



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Bony Braga Schachter

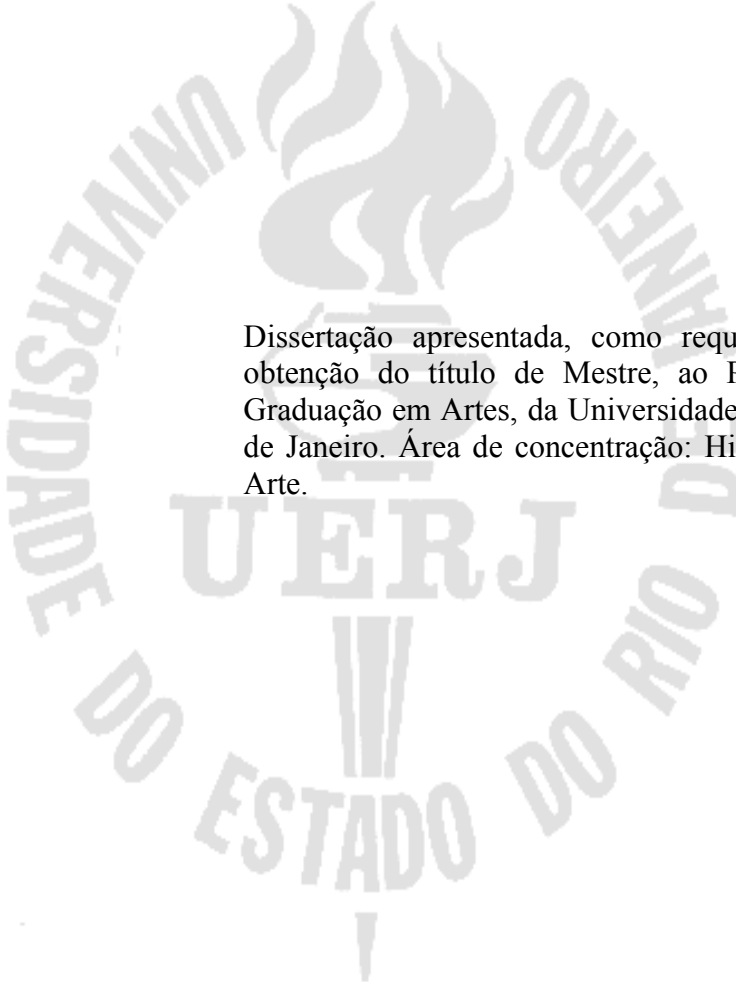
**O osso e o sopro: uma introdução à teoria da pintura chinesa do
período das Seis Dinastias**

Rio de Janeiro

2010

Bony Braga Schachter

**O osso e o sopro : uma introdução à teoria da pintura chinesa do período das Seis
Dinastias**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História e Crítica de Arte.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru

Rio de Janeiro

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S291	<p>Schachter, Bony Braga. O osso e o sopro: uma introdução à teoria da pintura chinesa do período das seis dinastias / Bony Braga Schachter. - 2011. 140 f.</p> <p>Orientador: Roberto Luís Torres Conduru. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.</p> <p>1. Pintura chinesa – História – Teses. 2. Gu, Kaizhi, 344-405 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Zong, Bing, 375-443 – Crítica e interpretação – Teses. 4. Wang, Wei, 415-443 – Crítica e interpretação – Teses. 5. Xie, He, 479-501 – Crítica e interpretação – Teses. I. Conduru, Roberto, 1964-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>CDU 75(510)(091)</p>
------	---

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

Assinatura

Data

Bony Braga Schachter

O osso e o sopro: uma introdução à teoria da pintura chinesa no período das Seis Dinastias

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História e Crítica de Arte.

Aprovada em 26 de agosto de 2010.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru (Orientador)
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr. Roberto Corrêa dos Santos
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr. Alberto Pucheu
Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ

Rio de Janeiro

2010

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha mãe, Neisa Braga Mercado, e à minha avó Maria Emília Braga Mercado.

AGRADECIMENTOS

Ao Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que deu apoio institucional à minha pesquisa.

Ao meu orientador, Professor Doutor Roberto Conduru, pelo seu forte senso de pesquisa histórica. Para mim, ter o Professor Conduru como orientador é uma grande honra, um encontro de grande felicidade e afinidade do espírito.

Ao Professor Doutor Roberto Corrêa dos Santos, por todos os ensinamentos. Ele sempre leu meus escritos, compartilhando comigo suas observações a um só tempo filosóficas e artísticas.

O mestre disse: aprender em silêncio, estudar e ensinar sem cansar. O que há além disto para mim?

RESUMO

SCHACHTER, Bony Braga. *O osso e o sopro: uma introdução à teoria da pintura chinesa do período das Seis Dinastias*. 2010. 140 f. Dissertação (Mestrado em História e Crítica de Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

A presente pesquisa trata da formação da teoria da pintura durante o período das Seis Dinastias, que ocupa o período que vai do ano 229 ao ano 589 da era presente. São discutidos quatro teóricos principais: Gu Kaizhi, Zong Bing, Wang Wei e Xie He. Além disto, apresentamos uma tradução diretamente do chinês para os textos de cada um dos autores analisados. No decorrer de nossa análise tentaremos demonstrar os elos de continuidade existentes entre os diversos teóricos, baseando-nos nas evidências textuais. Além disto, enfatizaremos o fato de ser este o período em que se forma a teoria da pintura chinesa. O período inicial da história dessa teoria é o tema desta pesquisa.

Palavras-chave: Pintura chinesa. Teoria da pintura chinesa. História da arte.

ABSTRACT

This research describes the development of the theory of painting during the Six Dynasties, which occupies the period from the 229 to 589 of the present era. We discuss four main theories: Gu Kaizhi, Zong Bing, Wang Wei and Xie He. Moreover, we present a direct translation from Chinese into the texts of each author studied. Throughout our analysis we will try to demonstrate the links of continuity between the various theorists, basing ourselves on the textual evidence. Moreover, we emphasize the fact that this is the period that forms a theory of Chinese painting. The initial period of the history of this theory is the subject of this research.

Keywords: Chinese painting. Chinese painting theory. Art history.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	O NASCIMENTO DA PINTURA NOS CLÁSSICOS ANTIGOS	19
1.1	O Livro de História (尚書)	20
1.2	Os Ritos de Zhou (周禮)	23
1.3	Os Analetos (論語)	25
1.4	O Tratado do caminho e da virtude (道德經)	27
1.5	O Tratado da Flor do Sul (南華經)	30
1.6	Hanfeizi (韓非子)	32
1.7	O Huainanzi (淮南子)	34
1.8	O Lunheng (論衡)	37
1.9	A Ode ao Palácio da Luz Miraculosa (靈光殿賦)	39
1.10	Cao Zhi (曹植)	41
1.11	Lu Ji (陸機)	42
1.12	Wang Yi (王廙)	42
1.13	Conclusão deste capítulo	44
2	A CONSCIÊNCIA DE SI DA PINTURA EM GU KAIZHI	45
2.1	Gu Kaizhi (顧愷之)	46
2.2	O Elogio aos pintores das dinastias Wei e Jin	48
2.3	O osso e o espaço pictórico: <i>gufa</i> (骨法)	51
2.4	O osso e o olho: <i>qigu</i> (奇骨)	52
2.5	O osso e a afiguração: <i>gucheng</i> (骨成) e <i>guju</i> (骨俱)	54
2.6	O osso, o céu, o interesse e o estilo: <i>tiangu</i> (天骨) e <i>guqu</i> (骨趣)	58
2.7	Através da forma inscrever o espírito (以形寫神): a Discussão da Pintura (論畫)	62

2.8	O registro acerca da pintura do monte Yuntai (畫雲台山記)	66
2.9	Conclusão desse capítulo	72
3	A PINTURA COMO FILOSOFIA EM ZONG BING E WANG WEI	73
3.1	Zong Bing, a montanha e o caminho: a pintura como filosofia	73
3.2	A forma e o princípio	77
3.3	A função da pintura de paisagem	81
3.4	Wang Wei (王微)	85
3.5	O significado da pintura	87
3.6	Conclusão desse capítulo	92
4	A PINTURA COMO ARTE EM XIE HE	93
4.1	Xie He (謝赫)	93
4.2	O prefácio do <i>Catálogo classificatório dos pintores antigos</i>	95
4.3	Os seis cânones tomados em sua generalidade	97
4.4	O primeiro cânone: o <i>sopro</i> 氣 e a <i>harmonia</i> 韻	99
4.5	Análise da estratégia textual empregada em seis passagens em que ocorre o termo <i>sopro</i> (氣) e o termo <i>harmonia</i> (韻)	102
4.6	O <i>osso</i> 骨 e o <i>pincel</i> 筆	106
4.7	Os cânones restantes	108
4.8	Conclusão desse capítulo	111
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
	REFERÊNCIAS	116
	ANEXO A - Cronologia das dinastias chinesas	119
	ANEXO B - Fontes para o estudo da teoria da pintura chinesa do período das Seis Dinastias: os clássicos de Gu Kaizhi, Zong Bing, Wang Wei e Xie He traduzidos diretamente do chinês para o português, com notas	121

INTRODUÇÃO

Podemos afirmar que, no âmbito dos estudos de história da arte no Brasil, esta pesquisa é um passo inicial no entendimento do que seja a arte chinesa. De modo específico, é um passo inicial no entendimento da teoria da pintura chinesa, que remete ao período das Seis Dinastias. Este período, por sua vez, comporta a formação e o declínio dos reinos de Wu do Leste, Jin do Leste, e dos reinos do Sul – Song, Liang, Qi e Chen – abarcando o período que vai do ano 229 ao ano 589. A teoria da pintura estabeleceu-se neste momento de instabilidade política, onde o que antes era uma China centralizada sob o poderio dos Han se fragmentou em diversas regiões autônomas. Com o intuito de fazer a história do nascimento da teoria da pintura chinesa, nos focaremos nas obras de quatro expoentes principais: Gu Kaizhi (345-409), Zong Bing (375-443), Wang Wei (415-453) e Xie He, de quem se tem poucas informações bibliográficas, sabemos apenas que serviu como pintor no reino de Qi, que durou do ano 479 a 502. A história que pretendemos fazer é, antes de tudo, uma história das ideias, posto que neste trabalho – e dado o estado da questão no campo acadêmico brasileiro – ainda não julgamos ser fundamental fazer uma história social da teoria da pintura chinesa.

Esta pesquisa não pretende ser mais que uma introdução a um problema que ainda não foi abordado no universo acadêmico brasileiro. Há de se perguntar por que uma introdução à história da teoria da pintura, e não uma introdução à história da pintura chinesa ela mesma. A resposta à esta questão é muito simples: por um lado, o material teórico disponível para estudo é vasto, incluindo tanto os clássicos de teoria da arte quanto as discussões atuais sobre os clássicos. Por outro lado, achamos que entender as discussões dos clássicos é fundamental no entendimento das pinturas remanescentes. O estudo da teoria da pintura é essencial para quem quer que deseje estudar a pintura chinesa ela mesma, e é mais importante ainda para os ocidentais que desejem ter um mínimo entendimento da arte chinesa, ou que desejem evitar os erros cometidos por alguns historiadores da arte ocidentais em suas leituras da pintura chinesa.

Esperamos que esta pesquisa seja uma fonte de conhecimento genuíno sobre um assunto de acesso relativamente difícil. Ao mesmo tempo não desejamos enfatizar a dificuldade do assunto, de modo que entendemos que o texto aqui produzido não se configura mais do que como um comentário, uma nota explicativa a um mundo teórico que se ergue por

sobre sua própria força. Ainda cumpre afirmar que este trabalho foi escrito de modo a combinar uma linguagem clara aliada às necessidades de refinamento teórico da Academia, tendo por objetivo o franco diálogo sobre as ideias dos clássicos aqui descritas, e não um monólogo. Deste modo, escrevemos este texto tanto para suprir uma lacuna no campo da historiografia da arte no Brasil, que ainda não se dedicou a este tema, como também para informar qualquer pessoa interessada no assunto. Esta pesquisa terá cumprido seu objetivo se o leitor encontrar prazer e, ao mesmo tempo, informações e material para questionamento no decorrer da leitura.

Adotamos a cronologia baseada nas sucessões das diferentes dinastias como método de organização básico da formação da teoria da pintura ao longo do tempo. Este também é o método dos manuais chineses de história. Obviamente, não se trata de afirmar que o desenvolvimento da teoria da pintura refletiu o ambiente político, o que se configuraria como um equívoco imperdoável do ponto de vista da história da arte. Na verdade, trata-se apenas de situar o leitor no mundo um tanto insípido das datas e sucessões dos fatos, para que se tenha uma visão mais clara do panorama que pretendemos traçar. Por ser um trabalho introdutório, desejamos em cada capítulo o máximo de precisão e clareza, explicitando o que for mais relevante em cada período.

No primeiro capítulo – que cobre o período que vai do período chamado Primavera e Outono (770-476AC), passando pelos Han (206AC-220DC) até o início das Seis Dinastias (229-589)– abordamos os clássicos filosóficos e históricos onde há referências à pintura, mas onde ainda não se pode falar em teoria da pintura de fato. No segundo capítulo, abordamos o pensamento sobre pintura de Gu Kaizhi, que foi o primeiro a discutir a arte usando um vocabulário próprio para este fim. No terceiro capítulo, analisamos o nascer da teoria da pintura de paisagem com Zong Bing e Wang Wei. No quarto capítulo, a consolidação do léxico valorativo da pintura em Xie He. Nos anexos, apresentamos: (a) uma tabela com a cronologia das dinastias chinesas; (b) todos os textos dos quatro teóricos acima citados traduzidos para a língua portuguesa, com notas.

Também é importante nos pronunciarmos acerca de algumas escolhas teóricas. A primeira delas diz respeito à bibliografia. Não nos baseamos na bibliografia estadunidense ou europeia sobre o assunto. Alguns autores do mundo da História da Arte ocidental se questionam acerca da possibilidade ou da necessidade de uma historiografia que não seja eurocêntrica ou que não seja centrada no Ocidente. No caso da arte chinesa, é possível dizer

que tal fenômeno cultural, isto é, uma História da Arte que não tenha seu eixo na Europa nem nos Estados Unidos – sobre o qual alguns historiadores da arte ocidental questionam apenas a possibilidade –, já é uma realidade na China há pelo menos mil anos, posto que durante os Tang surgiu a primeira obra de história da pintura chinesa¹. Deste modo, afirmações acerca da inexistência de algo como história da arte na China, ou mesmo da inexistência do conceito de arte naquela cultura é apenas o sinal da própria ignorância ou da presunção de supremacia cultural. Dispondo de acesso a uma ampla bibliografia escrita em chinês sobre o tema da teoria da pintura chinesa e sobre a história desta pintura julgamos que seria por demais extenso, para um período de mestrado, consultar os trabalhos feitos em outros países que não a China sobre o tema. Deste modo procedendo, pudemos perceber como uma tradição erudita vê a si mesma diante de seus próprios fenômenos culturais, procurando entender o seu modo de pensar e podendo compreender como este modo de pensar está profundamente arraigado na língua.

Este problema da língua leva à segunda questão, à segunda escolha teórica: o problema da tradução. As traduções aqui apresentadas pretendem possuir o máximo de precisão, sacrificando muitas vezes a poesia dos originais em nome da compreensão do seu significado. Não é possível reproduzir em português as nuances do idioma chinês, os jogos de palavras, os ritmos e as interações semântico-visuais produzidas através dos caracteres chineses, motivo pelo qual uma tradução, ainda mais no caso do chinês clássico, jamais será tão satisfatória quanto o ato de leitura dos originais. Além disso, cabe enfatizar: nós entendemos que o trabalho de tradução dos textos de teoria da pintura exige tanto rigor quanto qualquer outra tradução, como as traduções de contratos de negócios, textos jurídicos etc. Assim, para evitar qualquer erro de tradução, nós levamos em conta o fato de que, antes de se traduzir para o português qualquer texto clássico, é necessário ter familiaridade com as traduções realizadas para o chinês moderno. Uma das características dos textos clássicos é que um único caractere pode agregar em si o significado de uma locução ou mesmo de uma frase ou oração inteiras, tornando o trabalho de tradução uma tarefa extremamente complexa. Deste modo, recorreremos a inúmeras traduções de textos clássicos para o chinês moderno, realizando um trabalho de síntese e de comparação, antes de produzir a tradução para o português. Pudemos constatar que, felizmente, a tradição erudita chinesa é extremamente precisa no que concerne à leitura de seus próprios clássicos, de modo que, entre as diferentes traduções dos

¹ Referimo-nos ao *Registro dos pintores renomados de todas as épocas* (歷代名畫記), de Zhang Yanyuan.

textos antigos para o chinês moderno, não há grande discrepância. Assim sendo, as traduções aqui apresentadas não podem creditar ao tradutor nenhum mérito, pois este apenas precisou se valer do rigor de uma tradição para consigo mesma, de modo a produzir a sua própria leitura dos fatos. Na tradução dos textos de história e teoria da arte precisamos do mesmo rigor que encontraríamos num tribunal, não havendo, portanto, espaço para asserções de natureza meramente subjetiva acerca dos textos. O rigor que a tradição chinesa possui para com a sua própria produção teórica é o rigor de um tribunal, e não o espaço da livre interpretação. Buscarmos o mesmo rigor é o mínimo de respeito que se pode esperar no que concerne à tradição. O assunto de que tratam os clássicos de teoria e história da pintura é extremamente abstrato, mas o conhecimento a ser produzido sobre este assunto precisa ser muito claro e concreto. Ao mesmo tempo, temos conhecimento do fato de que os assuntos aqui tratados exigem uma relação com o idioma original dos textos que transcende a atitude dos juristas e dos tradutores de contratos. Exige-se um entendimento da língua que ultrapassa o plano do uso para que se chegue ao entendimento das nuances de uma cultura, do espírito em que foram escritos os textos. Este tipo de sensibilidade para com o idioma é semelhante à sensibilidade exigida pela apreciação da pintura ou pela produção mesma de obras de pintura. Este tipo de sensibilidade só pode ser exercitada por meio de uma relação afetiva com os textos e com a cultura em que estão inscritos.

Uma terceira escolha teórica diz respeito ao primeiro problema acima citado: resolvemos não tecer nenhuma espécie de comparação entre a as tradições chinesa e a européia de história e teoria da arte, pois cremos que, levando-se em conta o estado da questão, ainda não é possível traçar paralelos com a sofisticação exigida pela Academia, uma vez que a discussão ainda não está madura o suficiente para tal. Só podemos tecer comparações superficiais. Por exemplo, caso se deseje estabelecer uma analogia com a cultura ocidental, podemos dizer que, na cultura chinesa, a relação que as palavras *yishu* (藝術) e *meishu* (美術) da língua chinesa contemporânea mantêm com o termo antigo para arte, *shu* (術) é igual à relação que os vocábulos artes plásticas e artes visuais mantêm com os termos *téchne* (τεχνη) e *ars*, de origem grega e latina respectivamente.² Também podemos pensar no fato de que a história da arte – referimo-nos à história da arte como tradição de escrita sobre arte – na China nasceu aproximadamente 500 anos antes que na Europa, se tomarmos Zhang

² Não é nossa intenção, como já enfatizamos, realizar um estudo comparativo, motivo pelo qual não nos aprofundaremos nesta observação.

Yanyuan (que escreveu durante os Tang) e Vasari como referências. Além disso, também não seria de grande valia enfatizar que questões teóricas como aquelas que incomodavam Leonardo Da Vinci no *Trattato della Pittura*³, já haviam sido comentadas por literatos chineses da dinastia Han pelo menos um milênio antes. Assim como seria no mínimo absurdo usar a história da arte ocidental como padrão para verificação da qualidade ou da eficácia de uma história da arte chinesa, também seria um erro empregar a segunda como subterfúgio para o julgamento da primeira, motivo pelo qual chegamos à conclusão de que não há nada a comparar e que cada coisa se ergue por si.

No idioma chinês contemporâneo⁴, há duas palavras usadas para se referir ao vocábulo *arte* com o mesmo significado que atribuímos às artes plásticas e visuais atualmente: *yishu* (藝術) e *meishu* (美術). Ambas são locuções (*ci*詞) formadas por três palavras (*zi*字): *yi* (藝), *mei* (美) e *shu* (術).

O termo *yi* (藝) designava, na antiguidade: (1) plantar (種植); (2) talento (才能), técnica (技術), habilidade (本領); (3) o nome geral para as seis matérias aprendidas pelos filhos dos dirigentes da sociedade, a saber: ritos (禮), música (樂), arqueria (射), cavalgagem (御), letras (書) e matemática (數). Também apontava para os nomes dos seis livros confucionistas a serem estudados por tal elite: Clássico das mutações (易), Clássico da história (書), Anais da primavera e outono (春秋), Clássico da poesia (詩), Clássico do rito (禮), Clássico da música (樂); (4) literatura (文學); (5) padrão, medida (限度); (6) diferenciar (區分).⁵

O termo *mei* (美), por sua vez: (1) sabor (味美); (2) beleza (美麗); (3) bom (美好); (4) elogiar (稱讚). Sobre o termo, a *Explicação sobre as palavras e etimologia dos caracteres*⁶ (說文解字, SWJZ) afirma:

³ Entre tais questões, podemos citar o problema do olho e da visão, e o da relação da pintura e da poesia.

⁴ Há de se diferenciar o chinês contemporâneo, usado nas situações de conversação e na escrita de redações de claro entendimento do chinês antigo, usado nos clássicos filosóficos, teológicos, litúrgicos etc escritos durante a antiguidade e o período imperial, depois do qual houve um grande esforço por parte de certos setores da intelectualidade chinesa no sentido de abolir o uso de linguagem ao mesmo tempo tão rebuscada, elegante e extremamente ambígua.

⁵ *Dicionário das palavras mais usadas no chinês antigo* (古漢語常用字字典), p. 568.

⁶ Obra de filologia e linguística da dinastia Han atribuída a Xushen (許慎), erudito que viveu aproximadamente de 58 a 147.

Mei [美] significa saboroso. Vem da combinação⁷ das palavras *carneiro* [羊] e *grande* [大]. Dentre as seis criações animais, é a principal no que concerne ao fornecimento de alimentos ao homem. *Mei* [美] e *shan* [善] têm o mesmo significado. Do mesmo modo, Xuxuan afirma: um carneiro grande é bonito [美], por isto a palavra *mei* [美] é formada com o caractere para grande [大].⁸(XUSHEN, 2002, p.326, tradução nossa).

O termo *shu* (術): (1) caminho, rua (街道); (2) técnica (技術); (3) práticas de cunho místico-religioso referidas pelo termo *fangshu* (方術); (4) método (方法); (5) manobra política (權術); (6) pensamento (思想); (7) conhecimento (學術); (8) explicar, descrever (闡述)⁹. A SWJZ, estabelece: “*Shu* [術] designa a via central das capitais. Seu radical é a palavra *xing* [行], e seu elemento fonético é *zhu* [朮].”¹⁰(XUSHEN, 2002, p.173, tradução nossa).

A cultura artística e literária da China floresceu na antiguidade, os inúmeros volumes em matéria de história política, historiografia, literatura, poesia, história e teoria da arte, além das inúmeras obras de pintura, escultura e arquitetura são o legado do passado para as gerações futuras. Tais obras eruditas refletem o gosto dos intelectuais chineses pela sua própria história, num processo de constante discussão, leitura e – por que não? – recriação da própria cultura.

Pode-se dizer que, na alta antiguidade chinesa, conviviam lado a lado duas correntes de pensamento muito fortes, a dos feiticeiros (巫) e a dos oficiais (史). Se, por um lado, as primeiras formas de rito dinástico envolviam a possessão de feiticeiras que, dançando seminuas e freneticamente se desejavam tomar pelos espíritos, por outro lado, nota-se uma tradição erudita que cuidava de registrar cada ato e cada palavra do soberano, de seus ministros etc. A autoridade dos feiticeiros provinha de sua especial sensibilidade, através da

⁷ Na SWJZ, Xushen estabelece a existência de seis métodos de composição dos caracteres chineses. O caractere 美 seria formado pelo método chamado *huiyi* (會意), isto é, a combinação de conceitos oriundos de duas palavras para a formação de uma terceira. No caso da palavra em questão, não apenas conceitos como, também, elementos visuais, são agregados, pois a palavra 美 é formada colocando-se o caractere 羊 em cima do caractere 大.

⁸ O texto em chinês é: “美,甘也.從羊,從大.羊在六畜主給膳也.美與善同意.臣鉉等曰:羊大則美,故從大.”

⁹ Idem nota 5, p. 441.

¹⁰ O texto em chinês é “術,邑中道也.從行,術聲”. Trata-se de um caractere classificado por Xushen como pictofonético (*xingsheng* 形聲), isto é, formado por um elemento semântico-visual, e um elemento sonoro muito bem definidos. No caso, o elemento visual é a palavra 行, que tem o significado implícito de mover-se, movimentar-se, indicando a transposição de coisas no espaço, daí a relação com o vocábulo via, rua etc. O elemento fonético também é identificado por um elemento visual que, quando repetido em outros caracteres, apresenta pronúncia semelhante, mas sem valor semântico.

qual, supunha-se, podiam comunicar-se com os espíritos, dando forma ao invisível e ao inaudível. De certo modo, os artistas chineses da antiguidade são os herdeiros desse mundo de alta sensibilidade. Os pensadores que começaram a surgir durante a Primavera e Outono são os herdeiros da cultura histórica dos oficiais que, triunfando sobre a pura sensibilidade que caracterizava as manifestações religiosas do mundo antigo, desconstruíram a visão mítica do mundo, dando origem à história, à filosofia e à arte.

Não se pode negar a relação existente, na cultura da nação Han, entre a origem da escrita e a caligrafia, a pintura, a poesia e as artes de um modo geral. A tradição reconhece a origem da escrita na atividade do ancestral mítico Fuxi (伏羲). Na introdução do SWJZ, citando o *Clássico das mutações* (易經), Xushen afirma:

Na antiguidade, Fuxi governava sob o céu. Observando os fenômenos celestes, a topografia local, os rastros dos pássaros e das bestas e os sulcos da terra, de perto tomando o próprio corpo como modelo e ao longe as outras coisas, produziu os oito trigramas do *Clássico das mutações*, para exprimir as condições dos fenômenos.¹¹ (XUSHEN, 2002, p.10, tradução nossa).

Na *História da caligrafia* (書史會要), Tao Zongyi (陶宗儀)¹² afirma: “Através do desenhar dos oito trigamas nasceram os caracteres.”¹³ (TAO, 1999, p.54, tradução nossa). Além disto: “As seis escritas¹⁴ são a transformação dos oito trigramas. Os hexagramas¹⁵ são

¹¹ O texto em chinês é: “古者庖犧氏之王天下也，仰則觀象於天，俯則觀法於地，觀鳥獸之文與地之宜，近取諸身，遠取諸物；於是始作易八卦，以垂憲象。”

¹² Erudito que viveu durante o fim da dinastia Yuan e início dos Ming.

¹³ O texto em chinês é: “畫八卦而文字生焉。”

¹⁴ Trata-se dos seis métodos de composição dos caracteres aludidos por Xushen no SWJZ.

¹⁵ Os hexagramas são as 64 combinações dos oito trigramas. De acordo com o trecho citado, estariam na origem da escrita, e da pintura. Do ponto de vista histórico, a formação da escrita em ossos bovinos e ovinos e em carapaças de tartarugas corresponde à utilização de signos pictográficos para a representação de eventos e conceitos. Mesmo o pictograma, que se transformará em formas cada vez mais abstraídas das imagens que representa, é um modo altamente abstrato de representação de um objeto: uma espécie de símbolo. Os caracteres chineses são classificados de acordo com a sua aparição na história e sua tipografia: jiaguwen (甲骨文), são os caracteres encontrados em Shang; jinwen (金文), caracteres presentes em vasos cerimoniais, desenvolvidos a partir dos precedentes; zhuan (篆), divide-se em dazhuan (大篆) e xiaozhuan (小篆). Dazhuan é a forma caligráfica dos caracteres antes do período de unificação da escrita promovida por Qin Shihuang (秦始皇221-226 a.C.). Xiaozhuan, conseqüentemente, é o nome dado aos caracteres-padrão, oficializados por Qin. Durante a dinastia Qin, foi desenvolvido um estilo caligráfico chamado lishu (書): os escribas precisavam de rapidez para registrar cada vez mais informações. Depois disto, surgiu, em fins da dinastia Han (25-220), o estilo caligráfico conhecido como kaishu (楷), usado até hoje por sua alta legibilidade. Da forma kaishu surgiram as formas xingshu (行書) e caoshu (草書), usadas sobretudo na arte da caligrafia (書法) dotadas de baixa legibilidade.

formados pelas seis posições. A escrita aparece pelas seis formas.”¹⁶ (TAO, 1999, p.57, tradução nossa).

Observando a natureza, Fuxi chegou à conclusão de que todas as coisas estão em permanente transformação. Os oito trigramas são constituídos por dois elementos gráficos básicos: uma linha inteira (–) e uma linha partida (- -), que são os símbolos dos conceitos de *yang* (陽) e *yin* (陰), respectivamente. Pode-se dizer que os oito trigramas são a representação visual daquilo que os antigos chineses reconheciam como sendo a lei da alternância dos fenômenos naturais. Quando os oito trigramas foram criados, provavelmente ainda não havia a escrita. Segundo o SWJZ: “Quando Cangjie¹⁷ deu início à escrita, ele desenhava as coisas de acordo com suas formas, por isto este tipo de caractere é chamado *wen* [文]”.¹⁸ (XUSHEN, 2002, p.11, tradução nossa).

Não se pode dizer que os trigramas de Fuxi chegam a formar figuras das coisas como fazem os caracteres arcaicos, mas há uma profunda relação de ordem filosófica entre uma coisa e outra. Esta relação entre trigramas e caracteres chineses será discutida pela grande maioria dos teóricos da arte posteriores. Quando Zhang Yanyuan (張彥遠) discursa sobre a origem da pintura no início de seu tratado de história da arte, ele não pode deixar de citar as atividades de Fuxi: “Quando Fuxi encontrou um dragão que saía do rio amarelo carregando em suas costas um precioso diagrama, ele concebeu o método de produção dos clássicos e desenhos.”¹⁹ (ZHANG, 2002, p.32, tradução nossa). Sobre o inventor da escrita, chamado Cang Jie, ele afirma:

Pelo fato de ter quatro olhos, Cangjie podia perscrutar os fenômenos estelares dos quatro quantos do céu. Ainda, de acordo com os rastros dos pássaros e das tartarugas sagradas, estabeleceu as formas dos caracteres. Por isto, a natureza não pôde mais esconder seus segredos. O céu, a chuva e os espíritos não puderam mais cerrar suas formas. Os espíritos choraram à meia-noite. Naquele tempo, os caracteres usados na escrita eram inseparáveis das formas empregadas no desenho.²⁰ (ZHANG, 2002, p.43, tradução nossa).

O termo acima traduzido na última linha por *desenho* (畫) também é empregado pelo

¹⁶ O texto em chinês é: “六書八卦之變也. 卦以六位而成. 書以六文而顯.”

¹⁷ Diz-se que foi oficial do Imperador Amarelo.

¹⁸ O texto em chinês é: “倉頡之初作書也，蓋依類象形，故謂之文.”

¹⁹ O texto em chinês é: “庖羲氏發於滌河中,典籍圖畫萌矣.”

²⁰ O texto em chinês é: “頡有四目，仰觀垂象。因俚烏龜之迹，遂定書字之形。造化不能藏其秘，故天雨粟；靈怪不能遁其形，故鬼夜哭。是時也，書畫同體而未分。”

erudito para se referir à pintura. Nos clássicos, se afirma uma identidade entre pintura, desenho e escrita que não se realiza como fato histórico objetivo, mas como fato dotado de valor teórico.

Tanto na execução caligráfica quanto na pictórica, pode ser notado um profundo apreço à perfeição da linha. O pensamento de Zhang Yanyuan e de inúmeros outros teóricos revela uma relação incontestável entre escrita e imagem no interior da cultura chinesa, sendo a própria escrita, em sua estrutura, dotada de interesse estético e artístico.

Nos *Registros da Primavera e do Outono* (春秋左傳) há uma passagem interessante sobre vasos em bronze de uso cotidiano e cerimonial²¹, que exemplifica outra questão pertinente à teoria da pintura chinesa, a saber, a relação entre a produção de imagens e a educação :

O rei Ding dos Zhou enviou Wang Sunman para que presentearse o rei de Chu. O rei de Chu perguntou sobre o tamanho e o peso do vaso de bronze que lhe seria oferecido. A resposta de Wang Sunman foi: está na virtude, não no próprio vaso. No passado, quando a dinastia Xia realmente tinha virtude, transformava as coisas longínquas em padrões, deixava os oficiais dos nove principados pagarem o tributo em cobre. Depois, fundia o cobre produzindo os vasos, inscrevendo toda sorte de padrões sobre os mesmos, de modo que o povo pudesse saber a diferença entre as coisas divinas e as abomináveis.²²(CHUNQIU, 1989, p.438, tradução nossa).

As relações existentes entre a produção de imagens, a escrita, a educação, a política, a história e os princípios metafísicos e filosóficos – além dos problemas internos à pintura, como a composição, a cor, o estilo – constituem os temas da teoria da pintura chinesa, para a qual pretendemos fornecer um estudo histórico introdutório.

²¹ Segundo o texto, tais vasos já eram produzidos durante a dinastia Xia, mas até agora os arqueólogos descobriram apenas os exemplares dos Shang em diante.

²² O texto em chinês é:
 “定王使王孫滿勞楚子，楚子問鼎之大小輕重焉，對曰，在德不在鼎，昔夏之方有德也，遠方圖物，貢金九牧，鑄鼎象物，百物而為之備，使民知神姦。”

1 O NASCIMENTO DA PINTURA NOS CLÁSSICOS ANTIGOS

A tradição consagrada em certos registros remete a origem da pintura²³ ao tempo do Imperador Amarelo (黃帝), o ancestral mítico que teria ordenado a criação de inúmeros instrumentos e ferramentas úteis na vida em sociedade, que viriam a ser símbolos da cultura chinesa. A pintura teria sido criada por um de seus oficiais. No *Registro dos pintores renomados de todas as épocas*²⁴ (歷代名畫記) Zhang Yanyuan afirma:

Shi Huang (史皇) era ministro do Imperador Amarelo, a partir dele começaram a existir as belas pinturas. Ele inventou técnicas de pintura boas o suficiente para serem copiadas como modelo pelas gerações posteriores. Pintou tudo o quanto existe entre o céu e a terra. Sua conquista é grande o suficiente para ser comparada com a criação das dez mil coisas da natureza pelo céu. Deste modo, o mais adequado é colocá-lo na mais alta posição entre todos os pintores.²⁵ (ZHANG, 2002, p.145, tradução nossa).

A *História da pintura*²⁶ (畫史會要), no entanto, afirma que a origem da pintura estaria na irmã mais nova do virtuoso imperador Shun (舜): “Hua Lei, a irmã mais nova de Shun. A pintura teve início em Lei, por isto ela é chamada Hua [畫, o termo para *pintura*] Lei.”²⁷ (HP, 1980, p.13, tradução nossa).

Não se pode determinar com certeza quando começaram a ser produzidas pinturas na China. No *Kongzi Jiayu* (孔子家語) há uma passagem que registra a visita de Confúcio à capital de Zhou onde é descrita a existência de pinturas murais, já durante o período da Primavera e Outono. Confúcio visitou o palácio das luzes e viu em suas paredes as imagens

²³ Sobre a origem da arte chinesa de um modo geral, podemos dizer que remonta ao paleolítico, quando surgiram os primeiros instrumentos e adornos, feitos de pedras e ossos. Durante o neolítico, surgiram peças extremamente refinadas do ponto de vista formal, tanto em porcelana quanto em jade, nas quais foram pintados ou gravados motivos importantes no seio da cultura chinesa, tais como animais reais e míticos, motivos abstratos etc. Os objetos de porcelana são classificados com relação à cor do material utilizado, havendo os de cor vermelha, preta, branca e cinza, além daqueles em que se nota o uso de pigmentos de várias cores para fins de decoração. O jade empregado na confecção de inúmeros objetos de uso cotidiano e cerimonial eram feitas de um jade classificado em duas categorias amplas: jade “mole” e “duro”. Além disto, foram produzidos totens para fins de culto aos ancestrais dotados de valor religioso e interesse estético. Também nota-se a existência de inscrições de natureza pictórica nas paredes das grutas e em pedras a céu aberto. Durante as dinastias Shang e Zhou proliferaram os bronzes, onde podemos notar uma grande riqueza de elementos iconográficos, além da presença de caracteres chineses.

²⁴ Obra de referência dos Tang.

²⁵ O texto em chinês é:
"史皇，黃帝之臣也。始善圖畫，創制垂法，體象天地，功侔造化，首冠群工。不亦宜哉。"

²⁶ Obra da dinastia Ming.

²⁷ O texto em chinês é: “畫嫫，舜妹也。畫始於嫫，故曰畫嫫。”

de Yao, Shun, Jie e Yu – quatro imperadores da antiguidade –, representando seus méritos e deméritos, seguidas de admoestações. Tenha ou não existido pinturas durante aquele período, podemos afirmar que já durante os Reinos Combatentes havia pintores de ofício encarregados da produção de obras. Nos *Poemas de Chu*²⁸ (楚辭) narra-se que Qu Yuan, dentro do templo do rei de Chu, contemplando as inúmeras pinturas murais do mundo natural e dos espíritos, questiona: “Quem terá dado origem ao curso quando do início da alta antiguidade? Quando o alto e o baixo ainda não haviam se formado, em que se apoiaram quando de seu nascimento?”²⁹(QU, 1999, p.45, tradução nossa).

No período que antecede as dinastias Wei e Jin não se pode falar numa teoria da pintura ou da arte propriamente dita. O que há são inúmeras referências à pintura feitas pelos mais diferentes filósofos das cem escolas de pensamento, não com o objetivo de discutir a arte em si, mas sim de exemplificar o significado profundo de seu pensamento. Além destes registros filosóficos, há registros históricos relativos à dimensão técnica da atividade de produção de pinturas, trabalhos artesanais etc. A principal característica de tais textos é relacionar a pintura, ou a produção de imagens de um modo geral, com problemas que lhe são exteriores. Deste modo, discutiremos a seguir cada registro pertinente, pois seus conceitos e mesmo a terminologia neles empregada constituirão o solo onde brotará a teoria da pintura chinesa, sendo, portanto, essencial o seu estudo.

1.1 O Livro de História (尚書)

O *Livro de história* é um dos clássicos confucionistas. Trata-se de uma compilação de documentos da história chinesa antiga atribuída a Confúcio, mas que, na verdade, foi produzida por eruditos posteriores. Durante o início dos Han do Oeste, reunia 28 capítulos. No clássico, podemos encontrar alguns dados históricos sobre as dinastias Shang e Zhou, além de registros dos discursos dos soberanos virtuosos da antiguidade, como Yao, Shun e Yu.

²⁸ O estado de Chu (楚) empregava na antiguidade ritos xamânicos, como podemos constatar pela leitura dos *Poemas de Chu* (*Chuci* 楚辭), obra capital do pensamento chinês, tanto por suas inovações no campo da poesia quanto pela riqueza de informações que descortina em matéria de história da religião. O texto é uma compilação de poemas, atribuídos a Qu Yuan (屈原).

²⁹ O texto em chinês é: 遂古之初，谁传道之？上下未形，何由考之？

Nos *Sete volumes dos livros de nuvens* (雲笈七籤), compilação taoísta dos Song, podemos ler: “Há as seis formas de escrita. A primeira se chama escrita antiga, encontrada nos livros achados dentro da parede de Kongzi”.³⁰ (YUNJI, 1979, p.239, tradução nossa) Esta frase reflete uma polêmica no seio da cultura chinesa, envolvendo tanto a história dos caracteres chineses quanto a da formação do *Livro de história*, pois os livros encontrados dentro da parede da casa de Confúcio no tempo do imperador Wu dos Han conteriam capítulos até então desconhecidos daquele texto, redigidos em caracteres muito antigos.³¹

Um dos primeiros registros confiáveis em relação à produção de padrões visuais decorativos pode ser encontrado no capítulo do livro denominado *Yi e Ji* (益稷)³² – nomes de dois ministros de Shun –, onde registra-se os discursos de Yu, Shun e Gao Yao³³ sobre o modo correto de governar. No trecho, os dois governantes admoestam-se mutuamente contra o uso da força e da licenciosidade³⁴. Primeiro Shun convoca Yu, pedindo suas nobres opiniões sobre o tema do governo. Yu relata como ajudou o povo a não sofrer com as inundações, dragando as águas dos rios em direção ao mar. Yu é elogiado por Gao Yao e Shun, que então diz:

O Ministro é meu preparado assistente. Eu desejo ajudar o povo, assisti-me. Eu desejo bem governar os quatro quadrantes, ajudai-me. Eu desejo contemplar os padrões presentes nas vestes dos homens da antiguidade: o sol, a lua, as estrelas, as montanhas, os dragões, os faisões, bordados na parte superior dos trajes. Os tigres, as plantas aquáticas, o fogo, os grãos de arroz, os padrões em forma de machado, e os padrões negros e azuis bordados na parte inferior das vestimentas. Desejo ver tais padrões empregados em cinco cores, de modo a formar os robes cerimoniais, vós devei bem fazê-lo.³⁵ (SHANGSHU, 2008, p.32, tradução nossa)

Depois, Shun afirma desejar ouvir os cinco tipos de música, produzidos pelos seis tons

³⁰ O texto em chinês é: “復有六書：一曰古文，孔子壁中書。”

³¹ De acordo com seu aparecimento na história, os caracteres chineses passaram por inúmeras transformações visuais. A autenticidade dos livros encontrados dentro da parede de Kongzi é contestada. Durante os Jin do Leste, Meize apresentou ao soberano uma versão do *Livro de história*, alegando sua antiguidade. A partir de então, o Livro de história foi dividido em duas partes, moderno e antigo. Durante os Song, a autenticidade de tal texto começou a ser discutida, sendo refutada completamente a possibilidade de tratar-se de um registro anterior ao texto “moderno” durante os Qing.

³² Este capítulo pertence à parte “moderna” e, portanto, mais confiável em termos de autenticidade, do livro. Vide nota acima.

³³ Yao, Shun, Yu e Gao Yao são chamados de os quatro santos da antiguidade.

³⁴ De acordo com o confucionismo, o governante deveria administrar através da moral, não havendo diferença alguma entre sua vida pública e privada. As ações do soberano teriam reflexo no comportamento do povo e nos fenômenos da natureza, motivo pelo qual ele deveria ser educado nos ritos, na música, na poesia etc, sendo o pilar do mundo.

³⁵ O texto em chinês é:
帝曰：“臣作朕股肱耳目。予欲左右有民，汝翼。予欲宣力四方，汝為。予欲觀古人之象，日、月、星辰、山、龍、華蟲作會；宗彝、藻、火、粉米、黼、黻，絺繡，以五采彰施於五色，作服，汝明。”

e oito instrumentos. Dá instruções acerca do comportamento correto dos que a ele servem, explicando a importância dos ritos e das punições na sua educação. Todos os elementos iconográficos mencionados por Shun serão encontrados nas pinturas das dinastias subsequentes. Duas pinturas dos Reinos Combatentes mostram os temas dos robes e dos animais míticos. *A Beldade com o dragão e a fênix* mostra uma mulher do Reino de Chu em serviço ritual por um morto. *Cavalgando o dragão*, obra encontrada numa tumba de Chu, mostra um homem sentado ereto sobre um dragão, registrando o desejo de ascensão ao céu após a morte. Ambas as pinturas são importantes informações visuais a respeito da cultura de Chu, marcada pela crença no mundo dos espíritos, pelo amplo uso de refinados rituais: “Neste dia auspicioso, nesta hora auspiciosa, todos em sinceridade e júbilo se dirigem ao Imperador ao alto. Eu³⁶ empunho a longa espada³⁷, as pedras e metais preciosos juntos tilintam”³⁸(QU, 1999, p.03, tradução nossa). A representação da fênix na primeira pintura mostra uma ligação formal direta com os padrões usados nos vasos cerimoniais dos Reinos Combatentes e anteriores, padrões estes caracterizados por um certo esquematismo das formas e a tendência à repetição e geometrização. O tratamento dado ao panejamento é muito mais gracioso na segunda pintura.

Para o significado das formas presentes em um robe funeral da dinastia Han do Oeste, há basicamente duas leituras. Uma entende que os padrões presentes nas vestes refletem os conceitos de unidade do homem, do céu e da terra. Outra leitura entende que os padrões do robe possuem relações com os Três Oficiais³⁹, divindades responsáveis pelas partes superior, mediana e inferior do corpo humano, bem como pela inspeção do comportamento e distribuição de castigos e benefícios. De qualquer modo, elementos iconográficos importantes, aludidos por Shun como componentes das vestes cerimoniais dos homens de antanho, estão presentes: o sol e a lua, na parte superior da vestimenta, bem como dragões que se entrelaçam, determinando o esquema composicional.

Tanto o discurso de Shun como as pinturas e a veste supra-mencionados refletem a importância do rito e da produção de artefatos dotados de valor estético que cumprissem as demandas rituais. Shun ordenou a confecção de vestes, imitando os antigos: as vestes não são um adorno supérfluo, são fator essencial no bom governo. Nas vestes, que se usem as cinco

³⁶ Isto é, o regente do rito.

³⁷ A espada, aqui, é instrumento litúrgico.

³⁸ . O texto em chinês é: "吉日兮辰良，穆將愉兮上皇。撫長劍兮玉珥，謬鏘鳴兮琳琅。"

³⁹ Oficiais do Céu, da Terra e da Água. Foram incorporados como importantes deidades do panteão taoísta.

cores. Também versou sobre o valor fundamental da música, as cinco músicas. A fim de esclarecer a relação presente na antiguidade entre cores, sons e números, precisamos consultar outros registros.

1.2 Os Ritos de Zhou (周禮)

Trata-se de uma obra confucionista, dividida em seis partes. A partir da comparação de inscrições encontradas em vários instrumentos de bronze, foi identificada pelos especialistas como sendo dos Reinos Combatentes. O livro trata dos sistemas de governo, protocolo etc dos Zhou e dos estados dos Reinos Combatentes. A primeira parte discute as questões da administração palaciana e da elite. A segunda, o governo do povo. A terceira, as questões dos ancestrais, relações de afiliação etc. A quarta, os assuntos militares. A quinta, as aplicações das punições. A sexta parte não chegou aos nossos dias, sendo substituída, durante os Han, pela seção denominada *Registro da investigação dos ofícios* (考工記).

