

## **Forma e movimento:**

### **a teoria da pintura de paisagem na China, 229-589**

Bony Braga Schachter

#### **A teoria da arte na China como questão para a história da arte**

A expressão teoria da arte, no caso da tradição artística chinesa, é usada para apontar textos de diferentes tipos, incluindo tratados sobre arte; poemas e inscrições presentes nas pinturas; textos sobre temas técnicos, como a escolha do material empregado na pintura, o mercado de arte, a identificação de obras verdadeiras por meio dos carimbos das pinturas, a “arte” de emoldurar; e obras de história da arte. A própria existência da teoria da arte é um dos mais interessantes aspectos da história da arte chinesa. Poderíamos nos perguntar o motivo que levou os chineses a escrever sobre o tema arte e a discuti-lo: por que motivo não se contentaram apenas em produzir obras de arte? Essa questão possui explicação histórica que está relacionada à própria transformação da noção de arte no contexto da sociedade chinesa antiga, em que o termo passou a ser utilizado de modo a apontar não só uma técnica ou habilidade, mas também uma forma sofisticada de pensamento e um campo específico da cultura.

Fato interessante da história chinesa é ter o pensamento chinês rendido seus melhores frutos em períodos de instabilidade política. Foi assim também no caso da filosofia antiga, que floresceu durante os Reinos Combatentes (475-221 a.C.), quando os grandes filósofos chineses, como Zhuangzi, Xunzi, Mengzi e Hanfeizi, expuseram seu pensamento. A profícua tradição de escrita sobre arte da China nasceu alguns séculos antes da europeia, tendo aparecido no período das Seis Dinastias que, como o dos Reinos Combatentes, também foi época de instabilidade política. O período das Seis Dinastias 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 arco temporal entre os anos 229 e 589. A teoria da pintura estabeleceu-se nesse momento, quando o que antes era uma China centralizada se fragmentou em diversas regiões autônomas.

É no mínimo curioso o fato de o pensamento chinês transformar-se de modo radical justamente em tempos de pouca unidade política. Podemos entender esse



fenômeno histórico como consequência da inexistência de um governo central forte controlando o discurso da classe dos intelectuais chineses. E quando mencionamos teoria da arte chinesa estamos nos reportando exatamente a discurso proferido por esses intelectuais.

O rico período de produção intelectual dos Reinos Combatentes chegou ao fim com a unificação da China por Qin Shihuang, em 221 a.C. Durante o tempo em que ele governou, o que antes era uma "China" (ou, melhor, um conjunto de reinos autônomos com base cultural única) em guerra, em que fervilhavam inúmeras escolas de pensamento, tornou-se um reino unificado, no qual as vozes de inúmeros pensadores foram caladas à força. Se, por um lado, Qin Shihuang promoveu a unificação da escrita, dos pesos e medidas e fez inúmeras reformas importantes no que tange à administração do império que ele ajudou a criar, por outro, sua medida mais drástica de contenção da voz dos eruditos que lhe faziam oposição nunca será esquecida: ele mandou que fossem todos enterrados vivos.

Em parte, as medidas de Qin Shihuang no campo da unificação da escrita também nos mostram que a ideia de uma cultura chinesa unificada é mito criado pelos chineses há milênios e que hoje, com a ideologia marxista vigente, se reveste da aura de missão histórica. A China contemporânea investe muito no ideal de unidade criado pelo mundo antigo, incluindo, aliás, no conceito de China não só a etnia Han (aproximadamente 96% da população), como também as outras 55 etnias com suas regiões administrativas especiais, entre elas as tibetana, mongol e manchu. Curiosamente, essas etnias estiveram no centro de divergências e relevantes transformações políticas no passado. Durante a dinastia Tang, os tibetanos estabeleceram relações diplomáticas com o império chinês através do casamento com a princesa Wencheng. Os mongóis conseguiram derrubar a dinastia Song e anexar a China ao grande império que construíram na Ásia. Os manchus, por sua vez, através de manobra político-militar, tomaram para si os frutos da revolta popular que levou ao fim da dinastia Ming, estabelecendo a dinastia Qing, a última dinastia chinesa, governada por "não chineses" se levarmos em conta que no período imperial o conceito de chinês não incluía as demais etnias, que a Han considerava povos bárbaros, posto que com ela não partilhavam fundamentos culturais e éticos.

A China unificada politicamente é hoje realidade desafiada apenas pela província de Taiwan – que só possui sua soberania reconhecida por um número insignificante de países – e por grupos de certas etnias que reivindicam separação

territorial em relação à China, como é o caso de alguns tibetanos que, volta e meia, fazem protestos exigindo um Tibete "livre", no que possuem apoio de centenas de templos tibetanos espalhados pelo mundo todo, ansiosos pelo retorno de uma teocracia budista em pleno século XXI. Do ponto de vista cultural, a China – tanto a antiga quanto a contemporânea – não é o império da unidade, mas sim o da diversidade. Basta que se observe a quantidade de dialetos (completamente incompreensíveis entre si, embora compartilhem o mesmo sistema de escrita) falados apenas pela etnia Han para que se tenha dimensão disso.

