e Ni Zan, cuja

¹⁹⁶ Ele era proveniente de uma família perto de Suzhou que há quatro gerações produzia artistas e poetas. Nenhum desses antepassados havia mantido serviço governamental, e ele próprio, Shen, se recusou a fazê-lo, embora estivesse em contato íntimo com muitos altos funcionários de sua região. Shen também colecionava livros, objetos de arte e antiguidades. In “*Circa 1492: Art in the Age of Exploration*”; Jay A. Levenson (Ed.); National Gallery of Art, Washington; Yale University Press, New Haven and London, 1991, p. 349.

carreira tornou-se uma das lendas da cultura do século XIV¹⁹⁷, são exemplos de erudição buscada por Jorge e Pessanha.

Outros eruditos que inspiraram os colecionistas portugueses são os do século XVIII, em que se continua a tradição de *connaisseurs*. Jorge e Pessanha realizaram algo que constituía uma atividade com raízes longínquas na China, e uma das evidências empíricas disso são os registros historiográficos de Jiangsu, que é, desde o século XVI, o grande centro do comércio de antiguidades, segundo Yuqing Xian¹⁹⁸. O autor explica que, só na província de Guangdong, havia durante as dinastias Ming e Qing setenta e um colecionadores, na sua maioria especializados em caligrafia e pintura.

A caligrafia perfaz um dos principais elementos em que se verifica o fascínio em Camilo Pessanha. Concentra o fascínio do exótico a eles, a aproximação de um sentido de harmonia confucionista, e os remete a uma identificação biográfica com eruditos chineses. Mark Edward Lewis, em sua obra *“Writing and Authority in Early China”*, observa que “a maior importância da escrita para o império chinês e para a civilização imperial não derivou de seu papel administrativo. Em vez disso, o império chinês, incluindo suas versões artísticas e religiosas, baseava-se em um *reino imaginário* criado nos textos¹⁹⁹”, ou seja, a criação poético-caligráfica na cosmologia chinesa encontra paralelo nas poesias de Camilo Pessanha. Como assevera Bell (2008), esse reino imaginário, criado nos textos, encontra-se no Daodejing, livro da sabedoria de Lao Tzu, “que falou desse reino ao qual todo indivíduo de distinção devia aspirar, o da tranquila e solitária contemplação e do cosmos”²⁰⁰.

Observando este modelo de sociedade harmônica, Pessanha admirava o pensador contemplativo. Nesse contexto, ganha expressão em Pessanha uma comparação entre Lao Tzu e seu contemporâneo pragmático, Confúcio, a quem conferia-lhe “um duplo caráter de

¹⁹⁷ Ni Zan era um rico proprietário de terras “que fugira de casa na meia-idade, possivelmente para evitar obrigações tributárias e que dera de vagar pelas vias fluviais da China central num barco-moradia, trocando os préstimos do pincel pela hospitalidade de pessoas cultas”. Ele estava entre os “Quatro Grandes Mestres da dinastia Yuan (1279 a 1368)”, segundo a historiografia da arte chinesa. BELL, Julian. Op. Cit., p. 138.

¹⁹⁸ XIAN, Yuqing; *“Guangdong Wenwu Zhanlanhui”*; Ed. Guangdong Wenwu Xin Cihui, 1941. p. 982-997.

¹⁹⁹ Tradução de “The ultimate importance of writing to the Chinese empire and imperial civilization did not derive from its administrative role. Rather the Chinese empire, including its artistic and religious versions, was based on an imaginary realm created within texts. These texts, couched in an artificial language above the local world of spoken dialects, created a model of society against which actual institutions were measured.” LEWIS, Mark Edward; *“Writing and Authority in Early China”*; Albany, State University of New York Press, 1999, p.4.

²⁰⁰ BELL, Julian; *“Uma nova história da arte”*; São Paulo, WMF Martins Fontes, 2008, p. 76.

enciclopédia e de monumento étnico-coletivo, construindo a própria alma chinesa”²⁰¹, que o poeta português, fascinado, estudava com avidez.

A estética chinesa, em linhas gerais, estava imersa no ideal confucionista. Tornou-se importante tentar elucidar em que medida a relação arte-sabedoria despertou o interesse dos colecionistas Jorge e Pessanha, na tentativa de captar os princípios gerais da arte chinesa. Assim, pois, conforme a estrutura de investigação proposta foi sendo realizada, evidenciou-se que o ideal de Confúcio "tornar-se humano educado" pode ter sido o mote da constituição dos presentes espólios, com foco em uma interseção entre artes e ética, de acordo com a perspectiva confucionista.

Entre as indagações que balizaram a pesquisa, sobressaiu a admiração de Jorge e de Pessanha pela harmonia confucionista, que mantém vínculo direto com as normas éticas evidenciadas nas formas estéticas. Beleza é um conceito muito importante nos textos confucionistas da era Pré-Qin, que poderia ser traduzido como "textura" ou "forma", capaz de comunicar sentimentos ou de ativar a reação sensorial. O termo aparece 14 vezes nos *Analectos* de Confúcio. Posteriormente, a palavra “beleza” reaparecerá nos textos atribuídos a Xunzi (o último dos maiores grandes filósofos neoconfucionistas da era Pré-Qin), citando a expressão 81 vezes²⁰². Dessa maneira, Confúcio, admirado por Jorge e Pessanha, abordava a questão do desenvolvimento artístico (especialmente poesia e música), enfatizando sua importância no processo de cultivo moral, ou seja, tornar-se *jūnzǐ* (君子), uma pessoa exemplar.

Eric C. Mullis, em seu artigo intitulado *The ethics of Confucian artistry* (A ética da arte confucionista), observa que “praticar uma arte é necessariamente um assunto moral, pois implica transformar o eu, encontrar um lugar dentro de uma tradição e entrar em relações significativas com os demais”²⁰³. A simbologia de harmonia contida nesse significado se associa ao que Jorge e Pessanha expressam por intermédio do apreço ao colecionismo: a estima pela arte os convida a uma auto-comparação com o sentido mais puro do vocábulo *jūnzǐ* (君子), usado para designar um alto cargo oficial da classe dominante²⁰⁴. Esse termo,

²⁰¹ Referência: Texto informativo exposto pela curadoria do Museu Nacional Machado de Castro (Coimbra, Portugal), na sala onde se encontra a coleção Camilo Pessanha.