O *Registro da investigação dos ofícios* é uma obra de tecnologia e ciência do período da Primavera e Outono, apresentando descrições de como trabalhar com diversos materiais na construção de rodas, aposentos palacianos, armas, instrumentos rituais e musicais. Há uma passagem sobre a pintura que merece atenção:

A execução da pintura: a mistura das cinco cores. A direção leste se chama por *qing* (青). A direção sul se chama por *chi* (赤). A direção oeste se chama por *bai* (白). A direção norte se chama por *hei* (黑). O céu se chama por *xuan* (玄). A terra se chama por *huang* (黃). *Qing* e *bai* contrastam. *Chi* e *hei* contrastam. *Xuan* e *huang* contrastam. A junção de *qing* e *chi* se chama *wen* (文). A junção de *chi* e *bai* se chama *zhang* (章). A junção de *bai* e *hei* se chama *fu* (黼). A junção de *hei* e *qing* se chama *fu* (黻). A preparação das cinco cores se chama *xiu* (繡).⁴⁰(KAOGONGJI, 2003, p.20)

Esta passagem trata da questão das cores, relacionando-as com as quatro direções. Os antigos distinguiam cinco cores principais. A terminologia empregada para definir as cores é um problema interessante, pois o mesmo termo pode referir cores diferentes. *Qing* (青),

40 O texto em chinês é:
 “畫績之事：雜五色。東方謂之青，南方謂之赤，西方謂之白，北方謂之黑，天謂之玄，地謂之黃。青與白相次也，赤與黑相次也，玄與黃相次也。
 青與赤謂之文，赤與白謂之章，白與黑謂之黼，黑與青謂之黻，五采備謂之繡。”

dependendo do contexto, pode significar verde, azul ou preto. No trecho acima significa verde, como o verde das folhas das árvores. *Chi* (赤) aponta para um tom de vermelho. *Bai* (白) significa branco. *Hei* (黑), uma variedade de negro. *Xuan* (玄) aponta para duas cores diferentes: (1) negro misturado com a variedade de vermelho denominada *chi* (赤); (2) o azul escuro do alto do céu, considerado um tipo de negro. *Huang* (黃) significa amarelo.

Os termos *wen* (文), *zhang* (章), *fu* (黼), *fu* (黻) e *xiu* (繡) não se referem diretamente às cores, como o texto parece supor. *Wen* e *zhang*, no contexto, parecem se referir a padrões visuais. *Fu* e *fu* são nomes para padrões costurados nas vestimentas cerimoniais da antiguidade. 黼 (fu) nomeia padrões com uma metade branca e uma outra metade negra. 黻 (fu), padrões dotados de uma metade azul e outra negra. *Xiu* (繡) significa costura, ou costurar.

Assim, no trecho selecionado, há considerações tanto sobre pintura quanto sobre a produção de robes cerimoniais. Em ambas os casos, considera-se como fundamental a disposição das cinco cores: verde, vermelho, branco, negro e amarelo. O que está implícito na relação das cores com as direções é o discurso da escola *Yinyang* (陰陽家), uma ramificação filosófica dos Reinos Combatentes, considerada uma das nove correntes (九流) durante os Han. A característica de tal escola é aglutinar os conceitos de *yin* e *yang* com o discurso sobre os cinco agentes (五行). A palavra *agente* é uma tradução do caractere 行, que transmite de maneira forte a noção de *movimento*. Os cinco agentes são conceitos formados a partir da observação do mundo natural, à semelhança dos conceitos de *yin* e *yang*, que não significam outra coisa senão a alternância contínua dos opostos na natureza: claro e escuro, frio e calor, macho e fêmea etc. Tanto *yinyang* quanto *cinco agentes* são conceitos que explicam o movimento das coisas. O movimento, por sua vez, é uma manifestação do *qi* (氣). Para os antigos, o *qi* era a um só tempo a essência das coisas e a sua manifestação.

Os cinco agentes são: fogo, água, metal, terra e madeira. Eles se relacionam por meio de dois ciclos: criação e controle. No primeiro ciclo, o fogo gera a terra, a terra o metal, o metal a água, a água a madeira, a madeira o fogo. No segundo, o fogo controla o metal, o metal controla a madeira, a madeira controla a terra, a terra controla a água, a água controla o fogo.

O que se chama por fogo, está relacionado à cor vermelha. No corpo humano, é o coração. Dentre as quatro estações, é o verão. Dentre os animais sagrados, é o pardal

vermelho. A característica do fogo é que ele sempre vai para o alto. Por isto o animal sagrado do sul – a sua direção correspondente – é um pássaro, que busca o céu. A água, por oposição, busca a terra. Sua característica é ir para baixo. Dentre as estações do ano é o inverno. No corpo humano, os rins. Corresponde à direção norte, onde mora a tartaruga sagrada. Sua cor é o negro. Traça-se este tipo de analogia para todos os outros três agentes.⁴¹

O resultado é uma teoria que engloba todos os campos da ação humana, declarando a interdependência dos seres humanos entre si e com o ambiente que lhes cerca, pois o próprio homem seria uma espécie de miniatura do universo, constituindo-se ambos dos mesmos elementos. Entende-se, assim, o apelo de Shun ao entendimento proveniente da música. A escala musical chinesa é penta-tônica. As cinco notas se relacionam às cinco cores, às cinco direções, aos órgãos do corpo, refletindo a filosofia dos cinco agentes.

Nesse ambiente filosófico, a discussão das cores não pode servir, ainda, como base da discussão da especificidade da pintura no campo da cultura. No contexto dos *Ritos de Zhou*, mostra apenas que a pintura era considerada um trabalho manual que deveria refletir os cânones filosóficos, para o bom funcionamento da vida social, para o cumprimento perfeito dos protocolos e cerimônias.

1.3 Os Analetos (論語)

Nos *Analetos*, os discípulos de Confúcio registraram muitas de suas palavras e atitudes. Diz-se que Confúcio, chamado Qiu Chongni, homem de Lu, era muito alto, tendo porte imponente e gestos polidos, sofisticados. Viajou por vários estados oferecendo seus conselhos sobre o governo, a educação, o rito. Nos *Analetos*, há uma passagem que usa o termo *arte* (藝) para explicar a essência do confucionismo: “O mestre disse: estabeleça a vontade no caminho. Se apóie na virtude. Siga a benevolência. Exercite-se nas

⁴¹ Madeira corresponde ao leste. Sua cor é o verde. Metal corresponde ao oeste, sua cor é o branco. Terra corresponde ao centro, sua cor é o amarelo. Esta teoria foi compreendida de variadas maneiras no decorrer da história chinesa. Originalmente é uma teoria filosófica que tem suas raízes nas correspondências semânticas que podemos encontrar nas diferentes palavras da língua chinesa. A palavra 行 (agente) e o conceito chinês de caminho (道), na verdade o mais importante conceito da filosofia chinesa antiga, são muito semelhantes do ponto de vista semântico. Caminho é o princípio fundamental de tudo o que existe, está relacionado à idéia de movimento, como o termo 行. Leituras vulgares dos conceitos filosóficos chineses tendem a reduzi-los ao campo da superstição ou da impropriedade filosófica.

artes”⁴²(LUNYU, 2008, p.45, tradução nossa).

No dizer de Confúcio, o *caminho* (道) é o mais elevado princípio moral: “Meu caminho é alcançado através da unidade”⁴³ (LUNYU, 2008, p.21, tradução nossa). É um princípio de organização do governo e da vida social, por isto se diz que a filosofia de Confúcio representa o caminho do homem. A virtude (德) é aquilo que o homem superior (君子) adquire tanto por meio de vivência quanto por meio de estudo. O *Grande ensinamento* (大學) diz: “O caminho do grande ensinamento está em esclarecer o esplendoroso caminho. Está em se aproximar do povo. Está em repousar na suprema bondade.”⁴⁴(DAXUE, 2008, p.3, tradução nossa). A bondade (善) referida nesta sentença não é muito distante do sentido da benevolência (仁) na outra frase retirada dos *Analetos*. Ambos os conceitos significam: amar aos outros. No contexto, *amar aos outros* significa entender seu lugar na sociedade, sendo leal com seus superiores, honesto com seus amigos, piedoso com seus pais. Não se trata de um amor indiscriminado por todas as pessoas, que se expressa na intimidade de cada pessoa. Trata-se de erigir o caráter e colocar a bondade no plano da ação, no campo do visível. Nos textos, isto se chama *restaurar a conduta* (修身). As artes referidas no trecho acima são o rito, a música, a arqueria, a cavalgagem, a escrita e a matemática. A pintura não fazia parte ainda das atividades consideradas especialmente elevadas. De qualquer modo, nos *Analetos*, há uma passagem interessante sobre a pintura, que usa a sua execução como metáfora da filosofia confucionista:

Zixia disse: “Seu sorriso, gracioso! Seus olhos de negros e brancos bem delineados, belos! Sobre o branco, as cores!” O que significa? Confúcio disse: pinta-se por sobre uma superfície branca. Zixia disse: o rito é póstumo? Confúcio disse: Shang, você me inspira! Agora podemos começar a discutir o *Clássico da Poesia*!⁴⁵(LUNYU, 2008, p.57, tradução nossa)

Na passagem, Zixia, um dos discípulos de Confúcio, traz dois problemas à tona, um sobre poesia e outro sobre pintura. As primeiras duas frases citadas por Zixia encontram-se no *Clássico de Poesia*. A terceira frase não tem relação com poesia, mas com pintura. Confúcio respondeu apenas a questão sobre pintura. “Sobre o branco, as cores” significa que se deve

⁴² O texto em chinês é: “子曰:志於道.據於德.依於仁.遊於藝.”

⁴³ O texto em chinês é: “吾道以一貫之.”

⁴⁴ O texto em chinês é: “大學之道,在明明德,在親民,在止於至善.”

⁴⁵ O texto em chinês é: “子夏曰:巧笑倩兮!美目盼兮!素以爲絢兮!何謂也?子曰:繪事後素.曰:禮後乎?子曰:起予者商也!始可與言詩已矣!”

preparar uma superfície branca que sirva de suporte para a pintura, Confúcio usou uma terminologia técnica da época para responder a Zixia.

O discípulo, ouvindo a resposta do seu professor, relacionou-a com a sua filosofia: “O rito é póstumo?” é uma metáfora para os conceitos de *benevolência* (仁) e *rito, polidez* (禮) da filosofia confucionista. A benevolência seria como a superfície branca, o suporte sobre o qual se delineiam as formas, se aplicam as cores que, por sua vez, seriam a metáfora para os ritos, os protocolos de boa educação e civilidade minuciosamente descritos nos clássicos de Confúcio. O mestre não havia pensado nesse sentido para sua resposta, motivo pelo qual elogia Zixia, convidando-o a discutir a poesia, a nobilíssima atividade dos homens.

Assim sendo, em Confúcio, a pintura é metáfora para os conceitos de rito e de benevolência, ao mesmo tempo, suas observações sobre o uso das cores nas vestimentas também exerceriam influência sobre os pintores da posteridade. O vermelho e o roxo estariam reservados para os robes cerimoniais, motivo pelo qual muitos pintores da posteridade observaram com decoro a regra de não pintar a figura humana trajando vestes com tais cores em situações que não fossem solenes.

1.4 O Tratado do caminho e da virtude (道德經)

A tradição atribui a obra a Laozi (老子), filósofo que, segundo Si Maqian (145AC-87AC), teria sido contemporâneo de Confúcio vivendo, portanto, no fim do período da Primavera e Outono. O *Registro histórico* (史記) diz que Laozi era natural de Chu, tendo trabalhado na biblioteca do rei de Zhou. Vendo o declínio de Zhou, retirou-se daquele estado. O oficial da fronteira pediu-lhe que fizesse um livro expondo sua filosofia. Essa é, segundo Si Maqian, a origem do *Tratado do caminho e da virtude*. O historiador dos Han ainda afirma que, numa visita a Laozi, Confúcio teria ficado surpreendido com sua sabedoria. Sendo inquirido acerca do significado do *rito* (禮), Laozi respondeu contundentemente, afirmando serem as citações eruditas de Confúcio tão mortas quanto as pessoas que pronunciaram tais palavras pela primeira vez. Além disso, preveniu Confúcio contra seus ares de arrogância, que poderiam lhe trazer apenas a ruína. Confúcio, então, disse aos seus discípulos:

Os pássaros, sei que podem voar. Os peixes, sei que podem nadar. As bestas, sei que podem correr. O que corre pode ser caçado. O que nada pode ser pego com rede. O que voa, com armadilhas. Mas em relação aos dragões, eu não posso saber como eles fazem para cavalgar o vento e as nuvens e subirem ao céu. Eu hoje vi Laozi, ele é como um dragão!⁴⁶(SI, 1995, p.567, tradução nossa)

É necessário que se compreenda o que o taoísmo de Laozi⁴⁷ entende por *caminho*. Trata-se não apenas de um princípio de organização social e do estado – como Confúcio, Laozi está interessado em política e sociedade – mas também de um princípio metafísico. O *caminho* seria a origem de tudo o que é, sendo impossível expressar seu conteúdo através de palavras ou nomeá-lo. Em Laozi, ética e estética são unas: “Sob o céu, quando todos sabem o que torna belo o belo, eis a feiúra.”(LAOZI, 2000, p.4, tradução nossa) O mestre não deve ensinar pelas palavras, mas pelo exemplo. O soberano não deve ter muitos desejos, mas saber o que desejar. Assim, é comum se referir a Laozi como um filósofo que postulou o caminho do céu, em oposição a Confúcio, que teria edificado o caminho do homem. Comparando os dois textos, não é difícil inferir que a filosofia do *Tratado do caminho e da virtude* foi construída através de críticas precisas ao confucionismo⁴⁸.

Laozi não escreveu nada sobre pintura ou sobre arte. Mas em sua filosofia, há algumas referências às cores, à música e aos conceitos de *forma* e *imagem* que merecem atenção. Enquanto o confucionismo, na voz de Shun, exalta o valor do colorido do rito e da música, Laozi afirma: “as cinco cores levam os olhos dos homens à cegueira. Os cinco sons, levam os ouvidos dos homens à surdez.”⁴⁹(LAOZI, 2000, p.40, tradução nossa) As cinco cores são justamente aquelas que devem ser empregadas nos robes cerimoniais. Os cinco sons nada mais são que as cinco notas da escala musical penta-tônica chinesa. Trata-se de uma crítica ao

⁴⁶ O texto em chinês é:
“鳥，吾知其能飛；魚，吾知其能游；獸，吾知其能走。走者可以為罔，游者可以為綸，飛者可以為矰。
。至於龍，吾不能知其乘風雲而上天。吾今日見老子，其猶龍邪!”

⁴⁷ Laozi foi deificado durante os Han. O taoísmo do Mestre Celestial, isto é, a primeira ordem religiosa taoísta fundada no fim da dinastia Han, reconheceu em Laozi o seu patrono, denominando-o como Taishang Laojun. Além disto, o *Tratado do caminho e da virtude* passou a ser venerado como objeto religioso, sendo transmitido ritualisticamente em cerimônias de ordenação. Também era recitado para que se expiassem as faltas.

⁴⁸ No capítulo 5, Laozi ataca o conceito de benevolência (仁): “O homem sagrado não é benevolente, trata o povo como cães de palha.” Desconstrói os mais importantes conceitos confucionistas no capítulo 18: “Quando o grande caminho é abandonado, há benevolência e justiça. Quando a sabedoria se vai, há a grande falsidade. Quando os seis parentes não estão em paz, surge a piedade filial. Quando o estado está em caos, surge o leal ministro”. Laozi faz uma crítica à benevolência de Confúcio, sustentando o valor da bondade (善). Usa a metáfora da água para se referir à bondade. No capítulo 19, afirma: “Abandone a benevolência e descarte a justiça, o povo voltará à piedade filial.”

⁴⁹ O texto em chinês é: “五色令人目盲，五音令人耳聾.”

conceito confucionista de *rito* (禮). Enquanto Shun afirma a necessidade da música e do emprego dos rituais na tarefa do governo do mundo, Laozi afirma: “O rito é a perda da confiança e o início da confusão”.⁵⁰(LAOZI, 2000, p.58, tradução nossa)

Ao se referir ao caminho enquanto princípio metafísico, Laozi afirma: “A imagem do sem-imagem. A imagem da não-coisa. Isto se chama o absente. Recebendo-o, não se vê sua face. Seguindo-o, não se vê suas costas.”⁵¹(LAOZI, 2000, p.70, tradução nossa) Usa o termo *imagem* (象) – que também será encontrado nos tratados de pintura – para descrever o caminho. Esta *imagem* tem a propriedade de não ser visível sob nenhuma hipótese. Ainda afirma: “O caminho é uma coisa obscura, no seu interior há uma imagem”⁵². (LAOZI, 2000, p.34, tradução nossa) Esta *coisa caótica* (物混), absente, isto é, inacessível aos sentidos, é semovente: “Se ergue sozinho sem se alterar. Se move em círculo sem cessar”.⁵³(LAOZI, 2000, p.33, tradução nossa) Refere-se ao *caminho* através de paradoxos: “o grande quadrado não tem quinas.” Ainda: “A grande imagem não tem forma.”⁵⁴(LAOZI, 2000, p.56, tradução nossa)

Em Laozi, fala-se no contraste absoluto do preto e do branco, não se fala em gradações de luz: “Acima não é claro, abaixo não é escuro.”⁵⁵(LAOZI, 2000, p.84, tradução nossa) Ao se referir ao modelo perfeito de governo, afirma: “Conhece o branco, resguarda o negro, como o modelo sob o céu.”⁵⁶(LAOZI, 2000, p.51, tradução nossa) A grande imagem não tem forma: situa-se num campo onde não há os matizes da cor, os volumes, contornos. Laozi usa o caractere chinês 形 para se referir ao conceito de *forma*.

A tradução chinesa do sutra da sabedoria budista usa o caractere 色 para se referir ao conceito de *forma*, que se assemelha à idéia de *imagem* (象) em Laozi. “O vazio é a forma. A forma é o vazio”⁵⁷(FOJING, 1988, p.34, tradução nossa), diz o sutra. Embora no taoísmo e no budismo os termos *forma* (色) e *imagem* (象) apontem para conceitos filosóficos distintos, pode-se dizer que em ambos os casos se trata de situar o campo do transcendente na sua relação com o visível. O termo budista para *forma* (色) situa o princípio metafísico em algum

⁵⁰ O texto em chinês é: “夫禮者,忠信之薄而亂之首也.”

⁵¹ O texto em chinês é: “無象之象,無物之象,是謂惚恍.迎之不見其首.隨之不見其後.”

⁵² O texto em chinês é: “道之為物,惟恍惟惚,惚兮恍,其中有象.”

⁵³ O texto em chinês é: “獨立而不改。周行而不殆。”

⁵⁴ O texto em chinês é: “大音希聲。大象無形。”

⁵⁵ O texto em chinês é: “其上不皦,其下不昧。”

⁵⁶ O texto em chinês é: “知其白,守其黑,為天下式。”

⁵⁷ O texto em chinês é: “空既是色,色既是空。”

lugar próximo da idéia de cor, enquanto a *imagem* (象) de Laozi aproxima-se mais da concepção da linha, por motivos de filiação semântica.

No decorrer de seu desenvolvimento, os temas da cor e da linha serão amplamente discutidos nos textos de teoria da pintura. Depois dos Reinos Combatentes, notaremos no discurso de alguns teóricos da pintura, a necessidade de se representar na pintura justamente a *forma* de que falam os budistas, que é ao mesmo tempo transcendência e imanência, ou aquela *imagem* de que fala Laozi, que é primordialmente movimento e sem a qual não há vida em nenhuma forma da natureza. Laozi certamente será uma fonte de reflexão para os literatos e teóricos futuros. A sua descrição do caminho como imagem coloca o mundo das formas num local outro que não o do absolutamente visível. Este será um tema fundamental da teoria da pintura. Gu Kaizhi, o primeiro a teorizar sistematicamente sobre pintura na China, terá na relação do visível com o invisível um dos pontos fortes de seu pensamento. Wang Wei e Zong Bing estarão interessados em reproduzir na pintura uma imagem ideal da paisagem, dotada de valor metafísico semelhante ao *caminho* de Laozi. Também em Xie He notaremos um discurso que se caracteriza por buscar na pintura a forma interna ou essencial das coisas, e não apenas o seu contorno.

1.5 O Tratado da Flor do Sul⁵⁸ (南華經)

Zhuangzi é outro grande pensador taoísta dos Reinos Combatentes. Seu estilo é completamente diferente, senão oposto, ao de Laozi. Este se caracteriza pelo tom seco e econômico. Zhuangzi transmite seu pensamento com bom humor, escrevendo em prosa, muitas vezes usando parábolas, sendo considerado um dos melhores escritores em língua chinesa. Sua obra foi dividida pela crítica da posteridade em três partes: os capítulos internos, externos e diversos. Apenas os capítulos internos são considerados como sendo de sua autoria, sendo os textos restantes entendidos como compilações feitas por discípulos.

Como Laozi, Zhuangzi também é um filósofo que versa sobre o mistério, sobre um princípio que não pode ser encontrado nem na adesão nem na negação absolutas da vida em sociedade. De acordo com os estudiosos de taoísmo, em Zhuangzi podemos encontrar

⁵⁸ Nome dado à obra do filósofo taoísta Zhuangzi, no cânone taoísta.

referências a práticas de cunho místico semelhante às aquelas descritas nos *Poemas de Chu*, donde suas referências a estados de sensação de liberdade, bem-estar absoluto e ausência de limites. O primeiro capítulo de sua obra, por exemplo, versa sobre o conceito de *livre e fácil vaguear* (逍遙遊), advogando a necessidade de se voltar para o mistério, liberando-se de todas as preocupações e pressões geradas pela vida em sociedade: “aquele que em suprema beleza vagueia no supremo júbilo se chama por homem sagrado”.⁵⁹(ZHUANGZI, 1985, p.18, tradução nossa)

O mestre taoísta, em Zhuangzi, atingiu uma integração tão plena e perfeita com o caminho e o mistério que ele pode cavalgar o vento, passar pelo fogo sem se queimar e mergulhar na água sem se molhar. Estes elementos estarão presentes como elementos importantes nas hagiografias de mestres taoístas posteriores. A integração plena com o caminho, o alcance da unidade, em Zhuangzi, se dá pela liberação individual de todos os condicionamentos, sejam internos ou externos. Assim, o filósofo faz piada das instituições e das fraquezas que fazem com que os indivíduos se aniquilem por causa da opinião ou do desejo alheios. Relativiza o valor das coisas, das instituições, dos hábitos, das hierarquias. Nos capítulos externos há uma referência à pintura que serve como metáfora para o mestre taoísta que atingiu este estado de plena integração com o mistério:

O Duque Yuan de Song desejava pintar, todos os pintores vieram vê-lo. Tão logo recebiam as ordens, reverenciavam e se colocavam de pé, preparando o pincel e a tinta, prontos para o trabalho. Do lado de fora do portão, ainda havia inúmeros pintores. Houve um pintor que chegou atrasado, caminhando calma e preguiçosamente. Depois de receber as ordens e reverenciar, não se postou ereto e pronto como os outros, mas dirigiu-se para o aposento dos hóspedes. O Duque Yuan mandou que fossem ver o que ele estava fazendo. O pintor estava sem camisa e sentado de pernas cruzadas. O Duque de Yuan disse: Bom! Este é um verdadeiro pintor!”⁶⁰.(ZHUANGZI, 1985, p.76, tradução nossa)

A postura descrita no texto, isto é, sentar-se de pernas cruzadas (e, ainda por cima, despido) na frente de autoridades, nobres etc era tida como gesto extremamente grosseiro, sendo geralmente adotada a postura de sentar-se sobre os próprios calcanhares, como pode ser visto na *Lanterna do palácio Changxin*. A expressão traduzida por *sem camisa e sentado de*

⁵⁹ O texto em chinês é: “至美而游乎至樂，謂之至人。”

⁶⁰ O texto em chinês é:

“宋君將畫圖。眾史皆至，受立而輯。舐筆和墨，在外者半。有一史後至者，儻儻然，受立不輯，因之舍。公使視之，則解衣般礴，贏。君曰：可矣，是真畫也。”

*pernas cruzadas*⁶¹ (解衣般礴) seria adotada depois pelos pintores para se referirem ao estado mental necessário à execução das obras de arte. Seu sentido original situa o mestre taoísta no campo da santidade, entendida como indiferença às convenções sociais e pressões externas. Do mesmo modo, para que se produza uma boa pintura, é necessário livrar-se das pressões de fora, tornando-se ela mesma, de certo modo, uma via da santidade⁶². O fato de em Zhuangzi usar-se o pintor como imagem da santidade também revela estreitas relações entre taoísmo e arte. A atitude do pintor é performática. A pintura não começa no ato de se produzir formas em papel. Ela começa em cada gesto do pintor, na força plástica de sua performance. De certo modo, tanto o santo taoísta quanto o pintor devem servir como metáforas sobre as quais os outros homens possam ver a si mesmos.⁶³

1.6 Hanfeizi⁶⁴ (韓非子)

Hanfei é um filósofo singular no contexto dos Reinos Combatentes. É listado ao lado de Laozi por Sima Qian no *Registro histórico*, que oferece as biografias de ambos na mesma divisão de seu livro. Hanfei postula o conceito segundo o qual *o homem deve vencer o céu* (人定勝天), negando a idéia confucionista de *mandato celeste* (天命), que compreende que o soberano recebe seu poder diretamente do Céu, devendo agir de acordo com os ritos e protocolos, mantendo com rigor a boa conduta, de modo a não ser punido pelo mesmo.

Hanfei é, sem dúvida, o mais realista de todos os filósofos dos Reinos Combatentes. Não acredita numa suposta correspondência entre moral e bom governo: “O governante não deve atentar à moral, mas à lei.”⁶⁵ (HANFEI, 1988, p.35, tradução nossa) Também advoga que a base da desordem social é a má distribuição da riqueza, e não a má conduta do soberano. Além disso, não vê a história como continuidade, mas como transformação incessante. A base do governo é a aplicação rigorosa da *lei* (法), de recompensas e penalidades. Por isto, o

⁶¹ Soa muito elegante no original chinês, mas perde seu vigor poético na tradução.

⁶² As relações entre execução da pintura e filosofia taoísta serão exploradas com detalhes no momento apropriado.

⁶³ A natureza performática desta passagem de Zhuangzi encontrará grande desenvolvimento nas escolas budistas chinesa e japonesa conhecidas pelos termos CHAN e ZEN respectivamente, onde performances semelhantes são narradas em abundância.

⁶⁴ Nome dado à obra filosófica de Hanfei.

⁶⁵ O texto em chinês é: “君不務德而務法.”

pensamento de Hanfei ficou conhecido como legalismo, ou legismo (法家). Qin Shihuang, o imperador que deu fim ao período dos Reinos Combatentes, unificando a China em 221 AC, via com muito bons olhos a filosofia de Hanfei.

Nos seus textos podemos encontrar referências sobre escultura e sobre pintura. Usa a escultura para ilustrar a necessidade de eficácia e perfeição máxima na execução dos assuntos do estado:

Heng He disse: o princípio da escultura é: o nariz deve ser esculpido um pouco maior, os olhos, um pouco menores, pois depois, caso haja necessidade, podem ser corrigidos facilmente, o que não ocorre caso se faça o contrário. A condução dos assuntos importantes também deve seguir esse princípio de modo que, quando tomamos uma atitude, devemos deixar uma brecha para correção caso haja necessidade. Agindo deste modo, a possibilidade da derrota é diminuta.⁶⁶(HANFEI, 1988, p.59, tradução nossa)

Tratar os assuntos do estado é como esculpir. Parece estar claro que Hanfei está se referindo ao ato de esculpir em matéria rígida, como pedra, usando a dureza do material como metáfora para a dificuldade encontrada na administração. Na passagem sobre a pintura, podemos ler:

Havia um homem que servia como pintor ao rei de Qi. O rei perguntou: o que é mais difícil em pintura? A resposta: o mais difícil, os cachorros e cavalos. O rei, então, disse: e o mais fácil? O pintor: o mais fácil, os espíritos. Cachorros e cavalos estão sempre à nossa frente, por isto, pintá-los é muito difícil, pois na pintura devem parecer reais. Os espíritos não têm forma, não aparecem com frequência, daí a facilidade em pintá-los.⁶⁷(HANFEI, 1988, p.74, tradução nossa)

Este registro mostra que durante os Reinos Combatentes a verossimilhança era provavelmente um critério importante na produção das pinturas. Este trecho alinha-se perfeitamente com o todo da filosofia de Hanfei: ele não está interessado na influência dos espíritos, mas na compreensão da realidade tal como se supõe que ela seja através do que nos mostram os sentidos e a experiência. Deste modo, percebe-se no discurso de Hanfei um tipo de materialismo que tem sua base na valorização da experiência acumulada historicamente,

⁶⁶ O texto em chinês é:
"橫赫曰刻之道，鼻莫如大，目莫如小。鼻大可小，小不可大也。目小可大，大不可小也。舉事亦然：為其後可復也，則事寡敗矣。"

⁶⁷ O texto em chinês é: "客有人為齊王畫者，齊王問曰：畫，孰最難者？曰：犬馬最難。孰易者？曰：鬼魅最易。夫犬馬，人所知也。且暮罄于前，不可類之，故難。鬼魅，無形者，不罄于前，故易之也。"

culminando numa necessidade de realismo em pintura, isto é, numa pintura cuja execução reflita uma acurada percepção do mundo natural. Provavelmente este posicionamento de Hanfei em relação à arte seja não apenas o reflexo da existência, nos Reinos Combatentes, de uma fruição estética proveniente da comparação da realidade com as imagens produzidas pela pintura, mas também a evidência da acurada compreensão de Hanfei acerca dos mecanismos de funcionamento da vida política: não se trata apenas de buscar o gozo estético na verossimilhança, mas, também, de exercer ao máximo o controle da produção de imagens, eliminando do seu horizonte toda forma de resistência representada pelo recurso à imaginação.⁶⁸

1.7 O Huainanzi (淮南子)

Huainanzi é o nome dado a uma obra atribuída a Liu An (179 – 122 AC), pensador e literato. Segundo a *História dos Han* (漢書), ele foi neto do imperador Gao Zu. Diz-se que apreciava o estudo, além de ser versado em instrumentos de corda e de percussão. Bom em poesia. No catálogo de obras filosóficas dos Han, seu texto é categorizado como eclético. A exemplo de Hanfei, Liu An questiona:

Hoje em dia os pintores gostam de representar os espíritos, mas odeiam representar os cachorros e os cavalos? Por que? Pelo fato de os espíritos não aparecerem no mundo, mas os cachorros e cavalos serem visíveis à luz do dia⁶⁹. (HUAINANZI, 1999, p.95, tradução nossa)

Na verdade, não apenas Hanfei e Liu An versam acerca da questão da necessidade da verossimilhança em pintura. Zhang Heng, que durante os Han foi um destacado homem da cultura, também versa sobre este problema. Sobre ele, Zhang Yanyuan afirma:

Zhang Heng, chamado Pingzi. Seu talento superou os de outros homens de seu tempo. De personalidade brilhante, era esclarecido em astronomia, e bom em pintura. [...] No passado, havia uma besta aquática chamada Gaishen que vivia nos arredores de uma montanha de Fujian, com corpo de porco e cabeça humana, de aparência tenebrosa, a ponto de mesmo os espíritos da montanha a detestarem. A

⁶⁸ Toda forma de ditadura tem seus próprios meios de controle da produção das imagens e discursos. É necessário lembrar que, durante os Reinos Combatentes, não havia nada parecido com o conceito de Estado de Direito, democracia, direitos humanos ou qualquer outra forma de instituição moderna.

⁶⁹ O texto em chinês é: "今夫图工好画鬼魅而憎图狗马者何也?鬼魅不世出而狗马日可见也."

besta gostava de aparecer numa pedra, ao lado do rio. Ao saber disto, Zhang Heng foi até o rio pintar a imagem da besta, mas a besta não apareceu. Pensando que a besta temia a pintura, Zhang Heng jogou fora o papel e o pincel. Foi então que a besta veio. Zhang Heng uniu as mãos e ficou imóvel, usando os pés para desenhar a besta, no lugar que hoje é chamado Bashou Tan.⁷⁰(ZHANG, 1998, p.374, tradução nossa)

No trecho acima citado, Zhang Yanyuan tem dois objetivos. O primeiro é explicar a relação do rio citado na historieta com o nome dado em seu tempo (isto é, a dinastia Tang) ao local por onde o mesmo passava: no nome *Bashou Tan*, o fonema *shou* é justamente a palavra para *besta*. Assim sendo, a historieta da besta do rio é a referência para o nome do local citado (durante a dinastia Tang). O segundo objetivo é, na verdade, o mais importante. Trata-se de descrever o bom pintor como alguém que tem domínio absoluto da arte, sendo capaz de usar não apenas as mãos, como quaisquer outras partes do corpo para produzir formas. Na *História dos Han Posteriores* (後漢書) há uma passagem creditada a Zhang Heng: “Os pintores detestam representar os cães e os cavalos, mas gostam de representar os espíritos, pois a fidelidade na representação das formas é matéria difícil, sendo sem limites as falsificações”⁷¹.(HOUHANSHU, 2005, p.498, tradução nossa)

Parece estar claro que, durante os Han, a representação de animais na pintura já era uma prática mais ou menos difundida, tanto quanto a da representação dos espíritos, deuses etc. O fato de Hanfei, Liu An e Zhang Heng mencionarem a pintura de animais – os mesmos animais – é no mínimo significativo. Nos três pensadores podemos notar um tipo de filosofia materialista⁷² que se revela de diferentes maneiras, mas que culmina numa certa necessidade de realismo na pintura.

Liu An tinha muito interesse não apenas nas artes como, também, nas técnicas dos *fangshi*⁷³ (方士), espécie de magistas que advogavam a possibilidade de uma imortalidade física pela ingestão de determinadas drogas produzidas com minerais e ervas. Os capítulos

⁷⁰ O texto em chinês é:
“张衡字平子，南阳西鄂人。高才过人，性巧，明天象，善画。累拜侍中，出为河间王相，年六十二。昔建州浦城县山有兽，名骇神，豕耳人首，状貌丑恶，百鬼恶之，好出水边石上。平子往写之，兽入潭中不出，或云此兽畏人画，故不出也，可去纸笔。兽果出，平子拱手不动。潜以足指画兽，今号为巴兽潭”

⁷¹ O texto em chinês é: “譬猶畫工惡圖犬馬而好作鬼魅，誠以實事難形而虛偽不窮也。”

⁷² Classificação creditada pela própria tradição erudita chinesa.

⁷³ Os *fangshi* faziam parte de uma camada da elite que dominava certas técnicas e conhecimentos oriundos tanto da observação de fenômenos físicos, como é o caso da produção de drogas indutoras do prolongamento da vida como, também, oriundos de teorias sem base científica, mas de fundo religioso. Estão inseridos numa tradição que preza o imortalismo e a prática ritual. Durante os Han, sua influência sobre as camadas mais altas da sociedade entrou em declínio.

internos do *Huainanzi* possuem uma forte relação com o pensamento dos *fangshi*. Também se sabe da importância de Laozi e do Imperador Amarelo – a este último se atribuiu, na antiguidade, a sistematização da medicina – no contexto dos *fangshi*, o que terá seu reflexo no pensamento acerca da pintura proposto por Liu An.

É de se supor que tanto Liu An quanto Zhang Heng possuísem uma acurada capacidade de observação. Zhang Heng era, por necessidade de ofício, um observador da natureza. Segundo registros históricos, ele foi não apenas um excelente pintor, mas um grande astrônomo, determinando as posições de inúmeras estrelas, produzindo mapas estelares etc. Provavelmente tinha muito interesse na anatomia animal. De qualquer modo, não se pode esperar de Liu An uma necessidade de realismo idêntica a de Hanfei – o estadista – ou de Zhang Heng – o homem da ciência. Se por um lado Liu An cita a deficiência de certos pintores que se esquivam à representação do mundo natural, por outro lado situa a questão da forma para além da relação de semelhança entre coisa representada e representação, pensando-a na relação do visível com o invisível:

Os pintores se concentram em detalhes, negligenciando o todo. [...] Pintando o rosto de Xishi, atingem a beleza, mas não o gozo. Representando o olhar de Mengfen, atingem a grandeza, mas não o temor. Tendo a forma como senhor, o perecer.⁷⁴(HUAINANZI, 1999, p.277, tradução nossa)

Xishi era uma mulher muito bela da antiguidade, enquanto que Mengfen era um herói reconhecido por sua bravura. O pintor que se concentra nos detalhes e na minúcia da forma, perderá o todo, isto é, o elemento invisível que necessariamente deve estar presente na representação visual. O termo usado por Liu An para *forma* é o mesmo empregado por Laozi, significando as formas visíveis na natureza. Liu An advoga a necessidade de se ater a algo que se torna patente pela visualidade, mas que ao mesmo tempo se esquivava à descrição detalhada. Há algo de filosófico no seu discurso. Quando o pintor representa Xishi, não é um retrato de Xishi que se deve esperar, mas uma representação visual de sua essência, algo que caracterize Xishi como tal ao mesmo tempo que a transcende. É necessário pintar a beleza, a bravura e assim por diante. Caso contrário há o “perecer”, isto é, a pintura perde a capacidade de nos arrebatara, de nos mostrar algo que supera o limite da forma ao mesmo tempo em que nela se encontra. Não se trata da semelhança do visível com o visível, mas do invisível com o

⁷⁴ O texto em chinês é:
“画者谨毛而失貌[...]画西施之面，美而不可说。规孟贲之目，大而不可畏。君形者亡焉。”

invisível, mediada por uma imagem. De certo modo, no *Huainanzi* verifica-se um primeiro passo no sentido de se discutir a pintura em termos de problemas internos à arte.

1.8 O Lunheng (論衡)

Wang Chong (27-97 DC, 王充) foi um pensador dos Han, a sua obra capital, o *Lunheng*, levou quase três décadas para ser escrita por inteiro. Seu texto possui caráter combativo. É compreendido como um filósofo materialista por excelência. Durante o seu tempo, estava em voga uma forma de confucionismo dotada de certo tom religioso que advogava a doutrina segundo a qual o céu responde às ações humanas, recompensando os atos virtuosos e punindo as maldades. Wang Chong considerava esta doutrina – e todo tipo de doutrina que não tivesse suas bases firmemente estabelecidas no campo da experiência – uma superstição absurda. No seu entender, tudo o que existe é transformação do *qi* (氣), que na sua concepção configura-se como uma espécie de princípio físico que gerou todos os fenômenos, não havendo nenhum Criador nem nenhum mundo além do mundo natural ou qualquer coisa parecida com uma alma que sobreviva à morte do corpo.⁷⁵ Combateu ferozmente o pensamento dos *fangshi*, advogando que a busca da imortalidade e a crença nos espíritos não é mais que uma quimera. Por isto, ele afirma:

Quando [os pintores] representam os imortais, colocam penas em seus corpos, asas em suas costas, voando por entre as nuvens, como se aumentassem seus anos, vivendo por milênios sem morrer. Isto é o que se pode chamar de falsa pintura. No mundo há não apenas falsas palavras como, também, falsas pinturas.⁷⁶(WANG, 2001, p.350, tradução nossa)

Para Wang Chong, a crença em espíritos, imortais, seres divinos é absolutamente destituída de crédito. Advoga que não se deve produzir registros visuais ou escritos que façam

⁷⁵ Para os *fangshi*, e de um modo geral para todo o pensamento chinês antigo, o conceito de Qi é muito importante. Segundo este conceito, tudo o que existe é formado a partir da transformação de um princípio básico. Sabe-se que, no contexto ritualístico dos *fangshi*, este princípio vital foi antropofornizado, resultando no culto a determinadas deidades. Uma das principais características do pensamento religioso chinês antigo é justamente a antropofornização dos fenômenos da natureza e dos conceitos filosóficos, como o *qi*, o *caminho* etc.

⁷⁶ O texto em chinês é: “图仙人之形，体生毛，臂变为翼，行于云则年增矣，千岁不死。此虚图也。世有虚语，亦有虚图。”

menção a este tipo de crença. Wang Chong não conseguia ver nenhum ponto positivo no discurso mitológico e religioso, e seu ponto de vista pode ter bases firmes em determinadas práticas sociais, como a disseminação da má fé e a exploração do outro por meio do argumento de autoridade. Wang também combatia qualquer forma de exaltação ingênua do passado. Afirma:

Os pintores adoram representar as personalidades das dinastias antigas. Durante os Qin e os Han também existiram homens de mérito e notoriedade, mas que não são louvados nas pinturas. Tais pintores veneram o passado e desprezam o presente.⁷⁷ (WANG, 2001, p.243, tradução nossa)

Quando Wang escreveu sua obra, a cultura chinesa já creditava a si mesma mais de 2000 anos de existência, motivo pelo qual não é de se estranhar a sua referência às dinastias “antigas”. Não apenas crenças de cunho religioso ou místico não podem servir como base para o argumento de autoridade: a história também não está autorizada para tal. Para Wang, a pintura só é válida enquanto tem a função de educar os homens, mas mesmo neste sentido ela é deficiente, não sendo possível comparar seu valor com o dos registros escritos:

As pessoas amam contemplar as pinturas, onde são representados os homens exemplares da antiguidade. Vendo o semblante dos mortos, quem pode observar suas palavras e ações? A resplandecente herança de antanho, registrada em forma de textos nas placas de bambu, como poderia ser comparada com as pinturas murais?⁷⁸ (WANG, 2001, p.431, tradução nossa)

Observar a representação visual dos virtuosos de antanho não é tão útil na educação de alguém quanto estudar suas obras. Para Wang Chong, o mundo da pintura jamais terá a mesma eloquência do mundo das palavras, representado pelos clássicos de filosofia e história. Deste modo, não há na pintura nenhum valor caso sua produção não esteja atrelada à finalidade de elevar o nível moral de quem a contempla. Como Hanfei, Wang Chong entende o potencial político da produção de imagens, não vendo nenhum interesse na pintura por si mesma, propondo o controle da produção das formas.

⁷⁷ O texto em chinês é:
“画工好画上代之人。秦，汉之士，功行谲奇，不肯图。今世之士者，尊古卑今也”

⁷⁸ O texto em chinês é:
“人好看图画者，图上所画，古之列人也。见列人之面，孰与观其言行？置之空壁，形容具存，人不激劝者，不见言行也。古贤之遗文，竹帛之所载烂然，岂徒墙壁之画哉？”

1.9 A Ode ao Palácio da Luz Miraculosa (靈光殿賦)

Wang Yanshou (王延壽), também chamado Wen Kao, morreu muito jovem, com pouco mais de vinte anos, quando cruzava o rio Xiangjiang. Segundo registros históricos, Wang viajou para Lu, tendo visitado o Palácio da Luz Miraculosa, onde pode ver inúmeras pinturas murais. Provavelmente ficou muito excitado ou comovido com a qualidade das pinturas – hoje perdidas – que contemplou, compondo um elogio em forma de poema, num estilo conhecido como *fu* (賦). Nos períodos posteriores, a inscrição de poemas sobre a superfície das telas se tornará um importante elemento composicional, unindo as artes da caligrafia e da pintura, tidas em alta estima pela elite culta. O valor do poema de Wang Yanshou, que pode ser considerado um dos primeiros poemas sobre pintura da história chinesa, reside não apenas na alta qualidade literária de que está imbuído como, também, no fato de nos revelar os motivos presentes nas pinturas murais e o que se esperava do contato com tais imagens.

De acordo com o seu conteúdo, podemos dizer que a pintura chinesa, durante os Han, tinha no mínimo três temas principais: (1) motivos míticos, como pode ser visto numa pintura mural de uma tumba do período; (2) imperadores lendários e figuras históricas; (3) as virtudes. Em relação a (1), podemos citar os seguintes versos:

Nas pinturas, o céu e a terra,
a miríade de seres.
Animais diversos e maravilhosos,
os deuses das montanhas e os espíritos dos mares.
Para inscrever sua compleição,
o cinábrio e o azul.⁷⁹(WANG, 2003, p.55, tradução nossa)

A menção de *cinábrio e azul* era uma das maneiras de se referir à pintura na antiguidade, por causa do amplo uso do vermelho e do azul. Os versos também dizem: “Os cinco dragões voam lado a lado. O Soberano do Homem tem nove cabeças”.⁸⁰ (WANG, 2003, p.55, tradução nossa) Os dragões são animais míticos representados na arte chinesa desde a mais alta antiguidade. Nos utensílios de bronze dos Shang e dos Zhou aparecem sob a forma de estilização geométrica. Durante os Han, também há registros de produções de padrões

⁷⁹ O texto em chinês é: “图画天地，品类群生。杂物奇怪，山神海灵。写载其状，托之丹青”.

⁸⁰ O texto em chinês é: “五龙比翼，人皇九头”

visuais mais ou menos icônicas representando os dragões. Trata-se de um dos símbolos mais importantes da cultura chinesa sendo, como tal, associado ao poder imperial e divino. No *Livro dos Ritos* (禮記) se menciona o dragão verde (青龍), o animal sagrado da direção leste. Tanto o dragão quanto o Soberano do Homem foram absorvidos pela religião taoísta nascente durante o fim dos Han, tornando-se importantes elementos iconográficos da arte taoísta.

No que diz respeito a (2), registra-se os seguintes versos: “Fuxi com o corpo de escamas. Nü Wa com o corpo de serpente.”⁸¹ (WANG, 2003, p.55, tradução nossa) Trata-se de um importante registro acerca da iconografia da arte dos Han. Fuxi, como já se disse antes, teria sido o criador dos oito trigramas, símbolos para as manifestações naturais dotadas de maior importância: o céu, a terra, a água, o fogo, o vento, o trovão, a montanha e o lago. Esses símbolos mostram a centralidade da natureza no contexto da filosofia antiga chinesa. Fuxi e Nü Wa são associados à serpente. Há uma pintura que mostra ambos com metade do corpo em forma de serpente, entrelaçados como em cópula. Fuxi e Nü Wa são um símbolo da instituição matrimonial na antiguidade chinesa, representando a passagem do sistema matriarcal – onde a cópula e os casamentos eram feitos no seio de uma mesma linhagem familiar ou clã – para o sistema patriarcal, onde as cerimônias de casamento e a cópula passaram a ocorrer entre membros de linhagens diferentes. Por isso, Fuxi e Nüwa, segundo a mitologia antiga, são os criadores da humanidade. Também há uma variante do mito da criação segundo a qual Nü Wa, sentindo-se entediada, criou os seres humanos a partir do barro.

