

CLÁUDIA RIBEIRO

ELEMENTOS PARA A COMPREENSÃO DA PINTURA DE PAISAGEM CHINESA

UNDERSTANDING CHINESE LANDSCAPE PAINTING

PALAVRAS-CHAVE:

pintura chinesa;
paisagem;
materiais;
técnicas;
cosmovisão

RESUMO

No sentido de promover a compreensão da pintura tradicional chinesa – sobretudo a pintura de paisagem – procuro discorrer sobre os seus aspectos materiais, técnicos e filosóficos. Começo precisamente pela incompreensão de que tem sido vítima, patente desde os primeiros missionários cristãos na China. Discrimino os vários materiais com ela relacionados, desde os *mediums* aos suportes e enumero os mais importantes tipos de pinceladas que fazem parte do seu vocabulário básico. De seguida, debruço-me sobre os seis grandes preceitos fundamentais para a execução e apreciação de pintura chinesa. Passo então a analisar as diversas características patentes numa obra de arte de pintura chinesa de paisagem, começando pela importância do espaço vazio e pelo jogo do *yin* e do *yang* com ele intimamente associado, seguindo-se a discrição ou insipidez, a fluência, a perspectiva não-linear e a recusa de *mimesis*. Por fim, delinéo um breve périplo pela história da pintura chinesa, não só de paisagem mas de outros géneros também, realçando a diversidade e o tipo de criatividade que lhe são próprios.

KEYWORDS:

Chinese painting;
landscape;
materials;
techniques;
cosmovision

ABSTRACT

Having in mind promoting the understanding of traditional Chinese painting - especially landscape painting - I try to describe its material, technique, and philosophical aspects. I begin precisely with the misunderstanding that it has been a victim of since the days of the first Christian missionaries in China. I point out the materials related to it, from mediums to supports, and list the most important brushstrokes that are part of its basic vocabulary. Next, I look at the six major fundamental precepts for the execution and appreciation of Chinese landscape painting. I then proceed to analyse the main features of an artwork of Chinese landscape painting, starting with the importance of empty space and the intimately associated game of *yin* and *yang*, followed by insipidity, fluency, non-linear perspective, and refusal of *mimesis*. Finally, I outline a brief tour of the history of Chinese painting, not only landscape painting but other genres as well, highlighting the diversity and the kind of creativity that is at play.

¹ Este artigo foi redigido em português de Portugal. Todavia, por decisão pessoal, a autora não segue as regras do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

INTRODUÇÃO¹

É tal a familiaridade com a nossa própria tradição que ela nos pode impelir a tomar como óbvio ou garantido aquilo que deveria, na verdade, ser objecto de questionamento. Uma via privilegiada para combater a referida familiaridade é a investigação de culturas diversas da nossa, como é o caso da chinesa, pois isso obriga-nos a olhar para nós próprios de um ponto de vista novo. É por isso que o entendimento da pintura chinesa não só ajuda ao entendimento de grande parte da cultura tradicional da China, como ajuda também a um melhor entendimento da pintura e da cultura ocidentais. Não irei neste artigo, porém, dedicar-me a fazer comparações entre ambas as tradições, a não ser pontualmente. Tentarei tão-só fornecer uma série de elementos que permitem uma melhor compreensão da pintura chinesa e, nesse sentido, uma eventual dissipação de ideias feitas que acerca dela teimam em persistir.

Começarei por abordar aspectos básicos como os materiais utilizados na pintura chinesa e, de seguida, as técnicas do pincel associadas. No passo seguinte, debruço-me sobre os preceitos tradicionais que subjazem à pintura chinesa, entre os quais os seis principais discriminados por Xie He 謝赫 no séc. IV d.C. Esses preceitos não só estão directamente associados a uma determinada cosmovisão como dão origem às características mais emblemáticas da pintura de paisagem chinesa. Procuro, pois, mostrar a maneira através da qual a pintura de paisagem chinesa se constitui como a incorporação de uma cosmovisão e quais as categorias que, nesse sentido, devem ser evocadas para sua compreensão, como os grandes espaços vazios, a discrição/insipidez, o jogo de complementares/contrastes, a fluência, a ausência de perspectiva linear e a recusa de *mimesis*.

Finalizo com um breve périplo através da história da pintura chinesa, não me debruçando apenas sobre a pintura de paisagem, mas dedicando também alguma atenção a outros géneros, de modo a expôr toda a sua riqueza e diversidade, pois é uma impressão errada mas infelizmente comum julgá-la monótona. É sintomático, aliás, que quando os chineses começaram a visitar os museus de pintura europeus tivessem uma impressão semelhante: que parecia tudo igual.

Mas a pintura chinesa tradicional variou no tempo e varia em estilos e um olhar conhecedor sabe identificar com rapidez a autoria das obras dos grandes mestres. O que não se detecta são os grandes movimentos de ruptura característicos da história da pintura ocidental a partir sobretudo do final do séc. XIX. E por que razão assim é? Porque a acepção chinesa de criatividade não coincide com a acepção ocidental. Os chineses pintavam deliberadamente sobre os ombros dos gigantes que os precederam. Começavam por os imitar, pois a cópia de outros autores não tem na China a conotação negativa que ganhou no Ocidente. É através da cópia que é possível adquirir uma mestria análoga à dos grandes mestres do passado. Essa é a via para conseguir, a um tempo, homenageá-los e ultrapassá-los, acrescentando porventura no futuro algo de verdadeiramente novo. A evolução da pintura chinesa não se assemelha, pois, à evolução da pintura ocidental. A evolução da pintura ocidental baseia-se, antes de mais, numa reflexão acerca da sua própria história e, a partir de dada altura, em movimentos disruptivos em relação a essa história. Ao invés disso, na China, e de modo análogo ao que se passa na sociedade chinesa até ao séc. XX, a evolução fez-se em espiral. O passado não perde nunca o seu valor de modelo, nunca é rejeitado, mas antes incorporado e reinventado no presente. O presente pretende ser o passado melhorado, através de acrescentos e de elaborações.

INCOMPREENSÃO

Os primeiros missionários europeus na China, alguns dos quais admiravam muito de quanto os chineses produziam, adoptavam perante a pintura chinesa uma atitude condescendente, revelando-se incapazes de a entender. Um de entre eles era o insigne missionário jesuíta Pe. Matteo Ricci. Numa das cartas que enviou à Europa, Ricci comentou: “Os chineses fazem amplo uso da pintura... mas ao fazê-lo, não adquiriram a habilidade inerente aos Europeus. Nada sabem sobre a arte de pintar a óleo ou sobre o uso da perspectiva e, como resultado, as suas pinturas carecem de vitalidade.” (apud DUBROWSKAYA 2020: 130).

Ora, o traço mais importante na apreciação da qualidade de uma pintura chinesa é precisamente a impressão de vitalidade, na qual o *qi* 氣 (sopro vital) desempenha um papel crucial. Aquilo que Matteo Ricci via como carência de vitalidade seria porventura a ausência de cores vivas, de contornos definidos, de volume, de ilusão de tridimensionalidade, de perspectiva linear e de *mimesis*, ou seja, a falta de afirmação em comparação com a pintura de paisagem europeia. Os pintores chineses pareciam escolher pintar aquilo que aos artistas ocidentais não atraía: estados da natureza em mudança e cenas insípidas e vagas, amiúde monocromáticas. Além disso, pareciam fugir à representação mimética da natureza, à conformidade com as formas exteriores.

O problema, claro está, não residia na pintura chinesa, mas nos próprios ocidentais, que caíam no erro palmar de abordar a pintura chinesa através das categorias estéticas que lhes eram familiares. Estavam acostumados a uma pintura fiel à observação, bem definida, saturada, com horror ao vazio. Nada disto caracterizava a pintura chinesa. Os missionários europeus desconheciam que os pintores chineses não pintavam a natureza visível, mas o natural invisível, a Via (*dao* 道) da natureza e que, nessa ordem de ideias, não é possível compreender a pintura chinesa a partir das categorias estéticas ocidentais.

Como contraponto ao caso de Ricci, faço aqui a ressalva de que a abordagem chinesa à pintura europeia começou por padecer de males análogos. O artista jesuíta chinês Wu Li 吳歷 (1632-1718), poeta, calígrafo e pintor de paisagens, sentia grande dificuldade em apreciar a pintura europeia. Criticando as suas técnicas e princípios, observou:

A nossa pintura não busca a semelhança física e não depende de técnicas estabelecidas (...). Eles estão constantemente preocupados com problemas de luz e de sombra, primeiro plano e segundo plano, definindo-se por padrões de semelhança física. Até mesmo ao assinar uma pintura, nós fazemo-lo no topo da imagem, e eles por baixo. A forma como usam o pincel também é completamente diferente. (apud DUBROWSKAYA 2020: 130).