²⁰² ZHANG, Qian. Front; Philos; China, In “The boundaries of beauty in Pre-Qin Confucian aesthetics”, In *Frontiers of Philosophy in China*, vol. 4(1), 2009, pp 52–63.

²⁰³ Tradução de “practicing an art is necessarily a moral affair as it entails transforming the self, finding a place within a tradition, and otherwise entering into significant relationships with others”, In MULLIS, Eric C; “*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*”; Vol. 65, No. 1, “Special Issue: Global Theories of the Arts and Aesthetics”, Winter, 2007, p. 99.

²⁰⁴ O ideograma é formado por dois sinais numéricos: 十 (*shí* – “dez”) e 一 (*yī* – “um”). O número um (一) representa o início e dez (十) simboliza o final; e, de um a dez, nenhum número pode ser esquecido nem trocado

posteriormente, já nos tempos de Jorge em Macau, era utilizado para designar as qualidades de uma pessoa passível de ser considerada digna de pertencer a uma classe chamada *shì* (士), que ainda é a denominação dada geralmente a letrados, ilustres e pessoas capacitadas. Imbuídos por esses sentimentos, os colecionistas portugueses demonstravam consciência de sua relevância sociocultural.

No que se refere à estrutura social, é mais notável em Jorge do que em Pessanha a percepção de que posições de liderança e de erudição se complementam e estão associadas. Essa interpretação reforça o entendimento de Jorge e Pessanha de que, para os chineses, existe uma longa e ininterrupta tradição de alfabetização e aprendizado. Os chineses desenvolveram desde muito cedo uma tradição de empregar homens instruídos em posições de liderança na sociedade. Criaram-se escolas de pensamento, das quais a confucionista tornou-se uma das mais significativas.

O confucionismo evitou a ideia da verdade revelada ou divina. Ensinou, em seu lugar, que os homens devem estudar o passado e observar o mundo ao seu redor – especialmente o mundo humano – e aplicar as lições derivadas da experiência humana à solução dos problemas presentes²⁰⁵. A China começou a afastar-se de uma elite aristocrática na sua governança a partir do século III a.C., gradualmente substituindo-a por uma elite relativamente aberta recrutada com base na meritocracia, fundada na educação. É compreensível como tal sistema teria despertado o interesse dos colecionadores orientais.

Ao enfatizar a identificação biográfica entre Jorge e Pessanha e os literatos chineses, verificou-se uma conexão profunda entre poesia e escrita chinesas. Sendo mais relevante em Pessanha do que em Jorge, ambos contribuem para o estudo desta atividade. A questão da sonoridade, aliada ao simbolismo, é fundamental na obra de Pessanha, verificada na utilização de processos poéticos afins aos da escrita poética chinesa. Encontramos, também em sua obra poética, uma musicalidade derivada da exploração de onomatopeias, aliteraões e

de ordem. Consequentemente, 十 (*shí*) é o indivíduo que consegue realizar algo por completo, porque é capacitado, geralmente instruído e não deixa escapar detalhes essenciais numa sequência de procedimento, sendo, portanto, 士 (*shì*) é também o nome de tratamento para pessoas corajosas (TAI, 2006, p. 253). Este ideograma 士 (*shì*) é a base do caractere 聖 (*shèng*), sagrado, santo, sábio, perfeito. 士 (*shì*) une-se aos radicais que representam 耳 (“orelha”) e 口 (“boca”), significando que 聖 (*shèng*) é o resultado de indivíduo letrado, capacitado e digno, por saber julgar bem ao ouvir e falar bem quando necessário (TAI, 2006, p. 268). Alguns consagrados sábios, venerados como gênios do pensamento, da pintura, da literatura e da música, são chamados de 聖 (*shèng*), aqueles que agem com sabedoria e cavalheirismo. Na história da China, somente Confúcio e Mêncio são considerados shèngrèn (santo ou pessoa sagrada), no campo da filosofia, educação e literatura. Li Bai, da Dinastia Tang, é considerado como o “sábio da poesia”.

²⁰⁵ Mote, 1991, Op. Cit., p. 337-350.

assonâncias. Não seria, pois, surpreendente, que ele se interessasse por obras de arte que colocassem luz neste aspecto.

Jorge e Pessanha conferem lastro a uma formação de um gosto colecionista europeu iniciada anteriormente, que, talvez, lhes tenha servido de inspiração. No que se refere às artes da Ásia, a origem está no final do Império Romano e no início da Alta Idade Média, graças ao intercâmbio comercial realizado, entre Oriente e Ocidente, através da Rota da Seda. A partir do século XVI, graças à expansão portuguesa, as viagens regulares às costas da Índia, da Malásia, do arquipélago Indonésio, da China e do Japão, permitiram a entrada nos portos europeus não só de especiarias, de sedas, de porcelanas, de marfins, de lacas, mas também de raridades artísticas orientais cujo destino foram as câmaras reais e os gabinetes de curiosidades das elites principescas. Assim, o gosto pelas obras de arte orientais rapidamente se generalizou a outras camadas sociais detentoras de maior poder econômico.

Assim, a hipótese restou empiricamente comprovada. Os acervos de Jorge e Pessanha serviram de evidência, demonstrando um conteúdo que sobrepassa uma lógica de fruição decorativa. A imersão cultural *per se* mostra uma integração que serve de base para construção de vínculos socioculturais. Isso proporcionou um nexu psicológico favorável à persecução de i) algo que lhes era exótico, ii) que lhes permitia buscar sentido em uma harmonia confucionista e iii) que os integrava em uma lógica social que lhes dava a sensação de pertencimento a uma elite de eruditos, comparável aos chineses.

Metodologicamente, a experiência de pesquisar acervos, em três continentes e em diferentes línguas, foi mais desafiador do que se supunha ao início da empreitada investigativa. Considerando que a grande maioria dos museus nacionais de Portugal, China e Brasil se estabeleceu a partir do século XIX, isso possibilitou a busca de informação, de relatos e de artefatos antigos em instituições historicamente jovens. O resultado viabilizou estudos que lançaram luz sobre a permeabilidade das coleções de arte públicas e privadas e suas constituições, circulações e transformações na sociedade do passado e do presente.