No que concerne a (3): “O ministro leal, o filho piedoso. O guerreiro corajoso, a mulher casta”.⁸² (WANG, 2003, p.55, tradução nossa) Mostra que a pintura estava imbuída de uma função muito precisa, a saber, refletir os valores confucionistas, como fica patente nos versos finais: “Para admoestar o mundo contra a maldade. Para mostrar a bondade às gerações posteriores”.⁸³ (WANG, 2003, p.55, tradução nossa) O conceito de bondade está presente no cânone confucionista. No *Grande Estudo* (大學), obra confucionista fundamental, podemos ler: “O caminho do Grande Estudo está na explanação da luminescente virtude, na proximidade para com o povo, no parar na suprema bondade.”⁸⁴ Trata-se de uma doutrina confucionista dedicada à discussão do bom governo. O estudo supremo tem relação com o governo, com a condução das atividades políticas. O sentido da bondade, no contexto, está

⁸¹ O texto em chinês é: “伏羲鱗身，女媧蛇軀”

⁸² O texto em chinês é: “忠臣孝子，勇士貞女”

⁸³ O texto em chinês é: “惡以誡世，善以示后”

⁸⁴ Ver nota 44.

ligado à necessidade de se saber o próprio lugar no plano da vida pública e privada. A teoria da pintura nascente após a dissolução dos Han também se apoiará na concepção confucionista acerca da função da arte no contexto da manutenção dos valores que devem dirigir a sociedade.

1.10 Cao Zhi (曹植)

Terceiro filho do imperador Wu, também chamado por Cao Cao (曹操), o general que fundou a dinastia Wei. Cao Zhi foi destacado poeta, sua *Ode à deusa do rio Luo* (洛神賦) é de relativa fama. No *Elogio à pintura* (畫贊序), um poema escrito no estilo literário chamado por *fu*, ele louva a pintura enquanto sustentáculo dos valores confucionistas, do mesmo modo que Wang Yanshou o fizera, durante o fim dos Han: “Dentre aqueles que contemplam a pintura, não há ninguém que não se faça respeitoso ao observar os três soberanos e os cinco imperadores”.⁸⁵(CAO, 1997, p.90, tradução nossa)

Não há consenso sobre o significado do termo *três soberanos*. Diferentes fontes fornecem diferentes informações. Segundo o *Livro da história* (尚書), o termo está ligado a três tribos da antiguidade, a saber, as de Suiren, Fuxi e Shennong. O mesmo vale para o termo *cinco imperadores*. O *Registro histórico* (史記) estabelece que são Huangdi, Duan Xuan, Di Jiu, Yao e Shun. O importante a ser notado é que, apesar do período de descentralização política – com o que outrora foi o império unificado por Qin Shihuang sendo dividido em três grandes estados – o mundo da cultura mantém uma unidade através da qual o povo Han pode reconhecer a si mesmo.

Cao Zhi conclui o seu louvor à pintura exaltando a sua importância enquanto ferramenta educacional: “O que de fato preserva valor admoestatório não é outra coisa senão a pintura”.⁸⁶(CAO, 1997, p.90, tradução nossa) Esta será umas das crenças fundamentais de todos os teóricos da arte depois dos Han. De um modo geral, se manterá a crença na função social da pintura, mas esta não será mais a discussão principal, como ainda é em Cao Zhi. Todavia, Cao Zhi colocou a pintura num patamar superior ao da poesia, que também

⁸⁵ O texto em chinês é: “观画者，见三皇五帝，莫不扬戴。”

⁸⁶ O texto em chinês é: “是知存乎鉴戒者图画也”

considerava inferior à via política.

1.11 Lu Ji (陸機)

Lu Ji (261-303), dos Jin do Oeste, foi descendente de famosos generais do reino de Wu, durante o período dos Três Reinos. Foi um importante literato, tendo escrito obras de teoria do poema. Discorda de Cao Zhi quanto ao valor da pintura, considerando-o idêntico ao da poesia. Não por acaso, também é citado na abertura do tratado de Zhang Yanyuan, o grande teórico e historiador da arte dos Tang. Lu afirma:

Os coloridos e contrastes da pintura,
as descrições e paralelismos da poesia,
o louvor da fragrância do grande labor.
No proclamar dos grandes eventos, nada se compara à poesia.
Na preservação das formas, nada se compara à pintura.⁸⁷(LU, 2001, p.72, tradução
nossa)

Lu está afirmando o idêntico valor da poesia e da pintura no que se refere a exaltar a história. A sua asserção sobre a especificidade da pintura no que concerne à preservação das formas é, aos nossos olhos, um tanto óbvia, pois situa a questão da forma no campo do absolutamente visível. No entanto, é necessário reconhecer o seu valor, pois Lu Ji não reduz a pintura à poesia, afirmando a sua especificidade diante de outros fenômenos culturais. O fato é que, tanto Lu Ji quanto Cao Zhi, ainda falam sobre a pintura sobretudo a partir de fora, considerando-a em termos de sua função no contexto da filosofia confucionista e na relação que mantém com a poesia.

1.12 Wang Yi (王廙)

Uma das características mais importantes da pintura chinesa é sua proximidade com a arte da execução caligráfica. O primeiro a juntar pintura, literatura e caligrafia foi Cai Yong,

⁸⁷ O texto em chinês é: “丹青之兴，比雅之述作。大美业之馨香。宣物莫大于言，存形莫善于画。”

durante o fim dos Han. Por encomenda do imperador Ling dos Han, pintou uma série de retratos de ancestrais do duque Chiquan, inscrevendo sobre a superfície das telas, em estilo caligráfico, poesias numa forma literária chamada por *zan* (讚), descrevendo as virtudes dos objetos da representação: “A caligrafia, a pintura e a composição poética de Cai Yong ficaram muito famosas, sendo chamadas por *tríplice beleza* pelas pessoas de sua época”.⁸⁸ (ZHANG, 2002, p.253, tradução nossa)

Durante os Jin do leste, a arte da caligrafia havia alcançado um altíssimo nível através de Wang Xizhi, o “santo da caligrafia”, que também era um pintor. Durante a juventude, Wang Xizhi estudou caligrafia e pintura com seu tio paterno, Wang Yi. Diz-se que este alcançara a mestria na poesia, além de dominar o ofício do pintor e do calígrafo. Wang Yi – que foi o professor de pintura do imperador Ming da dinastia Jin – no período em que instruiu Wang Xizhi na pintura, produziu uma obra chamada *Os dez discípulos de Confúcio*, escrevendo por sobre a tela uma poesia em estilo *zan*, para estimular seu pupilo:

Meu sobrinho Xizhi, brilhante desde a mais tenra idade, certamente levará adiante a obra de nossa linhagem Wang. Este ano completa seus dezesseis anos, já tendo estudado, além das artes, a pintura e a caligrafia que, com apenas um olhar, consegue compreender. Pedindo-me para estudar pintura e caligrafia, produzi esta obra chamada *Os dez discípulos de Confúcio*, para encorajá-lo. Ah! Xizhi! Poderei eu encorajá-lo com suficiente vigor? Esta pintura foi por mim produzida. Este poema foi por mim escrito. Embora minhas conquistas não sejam boas o suficiente para serem imitadas, pode-se aprender das minhas caligrafias e pinturas. Se desejo que estude a caligrafia é para que saiba que através do estudo ininterrupto pode-se alcançar a mais elevada fronteira. Se desejo que estude a pintura é para que saiba que mestre e discípulo caminham pela própria senda. Por isto fiz esta pintura, por sobre a qual inscrevi este elogio.⁸⁹ (WANG, 2006, p.20)

De fato, depois dos Tang, Wang Xizhi se tornará um célebre calígrafo e pintor. Suas obras de caligrafia se tornarão um modelo através do qual as gerações posteriores estudarão. A exemplo de Cao Yong, Wang Yi emprega a união da pintura, caligrafia e literatura. Wang Yi não produziu nenhum tratado sistematizando as questões fundamentais da pintura. Mas, de qualquer modo, percebe-se no seu discurso uma profunda diferença quando comparado com os literatos e filósofos anteriores, que escreveram a partir da própria experiência enquanto apreciadores da pintura, e não a partir da experiência de produção de obras.

⁸⁸ O texto em chinês é: “邕书画与赞，皆擅名于代，时称三美”

⁸⁹ O texto em chinês é:
 “余兄子羲之，幼而支嶷，必将隆余堂构。今始年十六，学艺之外，书画过目便能，就予请书画法，余画孔子十弟子图以励之。画乃吾自画，书乃吾自书。吾余事虽不足法，而书画固可法。欲汝学书则知积学可以致远，学画可以知师弟子行己之道。又各为汝赞之。”

Wang Yi diz de Xizhi: “Este ano completa seus dezesseis anos, já tendo estudado, além das artes, a pintura e a caligrafia que, com apenas um olhar, consegue compreender.” Neste trecho, é importante notar que Wang Yi usa a palavra *arte* (藝) com o mesmo sentido empregado por Confúcio nos *Analetos*, isto é, *arte* refere-se às atividades fundamentais na educação dos filhos dos nobres, mas o termo não inclui, ainda, a pintura e a caligrafia (isto é, a caligrafia enquanto atividade voltada para a apreciação estética dos caracteres chineses, posto que o aprendizado da escrita era uma das seis artes estimadas pelos antigos). O período das Seis Dinastias é justamente um momento em que o vocábulo *arte* (藝) começa a ser usado para designar a pintura (e a caligrafia). Veremos isto ocorrer de modo enfático em Xie He, e este processo se consolidará durante a dinastia Song de modo definitivo.

No que concerne à questão da tomada de consciência da especificidade da pintura no campo da cultura, o texto acima citado possui três frases importantes: “Esta pintura foi por mim produzida. Este poema foi por mim escrito.” E: “Mestre e discípulo caminham pela própria senda.” É bastante evidente que Wang Yi está advogando a necessidade de se desenvolver um modo pessoal de se executar tanto a caligrafia quanto a pintura. O que está implícito nestas sentenças é a necessidade de se evitar a mediocridade ao reduzir-se a atividade artística à simples cópia dos modelos. Outra questão pertinente é que Wang Yi define a pintura como um *caminho* (道), não por acaso o conceito mais importante da filosofia antiga. Um caminho que começa na relação com o mestre, mas que termina no caminhar por si mesmo. Este é, segundo a tradição erudita chinesa⁹⁰, o registro mais antigo sobre a questão do *estilo*. Obviamente, a etimologia da palavra *estilo* na cultura chinesa não é idêntica à origem da palavra na cultura ocidental, onde o termo deriva do latim *stilus*, indicando originalmente a pertinência da escolha das palavras no campo retórico. Para entendermos o conceito de *estilo* no campo da pintura chinesa devemos observar os registros de outros teóricos, como Gu Kaizhi e Xie He, a partir dos quais podemos traçar a genealogia do conceito.

1.13 Conclusão deste capítulo

⁹⁰ As compilações eruditas antigas e contemporâneas entendem que as passagens acima sublinhadas são de vital importância.

Através da análise de doze fontes diferentes, que incluem registros históricos, textos filosóficos e poemas, pudemos chegar às seguintes conclusões: (1) na alta antiguidade já existia a atividade de inscrição de padrões visuais sobre utensílios de cerâmica e bronze; (2) no período considerado, a pintura serviu como subterfúgio para as discussões filosóficas, embora não tenha constituído objeto de especulação filosófica por si mesma; (3) durante os Reinos Combatentes formaram-se conceitos fundamentais como *forma*, referido pelas palavras 形 e 色, *imagem* (象), *caminho* (道), *cânone*⁹¹, termo que pode ser lido como *arte* (藝). Também cumpre notar o fato de que a palavra 色 pode ser lida como *forma* – no caso da literatura budista, indicando uma instância metafísica – e como *cor*, no caso dos registros históricos citados neste capítulo, onde se faz menção aos robes cerimoniais e ao trabalho manual. As relações entre termos iguais em campos diferentes não podem ser negligenciadas. A filosofia antiga formou a base para as discussões posteriores acerca da essência da pintura e de sua função social. No período inicial das Seis Dinastias começam a surgir especulações que têm, de fato, a pintura por objeto. Neste período de instabilidade política será formulado um léxico valorativo da pintura, a partir de Gu Kaizhi, Zong Bing, Wang Wei e Xie He, cujas teorias serão analisadas a seguir.

2 A CONSCIÊNCIA DE SI DA PINTURA EM GU KAIZHI

Podemos dizer que o período que vai da Primavera e Outono até o fim da dinastia Han e o início das Seis Dinastias é uma primeira etapa na história da formação da teoria da pintura na China antiga. Durante a alta antiguidade, a atividade de produção de padrões visuais estava inserida dentro dos *cem ofícios* (百工). Durante os Reinos Combatentes certamente já existiam pintores de ofício. A biografia de Huo Guang (霍光) no livro de história dos Han mostra que naquele período, de fato, havia pintores trabalhando nos palácios, e o texto usa o termo “pintor” (畫) para se referir a tais empregados. Mas não há, ainda, qualquer registro teórico produzido por parte daquelas pessoas engajadas em tal atividade.

⁹¹ Indicando os clássicos confucionistas.

Durante o período das Seis Dinastias, que compreende as transformações políticas ocorridas após a dissolução dos Han – gerando a perda da centralidade política do império chinês, dividido em vários reinos – nascerá na China uma teoria da pintura sistematizada e consciente da especificidade da arte diante dos demais fenômenos culturais. Esta teoria, no seu período inicial, terá em Gu Kaizhi o seu mais célebre e importante expoente. Deste modo, a característica deste período é que as discussões envolvendo o termo “pintura” não se dão mais no sentido de se pensar questões externas à arte, pelo contrário: notar-se-á uma notável mudança na direção de se questionar os problemas próprios à pintura e à sua tradição, o que reflete o fato de os grandes teóricos do período que se sucedeu aos Han serem eles mesmos, antes de qualquer coisa, pintores. A seguir, vamos analisar a nascente teoria da pintura tal como pensada por Gu Kaizhi.

2.1 Gu Kaizhi (顧愷之)

Gu Kaizhi (345-409) viveu durante a dinastia Jin do Leste (316-420). Chamado Chang Kang (長康), ele assumiu cargos públicos, tendo sido, segundo registros históricos, excelente pintor. Cópias de suas obras chegaram aos nossos dias, como é o caso de *A deusa do rio Luo* (神洛賦圖), produzida a partir de um poema de Cao Zhi de mesmo tema, onde o eu lírico narra seu encontro com a deusa do rio, dotada de beleza, graça e sensualidade. Gu Kaizhi também era versado em poesia e música. Sua teoria sobre a pintura é a teoria não apenas de um literato, mas sim a de alguém diretamente envolvido na prática artística, conhecendo os problemas específicos do ofício. Se em Cao Zhi e Lu Ji a discussão sobre a pintura começa a ser uma discussão sobre arte propriamente dita, e não apenas uma metáfora para um conceito filosófico, em Gu Kaizhi esta tendência se estabelecerá em definitivo. O que sabemos acerca de sua teoria da arte nos foi legado pela obra de Zhang Yanyuan, onde fragmentos de sua teoria são citados.⁹²

Sabemos de três registros teóricos atribuídos⁹³ a Gu Kaizhi: *Discussão da pintura*

⁹² Refirimo-nos ao *Registro dos pintores renomados de todas as épocas*, de Zhang Yanyuan.

⁹³ Não discutiremos aqui a questão da atribuição dos textos e se eles de fato são ou não obra de Gu Kaizhi. Por tratar-se de uma introdução à teoria da pintura chinesa, julgamos que seria extenso demais entrarmos numa questão complexa como esta. Contentamo-nos, pois, em oferecer uma descrição dos textos que parte da

(論畫), *Elogio aos pintores das dinastias Wei e Jin* (魏晉勝流畫贊) e *Registros acerca da pintura do monte Yuntai* (畫雲台山記). No primeiro texto, ele faz a crítica às obras dos mais renomados pintores de sua época. No segundo, Gu Kaizhi discute técnicas de cópia das pinturas. No terceiro, expõe considerações acerca da concepção e da execução de uma pintura sua. Os acadêmicos admitem que na versão dos textos que nos foi legada pelo erudito Zhang Yanyuan da dinastia Tang ocorreu a troca dos títulos do primeiro e do segundo escritos, que apresentam conteúdo discrepante. Deste modo, ao texto que discute as pinturas, deveria caber o título do segundo texto supra-citado, e não do primeiro. O primeiro texto supra-citado deveria discutir as técnicas de cópia, e não as obras dos pintores. Em nossas considerações, adotaremos o uso dos títulos considerado correto em obras de referência.

Gu Kaizhi foi bom em poesia, caligrafia e excelente em pintura. Pintou retratos, animais, paisagens e temas religiosos. Foi chamado de *absoluto* (絕): por seu talento, pela qualidade da sua pintura e por seu temperamento singular. Xie An – homem importante do mundo da política durante o século IV, e que mantinha certa relação de amizade com Gu Kaizhi – disse a seu respeito: “Desde que se começou a pintar, não há ninguém que superado a pintura de Gu Kaizhi.”⁹⁴(ZHANG, 2002, p.281, tradução nossa). E: “Desde o tempo de Cang Jie, não há ninguém que tenha ultrapassado Gu Kaizhi na pintura.”⁹⁵(ZHANG, 2002, p.281, tradução nossa). Zhang Yanyuan também narra uma historietta segundo a qual Gu Kaizhi teria colado algumas pinturas na casa de Huan Xuan, um aristocrata. Vendo as pinturas e considerando-as extremamente valiosas, Huan Xuan roubou-as, alegando que nada sabia sobre as mesmas. Sabendo da verdade, Gu Kaizhi disse ironicamente: “Aquelas maravilhosas e incomparáveis pinturas alcançaram a divindade, voando por si mesmas, como se obtivessem o caminho, tornando-se imortais.”⁹⁶(ZHANG, 2002, p.281, tradução nossa) Diz-se que, tendo se encantando com a beleza de uma moça, pintou seu retrato numa parede. Por não obter sucesso em conquistá-la, cravou uma agulha na altura do que seria o peito da jovem, na pintura mural. A mulher implorou ao pintor que retirasse a agulha da parede, uma vez que o fato de Gu Kaizhi ter inserido uma agulha na pintura teria lhe causado dores reais, que cessaram com a sua retirada.⁹⁷ Os registros também dizem que possuía um humor negro.

historiografia associa ao nome de Gu Kaizhi.

⁹⁴ O texto em chinês é: "卿畫，自生人以來未有也。"

⁹⁵ O texto em chinês é: "卿畫，蒼頡古來未有也。"

⁹⁶ O texto em chinês é: "畫妙通神，變化飛去，猶人之登仙也。"

⁹⁷ Este conto também nos permite ligar a figura de Gu Kaihzi ao taoísmo, onde rituais com os mais diversos

Ainda se alega que não costumava pintar as pupilas das pessoas retratadas. Sun Changzhi diz que ele não pintava nem mesmo a face das pessoas. Xie He afirma a seu respeito: “Não usava o pincel em falso. No entanto, suas obras não alcançam a sua concepção. Sua fama ultrapassa a realidade.”⁹⁸(XIE, 1998, p.43) Esta afirmação de Xie He será refutada nas discussões posteriores sobre a importância de Gu Kaizhi no contexto da pintura chinesa. De qualquer modo, Xie He reconhece o valor de Gu no campo dos conceitos, o que demonstra que deve ter tido contato com seus escritos, considerando-os melhores que as suas pinturas em si. Ao contrário de Xie, todos os outros nomes da pintura e da teoria da arte, como Li Sizhen, Yao Zui e Zhang Huaiguan consideram Gu Kaizhi brilhante também em matéria de execução⁹⁹. Levando em consideração o caráter performático de sua conduta, podemos dizer que o Gu Kaizhi descrito nos registros históricos é a própria imagem do “pintor verdadeiro” presente em Zhuangzi.

O cerne da teoria da pintura de Gu Kaizhi reside no conceito de *transmitir o espírito* (傳神). Pode-se dizer que todos os conceitos usados por ele como padrão para o julgamento da qualidade das pinturas têm sua base naquele conceito fundamental. A terminologia empregada por Gu Kaizhi para qualificar as pinturas é uma questão interessante, pois reflete um período fundamental onde começou a criar-se um léxico próprio da valoração da pintura.

É consenso entre os especialistas que a obra de Gu Kaizhi chegou aos nossos dias com muitos caracteres copiados de modo errôneo, o que prejudica a leitura e a compreensão das passagens que, sem a existência de erros, já seriam de difícil leitura. No entanto, as relações mantidas por certos termos entre si são claras o suficiente, o que permite o entendimento dos conceitos. A seguir, vamos analisar cada texto, ressaltando os trechos mais importantes no entendimento de sua teoria.

2.2 O Elogio aos pintores das dinastias Wei e Jin

No *Elogio aos pintores das dinastias Wei e Jin*¹⁰⁰, Gu Kaizhi examina inúmeras

fins são praticados.

⁹⁸ O texto em chinês é: “無妄下筆，但跡不迫意，聲過其實。”

⁹⁹ Estes autores serão discutidos depois.

¹⁰⁰ Como foi dito acima, ao que tudo aponta, este texto está com o título trocado na versão de Zhang Yanyuan,

pinturas, exatamente vinte e uma obras. Começa suas considerações desta forma:

Dentre todas as categorias da pintura, a mais difícil é a da pintura da figura humana, em seguida a paisagem, e depois os cães e cavalos. As plataformas e pavilhões possuem padrões fixos, parece difícil pintá-los, mas na verdade são fáceis de pintar, pois o pintor não precisa mover o pensamento para obter sua maravilha.¹⁰¹ (ZHANG, 2002, p. 294, tradução nossa)

A expressão “mover o pensamento para obter sua maravilha” (遷想得妙) é de extrema importância, relacionando-se ao conceito de *transmitir o espírito* (傳神), ambos serão discutidos adiante. Muitos termos-chave empregados na análise dos quadros têm seu núcleo na palavra *osso* (骨), tendo uma forte relação com o problema do estilo, da similitude, da adequação e da composição. Estudar Gu Kaizhi é fundamental na compreensão da formação do léxico crítico da pintura na antiguidade chinesa. Por que motivo o pintor usa o termo *osso*? De que forma a palavra passou a formar uma locução de uso contemporâneo? As respostas para tais questões não podem ser dadas de uma só vez, devendo-se levar em conta fatos históricos e teóricos.

Na verdade, Gu Kaizhi não foi o único a usar o termo *osso* para se referir à qualidade de uma obra de arte. Ele foi o primeiro a usá-lo no que se refere à pintura, adicionando ao termo novos sentidos. A tradição erudita da antiguidade atribuiu a uma mulher, Wei Furen (272-349), da dinastia Jin do Leste, a autoria de uma obra teórica sobre caligrafia onde se encontra não apenas o termo *osso*, como também outros termos-chave relacionados a partes do corpo humano na qualificação das obras de caligrafia exemplares:

Bom na força da pincelada, muito osso. Ruim na força da pincelada, muita carne. Muito osso e pouca carne, se chama por caligrafia-tendão. Muita carne e pouco osso, se chama por porco-da-tinta. Muita força e riqueza de tendão, o santo. Sem força e sem tendão, o doente. (WEI, 2007, p. 21, tradução nossa)¹⁰²

Está claro que a observação da pincelada é o principal critério na verificação da qualidade das caligrafias, o que depois também se tornou um critério da pintura. As palavras carne, osso e tendão são usadas para definir a boa e a má qualidade da pincelada e,

sendo chamado por *Discussão da pintura*.

¹⁰¹ O texto em chinês é: "凡畫, 人最難, 次山水, 次狗馬, 台榭一定器耳, 難成而易好, 不待遷想得妙得也"

¹⁰² O texto em chinês é: "善筆力者多骨, 不善筆力者多肉。多骨微肉者謂之筋書。多肉微骨謂之墨豬。多力丰筋者聖。无力无筋者病"

conseqüentemente, da linha produzida por um calígrafo. “Porco-da-tinta” (墨猪) é uma metáfora empregada para se referir ao mau uso do pincel, onde a linha produzida é muito grossa e onde não se pode observar a existência de *força* (力). Segundo o mesmo texto, “é necessário usar a força do corpo todo”¹⁰³ (WEI, 2007, p.22, tradução nossa) na execução de uma única pincelada, donde se entende que o conceito de força está relacionado à idéia de esforço físico e mental: “primeiro a intenção, depois o pincel: a vitória.”¹⁰⁴ (WEI, 2007, p.22, tradução nossa)

Por que se usa os termos osso, carne, tendão e força? Para parte da historiografia, o emprego destes vocábulos tem sua origem em *xiangshu* (相術), um método usado na antiguidade como forma de se saber acerca da boa fortuna, infortúnio, pobreza, riqueza etc de uma pessoa. A base de tal “método” era a observação da forma dos olhos, nariz, boca, ouvidos, dos ossos, da postura, da compleição e das linhas da mão do examinado. Observando esses elementos constituintes do corpo e dos gestos de uma pessoa e, abstraindo-os em termos de linhas fundamentais, os homens da antiguidade chegavam a determinadas conclusões acerca do destino de alguém.

Faz-se necessário atentar ao fato de que a única coisa que a nascente crítica e teoria da arte chinesa possuía em comum com o método de adivinhação através da observação das características físicas de uma pessoa é que em ambos os casos se presta muita atenção às formas. O fato de na teoria da arte chinesa usar-se os termos *osso*, *carne* e *tendão* para qualificar obras de pintura e caligrafia aponta para o surgimento e a configuração plenas do conceito de *estilo* em tal teoria, relacionando, a um só tempo, o pintor, a imagem por ele produzida e o ato de execução da pintura, três elementos que na língua clássica são referidos pelo mesmo termo: 畫. O referido fato também aponta para a relação da teoria da pintura com a teoria da caligrafia. Além disto, os três termos citados – *osso*, *carne* e *tendão* – relacionam-se com linhas de diversos formatos: uma linha fina, grossa, contínua ou interrompida pode ser chamada de *osso*, *carne* ou *tendão*, dependendo do significado que determinado teórico dá ao termo.

Em sete passagens diferentes Gu Kaizhi usa o termo *osso*, combinado com outros vocábulos, para analisar pinturas. Em todos os casos, a palavra atua ou como adjetivo ou

¹⁰³ O texto em chinês é: "須盡一身之力"

¹⁰⁴ O texto em chinês é: "意前筆後者勝"

como substantivo.¹⁰⁵ Estes são os termos, que serão analisados a seguir: *gufa* (骨法), *qigu* (奇骨), *tiangu* (天骨), *guqu* (骨趣), *gucheng* (骨成), *guju* (骨俱), *jungu* (俊骨).

2.3 O osso e o espaço pictórico: *gufa* (骨法)

Ao tecer críticas a uma obra chamada *Registro fundamental dos Zhou* (周本記), Gu Kaizhi usa o termo *osso* pela primeira vez. Provavelmente, a pintura foi produzida de acordo com informações presentes no *Registro histórico* (史記), que possui uma divisão de mesmo nome dedicada à história dos Zhou. Podemos ler na crítica de Gu: “As sobreposições formam um todo harmônico, tem método ósseo, embora a forma das figuras humanas não seja tão boa como em *As mulheres virtuosas*.”¹⁰⁶ (ZHANG, 2002, p. 296, tradução nossa)

É de se supor que neste trecho, Gu esteja atento sobretudo ao problema da composição. Podemos constatar o seu rigor em relação à execução das figuras humanas da pintura acima quando lemos o que escreveu sobre as figuras de *Mulheres virtuosas* (小列女):

As mulheres virtuosas: o semblante das figuras humanas apresenta uma expressão fria, ao mesmo tempo usou-se uma técnica por demais conscienciosa e focada em detalhes, como se tratasse de escultura, para pintar sua compleição, não gerando o sopro por completo. Foram adicionados aos corpos das mulheres formas características dos quatro membros dos homens, causando a perda da naturalidade. No entanto, os padrões decorativos das roupas e dos adornos, bem como os objetos são únicos, as vestes das mulheres e os adornos nos cabelos são especialmente belos.(ZHANG, 2002, p. 296, tradução nossa)¹⁰⁷

Parece estar claro que Gu não considera excelentes nem as figuras pintadas em *Mulheres virtuosas*, nem aquelas presentes no *Registro fundamental dos Zhou*. Além disto, as figuras da primeira pintura seriam superiores à da segunda pintura, cuja virtude estaria na relação que as suas partes constituintes mantêm entre si, e não nas partes por si mesmas.

¹⁰⁵ Esta observação se justifica pois não é raro ver no chinês clássico substantivos atuando como verbos, adjetivos atuando como verbo etc.

¹⁰⁶ O texto em chinês é: "重疊彌綸，有骨法，然人形不如小列女也。"

¹⁰⁷ O texto em chinês é:

"《小列女》：面如恨，刻削為容儀，不盡生氣。又插置丈夫支體，不以自然。然服章与眾物既甚奇，作女子尤麗衣髻，俯仰中，一點一畫皆相与成其艷姿，且尊卑貴賤之形。覺然易了，難可遠過之也。"

Segundo Cheng Zai (承載), a expressão “tem método ósseo” (有骨法) versa justamente sobre a composição: “significa que embora haja muitas figuras na pintura, a distribuição das mesmas na composição é relativamente razoável” (ZHANG, 2002, p. 296, tradução nossa)¹⁰⁸. Deste modo, tomando como verdadeira a interpretação de Cheng, o vocábulo *osso*, transformado em adjetivo na expressão *método ósseo* (骨法), aponta, no contexto, para a estruturação das figuras e sua distribuição no espaço.

2.4 O osso e o olho: *qigu* (奇骨)

Gu também usa o termo *osso* – desta vez como substantivo – na crítica que faz a uma representação de Fuxi e outra de Shen Nong¹⁰⁹:

Embora não se pareçam com os homens de hoje, possuem osso singular, além de refinada beleza. Seus espíritos miram ao longe, possuindo completamente o aspecto de quem obteve o uno. (ZHANG, 2002, p.296, tradução nossa)¹¹⁰

O que significa a expressão traduzida por “osso singular”? Ao contrário do que ocorre no fragmento anterior, não é possível inferir que Gu Kaizhi esteja se referindo ao problema da composição. Na verdade, em ambas as pinturas – muito provavelmente – são representados apenas Fuxi e Shen Nong, motivo pelo qual o problema da relação de inúmeras figuras entre si não pode constituir a sua questão principal. A única indicação que temos da realidade visual dessas obras hoje perdidas encontra-se na frase: “Seus espíritos miram ao longe”.

Sabe-se da importância do termo *espírito* (神) para Gu Kaizhi. No chinês clássico, este termo tem várias acepções, indicando: (1) os espíritos da natureza cultuados nos ritos; (2) os espíritos dos mortos, os ancestrais; (3) o conceito de mistério; (4) a psiquê humana; (5) a expressão, as maneiras de alguém. Como pode ser visto pela amplitude de significados possíveis para a palavra nos textos antigos, é de se supor que o termo, por meio de uma série de associações semânticas, passou a fazer parte do léxico crítico da pintura, indicando algo

¹⁰⁸ O texto em chinês é: “指画面上尽管人物众多，但结构布局较为合理。”

¹⁰⁹ O inventor da agricultura e da medicina.

¹¹⁰ O texto em chinês é: “《伏羲》，《神農》：雖不似今世人，有奇骨而兼美好。神屬冥芒，居然有得一之想。” Sobre a expressão “obter o uno”, podemos encontrar uma referência no *Tratado do caminho e da virtude* de Laozi.

que se apreende pela visão mas ao mesmo tempo ultrapassa o âmbito da forma.

Os caracteres chineses são formados por uma parte chamada radical – geralmente relativa ao conceito fundamental da palavra – e por uma outra parte que muitas vezes indica a sua pronúncia. No caso do radical do termo 神, a *Etimologia das palavras e explicação dos caracteres* (說文解字) diz: “O radical 示 tem relação com o fato de o céu revelar suas imagens, dando a ver a boa fortuna e o infortúnio, deste modo notificando o homem”.¹¹¹ Deste modo, o termo 神 aponta para o campo do visível, do que aparece. No caso da crítica de Gu às pinturas, o termo se associa àquele que vê, ao modo de ver daquele que vê. Refere-se tanto ao olho quanto ao olhar.

Não se pode ignorar a relação das asserções acima fornecidas com a questão do uso do termo *osso* em combinação com o adjetivo 奇, traduzido por *singular*. De todos os componentes visuais das pinturas em questão, Gu Kaizhi ressaltou apenas a questão do olhar, motivo pelo qual é de se supor que o olhar das figuras representadas deva ter sido considerado por Gu como a coisa mais digna de nota das duas pinturas. Zhang Yanyuan registra uma peculiaridade das pinturas de Gu que, quando pintava retratos, por muitos anos não lhe pontuava os olhos. Perguntado sobre o porquê, ele respondeu: “a beleza e a feiúra da forma humana originalmente não têm nenhuma relação com a maravilha da pintura. Tratar de modo perfeito do inscrever das formas pela transmissão do espírito reside justamente nisto.”¹¹² (ZHANG, 2002, p. 282, tradução nossa)

O trecho acima tem alguns pontos importantes que devem ser considerados. Na leitura de Cheng Zai, quando Gu se refere ao fato de não haver nem beleza nem feiúra na forma humana, ele está se referindo à relação do corpo humano com as formas produzidas na pintura. A palavra traduzida por *inscrição* (寫) é originalmente um verbo, cujo significado é *escrever*. Deste modo, usa-se o verbo *escrever* para indicar a execução da pintura, o que é no mínimo um registro importante acerca da relação entre palavra e imagem no âmbito do pensamento chinês antigo. A palavra traduzida por *formas* (照) é, na língua clássica, tanto substantivo quanto verbo, significando: (1) luz; (2) iluminar; (3) luz do sol; (4) reflexo. É a quarta definição que mais se aproxima do significado do termo no trecho acima, uma vez que, por associação, pensa-se nas formas naturais como aquilo que se vê pelo reflexo da luz, como

¹¹¹ O texto em chinês é: “示：天垂象，見吉凶，所以示人也”

¹¹² O texto em chinês é: “四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵之中。”

num poema de Li Bai: “No reflexo da luz da lua no lago, a minha imagem”¹¹³. O termo traduzido por *nisto* (阿堵) é, segundo a tradição erudita, uma locução do período das Seis Dinastias, equivalente à forma singular do pronome demonstrativo do chinês contemporâneo (這個). *Nisto* aponta para a região do centro dos olhos, a pupila – e por extensão, o olhar – que Gu Kaizhi recusava-se a pintar.

Como dissemos acima, foi justamente este centro forte – a região dos olhos – que mais chamou a atenção do pintor nos retratos de Fuxi e Shen Nong produzidos por autor hoje desconhecido, o que nos leva a pensar que em tais pinturas houve sucesso na *transmissão do espírito* (傳神). Ainda não estamos devidamente esclarecidos em relação ao significado deste conceito na teoria da pintura de Gu Kaizhi, mas já podemos afirmar com relativa certeza que: (1) se relaciona com a produção de retratos; (2) envolve uma concepção particular do conceito de forma; (3) aponta para a relação de Gu Kaizhi com o pensamento taoísta, que também advoga a relação do olho e do espírito.¹¹⁴ Com efeito, nos *Registros acerca da pintura do monte Yuntai*, um projeto escrito por Gu sobre uma obra a ser produzida por ele mesmo – cujo tema é uma cena envolvendo o fundador da religião taoísta e seus discípulos – podemos encontrar a opinião do pintor acerca de como um santo deve ser representado, o que não deixa de ser um interessante comentário sobre pintura.

Podemos afirmar que, no trecho em que se comenta as pinturas de Fuxi e Shen Nong, o termo *osso* possui uma forte relação com a idéia de *adequação*, mas para sustentar essa afirmação é necessário analisar outros registros. Isto também será útil no entendimento da noção de *espírito* (神) e na dissolução de eventuais equívocos que possam ocorrer na interpretação dos conceitos.

2.5 O osso e a afiguração: *gucheng* (骨成) e *guju* (骨俱)

O cliente bêbado (醉客) é uma pintura que pode ter sido produzida por Wei Xie, pintor sobre o qual dirá Xie He, depois de Gu Kaizhi: “Os pintores foram resumidos, alcançando em

¹¹³ O texto em chinês é: “湖月照我影”

¹¹⁴ Curiosamente, e talvez não por coincidência, a religião taoísta possui um ritual de sagração de imagens onde se pontua os olhos das estátuas com tinta vermelha, usando o pincel e invocações.

Xie sua elaboração inicial.”¹¹⁵ (ZHANG, 2002, p.341, tradução nossa) No seu comentário sobre a obra, Gu afirma: “Ao fazer a figura humana, concluiu a ossatura e então produziu suas vestes, deste modo auxiliando na expressão do espírito do bêbado. De fato possui completude óssea”.¹¹⁶ (ZHANG, 2002, p.297, tradução nossa)

Esta passagem é um registro acerca do problema concreto da estruturação da figura humana. Também é uma passagem importante no entendimento do conceito de *transmitir o espírito* (傳神). A expressão *completude óssea* (骨俱) também aparece no comentário a *O homem virtuoso* (列士):

Tem completude óssea, mas a expressão exaltada de Lin Xiangru não é a de um herói virtuoso, posto que, se buscada nos antigos, não será vista. No que concerne ao rei de Qin e Jing Ke, inversamente dotou-os com expressão muito relaxada. Uma pintura como esta, embora muito bela, não é tão boa.¹¹⁷ (ZHANG, 2002, p.297, tradução nossa)

Na primeira passagem acima citada, “concluiu a ossatura” aponta para um método de composição das figuras muito específico. Trata-se de traçar a sua estrutura corporal antes de se lhe aplicar as roupas. Muito provavelmente a pintura em questão foi de fato produzida por Wei Xie, considerando um excelente pintor pelos homens próximos, como pode ser visto no comentário de Xie He e inúmeros outros teóricos. Talvez a razão de sua fama esteja na *completude óssea* a que se refere Gu Kaizhi, isto é, no sucesso em representar as figuras como se de fato houvesse um corpo humano por debaixo das vestes.

Parece que, desde muito cedo, os chineses tiveram mais interesse em observar os animais e representá-los com esmero do que em representar o corpo humano, principalmente a nudez. Gu Kaizhi comenta uma pintura chamada *Três cavalos* (三馬), onde podemos ler: “Osso belo e singularidade celeste, o seu galopar é como um voo sobre o céu, as formas dos cavalos são boas ao extremo”.¹¹⁸ (ZHANG, 2002, p.298, tradução nossa)

A expressão “osso belo e singularidade celeste” é uma tradução literal de 俊骨天奇, um elogio à perfeição incomparável do estruturar das formas dos cavalos. A exemplo das

¹¹⁵ O texto chinês é: “占畫皆略，至協始精。”

¹¹⁶ O texto em chinês é:

“《醉容》：作人形，骨成而制衣服幔之，亦以助神醉耳。多有骨俱，然蘭生變趣，佳作者矣”

¹¹⁷ O texto em chinês é:

“《列士》：有骨俱，然蘭生恨意列，不似英賢之概，以求古人，未之見也。然秦王之對荊卿，及覆大蘭，凡此類，雖美而不盡善也。”

¹¹⁸ O texto em chinês é: “雋骨天奇，其騰罩如躡虛空，于馬勢盡善也”

esculturas de cavalos dos Qin, uma escultura dos Han – onde podemos ver um primoroso estudo do movimento do animal – mostra que os artistas chineses até aquele período sem dúvida alguma tinham muito mais interesse na estrutura do corpo do animal do que na estrutura do corpo humano. A comparação de uma pintura mural dos Qin e outra dos Han mostram uma significativa mudança na compreensão do movimento dos membros inferiores do cavalo durante a passagem de uma dinastia a outra. Durante os Qin, os cavalos em posição parada já podiam ser esculpido com primazia, como se pode ver na tumba de Qin Shihuang em Xian, mas apenas durante os Han se chegou a uma compreensão de como eles se movem, e de como representar a sua elegância na escultura. Deste modo, não é de se estranhar que Gu tenha considerado bela e celeste a pintura de cavalos produzida a seu tempo, quando já se havia adquirido grande experiência na representação do animal.

No que concerne à figura humana, no período de Qin Shihuang nota-se que não havia de fato muito interesse na representação do corpo humano. É o que se pode aprender dos soldados e generais em terra-cota de Qin. O corpo de animais, pelo contrário, recebeu grande atenção, como pode ser visto num cisne de bronze do período. Observando-se as esculturas dos cavalos de Qin, tem-se a sensação da robustez de sua musculatura. No Museu Bingmayong também se pode confirmar que o que existia não era uma falta de capacidade técnica no que tange à execução do corpo humano, mas sim um certo desinteresse na representação do corpo sob as vestes ou a armadura. As estátuas da tumba do primeiro homem a unificar a China receberam um extremo cuidado no que se refere à forma da face, pois cada soldado tem um rosto que lhe é próprio, mas o restante do corpo não tem o mesmo tratamento cuidadoso: muitas das estátuas, que originalmente eram coloridas, apresentam partes desproporcionais ou toscamente formadas. Por outro lado, o braço de uma escultura representando um acrobata do mesmo período mostra um bom estudo da musculatura humana, caso se deseje apreciá-la pelo viés da similitude com a natureza, que certamente é um conceito pertinente no caso da teoria da arte chinesa. Na verdade, o critério da similitude com a natureza, levado a cabo numa forma particular de realismo, estava presente naquelas obras do período de Qin aqui consideradas: os cisnes são elegantes por natureza, assim como os cavalos de guerra, bem alimentados, são robustos e fortes. No que concerne à figura humana, mostra-se as características de cada indivíduo representado, sem que se chegue a formar um retrato – por que retratar a gente comum, a classe subalterna? –, mas de modo a que se ressaltem as características físicas do modelo real: a face no caso dos soldados, e a

barriga protuberante ou a extrema magreza, no caso das figuras semi-despidas dos acrobatas, que não pretendem ser em absoluto modelos de uma beleza ideal, mas os servos do imperador na sua vida supra-terrena. O tratamento visível na arte de Qin dado ao corpo trajando vestes pode ser visto de forma semelhante em diversos exemplares da arte Han. As pinturas que nos chegaram do período Han mostram que os panejamentos, quando pintados, não eram precedidos por um estudo ou desenho da musculatura e da ossatura, no que são muito semelhantes às esculturas vestidas e sem armadura de alguns dos guerreiros da tumba de Qin, como os arqueiros.

Numa obra dos Han podemos ver a cena presente no segundo fragmento acima referido de Gu Kaizhi, que cita o rei de Qin e Jing Ke¹¹⁹. Deste modo, a representação da cena em que Jing Ke tenta assassinar Qin Shihuang já era um tema da arte chinesa, na mencionada obra dos Han aparece – no canto esquerdo da composição – Qin furtando-se ao gesto de seu algoz que, ao que tudo indica, localiza-se em dois planos: no momento anterior à tentativa de homicídio e no momento posterior, sendo carregado por um homem, após ter falhado em seu objetivo. Pode-se dizer que um dos grandes méritos da produção de imagens dos Han está na composição¹²⁰, na forma como as figuras relacionam-se entre si e com o espaço.

Gu Kaizhi enuncia tanto o mérito de *O cliente bêbado* quanto a conquista de *O homem virtuoso*, onde a estruturação cuidadosa das formas do corpo e da relação do corpo com o panejamento deve ter alcançado um interesse e uma qualidade consideráveis, superando a forma presente nos Han como legado da arte do passado. Mas a diferença entre ambas as pinturas comentadas por Gu reside no fato de que a primeira teve sucesso na *transmissão do espírito*, enquanto a segunda falhou neste aspecto. É o que podemos inferir da frase 助以醉神耳, traduzida como “auxiliando na expressão do espírito do bêbado.”

Na verdade, podemos entender que a idéia de *espírito* (神) em Gu Kaizhi está relacionada à adequação da representação à coisa pintada. O que as duas pinturas têm em comum é o fato de tanto o bêbado quanto Lin Xiangru, Qin Shihuang e Jing Ke terem suas estruturas corporais e vestimentas estruturadas com extremo cuidado. No entanto, a expressão de Lin Xiangru – ministro durante o período dos Reinos Combatentes –, de Qin Shihuang e de Jing Ke não condizem com sua posição nem com a carga emocional do momento

¹¹⁹ Jing Ke viveu durante os Reinos Combatentes, como assassino. Falhou na tentativa de matar Qin, o que resultou na sua própria execução.

¹²⁰ Que desde a alta antiguidade é trabalhada de modo muito refinado, seja através de padrões geométricos, seja através de formas humanas e animais.

representado. O pintor não teria estudado o suficiente o caráter dos homens antigos, reproduzindo de modo inadequado os seus sentimentos, muito embora tenha tido sucesso ao compor as figuras de modo belo. Provavelmente a falha das figuras pintadas estava no rosto, e mais especificamente no olhar. Quanto ao bêbado, Gu Kaizhi afirma que a *completude óssea*, isto é, o domínio da estruturação do corpo da figura, foi o subterfúgio técnico que serviu de *auxílio* (助) na configuração do seu *espírito* (神). Este *espírito* de que fala o pintor e teórico Gu não parece ser outra coisa que não a própria presença do bêbado – o que se espera de seus movimentos, de seus gestos e atitudes, que devem estar bem representados nos movimentos dos panos e na postura do corpo –, presença transformada em idéia pela imagem produzida na pintura. Deste modo, onde *O cliente bêbado* teve sucesso incontestável, o *Homem virtuoso* falhou, pois as formas representadas foram insuficientes na transmissão da ideia de história que se espera dos homens de alta posição da antiguidade.

2.6 O osso, o céu, o interesse e o estilo: *tiangu* (天骨) e *guqu* (骨趣)

Dois fragmentos nos permitem nos aprofundar na relação do termo *osso* com a ideia de *adequação*, implícita na teoria da pintura chinesa. No comentário ao *Registro fundamental dos Han*¹²¹ (漢本記), um retrato do imperador Liu Bang da dinastia Han, podemos ler: “O tema principal é Gaozu Liubang. Possui osso celeste, mas é deficiente em matéria de detalhamento e beleza. No que concerne à retratação da face do dragão, majestosa e imponente. Contemplá-la, como fitá-la.”¹²²(ZHANG, 2002, p.296, tradução nossa)

O que significa a expressão *osso celeste*? A tradição entende que este termo designa o sucesso da pintura discutida no que concerne à boa representação do tema. A palavra *celeste*, no contexto, seria uma forma abreviada para o Filho do Céu, isto é, o imperador. Segundo a teoria confucionista do mandato celeste (天), o imperador governa por sanção do Céu, tendo validade o seu poder enquanto sua moral se conformar aos exemplos dos virtuosos soberanos da alta antiguidade e à filosofia dos clássicos. “Face do dragão” é uma referência a um trecho

¹²¹ O nome da pintura provem de documentos históricos da dinastia Han, onde a biografia de cada imperador é chamada por “registro fundamental”.

¹²² O texto em chinês é: “李王首也，有天骨而少細美。至于龍顏一像，超豁高雄，覽之若面也。”

de um clássico de história, onde se diz que Liu Bang tinha a “face do dragão”. O dragão é um animal sagrado que reúne em si partes de diversos animais, como o peixe, o veado, o porco. Assim como o céu, é um símbolo do imperador e de tudo o que é sacro. O termo “face do dragão” também se relaciona com a arte de leitura das linhas da face mencionada anteriormente, indicando uma protuberância óssea acentuada na altura das sobrancelhas, um sinal indicador da singularidade de alguém, atestando seu talento ou seu potencial diferenciado em relação ao comum dos homens. Liu Bang, que tinha o sinal do dragão, foi o fundador da dinastia Han, tendo vencido as tropas de Qin. O *Livro dos Han* (漢書) confere a Liu Bang todos os sinais do sagrado, alegando inclusive que sua concepção foi imaculada, uma vez que sua mãe teria engravidado durante um sonho, onde teria avistado deidades, luzes e dragões, dando-se conta de estar carregando um filho ao despertar.