Mas regressemos à pintura chinesa e ao seu valor, que só pode ser aprendido tendo em conta a cosmovisão que lhe subjaz. Essa cosmovisão foi sobretudo taoísta e budista na vertente chinesa *Chan* (禪, *Zen* em japonês), desenvolvida num ambiente taoísta. Assim, a escola do *Dao* (taoísmo), pelas suas próprias características, desempenhou um papel decisivo na pintura paisagística chinesa. A escola do *Dao* venerava o natural (*ziran* 自然), sendo o natural, para o taoísta, o espiritual; alimentava uma profunda ligação às montanhas rochosas, morada dos Imortais (*xianren* 仙人); recusava o espírito mundano; e religava os princípios da natureza e a criatividade humana. A pintura era encarada como uma forma

de meditação e como uma das vias (*dao* 道), uma prática espiritual – a expressão do espírito através da forma – ao lado das chamadas artes do movimento e da respiração, como o *taiji* (太极) e o *qigong* (氣功).

Os textos canônicos da escola do *Dao*, como o *Dao De Jing* 道德經 e o Zhuang Zi 莊子, foram instrumentais na formação do pensamento tanto dos teóricos de arte chineses quanto dos pintores de paisagem que eram eles próprios, muitas vezes, teóricos de arte. Além disso, como frisa o *Dao De Jing*, o *Dao* não pode ser senão evocado, sugerido. Ora, a pintura é capaz de exprimir de um modo vivo aquilo que o discurso mata. Não é correcto sustentar, no entanto, que a escola do *Dao* “influenciou” a pintura chinesa, dado que os princípios da arte chinesa precederam os da escola do *Dao*. E a meditação sobre a pintura serviu igualmente a reflexão sobre o *Dao*. Existia antes uma profunda afinidade entre ambos, pintura e escola do *Dao*, que, uma vez cultivada, se veio a revelar frutuosa pois, como bem comenta Willis (1987: 9) “Tanto a arte como o Taoísmo começam com a natureza”.

MATERIAIS

Os materiais mais associados à pintura chinesa são os denominados “quatro tesouros do letrado” (*wenfang sibao* 文房四宝): os pincéis, a tinta, o papel e o tinteiro (*bi mo zhi yan* 笔墨纸砚).

Os pincéis são feitos com pelos de vários animais (coelho, cabra, doninha siberiana, etc.), o que lhes confere características diversas, como distintos graus de maciez, entre outras. Terminam numa ponta cónica e são atados a um cabo de bambu ou de madeira.

As tintas obtinham-se esfregando contra uma pedra molhada um bolo seco de matéria animal ou vegetal misturado com minerais e cola. Cada artista fazia as suas tintas, pois não havia produção comercial.

Os tinteiros são ardósias cuja origem remonta aos instrumentos para a moagem de pedras. O seu fabrico atingiu o auge nas dinastias Ming 明 e Qing 清, exibindo grande variação nas formas (Ming) e muita decoração e coloração (Qing).

O papel começou a ser utilizado a partir de 100 d. C. mas só assumiu a primazia na dinastia Yuan 元. Até então, utilizava-se sobretudo a seda (a partir de 300 a.C.), que os pintores mais conservadores tenderiam sempre a preferir. O papel foi ganhando terreno por ser mais barato e mais absorvente, permitindo mais informalidade e efeitos pouco comuns e espontâneos.

Quanto aos suportes, eram variados. Os rolos de mão em seda estiveram em voga desde 100 d. C. Os rolos de suspensão em seda entraram em cena no séc. 600 d.C. ganhando proeminência no séc. X.

A dinastia Song 宋 foi a grande era da pintura sobre leques. Estando muito associados à decoração, eram mais populares entre os artistas da Academia. A partir de 1100 d. C. pintava-se sobre leques circulares (em geral, de seda) e, a partir de 1450 d.C., sobre leques dobráveis. Estes costumavam ser de papel e eram de origem japonesa; foram introduzidos no séc. X por monges budistas e re-introduzidos no séc. XV através da Coreia.

Na dinastia Song, os álbuns também se tornaram muito populares para os artistas do sul e para os letrados amadores com gosto pelo estilo espontâneo. Sem contrapartida no Ocidente, um elemento muito importante numa pintura chinesa é a presença de selos previamente gravados em carimbos de vários tipos de pedra que servem para registar a autoria ou a posse da obra. Acrescentavam-

-se igualmente às pinturas inscrições encomiásticas, poemas ou o registo da sua história, considerando-se que, desse modo, se honrava a obra e se acrescentava valor. Este costume teve o seu início na dinastia Tang 唐, mas conheceu um incremento sobretudo a partir da dinastia Song 宋, quando o anonimato dos artistas artesãos foi sendo substituído por uma crescente individualidade.

TÉCNICA

Um verdadeiro pintor de paisagens chinesas compreende profundamente a natureza e a técnica do pincel e toda a gestualidade a ele associada. E, como sucede na caligrafia, recorre a um determinado vocabulário básico de pinceladas (*cun* 皴, que significa também “rugas”). Tanto na caligrafia como na pintura, os traços básicos do pincel são amiúde descritos de forma metafórica (por exemplo, o gancho da caligrafia, *gōu* 钩, deve assemelhar-se a uma “cabeça de ganso”). Caligrafia, pintura e poesia são “as três artes do traço”, sendo a caligrafia considerada a forma cimeira e supremamente pura de pintura.

Os diversos tipos de pinceladas são os elementos mais importantes da pintura de paisagem chinesa. O domínio da sua história e formato é essencial para a apreciação, a identificação e a datação das pinturas de paisagem chinesas. Foram desenvolvidos ao longo do tempo e utilizados para representar a textura de formações rochosas. Assim, ajustam-se à representação de diversos tipos de montanha, de rochas, pedregulhos, etc.

O *Manual do Jardim de Sementes de Mostarda* (*Jieziyuan Huachuan* 芥子園畫傳), publicado em 1679, (dinastia Qing) distinguiu 19 traços de textura. Zheng Ji, também da dinastia Qing, escreveu no primeiro volume de *A Essência da técnica de pintura do estúdio Menghuanju* [*Sonho*] (*Menghuan ju hua xue jianming* 梦幻居画学简明) que

existem dezasseis pinceladas, entre as quais *pima* 披麻, *yuntou* 云头, *zhima* 芝麻, *luanma* 乱麻, *zhedai* 折带, *maya* 马牙, *fupi* 斧劈, *yudian* 雨点, *danwo* 弹涡, *kulou* 骷髅, *fantou* 矾头, *heye* 荷叶, *niumao* 牛毛, *jie suo* 解索, *gui pi* 鬼皮 e *luan chai* 乱柴. (cf. HUI; JIA, 2019: 169).

Acrescenta que têm origem nas formas de dezasseis montanhas, sendo, pois, “uma transformação da forma física da rocha na técnica de pintura” (HUI; JIA, 2019: 169).

As pinceladas apresentam-se sob três aspectos: em pontos, em linha ou planas.

1) Entre as pinceladas de textura em pontos, contam-se as pinceladas “gotas de chuva” (*yi dian cun* 雨点皴) que se assemelham a gotas de chuva quando atingem o solo. São usadas para representar elementos no primeiro plano, como fragmentos de rocha e pedras corroídas com cavidades. São também conhecidas como “meio-feijão” (*douban pi* 豆瓣披) ou “cabeça de prego” (*ding tou cun* 钉头皴). São pinceladas densas de formato alongado. Fan Kuan 范寬, um pintor da dinastia Song do Norte, foi quem recorreu a estas pinceladas com maior sucesso.

As pinceladas “pontos Mi” (*mi dian cun* 米点皴), foram criadas na dinastia Song do Norte pelo pintor e calígrafo Mi Fu 米芾 e pelo seu filho, Mi Youren 米友仁. São pinceladas em geral horizontais e oblongas, muito adequadas para pintar montanhas enubladas, florestas densas e paisagens chuvosas. Mi Fu cos-

tumava pintar pontos maiores, semelhantes a arroz, enquanto o filho optava por pontos menores.

2) Entre as pinceladas de textura em linha, contam-se as “fibra de cânhamo” (*pi ma cun* 披麻皴), “fibra de folha de lótus” (*he ye cun* 荷叶皴), “nuvem cirro” (*juan yun cun* 卷云皴), “pelo de boi” (*niu mao cun* 牛毛皴), entre outras. As pinceladas “fibra de cânhamo” assemelham-se à fibra de cânhamo. Podem ser longas ou curtas. As montanhas sedimentadas, com textura estriada ou em camadas, assim como as rochas ásperas, são pintadas com pinceladas “fibra de cânhamo”, consideradas das mais importantes. Foram desenvolvidas por Dong Yuan, grande pintor da dinastia Song, e tornaram-se preponderantes com os Quatro Mestres da Dinastia Yuan 元, em especial com Huang Gongwang 黃公望 que as aplicava de forma solta, caligráfica. As terras erodidas pela chuva e pelos rios que se vão tornando mais macias também podem ser pintadas com pinceladas “fibra de cânhamo” ou “folha de lótus”. Estas últimas assemelham-se ao padrão dos veios das folhas de lótus. Evoluíram a partir das pinceladas “fibra de cânhamo”. Foram muito utilizadas por Zhao Mengfu 趙孟頫, pintor e calígrafo da dinastia Yuan, e são um recurso comum para pintar cristas de montanhas ou rachas nas rochas. São sempre executadas com o pincel na vertical. As pinceladas “nuvem cirro”, também conhecidas como “topo de nuvem” (*yun tou cun* 云头皴), são pinceladas que desenha uma curva e retorna ao centro. Guo Xi 郭熙, pintor da dinastia Song do Norte, foi o primeiro a utilizá-las.