REFERÊNCIAS

ACCIAIUOLI, Margarida. *Exposições do Estado Novo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998.

AGÊNCIA GERAL DAS COLÓNIAS. *Fausto Sampaio, pintor do ultramar português*. [Colectânea das conferências realizadas na Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, durante a exposição do pintor Fausto Sampaio]. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1942.

ALEMBERT, Francisco. Para uma história (social) da arte brasileira. In: Fabiana Werneck Barcinski (org.). *Sobre a arte brasileira da pré-história aos anos 1960*. São Paulo, Sesc São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

ALMEIDA, A. Chaves. Um pintor de além-mar - Fausto Sampaio. *O mundo português: revista de cultura e propaganda arte e literatura colônias*, Lisboa, A.G.C.S.P.N., v. 7 n. 73, jan., p. 43-45. 1934-1947.

ALMEIDA, Maria Benedita de. Os Portugueses na China: Primeiros Contactos. *Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa, v. 5, n. 12, p. 89-96, 1989.

AMARO, Ana Maria. *Aquarelas de Macau : 1960-1970 : cenas de rua e histórias de vida*. Macau: Comissão Territorial de Macau para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998.

AMARO, Ana Maria. Leques Chineses de Exportação. *Revista Macau*, 3 série n. 2, jul. 2000.

AMEAL, João. Mostuário do Império (A propósito da Exposição Colonial do Porto). *O Mundo Português*, ano 1, n. 3, 1934.

ANSELMO, Manuel. A ideia portuguesa de império. *O Mundo Português*, ano 2, v. 2, 1935.

APPEL, Michaela. *The art of East Asia*. Cologne: Konemann, 1999. v. 1.

ARESTA, António. Cinco Figuras do Diálogo Luso-Chinês em Macau. *Administração*, n. 97, v. 35, p. 873-893, 3. trim. 2012.

AZEVEDO, Rafael Ávila de. *A influência da cultura portuguesa em Macau*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

BANCEL, Nicolas. Un événement oublié de la république coloniale: 1931! Tous à l'Expo... *Le Monde Diplomatique*, jan. 2001.

BANIK, G.; MAIRINGER, F.; PONAHL, J.; STACHELBERGER, H.; VENDL, A., 'The destruction of paper by green copper pigments, demonstrated by a sample of Chinese wallpapers'. In: ICC Preprints, Vienna Congress, IIC, London: [s.n.], 1980. p. 180-185.

BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre a arte brasileira da pré-história aos anos 1960*. São Paulo, Sesc São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2015.

BARREIROS, Danilo. *O testamento de Camilo Pessanha*. Lisboa: Bertrand Irmãos, 1961.

BELL, Julian. *Uma nova história da arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

BONFIM, Julianna; CRUZ, Eduardo da.. A polêmica em torno da emigração chinesa via Macau no Diário do Rio de Janeiro (1850-1878). In: CRUZ, Eduardo da (org.). *No giro do mundo: os periódicos do século XIX no Real Gabinete Português de Leitura*. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2015.

BOURDON, Léon. *La Compagnie de Jésus et le Japon:1547-1570*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

BOXER, Charles Ralph. O cronista João de Barros e o seu interesse pela China Ming, *Oceanos*, Lisboa, v. 14, p. 114-117, 1993.

BOXER, Charles Ralph. *Estudos para a História de Macau: séculos XVI e XVII*. Lisboa: Fundação Oriente, 1991.

BOXER, Charles Ralph. *Macau na época da restauração*. Lisboa: Fundação Oriente, 1993.

BRAGA, Duarte Drumond. *Campos, Sá-Carneiro e Almada: Orientalismo no primeiro número de Orpheu*. *Desassossego*, n. 15, jun. 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/111894/116568>. Acesso em: 23 mar. 2017.

BRONGNIART, Alexandre; SALVÉTAT, Alphonse. *Traité des arts céramiques ou des poteries considérées dans leur histoire, leur pratique et leur théorie*. Paris, 1877. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k67829t>. Acesso em: 4 nov. 2017.

BROWN, Sonia Mara Ruiz. Dor e música em “Clepsidra”, Obra de Camilo Pessanha. *Revista Momentum*, Centro Universitário UNIFAAT, v. 1, n. 16, 2018.

BUENO, André da Silva. *O Dao está no Torno do Oleiro*. Julho, 2004. Disponível em: <http://sinografia.blogspot.com.br/2007/07/o-dao-esta-no-torno-do-oleiro-julho-2004.html>. Acesso em: 1 nov. 2016.

BUENO, André da Silva. O mundo nos veios de um jade: a arte tradicional chinesa. *Revista eletrônica “Crítica”*, 18 ago. 2004. Disponível em: http://criticanarede.com/est_jade.html. Acesso em: 1 nov. 2016.

BUENO, André da Silva. *100 textos de história chinesa*. União da Vitória: FAFIUV - Kayganguê, 2011.

CAHILL, James. *Chinese Painting*, New York, Skira Rizzoli,1977.

CAHILL, James. ‘Approaches to Chinese Painting – part II’. In: Y. Xin; CHONGZHENG R., N.; BARNHART, M. (ed.). *Three thousand years of Chinese painting*. London: Yale University Press, 1997.

CAI, Xinfu. (*Noções sobre radicais dos ideogramas em dicionários*). Taibei: Hanguang Wenhua Shiye Gongsi [Hanguang Cultura], 1985.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

CATROGA, Fernando. *O céu da memória: cemitério romântico e culto cívico dos mortos*. Coimbra, Minerva, 1999a.

CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*, Coimbra, Quarteto, 2001.

CATROGA, Fernando. *Teoria da história e do conhecimento histórico*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1996 (edição policopiada).

CATROGA, Fernando. Cientismo e historicismo. In: AA.W. *Seminário sobre o Positivismo*. Évora: Universidade de Évora, 1998.

CATROGA, Fernando. A História começou a Oriente. AA.W. *O Orientalismo em Portugal*. Lisboa, CNCDP, 1999.