“Contemplá-la, como fitá-la” significa que a pintura conseguiu reproduzir a própria presença do imperador, isto é, observando-se-a tem-se a impressão de se estar na frente do próprio Filho do Céu. Sabemos que o termo *osso* designava, no âmbito da caligrafia, a qualidade da pincelada. Em Gu Kaizhi, assume uma nova dimensão: ao combinar a palavra com outros vocábulos, ele amplia o seu potencial teórico. Certamente ele está interessado na qualidade dos traços produzidos com o pincel, mas no caso da pintura não se trata apenas da verificação da elegância e da força da pincelada. Como já vimos, em Gu há pela primeira vez um registro sobre o problema da composição e, no trecho considerado, da adequação perfeita da pintura à coisa representada que, no caso do gênero do retrato, tem como consequência a produção de uma obra que emula a presença do retratado, transmite aquilo que podemos sentir de uma pessoa viva, mas que não podemos notar quando estamos diante de um cadáver ou de uma representação banal.

Comentando o *Guerreiro Sun* (孫武), Gu Kaizhi afirma:

O tema da pintura é o grande Sun. O interesse de sua ossatura é mais que singular. A compleição delicada e bela das duas concubinas revela uma expressão de terror, como se diante de uma grave decisão. Questionando-se a composição, é visível que ela expressa a transformação da pintura.¹²³ (ZHANG, 2002, p.299, tradução nossa)

O grande Sun não é outro que não Sunzi, o general que escreveu um dos mais célebres

¹²³ O texto em chinês é:

“大苟首也，骨趣甚奇。二婕以怜美之体，有惊据之則。著以臨見妙裁，尋其置陳布勢，是達畫之變也。”

livros de estratégia militar da antiguidade chinesa, chamado *Método da guerra* (兵法), onde resume suas experiências em campo de batalha. A pintura descreve um momento interessante na carreira de Sunzi, relatado na biografia do general presente no *Registro histórico* (史記). O rei de Wu, que afirmava apreciar muito o tratado militar de Sun, a este perguntou se era ou não possível disciplinar para a guerra um batalhão formado apenas por mulheres. Sunzi respondeu que sim. Então, o rei ordenou a Sunzi que desce uma demonstração de como isto seria possível. Acatando a ordem¹²⁴, ele enfileirou cento e oitenta concubinas em duas linhas, dando instruções de como elas deveriam responder ao comando do tambor, virando ora para o lado direito ora para o lado esquerdo. A brilhante descrição da cena fornecida por Si Maqian é, então, como se segue:

Fez o comando com o tambor para a direita, mas todas as mulheres começaram a rir. Então disse: 'Quando as regras não são claras e a ordem não é suficientemente entendida, a falha é do general'. Ele explicou novamente por repetidas vezes e fez o comando com o tambor para a esquerda, mas as mulheres continuavam a rir, ao que ele disse: 'Quando as regras não são claras e a ordem não é suficientemente entendida, a falha é do general. Mas quando são claras o suficiente e não são seguidas, a falha é da tropa.' Deste modo, Sunzi ensinou punir as duas concubinas que ocupavam a frente de ambas as fileiras na posição de líderes. Elas eram as mulheres preferidas do rei, que vendo tudo da sacada, assustou-se, enviando um emissário com a ordem: 'Já sei que sois hábil na condução da guerra. Sem estas duas mulheres, minhas refeições não têm sabor, vos peço não as puni'. Sunzi respondeu: 'Este servo já foi ordenado como vosso general, no exercício de suas funções, nem sempre pode acatar as ordens do soberano'. Decapitou as duas mulheres como punição exemplar, ao que todas as outras passaram a responder aos comandos do tambor, ajoelhando e virando, em silêncio e respeitosamente. Então Sunzi enviou o emissário ao rei, dizendo: 'Vossa Majestade podeis descer e olhar, a tropa está pronta para acatar qualquer ordem'. O rei respondeu: 'Podeis retornar aos teus aposentos e descansar, não desejo descer e olhar'. Sunzi disse: 'Gostais das minhas palavras, mas não podeis colocá-las em prática.' Deste modo o rei de Wu viu que Sunzi de fato era habilidoso na guerra, investindo-o como seu general. (SIMA, 2001, p.1719, tradução nossa)¹²⁵

A pintura comentada por Gu Kaizhi descreve justamente o momento em que Sunzi decide decapitar as duas mulheres mais amadas do rei de Wu. A sentença “*O interesse de sua*

¹²⁴ E, pelo que o desfecho da narrativa leva a crer, sentindo-se desafiado.

¹²⁵ O texto em chinês é:
 “于是鼓之右，妇人大笑。孙子曰：“约束不明，申令不熟，将之罪也。”复三令五申而鼓之左，妇人复大笑。
 “约束不明，申令不熟，将之罪也。既已明而不如法者，吏士之罪也。”乃欲斩左右队长。吴王从台上观，见且斩爱姬，大骇。趣使使下令曰：“寡人已知将军能用兵矣。寡人非此二姬，食不甘味，愿勿斩也。”孙子曰：“臣既已受命为将，将在军，君命有所不受。”遂斩队长二人以徇。用其次为队长，于是复鼓之。妇人左右前后跪起皆中规矩绳墨，无敢出声。于是孙子使使报王曰：“兵既整齐，王可试下观之，唯王所欲用之，虽赴水火可也。”吴王曰：“将军罢休就舍，寡人不愿下观。”孙子曰：“王徒好其言，不能用其实。”于是阖庐知孙子能用兵，卒以为将。”

ossatura é mais que singular” é a tradução de uma frase formada por apenas quatro palavras, entendidas por obras de referência como sendo um comentário à boa representação das figuras na pintura, que transmitem de modo perfeito o sentimento grave da ocasião. O trecho “Questionando-se a composição, é visível que ela expressa a transformação da pintura” também nos permite relacionar o uso da expressão *osso* ao problema da disposição das figuras no espaço pictórico. Esta passagem é o primeiro registro objetivo acerca do conceito de *composição* propriamente dito na teoria da pintura chinesa, através da expressão 置陳佈勢, onde as três primeiras palavras fazem o papel de verbo: posicionar (置), mostrar (陳) e dispor (佈). O último termo (勢) é um substantivo, significando *forma*. A mesma palavra para *forma* pode ser vista com significado semelhante na teoria da caligrafia.

Ao que parece, na pintura comentada por Gu, conseguiu-se um bom resultado tanto na expressão de cada figura quanto na relação que todas elas mantêm entre si e com o espaço, uma conquista que certamente merece a qualificação de “mais que singular”. Para Cheng Zai, o sentido da sentença “é visível que ela [a composição] expressa a transformação da pintura” estaria relacionado ao fato de Gu afirmar que o pintor em questão estudou a composição de muitas obras, usando de modo satisfatório os seus melhores recursos.

Deste modo, pelo que foi exposto até agora, podemos afirmar que Gu usa o termo *osso* para indicar a qualidade da composição, além da adequação da representação à coisa representada, seja no gênero do retrato, seja no gênero da pintura da história, que deve descrever os homens virtuosos e os momentos decisivos da vida política e cultural. No entanto, cumpre notar que as locuções “osso celeste” e “interesse da ossatura” indicam não apenas o problema da adequação da pintura ao tema, mas também o fato de a própria pintura alcançar um estatuto tão elevado quanto o da coisa representada, não por causa do tema em si, mas pela qualidade da forma da representação, o que podemos considerar como sendo uma primeira etapa na formação da idéia de *estilo* na teoria da pintura chinesa.

Os eruditos chineses reconhecem no discurso de Wang Yi um primeiro passo na discussão do problema do estilo, uma vez que aquele advogou a necessidade de se “andar pela própria senda”, passagem interpretada pela tradição como uma afirmação acerca da impossibilidade de se alcançar um alto nível artístico sem que se desenvolva algo de peculiar no conjunto das obras, algo que traga a presença do próprio pintor ao mesmo tempo em que a ultrapassa. No chinês moderno, o termo *estilo* é referido coloquialmente pela locução 風格, que é formada pelos caracteres para *vento* 風 e pelo caractere 格; e, de modo culto, pela

locução風骨, formada por vento 風 e *osso* 骨. O caractere 格 forma locuções como: (1) 格調, (2) 格率 e (3) 格局. (1) Significa o *estilo* de uma obra literária ou de artes visuais, referenciando também o caráter de alguém. (2) Aponta para o nome dado ao conjunto de regras e formas da composição poética clássica. (3) Significa forma, padrão, estado ou estrutura. 風 significa *vento*, denota a importância da observação da natureza no contexto da filosofia antiga chinesa, sua relação com o conceito de *sopro* (氣) será discutida em tópico pertinente. Na sua teoria da caligrafia, Cai Yong afirma: “A caligrafia tem seu início na natureza. A natureza estabelecida, nascem o *yin* e o *yang*. Nascendo o *yin* e o *yang*, aparecem as formas”(CAI, 2001, p.05, tradução nossa)¹²⁶. O vocábulo culto da língua contemporânea para *estilo* agrega em si as palavras *vento* e *osso*, e a origem do uso dos termos modernos deve ser encontrada na discussão levantada pela nascente teoria da pintura de Gu Kaizhi, que encontrou maior elaboração e sistematização em Xie He. Como foi dito, o uso da palavra *osso* em Gu Kaizhi aponta para a ultrapassagem do problema da adequação, como se através da pintura pudessemos ter uma percepção não apenas da presença da coisa representada, como também da imagem e da presença do pintor que a produziu.

2.7 Através da forma inscrever o espírito (以形寫神): a Discussão da Pintura (論畫)

Gu Kaizhi foi não apenas o primeiro a formar um léxico próprio para o julgamento da pintura como, também, na sua *Discussão da Pintura*¹²⁷ (論畫, DP), um dos primeiros a discutir questões técnicas relativas ao estudo e à produção da arte. Também através deste texto podemos entender que o conceito de *transmitir o espírito* está ligado sobretudo à produção de retratos, donde se entende a sentença inicial do *Elogio aos pintores das dinastias Wei e Jin*: “No que concerne à pintura, o mais difícil é a figura humana.” Discutiremos esta questão adiante. Ao contrário do problema da terminologia empregada no julgamento das pinturas analisada no tópico anterior, notamos na DP uma linguagem mais direta e menos abstrata, que

¹²⁶ O texto em chinês é: “夫书肇于自然，自然既立，阴阳生焉。阴阳既生，形势出矣。”

¹²⁷ Como já foi afirmado acima, esta parte da produção escrita de Gu Kaizhi chegou aos nossos dias através do LDMHJ, mas ao que tudo indica, com o título errado. O texto a ser acima discutido se chama, no LDMHJ, Elogio aos pintores das dinastias Wei e Jin, mas o conteúdo do texto não cita qualquer pintor, motivo pelo qual os especialistas são praticamente unânimes ao afirmarem o erro de compiladores póstumos.

não exige o mesmo esforço teórico na tentativa de sua compreensão. Isto se deve, sobretudo, ao caráter técnico e fatural das considerações presentes na DP. De qualquer forma, não se pode dizer que o registro não possui asserções teóricas, muito pelo contrário. Cumpre notar que não é possível entender as asserções teóricas da DP sem que se faça menção ao outro texto acima referido.

Na antiguidade chinesa, a cópia das obras consideradas como sendo excelentes era uma via de estudo da pintura. Havia basicamente dois métodos de cópia. Através do primeiro método, se sobrepunha uma fina tela de seda por sobre a original, com o intuito de se imitar as linhas da obra copiada, de modo a se entender o percurso manual e mental feito pelo pintor quando a produziu. Através deste método, referido pelo nome *motuo* (摹拓), se esperava adquirir uma compreensão prática da pintura, entendendo através do esforço da cópia as nuances de uma pintura, como as diferenças de espessura das linhas, as especificidades da aplicação da cor, da composição etc. Um segundo método, chamado *linmo* (臨摹), pode ser considerado mais difícil e sofisticado, pois se funda na memorização das informações visuais da pintura ou da coisa a ser copiada. Não se poderia olhar para o objeto da cópia no momento de reprodução, devendo-se fazê-lo a partir da memória. É com base nestes dois métodos que se estudava a pintura na antiguidade, e também através de ambos se produziram tanto cópias remanescentes das obras antigas para fins de estudo como falsificações. Na DP, é ao primeiro método que Gu Kaizhi se refere. Podemos dividir o texto em três partes. Na primeira, Gu se refere ao problema do suporte usado nas cópias. Na segunda, relaciona o uso do suporte às exigências próprias da produção de uma boa pintura, discutindo questões abstratas, como a da forma e da linha. Na terceira, discute a cópia de retratos. Ele afirma: “Para bem preparar-se no que concerne ao uso do método da cópia para a feitura de pinturas, é necessário antes de tudo saber onde se encontra o essencial, para depois então se adentrar no campo concreto da prática.”¹²⁸(ZHANG, 2002, p. 305, tradução nossa)

Esta coisa essencial de que fala o pintor possui tanto uma dimensão material quanto uma dimensão abstrata. Diz respeito tanto ao material usado na cópia quanto ao modo de se pintar os mais variados temas. Sobre o suporte usado no estudo, Gu diz:

Todos os suportes por mim produzidos com o intuito da pintura têm o tamanho de dois *chi* por três *cun*.¹²⁹ A seda usada na costura dos suportes não pode ser nem um

¹²⁸ O texto em chinês é: “凡將摹者，皆當先尋此要，而后次以其事。”

¹²⁹ *Chi* e *cun* são medidas chinesas.

pouco torta, pois com o passar do tempo, as fibras do suporte feito com seda recurvada retesarão, de modo que a pintura original será deformada. Antes de se usar o suporte de seda para se copiar uma pintura antiga, deve-se alinhar completamente os veios das fibras das duas telas, depois pressioná-las firmemente de modo a que não tenham o menor movimento.¹³⁰ (ZHANG, 2002, p.306, tradução nossa)

A seguir, Gu Kaizhi usa a pintura de montanhas como tema para a discussão da relação do suporte empregado no estudo de obras com o desenvolvimento de um estilo elegante. Esta passagem também é uma importante referência às pinturas de paisagem do período, das quais não chegou nenhuma cópia¹³¹, mas alguns comentários escritos nos textos de teoria e história da arte. Podemos ler:

Caso se pinte algo cuja natureza é da ordem do leve, a pincelada deve seguir fluida. Caso se pinte algo cuja natureza é da ordem do pesado, deve se restringi-la. Por exemplo, caso se pinte uma montanha usando pinceladas muito livres, ela parece estar se movendo, prejudicando o ar imponente e estável dos altos picos. Caso se aprecie usar muito o pulso na hora em que se move o pincel, então se produzirá muitas linhas pontiagudas descontínuas na pintura da montanha, perdendo-se a sua beleza. Caso sempre se utilize linhas curvas, embora não haja dúvida de que se alcance um efeito suave, se adiciona demasiadas transições arredondas.¹³² (ZHANG, 2002, p.306, tradução nossa)

É patente o fato de Gu Kaizhi estar discutindo o problema da adequação. Deve-se empregar a linha adequada à coisa representada, as montanhas são pesadas por natureza, e como tal deve-se transmitir na pintura a sensação de imponente e estabilidade que as caracteriza. Percebemos, então, que no período considerado, os pintores tinham um duplo compromisso: deveriam, ao mesmo tempo, copiar a natureza e copiar a natureza tal como se a apresenta nas melhores obras de arte. Gu Kaizhi, dando continuidade às suas considerações sobre a cópia, fala do problema do retrato:

Quando se copia a parte superior da figura humana, é melhor que se demore um pouco mais e não haja pressa, deste modo há de não se afastar muito do original. No que concerne a diferentes retratos, pelo fato de as formas presentes nos mesmos não serem iguais, há de se seguir com o pincel o rastro das pinceladas das obras originais em todos os casos. O mesmo para as dimensões curta ou longa das pinceladas, a tonalidade das cores, a espessura das linhas, até a protuberância das pupilas.¹³³

¹³⁰ O texto em chinês é:
“凡吾所造諸畫，素幅皆廣二尺三寸。其素絲邪者不可用，久而還正則儀容失。以素摹素，當正掩二素，任其自正而下鎮，使莫動其正。”

¹³¹ A pintura de paisagem mais antiga preservada até os dias de hoje data da dinastia Sui.

¹³² O texto em chinês é:
“若輕物宜利其筆，重宜陳其跡，各以全其想。譬如畫山，跡利則想動，傷其所以巖。用筆或好婉，則于折楞不雋；或多曲取，則于婉者增折。”

¹³³ O texto em chinês é:

(ZHANG, 2002, p.307, tradução nossa)

Mais uma vez Gu Kaizhi se refere ao olho como parte fundamental da pintura. A pincelada, a cor e o modo como se pinta os olhos são, para o pintor, as questões essenciais que definem o sucesso ou o insucesso de uma obra: “havendo uma diminuta falha que seja se perderá completamente o vigor”. O termo *vigor* é de grande importância, trata-se de uma tradução da locução 神氣. A questão do vigor e dos pontos essenciais da pintura é válida não apenas para o retrato, como para toda pintura cujo tema seja a natureza, como pode ser visto neste fragmento que discute o problema da cor: “As cores dos bambus, da terra e das árvores podem ser um pouco mais leves, mas as cores do pinheiro e das folhas dos bambus precisam ser mais densas”.¹³⁴ (ZHANG, 2002, p.307, tradução nossa) No *Elogio aos pintores das dinastias Wei e Jin*, Gu já havia afirmado a dificuldade de se pintar a figura humana, e isto deve se aplicar de modo especial ao caso dos retratos. O mais difícil, depois do retrato, é a paisagem, a seguir os animais. O mais fácil, os edifícios. Gu Kaizhi fala, dos edifícios, que não é preciso “mover o pensamento para obter a maravilha” (遷想妙得), donde se infere que, de modo oposto, é necessário “mover o pensamento para obter a maravilha” quando se pinta animais, montanhas, árvores e, principalmente, a figura humana. Fala de uma pintura cujo critério de verificação de qualidade reside na sua eficácia em transmitir aquilo que traduzimos por *vigor*.

De que se trata aquela *maravilha* (妙) – palavra usada por Laozi para se referir ao mistério – exposta por Gu? Certamente não é algo dotado de valor místico, mas se pode afirmar que se trata de situar no nível poético o vocabulário usado para discutir a pintura. Não se pode dizer que esta maravilha de que fala Gu é o mistério de que fala Laozi. Não se trata de representar o místico ou o religioso através da pintura – ainda mais a pintura de retratos, onde representar o religioso pode se configurar como contradição no caso de certas personalidades – mas sim de recuperar na arte a vitalidade da coisa representada. Se o mundo religioso chinês antigo viu nesta vitalidade – neste *vigor* –, de que estão imbuídas as coisas vivas e os objetos, o sinal da habitação e da presença de uma ou várias almas e deuses¹³⁵, o mundo da filosofia e

“寫自頸以上要，宁遲而不雋，不使遠而有失。其于諸像，則像各異跡，皆令新跡彌舊本。若長短、剛軟、深淺、廣狹与點睛之節”

¹³⁴ O texto em chinês é: “竹木土，可令墨彩色輕；而松竹葉，醜也。”

¹³⁵ A religião antiga era uma forma de animismo, conservado até hoje no taoísmo, que entende que todas as coisas, inclusive o corpo humano, estão repletas de deuses, através dos quais operam os mecanismos do real. Neste contexto, não existe diferença entre uma coisa e sua representação que, adquire conotação mística e

da arte viu apenas um ar, uma expressão e uma maneira típicas daquela coisa. Esta coisa que não se permite apreender completamente por meio da palavra – daí ser chamada *maravilha* – não pode, todavia, ser remetida ao mistério: disto se compreende a possibilidade de sua emulação na pintura, que na antiguidade chinesa já era um campo específico da cultura, consciente de sua especificidade pela primeira vez através do discurso de Gu Kaizhi. O problema *da transmissão do espírito* se situa justamente na necessidade de explicitação da *maravilha*, que se confunde com o *vigor* e se opera por meio do emprego da forma, tendo seu centro na questão do olhar. No trecho final da DP, é muito clara a relação entre forma, olhar e *espírito* (神), isto é, o *vigor* de uma coisa viva, no que concerne ao retrato:

Quando se pinta, tendo-se definido a posição e a distância, deve-se definir um ponto razoável para onde o olhar da figura deve convergir, não se podendo mudar à vontade a distância do olhar, nem decidir erroneamente as posições superior e inferior. Ao se pintar a figura humana, nunca se viu uma cujas mãos se unissem em reverência e mirando à frente sem que houvesse um objeto a mirar. Através da forma se inscreve o espírito, mas fazendo com que os olhos do retratado fitem o vazio não se pode representar por inteiro sua compleição. Deixar a figura humana fitar o nada é um grande erro, assim como é um erro menor dar à figura o que olhar mas não ser preciso na representação do seu fitar. Um retrato, seja claro ou escuro, não se faz sem que se represente bem o olhar, de modo a transmitir o espírito.¹³⁶ (ZHANG, 2002, p. 307, tradução nossa)

A expressão “mover o pensamento para obter a maravilha” presente no elogio aos pintores se relaciona de modo claro com o trecho acima. Não há dúvida de que, para Gu, a pintura é um trabalho manual, que possui exigências técnicas muito precisas mas é, também e acima de tudo, uma operação intelectual, um trabalho da mente que exige muita ponderação e investigação de natureza teórica. É necessário treinar a mão, mas também é preciso internalizar nas estruturas mentais o modelo a ser pintado, de modo que se alcance a unidade necessária na execução da obra: é um esforço físico e mental. A preferência dada ao olhar é um importante motivo teórico: a pintura é justamente a arte da visão: tanto daquele que olha, quanto daquele que é olhado quanto daquele que devolve o olhar por meio da representação.

2.8 O Registro acerca da pintura do monte Yuntai (畫雲台山記)

sacra.
¹³⁶ O texto em chinês é:
 “凡生人，亡有手揖眼視而前亡所對者。以形寫神而空其實對，荃生之用乖，傳神之趨失矣。空其實對則大失，對而不正則小失，不可不察也。一像之明昧，不若悟對之通神也。”

Trata-se do projeto de uma pintura que não se sabe se foi levado a cabo ou não. O projeto de pintura, tal como o próprio Gu o descreve, acaba por se configurar como uma cena que deve ocupar um grande espaço físico. Por isto, faz-se necessário atentar à necessidade de se bem distribuir os elementos que constituem o conteúdo da pintura, de modo *compacto*. Esta é justamente uma das grandes dificuldades no que tange à composição, principalmente pelo fato de, na pintura, pelo que consta no fragmento de Gu Kaizhi, existir o projeto de serem visíveis muitas cenas diferentes envolvendo os mesmos personagens como de fato ocorre na composição de uma pintura atribuída ao pintor e teórico, *A deusa do rio Luo*¹³⁷. O texto é muito detalhado no que tange ao tema e à composição da obra:

Uma vez que uma montanha tenha sua face voltada para o sol, em suas costas haverá sombra, pode-se deixar que as nuvens auspiciosas soprem do oeste em direção ao leste. No centro, o céu claro, tanto o céu quanto a água em azul celeste, cobrindo todos os espaços em branco de modo a refletir a luz solar. Os montes que se voltam para o oeste podem ser descritos minuciosamente quanto as feições próximas e distantes: a cadeia de montanhas começa a ser pintada a partir do leste, virando volta-se para o alto, não chegando nem à metade, faz-se cinco ou seis pedras púrpura, além de nuvens volumosas. Pode-se estender ao alto os longos e estreitos picos do monte, fazendo com que se parecessem com um dragão a voar como que serpeando, circundando o cume retamente e para cima. Abaixo ainda se pinta algumas pequenas vertentes, levando o espectador a observar ao alto como se sua atenção se erguesse como o vento que se eleva.¹³⁸ (ZHANG, 2002, p.310, tradução nossa)

É visível o fato de o trecho acima citado ser um importante registro acerca da pintura de paisagens. Na verdade, é considerado pela tradição erudita como um dos primeiros registros significativos sobre aquela categoria da pintura chinesa, muito embora não se perceba a intenção de formar uma teoria da paisagem. Os fragmentos que nos chegaram da teoria da pintura de Gu Kaizhi possuem esta característica: de fato são discussões específicas sobre os problemas internos à pintura, ao mesmo tempo em que não se mostram como obras sistematizadas. O trecho acima advoga a observação atenta da natureza, do fenômeno luminoso, da reprodução através da pintura do sentimento de imponência transmitido pelas

¹³⁷ Cópia produzida durante os Song de uma obra atribuída a Gu Kaizhi, ver figura XIV.

¹³⁸ O texto em chinês é:
 “山有面，則背向有影，可令慶云西而吐于東方。清天中，凡天及水色，盡用空青，竟素上下以映日。西去山別詳其遠近，發跡東基，轉上未半，作紫石如堅云者五六枚。夾岡乘其間而上，使勢蜿蜒如龍，因抱峰直頓而上。下作積岡，使望之蓬蓬然凝而上。”

grandes montanhas. No entanto, o recurso à imaginação também é permitido: não se faz necessário pintar as pedras apenas tal como se as vê na realidade sobre condições normais de iluminação: pode-se pintá-las em púrpura, vermelho etc.

A permissão do recurso à imaginação tem relação direta com o tema principal da pintura que, tal como descrito no texto, não é a paisagem, mas sim uma cena religiosa. A pintura deveria mostrar o Mestre Celestial Zhang Daoling junto de seus discípulos, no momento da transmissão de seu mandato religioso a um eleito:

Em seguida, mais uma cadeia de montanhas, que é formada por gigantescas pedras, apoiando-se ao leste na primeira cadeia. Sua face oeste se liga à rocha carmesim que sobe a oeste, abaixo há um insondável vale. Ao pintar o encontro da rocha carmesim com o vale, precisei empregar as gradações de carmesim a fim de projetar a altitude impávida da montanha, deste modo explicitando o perigo representado pelo mesmo. O Mestre Celestial Zhang Daoling senta no seu topo, dentro de um aposento de uma gruta de um gigantesco rochedo. Ainda se deve pintar um pessegueiro que se estende para dentro do vale, nascido de uma pedra. Depois, o Mestre Celestial, magro mas cheio de vigor, mirando o vale e apontando o pessegueiro, e com a face virada para os discípulos falando alguma coisa. Dentre os discípulos deve haver dois homens curvando o corpo para fitar o vale, suando e pálidos. Ainda se deve pintar Wang Chang sentado calmamente e respondendo ao Mestre Celestial, e Zhao Sheng brilhante e esplendoroso, virado para baixo a mirar o pessegueiro. Ainda, se pode pintar Wang Chang e Zhao Sheng preparando-se para pular do penhasco.¹³⁹ (ZHANG, 2002, p.311, tradução nossa)

Para transmitir a atmosfera sacra de uma cena religiosa pode-se, como já foi afirmado acima, pintar a natureza tal como ela *não* é vista pelos olhos. Segundo a tradição religiosa, Zhang Daoling fundou o taoísmo (道教) em fins da dinastia Han, quando estabeleceu um estado teocrático independente da administração dinástica. Gu Kaizhi considera importante pintar o líder espiritual e político cheio de *vigor*, isto é, energizado com uma espécie de força que supera a sua magreza, a sua falta de músculos. Esta é uma importante informação iconográfica, pois depois da dinastia Tang, quando começaram a surgir as ordens taoístas de rito do trovão (雷法), o modo de representação do Mestre Celestial de fato mudou drasticamente. Antes imaginado como um alquimista recluso, depois dos Tang, Zhang passou a ser pintado como um guerreiro feroz, montado sobre um tigre branco e empunhando uma espada, além de possuir um olhar fulminante. Não se nota nenhum destes elementos

¹³⁹ O texto em chinês é:
 “次复一峰，是石東鄰向者峙峭峰，西連西向之丹崖，下据絕澗。畫丹崖臨澗上，當使赫巘隆崇，畫險絕之勢。天師坐其上，合所坐石及蔭。宜澗中桃傍生石間。畫天師，瘦形而神气遠，据澗指桃，回面謂弟子。弟子中，有二人臨下，到身大怖，流汗失色。作王良，穆然坐答問，而超升神爽精詣，俯眄桃樹。又別作王、趙趨”

iconográficos na descrição de Gu, que escolheu por apontar para a delicadeza física do Mestre Celestial que contrapõe à sua robustez espiritual, afetiva. Na cena descrita, o líder havia reunido seus mais de 200 discípulos no alto do monte para propor-lhes um desafio. Ele daria o governo da religião a quem ousasse recolher os pêssegos presentes numa árvore que se estendia em direção ao abismo, no que Zhao Sheng foi bem sucedido.

Gu Kaizhi é muito rigoroso no que tange ao problema da composição, descrevendo de modo minucioso os elementos da paisagem em relação uns com os outros e na sua relação com as figuras humanas. No projeto de pintura, Zhang Daoling – o fundador da Ordem Ortodoxa Unitária (正一派) – acaba por se configurar como um símbolo importante da religião taoísta, assim como as montanhas. Zhang sentado na gruta é ele mesmo uma imagem da estabilidade e da supremacia da montanha, que será um importante elemento iconográfico taoísta nos períodos que se seguiram a Gu Kaizhi. A montanha será, por exemplo, uma metáfora para os processos que ocorrem no corpo durante o processamento do elixir alquímico, como pode ser visto no *Gráfico do refinamento do elixir*. Não apenas montanhas, como toda sorte de cenários, se constituirão como importantes fatores na formação do taoísmo da Transparência Superior¹⁴⁰ (上清), uma ordem que enfatizava, para fins de alcance do ideal religioso, rituais cujo cerne era a visualização dos mais variados locais, como montanhas míticas, o sol, a lua, os planetas do sistema solar, as constelações, por onde os adeptos deveriam sentir-se como que transitando, numa espécie de relação corporal com as imagens construídas mentalmente. A pintura de paisagem, tal como descrita em clássicos posteriores, terá justamente nessa relação corporal – e não apenas visual – com a imagem produzida uma de suas principais funções¹⁴¹. Uma das prováveis fontes para tais rituais – que ao contrário do taoísmo do Mestre Celestial, foram criados por pessoas de educação mais distinta por serem parte de uma elite culta – deve ser a pintura de paisagens, bem como a literatura antiga chinesa, possuidora de uma obra chamada *Clássico dos montes e mares* (山海經), onde são descritos muitos locais míticos, os animais e as plantas típicos de tais regiões, as propriedades medicinais relativas à ingestão das plantas e de partes dos corpos de tais animais.

Quando a montanha foi absorvida pela religião taoísta como um símbolo de sua espiritualidade, a cultura chinesa já havia discutido amplamente o seu significado na sua

¹⁴⁰ Ordem surgida no século IV, através de revelações ao médium Yangxi.

¹⁴¹ Esta questão será desenvolvida em tópico pertinente.

relação com o *homem* (人), que no pensamento antigo é uma categoria filosófica.¹⁴² Na verdade, quando Fuxi desenhou os oito trigramas, ele estabeleceu a *montanha* (艮) como uma das manifestações essenciais do mundo natural, a partir da qual se pode ver as transformações dos pólos positivo (*yang*陽) e negativo (*yin*陰) no mundo físico, que levam Gu a afirmar o fato de haver sombra e luz na encosta da montanha, bem como o movimento das nuvens gerado pelo vento¹⁴³.

No entanto, Gu compreende o fato de ser próprio da religião elevar a fantasia e a imaginação a ponto de se criarem representações de mundos inexistentes ou invisíveis aos sentidos, motivo pelo qual ele pensa a adequação das figuras e do ambiente a partir de um ponto de vista que faça colaborar a adequação da imagem produzida na pintura ao sentido do sagrado:

A parte central da pintura: ao leste, um desfiladeiro de pedras vermelhas, abaixo uma gruta, pintados de modo altivo, acima há ainda um velho e vigoroso pinheiro, que se opõe ao precipício fitado pelo Mestre Celestial, formando um vale cujas duas margens são muito próximas, que assim devem ser pintadas com o intuito de se transmitir uma atmosfera de transcendência, necessária ao local onde reside a divindade.¹⁴⁴ (ZHANG, 2002, p.313, tradução nossa)

A montanha é o local onde reside o divino, assim como é divino o Mestre Celestial, detentor de uma aliança sagrada. O pinheiro é também uma referência inevitável, já presente na literatura filosófica dos Reinos Combatentes na voz de Zhuangzi, que afirma a constância dos pinheiros ao discutir o significado da união mística.

Deste modo, o texto em questão constitui-se não apenas de uma discussão de como compor adequadamente os mais diversos elementos na paisagem, mas também de como pintar o sagrado. Na antiguidade chinesa, a religião taoísta personificou o princípio filosófico mais importante, o *caminho* (道), dando-o diversas formas por meio da representação de deidades antropomórficas, além de uma voz própria, pois nos textos teológicos o caminho é uma pessoa divina que produz os mais diferentes milagres através da revelação dos clássicos, onde os nomes dos céus e de seus imperadores supremos é afirmado¹⁴⁵.

¹⁴² No pensamento antigo, céu, terra e homem formam as *três potências* (三才).

¹⁴³ O vento também fora determinado por Fuxi como uma das oito mais importantes manifestações naturais.

¹⁴⁴ O texto em chinês é:
“中段，東面丹砂絕嵒及廕，當使嶮巖高驪，孤松植其上。對天師所壁以成澗，澗可甚相近，相近者，欲令雙壁之內凄愴澄清，神明之居，必有与立焉。”

¹⁴⁵ Refiro-me ao *Tratado da Salvação dos Homens*, texto da ordem Lingbao que, durante os Ming, foi

O registro de Gu Kaizhi sobre a representação de Zhang Daoling é um fragmento interessante no que concerne à transição existente entre o mundo natural e a figura humana na sua relação com o sagrado. A religião chinesa antiga terá na figura humana um de seus principais temas: será divinizada na forma do Buda¹⁴⁶ ou dos imortais taoístas, com amplo recurso à iconografia hindu antiga¹⁴⁷. No que tange à pintura de paisagem, nota-se nos períodos posteriores a supremacia da montanha e da natureza sobre o homem, o que de certo modo se configura como a vitória da filosofia sobre a religião. Gu Kaizhi faz concessão à religião, mas ele ainda é sobretudo um pintor, e não um fiel piedoso. O seu caráter, tal como descrito nos textos de história, torna-o mais inclinado ao humor de Zhuangzi do que ao ascetismo religioso do Mestre Celestial, que incluía a confissão e a purificação por meio do recitar do *Tratado do caminho e da virtude* de Laozi, transformado em liturgia¹⁴⁸. Assim sendo, Gu Kaizhi estabelece a necessidade de se ressaltar a montanha em detrimento da figura humana, o que não ocorrerá na arte budista ou na arte religiosa taoísta¹⁴⁹. É através da grandiosidade da montanha que se vê a sacralidade do líder religioso, e ele mesmo é, de certo modo, reduzido ao ambiente, ele é dependente do ambiente, e não o seu criador. Por isto, Gu Kaizhi afirma: “Dentro da gruta deve haver uma sensação pura, livre e mística. Quando pintar a figura humana, ao estar sentada, divida-se-a em sete partes, o colorido das vestes não precisa ser extravagante, pelo fato de a montanha ser muito alta e a pessoa estar muito distante.”¹⁵⁰ (ZHANG, 2002, p.314, tradução nossa)

considerado pelo Mestre Celestial de então como fundamental no contexto da religião, devendo ser considerado como o primeiro dos textos. Tal escritura encontra-se no cerne das liturgias taoístas contemporâneas.

¹⁴⁶ Como é evidente nos comentários de Gu Kaizhi, já naquele período se pintava a figura do Buda. O budismo foi introduzido na China durante a dinastia Han, tornando-se, a partir de então e cada vez mais, um importante elemento através do qual o povo chinês definiu e repensou a sua espiritualidade, uma vez que as questões principais do budismo, definidas nas Nobres Verdades de Gautama, não têm relação direta com as questões que interessavam aos filósofos chineses da antiguidade.

¹⁴⁷ Este fato é merecedor de um estudo aprofundado. A arte religiosa taoísta assimilou os elementos iconográficos da arte budista, de modo que se pode dizer que não se pode pensar em estátuas e pinturas nos templos taoístas sem que se leve em conta a introdução do budismo na China.

¹⁴⁸ Para um estudo sobre os ritos taoístas da antiguidade, ver Lü Pengzhi.

¹⁴⁹ Na arte religiosa, denominação que abarca as mais diferentes manifestações artísticas e culturais, o ícone de adoração geralmente aparece em primeiro plano, e no mais das vezes, frontalmente. É verdade que os templos antigos comportavam muitas pinturas de paisagens, mas estas não eram objeto de veneração, mas sim de especulação filosófica.

¹⁵⁰ O texto em chinês é:
 “室中使輕妙冷然。凡畫人，坐時可七分，衣服彩色殊鮮微，此正蓋山高而人遠耳。”

2.9 Conclusão deste capítulo

A partir de três textos pudemos constatar que em Gu Kaizhi nasce a teoria da pintura propriamente dita na antiguidade chinesa. O elemento mais importante nesse processo é o surgimento de um léxico próprio ao comentário à pintura, que será desenvolvido por Xie He de modo definitivo. No que tange ao surgimento de tal léxico, podemos entender, através de diversas fontes textuais, que ele não foi criado por Gu Kaizhi, mas sim reinterpretado para que funcionasse em termos de uma teoria da pintura. O problema da genealogia desse léxico será analisado com mais detalhes no capítulo dedicado a Xie He. Podemos dizer que em Gu Kaizhi os problemas internos à pintura, a saber: a composição, a distribuição das figuras no espaço, a formação de cada figura, a representação das vestes, edifícios e animais, o uso das cores, a adequação da imagem produzida na pintura tanto em relação aos modelos da arte e da natureza quanto aos da sociedade foram pela primeira vez colocados. Além disso, em sua obra começa a discussão sobre a paisagem, que ele descreve minuciosamente no esboço para a pintura do monte Yuntai: “Os pássaros e animais às vezes podem ser empregados, depois que se definiu seu tipo e forma. Se abaixo da montanha há água, tanto a figura humana quanto o cenário deverão ser refletidos na sua superfície.”¹⁵¹ (ZHANG, 2002, p.313, tradução nossa)

Os principais conceitos colocados em questão por Gu Kaizhi dizem respeito sobretudo à forma na sua relação com o olhar. Também devemos insistir no fato de, na nascente teoria da pintura chinesa, haver a relação da *forma* (形) com o plano do invisível, referido pelo termo *espírito* (神), que em Gu Kaizhi não se configura como o místico, mas sim como a representação na pintura daquele vigor que apenas as coisas vivas possuem, motivo pelo qual, dentre todos os gêneros de pintura, os mais difíceis são o retrato e a pintura dos momentos decisivos da história.

¹⁵¹ O texto em chinês é: “鳥獸中，時有用之者，可定其儀而用之。下為潤，物景皆倒作”

3 A PINTURA COMO FILOSOFIA EM ZONG BING (宗炳) E WANG WEI(王微)

A existência da pintura de paisagem – ou ainda, a feitura de padrões visuais que remetem à paisagem – é indicada desde a antiguidade chinesa em diferentes registros, mas a obra remanescente mais antiga data dos Sui, sendo atribuída a Zhan Ziqian (展子虔, 520-616). O pintor destacou-se na pintura da figura humana, de paisagens, de cavalos e edifícios. No seu *Passeio pela primavera* (遊春圖) uma boa parte da composição é dedicada à representação do espaço, o que será uma das características de muitas pinturas de paisagem que, para alguns, se configurarão como a inscrição de um princípio filosófico por excelência. Para Ge Lu, a pintura de paisagem começa de fato durante as dinastias Jin e Wei, o que pode ser constatado pelos registros que apontam Dai Kui (戴逵), pintor dos Jin do Leste, como produtor de paisagens. Ao surgimento da pintura de paisagem corresponde o nascer da poesia que tem na paisagem o seu tema.¹⁵² O primeiro registro teórico a se dedicar apenas à pintura de paisagem foi escrito por Zong Bing, dos Song do Sul, que viveu entre 375 e 443. Ele era versado tanto em pintura quanto nas letras, sendo um grande apreciador dos cenários naturais e das grandes montanhas. Junto de Wang Wei, é tido como o iniciador da teoria da pintura de paisagem.

3.1 Zong Bing, a montanha e o caminho: a pintura como filosofia

Zong Bing foi avaliado por Xie He da seguinte maneira: “No que tange à execução certamente tinha prós e contras, suas pinturas não são um padrão. Teve idéias boas o suficiente para serem copiadas pelos mestres.”¹⁵³ (XIE, 2001, p.35, tradução nossa) Deste modo, Xie He considerava Zong Bing melhor no plano das idéias do que no da execução. Nenhuma das pinturas de Zong Bing chegou aos nossos dias, mas seu *Prefácio à pintura de paisagem* (山水畫序) é reconhecido como o primeiro texto sobre o gênero que se tornaria um dos mais importantes no interior da pintura chinesa.

¹⁵² Zhongguo hualun shi. P.41.

¹⁵³ O texto em chinês é: “炳于六法，亡所遺善。然含毫命素，必有損益，迹非准的，意可師放”

O próprio termo *paisagem* merece ser discutido. Não se sabe quem cunhou o termo pela primeira vez, mas ele aparece no título da obra de Zong Bing tal como é empregado na língua moderna: 山水¹⁵⁴. O substantivo *paisagem* é formado pelas palavras *montanha* 山 e *água* 水. A teoria da pintura de Zong Bing certamente guarda relações com uma passagem dos *Analetos*, onde podemos ler: “Os de sabedoria se regozijam com a água. Os de benevolência, com a montanha. Os de sabedoria se comprazem no movimento. Os de benevolência, na quietude. Os sábios alcançam o júbilo. Os benevolentes, a longevidade”.(KONGZI, 1988, p.23, tradução nossa)¹⁵⁵

Este tipo de analogia entre o temperamento dos homens elevados, a montanha e a água também será traçado por Zong Bing. Se em Gu Kaizhi começa-se a discutir a pintura a partir de seus problemas, em Zong Bing notamos a elevação da pintura ao plano da filosofia, posto que a pintura passará a ser considerada a transformação, em pura visibilidade, do mais alto princípio ético e metafísico da filosofia antiga chinesa, o *caminho* (道): “O homem sagrado comporta o caminho refletindo as coisas. O virtuoso resguarda a pureza apreciando a imagem.”¹⁵⁶(ZONG, 2001, p. 43, tradução nossa)

O termo “homem sagrado” já fora usado por Laozi para se referir ao governante ideal. Em Zong Bing ele aponta para os governantes da antiguidade, que acabam por fornecer um ideal de santidade que deve ser compreendido pelo homem comum, mas que não pode ser alcançado, pois esta santidade não está relacionada à esfera de uma religiosidade onde o homem vulgar pode alcançar a transcendência por meio da hipóstase, mas sim ao campo da política, onde o exercício do poder é que define a proximidade do sagrado. De qualquer modo, esta santidade está relacionada ao conhecimento de um princípio, o *caminho*, e este conhecimento pode ser compartilhado com o resto do mundo pelo governante. O *caminho* de que fala o texto é o conhecimento por excelência, que permite entender o significado das *coisas* (物), outra categoria filosófica da antiguidade. Para entender o significado desta categoria filosófica e a relação que guarda com o discurso de Zong Bing, podemos analisar o trecho que abre o *Grande Ensino* (大學), parte de uma obra confucionista capital, o *Clássico do Rito* (禮記). O grande ensino é justamente o saber supremo que o homem sagrado detém, e o homem sagrado, na antiguidade, é aquele que deve trazer a ordem às

¹⁵⁴ Também ocorre em Gu Kaizhi.