As pinceladas “pelo de boi” foram inventadas por Wang Meng 王蒙 na dinastia Yuan, ao combinar as pinceladas “fibra de cânhamo” e “corda desfeita” (*jie suo cun* 解索皴), que se parecem com a ponta emaranhada de uma corda. Servem para mostrar a textura complexa das rochas.

As pinceladas “banda dobrada” (*zhe dai cun* 折带皴) foram criadas por Ni Zan 倪瓚 também na dinastia Yuan para dar a ver a formas afiadas e quadradas das pedras de montanha.

As pinceladas “lenha desarrumada” (*luan chai cun* 乱柴皴), assemelham-se a pedaços de lenha desorganizados e trazem vida e emoção à pintura. Foram muito usadas por Shen Zhou 沈周, da dinastia Ming.

As pinceladas “esqueleto” (*kulou cun* 骷髅皴) parecem crânios humanos e servem, por exemplo, para pintar pedras (HUI; JIA 2019).

3) Entre as pinceladas de textura plana, contam-se as grandes ou pequenas pinceladas “golpes de machado” (*fu pi cun* 斧劈皴), criadas por Li Sixun 李思訓 na dinastia Tang. Há ainda que referir que Li Tang 李唐 e Liu Songnian 劉松年, na dinastia Song, as aperfeiçoaram. Parecem-se com golpes de faca ou machado. Servem para marcar a textura das rochas. As montanhas de granito são sempre pintadas com pinceladas “golpes de machado”, excelentes para representar penhascos lisos, angulares ou com estrutura em camadas. Predominaram entre os sécs. XII e XIII na escola Sul da dinastia Song e os expoentes máximos da sua utilização foram Ma Yuan 馬遠 e Xia Gui 夏圭.

As “pinceladas sem osso” (*mei gu cun* 没骨皴) são sempre pintadas com o pincel húmido e de forma inclinada. A gradação da tinta é muito suave e difere das outras pinceladas de textura forte e dura. Não servem para transmitir a textura das rochas, mas sim para transmitir uma sensação de tridimensionalidade, dando forma e substância à rocha. São muito usadas para pintar montanhas mergulhadas na névoa ou no nevoeiro (WAY: 2001).

Além disso, o pintor pode adoptar diferentes maneiras de utilizar a tinta: seca, meio-seca, húmida, meio-húmida, simples, acumulada e riscada.

OS SEIS ELEMENTOS LIU FA 六法

O primeiro e mais notável tratado acerca dos preceitos a adoptar na execução e apreciação de pintura é da autoria de Xie He 謝赫 (final do séc. V) e intitula-se *Avaliação dos Antigos Pintores (Gu hua pin lu 古畫品錄)*. Avalia 27 antigos pintores de acordo com o critério de “Seis Elementos a Considerar em Pintura” (*Huihua liufa 繪畫六法*). Não se tratava de novos preceitos, mas de preceitos que já estavam então em vigor no que dizia respeito à pintura. E, no essencial, nunca viriam a ser abandonados ou substituídos por outros.

1) O primeiro elemento é a capacidade de gerar um movimento vívido através da ressonância do Sopro vital, *qiyun shengdong 氣韻生動*. Trata-se do preceito mais inclusivo no que respeita à essência da pintura chinesa.

Como frisa Jullien (2003: 201-2), a China valorizou, não a percepção, não a visão, mas a respiração e o seu sopro, *qi 氣*. O *qi*, geralmente traduzido por ‘sopro’ ou ‘energia’, tem origem no Dao. Os chineses explicam todo o tipo de eventos em termos de movimentos de *qi*, que tudo penetra e tudo anima. O *qi* é a respiração do universo que permite a transformação e a renovação e que, tal como o vento, não se pode aprisionar.

A pintura deve transmitir essa respiração do mundo, o que só é possível se o *qi* que flui no pintor e o *qi* que flui no mundo não se obstruírem mutuamente, mas tornarem-se antes num único fluído. Nessa medida, a pintura chinesa não é apenas uma cosmovisão em acção; é uma prática espiritual na qual o pintor aprende a tornar-se veículo da natureza.

2) O segundo elemento é a capacidade de manejar o pincel de tal modo que revele o osso, *gu fa yong bi 骨法用筆*. Não é possível ser um pintor sem dominar esta técnica.

Trata-se de um princípio estético associado aos materiais tradicionais da pintura e caligrafia chinesas: pincel e tinta. O traçar das linhas está em relação directa com a caligrafia e deve transmitir a estrutura, o “osso”, dando uma sensação de força e confiança e revelando a própria vida nervosa do pintor. A ossatura é conseguida através de um movimento linear da ponta do pincel que adiciona músculo ao traço. Sem esse movimento, a pintura amolece. Utiliza-se sobretudo para pintar ramos, caules e galhos e mesmo flores mais delicadas para nelas sugerir uma força oculta.

3) O terceiro elemento é a capacidade de mostrar a conformidade com os objectos de modo a produzir semelhança, *ying wu xiang xing 應物象形*. Não se trata aqui da semelhança exterior, mas sim de encetar uma relação com as coisas na qual se retrate a sua natureza autêntica. Não é simples “re-presentação”, uma presença em segundo grau, mas presentificação da própria energia da natureza. A pintura é uma experiência vivencial entre pintor, pincel, papel, tinta e paisagem. Sendo todos naturais, gera-se um fluxo dinâmico, interpenetrando-se e transformando-se reciprocamente.

4) O quarto elemento é a sábia aplicação da cor de acordo com as características, *sui lei fu cai 隨類賦彩*. O uso da cor era quase sempre muito comedido. A preferência, na pintura de paisagem e sobretudo a partir da dinastia Song, ia para o uso exclusivo de tinta negra porque o bom pintor sabia sugerir as diferentes cores através da sua aplicação diluída em mais ou menos água.

5) O quinto elemento é a capacidade de planear, a posicionar e organizar, *jingying weizhi 經營位置*. Trata-se da composição, da sábia ordenação dos elementos da pintura no espaço da seda ou do papel e do aproveitamento do vazio e do cheio.

6) O sexto elemento é a transmissão de modelos, *chuan yi mo xie 傳移模*

寫. Há que tomar a própria natureza como modelo, mas sobretudo que tomar como modelo as pinturas dos antigos mestres. O aprendiz de pintor não copia a árvore física da paisagem, mas a árvore pintada pelo mestre, pois é na pintura que a verdadeira natureza das árvores se revela. Tentará sempre preservar o espírito do mestre, mas para se tornar ele próprio mestre terá no futuro de adicionar um toque pessoal, um estilo próprio.

O VAZIO XU 虛

E de que modo é possível transmitir um movimento vívido através da ressonância do Sopro vital, *qiyun shengdong* 氣韻生動, esse preceito que é, de entre todos, o mais inclusivo no que respeita à essência da pintura chinesa?

Antes de mais, há que recorrer ao vazio. O Vazio *xu* 虛, desempenha um papel capital e muito positivo no pensamento chinês. A noção de Vazio está no centro da rede conceptual em volta do *Dao*. O vazio *Dao*, fonte de onde tudo brota, o ‘vale obscuro’ e a água ‘sem forma’ que por isso tudo penetra e contém todas as formas, é o local onde as transformações têm lugar, permitindo ao *qi* fluir.

Também a pintura só é possível devido à presença do vazio, sinal de desobstrução, de flexibilidade e de vida. Sem vazio, a pintura não ‘respira’. O vazio surge a quem contempla uma pintura como uma ausência poderosa onde o *qi* circula e onde mundo visível e mundo invisível se interpenetram. Vazio tem de ser, também, o coração do pintor se deseja levar a cabo uma efectiva presentificação da natureza, reflectir em si o Céu e a Terra. Uma boa pintura é, assim, um microcosmo, uma obra da própria natureza. Superfícies cheias, como as da pintura clássica ocidental, evocavam para um chinês bloqueio e dificuldades respiratórias. O Vazio é, pois, um dos grandes temas da pintura de paisagem chinesa e é representado sobretudo pelo espaço em branco que, em certas obras das dinastias Song e Yuan, chega a tomar conta de dois terços da superfície.

O pintor capta a dinâmica do cheio e do vazio, de ocultação e desocultação. Ou seja, pinta as formas em trânsito e em fluxo, porque elas são “trans-formação”, são processos. Isso é conseguido esbatendo os elementos da imagem na atmosfera em redor; por exemplo, envolvendo-os numa neblina que os oculta parcialmente. Há um gosto pela bruma, que vela e desvela a um tempo.