CATZ, Rebecca; ROGERS, Francis (ed.). *Cartas de Fernão Mendes Pinto e outros Documentos*. Lisboa: Presença, 1983.

CHAN, Helen. *A Catalogue of Chinese Painting in the Luís de Camões Museum*. Macau: Imprensa Nacional, 1927.

CHAN, Wing-Tsit. *Sourcebook in Chinese Philosophy*. Princeton: PUP, 1963.

CHAVES, Jonathan. *Singing of the source: nature and god in the poetry of the Chinese Painter Wu Li*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1993.

CHENG, Anne. *Historia del pensamiento chino*. Madrid: Bellaterra, 2003.

CHENG, C.-Y, Liu Zongzhou on Self-Cultivation. In: MAKEHAM, John (ed.). *Dao Companion to Neo-Confucian Philosophy*. New York: Springer, 2010.

CHENG, François. *Chinese poetic writing*. The Chinese University of Hong Kong Press, Hong Kong, 2016

CHENG, François. *Empty and full : the Language of Chinese Painting [Vide et plein : le langage pictural chinois]*. Translated by Michael H. Kohn. Boston: Shambhala, 1994.

CHENG, François. *Vide et plein*. Paris: Le Seuil, 2001.

CHONGZHENG, N. The Qing Dynasty (1644-1911). In: Y. Xin; CHONGZHENG R., N.; BARNHART, M. (ed.). *Three thousand years of Chinese painting*. London: Yale University Press, 1997. p. 251-298.

CLARK, Timothy James. *The sight of death: an experiment in art writing*. Yale: Yale University Press, 2006.

COATES, Austin, *Macau: calçada da história*. Lisboa:, Macau: Gradiva, Instituto Cultural, 1991.

COLOMBAN, Eudore. *Resumo da História de Macau*. Macau: [s.n.], 1927.

COOPER, Michael, *Rodrigues O intérprete: um Jesuíto no Japão e na China*. Lisboa: Quetzal, 1994.

COSTA, João Paulo A. O. *Do sonho Manuelino ao Realismo Joanino: novos documentos sobre as relações luso-chinesas na terceira década do século XVI*. *Stvdia*, Lisboa, v. 50, p. 121-56, 1991.

COSTA, João Paulo A. O. As Missões Cristãs na China e no Japão. In: ALBUQUERQUE, Luís de (org.). *O portugueses no mundo*. Lisboa: Alfa, 1989. v. 3, p. 143-57.

COSTA, João Paulo A. Os Portugueses na China. In: ALBUQUERQUE, Luís de (org.). *Os portugueses no mundo*, Lisboa: Alfa, 1989. v. 4, p.180-96.

COSTA, João Paulo A. Os portugueses e o extremo-orient no século XVI: reflexões em torno do estabelecimento em Macau. In: COLÓQUIO COMEMORATIVO DO PRIMEIRO CENTENÁRIO DO TRATADO DE PEQUIM. [Actas do...]. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 1987. p. 25-39.

COSTA, José Pereira da. *Comunicação sobre a "Relação da Viagem que Fizeram de Lisboa para Macau na Galera Novo Paquete 5 Congregados da Missão*. *Stvdia* , Lisboa, v. 48, p. 369-444, 1989.

COUCEIRO, Gonçalo. A Igreja e o Colégio da Madre de Deus e o Mecenato Local. In: *As Ruínas de S. Paulo: Um Monumento para o Futuro =St. Paul's Ruins: A Monument Towards the Future*. Lisboa: Macau: Missão de Macau, Instituto Cultural, 5-28 Set., 22-21 Dez. 1994, p. 55-61.

COUCEIRO, Gonçalo. A Igreja de S. Paulo em Macau. *Oceanos*, Lisboa, v. 6, p. 87-95, 1991.

COUCEIRO, Gonçalo. *Pintores Jesuítas na China*. *Oceanos*, Lisboa, v. 12, p. 92-101, 1992.

CRUZ, Eduardo da. A hemeroteca oitocentista do Real Gabinete Português de Leitura. In: CRUZ, Eduardo da (org.). *No giro do mundo: os periódicos do Real Gabinete Português de Leitura no século XIX*. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2014.

DAVIDSON, Gerald -*A guide to marks on Chinese porcelain*. Londres: Bamboo Pub, 1991.

DE REU, Wim. How to Throw a Pot: The Centrality of the Potter's Wheel in the Zhuangzi. *Asian Philosophy*, v. 20, n. 1, March 2010.

DIAS, J. P. R. 'Conservação de uma Peça de Arte Popular Chinesa', relatório de estágio, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (2001) (não publicado).

DUAN, Yucai. *Shuowen Jiezi* [Observações sobre explicações etimológicas]. Taibei: Wenhua Tushu Gongsi [Companhia do Livro Wenhua], 1982.

D'INTINO, Raffaella, *A Imagem da China nas Informações Portuguesas do Século XVI. Oceanos*, Lisboa, v. 14, p. 28-30, 1993.

DUNN, Michael et al. *The art of East Asia*. Köln : Könemann, 1999. v.1

ESTORNINHO, Carlos, Macau: 'Cidade do Nome de Deus, Não Há Outra Mais Leal': 1555/1999. In: *Um olhar sobre Macau*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, Fundação Oriente, 1991. p. 5-34

EXPOSIÇÃO do Mundo Português: secção colonial; Prefacio de Henrique Galvão. ed. il. Lisboa : Oficinas Graficas Neogravura, 1940. [Catálogo de exposição]

FLORES, Jorge Manuel. A Imagem do Oriente no Ocidente Europeu: Dos Ecos da Expansão Mongol ao Portugal Manuelino. *Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, v. 2, n. 5, p. 21-40, 1990.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio, melancolia: leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: EdUSP, 2001.

GOMES, Gonzaga. Curiosidades Chinesas: O Museu do Senhor Vicente Jorge. *Renascimento*, n. 2, 1943.

GOMES, Maria Alexandra da Costa (coord.). *Do neolítico ao último imperador: a perspectiva de um colecionador de Macau*. Macau: Lisboa: Governo de Macau, 1994.

GRAHAM, William T. Yü Hsin and 'The Lament for the South. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, v. 36, p. 82-113, 1976. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/2718739.