¹⁵⁵ O texto em chinês é: “知者樂水，仁者樂山；知者動，仁者靜；知者樂，仁者壽。”

¹⁵⁶ O texto em chinês é: “聖人含道映物，賢者澄怀味像。”

relações sociais por meio da sua própria existência. No contexto da antiga filosofia chinesa, a relação entre o sujeito que conhece e o objeto que é conhecido não se dá através da separação do sujeito dos objetos por ele conhecido através de um recorte preciso que isole o objeto e permita a sua dissecação. O conhecimento supremo tem a ver com política e ética, e não com epistemologia e ciência. Tem a ver com uma atitude:

O caminho do grande ensinamento está na iluminação da brilhante virtude, na aproximação para com o povo, no parar na suprema bondade. Sabendo parar, pode haver estabilidade. Havendo estabilidade, pode haver quietude. Havendo quietude pode haver paz. Havendo paz se pode pensar. Pensando se pode obter. As coisas têm raiz e extremidade, os eventos têm começo e fim. Conhecendo o seu antes e seu depois então se estará próximo do caminho. Na antiguidade, os que desejavam iluminar a brilhante virtude sob o céu, primeiro governavam seus reinos. Desejando governar seus reinos, primeiro ordenavam suas famílias. Desejando pôr em ordem suas famílias, primeiro restauravam a própria conduta. Desejando restaurar a própria conduta, primeiro retificam suas mentes. Desejando retificar suas mentes, primeiro tornavam sinceras as suas intenções. Desejando tornar sinceras as suas intenções, primeiro expandiam seu saber. A expansão do conhecimento está na investigação das coisas.¹⁵⁷ (DAXUE, 1999, p.03, tradução nossa)

Este trecho certamente guarda relação com o *caminho* e a *coisa* referidos por Zong Bing. A *iluminação* (明) da *virtude* (德) é a explicação da natureza desta virtude ao mundo, uma explicação que não precisa ser necessariamente levada a cabo através do discurso, mas sobretudo por meio do governo. Talvez seja por isso que Laozi afirma que o homem sagrado profere o ensinamento sem palavras, e ensina pelo modelo, isto é por meio de sua ação exemplar. De qualquer modo, este processo de educação do mundo por meio da atividade política tem seu início na investigação das coisas, isto é no entendimento do mundo natural. Fica claro que o problema básico da filosofia antiga chinesa era este: *o que é o mundo?* A criação dos oito trigramas, bem como o próprio conceito de *caminho* são uma resposta a esta questão. O governo começa através do conhecimento da natureza das coisas, expresso na filosofia antiga pela compreensão da alternância dos pólos positivo e negativo. A aquisição do conhecimento leva à vida ética. Assim, não se trata de entender o que é o conhecimento, mas sim de entender como esse conhecimento pode levar à organização do mundo. Por isto Zong Bing fala que o homem sagrado abarca o *caminho*. O teórico está afirmando o conhecimento

¹⁵⁷ O texto em chinês é:
 “大学之道，在明明德，在亲民，在止于至善。知止而后有定，定而后能静，静而后能安，安而后能虑，虑而后能得。物有本末，事有终始。知所先后，则道进矣。古之欲明明德于天下者，先治其国，欲治其国者，先齐其家，欲齐其家者，先修其身，欲修其身者，先正其心，欲正其心者，先诚其意，欲诚其意者，先致其知，致知在格物。”

das *coisas* por parte do homem sagrado, que as reflete por meio de sua existência, de seu agir. O trecho abaixo nos permitirá entender quem é o homem sagrado para Zong Bing, bem como a sua relação com o homem virtuoso e com a paisagem:

No que concerne à paisagem, tem matéria e interesse espiritual, motivo pelo qual Xuan Yuan, Tang Yao, Kong Zi, Guang Cheng, Da Wei, Xu You, os dois senhores Gu Zhu precisaram viajar por Kong Tong, Ju Ci, Mao Gu, Ji Shou, Da Meng e todas as montanhas. Por isto também se diz que a paisagem é apreciada pelos benevolentes e sábios. O homem sagrado mostra o caminho através do espírito, pelo que os virtuosos apreendem-no. A paisagem exprime o caminho por meio da forma, através do que os benevolentes se regozijam. Estas duas situações não são iguais?¹⁵⁸ (ZONG, 2001, p.44, tradução nossa)

Primeiramente, devemos ressaltar a oposição dos termos *matéria* (質) e *espiritual* (靈). Indicam que as coisas tem uma *forma* (形), uma natureza material (質) que lhes é peculiar. Ao mesmo tempo, essa materialidade, essa forma, nos chama a atenção, nos leva à refletir. Os homens sagrados e os virtuosos a que se refere Zong Bing são: Xuan Yuan, Tang Yao, Kong Zi (Confúcio), Guang Cheng, Da Wei, Xu You, os dois senhores Gu Zhu. Kong Tong, Ju Ci, Mao Gu, Ji Shou, Da Meng são os nomes das montanhas registradas nos clássicos como locais importantes. Diz-se, por exemplo, que em Kong Tong, Xuan Yuan – o Imperador Amarelo – inquiriu Guang Cheng sobre o caminho. Os virtuosos estão abaixo do homem sagrado. Os primeiros conseguem apreender o caminho através da explicação proposta pelos segundos, deste modo “apreciando as imagens”. Um aspecto importante da passagem inicial de Zong Bing é que ela situa a compreensão e o conhecimento no campo das *imagens*, e não dos *conceitos*. Os virtuosos “resguardam a pureza”, isto é, fazem aquela preparação de si mesmo exigida pelo conhecimento de que fala o *Grande Estudo*, mas o resultado dessa ação está na apreensão das *imagens*, conceito expresso pela palavra 象, que em Laozi, como vimos anteriormente, indica um termo para o *caminho*. Assim sendo, parece que nesta filosofia antiga, a imagem é ela mesma conceito. Isto explica o interesse espiritual da forma imponente das montanhas. Este interesse espiritual não é nada mais que o regozijo proporcionado pelo entendimento, pela reflexão. Quando os homens sagrados e virtuosos de antanho se dirigiram às montanhas, o faziam com a gravidade de quem busca o mais alto

¹⁵⁸ O texto em chinês é:
 “至于山水，質有而靈趣，是以軒轅、堯、孔、廣成、大隗、許由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕、首、大蒙之游焉。又稱仁智之樂焉。夫圣人以神法道，而賢者通；山水以形媚道，而仁者樂。不亦几乎？”

princípio, o supremo saber. O que vale a pena enfatizar é justamente isto: a partir das premissas fornecidas pela filosofia antiga, Zong Bing afirma que este saber tem um cenário específico, ele não se dá fora desse contexto, este saber está completamente incorporado e assentado num solo concreto, no mundo natural. A montanha é então a imagem desse conhecimento, o seu cenário não no sentido do fundo do qual se destaca uma figura, mas sim do *locus* onde o evento do conhecer ocorre. Também podemos compreender que a teoria da pintura de paisagem não começa como uma ilustração dos conceitos filosóficos do taoísmo, mas sim como uma discussão acerca da relação da pintura com o confucionismo: trata-se de situar a pintura num patamar tão elevado quanto a atitude dos virtuosos da antiguidade, motivo pelo qual podemos supor que o pintor ele mesmo passa a ser um virtuoso ao dar a ver – ou experimentar, saborear – o *caminho* através da imagem que produz.

3.2 A forma e o princípio

É pensando na relação da forma da montanha na natureza com a sua forma na pintura que Zong Bing concebe a possibilidade de se representar o *caminho* como imagem. Agora nos dedicaremos a analisar como o teórico entende a transposição da forma da natureza para a forma da pintura. Dando continuidade às suas considerações sobre a pintura de paisagem e sua natureza filosófica, Zong Bing lamenta a sua velhice, explicando que suas pinturas nasceram do sentimento de impotência. Estando velho, sem forças, não podia empreender longas viagens nem o esforço físico necessário à visita aos grandes montes:

Eu amava os montes Lu e Heng, também permaneci muito tempo nos montes Jing e Wu, a ponto de não perceber a chegada da velhice. Envergonho-me de já não ter condições físicas e mentais de viajar para os grandes montes, podendo apenas caminhar até o sopé do monte Shimen. Por isto, produzi as imagens e dispus as formas, produzindo estas paisagens.¹⁵⁹ (ZONG, 2001, p.44, tradução nossa)

Depois de narrar o seu lamento, Zong Bing novamente estabelece relações entre as palavras dos clássicos e as imagens da pintura. Enquanto Gu Kaizhi advogava que se deveria

¹⁵⁹ O texto em chinês é:
 “余眷戀廬、衡，契闊荆、巫，不知老之將至。愧不能凝氣怡身，傷砧石門之流，于是畫象布色，
 构茲雲嶺。”

através da forma inscrever o espírito (以形寫神), Zong Bing propõe: “Através da forma inscrever a forma, através da cor dispor a cor.”¹⁶⁰ (ZONG, 2001, p.44, tradução nossa)

Tanto nas sentenças de Zong Bing quanto na de Gu Kaizhi usa-se a mesma estrutura, e o mesmo verbo¹⁶¹, para se descrever o ato de pintar, quando ambos se referem à execução da forma. Já vimos que o conceito de *forma* não se refere apenas ao contorno das coisas, à sua aparência imediata tal como ela se daria na transparência da percepção, mas também à sua própria presença e às imagens produzidas na pintura.

Entre o *espírito* a que se refere Gu Kaizhi e a *forma* a que se refere Zong Bing não há uma grande distância, a não ser pelo fato de que Gu Kaizhi tem em seu horizonte uma preocupação maior com a figura humana e com o retrato do que com a paisagem. Na escala estabelecida por Gu Kaizhi, a figura humana é justamente o tema mais difícil de ser representado na pintura, pelo fato de, na pintura de retratos e da história, mais do que em qualquer outro gênero, ser necessária, ao pintar, a habilidade de representação da presença de uma pessoa, ou do sentimento exigido por uma cena histórica. Entre a pintura de retrato e da história e a pintura de paisagens há um abismo.

No primeiro caso, é necessário representar o sentimento de modo objetivo na imagem produzida na pintura. Através deste critério, Gu Kaizhi julgou inadequada uma representação de Jing Ke de Qin Shihuang, posto que não se via em seus semblantes a representação adequada do *pathos* exigido pela cena, que não era boa o suficiente na descrição do caráter dos homens da antiguidade. No caso da pintura de paisagem, a carga afetiva está mais concentrada no sujeito que olha do que no objeto que é observado. Talvez este seja o motivo que leva Zong Bing a insistir tanto na relação existente entre a pintura de paisagem e a filosofia. A pintura de história e de retratos pode educar pela visão, se trazer consigo a carga afetiva adequada realizada de modo eficiente. A pintura de paisagem exige uma postura diferente. Deve ser essa a origem da diferença do uso dos termos *espírito* e *forma*. Zong Bing não quer tanto representar o *espírito* (神) da montanha, e esta escolha não entra em contradição com Gu Kaizhi. Apenas que a montanha não se dá às mesmas exigências do retrato de uma pessoa viva ou de uma figura histórica ou lendária. A montanha é, a partir de Zong Bing, uma imagem ideal, uma forma de fato concreta para algo extremamente abstrato, como o *caminho*. Diante da imponência de uma montanha, com seus perigos e dificuldades,

¹⁶⁰ O texto em chinês é: “以形寫形，以色貌色也。”

¹⁶¹ O verbo寫, que originalmente significa *escrever*.

com o esforço físico que implica o estar nela, Zong Bing usou a palavra *forma* (形) para se referir tanto às imagens produzidas na pintura quanto à coisa que se dá à representação. A figura humana, comparada à montanha, é algo um tanto frágil, diminuto. A palavra *espírito* pode dar conta do significado da presença humana, tão breve quanto os seus anos no mundo. Mas a mesma palavra não poderia dar conta da presença de um bloco sólido e imenso formado por rochas, vegetações, filetes de água e inúmeras formas de vida como a montanha. Deste modo, a escolha das palavras operada por Zong Bing é de fato adequada: a presença da imponência é mais bem descrita por uma palavra que afirma a forma enquanto uma presença que não se pode ignorar, como é o caso do caractere 形, do que por uma palavra que sugere a presença de um ente, mas que não a afirma de modo contundente, como 神. A partir do problema da *forma*, Zong Bing escreveu, segundo a tradição erudita, as primeiras linhas da história da pintura chinesa acerca da perspectiva:

A grandeza do monte Kunlun: dada a pequenez das pupilas, se posta a uma distância de um *cun* dos olhos, se terá como consequência a impossibilidade de se ver sua forma. Caso se afaste da montanha alguns quilômetros, pode-se acomodar toda a sua paisagem no interior das pupilas. Deste modo, caso se afaste um pouco mais da montanha, o que se vê será ainda menor. Agora, caso se estique um suporte de seda à distância da cadeia de montanhas, então os montes Kunlun e Lang caberão num *cun* quadrado. Um traço vertical de três *cun* pode representar um pico de mil *zhang*. Uma linha horizontal de alguns *chi* pode expressar uma distância de cem *li*.¹⁶² De acordo com este princípio, observando os pintores, apenas temo que suas obras não alcancem o engenho, mas não que através da pequena dimensão da pintura prejudiquem a similitude, este o aspecto da espontaneidade. Assim, a beleza dos montes Song e Hua, bem como a espiritualidade da fêmea misteriosa podem todos ser obtidos numa imagem.¹⁶³ (ZONG, 2001, p.44, tradução nossa)

O trecho acima mostra que Zong Bing não tem dúvida quanto à capacidade de se representar o imenso através do diminuto. Dois termos são fundamentais na passagem: *engenho* (巧) e *similitude* (似). O primeiro será desenvolvido por Xie He como um critério da crítica da pintura. O segundo mostra a importância da imitação da natureza no que concerne à paisagem. O termo *fêmea misteriosa* (玄牝) vem do capítulo VI de Laozi, onde se lê:

¹⁶² *Cun, zhang, chi e li* são medidas chinesas. *Cun* e *chi* apontam para dimensões diminutas, enquanto *zhang* e *li* para dimensões maiores.

¹⁶³ O texto em chinês é:

“且夫昆侖山之大，瞳子之小，迫目以寸，則其形莫睹，迴以數里，則可圍于寸眸。誠由去之稍闊，則其見彌小。今張絹素以遠映，則昆、閩之形，可圍于方寸之內。豎划三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迴。是以觀畫圖者，徒患類之不巧，不以制小而累其似，此自然之勢。如是，則嵩、華之秀，玄牝之靈，皆可得之于一圖矣。”

O espírito do vale não morre,
 é chamado por a fêmea misteriosa.
 A porta da fêmea misteriosa é chamado por a raiz do céu e da terra.
 Constante como se preserva.
 Empregada, não se exaure.¹⁶⁴ (LAOZI, 1988, p.45, tradução nossa)

Laozi não fala em montanhas, mas no vale, que assume para si de uma maneira poética a imagem da fêmea, que se distingue do macho pela concavidade característica de sua região genital. Em Laozi são inúmeras as imagens carregadas de referência à sexualidade. O próprio princípio de alternância entre os pólos positivo e negativo inerente à filosofia antiga é um princípio de natureza sexual. O vale é justamente a forma diametralmente oposta à da montanha: o vale é a cavidade que se dirige para o interior da terra, ocupando o espaço entre as protuberâncias dos rochedos. Possui todas as características da fêmea, que se tornam mais explícitas sobretudo através da atividade sexual. O *vale* (谷) é a *fêmea* (牝), a *porta* (門) e a *raiz* (根). Essa porta, também chamada raiz, é objeto da ação, como fica claro pelo uso da palavra 之 colocada após ao verbo 用 (usar), estrutura que traduzida para a nossa língua forma tanto adjetivos quanto o particípio passado usado na constituição da voz passiva, podendo ser traduzida portanto como *empregada, usada*. É uma imagem da inesgotabilidade dos recursos energéticos do *caminho*, que mantém todas as transformações da natureza, possibilitando que a terra fértil dê frutos e que o aparelho genital feminino se dê à procriação por meio da introdução de um elemento ativo em seu espaço. Se trata de uma asserção acerca da natureza do *caminho* enquanto princípio receptivo, que se sustenta através da observação de uma das etapas da mecânica básica do ato sexual, mais precisamente da penetração.¹⁶⁵ Mas qual a relação destas considerações com a teoria da paisagem de Zong Bing?

Ao utilizar a expressão *fêmea misteriosa*, Zong Bing ligou necessariamente a pintura de paisagem à filosofia taoísta. Como vimos anteriormente, a pintura de paisagem guarda relações inegáveis com o confucionismo. Cremos que, no trecho em questão, o termo proveniente de Laozi serve mais como uma metáfora acerca da relação do grande e do

¹⁶⁴ O texto em chinês é: “谷神不死是谓玄牝，玄牝之门是谓天地根，绵绵若存，用之不勤”

¹⁶⁵ Alguns estudos lidam com a relação existente entre taoísmo e sexo. Em Laozi não há qualquer consideração explícita acerca da natureza da relação sexual, mas não é possível para nós não notarmos as imagens carregadas de conotação sexual nas suas frases. Esse princípio sexual é ele mesmo uma metáfora da existência. A religião taoísta que nasceu em fins da dinastia Han tinha no sexo um de seus importantes elementos rituais. Através de um rito elaborado, os novos iniciados na religião deveriam praticar a penetração com um parceiro previamente escolhido pelo Mestre de Ritos, que após a união mística, cantava os hinos e invocações além de proclamar o mérito da comunidade religiosa. A união sexual seria uma forma de emular a criação do universo.

pequeno na produção da imagem que constitui a pintura do que como uma afirmação acerca da identidade entre pintura e taoísmo. A raiz do céu e da terra precisa ser algo muito pequeno, como uma pequena fissura antes da qual os conceitos de espaço e tempo ainda não se haviam formado. Não por acaso, Cheng Zai traduz o termo da seguinte maneira: “a menor das coisas da natureza.” (CHENG, 2000, p.347) A montanha é a imagem do próprio *caminho*, a *fêmea misteriosa*, por sua vez, a imagem deste caminho na sua forma mais rarefeita. Há um princípio de identidade metafísica que une a montanha real, a montanha pintada e o conceito de *caminho*. A montanha pintada é ela mesma uma forma de fissura, como a *fêmea misteriosa*, que é uma espécie de *porta*. O espaço pictórico, através da similitude produzida na pintura é ele mesmo uma forma de realidade, a montanha pintada não é menos real por ser menor que o objeto da natureza. O gozo por ela produzido também não deve ser menos intenso que o contato com os grandes montes. Não foi por sentir falta deste gozo que Zong Bing começou a pintar tudo o que viu, a partir da própria memória?

3.3 A função da pintura de paisagem

A relação traçada por Zong Bing entre a imagem diminuta da montanha produzida na pintura e o conceito de *fêmea misteriosa* pode levar a pensar que se trata mais do que de uma alusão literária. Não é este o caso. É fato que a montanha é um objeto importante não só para a pintura chinesa, mas também para o taoísmo. E antes de ser considerada por ambos como um objeto de interesse, já havia sido definida como uma das oito imagens ou trigramas componentes do *Clássico das Mutações* (易經). Quando Zong Bing escreveu suas considerações sobre a paisagem, o que se entende por taoísmo já estava consolidado em forma de diferentes tradições ritualísticas que interpretavam a seu próprio modo os conceitos de Laozi. O elo que liga Zong Bing ao taoísmo é que em ambos os casos parece haver uma necessidade de relação corporal com o princípio que a montanha representa.

Ge Hong, no seu tratado de alquimia, advoga a possibilidade de se alcançar a imortalidade por meio da ingestão de drogas e pela execução de determinados rituais. O representante da linhagem taoísta dos *fangshi* (方式) entende que a montanha é o melhor cenário para a execução dos ritos e a ingestão das drogas, produzidas com minerais e plantas.

Também afirma que não se pode adentrar qualquer montanha, e que muitos morrem por entrarem nas montanhas despreparados contra os espíritos que nelas habitam¹⁶⁶. Ge Hong, que se inscreve numa tradição ritualística distinta daquela do Mestre Celestial¹⁶⁷ – referido por Gu Kaizhi no seu esboço para uma pintura – forma junto com aquele a realidade histórica e institucional do taoísmo depois da queda dos Han. Em Ge Hong, há uma meta a ser cumprida. Sobe-se a montanha em busca do caminho, a união mística com esse princípio proporcionará a imortalidade. Ao discursar sobre a imortalidade¹⁶⁸, ele afirma que há formas que não podem ser vistas e que há cheiros que não podem ser sentidos. Vale a pena ressaltar que o conceito de *imortalidade*, em chinês, é expresso pelo caractere 尸, formado por 人 e 山, que significam *pessoa e montanha*. O imortal é aquele que se afasta do convívio humano e busca a montanha, a fonte do princípio.

Mas não é por isso que devemos falar em Zong Bing como um representante do taoísmo. Zong Bing advoga uma relação com aquele princípio denominado por *caminho* não através de um programa que se define por métodos extremamente elaborados de produção de substâncias combinados a elementos ritualísticos, mas sim de um modo mais intelectual que não deixa se ser, por isto, menos corporal. Qual o propósito da montanha – se é possível falar em propósito – no contexto de Zong Bing? A tradição erudita chinesa entende que há, sim, uma função da pintura inscrita em sua teoria. A base de tal afirmação encontra-se no trecho abaixo:

A base [da pintura] é a [produção de obras através] da concepção mental em correspondência com aquilo que se percebeu pelos olhos. Há de se produzir obras engenhosas caso se consiga a correspondência com o que se viu e o que se concebeu. A percepção e a concepção conjugadas comovem a divindade, de modo que se supera a própria natureza, obtendo-se o princípio. Falando deste modo, embora ainda se precise buscar as profundas montanhas, o que se compara à contemplação da pintura de paisagem? Além disto, originalmente a maravilha da natureza não pode ser sondada, ela se apóia na paisagem e nas dez mil coisas, que são visíveis, convertendo-se no princípio invisível da pintura a se fundir na extremidade do pincel. Na superfície da pintura, caso se possa realmente descrevê-la com engenho, então se poderá exaurir a maravilha da paisagem. Deste modo, eu estabeleci

¹⁶⁶ Ge Hong aconselha que não se visite as pequenas montanhas, mas as maiores, que não são habitadas por tantos espíritos nocivos. Além disso, afirma que não se deve subir a montanha sem que se leve alguns talismãs e espelhos previamente consagrados.

¹⁶⁷ Que possuía sua própria tradição ritual distinta.

¹⁶⁸ Ge Hong é um autor de grande talento literário e, mesmo defendendo a possibilidade da imortalidade, de grande sobriedade. Sua forma de taoísmo se define por uma grande valorização da ética. O aprendiz de imortal deve antes de tudo saber como viver em sociedade, motivo pelo qual deve observar os valores confucionistas quando junto dos outros homens. A busca da imortalidade em Ge Hong tem relação com a necessidade de uma satisfação individual que supera os limites do sucesso social e do reconhecimento público, o que leva à necessidade de isolamento.

residência livre e descompromissadamente nas montanhas, colocando em ordem todos os pensamentos confusos, bebendo o vinho e tocando o alaúde, produzindo as pinturas e sentado serenamente inquirindo os quatro cantos. Além de não ir de encontro às calamidades enviadas pelo céu, ainda pode contemplar os locais onde não se nota o rastro da presença humana. Os altos picos imponentes, as nuvens como florestas densas que não podem ser penetradas, o caminho supremo dos homens sagrados e dos homens virtuosos que iluminam todas as épocas, bem como a espiritualidade do céu e da terra convergem no meu pensamento. Tendo isto, eu ainda precisaria de quê? Preciso apenas da liberdade do espírito. Para liberar o espírito, haveria algo que pudesse ultrapassar a paisagem?¹⁶⁹ (ZONG, 2001, p.46, tradução nossa)

A passagem acima, no original em chinês clássico é de acentuada dificuldade, não sendo possível reproduzir de modo satisfatório a sua poesia. Entre Zong Bing e o eremita taoísta devem haver semelhanças no plano dos afetos e do temperamento. Ambos buscam fazer sua própria trilha, seu próprio caminho num ambiente completamente não-humano, isolados do convívio social. Diz-se que Zong Bing, a exemplo de Zhuangzi, recusara cargos públicos. Mas não se pode dizer que Zong Bing advoga uma forma de taoísmo. Ou, caso advogue, não é o taoísmo dos sacerdotes e alquimistas, mas sim uma forma nova de interpretar os antigos clássicos.

Em primeiro lugar, seu compromisso é com a pintura. Na pintura de paisagem, busca o mesmo gozo da existência experimentada na montanha a partir do afastamento da vida em sociedade. Esse gozo existencial é uma atividade do *pensamento*, termo indicado pelo caractere 神. Onde em Zong Bing podemos ler *pensamento*, nos clássicos taoístas do período considerado, a partir da mesma palavra (神), leríamos alusões a divindades que residem no mundo e no corpo humano. Quando Zong Bing fala em pôr em ordem a confusão mental, ele não está se referindo a técnicas de ascese típicas do taoísmo, mas sim à simples atividade de refletir e observar o mundo, sem ter por fim qualquer transformação de si mesmo numa entidade de natureza superior à humana. Além disso, “beber o vinho e tocar o alaúde” são atividades que se conjugam com o ato da execução da pintura, numa busca de gozo leviano ou mundano que não se identificam com os dramáticos rituais taoístas, onde vinho, carne e sangue são o alimento ou a oferenda dos deuses, e não artigos destinados à fruição humana.¹⁷⁰

É no ambiente da montanha que o princípio filosófico dos homens sagrados de

¹⁶⁹ O texto em chinês é:

“夫以應目會心為理者，類之成巧，則目亦同應，心亦俱會。應會感神，神超理得。雖復虛求幽岩，何以加焉？又神本亡端，栖形感類，理入影迹，城能妙寫，亦城盡矣。

于是閒居理氣，拂觴鳴琴，披圖幽對，坐究四荒，不違天勵之繫，獨應無人之野。峰岫嶢嶷，云林森眇。聖賢映于絕代，萬趣融其神思。余復何為哉？暢神而已。神之所暢，孰有先焉？”

¹⁷⁰ Sobre a oferenda de álcool e carne nos rituais taoístas antigos, ver Lü Pengzhi.

antão começa a ter voz para Zong Bing, mas essa liberação de si ocorre num regime de espontaneidade que se deve sobretudo à relação corporal que se mantém com o ambiente. A recente geração de acadêmicos pesquisadores de taoísmo têm se esforçado cada vez mais no sentido de demonstrar a relação de textos como os de Zhuangzi e de Laozi com os ritos da religião antiga, criando deste modo uma separação nítida entre o taoísmo e as demais manifestações da cultura chinesa. A função da pintura de paisagem, em Zong Bing, é justamente proporcionar, a quem vê a imagem da montanha, a liberação do espírito proporcionada pela existência, pela vivência *in loco*, e esta liberação não se confunde com o ideal taoísta da imortalidade, baseado sobretudo em ritos.

Em Zong Bing trata-se de estabelecer uma relação com a imagem pintada que ultrapassa o âmbito do visual. Para Zong Bing, é possível pela visão transitar pela imagem, como quem faz seu próprio caminho na montanha. Tendo em consideração as evidências textuais, nós podemos entender que Zong Bing fala de uma *liberdade espiritual* (暢情) cuja base é uma espécie de júbilo do pensamento e do afeto. Não é o descartar do pensamento e do afeto, como ocorre na ascese taoísta ou mesmo budista, mas sim um tipo de estado afetivo proporcionado pela relação com a imagem que só se torna possível no âmbito de um processo de reeducação de si através da pintura.

Zong Bing, já velho, viu-se obrigado a retornar à sua casa, pois o ambiente da montanha agredia-lhe a saúde. Muito ressentido com o fato, diz-se que, diante de sua cama, pendurava pinturas de paisagens, às quais contemplava durante muito tempo. Ele foi um pintor, um teórico da pintura de paisagem e um representante da escola filosófica do estudo do mistério¹⁷¹ (玄学), que fazia uma releitura de conceitos confucionistas, taoístas e budistas. Sua teoria da pintura de paisagem apóia-se no estudo desses clássicos, podendo ela mesma ser considerada uma releitura da filosofia antiga a partir da arte. Seu propósito principal não está em discutir como pintar a paisagem, mas sim em explicitar a natureza filosófica da imagem produzida nas pinturas. Ao mesmo tempo, vimos que a teoria da paisagem de Zong Bing aproxima-se do taoísmo a partir do plano dos conceitos, não sendo de modo algum um representante das tradições rituais taoístas de seu tempo: Zong Bing ele mesmo foi um adepto do budismo, tendo escrito um tratado sobre o assunto. Deste modo, a compreensão do princípio filosófico de que fala Zong Bing é uma espécie de gozo intelectual e afetivo, teorizado a partir dos clássicos antigos do taoísmo, do confucionismo e do budismo, mas não

¹⁷¹ A escola do mistério tinha em Laozi, Zhuangzi e no Clássico das Mutações os seus pilares, os três mistérios.

é advindo do taoísmo ritual nem da disciplina religiosa budista.

3.4 Wang Wei (王微)

Junto de Zong Bing, Wang Wei, que viveu entre 415 e 453, é entendido como um dos iniciadores da teoria da pintura de paisagem. Pelo que consta dos registros, ambos possuíam um temperamento parecido, que os levava a declinar da busca de fama, riqueza ou poder. Dotado de talento literário e artístico, Wang Wei ocupou, a despeito de seu temperamento, vários cargos, além de ter vivido em retiro por longo tempo. Diz-se que morando dentro de um quarto, durante muitos anos estudou e refletiu sobre os antigos, sem sair de casa e sem manter contato com o mundo. Morreu aos 39 anos de idade, desgostoso com a morte do irmão mais novo.

Num texto destinado a um amigo, escreveu: “O meu interesse pela pintura é como a situação do ganso que à meia noite não pode evitar de grasnar, atraindo para si o ataque do caçador”.¹⁷² (ZHANG, 2002, p. 350, tradução nossa) No seu *Da Pintura* (叙畫), do qual nos chegou um pequeno parágrafo através da obra de Zhang Yanyuan, Wang Wei estabelece um diálogo com Yan Yanzhi, poeta dos Song durante o período das dinastias do Sul. Wang Wei concorda com Yan Yanzhi no que concerne ao valor da pintura: ela estaria no mesmo patamar das *imagens* (象) dos *Clássico das Mutações* (易經), a obra fundamental do confucionismo. Yan Yanzhi escreveu: “O conceito de figura carrega três significados. Um: a afiguração do princípio, como os trigramas e hexagramas do *Clássico das Mutações*. Dois: a afiguração do conhecimento, como no estudo das palavras. Três: a afiguração da forma, como na pintura”.¹⁷³ (ZHANG, 2002, p. 353, tradução nossa) Respondendo a Yan, Wang Wei afirma:

Vós acreditais que a pintura não é apenas uma arte, podendo na verdade ser comparada aos trigramas e hexagramas do *Clássico das Mutações*. No entanto,

¹⁷² O texto em chinês é:
“吾性知画，盖鸣鹤识夜之机，盘纤扎纷，咸纪心目。故山水之好，一往迹求，皆得仿佛。”

¹⁷³ O texto em chinês é:
“圖載之意有三，一曰圖理，卦象是也。二曰圖識，字學是也。三曰：圖形，繪畫是也。”

aqueles peritos em caligrafia do selo e do escriba¹⁷⁴ acreditam que a própria técnica da caligrafia é ainda mais brilhante. Por isto, pretendo com eles discutir a pintura, a fim de clarificar os pontos comuns entre ambas.¹⁷⁵ (ZHANG, 2002, p. 355, tradução nossa)

Está claro que Wang Wei não apenas concorda com Yan Yanzhi no que tange ao valor da pintura como, também, está em discordância com aqueles que defendem a superioridade da caligrafia sobre a pintura. Mas um fato importante, e praticamente despercebido mesmo pela tradição erudita é que, neste fragmento, pela primeira vez, aparece o termo *arte* (藝) como conceito e nome indicadores da pintura. Gu Kaizhi fala em *pintura* (畫), Zong Bing também fala em *pintura*. Também se empregou o termo *cinábrio e azul* (丹青) para se referir à atividade do pintor. Antes de Wang Wei, a palavra *arte* (藝) ainda não havia sido abstraída do sentido com o qual era empregada no campo da cultura, a saber: as seis atividades a serem dominadas pelos filhos da elite e os seis clássicos confucionistas¹⁷⁶. A palavra 藝, a partir de Wang Wei, acomoda um novo sentido que representa a consciência de si da pintura operada de modo definitivo nos textos de teoria, uma vez que agora a teoria pode definir a pintura como o campo ao mesmo tempo específico e abstrato da *arte*. *Específico*, pois ela não deixa de ser a pintura, a coisa concreta que vem a existir por meio da execução da obra. *Abstrato*, pois agora é possível falar em pintura como *arte*, como atividade que, embora tenha seu fundamento na execução, transcende essa execução, o que só vem a concordar com a nova tendência operada por Zong Bing, de considerar a pintura como a sua própria filosofia. No discurso de Wang Wei, a pintura forma um só corpo com a caligrafia e com os trigramas de Fuxi. De modo muito belo, no trecho em que se refere à sua intenção de discutir com os calígrafos a pintura ou, ainda, como entende Cheng Zai – a *substância* (實質) da pintura –, Wang Wei não usa nem o termo 畫, nem o termo 丹青. Emprega a expressão 藻繪, que originalmente indica os padrões visíveis na superfície dos corpos do dragão e da fênix. Isto mostra uma interessante concepção no campo da arte chinesa: o mais profundo é a pele, ou os ossos, como queria Gu Kaizhi.

¹⁷⁴ Há diversos padrões caligráficos diferentes, definidos por nomes de acordo com a sua tipografia. Wang Wei está se referindo a uma tradição de teoria da caligrafia que já era sólida antes da teoria da pintura.

¹⁷⁵ O texto em chinês é:

“辱颜光禄书，以画图非止艺行，成当与易象同体。而工篆，隶者自以书巧为高，欲其并藻绘，核其攸同。”

¹⁷⁶ Vide a *Introdução*.

3.5 O significado da pintura

Como vimos acima, a partir de Wang Wei começa-se a falar em pintura como arte. Mas qual o significado da pintura, desta *arte*? A partir da questão da relação do pintor com a natureza, da comparação da pintura com a caligrafia e a partir do problema da função da pintura, Wang Wei responde a esta questão. Argumenta:

Aqueles que discutiram a pintura consideravam que ela só se destinava a abarcar a compleição das coisas. Na realidade, quando os antigos produziam imagens, não era apenas para dispor as cidades, o território, delimitar as quatro direções, as províncias e os condados, além de demarcar as altas montanhas e os rios.¹⁷⁷ (ZHANG, 2002, p.352, tradução nossa)

Esta passagem não apresenta grandes problemas no que concerne à tradução, sendo de relativa facilidade. Ela situa a pintura num campo para além da mera descrição dos fatos naturais e políticos. A produção de imagens na pintura deve ser algo além da mera produção de mapas e gráficos. Mas a passagem que se segue ao texto acima citado é especialmente difícil, dividindo a opinião de diversos eruditos.

Um dos primeiros problemas no que concerne aos textos antigos é a pontuação. A difícil passagem referida é esta: 本乎形者融靈而變動者心也. Na gramática da língua chinesa há uma divisão entre *palavras plenas* (實詞) e *palavras vazias* (虛詞), sendo que as primeiras se referem às palavras que denotam conteúdo e as segundas às palavras que expressam relações lógicas entre as palavras plenas¹⁷⁸. Pontuações diferentes podem influenciar não apenas no significado da sentença como também no sentido de cada palavra e na determinação da sua classe gramatical.

Podemos usar três edições diferentes como base para a compreensão do texto, pontuado de diversas maneiras: (1) a *Compilação da Teoria da Pintura Antiga da China* (中國古代畫論類編), de Yu Jianhua (俞劍華), que pontua o fragmento assim: 本乎形者融,

¹⁷⁷ O texto em chinês é:

“夫言繪畫者，竟求容勢而已。且古人之作畫也，非以案城域、辨方州、標鏡阜、划浸流。”

¹⁷⁸ Esta é apenas uma forma geral de agrupamento das palavras, que também são divididas em substantivo, verbo, adjetivo, advérbio etc. Na primeira classe estariam, principalmente, substantivos, adjetivos e verbos. Na segunda, palavras como conjunções, pronomes relativos etc. A segunda classe expõe a estrutura lógica das sentenças, a primeira o seu conteúdo.

靈而變動者心也; (2) a *História da Teoria da Pintura Chinesa* (中國畫論史), de Zhang Jianjun (張建軍), que procede deste modo: 本乎形者融靈, 而變動者心也; (3) a *Tradução completa do Registro dos pintores renomados de todas as épocas* (中國歷代名畫記全譯), de Cheng Zai (承載), onde se lê: 本乎形者, 融靈而變動者. Onde mesmo a tradição erudita encontra dificuldade e discordância precisamos recuar um passo em nome da clarificação dos conceitos, ouvindo pontos de vista discordantes.

Em (1), Yu Jianhua, que não apresenta uma tradução do texto, apenas a sua pontuação, coloca a vírgula depois de 融. A palavra 者, que precede 融, possui, no chinês clássico, três funções básicas: pronome (代詞), palavra auxiliar (助詞) e palavra indicadora de tom (語氣詞). Segundo Yu Jianhua, 融 é uma definição dos termos anteriores à palavra auxiliar 者, que indica que uma definição de tais termos será dada. Assim, segundo a leitura de Yu Jianhua, 融 é um substantivo abstrato que indica a definição da sentença 本乎形.

Em (2), Zhang Jianjun também não traduz o texto, mas propõe uma leitura interessante no que concerne a três de seus termos: (a) 形, (b) 靈, (b) 心. Para Zhang, os termos apontam para conceitos muito precisos. Ele afirma:

As relações estabelecidas entre os termos 形, 靈 e 心 apontam para as relações entre a forma [形] da paisagem, o espírito [靈] da paisagem e a mente [心] do sujeito. Dentro da forma da paisagem subjaz o seu espírito. O espírito da paisagem pode mover a mente humana, dando início à atividade mental e afetiva do sujeito.¹⁷⁹
(ZHANG, 1998, p. 40, tradução nossa)

Zhang Jianjun entende que a passagem de Wang Wei pode ser dividida em três camadas semânticas. Primeiro, a sentença 本乎形者融, significaria que “o espírito (靈) precisa se apoiar na forma (形) para existir”.¹⁸⁰ A forma da montanha pode comover o afeto humano pois também ela é dotada de espírito, também ela é dotada de uma dimensão afetiva. A terceira camada teria relação com a pintura de fato: a pintura é capaz de expor a dimensão afetiva das coisas do mundo natural – especialmente a montanha –, incitando a atividade espiritual humana, o pensamento¹⁸¹.

¹⁷⁹ O texto em chinês é:
"形, 靈, 心, 它們之間的關係, 即繪畫中山水之形, 山水之靈, 主體之心的關係; 山水形中有山水之靈; 山水之靈能感動人心, 引發主體的精神與情感的活動。"

¹⁸⁰ P.41.

¹⁸¹ Idem.

Em (3), Cheng Zai exclui a palavra 心 da sentença, pontuando-a depois de 者. Cheng Zai aponta os termos 本, 形 e 靈 como sendo os seus conceitos fundamentais. Apresenta uma tradução para a sentença: “Tendo como princípio a descrição das formas das dez mil coisas, apenas através da reunião de seu próprio afeto o pintor pode expressar seu conteúdo variegado”.¹⁸² (CHENG, 2002, p.354, tradução nossa) A partir das observações de Cheng Zai e de Zhang Jianyu podemos concluir que Wang Wei, na sentença em questão, dá continuidade às asserções de Zong Bing sobre a natureza filosófica da pintura de paisagem. Em seguida, Wang Wei explica a relação da dimensão invisível da montanha com o olho humano. A idéia de *movimento* (動) já era importante desde Gu Kaizhi. O movimento inerente à montanha e as coisas vivas precisa ser percebido no plano afetivo e psíquico, uma vez que “o olho tem seus limites, motivo pelo qual o que é visto não é visto em sua plenitude.”¹⁸³ (ZHANG, 2002, p.352, tradução nossa) O pintor, se desejar ver a montanha em sua integridade, não poderá se valer apenas dos órgãos da visão. O pintor que apenas se apoiar na visão para pintar produzirá uma obra medíocre, que “não se move”, não ultrapassando o escopo da mera descrição da natureza, como pode ser vista nos mapas.

Na sua resposta a Yan Yanzhi, Wang Wei já havia dito pensar numa unidade entre a pintura e a caligrafia. Os termos 曲 e 趣, presentes em seu texto, apontam respectivamente para a linha sinuosa e para a linha reta produzida rapidamente na superfície da pintura. Com esses tipos de linha, afirma Wang Wei, pinta-se o monte Song – que na antiguidade ocupava a posição central – e o monte Fang Zhang, morada dos imortais. Também emprega os termos 爻 e 枉 que aparecem numa obra de teoria da caligrafia¹⁸⁴, indicando linhas curvas e retas visíveis nos caracteres chineses. Wang Wei afirma que na pintura de paisagem usa-se os mesmos traços usados na caligrafia e que, justamente neste ponto, reside a unidade de ambas as artes. A estrutura formal da pintura e da caligrafia é a mesma, podendo ser reduzida aos traços empregados em ambas as esferas. A questão do emprego idêntico do pincel tem relação com o tema do *movimento*: tanto a caligrafia quanto a pintura exigem o movimento mais preciso possível do artista. É preciso reunir o que se viu e o que se concebeu, como queria Zong Bing, reproduzindo através da mão de modo concentrado o movimento do objeto a ser reproduzido na pintura, não havendo espaço para o erro na feitura da linha que, ao contrário

¹⁸² O texto em chinês é: “描绘以形态状貌为本的万物，只有融入画家个人对它的情感，才能表现出复杂多变的内容。” P.354.

¹⁸³ O texto em chinês é: “目有所極，故所見不周。”

¹⁸⁴ Referimo-nos à obra de Zhao Yi, dos Han.

do que ocorre na pintura a óleo, não pode ser modificada.

Dando continuidade às suas considerações, Wang Wei situa a imagem da montanha no plano dos afetos, uma vez que relaciona à montanha à face humana: “As feições e a fronte humanas, assim como o leve sorriso na face são como o cenário das paisagens, que fascinam os homens”.¹⁸⁵ (ZHANG, 2002, p.352, tradução nossa) Zong Bing, citando os *Analetos*, havia lembrado que os benevolentes se regozijam na visão das montanhas. Wang Wei traz a imagem do leve sorriso e da face, situando a paisagem e a figura no campo do que é humano, na esfera da identificação com o humano. Este é um ponto de discordância com a antiga filosofia taoísta. Em Zong Bing e Wang Wei a montanha é uma espécie de ideal, ela dá a ver o princípio máximo do caminho. Em Laozi, o filósofo representante do taoísmo, o conceito de *benevolência* (仁), caro aos confucionistas, é criticado, posto que é entendido como uma espécie de decadência. Laozi diz da natureza: “O céu e a terra não são benevolentes trata os dez mil seres como cães de palha”. Laozi, ao contrário do que ocorrem em Wang Wei, não vê nada na natureza que possamos reconhecer imediatamente como humano. Os “cães de palha” eram objetos incinerados nos ritos antigos. Para Laozi, o afeto primordial da natureza é a indiferença, para Wang Wei, a benevolência. A montanha é ainda o terreno do habitável: ela é terra e pedra, permite o trânsito humano, mesmo que por vezes difícil ou hostil. Oponde-se à benevolência dos confucionistas, Laozi fala em *bondade* (善), e escolhe como imagem desta bondade a água, justamente o elemento que se contrapõe à montanha na pintura de paisagem. Além disto, a água de que fala Laozi é justo o elemento inabitável, que não pode acolher a espécie humana. Muito provavelmente, a crescente importância da montanha dentro da religião taoísta deve ter como um de seus fatores – além das necessidades rituais¹⁸⁶ – as discussões sobre a pintura de paisagem e a própria pintura por si mesma, refletindo o fato de que, depois dos Han, a religião taoísta deixou de ser apenas um fenômeno popular para receber apoio e participação das elites¹⁸⁷. Deste modo, o pensamento de Wang Wei sobre a montanha e o mundo natural encontra eco em Zong Bing, e distingue-se da filosofia antiga

¹⁸⁵ O texto em chinês é: “眉額頰輔，若晏笑兮”

¹⁸⁶ Fazer retiros nas montanhas era uma necessidade para a tradição dos Fangshi. Ge Hong – que fazia parte de um clã abastado – descreve os rituais que devem ser feitos em retiro, bem como as ervas e minerais a serem ingeridos.

¹⁸⁷ Ver Peng Lüzhì. A religião taoísta nasce como revolta popular, a partir do movimento do Mestre Celestial e dos Turbantes Amarelos. Com o passar do tempo, as tradições dos fangshi, relacionadas às elites, mesclaram-se a outras linhagens taoístas nascidas nas próprias elites, como as linhagens Ling Bao e Shang Qing, cujos textos revelam preocupações de natureza universal – como a salvação de todos os seres – e forma literária elegante e rebuscada, ao invés de refletir as necessidades populares. Deleitar-se com pinturas e caligrafias era uma espécie de privilégio que só os membros de uma elite econômico e cultural podiam dispor.

taoísta pelo fato de identificar na natureza um afeto primordialmente humano, uma espécie de simpatia que permite ao homem ver a si mesmo nas imagens que produz na pintura, mesmo que tais imagens sejam paisagens.

Através de princípios e métodos próprios à pintura, é possível representar não apenas as paisagens, mas toda sorte de temas, que constituem por si mesmos os diferentes gêneros da pintura: “De acordo com a necessidade, pode-se agrupar as categorias dos edifícios, veículos e instrumentos, além de se distinguir as formas dos cães, cavalos, pássaros e peixes e das dez mil coisas”.¹⁸⁸ (ZHANG, 2002, p.353, tradução nossa) Para Wang Wei, esse é o *escopo* (畫之致) – ou o *princípio imutável*, como Cheng Zai traduz o termo 致 – da pintura: trata-se de usar as formas produzidas pelo uso adequado do pincel na representação de toda sorte de coisas, não apenas a paisagem, mas imbuindo tais formas de um significado superior àquele visível na mera descrição das coisas. A pintura é a produção de imagens do mundo dotadas de valor filosófico e poético, e não o levantamento dos fatos do mundo, motivo pelo qual a pintura é dotada do mesmo *movimento* da natureza. Mas o significado da pintura, em Wang Wei, não se resume ao seu escopo, isto é, na sua capacidade de representar um princípio imutável. Como Zong Bing, Wang Wei crê na possibilidade de um gozo do pensamento e do afeto que ele identifica poeticamente como a fruição dos fenômenos da natureza. A função da pintura é representar o movimento das coisas e o princípio filosófico máximo, o caminho. O encontro da própria dimensão afetiva das coisas e da natureza com a dimensão afetiva de quem vê a pintura deve levar àquela sensação de *liberdade espiritual* (暢神) descrita por Zong Bing que em Wang Wei será nomeada por o *sentimento da pintura* (畫之情). Este *sentimento*, tanto na interpretação de Zhang Jianyu¹⁸⁹ quanto na interpretação de Cheng Zai¹⁹⁰ é como a própria essência da pintura que ultrapassa a sua função, uma espécie de manifestação do *divino* que no texto de Wang Wei é nomeado pelo termo 神明¹⁹¹. Wang Wei fala em *divindade* por uma questão de retórica: é bom enfatizar mais uma vez que, onde o mundo da religião antiga viu entes personificados, entendendo-os como os verdadeiros agentes dos movimentos do mundo natural, os mundos da filosofia e da arte chinesas viram apenas o *movimento* como questão para o pensamento e o afeto humanos.

¹⁸⁸ O texto em chinês é: “然后宮觀舟車，器以類聚；犬馬禽魚，物以狀分。”

¹⁸⁹ P.42.

¹⁹⁰ P. 355.

¹⁹¹ Este termo, tanto no chinês clássico quanto no moderno significa *deidade, deus, divindade*.

3.6 Conclusão desse capítulo

Wang Wei é considerado, junto de Zong Bing, o iniciador da teoria da pintura de paisagem. Wang Wei dá continuidade ao pensamento de Zong Bing, tendo sido o primeiro a relacionar a pintura ao termo chinês para *arte*. Wang Wei enfatiza que a pintura, seja de paisagem ou não, deve dar a ver um princípio filosófico, e não uma descrição do mundo como pode ser vista em mapas e toda sorte de imagens destituídas de caráter filosófico, poético e afetivo. A pintura tem na representação do princípio a sua função, este é o seu *escopo* (致), mas esta função só se encontra realizada quando é capaz de promover o encontro do *sentimento* (情) de quem vê com o do que é visto.

4 A PINTURA COMO ARTE EM XIE HE

Não se pode falar em teoria da pintura chinesa sem que se cite o nome de Xie He. A importância deste autor para a história da teoria da pintura é reconhecida por todos os eruditos que se dedicaram ao tema. Como pode ser visto nos clássicos posteriores de teoria da arte, os conceitos de seu texto – principalmente os seis princípios – foram discutidos pelos mais importantes eruditos. Neste capítulo analisaremos os conceitos e a terminologia empregados por Xie He, analisando com maior profundidade a sua genealogia.

4.1 Xie He (謝赫)

Xie He viveu durante o período das Dinastias do Sul (420-589), no Estado de Qi (479-502). As informações sobre sua vida são escassas. Foi pintor da corte, mas sua obra enquanto crítico e historiador da arte exerceu mais influência sobre a posteridade do que suas próprias pinturas, das quais não há vestígios. Segundo Yao Zui, da dinastia Chen (557-589), Xie He tinha um grande poder de observação, que usava para retratar a figura humana. Segundo Yao Zui – teórico posterior a Xie He – em cada traço e em cada traço pincelada, havia precisão e estudo, o interesse residindo na similitude das formas. Yao também dizia que, quando Xie He pintava retratos, bastava um olhar para que pegasse no pincel e se pusesse a trabalhar.