Zhang Yanyuan 張彥遠 (815-877), historiador e pintor, descobriu um ensaio sobre pintura de paisagens da autoria de Wang Wei 王維, considerado o maior pintor da dinastia Tang. Wang Wei afirmava aí que as nuvens devem obscurecer metade das montanhas, as cascatas devem cobrir secções de grandes rochas, as árvores devem esconder parcialmente os pavilhões e as torres, figuras humanas e animais devem pontilhar as estradas. A manhã deve ser retratada através de uma bruma de luz a amanhecer sobre as montanhas, e a noite deve ser mostrada através do pôr do sol atrás das montanhas.

É interessante notar que a pintura clássica chinesa, aliás, não se concretiza em quadros, mas em rolos de mão que revelam a paisagem processualmente ao serem desenrolados. Quanto aos rolos de suspensão, permitem que as mesmas pinturas não fiquem em exibição constante nas paredes, impondo-se ao olhar. De fácil manejamento, são desenroladas e penduradas de acordo com um certo contexto (por exemplo, as estações do ano) e em determinadas ocasiões significativas (por exemplo, uma reunião de amigos). Depois, os rolos são de novo guardados, também eles obedecendo ao movimento de ocultação e desocultação.

O PAR YINYANG 陰陽

O *Dao*, que circula através do *qi*, é interação de *yin* e *yang*. O *yinyang* é uma estrutura binária que aponta a paradoxal interdependência dos opostos e está no cerne da cosmologia chinesa enquanto padrão embutido na natureza dos seres. São fases relacionais presentes em tudo, criando uma dinâmica de atracção e de oposição, de equilíbrio e tensão. O *yin* é a fase sombria, passiva, regressiva, retro-activa, receptiva, fria, evanescente e decadente. O *yang* é a fase brilhante, activa, progressiva, expansiva, doadora, quente, emergente e florescente. *Yin* e *yang* são o que são em relação um ao outro e em cada um deles se encontra o germe do outro, tendendo, por isso, a tornar-se um no outro (WANG 2012).

Em chinês, o termo “paisagem” diz-se *shanshui* 山水 ou *shanchuan* 山川, ‘montanha-água’ ou ‘montanha-rio’, precisamente para simbolizar o jogo do *yin* e do *yang*. Concomitantemente, o próprio pincel é associado à montanha e a tinta associada à água.

Não existe boa pintura sem o jogo de contrastes *yinyang*. Uma boa pintura joga-se no cheio e no vazio, no alto e no baixo, no vertical e no horizontal, no direito e no tortuoso, no perto e no longe, no grosso e no fino, no compacto e no fluido, no opaco e no transparente, no familiar e no estranho, no invernososo e no primaveril, no escuro e no claro, etc. E cada pólo vai remetendo sempre para o seu oposto, ambos surgindo como que se interpenetrando, não sendo possível apontar com clareza o momento exacto em que o pólo *yin* se torna *yang* ou vice-versa: o alto advém baixo, o grande advém pequeno, a luz advém escuridão, o passivo advém activo e vice-versa.

Uma vez que é quando o *yin* está no auge que começa a emergir o *yang*, é a variação *yinyang* que permite à pintura ganhar vida. Torna-se possível sugerir um mundo que está em permanente trânsito. Sem contrastes *yinyang* a pintura mostraria ‘preferências’ e, se mostrasse preferências – demasiado *yang* ou demasiado *yin* – o *qi* ficaria obstruído, não haveria animação e equilíbrio, não haveria vida.

A INSÍPIDEZ /O APAGAMENTO DAN 淡

A pintura deve assemelhar-se ao próprio *Dao* sobre o qual se afirma no *Dao De Jing* que é *dan* 淡, ‘sem-sabor’, insípido. *Dan* 淡 é o caracter onde a água se une ao fogo: uma pintura *dàn* parece “apagada”, pouco afirmativa. Mas é esse apagamento, essa discricção, essa falta de afirmação, essa ausência de semelhança a algo em particular que permite acolher todas as cores, todos os sabores, todas as afirmações. Esta pintura despojada envolve quem a contempla numa atmosfera difusa que se mantém muito para lá do momento de contemplação. E como não é saturada e escolhe não representar nada directamente, também não chega a parecer-se exactamente com nada e, por isso, engloba e evoca todas as paisagens, é uma e outra ao mesmo tempo. Nada coincidindo completamente consigo mesmo, não há determinações exclusivas a pintar, não há entidades a constituir como objectos, não há que tornar as coisas nítidas ao olhar.

FLUÊNCIA

Ao contrário dos pintores de paisagem ocidentais, em especial dos impressionistas e pós-impressionistas, os pintores chineses não se deslocavam para as montanhas com o seu material de pintura. Deslocavam-se para se deixar simplesmente penetrar pela atmosfera da montanha, para nutrir-se de vida e aprender a não focalizar o olhar em nada de particular.

O bom pintor não pintava o que estava diante de si; nem pintava de memória. Retornando a casa, o passeio já esquecido, ia pintar numa atitude de recolhimento, de calma concentração e só quando sabia que tudo sairia sem esforço, sem qualquer hesitação, irresistivelmente, como se o pincel pintasse sozinho.

Perante a folha de papel, a sorte da pintura estava lançada. Não seria possível voltar atrás depois de o pincel ter tocado a superfície do papel. Tornar-se-ia uma obra de arte se entre o artista e os processos vitais da natureza houvesse um acordo perfeito.

Quando o pintor e o seu desempenho se unificam com a natureza numa mesma intenção, *shouyi* 授意, então aquele pode prosseguir o seu caminho às cegas, num estado de fluência. No estado de fluência há uma mobilização integral do corpo e uma presença de espírito constante, como tão bem transmite a conhecida história do talhante do capítulo 3 do Zhuang Zi 莊子 que trabalhava ‘com o espírito e não com os olhos’, recusando-se a contrariar a textura natural da carne, abrindo caminho através do espaço vazio entre as articulações. Por isso, usava sempre a mesma faca havia já dezanove anos. Foi comparando-o precisamente ao talhante de Zhuang Zi que Zhang Yanyuan 張彥遠 elogiou a pintura de Wu Daozi 吳道子, grande mestre da dinastia Tang.

A pintura virtuosa, que exhibe domínio técnico, era profundamente desprezada. Mas considerava-se o domínio da técnica imprescindível se o objectivo era querer ultrapassá-la. E só era possível ultrapassá-la atingindo o estado de fluência. No estado de fluência, não existe consciência de si, auto-observação. A auto-observação analítica é uma observação dualista, uma cisão interior que nos torna inaptos: o pintor consciente de estar a pintar torna-se inapto. O bom pintor ‘confia no pincel’ (*xinbi* 信筆), no seu sentido, *yi* 意, que é, a um tempo, o próprio sentido do mundo, do Sopro vital. Quando pinta, todas as forças estão focalizadas, afastando-se do habitual estado de dispersão em que vive no dia a dia. A sua actividade desenrola-se fora do espaço-tempo quotidiano. Por isso, o que o pintor pinta é muito mais do que uma paisagem (uma “parte de um país”). Pinta todo o pulsar do universo, como tão bem glosou Zong Bing 宗炳 (375 - 444), músico e artista que redigiu um dos mais antigos textos chineses acerca da pintura de paisagem, o *Shanshuihua xu*, 山水畫序:

Vivendo no ócio,
controlando a respiração,
esvaziando copos de vinho
e tangendo o alaúde,
quedo em contemplação silenciosa
perante uma pintura que desenrolei.
E então, embora permaneça sentado,
viajo por todos os cantos do universo.
(於是閒居理氣，拂觴鳴琴，披圖幽對，坐究四荒)

Não se limitando a descrever o que observa, o pintor deixa-se atravess-

sar pela natureza, a tal ponto que só pinta o que realmente importa: o fundo comum de onde tudo brota. É por isso capaz de transmitir o que pinta como se fosse uma extensão do seu próprio corpo. Nas palavras de Guo Xi:

Só um tolo pode acreditar que, para pintar, basta adquirir habilidade manual e utilizar o pincel de seda mais fino, a tinta preta de mais belo tom, a seda ou o papel de melhor qualidade. Só será verdadeiramente pintor aquele que souber meditar durante anos, identificar-se com o objecto do seu estudo e tornar-se, ele mesmo, árvore, torrente, bruma e ave. Quando no meu coração ressoa o universo, quando logro alcançar o pleno acordo do meu espírito com a minha mão, só então começo a pintar e, sobre a seda que o meu pincel acaricia, o céu e a terra harmonizam-se e o homem é livre. (Guō Xī, *Linquan gao zhi. Ji shanshui xun* 林泉高致·集山水訓, séc. XI, apud ROY, s/d: 79-80)

Não se trata aqui de uma liberdade formal, política ou mesmo moral. O pintor é livre porque é natural, *ziran* 自然, ‘por si naturalmente’. Trata-se de uma liberdade que se revela na espontaneidade, na ausência de esforço, como os peixes a nadar e os pássaros a voar. Só se pode ser um mestre neste estado de fluência *ziran* após anos de aprendizagem, não só de pintura no sentido estrito, mas da via do natural, do *Dao*. Assim, a ressonância espiritual (*qiyun* 氣韻) exprime o poder do pintor de “transmitir na sua obra os sopros vitais e a transformação do *Dao*” (LÓPEZ 2007: 272).