GREVENSTEIN, A.; STAAL, M. Conservation of Chinese wallpapers – training and conservation. In: Preprint from the 9th International Congress of IADA, ed. M. S. Koch, Copenhagen : IADA - International Association of Book and Paper Conservators, 1999. p.17-22. Disponível em: http://www.cool.conservation-us.org/iada/ta99_017.pdf. Acesso em: 23 abr. 2011.

GU, X.; HOU, Y.-Li; GOUET, V. The treatment of Chinese portraits: an introduction to Chinese painting conservation technique. In: American Institute of Conservation Book and Paper Group Annual 18 (1999). Disponível em: <http://aic.stanford.edu/sg/bpg/annual/v18/bp18-05.html>.

HE, Xing; TAN. Long. (*Sobre o dragão*). Hongkong: Zhonghua Shuju (Editora China), 1989.

HU, Puan. *Zhongguo Wenzixue Shi* [História da etimologia da China]. Beijing: Zhongguo Shudian [Livraria China], 1983.

HU, Shuangbao. *Hanyu Hanzi Hanwenhua* [Língua, caracteres e cultura da China]. Beijing: Beijing Daxue Chubanshe [Editora da Universidade de Beijing], 1998.

ILLOUZ, C., ‘Collection Camilo Pessanha: Constat d’état de peintures chinoises (avec estimation de travaux de restauration)’, relatório para o Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra (2002).

JARDIM, Maria Antónia. Camilo Pessanha: o pincel na mão dos símbolos. Lisboa: Inquietud'Edições, 2017.

JOPERT, Ricardo. *Oposição complementar*. Rio de Janeiro: Museu Castro Maya, 1998.

JOPERT, Ricardo. *Intégrité Impériale L'héritage de Song Huizong (1082 - 1135)* Abebooks, Brésil, 2002

JORGE, Graca Pacheco; BARREIROS, Pedro. *José Vicente Jorge: Macaense ilustre: fotobiografia = Jose Vicente Jorge: distinguished Macanese: photobiography= 若瑟·文森·喬治: 卓越的土生葡人圖片傳記*. Macau : Albergue SCM, 2011.

JORGE, José Vicente. *Notas sobre a arte chinesa*. Introdução de Pedro Barreiros. 2. ed. rev. e aum. il. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1995.

JU, Yueshi. *Zhoncuo Xiangzheng Wenhua* [Cultura de símbolos da China]. Shanghai: Renming Chubanshe (Editora do Povo), 2001.

LABORINHO, Ana Paula. O Oriente do Ocidente: Orientações da Literatura Portuguesa. *Macau*, 1. Série, n. 38, ago. Macau: Gabinete de Comunicação Social, 1991. p. 52-57.

LABORINHO, Ana Paula; PINTO, Marta Pacheco. *Macau na escrita, escritas de Macau*. Ribeirão: Húmus, 2010.

LEDDEROSE, L. *Ten thousands things*. Princeton: Princeton University press, 1999.

LEE, Sherman E. Art in China 1450-1550. In: LEVENSON, Jay A. (ed.). *Circa 1492: art in the age of exploration*. New Haven: National Gallery of Art, Washignton; London: Yale University Press, 1991.

LEITE, J. *A China no Brasil*. Campinas: UNICAMP, 2000.

LESSA, Almerindo, *Portugal e a China: uma experiência de contatos*. Lisboa: Câmara Municipal, 1981.

LEWIS, Mark Edward. *Writing and authority in early China*. Albany: State University of New York Press, 1999.

LI, Jinzhong; DEBAO, Wu. *Hanzi Shipng Zhishi* [Conhecimentos práticos de ideogramas]. Shanghai: Wenhui Chubanshe [Editora Wenhui], 1995.

LIN Jengyi. 品味故宮繪畫之美 / *Imperial taste : the beauty of painting = pin wei gu gong hui hua zhi mei*. Taipei: Acoustiguide Asia, Taiwan Branch, 2015

LIN, Yutang *The importance of understanding*. London: Heinemann, 1961.

LINDQVIST, Cecília. *China: empire of living symbols*. Reading, Mass.: Addison-Wesley, 1991.

LITTLE, S. *Report on the Camilo Pessanha Collection of Asian Art* in the Museu Nacional de Machado de Castro. Coimbra: Relatório para o Museu Nacional Machado de Castro, 2001.

LO P-C, TWISS, S. *Chinese just war ethics: origin, development, and dissent*. London: Routledge, 2017.

LOUREIRO, Rui Manuel. Um Algarvio nos Mares da China: Leonel de Sousa, 1554. *Cadernos Históricos*, Lagos, v. 2, p. 39-44, 1991.

LOUREIRO, Rui Manuel. Da Passagem Portuguesa pela China. In: ALBUQUERQUE, Martim de; GARCIA, José Manuel (org.). *Rotas da terra e do mar*. Lisboa: Diário de Notícias, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994. p. 428-56.

LOUREIRO, Rui Manuel. A imagem da China na cultura dos descobrimentos portugueses. *Via Latina*, suplemento Macau, Coimbra, v. 3, p.80-82, maio 1991.

LOUREIRO, Rui Manuel. Macau. In: ALBUQUERQUE, Luís de (org.). *Dicionário de história dos descobrimentos portugueses*. Lisboa: Caminho, 1994. v.2, p. 633-635.

LOUREIRO, Rui Manuel. Portugal em Busca da China: Imagens e Miragens: 1498-1514. *Ler História*, Lisboa, v. 19, p. 31-43, 1990.

LOUREIRO, Rui Manuel. A visão da China nas Cartas dos Cativos de Cantão: 1534-1536. *Estudos Orientais*, Lisboa, v. 3, p. 279-295.

LOUREIRO, Rui Manuel. Macau, grande empório da Ásia marítima. In: *Presença Portuguesa na Ásia: testemunhos, memória, colecionismo*. Textos e investigação: Alexandra Curvelo [et al.]; coord. científica Fernando António Baptista Pereira. Lisboa: Fundação Oriente, 2008.