O título original do seu escrito sobre teoria da pintura é, como pode ser visto no prefácio do texto, *Classificação dos pintores* (畫品), e não *Catálogo classificatório dos pintores antigos* (古畫品錄). Durante a dinastia Liu-Song (420-479), o texto passou a ser chamado por *Catálogo classificatório dos pintores* (畫品錄). Depois, durante os Tang (618-907), também ficou conhecido como *Catálogo dos pintores antigos* (古畫錄). No *Registro das pinturas conhecidas* (圖畫見聞志), produzido durante a dinastia posterior Song (960-1279), se usa o título hoje corrente: *Catálogo classificatório dos pintores antigos*. Durante os séculos, o texto original certamente sofreu alterações por parte de compiladores. Hoje há, basicamente, duas versões diferentes do texto, que apresentam discrepância quanto ao uso de determinados termos, mas não quanto ao sentido das passagens. Tomamos como referência a versão do texto tal como foi transmitida por Zhang Yanyuan através de sua obra de história da

arte, o *Registro dos pintores renomados de todas as épocas*.¹⁹²

No *Catálogo classificatório dos pintores antigos*, Xie He descreve os seis princípios da pintura, de forma breve e curta, sem dar explicações detalhadas, fator responsável pelas inúmeras leituras divergentes produzidas por teóricos posteriores. Depois de definir os princípios através dos quais se pode distinguir uma boa pintura de uma pintura ruim, Xie He estabelece seis graus onde agrupa vinte e sete pintores de seu tempo e do passado. O texto pode ser dividido em duas partes: (1) o prefácio, onde expõe os conceitos fundamentais da sua teoria da pintura; (2) os seis trechos seguintes, em que classifica os pintores do mais alto ao mais baixo grau.

Gu Kaizhi, Wang Wei e Zong Bing – os teóricos da pintura que discutimos nos capítulos anteriores – também foram pensados por Xie He, que os classificou, respectivamente, na terceira, quarta e sexta categorias. Xie He reconhece o valor dos três teóricos enquanto pintores, mas não os considera os melhores em matéria de execução. Os registros sobre Gu Kaizhi e Zong Bing são particularmente interessantes, pois mostram que Xie He teve contato com sua produção teórica. Sobre Gu Kaizhi, afirma: “Não usava o pincel em falso. No entanto, suas obras não alcançam a sua concepção. Sua fama ultrapassa a realidade”. O que é esta *realidade* (實) de que fala Xie He? É justamente a realidade da pintura enquanto coisa que se vê, com a qual se estabelece um contato físico e afetivo. A *concepção* (意) referida no trecho selecionado é um termo que também poderia ser traduzido por idéia: mostra que Xie He considerava Gu Kaizhi melhor como pensador do que como pintor. O mesmo ocorre em relação a Zong Bing: “No que tange à execução certamente tinha prós e contras, suas pinturas não são um padrão. Teve idéias boas o suficiente para serem copiadas pelos mestres.”¹⁹³ (ZHANG, 2002, p.415, tradução nossa)

Os princípios da pintura são os conceitos através dos quais Xie He – resumindo sua própria experiência como pintor e como leitor das obras de outros pintores e teóricos – traduz a experiência da pintura. O seu texto caracteriza-se pela concisão. A leitura da crítica da arte proposta por Xie He exige a mesma disposição intelectual e afetiva solicitada pelo entendimento da pintura por si mesma. A característica da teoria e da crítica da pintura chinesas, que se estabelece de modo definitivo a partir de Xie He, é que a linguagem usada para discutir a pintura retém algo da natureza da arte. Em momento algum se pode dizer que

¹⁹² A versão que nos chegou a partir de Zhang Yanyuan, quando comparada a outras, parece ser a que melhor representa o pensamento de Xie He, dada a sua unidade estilística.

¹⁹³ O texto em chinês é: “炳于六法，亡所遺善。然含毫命素，必有損益，迹非准的，意可師放”

Xie He faz a análise, a dissecação do assunto. Ele fala a partir de dentro do assunto, com o interesse de quem conhece os problemas do ofício. A seguir, nos dedicaremos a expor e pensar os seus principais conceitos, além de esforçarmo-nos por tecer de modo mais elaborado a sua genealogia.

4.2 O prefácio do *Catálogo classificatório dos pintores antigos*

O conteúdo do prefácio do *Catálogo classificatório dos pintores antigos* pode ser dividido nas seguintes partes, formadas por sentenças breves: (1) explicação da proposta geral do texto; (2) asserção acerca da função da pintura; (3) exposição dos seis princípios da pintura; (4) elogio a Lu Tanwei e Wei Xie; (5) asserção acerca da essência da pintura e da arte; (6) encerramento. Podemos ler:

(1) A presente *Classificação dos pintores* cobre todos os pintores, dos excelentes aos menores. (2) Dentre aqueles que produzem pinturas, não há nenhum que não tenha esclarecido o que se deve exortar e o que se deve evitar. Com suas composições, marcaram a ascensão e a queda das dinastias. Milhares de anos de história podem ser vistos refletidos nas pinturas. (3) Mesmo que os pintores tenham domínio dos seis cânones, é raro que algum tenha ido à exaustão em todos. Desde a antiguidade até hoje, cada um foi bom em um ou outro. Quais são os seis cânones? O primeiro é a harmonia do sopro, isto é, gerar o movimento. O segundo é o método ósseo, isto é, empregar o pincel. O terceiro é a correspondência às coisas, isto é, representar as formas. O quarto é a adequação às categorias, isto é, aplicar a cor. O quinto é a divisão e o planejamento, isto é, a composição. O sexto é a transmissão da tradição, isto é, a cópia dos modelos. (4) Apenas Lu Tanwei e Wei Xie foram plenos em todos. (5) No que concerne às obras, dentre elas há as engenhosas e as ingênuas. Em arte não há sentido nos termos antigo e contemporâneo. (6) Inspecionei as pinturas cautelosamente conforme sua distância daqueles critérios. De acordo com as categorias classificatórias, dividi os pintores produzindo uma ordenação comentada. Assim, o que está descrito aqui não provem de ampla fonte, mas dos próprios imortais divinos, não tendo sido ainda sabido por ninguém.¹⁹⁴(ZHANG, 2002, p.413, tradução nossa)

Através de (1), podemos ver que o título original do texto era, como mencionado anteriormente, *Catálogo dos pintores*. Como veremos adiante, a adição do termo *antigos* ao nome do texto se configura como um contra-senso no caso de Xie He: uma demonstração de que, quem quer que tenha adicionado o termo, não o entendeu de fato. Em (2), Xie He

¹⁹⁴ O texto em chinês é:
 “夫畫品者，蓋眾畫之優劣也。圖繪者，莫不明勸戒，著升沉，千載寂寥，披圖可鑒。雖畫有六法，罕能盡該。而自古及今各善一節。六法者何？一氣韻生動是也。二骨法用筆是也。三應物象形是也。四隨類賦彩是也。五經營位置是也。六傳移模寫是也。唯陸探微，衛協備該之矣。然跡有巧拙。藝無古今。謹依遠近，隨其品第，裁成序引。故此所述，不廣其源，但傳出自神仙，莫之聞見也。”

menciona a função da pintura. Ela deve corroborar com os valores confucianos, e este ponto de vista nós já vimos, por exemplo, no poema de Wang Yanshou, dos Han. Xie He reforça o valor educacional da pintura: aprende-se sobre os antigos por meio das imagens, esta opinião acerca do valor da arte só havia sido colocada em dúvida por Wang Chong. Mas Xie He não está interessado em discutir o valor educacional ou político das imagens produzidas na arte. Ele tem por intento pensar a pintura a partir de suas questões internas. Os seis cânones descritos em (3) são justamente a tradução destes problemas na forma de princípios. Discutiremos os cânones em outro tópico. Antes de discuti-los, cabe enfatizar o fato de que, para Xie He, a pintura realmente constitui um campo específico da cultura, não podendo ser pensada a partir de problemas que lhe são externos.

Em (5), Xie He divide as pinturas em *engenhosas* (巧) e *ingênuas* (拙), termos que têm sua origem na teoria da caligrafia, onde faziam referência à habilidade da mão do calígrafo e, a partir de Xie He, do pintor. É por ter princípios objetivos de julgamento da pintura que Xie He pode falar em obras engenhosas – isto é, boas pinturas – e ingênuas, isto é, pinturas ruins. Cabe enfatizar que em Xie He existe, objetivamente, o conceito de *obra*, explicitado pelo termo 跡, que faz menção às pinturas enquanto bens materiais, que podem ser guardados, postos em exposição etc. Xie He usa o termo 畫, que antes podia designar tanto a pintura quanto o pintor e o ato de pintar, para indicar, de modo específico, o pintor. Ocorre, portanto, a clarificação dos termos. 畫 indica o pintor. 跡, uma obra produzida por um pintor. 藝, por sua vez, *a pintura*, não uma pintura produzida por alguém – não o objeto em sua materialidade – mas o próprio conceito de pintura, identificado com a idéia de *arte*.

Xie He define a especificidade da pintura diante de outros fenômenos culturais em apenas quatro palavras: 藝無古今, “Em arte não há sentido nos termos antigo e contemporâneo”. Ele não foi o primeiro a relacionar a pintura ao termo *arte*, vimos que Wang Wei já havia feito o mesmo antes dele. No entanto, Xie He fez isto de um modo especial, posto que em seu trecho o vocábulo *arte* assume com mais força a noção de que se trata do uso consciente, deliberado, deste conceito, o que não se verifica em Wang Wei.

Neste sentido, Xie He concorda com Wang Chong, posto que entende que a consciência da história não pode se transformar numa forma de culto ao passado. Xie He entende que há algo na pintura que escapa à simples ilustração dos valores confucionistas e dos momentos decisivos da história. O valor da pintura está nela mesma, e não na sua capacidade em exortar os homens moralmente. Quando Xie He afirma não existirem nem o

antigo (古) nem o *contemporâneo* (今) no campo da arte, ele está declarando não apenas entender que estes termos não podem constituir critérios de apreciação das obras, mas também que tais obras possuem em si algo que supera a própria época em que foram produzidas.

Xie He, tendo acesso a uma grande variedade de obras, as concebeu como objetos da experiência que ocorre no presente, daí a impossibilidade de se julgar as pinturas pelo critério de sua aparição na história política. A temporalidade própria à arte não pode ser reduzida aos esquemas temporais da história política. Pelo contrário, a história política é que pode ser reduzida à temporalidade da pintura. Em Xie He, assume-se que a pintura é sempre atual, justamente por não ser compreensível dentro dos esquemas narrativos como o da sucessão linear no espaço e no tempo que rege a concepção clássica de história na China antiga, onde os fatos são contados em sucessão. É por simplesmente ignorar a relação linear com o tempo presente nas narrativas históricas clássicas que Xie He se distingue, por exemplo de Sun Changzhi (孫暢之), cujo *Registro da descrição dos pintores* (述畫記) é um exemplo de como se aplicar a narrativa histórica clássica ao caso da pintura. Xie He, ao contrário de Sun Changzhi, não está interessado em dados bibliográficos ou no levantamento dos dados relativos ao contexto em que esta ou aquela obra foram produzidas, por isto ignora quaisquer fatos que não tenham relação direta com a experiência da produção da pintura. Tal experiência se torna visível através das obras elas mesmas. Os seis cânones formam justamente a tradução em conceitos da experiência da temporalidade da arte.

4.3 Os seis cânones tomados em sua generalidade

Os seis cânones da pintura são enunciados pela primeira vez por Xie He, que os apresenta de modo elíptico, simétrico e ambíguo, sem desenvolver o seu significado numa longa argumentação. Os seis cânones formam o centro de sua proposta teórica. A importância de seus princípios não pode ser negada, motivo pelo qual ensejamos discutir de modo completo o seu significado. As opiniões dos eruditos contemporâneos sobre o tema não são idênticas. Ge Lu¹⁹⁵ considera que, durante o período das Seis Dinastias, a teoria da literatura estava muito mais desenvolvida do que a teoria da pintura, motivo pelo qual considera o

¹⁹⁵ 2009. P. 34.

pensamento de Xie He muito simples se comparado, por exemplo, com o de Liu Xie¹⁹⁶ (劉勰), cuja discussão é, de fato, mais detalhada. Além disso, Ge Lu¹⁹⁷ observa que não existiria a teoria da pintura de Xie He sem as considerações de Gu Kaizhi, que o precedeu: “Podemos dizer que, se não houvesse a teoria de Gu Kaizhi, não haveriam os seis cânones de Xie He. Não se trata de diminuir o mérito de Xie He, mas sim de indicar a origem de seus seis cânones”¹⁹⁸. Com certa justiça, Ge Lu considera que, embora muito importantes, os seis cânones não podem ser superestimados, uma vez que o seu escopo não abrange a totalidade das manifestações artísticas presentes no campo da pintura chinesa, como é o caso das pinturas monocromáticas, que não são incluídas no seu horizonte. Isto nos leva a pensar sobre o objetivo de Xie He ao escrever os seus seis cânones. Ele pretendia tratar de quais gêneros de pintura?

Uma discussão mais complexa sobre o assunto pode ser encontrada em Zhang Jianjun. Este erudito não trata o tema do mesmo modo que Ge Lu. Zhang Jianjun é um pouco mais crítico quanto às questões da origem do texto. A tradição posterior a Xie He tendeu a considerar o primeiro cânone como sendo o mais importante, no que Ge Lu concorda com a tradição antiga. Zhang Jianjun, no entanto, diz: “A afirmação de que os seis cânones são iguais não é o ponto de vista de Xie He. A afirmação de que o primeiro dos seis cânones é o centro da teoria, sendo os outros cinco apenas auxiliares, também não é o ponto de vista de Xie He.”¹⁹⁹(ZHANG, 2001, p.44, tradução nossa) Para Zhang Jianjun, o discurso acerca dos seis cânones também não foi fundado por Xie He, uma vez que Yao Zui também se refere ao termo, o que poderia indicar que sua existência se tratava de um consenso do mundo da pintura. Zhang Jianjun também não desconsidera a possibilidade de os seis cânones de Xie He terem sido formados através do contato com a cultura estrangeira, notadamente da Índia, que influenciou de modo decisivo a arte religiosa chinesa²⁰⁰. Assim como Ge Lu, Zhang Jianjun afirma existirem relações inegáveis entre os seis cânones de Xie He e a teoria da pintura de Gu Kaizhi. Deste modo, o erudito aponta que, para cada cânone do *Catálogo classificatório dos pintores antigos*, há um conceito equivalente em Gu Kaizhi. Este ponto será retomado

¹⁹⁶ Liu Xie escreveu o *Wenxin Diaolong* (文心雕龍), obra de teoria da literatura onde, como Xie He, apresenta seis princípios de julgamento das obras literárias.

¹⁹⁷ 2009. P.34.

¹⁹⁸ Idem acima.

¹⁹⁹ P. 44.

²⁰⁰ As pinturas murais de Dunhuang são a evidência mais rica da história da entrada do budismo, vindo da Índia, na China, um fenômeno de disseminação de idéias artísticas, religiosas e filosóficas extremamente importante na história da cultura chinesa.

adiante.

Cada cânone de Xie He tem seu núcleo em quatro palavras, às quais se adiciona partícula 是也. O modo como pontuamos o texto é decisivo no seu entendimento e na sua tradução. Zhang Yanyuan, da dinastia Tang, simplesmente exclui as partículas finais 是也. Os cânones têm a seguinte forma: ABCD 是也. A presença de 是也 nos faz ler cada cânone de dois modos: (a) “o cânone X é (是也) ABCD (quaisquer que sejam as relações lógico-semânticas existentes entre os quatro termos)”; (b) “AB, isto é (是也), CD”. É a forma (b) que usamos na nossa tradução. De acordo com a nossa leitura, os dois últimos termos são a explicação dos dois primeiros. No entanto, é importante considerar a opinião de outros eruditos, que entendem que os dois primeiros termos de cada cânone formam conceitos separados. Assim, em ABCD, A e B formariam conceitos independentes, mas que podem ser lidos em conjunto. Para, a um só tempo, clarificar os conceitos e prover mais informações geradoras de questões, vamos analisar cada cânone de Xie He. Os dois primeiros separadamente. Os últimos quatro em conjunto.

4.4 O primeiro cânone: o *sopro* 氣 e a *harmonia* 韻

O primeiro cânone de Xie He, de acordo com a interpretação que propomos aqui é: “a harmonia do sopro, isto é, gerar o movimento”²⁰¹. Como vimos acima, os eruditos chineses da contemporaneidade propõem uma estreita ligação entre Xie He e Gu Kaizhi, que se sustentam em fortes evidências textuais. Na apreciação que Gu Kaizhi faz da pintura denominada *As mulheres virtuosas*, podemos ler: “o semblante das figuras humanas apresenta uma expressão fria, ao mesmo tempo usou-se uma técnica por demais conscienciosa e focada em detalhes, como se tratasse de escultura, para pintar sua compleição, não gerando o sopro por completo”.²⁰² Gu Kaizhi, como sabemos, está discutindo a pintura que tem seu centro na figura humana. O conceito fundamental da passagem é o *sopro* (氣), que também aparece no esboço para a pintura do monte Yuntai, de Gu Kaizhi: “O Mestre Celestial, magro mas cheio

²⁰¹ O texto em chinês é: “氣韻生動是也”

²⁰² Ver nota 107.

de vigor.”²⁰³ (ZHANG, 2002, p.323, tradução nossa) Gu Kaizhi aspira a pintar o fundador do taoísmo com todo o *vigor* – expressão formada pelos caracteres 神氣 – evitando o erro ocorrido em *As mulheres virtuosas*. O conceito de *sopro* (氣), que ocorre no primeiro cânone de Xie He é idêntico ao conceito em Gu Kaizhi, e se aplica sobretudo à pintura de retratos. Por isto, Zhang Jianjun afirma a unidade entre o primeiro cânone de Xie He e a idéia de *vigor* (神氣) na passagem referida de Gu Kaizhi, em que se fala da necessidade de pintar aquele *vigor* que é inerente ao Mestre Celestial, independente de sua fraqueza física.

No entanto, não podemos nos contentar em afirmar a unidade dos conceitos. É fato que Xie He leu Gu Kaizhi. Mas como o conceito de *sopro* funciona em seu texto? Ao que tudo indica, o conceito de *sopro* é o centro da passagem 氣韻生動, onde podemos ler, em algumas versões, caracteres discrepantes como 運 no lugar de 韻, e 精靈 no lugar de 生動. Muitos eruditos consideram este o mais importante cânone de Xie He. Ding Guang (丁光) – pintor da dinastia Qi – foi situado por Xie He como o último dos pintores, na sexta categoria. Sobre ele, o teórico afirma: “Mesmo tendo alcançado fama com suas cigarras e pardais, sua pincelada era leve e fraca. Não que não tivesse estudo metucioso, mas era deficiente no gerar do sopro.”²⁰⁴ (ZHANG, 2002, p.418, tradução nossa)

Ding Guang tinha estudo, mas não tinha perícia. Assim como Gu Kaizhi fala em “não gerar o sopro por completo” 不盡生氣, Xie He fala em deficiência no “gerar do sopro”, 乏於生氣. Trata-se de mais uma evidência textual, baseada não apenas na presença da idéia de *sopro* como, também, na relação que este conceito mantém com o verbo 生, que significa *gerar*, em ambos os casos. Está claro que o pintor deve gerar o sopro, que imbuirá suas figuras de vigor. Mas o termo 氣 não aparece apenas neste fragmento. Também ocorre em mais seis passagens, também em relação com o termo 韻. Devemos nos perguntar qual a relação destes dois termos antes de analisarmos as demais passagens em que ocorrem. *Segundo a Compilação teórica das categorias estéticas da cultura dos antigos clássicos* (古典文藝美學範疇輯論, chamada a partir de agora por CTCE):

O termo *qiyun* [氣韻] foi primeiramente visto no comentário à figura humana, indicando seu *vigor* [精神], *temperamento* [氣質] e aspectos predominantes de sua *aparência* [儀表風尚]. A seguir foi empregado na teoria da pintura, usado para

²⁰³ O texto em chinês é: “畫天師，瘦形而神氣遠”

²⁰⁴ O texto em chinês é: “雖擅名蟬雀，筆跡輕羸。非不精謹，乏其生其氣。”

discutir o pensamento do pintor em relação à influência e ao significado da formação do *estilo* [風格] da obra de arte. [...] Na antiguidade, Xie He foi o primeiro a colocar de modo explícito a categoria *qiyun* [氣韻]. (CTCE, 1998, p.118, tradução nossa)

O trecho acima enfatiza a relação do termo 氣韻 com a figura humana na pintura. O termo 氣, originalmente, está relacionado a uma série de palavras ligadas às sensações visual, tátil, olfativa e respiratória, como *fumaça* (煙氣), *nuvem* (雲氣), *vapor* (蒸氣), *atmosfera* (風氣), *névoa* (霧氣), o *ar que se respira* (呼吸之氣) etc. Relaciona-se de modo imediato com uma série de fenômenos naturais essenciais à nossa própria sobrevivência. Este conceito de 氣 aponta, antes de tudo, para algo da ordem do físico. Wang Chong, a partir de um foco naturalista, corrobora com o discurso taoísta sobre o *sopro*, afirmando: “o céu e a terra geram seus sopros, as dez mil coisas nascem espontaneamente.”²⁰⁵ (WANG, 1977, p.309, tradução nossa) Para o pensamento chinês antigo, não há um Deus que cria tudo o que existe a partir de nada. A visão naturalista e – como a tradição erudita denomina Wang Chong, *materialista* (唯物主義) – se baseia sobretudo na observação dos movimentos existentes entre o céu e a terra, que não são duas entidades místicas, mas as forças do mundo natural. Na percepção de Wang Chong, tudo o que existe surgiu da relação do céu com a terra, não por meio de uma comunhão mística, mas de uma interação puramente física que, através de diferentes transformações na atmosfera, na constituição geológica etc gerou as primeiras formas de vida. Zhuangzi, o filósofo taoísta, também emprega o termo como referência à natureza, quando fala em *seis sopros* (六氣), que nada mais são que *yin* (陰), *yang* (陽), o vento (風), a chuva (雨), a ausência de luz (晦) e a sua presença (明). A filosofia confucionista, através de Mengzi (孟子) fala em *cultivar o sopro* (養氣), relacionando o conceito a padrões éticos e morais, deste modo ampliando a noção do conceito para que acolhesse noções relativas ao campo do afeto. Quando os primeiros filósofos chineses começaram a pensar o mundo que lhes cercava, eles se espantaram primeiramente com o fato de haver o movimento. Foi pensando no movimento do mundo natural que o conceito de *sopro* foi formulado, significando ao mesmo tempo a *essência* (實質) de todos os entes e a sua constante transformação. É o *Clássico das Mutações* (易經) que primeiramente trata desse tema. Não se pode, absolutamente, negar a importância do mundo natural na filosofia antiga chinesa. A palavra *mutação* (易) no título do citado clássico é formada pelas palavras *sol* (日) e *lua* (月), indicando com isto a relação com

²⁰⁵ O texto em chinês é: “天地合氣萬物自生”

o ambiente e com a passagem do tempo. O *Clássico das Mutações*, o primeiro livro chinês – originalmente formado apenas por gráficos – é justamente o modo de o homem chinês antigo situar-se diante do fenômeno do movimento do sopro.

A palavra 韻, por sua vez, possui outro tipo de filiação semântica, não se pode traçar a sua etimologia a partir do campo da natureza, mas sim do campo da cultura²⁰⁶. Possui uma relação direta com o campo da harmonia musical. O termo 韻 aponta para o *ritmo* (节奏), a *harmonia* (和谐), a *cadência* (律动) e a *melodia* (旋律) sonoras. Aparece pela primeira vez durante o fim da dinastia Han, num poema de Cai Yong dedicado à música, e também num poema de Cao Zhi, com sentido idêntico. A partir da dinastia Jin, também passa a se referir à oratória, ao modo de falar de alguém. A partir das Seis Dinastias, o termo 韻, que antes apontava apenas para a harmonia musical, passa a apontar também para a *graça* (風姿) ou o *charme* (風韻) característicos de alguém, que se percebe através de suas maneiras, seu gestual, sua voz²⁰⁷. O termo charme é formado, na língua moderna, pela combinação da palavra *vento* (風) com o termo 韻. Como já vimos no capítulo sobre Gu Kaizhi, o termo *vento* tem importantes implicações no campo da teoria da arte. Não há imagem melhor para a movimentação daquele sopro de que falavam os antigos do que o movimento ao mesmo tempo invisível e perceptível do *vento*. Dotados da compreensão da origem dos dois conceitos, podemos passar a analisar o modo como eles funcionam nos seis trechos restantes em que são empregados, na avaliação de Zhang Mo e Xunxu (que são analisados conjuntamente), Wei Xie, Gu Junzhi, Xia Zhan, Dai Kui e Jin Mingdi.

4.5 Análise da estratégia textual empregada em seis passagens em que ocorre o termo *sopro* (氣) e o termo *harmonia* (韻)

A análise das passagens em que os conceitos de *sopro* e *harmonia* são empregados por Xie He pode nos ajudar a compreender o modo como os conceitos ocorrem no texto. Na

²⁰⁶ Se é que se pode falar em oposição de natureza e cultura. Ignoramos, aqui, o que possam ter de idêntico os termos natureza e cultura. Não desejamos insistir nesse ponto, nem desenvolvê-lo.

²⁰⁷ ZHONGGUO GUDIAN WENYI MEIXUE FANCHOU JILUN. p. 121.

primeira categoria, Xie He emprega-os para julgar as obras de Wei Xie²⁰⁸, Zhang Mo²⁰⁹ e Xu Xun²¹⁰. Zhang Mo e Xu Xun são criticados conjuntamente, por isto formam um único registro. Na segunda categoria, avalia Gu Junzhi²¹¹, numa passagem especialmente problemática, dada a discrepância com o registro transmitido por Zhang Yanyuan. Na terceira categoria, Xia Zhan²¹² e Dai Kui²¹³. Na quinta, Jin Mingdi²¹⁴. Faz-se importante enfatizar que trabalharemos com a versão do texto presente na *Compilação da Teoria da Pintura Antiga da China*²¹⁵ (中國古代畫論類編, CTPAC), de Yu Jianhua (俞劍華), que leremos em contraste com os fragmentos presentes no *Registro dos pintores renomados de todas as épocas* (歷代名畫記, RPRTE), de Zhang Yanyuan²¹⁶ (張顏遠). O texto presente na CTPAC poderá ser chamado, aqui, por texto moderno, enquanto a versão de Zhang Yanyuan por texto antigo.

No que concerne ao registro relativo a Wei Xie, podemos ver discrepâncias quanto aos caracteres empregados nas duas versões principais do texto de Xie He, embora isto não chegue a alterar o sentido do comentário. Podemos ler, na CTPAC: “Embora não se possa falar que sua representação das formas fosse maravilhosa, deve-se admitir que conseguiu um sopro robusto.”²¹⁷ (YU, 2000, p.221, tradução nossa) Na versão de Zhang Yanyuan (RPRTE):

²⁰⁸ Wei Xie viveu durante a dinastia Jin (265-420). Sobre ele, Sun Chang afirma: “a pintura *Florestas e bosques* é a obra superior de Wei Xie, também havendo a pintura dos sete budas.” Gu Kaizhi concorda com Sun, afirmando que a pintura dos sete budas é um dos melhores trabalhos de Wei.

²⁰⁹ Zhang Mo viveu durante a dinastia Jin (265-420). Ge Hong, alquimista e filósofo do século IV afirma no *Mestre que abraça a simplicidade* (baopu zi): “Wei Xie e Zhang Mo juntos são os santos da pintura”.

²¹⁰ Xun Xu viveu durante a dinastia Jin (265-420). Era chamado Gong Zeng. Segundo Zhang Yanyuan, ele era versado em caligrafia e pintura, tendo sido general (dajiang jun) durante a dinastia Wei (220-265), depois tendo servido na corte dos Jin. Zhang Yanyuan afirma que uma vez tendo sido enganado por um homem inescrupuloso chamado Hui, Xun Xu pintou o retrato de seu pai dentro de sua casa, amedrontando-o a ponto de o homem não mais conseguir residir no local.

²¹¹ Gu Junzhi viveu durante a dinastia Liu-Song (420-479). A passagem a ele dedicada é uma das mais controversas. Comparando o texto de Xie He que nos chegou com as citações do criterioso Zhang Yanyuan, percebe-se que os compiladores posteriores corremperam o texto original. Se observado o texto de Zhang, os comentários dirigidos a Gu Junzhi na verdade teriam sido dirigidos a Gu Jingxiu, que viveu no mesmo período, servindo durante o reinado do imperador Wu (481-485).

²¹² Xia Zhan viveu durante a dinastia Jin (265-420).

²¹³ Dai Kui viveu durante a dinastia Jin (265-420), tendo morrido por volta de 395. Também chamado An Dao. Segundo Zhang Yanyuan, era dotado de inteligência e erudição, sendo versado no tambor, no *qin* (um instrumento de cordas), na caligrafia e na pintura. Além disto, era um artista precoce, mostrando desde a infância talento. Um homem eminente disse sobre sua pintura, quando ainda era uma criança: “esta criança não é comum. Caso se torne um pintor terá grande fama, é uma pena o fato de eu não estar vivo até lá para poder ver sua glória”. Diz-se que ele recusou energicamente ao convite do imperador Wuling, que desejava ver sua capacidade de perto.

²¹⁴ Mingdi foi um imperador da dinastia Jin (265-420), tendo governado de 322 a 325. Era chamado Sima Shao e Dao Ji. Foi o filho mais velho do imperador Yuandi.

²¹⁵ Obra de compilação dos textos de teoria da pintura chinesa, onde textos integrais ou fragmentos são agrupadas de acordo com diferentes temas a orientarem a teoria.

²¹⁶ Utilizaremos a edição de Cheng Zai como referência.

²¹⁷ O texto em chinês é: “雖不說備形妙，頗得壯氣”

“Embora não se possa falar que foi perfeito em matéria de similitude, foi maravilhoso em matéria de harmonia do sopro.”²¹⁸ (ZHANG, 2002, p.417, tradução nossa). O conceito de *similitude* (形似) – isto é, a semelhança da forma da pintura com a forma da natureza – está implícito no primeiro fragmento e explícito no segundo. Em ambos aparecem os conceitos de *sopro* e *harmonia*. Como a palavra *sopro* vem junto da palavra *harmonia*, deve-se, no momento da tradução, optar por uma das duas alternativas: (a) ler cada conceito em separado, usando a conjunção “e” para conectá-los; (b) unir os conceitos por meio da preposição “de”, indicando pertença. Escolhemos a alternativa (b), deste modo entendendo que a harmonia é uma qualidade do *sopro* visível na pintura de Wei Xie. O fragmento mostra que Xie He estava mais interessado na reprodução da maneira, da presença, do “ar” de uma pessoa do que no virtuosismo técnico conseguido através do estudo aprimorado da cópia da forma. Isto mostra que a *forma*, em Xie He, a exemplo de Gu Kaizhi, é um conceito que ultrapassa o âmbito do visível, não sendo possível reduzi-lo aos contornos do rosto, à linha dos olhos, da boca, o perfil do corpo etc.

Sobre Zhang Mo, Xie He afirma: “O escopo da maneira, a harmonia do sopro, alcançaram a maravilha, adentrando a divindade.”²¹⁹ (YU, 2000, p.220, tradução nossa) Na versão de Zhang Yanyuan está presente o conceito de 韻, que não se encontra no outro texto, substituído pela palavra 候. A palavra traduzida por *maneira* é o termo 風, *vento*²²⁰. *Escopo*, o termo 範²²¹. De acordo com a tradição erudita, pode-se pensar na relação entre *sopro* e *harmonia* como sendo uma relação de causa e efeito: “O sopro é a causa, a harmonia o efeito”.²²² A mesma tradição entende que a idéia de *vento* é, em essência, a própria noção de *sopro*: “Na verdade, o vento é o sopro.”²²³ Na passagem em questão, *vento* está para *sopro* como *escopo* para *harmonia*. A palavra *harmonia*, ligada sobretudo ao mundo da música, possui uma relação direta com o mundo da *norma*: “É um símbolo das leis do movimento da existência.”²²⁴

A passagem dirigida a Gu Junzhi no texto da CTPAC é, segundo a versão de Zhang Yanyuan, dirigida a outro pintor, Gu Jingxiu. Durante o tempo do imperador Wudi dos Song,

²¹⁸ O texto em chinês é: “雖不備賅形似，而妙有氣韻”

²¹⁹ O texto em chinês é: “風範氣韻，極妙參神”

²²⁰ Nossa tradução baseia-se na leitura de Cheng Zai, que traduz o termo por 風采, maneira, elegância.

²²¹ Idem. Cheng Zai traduz o termo por 規範 norma. Nós traduzimos por 範圍, escopo.

²²² MEIXUE FANCHOU JILUN. P. 46.

²²³ Idem, p. 259.

²²⁴ Idem, p. 46.

destacaram-se três pintores: Gu Junzhi, Gu Jingxiu e Gu Baoguang. De um modo geral, as passagens dedicadas aos pintores são muito breves. A passagem dedicada a Gu Jingxiu, na versão do texto de Xie He presente em Zhang Yanyuan, é muito semelhante em termos de estilo às demais passagens, por ser também ela bem curta. No texto moderno podemos notar que o comentário sobre Gu Junzhi é o mais longo de todos, o que não parece ser razoável, por não seguir, de forma inesperada, o padrão estilístico das demais passagens. Por este motivo, consideramos mais correta a passagem de Xie He tal como citada por Zhang Yanyuan, referindo-se a Gu Jingxiu, e não a Gu Junzhi. Podemos ler, no texto moderno: “Em termos de harmonia divina e força do sopro não alcançou os virtuosos de antanho.”²²⁵(YU, 2000, p.223, tradução nossa) No texto antigo: “Em termos de harmonia divina e força do sopro não foi bom como os predecessores.”²²⁶(ZHANG, 2002, p.419, tradução nossa) O termo *harmonia divina* 神韻 só ocorre neste fragmento. Une o conceito de *espírito* 神 ao de *harmonia* 韻. Imediatamente após este termo, aparece o nome *sopro* 氣, seguido da idéia de *força* 力. Esta idéia, como se sabe, já fora desenvolvida pela teoria da caligrafia muito antes de entrar na teoria da pintura, tendo relação com a capacidade de o calígrafo imprimir no caractere escrito uma determinada qualidade que o dote de vivacidade. O conceito de *força* também se relaciona à idéia de esforço: o esforço físico e mental necessário à execução de uma caligrafia e, no caso de Xie He, de uma pintura. Os termos *divino* 神 e *sopro* 氣 são palavras correlatas. É típico de tal teoria escolher as palavras com esmero: não se pode usar o termo 氣 duas vezes na mesma sentença, daí ele ser substituído por 神.

O termo 氣 ainda aparece nos fragmentos dedicados a Xia Zhan e Jin Mingdi. Xia Zhan é admitido na terceira categoria. No texto moderno se diz: “A força do seu sopro não era plena.”²²⁷(YU, 2000, p.221, tradução nossa) O texto antigo: “O sopro da harmonia não era pleno.”²²⁸(ZHANG, 2002, p.423, tradução nossa) Sobre Jin Mingdi, tanto o texto moderno quanto o antigo são idênticos: “Obteve um sopro divino.”²²⁹ A passagem de Dai Kui é a única em que o termo *harmonia* 韻 não aparece relacionado ao *sopro*, mas à idéia de *afeto* 情.

Exceto no que concerne à passagem dedicada a Wei Xie, todas as outras ocorrências dos termos sopro e harmonia estão inseridas em sentenças de oito caracteres divididas em

²²⁵ O texto em chinês é: “神韻氣力不逮前賢”

²²⁶ O texto em chinês é: “神韻氣力不足前修”

²²⁷ O texto em chinês é: “氣力不足”

²²⁸ O texto em chinês é: “韻氣不足”

²²⁹ O texto em chinês é: “頗得神氣”

duas orações de quatro palavras cada. O cuidado com a composição dos textos mostra um pensamento orientado por um extremo rigor com o uso das palavras. Não é preciso ir muito longe na busca do entendimento dos conceitos, mas entender que o conceito ele mesmo reside no ritmo, na forma, na relação entre as palavras e na relação que essas palavras-imagem mantêm com a realidade da pintura, a sua experiência. Nós podemos dizer que no trecho em questão fica claro que na teoria da pintura consolidada em Xie He, não se trata de explicar a pintura. Xie He intercala, tanto no comentário a Zhang Mo quanto no comentário a Gu Jingxiu, termos diferentes dotados de sentidos semelhantes, produzindo passagens que, em apenas quatro caracteres, trazem consigo, simultaneamente, um alto grau de abstração e uma carga poética peculiar. Esta estratégia textual, parece-nos, dá conta da tradução da experiência da pintura. Diante do contato com a pintura, Xie He não se cala, ele produz um discurso. No entanto, ele não transforma a sua fala num discurso descritivo, posto que esta seria uma fala simplória. O uso das palavras nas passagens acima descritas situa as mesmas num limite, pois é como se estivéssemos diante de um pensamento por imagens. Cada palavra funciona não apenas como conceito mas, também como figura, naquele sentido dado ao termo por Yan Yanzhi. O texto não é apenas algo que se lê, mas também que se vê e se experimenta com os sentidos.

4.6 O *osso* 骨 e o *pincel* 筆

O segundo cânone de Xie He afirma: “o método ósseo, isto é, empregar o pincel.”²³⁰ Nós sabemos, Xie He não foi o primeiro a usar o termo *osso* (骨), que já aparecera em Gu Kaizhi com uma grande riqueza de sentidos. Mas qual o sentido específico dado por Xie He ao termo? Para Ge Lu, é justamente o mesmo sentido dado ao termo no período inicial da teoria da caligrafia: “A minha compreensão é de que *o método ósseo, isto é, empregar o pincel* aponta para a necessidade de força no uso do pincel”. (GE, 1997, p. 35, tradução nossa) Além disso, Ge Lu enfatiza não crer que o termo *osso* esteja ligado, em Xie He, à estruturação do corpo da figura humana, como ocorre em Gu Kaizhi. Podemos dizer que o termo *osso*, em Xie He, também aponta para o uso do pincel, mas não é necessariamente

²³⁰ O texto em chinês é: “骨法用筆是也”

dependente da idéia do manejo do instrumento. O termo osso ocorre poucas vezes, se compararmos a sua aparição com as referências ao uso do pincel.

O termo *método ósseo* (骨法) aparece nos comentários a Zhang Mo. Para Cheng Zai, a passagem em que ocorre apontaria para o fato de Zhang Mo deter-se nos aspectos afetivos da coisa pintada, e não no seu aspecto externo. No texto sobre Jiang Sengbao²³¹, se diz: “Seu uso do pincel tinha firmeza óssea.”²³²(ZHANG, 2002, p.412, tradução nossa) O termo *firmeza óssea* (骨梗) é interpretado por Cheng Zai como uma indicação da qualidade da pincelada do pintor, indicadora de força, solidez. Em mais quatro passagens Xie He louva o bom uso do pincel nos pintores. No comentário a Lu Sui: “Bastava apenas um traço e uma pincelada para que pelo movimento do pincel tornasse tudo extraordinário.”²³³ (ZHANG, 2002, p.411, tradução nossa) No trecho sobre Jin Mingdi: “O rastro da sua pincelada é transcendente.”²³⁴(ZHANG, 2002, p.414, tradução nossa) E naquele dedicado a Liu Shaozu: “O rastro do seu pincel é transcendente.”²³⁵(ZHANG, 2002, p.419, tradução nossa) Sobre Gu Kaizhi: “Não usava o pincel em falso.”²³⁶(ZHANG, 2002, p.414, tradução nossa) Para Zhang Jianjun, que discorda de Cheng Zai, quando Xie He fala do método ósseo de Zhang Mo, ele na verdade está admoestando-o pela sua imperfeição: “Mas quando representava os caracteres internos, punha de lado o método ósseo.”²³⁷(ZHANG, 2002, p. 410, tradução nossa) Há mais duas passagens importantes quanto à crítica do mau uso do pincel. Sobre Li Xiang: “Sua pincelada era débil.”²³⁸(ZHANG, 2002, p.413, tradução nossa) E sobre Ding Guang: “Mesmo tendo alcançado fama com suas cigarras e pardais, sua pincelada era leve e fraca.”²³⁹(ZHANG, 2002, p.419, tradução nossa) Ding Guang, o último pintor da última categoria é, segundo Xie He, destituído tanto de método ósseo quanto de harmonia do sopro. Parece-nos clara a interdependência dos conceitos de *sopro* e *osso*.

Ao comentar Cao Buxing²⁴⁰, Xie He afirma: “De Buxing quase não restaram obras, apenas um dragão pintado dentro do Pavilhão Misterioso. Observando-se o vigor de seu

²³¹ Pintor da dinastia Qi (479-502).

²³² O texto em chinês é: “用筆骨梗”

²³³ O texto em chinês é: “一點，一拂，動筆皆奇”

²³⁴ O texto em chinês é: “筆跡超越”

²³⁵ O texto em chinês é: “筆跡超越”

²³⁶ O texto em chinês é: “筆無妄下”

²³⁷ O texto em chinês é: “但取精靈，遺其骨法”

²³⁸ O texto em chinês é: “筆跡困弱”

²³⁹ O texto em chinês é: “雖擅名蟬雀，而筆跡輕羸”

²⁴⁰ Cao Buxing viveu durante o período dos Três Reinos (Wei: 220-265; Shu: 221-263 e Wu: 222-280), em Wu, Estado fundado por Sun Quan, a quem Cao Buxing serviu.

estilo, como poderia seu renome ser considerado uma falsa conquista? ”²⁴¹(ZHANG, 2002, p.410, tradução nossa) A expressão *vigor de seu estilo* é a tradução de 風骨, termo formado pelas palavras *vento* e *osso*. Esta mesma expressão é importante não apenas para a teoria da pintura como, também, para a teoria da literatura e da poesia. Os termos aparecem separadamente tanto na filosofia como na poesia antigas. A partir do fim da dinastia Han a junção dos termos começa a formar um conceito dentro do campo da teoria da arte chinesa. O escopo do conceito, segundo Peng Huizi, é vasto. Sabe-se que possui relação com a leitura do caráter e do destino de alguém por meio do formato dos ossos da face. No campo da pintura, possui inegável relação com o primeiro cânone de Xie He, além de indicar o *estilo* (風格) de uma obra de arte e o vigor transmitido pela mesma, aponta para as formas artísticas de uma obra que revelam um espírito vívido ou magnificente. Para Peng Huizi, o termo *vento* 風 também está relacionado ao plano afetivo, enquanto o termo *osso* 骨, ao âmbito do conceito.

Podemos pensar no segundo cânone de Xie He como uma extensão do primeiro. Enquanto este enfatiza o escopo do *sopro*, que nada mais é que o *vento*, o segundo enfatiza a questão da *harmonia*, que é norma, estrutura, *osso*. A observação de Peng Huizi sobre a dependência do segundo cânone de Xie He em relação ao primeiro se sustenta, assim como a afirmação de que *sopro* e *vento* são uma só coisa. O *Guang Ya* (廣雅), um livro de etimologia afirma: “O *vento* é o *sopro*.”²⁴²(GUANGYA, 1982, p.516, tradução nossa) Deste modo, quando Xie He afirma que Cao Buxing, o segundo pintor da mais alta categoria, tem tanto *vento* quanto *osso*, está afirmando que em sua obra há a conjunção perfeita dos planos afetivo e conceitual. Este é o único trecho em que os dois termos são usados em conjunto.

4.7 Os cânones restantes

O terceiro e o quarto cânones possuem estrutura muito semelhante. Um versa sobre a disposição das formas: “a correspondência às coisas, isto é, representar as formas.”²⁴³ O

²⁴¹ O texto em chinês é: “不興之跡，代不復見，秘閣內一龍頭而已。觀其風骨，擅名不虛”

²⁴² O texto em chinês é: “風，氣也”

²⁴³ O texto em chinês é: “應物象形是也”

outro, sobre a disposição da cor: “a adequação às categorias, isto é, aplicar a cor.”²⁴⁴ Xie He, sendo um pintor de retratos, parecia estar interessado na verossimilhança. Assim o interpretam determinados comentaristas. Este cânone também fala muito acerca da relação de proximidade existente entre a escrita, a caligrafia e a pintura chinesas. Isto é, a proximidade existente entre a produção de palavras e a produção de imagens. Na *Discussão acerca da origem da pintura* (敘畫之源流), Zhang Yanyuan fala das relações entre a origem da pintura e a origem da escrita:

Pelo fato de ter quatro olhos, Cang Jie podia perscrutar as estrelas dos quatro cantos do céu. De acordo com os rastros dos pássaros e da tartaruga divina, ele definiu as formas dos caracteres empregados na escrita. Desde então, a natureza e a criação não mais puderam cerrar seus segredos, motivo pelo qual do céu caiu uma chuva de cereais. Os espíritos não mais puderam esconder suas formas, motivo pelo qual choraram à meia-noite. Naquele tempo, a escrita e a pintura eram um só corpo ainda não dividido, os métodos de escrita e descrição das coisas estavam no seu estágio inicial, por isto eram relativamente simples. Depois, para transmitir o significado das coisas, houve a escrita. Para transmitir a forma das coisas, houve a pintura. Isto corresponde à ideia dos santos, do céu e da terra.²⁴⁵ (ZHANG, 2002, p.07, tradução nossa)

O modo como Xie He estrutura as frases onde apresenta os seis cânones é semelhante ao modo como Xu Shen (許慎), o autor do *Discurso sobre a escrita e etimologia das palavras* (說文解字), estrutura as sentenças onde explica os seis modos de composição dos caracteres chineses. É interessante notar que o fato de existirem seis modos de composição da escrita e seis cânones para a pintura – e depois, também para a literatura – possa não ser uma simples coincidência, embora não haja evidências textuais fortes o suficiente a comprovarem esta suposição, a não ser o uso de estrutura frasal semelhante tanto em Xu Shen quanto em Xie He, além do fato de o segundo modo de composição de caracteres chineses possuir uma relação teórica muito clara com o terceiro cânone de Xie He. Podemos ler em Xu Shen: “Nos caracteres pictofonéticos [象形], desenha-se as coisas, conforme a sua compleição, os caracteres 日[sol] e 月[lua] pertencem a esta categoria”.²⁴⁶

象形 é não apenas o nome do segundo método de composição de caracteres chineses

²⁴⁴ O texto em chinês é: “隨類賦彩是也”

²⁴⁵ O texto em chinês é:

“頡有四目，仰觀垂象。因儷烏龜之跡，遂定書字之形。造化不能藏其秘，故天雨粟；靈怪不能遁其形，故鬼夜哭。是時也，書畫同體而未分，象制肇創而猶略，無以傳其意，故有書；無以見其形，故有畫。天地聖人之意也。”

²⁴⁶ O texto em chinês é: “象形者，畫成其物，隨體詰詘，「日、月」是也。”

onde, como descreve Xu Shen claramente, copia-se as formas da natureza como, também, a própria definição dada por Xie He ao seu terceiro cânone, onde podemos ler: “a correspondência às coisas, isto é, representar as formas [象形].”²⁴⁷ 日e月 não se parecem muito com *sol* e *lua*, mas não se pode esquecer que os caracteres chineses, antes de chegarem à sua forma atual, passaram por um lento processo de transformação de suas formas. Os caracteres arcaicos para *sol* e *lua* eram abstrações estilizadas das formas da natureza, onde a identificação do sentido da palavra dependia da relação que mantinha com a forma da coisa no mundo natural. Assim sendo, originalmente a palavra *sol* era formada por um círculo, e não por um retângulo. Quando Xie He usa o termo para definir o seu terceiro cânone, está inevitavelmente ligando a pintura à escrita, o que já vimos acontecer antes não só através deste exemplo como, também, pelo fato de usar-se o verbo *escrever* (寫) na referência à execução da pintura. Zhang Jianjun afirma que o terceiro e o quarto cânones de Xie He equivalem ao conceito de *transmitir o espírito* (傳神), ou ainda, de *inscrever* (寫) o espírito através da forma.