O conceito de *ziran* estava ligado ao de ‘pincelada única’ (*yibi shu* 一筆書) que surgiu no contexto da caligrafia mas foi posteriormente introduzido na pintura. Só possível num estado de fluência, mestres da pintura ‘de um só traço’, análoga do *Dao* que é um e tudo ao mesmo tempo, foram, por exemplo, Lu Tanwei 陸探微 e Su Shi. O grande pintor Shi Tao 石濤 redigiu mesmo um tratado admirável acerca da Pincelada Única: “A regra baseia-se na Pincelada Única. A Pincelada Única é a origem de todas as coisas, raiz de todos os fenómenos” (SHI TAO, 7). A partir destas teorizações dos letrados, a pincelada única, esse concentrado energético de tudo - tudo absorve e tudo engendra, todas as mutações - tornou-se no ideal a alcançar.

PERSPECTIVA

Uma das razões constantemente evocadas pelos primeiros europeus que dirigiram o olhar para a pintura chinesa para a suposta menoridade desta era a ausência de perspectiva linear, essa glória da pintura ocidental do Renascimento. Com efeito, os chineses não se interessavam pela perspectiva linear e não existe nas suas pinturas a linha de fuga da pintura ocidental. Mas a ausência de perspectiva linear não era um sintoma de menoridade intelectual ou artística dos chineses. Pelo contrário, era o sinal de uma opção filosófica e espiritual diferente que nada ficava a dever em excelência à ocidental. Na base da recusa da perspectiva linear encontrava-se o repúdio pela escolha de um ponto de vista. A perspectiva linear supõe a adopção de um único ponto de vista e a escolha de um ponto de vista em detrimento de outro era considerada pelos pintores chineses uma limitação. A perspectiva cavaleira era mais apreciada porque torna possível mostrar as quatro paredes de um edifício e o que se passa no seu interior. Mas nenhuma perspectiva devia ser absoluta; deveriam ser antes insinuadas diversas

perspectivas a um tempo, de modo a tonar possível contemplar as coisas de variados ângulos.

Os pintores chineses conseguiam transmitir o jogo do perto e do longe seguindo a ‘noção das três distâncias’ estabelecida por Guo Xi: distância alta (*gao yuan* 高远) – entre a base e o topo da montanha -, distância nivelada (*ping yuan* 平远) – entre uma montanha próxima e uma afastada - e distância profunda (*shen yuan* 深远) – entre o topo e a base da montanha. Deixando áreas em branco (*liu bai* 留白), desligando as montanhas e os riachos mais afastados dos que estão mais próximos, a parte inferior da pintura agindo como primeiro plano, a parte superior como plano de fundo, numa alternância de aparecimento e desaparecimento, os pintores criavam assim uma série subtil de diagonais que conduziam o olhar não só de baixo para cima, mas também o mergulhavam em profundidade. O efeito era o de uma perspectiva que se move, levando o olhar a deambular.

A ORIGEM DA PINTURA

De acordo com o pintor e teórico de arte Zhang Yanyuan, a pintura, tal como a escrita, não tinha origem humana. Procedeu de uma revelação feita à humanidade por seres espirituais e míticos capazes de criar imagens como símbolos do pensamento. No primeiro capítulo do seu *Lidai ming hua ji* 歷代名畫記, concluído em 845, Zhang Yanyuan sublinha que a pintura

penetra por completo em todos os aspectos do espírito universal. Sonda o que é subtil e abstruso, servindo assim o mesmo propósito dos Seis Clássicos, e move-se em círculo como as estações do ano. Tem a sua origem na Natureza e não em qualquer decreto ou obra humanos. (apud SIREN 1936: 7)

A pintura sonda o mundo, é uma forma de conhecimento do espírito da natureza (como os Seis Clássicos) e de vivência do espírito da natureza (move-se em círculos como as estações do ano). É, ela própria, obra do espírito da natureza.

Não admira, portanto, que, de acordo com Farrer (2007: 111), a pintura de paisagem chinesa pareça ter tido origem em descrições da terra dos espíritos e do paraíso dos Imortais e que, desde a sua emergência, as artes do pincel e da tinta, *bimo* 筆墨, a pintura e a escrita, tivessem ligação a uma dimensão iniciática. Com efeito, desempenhavam funções cerimoniais e religiosas, mas também políticas e de registo de acontecimentos históricos.

Ao invés do que sucedeu na Europa, onde emergiu como tema principal e independente só no séc. XVII, tendo ocupado um lugar pouco prestigiante na hierarquia de géneros até ao séc. XIX, a pintura de paisagem afirmou-se como género primordial na China desde a dinastia Tang (sécs. VII-X).

Dinastia Han 汉

Da pintura pré-Han, da dinastia Zhou, encontraram-se murais desde 1100 a.C. e caixões e caixas desde 800 a.C. Palácios, templos, túmulos reais, eram decorados com pinturas murais com temas éticos e didáticos. No final da dinastia, as dimensões artística e ritualista começam a separar-se.

Da dinastia Han (206 a.C.- 220 d.C.) sobreviveu pintura mural, pintura em biombos, rolos de seda, lajes funerárias, objectos de laca, têxteis. Não se en-

contram formas abstractas, mas sim ilustrações de narrativas históricas, histórias morais, temas mitológicos e cenas naturalistas. São célebres os achados do sítio arqueológico de Mawangdui, em Changsha, no Hunan, escavados entre 1972 e 1974. Trata-se dos túmulos de um funcionário público de alta patente, o marquês de Dai, da senhora Dai e do filho de ambos.

As pinturas sobre a veste fúnebre da senhora Dai, com 205 cm, que talvez fosse uma mortalha para auxiliar a sua alma na passagem entre a vida e a morte, tem feito correr rios de tinta e conta com o primeiro retrato conhecido de um indivíduo específico na pintura chinesa: a própria senhora Dai envergando um manto de seda bordado, apoiada a um cajado.

Período das Seis Dinastias *liu chao* 六朝 (220 a 589 d.C.)

Desconhecem-se obras originais dos pintores do período das Seis Dinastias (420-589). Restam apenas os seus nomes. Os murais testemunham que o budismo se tornara no motor das artes, como a *Jataka do Rei dos Veados*, da dinastia Wei (386-534).

O estilo era meticuloso e apresentava contornos com linhas. Gu Kaizhi 顧愷之 (345-411), da dinastia Jin (265-420), é o primeiro pintor chinês de que se conhece o nome, mas nada subsiste das suas pinturas murais que apresentariam grande mestria técnica, integrando elementos do passado e elementos novos, e onde se denotava a influência do budismo. São-lhe atribuídos *A deusa do Rio Luo* (*Luoshen fu* 洛神賦) e *Conselhos da instrutora* (*Nüshi zhen tu* 女史箴圖), pinturas figurativas com contornos e linhas, num estilo meticuloso. A paisagem é apenas um cenário de fundo para a acção que se desenrola em primeiro plano.

Entre os murais das caves budistas de Dunhuang podem apreciar-se alguns da dinastia Zhou do norte (557 to 581 d. C.), como *Observação da agricultura sob a árvore*, e *Buda ladeado por bodhisattvas com apsaras em voo*. Os artistas eram então classificados de acordo com a sua educação e habilidade, desde os humildes artesãos-pintores (*huagong* 畫工) até aos pintores da corte presentes na lista de espera do imperador (*dai zhao* 待詔), que gozavam de um alto estatuto oficial, próximo do trono. Este sistema duraria até à dinastia Qing.

Dinastia Sui 隋 (581 a 618 d.C.)

Data desta dinastia a pintura *Excursão na primavera* atribuída a Zhan Ziqian 展子虔 e considerada a primeira obra paisagista chinesa. Apresenta já o estilo azul-verde que também dominaria na dinastia Tang.

Dinastia Tang 唐 (618-907 d.C.)

Inaugura-se o período clássico da pintura e da arte chinesa em geral. O estilo (*fengge* 风格) Tang caracterizou-se, por um lado, pelo respeito pelas regras, pela busca de rigor e, por outro, pela extrema variedade, fruto da influência das diversas correntes de pensamento, a escola de *Ru* (confucionismo), a escola do *Dao* (taoísmo) e a escola de Buda (budismo).

A pintura de paisagem começa a afirmar-se como género primordial. É conhecida como *qing lü bai* 青绿白 (azul, verde, branco) ou *jin bi shanshui* 金碧山水 (paisagem de jade e ouro): utilizavam-se cores minerais e a composição era

cuidada, com recurso a linhas finas.