LOUREIRO, Rui Manuel; GARCIA, José Manuel, "Os Jesuítas e a China", in *As Ruínas de S. Paulo: Um Monumento para o Futuro = St. Paul's Ruins: A Monument Towards the Future*, Lisboa: Macau: Missão de Macau, Instituto Cultural, 5-28 Set., 22-21 Dez. 1994, p. 21-35.

LOURENÇO, J. L. Miguel; ASTIGARRAGA, Zarazúa Isabel & Paulo Dias, João. (2011). *Conservation of a group of Chinese paintings and calligraphies from the Camilo Pessanha collection: an example of a "less oriental" approach*. *Conservar Património*. 13-14. 37-57. 10.14568/cp13-14_4.

LUCHINAT, C. *Michelangelo sculptor. [Michelangelo sculptore]*. Milan: 24 ore cultura, 2010.

MACAU e o Oriente na Torre do Tombo: Séculos XVI a XX. Lisboa: Arquivos Nacionais, Torre do Tombo, 1993 [Catálogo].

MACGREGOR, Neil. *A history of the world in 100 objects*. London: Penguin Books, 2012.

MAGALHÃES, Joaquim Romero de. Uma Estrutura do Império Português: O Município. In: *Portugal e o Oriente: ciclo de conferências*. Lisboa: Quetzal, Fundação Oriente, 1994. p. 67-94.

MARABINI, Valentina. A year's placement in Shanghai. British Museum, Disponível em: <http://blog.britishmuseum.org/2011/03/10/a-years-placement-inshanghai/>. Acesso em: 20 out. 2011.

MARABINI, V. Turning a Chinese painting into a hanging scroll. British Museum. Disponível em: <http://blog.britishmuseum.org/2011/09/07/turninga-chinese-painting-into-a-hanging-scroll/>. Acesso em: 20 out. 2011.

MATOS, Manuel Cadafaz de. A Missão Portuguesa na China e o Contributo da Imprensa Cristã. In: *As Ruínas de S. Paulo: Um Monumento para o Futuro = St. Paul's Ruins: A Monument Towards the Future*. Lisboa: Macau: Missão de Macau, Instituto Cultural, 5-28 Set., 22-21 Dez. 1994, p. 37-47.

MCLINTOCK, T. K. Observations on the Mutual Influence of Asian and Western Paper Conservation Practices. *Journal of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*, v. 25, p. 13-22, 2006.

MOUTINHO, Célia. *Arte chinesa e a cultura de Macau no espólio museológico da CGD – Caixa Geral de Depósitos*. Gabinete de Património Histórico da Caixa Geral de Depósitos. Novembro de 2012. Disponível em: <https://www.cgd.pt/Institucional/Patrimonio-Historico-CGD/Estudos/Documents/Arte-chinesa-e-Cultura-de-Macau.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2017.

MOUTINHO, Mário. A etnologia colonial portuguesa e o Estado Novo. In: NISHIUMI, Ryo. *O fascismo em Portugal*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980. 'Asian Art Conservation in America. Studio Miyabi: Conservation for East Asian Paintings. Disponível em: <http://www.asianartrestoration.com>.

MULLIS, Eric C. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 65, v. 1, Special Issue: Global Theories of the Arts and Aesthetics, Winter, 2007.

NOBRE, Cristina. Leituras de Camilo Pessanha por estudantes chineses. In: CONFERÊNCIA INTERNACIONAL PONTES EUROPA-CHINA, 3., 2016. [Anais...]. [S.l.]: ESECS-IPL, [2016].

OLIVEIRA, Celina Veiga de. *Camilo Pessanha: o jurista e o homem*. Macau: Instituto Português do Oriente : Instituto Cultural de Macau, 1993

OLIVEIRA, Fernando Correia de. *500 Anos de Contatos Luso-Chineses*. Lisboa: Editora Público, Comunicação Social; Fundação Oriente, 1998

OLIVEIRA, Fernando Correia de; D'INTINO, Raffaella; SALDANHA, Antonio Vasconcelos de. *Portugal encontra a China : testemunhos de uma convivência*. Lisboa, Instituto Camoes Portugal, 2005.

OKAKURA, Kazuko. *Ideals of the East: the spirit of Japanese art*. Mineola: Dover publications, [1904] 2005.

PAIVA, Eduardo França. *História & Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PÂRIS-MONTECH, Christine. *L'Imaginaire de Camilo Pessanha : résonances fin-de-siècle et hantises individuelles*. Paris : Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1997

PE. TEIXEIRA, Manuel. *O Clarim*. 17 abr. 1977.

PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília. *Modernidade Cá e lá: textos escolhidos IV*. São Paulo : EDUSP, 2000.

PEREIRA, Fernando António Baptista, "As Ruínas de S. Paulo: História e Arte", in *As Ruínas de S. Paulo: Um Monumento para o Futuro = St. Paul's Ruins: A Monument Towards the Future*, Lisboa, Macau, Missão de Macau, Instituto Cultural, 5-28 Set., 22-21 Dez. 1994, p.63-85.

PEREIRA, Galiote, *Algumas cousas sabidas da China*, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Ministério da Educação, 1992.

PEREIRA, Teresa Isabel Matos. *Uma travessia da colonialidade: intervisualidades da pintura, Portugal e Angola*. Tese (Doutorado em Belas-Artes) - Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2011.

PEREIRA, F. A. B. P. O Coleccionismo de Arte no Extremo Oriente. In: PEREIRA, F. A. B. (ed.). *Presença Portuguesa na Ásia: testemunhos, memórias, colecionismo*. Lisboa : Fundação Oriente, 2008. p. 276-278.

PESSANHA, Camilo. *China: (estudos e traduções)*. Lisboa: Agencia Geral das Colônias, 1944. Acervo do RGPL.

PESSANHA, Camilo. *Contos, crônicas, cartas escolhidas e textos de temática chinesa*. [Introdução e notas de Antônio Quadros]. Mem Martins: Publicações Europa-América, [S.D.] Acervo do RGPL.

PESSANHA, Camilo. Macau e a gruta de Camões. In: QUADROS, António (org.). *Contos, crônicas, cartas escolhidas*. Lisboa: Europa-América, 1988. p. 181-186.