O quarto cânone foca no problema da cor. Como no terceiro cânone, parece haver um enfoque naturalista, uma vez que Xie He insiste na idéia de adequação das formas e cores presentes na pintura com as formas e cores visíveis na natureza. A idéia de adequação é explicitada pelo uso das palavras 應 e 隨, que significam, no contexto, *conforme*, *de acordo*. O termo 應物, presente no terceiro cânone, aparece pela primeira vez em Zhuangzi. No que concerne à aplicação da cor, há registros dotados de interesse. No texto moderno, na passagem dedicada a Gu Junzhi, podemos ler: “Criou novos conceitos no que concerne à aplicação da cor e na composição da forma.”²⁴⁸ (ZHANG, 2002, p. 415, tradução nossa) Sobre Zhang Ze: “Inferior na disposição da cor.”²⁴⁹ (ZHANG, 2002, p. 416, tradução nossa) Jin Mingdi: “primário em forma e cor.”²⁵⁰ (ZHANG, 2002, p.418, tradução nossa)

O quinto cânone de Xie He: “a divisão e o planejamento, isto é, a composição.”²⁵¹ O sexto: “a transmissão da tradição, isto é, a cópia dos modelos.”²⁵² O quinto cânone de Xie He versa sobre a disposição das figuras na pintura. Este problema fora abordado pela primeira

²⁴⁷ O texto em chinês é: “應物象形是也”

²⁴⁸ O texto em chinês é: “賦彩制形皆創新意”

²⁴⁹ O texto em chinês é: “鄙于綜採”

²⁵⁰ O texto em chinês é: “略于形色”

²⁵¹ O texto em chinês é: “經營位置是也”

²⁵² O texto em chinês é: “傳移模寫是也”

vez por Gu Kaizhi. O sexto é um dos cânones mais discutidos pelos eruditos. O que Xie He queria dizer com *cópia dos modelos*? Entre os comentaristas da posteridade há, basicamente, duas leituras. Uma delas entende que Xie He, ao falar em *modelos*, estava se referindo às pinturas dos grandes mestres. A outra entende que Xie He entendia por *modelo* não as obras dos mestres, mas a própria natureza. Observando-se as exigências do terceiro e do quarto cânones, que versam sobre a verossimilhança, podemos dizer que Xie He, no sexto cânone, não estava se referindo à cópia da natureza: isto seria uma repetição desnecessária. Gu Kaizhi também havia advogado, em termos semelhantes ao de Xie He, a cópia das obras dos mestres. Podemos dizer que Xie He, sendo um pintor de retratos, deveria estar interessado sobretudo nas características individuais, e não numa idéia universal do belo extraída das pinturas. No entanto, também não se pode ignorar o que se pode aprender através da cópia dos grandes mestres – ainda mais se levando em conta a importância da repetição, e do espírito de modéstia que ela encerra, no interior da cultura chinesa – motivo pelo qual cremos que no sexto cânone Xie He se referia à cópia das pinturas consagradas elas mesmas.

4.8 Conclusão desse capítulo

A recepção aos seis cânones merece um estudo aprofundado. Zhang Yuanyan, da dinastia Tang, dedica um dos capítulos da sua obra de história da pintura à discussão dos princípios da pintura de Xie He. Para ele, o mais importante dos seis cânones é o primeiro, afirmando que os pintores antigos, embora não alcançassem a semelhança com a natureza, obtinham o sopro, mas os pintores modernos, mesmo dotando suas obras de semelhança, não conseguiam gerá-lo. Guo Xuruo, da dinastia Song, de um modo não menos interessante, também advoga a superioridade do primeiro cânone. Para ele o seu domínio é uma espécie de saber inato, é uma questão de dom, não podendo ser obtido por meio do estudo, ao contrário dos outros cinco cânones.

Xie He foi o teórico mais importante do período aqui considerado, uma vez que através de seu texto o léxico valorativo da pintura – que certamente constituía um registro oral – entrou no seu estágio de maturidade, sendo registrado em forma escrita. Transmitido pela tradição, recebeu diversas leituras. Os seis cânones da pintura são um marco. Não se pode

falar em teoria da arte chinesa sem que se mencione o nome de Xie He. A sua teoria da pintura é o resultado da sua própria experiência como pintor de retratos aliada à sua leitura dos clássicos de teoria da arte, que incluem os textos sobre caligrafia, pintura, literatura e poesia, onde noções semelhantes são compartilhadas. Particularmente importante na formação do pensamento de Xie He foi a leitura de Gu Kaizhi, que considerava bom como teórico, mas mediano na execução das pinturas. Ironicamente, Xie He seria avaliado da mesma forma por Yao Zui, que o considerava incapaz de gerar o *sopro* em sua plenitude. Talvez Yao Zui tivesse razão no comentário proferido: não sabemos de nenhuma pintura remanescente de Xie He, nem mesmo por descrição, mas os seus conceitos imprimiram uma marca profunda na teoria da arte chinesa.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo como base a tradição erudita chinesa, esta dissertação foi escrita levando-se em conta a sucessão dos textos pertinentes à formação da teoria da pintura, do período que vai da Primavera e Outono até as Seis Dinastias. O período considerado é longo o suficiente para que, no interior da cultura chinesa, surgissem os conceitos relativos ao antigo e ao contemporâneo, as idéias sobre filosofia, história e o próprio conceito de arte.

Vimos que, durante a Primavera e Outono, a pintura é mencionada para fins de ilustração de um conceito filosófico, e não para a discussão da arte ela mesma. Foi também em tal período que conceitos básicos para a discussão da pintura se formaram, como as idéias de *caminho* (道), *imagem* (象), *sopro* (氣), *vento* (風), *osso* (骨), *espírito* (神) e *forma* – conceito que aponta, através do caractere形, para a ideia de *linha* e através do caractere色, para a ideia de *cor*.

Pudemos compreender que a teoria da pintura chinesa se consolida no período das Seis Dinastias, quando os quatro teóricos aqui discutidos produziram seus escritos, disponibilizados às gerações futuras por meio do trabalho de compilação e cópia da tradição erudita. Gu Kaizhi, Zong Bing, Wang Wei e Xie He trabalharam a partir do vocabulário proporcionado pela filosofia antiga e, podemos supor, através das conversas sobre arte que ocorriam nos ambientes propícios para tal. Deste modo, podemos conjecturar que os conceitos presentes nos quatro teóricos não são apenas o registro e a reflexão sobre a tradição erudita dos clássicos como, também, o resultado das conversas sobre a pintura.

Pudemos entender o lugar de cada teórico na formação da teoria da pintura chinesa. Gu Kaizhi foi o primeiro a voltar a discussão envolvendo o termo *pintura* para os problemas internos do ofício do pintor, sem pensar em termos de função social ou de qualquer valor externo que não se encontre na pintura ela própria. Zong Bing, junto de Wang Wei, fundou a discussão sobre o gênero da paisagem. Ambos os autores mostraram o profundo valor filosófico das paisagens que, deste modo, se configuram elas mesmas como textos onde se pode encontrar o princípio. Xie He, o retratista da dinastia Qi, estabeleceu de modo definitivo o léxico valorativo da pintura. Pensando a pintura como arte, Xie He formulou os seis cânones, a partir da sua própria experiência como pintor.

Esperamos ter demonstrado que em cada autor um mesmo conceito funciona de modo específico e que a complexidade da teoria da pintura chinesa reside justamente na sua

simplicidade. Para ler tais textos é necessário deter um código. Para quem não detém o código de leitura, os textos não dizem absolutamente nada: são como repetições vazias de palavras destituídas de significado, ou ilegíveis. Para quem detém o código, cada palavra é portadora de rico significado. Como pode ser visto nas traduções para o chinês moderno dos clássicos aqui inquiridos e traduzidos para o português, uma única palavra pode ser traduzida por uma oração inteira. O domínio do código, por um lado, exige o estudo da língua e da história. Este é o suporte básico sobre o qual se assenta a compreensão do assunto.

Por outro lado, o estudo da teoria da pintura chinesa requer paciência e modéstia. É preciso relacionar-se com os textos e com as pinturas remanescentes para que, durante a leitura, se tenha a experiência do texto, que não é apenas da ordem do entendimento do conceito. Uma frase de Xie He resume nosso sentimento sobre a teoria da arte chinesa: “Mas se se olhar para além da forma, então se chegará ao grau com o qual se pode se satisfazer. Este tipo de apreciação da arte só se pode discutir com quem entendeu seu sentido profundo, sendo difícil falar sobre com o comum dos homens.”

Esta sentença de Xie He parece ir contra a idéia de modéstia, mas trata-se justamente do contrário. Fala-se sobre pintura e escreve-se sobre o assunto pois o tema guarda em si um interesse da ordem do arrebatador. Afinal, não foi Wang Wei quem, diante do fascínio pela pintura, descreveu a si mesmo como sendo a caça, o alvo, a vítima? Estudar a teoria da pintura chinesa requer o mesmo tipo de percepção mencionada por Xie He. Não se pode olhar para o imediatamente visível. Assim procedendo, os conceitos nunca serão mais que meras anotações. A compreensão dos textos não vem apenas do entendimento da história visível nas notas de rodapé. Exige-se um processo de reeducação de si. Mas para reeducar a si mesmo é preciso começar pela história. Deste modo, com este trabalho não tivemos a pretensão de educar ninguém, mas de fornecer os recursos básicos do estudo histórico – as notas de rodapé e os comentários – para que, havendo informação suficiente, possa-se ler de fato os textos iniciais da teoria da pintura chinesa, com eles mantendo um diálogo.

Fomos da dureza do *osso* à sutileza do *sopro*. O osso duro e protuberante dá a ver pelo seu contato com a carne e a pele o que alguém realmente é. O que uma pintura é. Mas o ser mesmo deste ente não se resume nele – não existe o ente fechado em si – o seu sentido depende da leitura que se faça do *ar* que o conjunto de seus traços nos transmitem. Ir do osso ao sopro é justamente passar do imediatamente visível para o diáfano, mas que está disponível à visão mesmo em sua sutil transparência. O *osso* de Gu Kaizhi estabelece o ser mesmo da

pintura e do pintor como uma unidade, ao colocar a definição dos termos em nome de uma profundidade que cedo ou tarde se moverá em direção ao fora. Olha-se a pintura e vê-se o pintor, a sua parte mais profunda, que não é uma alma, mas a estrutura dura do seu esqueleto, mas nem por isso menos móvel e dotada de vigor. Gu Kaizhi, mórbido, é ele mesmo imagem de vitalidade e de morte. A sua escrita se aproxima diretamente da ossatura e rejeita a carne. Seja olhando o pintor, a pintura, a montanha ou a sua imagem, a teoria da pintura nascente durante as Seis Dinastias propõe um exercício sutil que envolve a experiência da pintura como arte. Que ela seja saboreada é o que propõem Zong Bing e Wang Wei, para quem o ato de olhar não tem a dureza óssea, mas o acolhimento do vento. Abarcando todas as categorias estéticas de seus predecessores, Xie He resumiu no seu próprio discurso – uma espécie de tradução da experiência da pintura – todos os elementos fundamentais para a consolidação de um léxico valorativo da arte. As pinturas destes mestres não chegaram a nossos dias, mas as suas concepções sobre o tema tornaram-se a base das especulações posteriores sobre o ofício do pintor. O que essas teorias têm de importante para a história da arte é que elas nos ensinam a como olhar para uma imagem onde o que está representado não é o imediatamente visível, mas algo que não se situa nem no interior nem no exterior, num vazio. Como o osso, coberto de pele e carne. Como o sopro, que excitado em forma de vento produz o deslocamento das formas do mundo, dando a ver a sua presença em negativo.

REFERÊNCIAS

- zhōng yāng měi shù xué yuàn měi shù shǐ xī zhōng guó měi shù shǐ jiào yán shì 《zhōng guó měi shù jiǎn shǐ》 (zēng dìng běn) , zhōng guó qīng nián chū bǎn shè , 2002 nián
- hóng zài xīn 《zhōng guó měi shù shǐ》 , zhōng guó měi shù xué yuàn chū bǎn shè 2000 nián
- lǐ gōng míng zhǔ biān 《zhōng guó měi shù shǐ gāng》 , hú nán měi shù chū bǎn shè , 2004 nián
- xiè lì jūn 、 lǐ bèi léi 《zhōng guó měi shù jiǎn shǐ》 , ān huī měi shù chū bǎn shè , 2004 nián
- hè xī lín 、 zhào lì 《zhōng guó měi shù shǐ jiǎn biān》 , gāo děng jiào yù chū bǎn shè , 2003 nián
- huáng bīn hóng 、 dèng shí biān 《měi shù cóng shū》 běi jīng gǔ jí chū bǎn shè , 1999 nián yǐng yìn běn
- yú jiàn huá biān a 《zhōng guó gǔ dài huà lùn lèi biān》 (xiū dìng běn) rén mín měi shù chū bǎn shè , 2002 nián
- shěn zǐ chéng biān 《lì dài lùn huà míng a huì biān》 , wén wù chū bǎn shè , 1983 nián 。
- yú ān lán biān 《huà lùn cóng kān》 rén mín měi shù chū bǎn shè , 1989 nián 。
- yú ān lán biān 《huà pǐn cóng shū》 rén mín měi shù chū bǎn shè , 1982 nián 。
- yú ān lán biān 《huà shǐ cóng shū》 rén mín měi shù chū bǎn shè , 1962 nián 。
- lú fǔ shèng zhǔ biān 《zhōng guó shū huà quán shū》 , shàng hǎi rén mín měi shù chū bǎn shè , 1993 nián
- xú fù guān 《zhōng guó yì shù jīng shén》 huá dōng shī fàn dà xué chū bǎn shè , 2001 nián
- wǔ lǐ fǔ 《wǔ lǐ fǔ yì shù měi xué wén jí》 fù dàn dà xué chū bǎn shè , 1986 nián 。
- gé lù 《zhōng guó huì huà lǐ lùn fā zhǎn shǐ》 shàng hǎi rén mín měi shù chū bǎn shè , 1982 nián
- hé chǔ xióng 《zhōng guó huà lùn yán jiū》 zhōng guó shè huì kē xué chū bǎn shè , 1996 nián
- chén chuán xí 《liù cháo huà lùn yán jiū》 jiāng sū měi shù chū bǎn shè , 1985 nián 。
- chén chuán xí 《zhōng guó huì huà měi xué》 rén mín měi shù chū bǎn shè , 2000 nián 。
- dèng qiáo bīn 《zhōng guó huì huà sī xiǎng shǐ》 guì zhōu rén mín chū bǎn shè , 2001 nián
- chén shòu xiáng 《zhē bì de wén míng》 běi jīng gōng yì měi shù chū bǎn shè , 1992 nián
- chén shī céng 《zhōng guó huì huà shǐ》 , 《zhū jiā zhōng guó měi shù shǐ a xuǎn huì》 jí lín

měi shù chū bǎn shè , 1992 nián

zhèng wǔ chāng 《zhōng guó huà xué quán shǐ》 shàng hǎi gǔ jí chū bǎn shè , 2001 nián

fù bào shí 《zhōng guó huì huà biàn qiān shǐ gāng》 shàng hǎi gǔ jí chū bǎn shè , 1998 nián

wáng bó mǐn 《zhōng guó huì huà tōng shǐ》 sān lián shū diàn , 2000 nián

xuē yǒng nián 《jìn táng sòng yuán juǎn zhōu huà shǐ》 xīn huá chū bǎn shè , 1991 nián

dèng yǐ zhí 《dèng yǐ zhí quán jí》 ān huī jiào yù chū bǎn shè , 1998 nián

yú jiàn huá dèng 《gù kǎi zhī yán jiū zī liào》 rén mín měi shù chū bǎn shè , 1962 nián 。

tóng shū yè 《tóng shū yè shuō huà》 shàng hǎi gǔ jí chū bǎn shè , 1999 nián

《sòng liáo jīn huà jiā shǐ liào》 chén gāo huá wén wù chū bǎn shè , 1984 nián

(měi) fāng wén 《xīn yìn》 shàng hǎi shū huà chū bǎn shè , 1993 nián

ruǎn pú 《zhōng guó huà shǐ lùn biàn》 shǎn xī rén mín měi shù chū bǎn shè , 1993 nián

ruǎn pú 《huà xué cóng zhèng》 shàng hǎi shū huà chū bǎn shè , 1998 nián

chén shòu xiáng 《wèi jìn nán běi cháo huì huà shǐ》 rén mín měi shù chū bǎn shè , 2000 nián

xú shū chéng 《sòng dài huì huà shǐ》 rén mín měi shù chū bǎn shè , 2000 nián

zōng bái huá 《zōng bái huá quán jí》 ān huī jiào yù chū bǎn shè 1994 nián 。

yú yīng shí 《shì yǔ zhōng guó wén huà》 shàng hǎi rén mín chū bǎn shè 2003 nián 。

lǐ zé hòu 《měi de lì chéng》 wén wù chū bǎn shè , 1981 nián 。

lǐ zé hòu 、 liú gāng jì 《zhōng guó měi xué shǐ》 (dì èr juǎn shàng) zhōng guó shè huì kē xué chū bǎn shè 1988 nián 。

yè lǎng 《zhōng guó měi xué shǐ dà gāng》 shàng hǎi rén mín chū bǎn shè , 1985 nián 。

zhāng fǎ 《zhōng guó měi xué shǐ》 shàng hǎi rén mín chū bǎn shè 2000

chén lái 《sòng míng lǐ xué》 liáo zhù jiào yù chū bǎn shè , 1991 nián 。

jīn huì mǐn 《yì zhì yǔ chāo yuè》 zhōng guó shè huì kē xué chū bǎn shè , 1999 nián 。

qián zhōng shū 《guǎn zhuī biān》 zhōng huá shū jú , 1979 nián 。

hán lín dé 《jìng shēng xiàng wài》 sān lián shū diàn , 1995 nián 。

cài zhòng dé 《zhōng guó yīn yuè měi xué shǐ》 rén mín yīn yuè chū bǎn shè , 1995 nián

liú xiáng 《zhōng guó chuán tǒng jià zhí guān quán shì xué》 shàng hǎi sān lián shū diàn , 1997 nián

zhāng lì wén 《zhōng guó zhé xué fàn chóu fā zhǎn shǐ (tiān dào piān) 》 zhōng guó rén mín dà xué chū bǎn shè 1988 nián

gé zhào guāng 《qī shì jì qián zhōng guó de zhī shí 、 sī xiǎng yǔ xìn yǎng shì jiè》 (zhōng guó sī xiǎng shǐ , dì yī juǎn) fù dàn dà xué chū bǎn shè , 1998 nián

zhāng guāng zhí 《zhōng guó qīng tóng shí dài》 sān lián shū diàn , 1999 nián

mǎ chéng yuán 《zhōng guó gǔ dài qīng tóng qì》 shàng hǎi rén mín chū bǎn shè , 1982 nián

liú xī chéng 《zhōng guó yuán shǐ yì shù》 shàng hǎi wén yì chū bǎn shè 1998 nián

zhāng xiǎo líng 《zhōng guó yuán shǐ yì shù jīng shén》 chóng qìng chū bǎn shè 1992

ANEXO A : Cronologia das dinastias chinesas

黃帝軒轅氏 Huangdi-Xuanyuan 2697-2599 AC

少昊金天氏 Shaohan-Jintian 2598-2515

顓頊高陽氏 Zhuanxu-Gaoyang 2514-2437

帝嚳高辛氏 Diku-Gaoxin 2436-2367

帝摯高辛氏 Dizhi-Gaoxin 2366-2358

唐堯 Tangyao 2357-2258

虞舜 Yushun 2257-2208

夏 Xia 2100 - 1600 AC

商 Shang 1600 - 1066 AC

周 Zhou 1066 - 221 AC

西周 Zhou do Oeste 1066 - 771 AC

東周 Zhou do Leste 770 - 256 AC

春秋 Primavera e Outono 770 - 476 AC

戰國 Reinos Combatentes 475 - 221 AC

秦 Qin 221 - 206 AC

漢 Han 206 AC - 220 DC

西漢 Han do Oeste 206 AC – 23 DC

東漢 Han do Leste 25 – 220 DC

三國 Três Reinos 220 – 280

魏 Wei 220 – 265

蜀 Shu 221 – 263

吳 Wu 222 – 280

西晉 Jin do Leste 265 – 316

東晉 Jin do Oeste 317 – 420

十六國 16 Reinos 304 – 439

南北朝 Dinastias do Norte e do Sul 420 – 581

南朝 Dinastias do Sul

宋 Song 420 – 479

齊 Qi 479 – 502

梁 Liang 502 – 557

陳 Chen 557 – 589

北朝 Dinastias do Norte

北魏 Wei do Norte 386 – 534

東魏 Wei do Sul 534 – 550

北齊 Qi do Norte 550 – 577

西魏 Wei do Oeste 535 – 557

北周 Zhou do Norte 557 – 581

隋 Sui 581 – 618

唐 Tang 618 – 907

五代十國 Cinco Dinastias e Dez Reinos 907 – 979

宋 Song

北宋 Song do Norte 960 – 1127

南宋 Song do Sul 1127 – 1279

遼 Liao 916 – 1125

西夏 Xia do Oeste 1032 – 1227

金 Jin 1115 – 1234

元 Yuan 1260 – 1368

明 Ming 1368 – 1644

清 Qing 1644 – 1911

中華民國 República da China 1912

中華人民共和國 República Popular da China 1949

ANEXO B: Fontes para o estudo da teoria da pintura chinesa: os textos de Gu Kaizhi, Zong Bing, Wang Wei e Xie He traduzidos para o português, com notas.

Gu Kaizhi (顧凱之)

魏晉勝流畫贊

Elogio aos pintores das dinastias Wei e Jin (1)

凡畫，人最難，次山水，次狗馬。台榭一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得也。此以巧歷不能差其品也。

Dentre todos os gêneros da pintura, o mais difícil é o da pintura da figura humana (2), em seguida a paisagem, e depois os cães e os cavalos. As plataformas e os pavilhões possuem padrões fixos, parece difícil pintá-los, mas na verdade são fáceis de pintar, pois o pintor não precisa mover o pensamento para obter sua maravilha (3). É pelo fato de serem muitas as categorias da pintura que é difícil usar critérios para classificar o seu valor.

Notas

1 O texto de Gu Kaizhi chegou aos nossos dias através da obra de Zhang Yanyuan, o *Registro dos pintores renomados de todas as épocas* (歷代名畫記 RTRTE). No texto do referido erudito, ao que tudo indica, o fragmento veio com o nome trocado, sendo chamado erroneamente por Discussão da pintura.

2 Gênero que inclui a pintura de retratos, da história e dos temas relativos às figuras lendárias.

3 As construções arquitetônicas são destituídas do sopro que dá às coisas vivas a sua vivacidade, daí a relativa facilidade em pintá-las.

《小列女》：面如恨，刻削為容儀，不盡生氣。又插置丈夫支體，不以自然。然服章與眾物既甚奇，作女子尤麗衣髻，俯仰中，一點一畫皆相與成其艷姿，且尊卑貴賤之形。覺然易了，難可遠過之也。

As *mulheres virtuosas* (4): o semblante das figuras humanas apresenta uma expressão fria, ao mesmo tempo usou-se uma técnica por demais conscienciosa e focada em detalhes – como se tratasse de escultura – para pintar sua compleição, não gerando o sopro por completo (5). Foram adicionados aos corpos das mulheres formas características dos quatro membros dos homens, causando a perda da naturalidade. No entanto, os padrões decorativos das roupas e dos adornos, bem como os objetos, são únicos; as vestes das mulheres e os adornos nos cabelos são especialmente belos. Estejam inclinadas ou olhando para cima, buscou-se em cada traço e pincelada reproduzir uma postura graciosa para as figuras humanas, ao mesmo tempo em que se distinguiu dentre as figuras aquelas de classe social mais elevada daquelas de classe social mais baixa. É fácil pintar o que é imediatamente perceptível na figura humana, sendo difícil reproduzir aquilo que lhe ultrapassa (6).

Notas

4 No RTRTE, menciona-se uma pintura de mesmo nome, feita por Cai Yong (蔡邕). Provavelmente é desta pintura que Gu Kaizhi está falando.

5 Nesta passagem afirma-se a importância da representação do sopro.

6 Esta sentença reafirma o que foi dito na passagem explicitada na nota 5. O pintor deve representar a presença da coisa pintada – seus caracteres internos – e não apenas aquilo que se dá de modo imediato à percepção.

《周本記》：重疊彌綸，有骨法，然人形不如《小列女》也。

Registro fundamental dos Zhou (7): as sobreposições formam um todo harmônico (8), tem

método ósseo, embora a forma das figuras humanas não seja tão boa como em *As mulheres virtuosas*.

Notas

7 O nome da pintura aponta para o nome de um capítulo do *Livro de História* (史記). A dinastia Zhou, junto das dinastias Shang e Xia formam o período mais remoto da história chinesa.

8 Esta sentença afirma a qualidade da composição da pintura. É a tradução de 重疊彌綸, que pode ser traduzido para o chinês moderno como 渾然一體.

《伏羲》，《神農》：雖不似今世人，有奇骨而兼美好。神屬冥芒，居然有得一之想。

Fuxi (9), *Shennong* (10): embora não se pareçam com os homens de hoje, possuem osso singular, além de refinada beleza. Seus espíritos (11) miram ao longe, possuindo completamente o aspecto de quem obteve o uno (12).

Notas

9 Fuxi, de acordo com a mitologia chinesa, é o ancestral do povo chinês. Teria junto de Nü Wa, criado a humanidade, ensinando às pessoas a caçarem, pescarem etc. Neste sentido, ele é um símbolo das mudanças das relações sociais e com o meio-ambiente; reflete a passagem de uma sociedade matriarcal para o sistema patriarcal. Também é tido como o criador dos trigramas.

10 Shennong é o inventor lendário da agricultura e da medicina. Assim como Fuxi teria ensinado a caça, Shennong teria ensinado ao povo como produzir instrumentos de madeira através dos quais poderiam cultivar o solo. Também é um símbolo da passagem de uma determinada forma de vida social e de relação com o trabalho a outra forma. Trata-se justamente do período em que, conhecendo as técnicas de plantação, aragem etc, as tribos chinesas puderam tornar-se sedentárias.

11 O termo *espíritos* é a tradução de 神. O termo *espírito*, aqui, tem o significado de *olhos*.

12 Obter o uno (得一) é uma expressão vinda do capítulo 39 de Laozi:

“No passado estes obtiveram o um:

O céu obteve o uno e se tornou transparente.

A terra obteve o um e se tornou pacífica.

O espírito obteve o um e se tornou milagroso.

O vale obteve o um e se tornou pleno.

As dez mil coisas obtiveram o um e se tornaram vivas.

Os duques e príncipes obtiveram o um e o mundo entrou em retidão”.

Deste modo, a expressão aponta para a concordância de uma coisa para com a sua própria natureza. A santidade de Fuxi e de Shennong estaria justamente no fato de terem sido educadores do povo. É justamente essa santidade que a pintura deveria relatar.

《漢本記》：李王首也，有天骨而少細美。至于龍顏一像，超豁高雄，覽之若面也。

Registro fundamental dos Han (13): o tema principal é Gaozu Liubang (14). Possui osso celeste, mas é deficiente em matéria de detalhamento e beleza. No que concerne à retratação da face do dragão, majestosa e imponente. Contemplá-la, como fitá-la.

Notas

13 O nome da pintura aponta para uma parte constituinte do *Livro de História*.

14 Gaozu Liubang é o fundador da dinastia Han, que recentralizou a China após um breve período de desestabilização provocado pela queda de Qin. O fragmento do Livro de História que conta a biografia de Liubang é de particular interesse não apenas para os estudiosos de história como, também, para os estudiosos de religião, pelo fato de Liubang ser descrito como um santo. Segundo o registro histórico, a concepção de Liubang – a semelhança de Cristo – foi uma concepção imaculada. Sua mãe não precisou praticar o ato sexual para concebê-lo em seu ventre. Conta-se que ela teve visões e sonhos que resultaram em sua gravidez. Este modelo hagiográfico seria empregado mais tarde na descrição das vidas dos santos taoístas.

《孫武》：大荀首也，骨趣甚奇。二婕以怜美之体，有惊据之則。著以臨見妙裁，尋

其置陳布勢，是達畫之變也。

Sun Wu: o tema da pintura é o grande Sun (15). O interesse de sua ossatura é mais que singular. A compleição delicada e bela das duas concubinas revela uma expressão de terror, como se diante de uma grave decisão (16). Questionando-se a composição, é visível que ela expressa a transformação da pintura (17).

Notas

15 Trata-se de Sunzi, grande general da antiguidade.

16 As duas concubinas prediletas do rei de Wu, mortas por Sunzi em uma audiência.

17 Esta passagem significa que, quem quer que tenha produzido a pintura, foi capaz de resumir os elementos constituintes das melhores pinturas até o momento.

《醉容》：作人形，骨成而制衣服慢之，亦以助神醉耳。多有骨俱，然蘭生變趣，佳作者矣!*O cliente bêbado* (18): ao fazer a figura humana, concluiu a ossatura e então produziu suas vestes, deste modo auxiliando na expressão do espírito (19) do bêbado. De fato possui completude óssea, mas também parece com a figura de Lin Xiangru, uma boa obra!

Notas

18 Obra provavelmente de Wei Xie.

19 Aqui o conceito de *espírito* □ indica a presença mesma de uma pessoa bêbada, a idéia que se tem de.

《穰苴》：類《孫武》而不如。

Rang Ju (20): pertencente à mesma categoria que *Sun Wu*, mas não foi pintado tão bem quanto este.

Notas

20 Rang Ju foi uma figura histórica do período da Primavera e Outono, estrategista do estado de Qi.

《壯士》：有奔騰大勢，恨不盡激揚之態。

O herói: no geral, possui uma impositiva maneira heróica, mas é lamentável que não tenha expresso em completude a sua postura altiva.

《列士》：有骨俱，然蘭生恨意列，不似英賢之概，以求古人，未之見也。然秦王之對荊卿，及覆大蘭，凡此類，雖美而不盡善也。

O homem virtuoso (21): tem completude óssea, mas a expressão exaltada de Lin Sheng (22) não é a de um herói virtuoso, posto que, se buscada nos antigos, não será vista. No que concerne ao rei de Qin (23) e Jing Ke (24), inversamente dotou-os com expressão muito relaxada. Uma pintura como esta, embora muito bela, não é tão boa.

Notas

21 Pode-se dizer que a pintura de homens e mulheres virtuosas – isto é, que personificam os valores confucionistas – constituía um gênero da pintura na antiguidade.

22 Ling Sheng, também chamado Lin Xiangru. Ministro do reino de Zhao durante o período dos Reinos Combatentes.

23 Qin Shihuang. Ele deu fim ao período dos Reinos Combatentes. Anexando ou derrubando todos os outros reinos, centralizou a China.

24 Jing Ke foi enviado pelo reino de Yan para matar Qin. O plano era este: Jing Ke deveria apresentar-se como emissário de Yan, portando um presente: um mapa. Ao abrir o mapa para mostrá-lo a Qin, deveria sacar uma faca, escondida no estojo, e matá-lo. Como Jing Ke falhou, o rei de Yan sentiu-se em grande perigo, matando o próprio filho e entregando sua cabeça como forma de se desculpar com Qin, cujo poder crescia a cada dia. O reino de Yan também foi arrasado por Qin.

《三馬》：雋骨天奇，其騰罩如躡虛空，于馬勢盡善也。

Os três cavalos (25): osso belo e singularidade celeste, o seu galopar é como um voo sobre o céu, as formas dos cavalos são boas ao extremo.

Notas

25 Provavelmente obra de Shi Daoshi.

《東王公》：如小吳神靈，居然為神靈之器，不似世中生人也。

O Duque Régio do Oeste (26): como a deidade chamada por Xiao Wu (27), expressa completamente a presença da divindade, não se parece com as pessoas do mundo.

Notas

26 Indica um rei dos Zhou do Oeste. No panteão taoísta contemporâneo também há uma divindade com este nome.

27 Em outros registros não consta o nome desta deidade.

《七佛》及《夏殷与大列女》：二皆衛協手傳而有情勢。

Os sete budas e Xia, Yin e a mulher de grande virtude: estas duas pinturas foram produzidas pelo próprio punho de Wei Xie (28), dotadas de grande movimento.

Notas

28 Wei Xie viveu durante a dinastia Jin (265-420). Sobre ele, Sun Chang afirma: “a pintura *Florestas e bosques* é a obra superior de Wei Xie, também havendo a pintura dos sete budas.”

《北風詩》：亦衛手，

巧密于精思名作，然未离南中。南中像興，即形布施之像，轉不可同年而語矣。美麗之形，尺寸之制，陰陽之數，纖妙之跡，世所并貴。神儀在心，而手稱其目者，玄賞則不待喻。不然，真絕夫人心之達。不可或以眾論，執偏見以擬通者，亦必貴觀于明識。夫學詳此，思過半矣。

Poema do Vento-Norte (29): também é uma obra saída da mão de Wei Xie, famosa pela engenhosidade de sua concepção, embora não tenha se apartado do estilo do sul (30). Desde o florescimento da pintura do sul, usa-se a compleição da figura humana para representar a sua forma e dispor a cor, de modo que este estilo de retrato não pode ser comparado com o do período inicial. Formas belas, proporção apropriada, claro e escuro (31) razoáveis, uma obra de fina inteligência, bem vista por todos os homens. No entanto, a representação da vitalidade da compleição reside no campo afetivo (32), apenas sendo-se capaz de alcançar a representação de tal vitalidade pode-se aspirar a ter alcançado seu objetivo, caso contrário não se estará apto a levar os observadores da pintura àquela sensação de arrebatamento (33) pela qual não podem transmitir com palavras a sensação que experimentaram. Se não for deste modo, corta-se a compreensão da pintura por parte dos homens. Não importa se se trata de fazer ou observar a pintura, em qualquer caso não se pode deixar confundir por discursos generalizantes, nem se pode persistir em preconceitos para parecer que se sabe, há de se ver com estima os de alto saber. Deste modo estudando, se ultrapassará a média dos homens.

Notas

29 Vento-Norte é uma parte do Clássico da Poesia.

30 A sentença mostra que, durante o período de Gu Kaizhi, discutia-se a pintura em termos de diferenças regionais.

31 Gu Kaizhi usa os conceitos de yin e yang para se referir ao claro-escuro da pintura.

32 A tradução desta passagem é particularmente difícil, e mesmo na versão para o chinês exige uma longa

sentença. Trata-se da sentença 神儀在心, 而手稱其目者. 神 significa espírito, traduzimos como vitalidade. 儀 aponta para as características externas das coisas, traduzimos por compleição. □ significa mente ou coração, traduzimos por campo afetivo. O sentido da sentença é de que é necessário representar as características inerentes às coisas, que não são do campo do imediatamente visível, afim de que se reproduza na pintura a sua vitalidade.

33 Esta passagem é especialmente interessante, posto que toca no tema da recepção à obra de arte. Percebe-se que o interesse pela pintura reside não apenas na sua capacidade de exortar moralmente como, também, de produzir uma espécie de gozo. A pintura deve tocar a alma.

《清游池》：不見京鎬作山形勢者，見龍虎雜獸。雖不極體，以為舉勢，變動多方。

Viagem ao lago cristalino (34): não se vê a capital Gao (35), tendo-se pintado as suas montanhas, vê-se o dragão, o tigre e as demais bestas. Mesmo que não seja completamente adequado em matéria de similitude, ainda assim é suficiente na representação das formas, tendo movimento em muitos lugares.

Notas

34 Provavelmente obra do imperador Ming dos Jin.

35 Capital dos Zhou do Oeste, no tempo do rei Wu, na atual província de Shanxi.

《七賢》：唯嵇生一像欲佳。其余雖不妙合，以比前諸竹林之畫，莫能及者。

Os sete virtuosos (36): apenas o retrato de Ji Kang (37) foi pintado relativamente bem. Os restantes, embora não tenham sido mal pintados, não se comparam à pintura dos sete virtuosos em obra anterior.

Notas

36 Como será dito por Gu Kaizhi ao final do texto, trata-se de uma obra de Dai Kui. A partir desta passagem, as demais obras citadas serão todas de Dai Kui. Os sete virtuosos eram filósofos do período Wei-Jin.

37 Ji Kang, durante a dinastia Wei, foi literato, pensador e músico.

《嵇輕車詩》：作嘯人似人嘯，然容悴不似中散。處置意事既佳，又林木雍容調暢，亦有天趣。

O poema de Ji Kang ao leve veículo (38): na pintura, a imagem da pessoa assobiando de fato se assemelha a alguém a assobiar, mas seu semblante está abatido, não parece Ji Kang. No que concerne à composição e ao conceito, é uma obra proeminente, a vegetação da floresta é graciosa, também sendo dotada de um interesse natural.

Notas

38 Esta pintura de Dai Kui foi feita com base num poema de Ji Kang.

《陳太丘二方》：太丘夷素似古賢，二方為爾耳。

Chen Taiqiu e seus dois filhos: Taiqiu (39), desprezioso e simples, se assemelha aos virtuosos de antanho, Yuan Fang e Li Fang também são assim.

Notas

39 Chen Taiqiu, também chamado Chenshi. Viveu durante os Han do Leste, tendo ocupado cargos políticos durante o período do imperador Heng.

《嵇興》：如其人。

Ji Xing (40): pintado de modo adequado.

Notas

40 Não se conhece o nome desta pessoa nos registros históricos.

《臨深履薄》：兢戰之形，異佳有裁。自《七賢》以來并戴手也。

Mirando o abismo e pisando a geada: aquele aspecto aterrorizado é completamente satisfatório no que tange à feitura de uma obra única e inteligente (41). Desde os *Sete virtuosos*, todas as pinturas aqui descritas são de Dai Kui.

Notas

41 A julgar pelo título da pintura, ela é baseada numa passagem do *Clássico da Poesia*, onde se lê:

“Aterrorizado, 戰戰兢兢
como se diante de profundo abismo, 如臨深淵
como se pisando a geada 如履薄冰”.

A palavra aqui traduzida por *geada* – em respeito à natureza poética do texto – indica na verdade a camada fina de água por cima dos lagos no inverno, cujo atravessar representa um grande risco.

論畫

Discussão da pintura (1)

凡將摹者，皆當先尋此要，而后次以其事。凡吾所造諸畫，素幅皆廣二尺三寸。其素絲邪者不可用，久而還正則儀容失。

Para bem preparar-se no que concerne ao uso do método da cópia (2) para a feitura de pinturas, é necessário antes de tudo saber onde se encontra o essencial, para depois então se adentrar no campo concreto da prática. Todos os suportes por mim produzidos com o intuito da pintura têm o tamanho de dois *chi* por três *cun* (3). A seda usada na costura dos suportes não pode ser nem um pouco torta pois, com o passar do tempo, as fibras do suporte feito com seda recurvada retesarão, de modo que a pintura original será deformada.

Notas

1 Este texto de Gu Kaizhi também nos foi legado por Zhang Yanyuan. O título, na obra do referido autor, está trocado, sendo utilizado o nome da primeira tradução aqui apresentada. Optamos por apresentar a tradução com o título certo. Discussão da pintura é justamente a discussão sobre a cópia das pinturas, o seu estudo.

2 A cópia era um método de estudo das obras de arte na antiguidade. Havia basicamente dois métodos de cópia. Através do primeiro, devia-se colocar um fino papel de seda por cima do modelo a ser imitado, copiando as linhas, a composição, o uso das cores etc. Outro se baseava na memorização. Devia-se observar uma pintura por muito tempo, guardando na memória as suas formas e detalhes para, então, começar a reproduzi-la.

3 Chi e cun são medidas chinesas.

以素摹素，當正掩二素，任其自正而下鎮，使莫動其正。筆在前運而眼向前視者，則新畫近我矣。可常使眼臨筆。止隔紙素一重，則所摹之本_我耳。則一摹蹉，積蹉彌小矣。可令新跡掩本跡而防其近內。防內，若輕物宜利其筆，重宜陳其跡，各以全其想。譬如畫山，跡利則想動，傷其所以巖。用筆或好婉，則于折楞不雋；或多曲取，則于婉者增折。不兼之累，難以言悉，輪扁而已矣。

Antes de se usar o suporte de seda para se copiar uma pintura antiga, deve-se alinhar completamente os veios das fibras das duas telas, depois pressioná-las firmemente de modo a que não tenham o menor movimento. Quando se está copiando, os olhos precisam seguir atentamente o caminho do pincel, deste modo é relativamente fácil produzir uma pintura semelhante à original. Pode-se sempre deixar os olhos contemplarem a pintura, deste modo

pousando o pincel. Caso contrário, a pintura copiada na camada superior de seda será muito distante da original, o que não ocorrerá caso se siga aquele princípio. Também se pode deixar o rastro do pincel da cópia cobrir o rastro do original, mas se evitando que o primeiro borre o segundo. Um modo de se evitar que se borre o original é: caso se pinte algo cuja natureza é da ordem do leve, a pincelada deve seguir fluida. Caso se pinte algo cuja natureza é da ordem do pesado, deve se restringi-la (5). Por exemplo, caso se pinte uma montanha usando pinceladas muito livres, ela parece estar se movendo, prejudicando o ar imponente e estável dos altos picos. Caso se aprecie usar muito o pulso na hora em que se move o pincel, então se produzirá muitas linhas pontiagudas descontínuas na pintura da montanha, perdendo-se a sua beleza. Caso sempre se utilize linhas curvas, embora não haja dúvida de que se alcance um efeito suave, se adiciona demasiadas transições arredondas. Difícil falar de todas as coisas de que não se pode descuidar, do mesmo modo que só quem entende da fabricação das rodas pode discutir seu escopo (6).

Notas

5 Neste trecho, Gu Kaizhi parece fazer uma brusca mudança no que tange à descrição que estava fazendo. Antes tratando de questões técnicas de maneira descritiva, passa a tratar de questões teóricas absolutamente abstratas, como a relação da adequação das linhas à coisa representada. Esta questão teórica, a princípio, não tem muita relação com o problema concreto de se borrar o original de um pintura.

6 Esta última sentença remete a uma historietta onde um fabricante de rodas ensina ao duque Heng, durante os Reinos Combatentes, a importância da justa medida e da experiência na condução de toda sorte de assunto.

寫自頸以上要，宁遲而不雋，不使遠而有失。其于諸像，則像各異跡，皆令新跡彌舊本。若長短、剛軟、深淺、廣狹与點睛之節，上下、大小、醲薄，有一毫小失，則神气与之俱變矣。竹木土，可令墨彩色輕；而松竹葉，醲也。凡膠清及彩色，不可進素之上下也。若良畫黃滿素者，宁當開際耳。猶于幅之兩邊，各不至三分。人有長短，今既定_近以矚其對，則不可改易闊促，錯置高下也。凡生人，亡有手揖眼視而前亡所對者。以形寫神而空其實對，荃生之用乖，傳神之趨失矣。空其實對則大失，對而不正則小失，不可不察也。一像之明昧，不若悟對之通神也。

Quando se copia a parte superior da figura humana, é melhor que se demore um pouco mais e não haja pressa, deste modo há de não se afastar muito do original (7). No que concerne a diferentes retratos, pelo fato de as formas presentes nos mesmos não serem iguais, há de se seguir com o pincel o rastro das pinceladas das obras originais em todos os casos. O mesmo para as dimensões curta ou longa das pinceladas, a suavidade ou a força da sugestão do pincel, a tonalidade das cores, a espessura das linhas, até a protuberância das pupilas. Estes são pontos essenciais, abarcando a composição, o tamanho das formas, a densidade e a transparência do colorido, nos quais havendo uma diminuta falha que seja se perderá completamente o vigor. As cores dos bambus, da terra e das árvores podem ser um pouco mais leves, mas as cores do pinheiro e das folhas dos bambus precisam ser mais densas. No que concerne aos recipientes para a tinta e as cores, é apropriado que não se os coloque nem na parte superior nem na inferior da seda, de modo a evitar que se os derrube por sobre a sua superfície. Algumas pinturas excelentes, depois de alguns anos, ganham uma coloração amarelada sobre a sua superfície, tornando difícil distinguir as linhas das pinceladas, motivo pelo qual se pode, na hora da cópia, abrir sulcos na superfície da seda que encobre o original, sendo melhor fazê-lo nas duas bordas, além de não se poder ultrapassar três terços da superfície. Dentre as variedades de tipo físico, há o alto e o baixo. Quando se pinta, tendo-se definido a posição e a distância, deve-se definir um ponto razoável para onde o olhar da figura deve convergir, não se podendo mudar à vontade a distância do olhar (8), nem decidir

erroneamente as posições superior e inferior. Ao se pintar a figura humana, nunca se viu uma com as mãos em gesto de reverência mirando à frente sem que houvesse um objeto a mirar. Através da forma se inscreve o espírito (9), mas fazendo com que os olhos do retratado fitem o vazio não se pode representar por inteiro sua compleição. Deixar a figura humana fitar o nada é um grande erro, assim como é um erro menor dar à figura o que olhar mas não ser preciso na representação do seu fitar. As gradações de claro e escuro num retrato não são tão eficientes quanto a representação do olhar no que tange à transmissão do espírito (10).

Notas

7 Esta passagem mostra a importância do rosto no contexto do retrato. As figuras em terra-cota da tumba de Qin Shihuang também são uma evidência de que, para os artistas chineses, o rosto humano era de muito interessante.

8 A partir desta passagem, Gu Kaizhi começará a advogar a importância do olhar.

9 Esta é uma sentença central em Gu Kaizhi.

10 Interpretamos esta sentença de modo diverso de Cheng Zai. Este entende que, onde lemos “as gradações de claro e escuro” de um retrato seria uma alusão a dois tipos diferentes de retrato: um de matizes mais clara, e outra de matizes mais escuras. De qualquer modo, o cerne da sentença é indiscutível: trata da questão do olhar, da visão, em sua relação com o plano do que não se vê.