Dois pintores de paisagem da corte de renome foram Li Sixun 李思訓 e Li Zhaodao 李昭道, mas o mais célebre é, sem dúvida, Wang Wei 王維, também poeta de excelência e burocrata na corte Tang. No entanto, restam apenas cópias das suas obras.

Wáng Wéi foi o grande precursor da pintura dos letrados. Era adepto do budismo Chan. Fugiu das cores da pintura Tang, adoptando a monocromia que tanto se passou a associar à pintura de paisagem chinesa. As suas cenas quietistas, parcas em detalhes, com água e nevoeiro, raramente apresentavam qualquer presença humana. A aparente simplicidade era conseguida através de grande sofisticação. Adoptou uma técnica muito espontânea conhecida como “tinta quebrada” (*pomo* 破墨): através de movimentos amplos do pincel a tinta era aplicada em manchas que deixavam espaços em branco no papel ou na seda.

Não obstante, o género preponderante até ao final desta dinastia foi a figura humana, tanto religiosa (representando patriarcas budistas, *luohan* 羅漢) como profana. Na pintura religiosa detecta-se maior exigência de realismo, pois trata-se de retratar personalidades históricas. Pintores de renome foram Zhan Ziqian 展子騫 e Guanxiu 貫休. No género profano representavam-se sobretudo tipos, pretendendo-se transmitir uma atmosfera, com pintores de renome como Gu Hongzhong 顧闳中, e Zhang Xuan 張萱. Um subgénero era “Belas Mulheres”, através do qual se pode conhecer o ideal de beleza feminina Tang: rostos redondos, penteados elaborados e corpos roliços. Nomes conhecidos são Zhou Fang 周昉 e Zhou Wenju 周文矩. No género “Animais”, o mais afamado foi Han Gan 韓幹, sobretudo devido às suas pinturas de cavalos.

Período das Cinco Dinastias 五代 (907-960)

Foi neste período que trabalharam os fundadores do estilo monumental de pintura de paisagem que viria a tornar-se na corrente predominante da pintura chinesa. As paisagens passam a ser o próprio tema da pintura e não um mero cenário de acontecimentos. Distinguem-se dois estilos ou escolas, chamados mais tarde (na dinastia Ming) estilo do norte e estilo do sul, em analogia com escolas do budismo *Chan* (Zen). O estilo do norte dava preferência à pintura vertical e caracterizava-se pelas paisagens monumentais, misteriosas, muitas vezes com a apresentação de um maciço montanhoso ao centro apresentado como uma unidade orgânica. Os maiores representantes do ‘estilo do norte’ foram Jing Hao 荆浩 e Guan Tong 關仝.

O estilo do sul caracterizava-se pelas paisagens amplas, suaves e luxuriantes, com colinas e formações mais arredondadas e pelo uso subtil de manchas de tinta. A preferência ia, por isso, para o rolo de mão horizontal e para os leques. Os maiores representantes do ‘estilo do sul’ foram Dong Yuan 董源 e Ju Ran 巨然.

No género Flores e Pássaros (*huaniao hua* 花鸟画) adoptaram-se como mestres Huang Quan 黃筌, pintor da Academia da Corte de Shu (norte) e depois da corte Song, e Xu Xi 徐熙 (dinastia Tang do Sul). Huang Quan inaugurou um naturalismo nunca visto antes, caracterizado por uma exactidão extrema e por um colorido que reproduzia a realidade, segundo o estilo *xiasheng* 寫生 (‘registo da vida’), reconhecido pelo trabalho meticuloso e tecnicamente rigoroso. Quanto a Xu Xi, que não tinha relações com a corte, recorria a um estilo mais ousado e gestual, caligráfico, o estilo *xieyi* 寫意 (‘registo do significado/ideia’), parco em pormenores e contornos e com mais aguadas.

No estilo *xieyi*, mas no género figura humana, destacou-se Shi Ke 石恪 que desenvolveu as técnicas da “tinta salpicada” e da “mancha de tinta”. Os rostos das suas figuras com pormenores e roupa sugeridos através de traços caligráficos e de um jogo de linhas e manchas viriam a influenciar toda a pintura chinesa posterior.

Dinastia Song 宋 (960-1279)

A dinastia Song (sécs. X-XIII) é considerada o período áureo da pintura de paisagem chinesa. Na Europa, por essa época, o interesse pela pintura de paisagem tinha praticamente desaparecido. Só no século XIV, com Giotto di Bondone e os seus seguidores é que um número cada vez maior de elementos da paisagem começou a ser introduzido nas pinturas, mas apenas como cenário de fundo para a actividade humana. E apenas no início do século XV é que a pintura de paisagem foi estabelecida como um género na Europa, sempre como pano de fundo para a actividade humana, muitas vezes de índole religiosa. Ora, na China, as paisagens eram o próprio tema da pintura e os pintores e teóricos chineses vinham defendendo desde a dinastia Han (sécs. III a. C. - III d.C.) que a pintura de paisagem tinha um valor estético e espiritual superior ao dos outros géneros.

Predominaram dois estilos de pintura de paisagem, um denominado estilo Song setentrional e outro denominado estilo Song meridional. No estilo Song dito setentrional, deparamo-nos muitas vezes com um maciço montanhoso pouco detalhado que se eleva no centro da imagem. No primeiro plano, na zona inferior, vêem-se cenas de árvores ou rochas pintadas ao pormenor. No plano de fundo, de modo a transmitir a sensação de distância, observa-se uma vegetação indiferenciada representada por pontos. O formato adoptado era geralmente o rolo vertical. Considera-se que os quatro maiores pintores deste estilo foram Li Cheng 李成, Fan Kuan 范寬, Guo Xi 郭熙, Su Shi 苏轼 e Mi Fu 米芾 (ou Mi Fei 米芾).

Aqueles que seguiam o estilo meridional preferiam geralmente os formatos menores (rolos horizontais, leques, álbuns) que se adequavam melhor às suas paisagens onde, em vez da altura e amplidão monumentais, se vêem colinas não muito altas e lagos enublados. Ou então captavam momentos poéticos (Ma Yuan foi nisso exímio) como um eremita acompanhado do seu jovem servidor que se queda na contemplação da lua sob flores de cerejeira, de um velho ramo de pinheiro ou de uma ave que rasga o céu na primavera. Considera-se que os quatro maiores pintores deste segundo estilo foram Li Tang 李唐, Ma Yuan 馬遠, Xia Gui 夏珪 e Liu Songnian 劉松年.

Na Academia Imperial de Pintura, *Hanlin Huayuan* 翰林畫院, fundada pelo imperador Huizong 徽宗 (1082-1135), ele próprio grande pintor e calígrafo, além de músico e poeta, também se criou um grande número de obras notáveis. O estilo *xiesheng*, caracterizado pelo trabalho de pincel (*gongbi* 工筆) meticuloso e tecnicamente rigoroso que vinha do Período das Cinco Dinastias foi o modelo adoptado na pintura da Academia desde a dinastia Song até a dinastia Qing. Dividia-se em géneros: Flores e Pássaros, Personagens, Tribos Estrangeiras, Dragões e Peixes, Palácios e Edifícios, Animais Domésticos e Selvagens, Bambús e Pinheiros, Legumes e Frutas e Montanhas e Água. A pintura de Flores e de Pássaros era o género mais popular entre os Académicos.

Wang Ximeng 王希孟 foi o mais prodigioso dos pintores da corte do imperador Song Huizong e julga-se que terá morrido por volta dos 20 anos. A

única obra que sobreviveu teria sido terminada quando contava apenas 18 anos. *Mil li de rios e montanhas* (*Qianli jiangshan tu* 千里江山图) é uma pintura num rolo de mão com mais de 11 metros, das mais longas da pintura chinesa. Exibe o uso das cores da dinastia Tang e é uma obra-prima absoluta da paisagem chinesa no estilo *xiasheng*. Outra obra no mesmo estilo *xiasheng* é da autoria de Zhang Zeduan 張擇端 e intitula-se *À Beira-rio durante o Festival Qingming* (*Qingming shanghe tu* 清明上河圖), nela se retratando a vida diária das pessoas comuns durante o Festival Qingming em Bianjin (Kaifeng), capital dos Song do Norte. Dela fazem parte 814 figuras de seres humanos (20 mulheres), 28 barcos, 60 animais, 30 edifícios, 20 veículos, 8 carruagens e 170 árvores. Há várias versões posteriores que variam em tamanho.

Li Tang 李唐 e Liu Songnian 劉松年 também são considerados grandes mestres. Liu Songnian especializou-se na figura humana, tratando-a com pormenor e vivacidade e conferindo-lhe um lugar de honra. As suas pinturas de *luohan* são disso testemunho. Também pintou paisagens onde o gosto pela meticulosidade se mantinha e onde aperfeiçoou a perspectiva cavaleira adoptada por Li Tang. Outros grandes nomes, herdeiros de Liu Songnian, foram a dupla Ma Yuan 馬遠 e Xia Gui 夏圭 que eram mestres do vazio. Inauguraram o estilo MaXia 馬夏: Ma “o Canto” e Xia “o Metade”, porque a composição que adoptavam deixava vazios três terços da pintura.