PESSANHA, Camilo. Introdução a um estudo sobre a civilização chinesa. In: QUADROS, António (org.). *Contos, crônicas, cartas escolhidas*. Lisboa: Europa-América, 1988. p. 121-149.

PESSANHA, Camilo. Sobre a estética chinesa. In: QUADROS, António (org.). *Contos, crónicas, cartas escolhidas*. Lisboa: Europa-América, 1988. p.117–121.

PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinação*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

PIRES, Daniel. *A imagem e o verbo: fotobiografia de Camilo Pessanha*. Macau: Instituto Cultural de Macau : Instituto Português do Oriente, 2005.

PLOTINUS; O'BRIEN, E. *The essential Plotinus : representative treatises from the Enneads*. Selected and newly translated with introd. and commentary by Elmer O'Brien. New York: Hackett Publishing, 1964.

POCESKI, Mario. *Introdução às religiões chinesas [IntroducingChinesereligions]*. Tradução de Márcia Epstein. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

PORTELA, Arthur. *Fausto Sampaio, o pintor do Oriente expõe nas Belas Artes*. Diário de Lisboa, 4 dez. 1939.

PSEUDO-DIONYSIUS (THE AREOPAGITE). *The Mystical Theology and the Celestial Hierarchies of Dionysius the Areopagite*. Transl. from the Greek with comment. by St. John of the cross. Surrey: The Shrine of Wisdom, 1965.

PTAK, Roderich. A China e Portugal no mar: comparação entre o Sistema Ming e o Estado da Índia. *Oceanos*, Lisboa, v. 14, p. 104-113, 1993.

PTAK, Roderich. Early Sino-Portuguese Relations up to the Foundation of Macao. *Mare Liberum*, Lisboa, v. 4, p. 289-297, 1992.

RAMOS, Manuela Delgado Leão. *António Feijó e Camilo Pessanha no Panorama do Orientalismo Português*. Lisboa: Fundação Oriente, 2001. Disponível em: <https://manueladlramoslivro2001.wordpress.com/indice/5-camilo-pessanha-orientalizado-e-dilletanti-da-sinologia/>. Acervo do RGPL.

RAMOS, João de Deus. Relações de Portugal com aChinaAnteriores ao Estabelecimento de Macau. *Nação e Defesa*, Lisboa, v. 53, p. 155-170, 1990.

RAMOS, João de Deus. Portugal, China e Macau: os primeiros tempos. *Estudos Orientais*, Lisboa, v. 3, p.325-230, 1992.

REGO, António da Silva. Jesuítas na Ásia: inventário e índices: Biblioteca da Ajuda. *Revista de Divulgação*, Lisboa, v. 1, p. 95-152, 1980.

RIBEIRO, José Diogo Henriques Sêco. A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha, Arquivo Coimbrão. *Boletim da Biblioteca Municipal*, v. 35, 2002.

RIBEIRO, J. D. H. S. A Colecção Camilo Pessanha. In: F. A. B (ed.). *Presença Portuguesa na Ásia*. testemunhos, memórias, coleccionismo. [S.l.: s.n., 19--].

RICKMAN, C. Conservation of Chinese export works of art on paper: Watercolours and wallpapers. In: MILLS, J., SMITH, P.; YAMASAKI, K. (ed.). *The conservation of Far*

Eastern art: preprints of the contributions to the IIC Kyoto congress, 45. London: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1988.

RODRIGUES, Ana Maria (coord.). *O orientalismo em Portugal (séculos XVI-XX)*. Comissário científico António Manuel Hespanha. Lisboa : Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses : Inapa, 1999

Espólio de Camilo Pessanha [Esp. N1] : inventário. ed. lit. Biblioteca Nacional de Portugal ; apresent. Daniel Pires. Publicação: Lisboa : Biblioteca Nacional de Portugal, 2008.

RUBIM, Gustavo. *Pessanha – Exota.* : Lisboa : Catálogo da Exposição Weltliteratur: Madrid, Paris, Berlim, São Petersburgo, o Mundo!: Calouste Gulbenkian, 2008.

SALAZAR, Antonio de Oliveira. *Discursos e notas políticas*. Coimbra: Coimbra editora, 1961. v. 1.

SAM, Emily Andrew. *Chinese and Korean art after 1279*. Disponível em: <https://www.slideshare.net/bassmanb/chinese-and-korean-art-after-1279-emily-andrew-sam>.

SAMPAIO, Maria Jose; AMARO, Ana Maria (coord.). *Macau que Fausto Sampaio sentiu: o pintor Fausto Sampaio e a sua obra*. Lisboa: Missão de Macau em Lisboa, 1992.

SÉGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme*. Montpellier: Fata Morgana, 1978.

SCARPARI, Maurizio. *Ancient China: Chinese civilization from its origins to the Tang Dynasty*. New York: Barnes & Noble, 2006.

SERRAO, Vitor. Mecenas e colecções em Portugal na Idade Moderna: dos Castro da Penha Verde aos Basto de Evora, e uma encomenda em Pernambuco. In: NETO, Maria Joao; MALTA, Marize (ed.). *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014.

SILVEIRA, Maria de Aires. *Fausto Sampaio, viagens no Oriente*. Lisboa: Fundação Oriente, 2009.

SING, Lam Lai. *Generational Changes in the cultural attitudes and activities of the people of Macau*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1997.

SOUZA, George Bryan, *A Sobrevivência do Império: os portugueses na China, 1630-1754*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

SULLIVAN, Michael. *The three perfections: Chinese painting, poetry and calligraphy*. New York : George Braziller, 1999.

SUZUKI, Y.; LIN, H. S. The Secret Five Bodhisattva Conservation Report. In: *Projects for conservation of works of Japanese art in foreign collections*. Tokyo: National Research Institute for Cultural Properties, 2002. p. 65-81.

TAI Hsuan-An. *Ideogramas e a cultura chinesa*. Edson Manoel de Oliveira Filho. São Paulo: [s.n.], 2006.

TANG, Danfeng. *Zhoncuo Ggdai Gongyi Tu-an* [Desenhos em artefatos antigos da China]. Hongkong: Nanshan Chuban She (Nanshan Editora), [20--].