畫云台山記

Registro da pintura do monte Yuntai (1)

山有面，則背向有影，可令慶云西而吐于東方。清天中，凡天及水色，盡用空青，竟素上下以映日。西去山別詳其遠近，發跡東基，轉上未半，作紫石如堅云者五六枚。夾岡乘其間而上，使勢蜿蜒如龍，因抱峰直頓而上。下作積岡，使望之蓬蓬然凝而上。

Uma vez que uma montanha tenha sua face voltada para o sol, em suas costas haverá sombra, pode-se deixar que as nuvens auspiciosas soprem do oeste em direção ao leste. No centro, o céu claro, tanto o céu quanto a água em azul celeste, cobrindo todos os espaços em branco de modo a refletir a luz solar. Os montes que se voltam para o oeste podem ser descritos minuciosamente quanto as feições próximas e distantes: a cadeia de montanhas começa a ser pintada a partir do leste, virando volta-se para o alto, não chegando nem à metade, faz-se cinco ou seis pedras púrpura, além de nuvens volumosas. Pode-se estender ao alto os longos e estreitos picos do monte, fazendo com que se parecessem com um dragão a voar como que serpeando, circundando o cume retamente e para cima. Abaixo ainda se pinta algumas pequenas vertentes, levando o espectador a observar ao alto como se sua atenção se erguesse como o vento que se eleva.

Notas

1 Texto de Gukaizhi. O referido Monte Yuntai localiza-se na atual Sichuan. Diz-se que é justamente neste monte que o fundador da religião taoísta, Zhang Daoling, ensinou a sua doutrina aos discípulos. O texto a seguir se configura como um projeto para uma pintura a ser feita, tendo como tema a vida do líder religioso. A tradição erudita entende que este é o primeiro registro sobre a pintura de paisagem. O texto, em sua maior parte, apresenta caráter descritivo. As passagens meramente descritivas não exigem grandes explicações, a não ser para a versão em chinês moderno, onde o problema não é apenas da ordem dos conceitos como, também, da língua. A partir das descrições do texto, vemos que Gu Kaizhi preocupava-se com questões acerca da composição, da figura humana, da distribuição dos objetos no espaço, da relação dos objetos e da figura humana com o espaço.

次复一峰，是石東鄰向者峙峭峰，西連西向之丹崖，下据絕澗。畫丹崖臨澗上，當使赫巘隆崇，畫險絕之勢。天師坐其上，合所坐石及蔭。宜澗中桃傍生石間。畫天師，瘦形而神气遠，据澗指桃，回面謂弟子。弟子中，有二人臨下，到身大怖，流汗失色

。作王良，穆然坐答問，而超升神爽精詣，俯眇桃樹。又別作王、趙趨：一人隱西壁傾岩，余見衣裾；一人全見。室中使輕妙冷然。凡畫人，坐時可七分，衣服彩色殊鮮微，此正蓋山高而人遠耳。

Em seguida, mais uma cadeia de montanhas, que é formada por gigantescas pedras, apoiando-se ao leste na primeira cadeia. Sua face oeste se liga à rocha carmesim que sobe a oeste, abaixo há um insondável vale. Ao pintar o encontro da rocha carmesim com o vale, precisa-se empregar as gradações de carmesim a fim de projetar a altitude impávida da montanha, deste modo explicitando o perigo representado pelo mesmo. O Mestre Celestial Zhang Daoling senta no seu topo, dentro de um aposento de uma gruta de um gigantesco rochedo. Ainda se deve pintar uma pessegueira que se estende para dentro do vale, nascida de uma pedra. Depois, o Mestre Celestial, magro mas cheio de vigor (2), mirando o vale e apontando a pessegueira, e com a face virada para os discípulos falando alguma coisa. Dentre os discípulos deve haver dois homens curvando o corpo para fitar o vale, suando e pálidos. Ainda se deve pintar Wang Chang sentado calmamente e respondendo ao Mestre Celestial, e Zhao Sheng brilhante e esplendoroso, virado para baixo a mirar a pessegueira. Ainda, se pode pintar Wang Chang e Zhao Sheng preparando-se para pular do penhasco. Também se pinte um homem que se inclina para a frente do precipício, e do qual só é possível ver uma parte, enquanto um outro se pode ver por inteiro. Dentro da gruta deve haver uma sensação pura, livre e mística (3). Quando pintar a figura humana, ao estar sentada, divide-se-a em sete partes, o colorido das vestes não precisa ser extravagante, pelo fato de a montanha ser muito alta e a pessoa estar muito distante (4).

Notas

2 A pintura deveria descrever o momento em que Zhang Daoling propõe um desafio aos seus discípulos, no momento em que transmite a autoridade religiosa para um deles. Diz-se que ele determinou que aquele dentre os discípulos que fosse capaz de apanhar um pêssego numa árvore que se estendia em direção ao abismo teria o governo da religião. Zhao Sheng teria sido bem sucedido. O senso-comum associa a arte chinesa de modo imediato à pintura de paisagem, mas não à arte religiosa. De fato, caso se pense o esboço aqui proposto por Gu Kaizhi se chegará a conclusão de que se trata mais de uma pintura de paisagem do que de uma pintura de cena religiosa. O taoísmo é a religião nascida na China, em fins da dinastia Han. Uma das características dos cultos taoístas é a busca da imortalidade e a personificação de fenômenos naturais e de conceitos abstratos, como o próprio conceito de caminho, que no panteão taoísta é representado por inúmeros deuses presididos pelo Senhor Celestial do Princípio Inicial 元始天尊. Zhang Daoling, para Gu Kaizhi, deveria ser representado de modo a transmitir um vigor afetivo que deveria se contrapor à sua fragilidade física.

3 Assim como a figura humana, a paisagem deve transmitir uma presença, um vigor ou um afeto.

4 Esta sentença, na nossa opinião, é o sinal da vitória da filosofia sobre a religião em Gu Kaizhi. Não se trata de pintar a religião enquanto estrutura institucional, mas a espiritualidade da religião, representada de modo excelente pela montanha, e não pela figura humana. Na arte religiosa budista haverá a preponderância da figura humana sobre o mundo natural, e é sobre as bases iconográficas fornecidas pelo budismo que se desenvolverá a pintura e a estatuária de culto do taoísmo posterior.

中段，東面丹砂絕嶠及廕，當使崿巖高驪，孤松植其上。對天師所壁以成澗，澗可甚相近，相近者，欲令雙壁之內淒愴澄清，神明之居，必有与立焉。可于次峰頭作一紫石亭立，以象左闕之夾高驪絕，西通云台以表路，路左闕峰，似岩為根，根下空絕，并諸石重勢，岩相承，以合臨東澗。其西石泉又見，乃因絕際作通岡，伏流潛降，小復東出，下澗為石瀨，淪沒于淵。所以一西一東而下者，欲使自然為圖。云台西北二面，可一圖岡繞之。上為雙碣石，象左右闕。石上作狐游生鳳，當娑娑體儀，羽秀而詳。軒尾翼以眺絕澗。

A parte central da pintura: ao leste, um desfiladeiro de pedras vermelhas, abaixo uma gruta, pintados de modo altivo, acima há ainda um velho e vigoroso pinheiro, que se opõe ao

precipício fitado pelo Mestre Celestial, formando um vale cujas duas margens são muito próximas, que assim devem ser pintadas com o intuito de se transmitir uma atmosfera de transcendência, necessária ao local onde reside a divindade. Ainda, acima do segundo cume um ereto rochedo púrpura gigantesco, assim como à esquerda deve ser construído um imponente rochedo. Ao oeste, uma plataforma de nuvens dá a ver o pico mais alto pelo caminho que abre. À esquerda deste caminho vê-se um pico que tem sua base em imensas rochas, abaixo das quais se avista um absoluto vazio formado por nuvens. Abaixo das nuvens, há pedras de todo tipo comprimidas umas sobre as outras, suportando um imenso rochedo que a leste fita um precipício. A oeste se vê uma fonte que nasce da pedra, fluindo pelo penhasco. No percurso da água, pinta-se uma ladeira plana de modo que a água da fonte corra invisível, depois reaparecendo fluindo a leste. Mais abaixo do vale, um pequeno tanque formado pela água que corre da montanha, fluindo até o abismo. Faz-se a água da montanha fluir do oeste para o leste e então para baixo para que a pintura se assemelhe à natureza. A oeste e norte da monte Yuntai, pode-se pintar os topos planos de duas montanhas, acima dos quais se encontram duas imensas pedras arredondas, como se fossem dois portais à esquerda e à direita. No espaço acima das imensas pedras haverá uma fênix que deve ser pintada numa atitude semelhante a de um voo rápido e dançante, suas penas suntuosas certamente deverão ser pintadas com muito detalhe, de modo a expressar o bater de suas asas enquanto voa ao céu fitando o vale. (5)

Notas

5 Esta passagem mostra que no contexto de Gu Kaizhi pode-se abrir mão do naturalismo de modo a se reproduzir de modo satisfatório a atmosfera sagrada de uma cena religiosa. Ao mesmo tempo, a espiritualidade da cena religiosa é descrita em função das necessidades da pintura ela mesma, de modo que o esboço em questão provavelmente não se refere a uma imagem destinada ao culto, mas sim à apreciação estética.

后一段赤听，當使釋弁如裂電。對云台西風所臨壁以成澗，澗下有清流。其側壁外面，作一白虎，匍石飲水，后為降勢而絕。

A última parte é formada por uma imensa pedra vermelha ao lado da montanha, que deve ser pintada como se tivesse sido partida pelo trovão, ao mesmo tempo em que se a deixa contrapor-se ao pico principal do monte Yuntai, assim como o precipício sobre o qual voa a fênix acima da grande rocha do oeste se transforma num profundo vale, abaixo do qual há uma fluente cristalina. Do lado de fora da lateral do penhasco, pinte-se um tigre inclinando a cabeça sobre uma pedra para beber água. Depois, a forma da montanha vai gradual e sutilmente se desfazendo, até acabar.

凡三段山，畫之雖長，當使畫甚促，不爾不稱。鳥獸中，時有用之者，可定其儀而用之。下為澗，物景皆倒作，清氣帶山下，三分倨一以上，使耿然成二重。

As três partes do monte acima descritas farão com que o rolo da pintura seja bem longo, mas se deve pintá-lo de modo que as partes se relacionem entre si com ritmo, de modo a não se dispersarem. Os pássaros e animais às vezes podem ser empregados, depois que se definiu seu tipo e sua forma. Se abaixo da montanha há água, tanto a figura humana quanto o cenário deverão ser refletidos na sua superfície. Ao se pintar as nuvens, pode-se começar a partir de um terço da região inferior da montanha, deste modo o pico do monte pode ser dividido claramente em dois níveis.

Zong Bing (宗炳)

畫山水序

Prefácio à pintura de paisagem (1)

聖人含道映物，賢者澄懷味像。至于山水，質有而靈趣，是以軒轅、堯、孔、廣成、大隗、許由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕、首、大蒙之游焉。又稱仁智之樂焉。夫聖人以神法道，而賢者通；山水以形媚道，而仁者樂。不亦幾乎？余眷戀廬、衡，契闊荊、巫，不知老之將至。愧不能凝氣怡身，傷砧石門之流，于是畫象布色，構茲雲嶺。

O homem sagrado comporta o caminho refletindo as coisas. (2) O virtuoso resguarda a pureza apreciando a imagem. (3) No que concerne à paisagem, tem matéria e interesse espiritual, motivo pelo qual Xuan Yuan, Tang Yao, Kong Zi, Guang Cheng, Da Wei, Xu You, os dois senhores Gu Zhu precisaram viajar por Kong Tong, Ju Ci, Mao Gu, Ji Shou, Da Meng e todas as montanhas. (4) Por isto também se diz que a paisagem é apreciada pelos benevolentes e sábios. O homem sagrado mostra o caminho através do espírito, pelo que os virtuosos apreendem-no. (5) A paisagem exprime o caminho por meio da forma, através do que os benevolentes se regozijam. (6) Estas duas situações não são iguais? Eu amava os montes Lu e Heng, também permaneci muito tempo nos montes Jing e Wu, a ponto de não perceber a chegada da velhice. Envergonho-me de já não ter condições físicas e mentais de viajar para os grandes montes, podendo apenas caminhar até o sopé do monte Shimen. Por isto, produzi as imagens e dispus as formas, produzindo paisagens. (7)

Notas

1 Este escrito de Zong Bing é o primeiro texto propriamente dito sobre a pintura de paisagem, gênero que se tornará um símbolo da pintura chinesa.

2 Nesta sentença são importantes os termos *homem sagrado* e *caminho*. O primeiro aponta para os soberanos da antiguidade, que alcançaram o sagrado, a compreensão do caminho, deste modo governando o mundo e produzindo os clássicos.

3 Nesta passagem os termos *virtuoso* e *imagem* são fundamentais. O *virtuoso* é um ideal passível de ser alcançado por qualquer um. O termo *imagem* aponta para uma categoria estética e filosófica. O primeiro a produzir imagens foi Fuxi, que descreveu as leis que regem as transformações da natureza por meio de oito imagens, ou trigramas. Depois, o termo ganha importância em Laozi, que fala sobre o *caminho* como sendo a grande imagem que não tem forma. Essa imagem deve ser o objeto do conhecimento e da experiência do homem virtuoso. A pintura de paisagem ela mesma deve ser uma imagem no sentido que a filosofia antiga dá ao termo.

4 Esta passagem relaciona os homens virtuosos e os soberanos de antanho com as montanhas. Diz-se, portanto, que tais homens são dependentes das montanhas, é nas montanhas que brota o seu pensamento.

5 O homem sagrado fornece textos, conceitos, através dos clássicos.

6 A paisagem fornece formas que não são a ilustração dos conceitos, mas a sua visibilidade. A referência aos benevolentes vem dos *Analetos* de Confúcio.

7 Zong Bing recusou a vida pública e cargos oficiais. Seu temperamento levava-o a retirar-se nas montanhas, experimentando a sensação de liberdade proporcionada pelo isolamento das pressões inerentes à vida social. Zong Bing era um representante de uma escola filosófica, seu pensamento pode ser entendido como eclético, tendo influências budistas, taoístas e confucionistas.

夫理絕于中古之上者，可意求于千載之下。旨微于言象之外者，可心取于書策之內。況乎身所盤桓，目所網繚。以形寫形，以色貌色也。且夫昆侖山之大，矐子之小，迫目以寸，則其形莫睹，迴以數里，則可圍于寸眸。誠由去之稍闊，則其見彌小。今張絹素以遠映，則昆、閩之形，可圍于方寸之內。豎划三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迴。是以觀畫圖者，徒患類之不巧，不以制小而累其似，此自然之勢。如是

，則嵩、華之秀，玄牝之靈，皆可得之于圖矣。

O princípio que já na antiguidade havia sido perdido pode ser encontrado nos registros milenares. (8) O sutil propósito, difícil de expressar por palavras e imagens, pode ser pesquisado de modo diligente nos clássicos. Através da forma inscrever a forma, através da cor dispor a cor. (9) A grandeza do monte Kunlun: dada a pequenez das pupilas, se posta a uma distância de um *cun* dos olhos, se terá como consequência a impossibilidade de se ver sua forma. Caso se afaste da montanha alguns quilômetros, pode-se acomodar toda a sua paisagem no interior das pupilas. Deste modo, caso se afaste um pouco mais da montanha, o que se vê será ainda menor. Agora, caso se estique um suporte de seda à distância da cadeia de montanhas, então os montes Kunlun e Lang caberão num *cun* quadrado. Um traço vertical de três *cun* pode representar um pico de mil *zhang*. Uma linha horizontal de alguns *chi* pode expressar uma distância de cem *li*. (10) De acordo com este princípio, observando os pintores, apenas temo que suas obras não alcancem o engenho (11), mas não que através da pequena dimensão da pintura prejudiquem a similitude (12), este o aspecto da espontaneidade. Assim, a beleza dos montes Song e Hua, bem como a espiritualidade da fêmea misteriosa (13) podem todos ser obtidos numa imagem.

Notas

8 Esta sentença mostra que Zong Bing advogava uma espécie de culto ao passado sustentado por alguns pensadores, que identificavam um período áureo na alta antiguidade, onde os problemas sociais ainda não haviam despontado.

9 Esta frase é fundamental, e se contrapõe ao conceito de inscrever a forma por meio do espírito, presente em Gu Kaizhi.

10 *Cun*, *zhang*, *chi* e *li* são medidas chinesas.

11 O termo engenho aparece pela primeira vez nos clássicos de caligrafia, como referência à habilidade da mão do calígrafo.

12 Similitude é um conceito importante na pintura chinesa, versa justamente sobre a relação da coisa representada com a sua representação.

13 Esta passagem mostra que a similitude em Zong Bing não é apenas da ordem da forma, mas também do conceito. A fêmea misteriosa é uma referência ao Laozi.

夫以應目會心為理者，類之成巧，則目亦同應，心亦俱會。應會感神，神超理得。雖復虛求幽岩，何以加焉？又神本亡端，栖形感類，理入影迹，城能妙寫，亦城盡矣。

于是閒居理氣，拂觴鳴琴，披圖幽對，坐究四荒，不違天勵之藪，獨應無人之野。峰岫嶢嶷，云林森眇。

聖賢映于絕代，萬趣融其神思。余復何為哉？

暢神而已。神之所暢，孰有先焉？

A base da pintura é a produção de obras através da concepção mental em correspondência com aquilo que se percebeu pelos olhos. Há de se produzir obras engenhosas caso se consiga a correspondência do que se viu com o que se concebeu. (14) A percepção e a concepção conjugadas comovem a divindade, de modo que se supera a própria natureza, obtendo-se o princípio. Embora ainda se precise buscar as profundas montanhas, o que se compara à contemplação da pintura de paisagem? Originalmente o espírito não pode ser sondado, ele se apóia na paisagem e nas dez mil coisas, que são visíveis, convertendo-se no princípio invisível da pintura a se fundir na extremidade do pincel. Na superfície da pintura, caso se possa realmente descrevê-la com engenho, então se poderá exaurir a maravilha da paisagem. Deste modo, eu estabeleci residência livre e descompromissadamente nas montanhas, colocando em ordem todos os pensamentos confusos, bebendo o vinho e tocando o alaúde, produzindo as pinturas e sentado serenamente a inquirir os quatro cantos. Além de não ir de encontro às calamidades enviadas pelo céu, ainda pude contemplar os locais onde não se nota o rastro da presença humana, cercado pelos altos picos imponentes, as nuvens como florestas

densas que não podem ser tocadas. O caminho supremo dos homens sagrados e dos homens virtuosos que iluminam todas as épocas, bem como a espiritualidade do céu e da terra convergem no meu pensamento. (16) Tendo isto, eu ainda precisaria de quê? Preciso apenas da liberdade do espírito. (17) Para liberar o espírito, haveria algo que pudesse ultrapassar a paisagem?

Notas

14 A pintura exige similitude e correspondência. É preciso unir o que se vê com o que se pensa. A pintura é atividade mental e corporal. É através da habilidade das mãos que se conjuga o visual e o mental.

15 Este trecho enfatiza o fato de a pintura ser uma atividade intelectual.

17 A liberdade referida por Zong Bing não tem cunho místico, é um estado de gozo afetivo e intelectual proporcionado pela experiência da pintura que, como pode ser visto, não se resume à visualidade.

Wang Wei (王微)

敘畫

Da pintura (1)

夫言繪畫者，竟求容勢而已。且古人之作畫也，非以案城域、辨方州、標鏡阜、划浸流。本乎形者融，

靈而變動者心也。靈無所見，故所托不動；目有所極，故所見不周。于是乎以一管之筆，擬太虛之體；以判軀之狀，盡寸眸之明。曲以為嵩高，趣以為方丈，以反之畫，齊乎太華。枉之點，表夫龍准。眉額頰輔，若晏笑兮；孤岩郁秀，若吐云兮。

橫變縱化而動生焉，前矩后方而靈出焉。然后宮觀舟車，器以類聚；犬馬禽魚，物以狀分。此畫之致也。

Aqueles que discutiram a pintura consideravam que ela só se destinava a abarcar a compleição das coisas. Na realidade, quando os antigos produziam imagens, não era apenas para dispor as cidades, o território, delimitar as quatro direções, as províncias e os condados, além de demarcar as altas montanhas e os rios. (2) Não se é capaz de ver com a mente, por isto não se consegue imprimir o movimento. (3) O olho tem seus limites, motivo pelo qual o que é visto não é visto em sua plenitude. Emprega-se uma pincelada para representar o céu. (4) De acordo com as diferentes formas da natureza, pinta-se o que aparece aos olhos. Através da linha curva, o monte Song. (5) Através da linha reta, o monte Fang Zhang. (6) As sinuosas, para pintar o monte Taihua, igualável ao céu. (7) Usa-se as pausas em oblíquo para representar as enormes pedras das protuberantes montanhas. As feições e a frente humanas, assim como o leve sorriso na face, são como o cenário das paisagens, que fascinam os homens. (8) Os enormes rochedos que se erguem solitários e as densas florestas são como as nuvens e a névoa profundas, difíceis de sondar. O movimento é gerado pela miríade de transformações. Primeiro a régua, depois o quadrado, deste modo aparece o espírito. (9) De acordo com a necessidade, pode-se agrupar as categorias dos edifícios, veículos e instrumentos, além de se distinguir as formas dos cães, dos cavalos, dos pássaros, dos peixes e das dez mil coisas. Isto é o escopo da pintura. (10)

Notas

1 Wang Wei é considerado, junto de Zong Bing, o iniciador da teoria da pintura de paisagem. O seu texto mostra profunda influência de Zong Bing.

2 Esta passagem dá a ver o cerne da teoria de Wang Wei. A pintura não é ilustração dos fatos naturais ou políticos, mas uma empresa filosófica, como queria Zong Bing.

3 A montanha possui uma dimensão que não é a do imediatamente visível. Esta dimensão diáfana da paisagem deve ser concebida mental e afetivamente, e não apenas através da visualidade. A visualidade produzida na pintura deve dar a ver o movimento inerente à montanha. É justo este movimento que espanta Wang Wei.

4 A palavra traduzida por *céu* é o termo 太虛, que é usado com este significado em Zhuangzi.

5 Na antiguidade, o monte Song ocupava o lugar central.

6 O monte Fang Zhang, de acordo com a mitologia, era um dos três montes imortais situados sobre o mar Bohai.

7 Provavelmente o monte Hua, em Shanxi.

8 Wang Wei associa a imagem da montanha ao rosto humano. Deste modo procedendo, ele identifica a paisagem com o que é humano, aproximando a paisagem do campo do afeto, do plenamente reconhecível.

9 Esta sentença significa que para Wang Wei, a pintura tem método, norma. *Aparecer o espírito* significa que o movimento é representado com sucesso na pintura.

10 O escopo da pintura, isto é o fato de ela: (1) não se resumir a mapas e esquemas visuais; (2) reproduzir o movimento inerente às coisas da natureza, em especial a montanha; (3) se utilizar de poucos traços para representar os fenômenos naturais e o que eles possuem de essencial; (4) conectar a afetividade humana com a afetividade das coisas pintadas, dando a ver mais que uma mera figura das coisas.

望秋雲，神飛揚，監春風，思浩蕩。雖有金石之樂，圭璋之琛，豈能仿佛之哉！披圖按牒，效異山海，綠林揚風，白水激澗。呼呼！豈獨運諸指掌，亦以明神降之。此畫之情也。

Fitando as nuvens do outono, o espírito se eleva. Banhando-se no vento da primavera, o pensamento se amplia. (11) Havendo a música dos sinos de bronze e de pedra e o tesouro de jade, será que se os pode copiar? Olhando por sobre as pinturas, que apontam para as montanhas e mares, sente-se que o vento se eleva no interior das verdes florestas, a água cristalina se agita nas ravinas. (12) Ah! Será que isto se apóia apenas na habilidade para a sua representação? Também se precisa do auxílio da divindade. Isto é o sentimento da pintura. (13)

Notas

11 Esta passagem mostra que Wang Wei, como Zong Bing, entende que existe uma fruição estética do mundo natural.

12 A pintura deve substituir o mundo natural. Por isto, a relação com a pintura não poderia nunca ser apenas da ordem do visual. Ao observar uma pintura, é preciso sentir o ambiente que ela traz consigo, é preciso ser capaz de se respirar o ar da paisagem, sentir o vento, ouvir o barulho das quedas de água.

13 O sentimento da pintura, isto é, o gozo estético e do pensamento que ela proporciona àqueles que sabem apreciá-la.

Xie He (謝赫)

古畫品錄

Catálogo classificatório dos pintores antigos (1)

夫畫品者，蓋眾畫之優劣也。圖繪者，莫不明勸戒，著升沉，千載寂寥，披圖可鑒。雖畫有六法，罕能盡該。而自古及今各善一節。六法者何？一氣韻生動是也。二骨法用筆是也。三應物象形是也。四隨類賦彩是也。五經營位置是也。六傳移模寫是也。唯陸探微，衛協備該之矣。然跡有巧拙。藝無古今。謹依遠近，隨其品第，裁成序引。故此所述，不廣其源，但傳出自神仙，莫之聞見也。

A presente *Classificação dos pintores* (2) cobre todos os pintores, dos excelentes aos menores. (3) Dentre aqueles que produzem pinturas, não há nenhum que não tenha esclarecido o que se deve exortar e o que se deve evitar. (4) Com suas composições, marcaram a ascensão e a queda das dinastias. Milhares de anos de história podem ser vistos refletidos nas pinturas. (5) Mesmo que os pintores tenham domínio dos seis cânones, é raro que algum tenha ido à

exaustão em todos. Desde a antiguidade até hoje, cada um foi bom em um ou outro. Quais são os seis cânones? O primeiro é a harmonia do sopro, isto é, gerar o movimento. O segundo é o método ósseo, isto é, empregar o pincel. O terceiro é a correspondência às coisas, isto é, representar as formas. O quarto é a adequação às categorias, isto é, aplicar a cor. O quinto é a divisão e o planejamento, isto é, a composição. O sexto é a transmissão da tradição, isto é, a cópia dos modelos. Apenas Lu Tanwei e Wei Xie foram plenos em todos. No que concerne às obras, dentre elas há as engenhosas e as ingênuas. Em arte não há sentido nos termos antigo e contemporâneo. Inspeicionei as pinturas cautelosamente conforme sua distância daqueles critérios. De acordo com as categorias classificatórias, dividi os pintores produzindo uma ordenação comentada. Assim, o que está descrito aqui não provem de ampla fonte, mas dos próprios imortais divinos, não tendo sido ainda sabido por ninguém.

Notas

1 Texto de Xie He, que viveu durante o período das Dinastias do Sul (420-589), tendo servido como pintor no Estado de Qi (479-502).

2 O título original da obra é, como pode ser visto no prefácio, *Classificação dos pintores*, e não *Catálogo classificatório dos pintores antigos*. Durante a dinastia Liu-Song (420-479), o texto passou a ser chamado por *Catálogo classificatório dos pintores*. Depois, durante os Tang (618-907), também ficou conhecido como *Catálogo dos pintores antigos*. No *Registro das pinturas conhecidas*, produzido durante a dinastia posterior Song (960-1279), se usa o título hoje corrente: *Catálogo classificatório dos pintores antigos*. Durante os séculos, o texto original certamente sofreu alterações por parte de compiladores. Isto será discutido com mais detalhes nos tópicos relativos a determinados pintores, onde podemos ver mudança de conteúdo dos comentários de Xie He quando comparamos fontes diferentes. De qualquer modo, a versão que nos chegou é, no todo, confiável.

3 Isto é, todos os pintores que Xie He considerava dignos de nota, e não todos os pintores da história chinesa. Ao que tudo indica, Xie He só escreveu sobre o que viu. Infelizmente, nada sobrou da grande maioria das obras dos pintores mencionados por Xie He, o que prejudica, inclusive, nossa compreensão dos comentários por ele realizados.

4 Nesta passagem fica clara a inspiração confucionista do pensamento de Xie He. Zhang Yanyuan, da dinastia Tang (618-907) abre o seu *Registro dos pintores renomados de todas as épocas* de modo semelhante: “Os pintores contribuem na educação dos homens.” Pode-se dizer que a pintura chinesa tem dois grandes gêneros: decorativo e didático. Nos *Registros históricos*, Sima Qian relata a visita de Confúcio (551-479 a.C.) à capital dos Zhou. Nas paredes do Palácio das luzes, ele teria visto pinturas de heróis nacionais e de homens notáveis da antiguidade, sendo cada pintura acompanhada de inscrições com palavras de elogio ou de aconselhamento. Assim, as melhores pinturas expressavam valores morais que deveriam educar, instruir os homens. O tema da educação é fundamental no confucionismo, e este tema está relacionado, por sua vez, à questão da escrita, da leitura e da produção de imagens.

5 Segundo algumas proposições confucionistas, a queda de uma dinastia estaria ligada à má conduta de seu soberano.

第一品

Primeira categoria

陸探微。窮理盡性。事絕言象。包前孕后。古今獨立。非激揚可至，銓量之極乎？上品之上，亡地寄言，故屈標第一等。

Lu Tanwei. (6) Compreendeu o princípio e exauriu a natureza. (7) Sua conquista supera a capacidade descritiva das palavras. Açambarcou os predecessores e engendrou a posteridade. Da antiguidade até hoje, permanece único. Nem mesmo o mais violento entusiasmo é suficiente para louvá-lo. Mas não se situa no próprio extremo do que tem valor? Uma vez estando acima do mais alto grau, não há mais nada a ser dito sobre ele. Assim, injustamente o classifico na primeira categoria. (8)

曹不興。不興之跡，代不復見，秘閣內內一龍頭而已。觀其風骨，擅名不虛。

Cao Buxing. (9) De Cao Buxing quase não restaram obras, apenas uma cabeça de dragão pintado dentro do Pavilhão Misterioso. Observando-se o vigor de seu estilo, como poderia seu renome ser considerado uma falsa conquista?

衛協。五代晉時。占畫皆略，至協始精。六法頗為兼得，雖不備該形似，而妙有氣韻。凌跨群雄，曠代絕筆。

Wei Xie. (10) Os pintores foram resumidos, alcançando em Xie sua elaboração inicial. No que concerne aos seis cânones, era igualmente bom em todos. Embora não tenha sido supremo em matéria de similitude, foi supremo por ter a harmonia do sopro. Elevou-se para além da multidão de homens. Um pincel excepcional para amplas gerações.

張墨。與荀勗並。風範氣韻，極妙參神；但取精靈，遺其骨法。若拘以體物，則未見精奧；若取其意外，則方厭膏腴。可與知音說，難與俗人道。

Zhang Mo. (11) Ele e Xun Xu (12) compartilham o mesmo nível. O escopo da maneira, a harmonia do sopro, alcançou a maravilha, adentrando a divindade. Mas quando representava os caracteres internos, punha de lado o método ósseo. Caso alguém se detenha apenas na observação de como estruturava os objetos, não estará apto a ver o seu refinamento. Mas se se olhar para além da forma, então se chegará ao grau com o qual se pode se satisfazer. Este tipo de apreciação da arte só se pode discutir com quem entendeu seu sentido profundo, sendo difícil falar sobre com o comum dos homens.

Notas

6 Lu Tanwei viveu durante o período das seis dinastias (420-589), tendo morrido em, aproximadamente, 485 d.C. Era nativo de Wu, tendo servido na época do imperador Ming, dos Song. Foi contemporâneo de Xie He. Um crítico disse que Lu tinha uma pincelada afiada como sabre. Outro, que Lu Tanwei tinha *ossos*. Zhang Yanyuan cita uma lista de obras de sua autoria, inúmeros retratos, representações de cigarras e pardais, além de cavalos.

7 Esta sentença parece mostrar, mais uma vez, a tendência confucionista do pensamento de Xie He. *Princípio e natureza* são duas palavras muito importantes no confucionismo. A primeira indica a estrutura das coisas, a ordem de tudo o que existe, nomeando originalmente os veios naturais do jade. A palavra *li* (princípio) tem relações com o termo homônimo *li* (ritual), e com a palavra *wen*, que significa escrita, traço, cultura. A palavra *natureza*, por sua vez, esteve no centro das discussões sobre a índole do ser humano: se é boa ou má, se se pode educar as pessoas para que vivam eticamente etc. Resumindo, Xie He nesta frase pode estar falando mais da virtude moral de Lu Tanwei do que de sua pintura propriamente.

8 *Injustamente*, pois para Xie He o mérito de Lu Tanwei enquanto pintor é tão elevado que ele não deveria nem mesmo ser categorizado junto dos outros pintores.

9 Cao Buxing viveu durante o período dos Três Reinos (Wei: 220-265; Shu: 221-263 e Wu: 222-280), em Wu, Estado fundado por Sun Quan, a quem Cao Buxing serviu.

10 Wei Xie viveu durante a dinastia Jin (265-420). Sobre ele, Sun Chang afirma: “a pintura *Florestas e bosques* é a obra superior de Wei Xie, também havendo a pintura dos sete budas.” Gu Kaizhi concorda com Sun, afirmando que a pintura dos sete budas é um dos melhores trabalhos de Wei.

11 Zhang Mo viveu durante a dinastia Jin (265-420). Ge Hong, alquimista e filósofo do século IV afirma no *Mestre que abraça a simplicidade*: “Wei Xie e Zhang Mo juntos são os santos da pintura”.

12 Xun Xu viveu durante a dinastia Jin (265-420). Era chamado Gong Zeng. Segundo Zhang Yanyuan, ele era versado em caligrafia e pintura, tendo sido general durante a dinastia Wei (220-265), depois tendo servido na corte dos Jin.

第二品

Segunda categoria

顧景秀。神韻氣力，不足前修。筆精謹細，則愈往烈。始變古體，創為今範，賦彩制形，皆有新意。扇畫蟬雀，自景秀駿始也，宋大明中，莫敢競矣。

u Jingxiu. (13) Em termos de harmonia divina e força do sopro, não alcançou o virtuosismo de seus predecessores. Mas a precisão de seu pincel e a sua atenção aos detalhes ultrapassou os homens de antanho. Foi o primeiro a mudar a forma antiga, dando início ao estilo contemporâneo. Na aplicação das cores e na mesura da forma forneceu novos conceitos. A pintura de cigarras e pardais sobre os leques foi iniciada em Jingxiu. Durante o grande Ming dos Song, ninguém ousava com ele competir.

陸綏。體運遒舉，風力頓拙。一點，一拂，動筆皆奇。簡於繪事，傳世蓋寡。

Lu Sui. (14) Estilo destacado, pincelada modulada. Bastava apenas um traço e uma pincelada para que pelo movimento do pincel tornasse tudo extraordinário. Não tomava a pintura como ofício, por isto as obras remanescentes são escassas.

袁蒨。北面陸氏，最為高足。象人之妙，亞美前修。但守師法，不出新意。其於婦人，特為古拙。

Yuan Qian. (15) Ele foi aluno de Lu Tanwei, de quem foi o discípulo brilhante. Foi maravilhoso no retrato humano, sendo o segundo em beleza em relação ao virtuoso que o precedeu. Mesmo mantendo tenazmente o modelo de seu mestre, não contribuiu com nenhum conceito novo. A sua pintura das damas possui o ar das obras antigas.

Notas

13 Viveu durante o reinado do imperador Wu (481-485). As versões posteriores do texto de Xie He parecem estar corrompidas neste trecho, onde se lê um comentário a Gu Junzhi no lugar do comentário a Gu Jingxiu, seu contemporâneo.

14 Lu Sui viveu durante a dinastia Liu-Song (420-479). Foi filho de Lu Tanwei.

15 Yuan Qian viveu durante a dinastia Liu-Song (420-479).

第三品

Terceira categoria

姚曇度。畫有逸才，巧變鋒出。魑魅神鬼，皆為絕妙。奇正咸宜。雅鄭兼善，英奇俊拔。天挺生知，出人意表。雖然，洪纖循短，往往有失。

Yao Tandu. (16) Pintor dotado de habilidade proeminente, podia empregar com engenho todo tipo de técnica. Perfeito na representação de toda sorte de espíritos. Tanto no extraordinário quanto no comum, apropriado. Era bom tanto na música aristocrática chamada *Ya* quanto na música popular denominada *Zheng*, pode ser chamado como um talento peculiar. Seu saber era inato, superando as expectativas dos homens. Apesar disto, pode-se dizer que, no que tange ao tratamento das linhas e à estruturação das formas, freqüentemente sofria perdas.

顧愷之。深體精微，筆亡妄下。但跡不逮意，聲過其實。

Gu Kaizhi. (17) Aprofundou seu estilo em refinamento e sutileza. Não usava o pincel em falso. No entanto, suas obras não alcançam a sua concepção. Sua fama ultrapassa a realidade.

毛惠遠。畫體周贍。亡適不諧。出意無窮，縱橫絡繹。位置經略，尤難比鑄。筆力適媚，超邁絕倫。其與忽揮霍，必也極妙。至于定質愧然，翻末盡善，神鬼及馬，泥滯于時。

Mao Huiyuan. (18) O estilo do pintor é redondo, pleno. A sugestão de sua pincelada, sem limites, passando a sensação de movimento e integração. Foi especialmente em matéria de

composição que superou os pintores de seu tempo. Sua pincelada tinha força e graça, ultrapassando o comum dos homens. Quando pintava o fazia com agilidade e rapidez, alcançando o cume da maravilha. No que concerne ao estabelecimento da forma e do caráter dos seus modelos, às vezes era bastante sóbrio, embora não tenha sido bom ao máximo neste ponto. Suas pinturas de espíritos e cavalos receberam influência do seu tempo.

夏瞻。氣韻不足，精密有余。擅名當代。事非虛美。

Xia Zhan. (19) Insuficiente em harmonia do sopro, em matéria de precisão abundante. Embora renomado em sua época, não se pode usar fraseologia excessivamente bela para mudar os fatos.

戴逵。情韻綿密，風趣巧拔。善圖賢聖，百工所範。荀，衛之後，實為領袖。

Dai Kui. (20) A harmonia de seu sentimento era contínua, seu estilo era gracioso, elevado, engenhoso. Sua melhor pintura é o *Santo virtuoso*, modelo para cem trabalhos. Depois de Xun Xu e Wei Xie é, verdadeiramente, um guia.

江僧寶。斟酌袁，陸，親漸朱藍，用筆骨骸，甚有師法。像人外，亡所長也。

Jiang Sengbao. (21) Deliberando sobre Yuan Qian e Lu Tanwei, renovou as gradações de vermelho e de azul. Seu uso do pincel tem sólidez óssea, sendo versado profundamente versado nos modelos dos mestres. Bom apenas no retrato.

吳棟。體法雅媚，制置才巧。擅美當年。有聲京洛。

Wu Lian. (22) Seu modo de estruturar, elegante e resplandecente. Na composição, habilidade e engenho. Com sua beleza dominou sua época, ganhando reputação na capital Luo Yang.

張則。意態宏逸，動筆新奇。

Zhang Ze. (23) Conceção magnificente e aspecto proeminente. Movendo o pincel, tudo se fazia novo e extraordinário.

陸杲。體致不凡，跨邁流俗。時有合作，往往出人。點畫之間，動雜灰瑣，傳於代者蓋寡。

Lu Gao. (24) Sua mesura estrutural não era ordinária, superou o vulgo de seu tempo. Trabalhava em harmonia com as estações do ano. Frequentemente se destacava dos outros. Nas suas pinceladas percebe-se a renovação do fluxo dos movimentos. Quase nenhuma das suas pinturas foram transmitidas à posteridade.

Notas

16 Yao Tandu é categorizado por Zhang Yanyuan como um pintor da dinastia Qi (479-502).

17 Gu Kaizhi viveu durante a dinastia Jin (265-420). Era chamado Chang Keng. Trata-se de um dos pintores mais celebrados da história chinesa. Zhang Yanyuan elogia seu talento. Cita um comentarista que afirma: “desde que nasceram os homens, um pintor como ele ainda não havia aparecido.” Frase que possui a seguinte variação: “desde o tempo de Cang Jie, um pintor assim não havia aparecido”. Segundo Zhang, outro erudito afirma: “o maravilhoso pintor comungou com o divino, suas transformações são como um vôo. Parece uma pessoa que está subindo rumo à imortalidade.” Li Sizhen, da dinastia Tang, disse sobre ele: “Gu nasceu com uma aptidão natural”. Zhang Yanyuan: “Zhang Mo obteve os músculos. Lu Tanwei obteve os ossos. Gu Kaizhi obteve a divindade. A maravilha da divindade não pode ser mensurada. Por isto, Gu é superior a todos”.

18 Mao Huiyuan é categorizado por Zhang Yanyuan como um pintor da dinastia Qi (479-502).

19 Xia Zhan viveu durante a dinastia Jin (265-420).

20 Dai Kui viveu durante a dinastia Jin (265-420), tendo morrido por volta de 395. Também chamado An Dao. Segundo Zhang Yanyuan, era dotado de inteligência e erudição, sendo versado no tambor, no *qin* (um

instrumento de cordas), na caligrafia e na pintura. Além disto, era um artista precoce, mostrando desde a infância talento. Um homem eminente disse sobre sua pintura, quando ainda era uma criança: “esta criança não é comum. Caso se torne um pintor terá grande fama, é uma pena o fato de eu não estar vivo até lá para poder ver sua glória”. Diz-se que ele recusou energicamente ao convite do imperador Wuling, que desejava ver sua capacidade de perto.

21 Jiang Sengbao é categorizado por Zhang Yanyuan como um pintor da dinastia Qi (479-502).

22 Wu Lian viveu durante a dinastia Liu-Song (420-479).

23 Zhang Ze viveu durante a dinastia Liu-Song (420-479).

24 Lu Gao é categorizado por Zhang Yanyuan como um pintor da dinastia Qi (479-502).

第四品

Quarta categoria

蘧道愍。與章繼伯并善寺壁，兼長畫扇。人馬分數，毫厘不失，別體之妙，可謂如神。蘧始師章，冰寒於水。

Qu Daomin. Junto de Zhang Jibo (**25**) fez boas pinturas nas paredes dos templos, além de serem bons na pintura em leques. Dos homens e cavalos não perdiam nenhum detalhe. Eles deram início a uma maravilhosa forma de pintar, pode-se chamá-los por divinos. No início, Qu Daomin tinha Zhang Jibo por seu mestre, mas logo o ultrapassou, como a água que se transforma em gelo em temperatura muito fria.

顧寶先。全法陸家，事事宗稟。方之綏，倩則優。

Gu Baoguang. (**26**) Todo o seu método provém de Lu Tanwei, sua execução remete a Zong Bing. Sua maneira remete a Lu Sui, tendo algo de melhor que Yuan Qian.

王微。微與史道碩并師荀、衛。王得其意，史傳其似。

Wang Wei. Wei e Shi Daoshu (**27**) tiveram por mestres Xun Xu e Wei Xie. Wang Wei conquistou sua idéia, Shi Daoshu transmitiu sua verossimilhança.

Notas

25 Qu Daomin e Zhang Jibo são situados por Zhang Yanyuan como pintores da dinastia Qi (479-502).

26 Gu Baoguang viveu durante a dinastia Liu-Song (420-479). Serviu na corte do imperador Daming.

27 Wang Wei e Shi Daoshu viveram durante a dinastia Jin (265-420). A respeito de Daoshuo, Sun Chang afirma: “Daoshuo e seus três irmãos eram todos bons pintores. Suas obras incluem representações de pessoas, cavalos e gansos”.

第五品

Quinta categoria

劉頊。用意綿密，畫體簡細，筆力困弱，形制單省。婦人為佳，但纖削過差，翻失失真。然玩之詳熟，甚有姿態。

Liu Xu. (**28**) Seu emprego da idéia, contínuo e delicado. Seu estilo é sucinto, as pinceladas não têm muita força, além de a composição ser relativamente simples. A estruturação do pintor era seleta e meticulosa. Ótimo na pintura das damas. No entanto, seu detalhismo passou da medida, quando copiava perdia a verossimilhança. Tendo muito domínio técnico, percebe-se que ele realmente conquistou o decoro.

晉明帝。雖略于形色，頗得神氣。筆跡超越。

Ming Di. (**29**) Ainda que primário em forma e cor, conquistou um sopro divino. O rastro da

sua pincelada é transcendente.

劉胤祖。蟬雀特盡微妙，筆跡超越，爽俊不凡。

Liu Yinzu. (30) Especialmente maravilhoso na pintura de cigarras e pardais. Sua pincelada é transcendente, brilhante e bela; não é como o vulgo.

劉紹祖。善于傳寫，不聞構思。鳩斂卷，近將兼兩，宜有草創，縱於眾本。筆跡調快，勁滑有餘，然傷於師工，乏其土體，其於模寫，特為精密。

Liu Shaozu. (31) Bom na cópia dos modelos, mas não muito bom em conceber por si mesmo. Ele colecionou obras de arte o suficiente para encher um carro. Talvez as inovações vistas em sua pintura venham do estudo daquelas obras. Quando pintava, sua pincelada era livre e rápida, sendo acurado em abundância. Estudou em demasia as técnicas da pintura. Especialmente preciso no que concerne à cópia e à reprodução.

Notas

28 Liu Xu é situado por Zhang Yanyuan como um pintor da dinastia Qi (479-502).

29 Mingdi foi um imperador da dinastia Jin (265-420), tendo governado de 322 a 325. Era chamado Sima Shao e Dao Ji. Foi o filho mais velho do imperador Yuandi.

30 Liu Yinzu, pintor da dinastia Liu-Song (420-479).

31 Liu Shaozu viveu durante a dinastia Liu-Song (420-479). O comentário feito por Xie He parece ter sido corrompido pelos compiladores posteriores à dinastia Tang. Analisando-se o *Registro dos pintores renomados de todas as épocas*, chega-se à conclusão de que no tópico destinado a Liu Shaozu foram acrescentados comentários originalmente dirigidos por Xie He a Liu Yinzu.

第六品

Sexta categoria

宋炳。炳于六法，亡所遺善。然含毫命素，必有損益，迹非准的，意可師放

Zong Bing. (32) Zong Bing não era bom nos seis cânones. No que tange à execução certamente tinha prós e contras, suas pinturas não são um padrão, mas suas idéias podem ser copiadas pelos mestres.

丁光。雖擅名蟬雀，筆跡輕羸。非不精謹，乏其生其氣。

Ding Guang. (33) Mesmo tendo alcançado fama com suas cigarras e pardais, sua pincelada era leve e fraca. Não que não tivesse estudo metuculoso, mas era deficiente no gerar do sopro.

Notas

32 Zong Bing viveu durante a dinastia Liu-Song (420-479). Chamado Chao Wen. Embora seja colocado na sexta categoria por Xie He, foi um pintor celebrado. Zhang Yanyuan dedica uma longa seção a ele no *Registro dos pintores renomados de todas as épocas*. Era bom tanto em caligrafia quanto em pintura.

33 Ding Guang é situado por Zhang Yanyuan como um pintor da dinastia Qi (479-502).