A linhagem dos pintores letrados (*shidafu* 士大夫) remonta à época Song do Norte. Os pintores letrados também pertenciam à elite seleccionada através dos exames imperiais e dedicada ao serviço público. Esta posição, todavia, implicava frequentes desapontamentos e desilusões com a ortodoxia confucionista. Acabavam por a abandonar, retirando-se da cena política e perseguindo interesses artísticos. Passavam a gozar, pois, de uma liberdade muito maior do que os pintores da Academia. Ansiavam por um regresso à natureza, às qualidades espontâneas e a modelos arcaicos. Viajavam pelo país, tornavam-se reclusos, “eremitas” (*yinshi* 隱士, *yin zhe* 隱者, *dun yin* 遁隱 ou *shan yin* 山隱) e liam os clássicos taoístas. Com efeito, viam uma hipótese de renovação espiritual no Estudo dos Mistérios (*xuanxue* 玄學), como chamavam à escola do *Dao*. Como meio para alcançar uma comunhão com o *Dao* e tornar as pinturas um veículo para a sua manifestação, muitos deles adoptavam as velhas práticas taoístas da meditação e dos exercícios respiratórios. A importância dada à busca de imortalidade pela escola do *Dao* levou mesmo alguns artistas a avaliar a qualidade de uma pintura pela longevidade alcançada pelo seu autor.

Os pintores letrados preferiam o tema da paisagem, que incorpora amiúde elementos arquitectónicos camuflados entre a natureza e minúsculas figuras de letrados e viajantes. Além disso, adoptavam o estilo *xieyi*, procurando o “significado” e não a semelhança. Os pintores letrados eram geralmente calígrafos (e poetas) de excelência e as suas pinceladas evocavam amiúde a arte da escrita. Foram eles, sobretudo Wen Tong 文同, Huang Tingjian 黃庭堅 e Mi Fu, que iniciaram algo de muito específico na pintura chinesa: a inscrição de poemas no espaço vazio da imagem.

No final da dinastia Song ganhou importância a pintura *Chan* (*Zen*) que adoptava um estilo de grande espontaneidade, com aguadas soltas e traços caligráficos arrojados. A atmosfera é de despojamento, pois pretendem sugerir e não descrever. Grandes nomes foram Mu Xi 牧溪 ou 牧谿, formado na comunidade Chan e Liang Kai 梁楷, o primeiro pintor de renome da corte, que depois a abandonou para se tornar monge recluso *Chan*. São ambos considerados os pais da tradição japonesa.

Dinastia Yuan 元 (1271-1368)

Durante a dinastia mongol Yuan (sécs. XIII-XIV), a Academia foi encerrada. A grande maioria dos pintores, pertencendo à maioria da etnia Han, passou a trabalhar fora do circuito oficial, tornando-se “eremitas”, embora um pequeno número continuasse a trabalhar para a corte (por exemplo, Zhao Mengfu e Gao Kegong 高克恭). Para essa maioria, a pintura constituía numa demanda pessoal baseada numa espiritualidade intensa. Nomes sonantes desta dinastia são os dos Quatro Mestres dos Yuan: Huang Gongwang 黃公望, Ni Zan 倪瓚, Wu Zhen 吴镇 e Wang Meng 王蒙. Zhao Mengfu, por seu lado, destacou-se em vários géneros mas sobretudo na pintura de cavalos.

A despeito da repressão geral exercida pelo regime mongol, a pintura foi, de certo modo, poupada e os artistas tiveram oportunidade de contribuir para estabelecer definitivamente a herança da pintura de letrados que vinha das dinastias Han, Tang e Song. Apesar deste matiz arcaizante, foram também capazes de inovação.

Dinastia Ming 明 (1368-1644)

Na dinastia Ming (sécs. XIV-XVII), a etnia Han reconquistou de novo o poder e a Academia pode reabrir. Na verdade, prevaleceu um espírito ‘academicista’, mas revelaram-se também vários grandes talentos, sobretudo nas duas escolas (*huapai* 画派) de pintura de Zhe (Zhejiang) e de Wu (Jiangsu). A primeira seguia de perto os modelos dos pintores de renome da dinastia Song e as suas técnicas de aguada. Decoraram o Palácio Imperial da corte Ming, templos, altares e pavilhões. Destacaram-se Dai Jin 戴進, Wu Wei 吳偉 e Lan Ying 藍瑛. Na escola de Wu, destacaram-se Shen Zhou 沈周, Wen Zhengming 文徵明, Lu Zhi 陸治, Chen Chun 陳淳 e Dong Qichang 董其昌. Estes pintores viviam à margem do Palácio Imperial e das suas intrigas políticas. Encontravam-se como amadores nos afamados jardins de Suzhou e, juntamente com eruditos, calígrafos e poetas, gozavam de grande liberdade de expressão artística. A sua maior influência eram os Quatro Mestres dos Yuan. Por sua vez, Shen Zhou, Wen Zhengming, Tang Yin 唐寅 e Qiu Ying 仇英 são considerados os Quatro Mestres Ming.

Dinastia Qing 清 (1644-1912)

Na dinastia manchu Qing (sécs. XVII-XX), a pintura poderia ter-se aprofundado no estilo ‘academicista’ que já vinha dos Ming, não fora o aparecimento de uma série de pintores independentes de calibre excepcional. O já referido *Manual do Jardim de Sementes de Mostarda*, que ensina traço a traço as técnicas da pintura chinesa de elementos da natureza (pedras, rochas, árvores, montanhas, água, flores, pessoas e animais nas mais variadas poses etc.) data desta dinastia. De início não foi bem recebido porque utilizava a xilogravura para ensinar pintura mas, ainda assim, no final da dinastia e como resultado da sua disponibilidade, tornou-se numa espécie de cartilha para os aspirantes a pintores, acabando mesmo por ser adoptado nas escolas de arte do Período Republicano (1912-1949), o que deu origem a uma mudança na pedagogia seguida até então.

Entre os artistas convencionais (no norte), destacaram-se os Quatro Wang:

Wáng Shimin 王时敏, Wang Jian 王翬, Wang Hui 王翬 e Wang Yuanqi 王原祁.

Entre os excêntricos (*guai* 怪) no sul, em revolta contra o novo regime e muito ligados à escola do *Dao* e do *Chan*, os maiores representantes são conhecidos como os Quatro Eminentes Monges-Pintores: Hong Ren 弘仁, Kun Can 髡殘, Zhu Da 朱耷 e Shi Tao 石濤. E entre estes Quatro Eminentes, destacam-se Zhu Da e Shi Tao.

Zhu Da ou Bada Shanren 八大山人 (c. 1626), entre mais de 40 nomes que adotou, era um príncipe da derrotada dinastia Ming e foi uma criança prodígio, escrevendo poesia e caligrafia, gravando selos e pintando excepcionalmente bem pelos oito anos de idade. Aos 23, tornou-se monge budista. A certa altura, abandonou o mosteiro e o seu comportamento tornou-se errático, não se sabe ao certo se devido à existência de problemas mentais reais ou como subterfúgio para conseguir sobreviver à corte Qing. Recusava-se a falar e emitia sons esquisitos enquanto pintava. Shao Zhangheng 邵長蘅, seu contemporâneo, lembrou:

Hu Yitang, o presidente do distrito de Linquan [na província de Jiangxi, sudeste de Nanchang] teve conhecimento da sua fama e convidou-o para a sua residência oficial. Cerca de um ano depois, a sua mente tornou-se confusa e deixou de ser senhor de si mesmo. Mais tarde, enlouqueceu e passou os dias a rir alto primeiro e depois a chorar em agonia. Uma noite, rasgou o seu manto de monge, queimou-o e regressou à capital da província, onde se comportou como um louco entre as barracas do mercado. Com um gorro de linho na cabeça, uma veste longa de gola alta a arrastar-se atrás dele e sapatos gastos, correu pelo mercado a dançar e a agitar as mangas, com a garotada a correr atrás dele e a fazer grande algazarra, a rir e a olhar boquiaberta para ele. Ninguém sabia quem ele era até que um sobrinho seu o reconheceu e o levou para casa onde, passado muito tempo, melhorou ... [Mas então] um dia, de repente, escreveu um enorme carácter *ya* [burro/estúpido] e prendeu-o à sua porta. A partir desse momento, nunca mais trocou uma palavra fosse com quem fosse, mas gostava de rir e ainda mais de beber. Se alguém o convidasse para beber, limpava a garganta, batia palmas e lançava gargalhadas ruidosas... quando ficava bêbado, costumava irromper em soluços queixosos e chorar amargamente. (apud PANG 2014).