TING, Caroline Pires. Camilo Pessanha e o Fascínio Sinófilo em Macau”. In de CARVALHO Evandro M.; da SILVEIRA, Janaína C. (org.). *A China por sinólogos brasileiros: Visões sobre economia, cultura e sociedade*. Batel: Rio de Janeiro, 2019.

TING, Caroline Pires. Exposição do mundo português e divulgação da arte chinesa. In: Bueno et al. *Vários Orientes*. Rio de Janeiro: União da Vitória: Edições Sobre Ontens, 2018. p. 65-69. Disponível em:

https://drive.google.com/file/d/0B_CILKc4gFxzVUJ0QUZyVjlvME0/view. Texto também disponível em: <http://simporiente2017comunications.blogspot.com/p/exposicao-do-mundo-portugues-e-da-arte.html>.

TING, Caroline Pires. Regimes visuais do colecionismo orientalista e do fascínio sinófilo português em Macau. *Convergência Lusíada*, Revista do Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura, n. 37, jan./jun. 2017. ISSN: 2316-6134. Disponível em:

<http://rgplrc.libware.net/ojs/index.php/rcl/article/view/209>

TING, Caroline Pires. A arte como uma metáfora para o auto-cultivo: Uma perspectiva intercultural da relação do artista com a matéria. *Revista Oriente-Occidente*, Macau, n.35, 2 série, 2018 IIM. Disponível em:

https://issuu.com/iimacau/docs/oriente_occidente_35_mar_o_18_pp_ult?fbclid=IwAR1KqACIkHPfnpINi_25hRiyuOuWRfacq553ax5xqvZcSv2uXqa4KBgd0_w

TING, Caroline Pires. A arte da cópia ou O artista-copista. In: XEXEO, M. F. B.; BARACAL, A. B.; TING, Caroline P. *Três culturas e uma pintura: a morte de Germânico*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 18 maio 2016, p. 21-25.

TING, Caroline Pires. À travers temps et terrains: d'un paysage a l'autre. Etude comparative sur l'esthetique et le paysage dans l'Occident et l'Extreme-orient. *Revista Escrita*, PUC-Rio, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.escrita.31105>.

TING, Caroline Pires. *Colecionismo orientalista como resultado de um processo de interação cultural entre China continental, Macau e Portugal*. Lisboa: Instituto Internacional de Macau, 2018.

TING, Caroline Pires. *Colecionismo Orientalista*. Parte 1 da palestra no ECOA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RFIBVyD5N2c>.

TING, Caroline Pires. *Filosofia da Arte - Confucionismo e Neoplatonismo*. Parte 2 da palestra no ECOA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KkiWJq3r5G4>.

UM OLHAR sobre Macau. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, Fundação Oriente, 1991 [Catálogo].

VALENSTEIN, Suzanne G. *A handbook of Chinese ceramics*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989.

- VANDERMEERSCH, L. *Wang Dao ou la voie royale*. Paris: EFEO, 1977-1980. 2 v.
- VANDIER-NICOLAS, N. *Art et sagesse en Chine*. Paris: PUF, 2000.
- WANG Z.S. *Han civilization*. Yale: Yale University Press, 1982.
- WANG, Yi. *Transforming the frontier: land, commerce, and Chinese colonization in Inner Mongolia, 1700-1911*. Chicago: University of Chicago, 2013.
- WATSON, W. *Arts in China*. Yale: Yale University Press, 2003. 2 v.
- WILDER, G.; INGRAM, J. *Analysis of Chinese characters*. New York: Dover, 1974.
- WILLIAMS, Lea E. Notes on Ming policy and shipping as related to Early Portuguese activities in the far East. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA INDO-PORTUGUESA, 2. [Actas ...]. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1985. p. 137-145.
- WILLIAMS, Lea E. The Portuguese Contribution to the Former Trade Language of the China Coast. In: *Vice-Almirante Avelino Teixeira da Mota: In Memoriam*. Lisboa: Academia de Marinha, Instituto de Investigação Científica Tropical, 1987-1989. v. 1, p. 223-8.
- WILLS JR., John E. From Olivença to Peking: Manoel de Saldanha and the Vagaries of Restoration Fortune. *Mare Liberum*, Lisboa, v. 5, p. 113-118, 1993.
- WILLS JR., John E., Maritime Chinese Contexts of the Portuguese Arrival in Japan. In: O SÉCULO CRISTÃO NO JAPÃO, [Actas do Colóquio Internacional...]. Lisboa: Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, Instituto de História de Além-Mar, 1994. p. 525-34.
- WINTER, J. *East Asian Paintings – materials, structures and deterioration mechanisms*, archetype publications. London: [s.n.], 2008.
- WINTER, J. Paints and supports in Far Eastern pictorial art. *The Paper Conservator*, v. 9, p. 24-31, 1985.
- WU, W. *The poetry of sculpture*. New Jersey: World Scientific, 2008.
- XIN, Y. *Approaches to Chinese painting – Part I*. In: Y. Xin; CHONGZHENG R., N.; BARNHART, M. (ed.). *Three thousand years of Chinese painting*. London: Yale University Press, 1997. p. 1-4.
- YONG, H. *Confucius: eternal sage*. [S.l.]: Long River Press, [20--]. Editors: Zu-yan Che.
- YOULAN, Feng. *A History of Chinese Philosophy*, trans. Derk Bodde Princeton: Princeton University Press, 1953.
- ZANG, F. *The History and Spirit of Chinese Art. vo.1: from Prehistory to the Tang dynasty*. Honolulu: Silkroad Press: 20.

ZIPORYN, B. Form, Principle, Pattern, or Coherence? Li 理 in Chinese Philosophy. *Philosophy Compass*, 1; v.3, n. 3, p. 401-422, 2008 May.

ZHANG, Lehe. *Zbonguo Gudai Wenhua Z-huhi Bai Ti* [Cem questões sobre a cultura china antiga. Beijing: Gongren Chubanshe (Editora Trabalhadores), 1987.

ZHONG, Z. B. The preservation of ancient Chinese paper. In: MILLS, J. S., P. SMITH, P.; YAMASAKI, K. (ed.). *The conservation of Far Eastern Art, preprints of the contributions to the Kyoto Congress*. London: [s.n.], 1988. p. 19- 21.