Zhu Da era um mestre da pincelada livre. As suas pinturas eram sucintas. Apenas um décimo do espaço era pintado, deixando em branco a maior parte. Os animais, sobretudo peixes e pássaros solitários, tinham um olhar bizarro, talvez perverso. Recorria a escalas distorcidas e a composições e justaposições originais. Só se dedicou à paisagem já perto dos setenta anos. Nelas, trai a admiração que sentia por Dong Yuan e Dong Qichang. O acima mencionado Shao Zhangheng afirmou após a sua morte:

Embora saibamos muito sobre Shanren, não há ninguém que realmente o conheça. No seu íntimo, era ao mesmo tempo loucamente exuberante e melancólico; também não conseguia relaxar e parecia um rio a borbulhar de uma nascente bloqueada por uma grande pedra ou um fogo abafado com lã molhada. Assim privado de uma saída, começava a delirar num momento e calava-se no seguinte. Como era inescrutável, ficou separado do mundo. Consideravam-no sublime. Ambos os juízos eram completamente su-

periciais enquanto conhecimento acerca de Shanren. Que grande tragédia! (apud PANG 2014).

Quanto a Shi Tao (ca. 1642–1707), também conhecido por Daoji 道濟 e Kugua Heshang (苦瓜和尚, Monge Abóbora Amarga), entre outros nomes, começou por ser membro da casa real Ming. Tendo escapado ao destino reservado à sua linhagem quando os Qing tomaram o poder, tornou-se monge budista aos dez anos de idade. Mais tarde, veio a ser mestre Chan e pintor.

Nas suas pinturas, transgredia as regras codificadas, pouco se inspirando nos mestres antigos. Aplicava manchas ousadas, deixava grandes espaços vazios e inscrevia poemas também eles irreverentes. Dominava uma vasta amplitude de estilos, revelando uma flexibilidade e diversidade raras. Foi um viajante incansável e um grande escalador de montanhas. As suas paisagens derivam de paisagens que efectivamente visitou pois não desprezava a pintura *in loco*. É o autor da obra “*Dizeres sobre pintura do Mestre Abóbora Amarga*” (*Kugua heshang hua yulu* 苦瓜和尚畫語錄), entre outras, onde afirma que a primeira pincelada contém todo o universo.

CONCLUSÃO

Para os chineses, a verdadeira criatividade só podia surgir a partir do momento histórico em que se encontravam. Não acreditavam em recusar por princípio aquilo que se foi acumulando ao longo do tempo nem na exequibilidade de apresentar uma novidade absoluta. Tentar ser original ou revolucionário a todo o custo não é uma boa estratégia. Ser criativo é antes inovar no seio de uma tradição, como quando os maiores pintores acrescentavam um novo tipo de pincelada ao vocabulário básico ou utilizavam de maneira inédita tipos de pinceladas já existentes. É assim que age a natureza, o maior modelo de criatividade e profusão que podemos adoptar: a natureza prefere a reprodução e a variação, a mutação, no interior da repetição. Ora, como foi dito, os artistas chineses não estavam interessados em criar imagens semelhantes à natureza, mas sim em seguir os princípios da natureza.

Assim, Su Dongpo 蘇東坡 (ou Su Shi 蘇軾, 1036-1101), como os demais pintores letrados, desprezava a representação mimética da natureza e a conformidade com as formas exteriores: “Se os meus bambús não se dividem em secções, o que há de estranho nisso? São bambús nascidos do meu coração e não bambús desses que aos olhos basta contemplar do exterior.” (apud CHENG 1979: 25).

E também Ni Zan 倪瓚 respondeu a rir quando, no séc. XIV, foi criticado por, embriagado, ter pintado na noite anterior bambús que não se pareciam com bambús: “Ah! Mas a total ausência de semelhança é muito difícil de atingir! Nem todos o conseguem!” (apud KESWICK 1986: 107)

A pintura de paisagem chinesa não pretende ser, portanto, acerca daquilo que a natureza cria, nem produto de uma mente perante uma paisagem que é objectificada, mas sim acerca da própria acção criativa da natureza e parte ela própria da criação natural.

Nenhuma arte visual digna desse nome se dirige tão-só à retina. É sempre expressão de pensamento. Mas a pintura chinesa é particularmente apta a explicitá-lo, porque pretende ser ainda mais do que apenas isso, expressão de pensamento. Pretende ser um *espaço de comunhão autêntica* com as forças vitais do universo, tanto por parte do pintor quanto do espectador. O pintor é como um

xamã ou médium em contacto com essas forças e a obra de arte é o veículo onde essa comunhão se efectiva. Zhu Jingxuan 朱景玄, teórico de arte da dinastia Tang, expressou-o de forma magistral no seu *Tang chao ming hua lu* 唐朝名畫錄: “A pintura é o Sábio... porque ela vai até ao fim daquilo que o Céu e a Terra não atingem e faz aparecer aquilo que o sol e a lua não conseguem iluminar.” (apud JULLIEN 2003: 42)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CERVERA Isabel., **El arte chino**. I Y II, Historia 16, Madrid, 1989 y 1992.
- CERVERA Isabel. Mi Fu. In: **El Paseante**. Madrid, Número 20-22, p. 93, 1993.
- CERVERA Isabel., Zhu Da. In **El Paseante**. Madrid, Número 20-22, pp. 102-103, 1993.
- CHENG, François. **Vide et plein: Le langage pictorial chinois**. Paris: Seuil, 1979.
- CHENG, Anne. Zhuang Zi à l'écute du Dào e Le Dào du non-agir dans le Lao Zi. In: **Histoire de la Pensée**. Paris: Seuil, pp.113-267, 1997.
- Dao De Jing**. Mem-Martins: Europa-América, 2002.
- DUBROVSKAYA, Dinara V. Exception to the rule: how adaptation genius. Matteo Ricci failed to understand Chinese painting. In: **Journal of the Institute of Oriental Studies RAS**, Moscovo, n° 4, pp. 126-135, 2020.
- FARRER, Anne. Calligraphy and Painting for Official Life. In: RAWSON, Jessica (ed.) **The British Book of Chinese Art**. London: British Museum, pp. 84-133, 2007.
- HUI Juan e JIA Xiaoqing. The Translation Strategies of “Wrinkle” in Chinese Landscape Painting. In: **Sino-US English Teaching**, Vol. 16, No. 4, 168-171, April 2019
- JULLIEN, François. **Éloge de la fadeur. À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine**. Paris: Éditions Philippe Picquier, 1991.
- JULLIEN, François. **La grande image n' a pas de forme**. Paris: Seuil, 2003.
- KESWICK, Maggie. The Painter's Eye. In: **The Chinese Garden**. London: Academy Editions, pp. 91-115, 1986.
- LOPEZ, António José Mezcuca. **El Concepto de Paisaje en China**. Granada: Universidad de Granada. Tese de Doutoramento. 2007 <http://paisajeyterritorio.es/assets/el-concepto-de-paisaje-en-china.-mezcuca-lopez%2C-a.pdf>
- PANG, Mae Anna. Zhu Da: The Mad Monk Painter. In: **Art Journal** 25, Melbourne: 25 Jun 2014. <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/zhu-da-the-mad-monk-painter/>
- ROY, Claude. **A China ontem e hoje**. Porto: Editorial Inova, pp. 79-80, s/d.
- RYCKMANS P., Poesía y pintura. In: **El Paseante**. Madrid, Número 20-22, pp.130-143, 1993.
- SHITAO. **A Pincelada Única**, Guimarães: Pedra Formosa, 2001.
- SÍREN, Oswald. **The Chinese on the Art of Painting. Texts by the Painter-Critics, from the Han through the Ch'ing Dynasties**. New York: Dover Publications, (1936) 2005.
- WANG, Robin R. Yinyang. **The Way of Heaven and Earth in Chinese Thought and Culture**. Estados Unidos: Cambridge University Press, 2012.
- WAY, Der-Lor. **The Synthesis of Rock Textures in Chinese Landscape**

Painting, Taiwan: National Chiao-Tung University. Tese de Mestrado, 2001.
WILLIES, Ben. **The Tao of Art. The Inner Meaning of Chinese Art and Philosophy**. Bloomington: iUniverse, 1987.

CLÁUDIA RIBEIRO Mestre em Estudos Asiáticos (Universidade Católica de Lisboa); Mestre e Doutora em História e Filosofia das Ciências (Universidade de Lisboa) e pós-graduada em Curadoria de Arte (Universidade Nova de Lisboa). Tem ainda o Curso de Língua Chinesa para Estudantes Estrangeiros da Universidade de Estudos Estrangeiros de Pequim, China. É autora de diversos artigos académicos e de dois livros sobre temas chineses: *Uma Escrita Celeste. Distância lexical e imanência de significado no Tianshu (Livro do Céu) de Xu Bing*; e *No Dorso do Dragão. Aventuras e desventuras de uma portuguesa na China*. Também traduziu o *Dao De Jing* para português – okawa.ryuuko@gmail.com