A teoria da pintura chinesa foi produzida por homens da etnia Han – homens, e não mulheres – que em maior ou menor grau acreditavam no mito da unidade cultural e que tinham o direito ao discurso não apenas por ser homens como também por pertencer a uma camada privilegiada e prestigiada da sociedade. A maioria daqueles que se dedicaram à teoria da pintura na China era composta por oficiais ou simplesmente eruditos. Grande parte dos teóricos da arte chinesa era formada por pintores, mas não no sentido estrito da palavra. Os eruditos chineses que se dedicavam à pintura o faziam por qualquer motivo, menos o econômico. Na verdade, fato que deve ser notado é que muitos dos eruditos que escreviam sobre a pintura não se consideravam pintores e não desejavam ser assim rotulados. Durante o período imperial chinês, ser pintor era assumir uma profissão inferior. O chinês antigo tinha na política e no estudo dos clássicos confucionistas, e não na pintura ou na escultura, seu ideal de vida. Evidencia-se, assim, o seguinte cenário: o "artista" chinês ou era um pintor que se reconhecia como tal e fazia da pintura sua profissão, ou era um erudito que tinha na pintura um interesse intelectual. Não raro, a pintura produzida pelos pintores profissionais era infinitamente superior, do ponto de vista técnico, à pintura feita pelos eruditos. Se os pintores profissionais legaram poucos registros escritos sobre a pintura é justamente pelo fato de sua posição social não lhes ter dado o direito ao discurso, donde concluímos que o discurso sobre a pintura produzido na China imperial só pode representar o que a classe erudita pensava a respeito do tema.

Apesar da baixa posição social dos pintores profissionais, muito cedo os chineses notaram que a pintura não era mera atividade decorativa, possuindo de fato algum interesse intelectual. É certo que os palácios e templos se tornavam mais agradáveis ou solenes por causa da pintura mural e de biombo, mas, além de decorar, a pintura também podia educar. É o que nos mostram os clássicos de história. Diz-se que quando

visitou o palácio das luzes, Confúcio viu inúmeras pinturas murais mostrando as virtudes e os vícios dos soberanos da Antiguidade. Também sabemos que durante a dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.) foi fundada a primeira instituição palaciana dedicada exclusivamente à pintura e que deveria fornecer tal serviço à elite da corte. Nessa dinastia, a pintura era usada como forma de exaltar ministros e oficiais que tivessem prestado bons serviços ao império.

O interesse dos membros da casa imperial pela pintura teve seu clímax durante o governo do imperador Zhaoji, da dinastia Song do Norte (960-1127). Zhaoji, também chamado Song Huizong, foi administrador incompetente, mas excelente pintor. Sua grande contribuição para a arte chinesa reside não apenas em suas maravilhosas pinturas como também na criação de uma Academia de Arte, tendo como base as academias de arte de Jiangnan e Sichuan existentes durante o período das Cinco Dinastias (907-960). Se na dinastia Han se enfatizava a função educativa da pintura, na dinastia Song, através da Academia de Arte de Zhaoji, vemos o florescer da pintura feita pelos pintores profissionais, que têm na acurada observação da natureza uma de suas principais características. Não há dúvidas de que a verossimilhança era critério importantíssimo para os pintores profissionais. Zhaoji também considerava a verossimilhança algo fundamental. Para ele, o pintor deveria não só se concentrar em representar do modo mais convincente possível a natureza como, também, conhecê-la profundamente a partir de sua observação. Durante a dinastia Song, perseguia-se a semelhança das formas da pintura com aquelas visíveis na natureza. Assim, na pintura da dinastia Song somos profundamente tocados pela capacidade dos pintores profissionais no que tange a reproduzir a natureza com graça, sem que a pintura se reduza a realismo. Na verdade, desde antes da revolução comunista, o realismo nunca foi algo desejado pelos chineses em termos artísticos.

A habilidade exigida do pintor chinês da dinastia Song já pode ser vista em obras de pintores das Cinco Dinastias, como é o caso de Huang Quan (903-965). Em estudo [imagem acima] que deixou para um filho, podemos ver com que mestria ele representava os animais. A textura das penas dos pássaros, a sensação de volume no casco da tartaruga, a transparência das asas dos insetos, todos esses elementos são muito convincentes, mas não se reduzem ao realismo que encontramos, por exemplo, no retrato de Mao Zedong na entrada da Cidade Proibida. O fato de os animais não guardarem nenhuma relação uns com os outros enfatiza o caráter de *estudo* dessa pintura. Huang Quan queria mostrar as

diferentes posições em que os animais podem ser pintados bem como enfatizar suas características individuais, que os tornam espécies diferentes. Esse estudo para pintura de animais mostra a grande capacidade de observação de Huang Quan. Essas representações de animais poderiam figurar em qualquer livro de biologia (com a vantagem de ter beleza que a maior parte das pinturas dos livros de ciências não possui), pois Huang Quan pintava o que *via* – e não o que sentia ou imaginava – fornecendo imagem convincente da natureza.

É importante, porém, pensar no fato de que a tradição de pintura da China é muito diversificada, comportando inúmeros estilos. É formada por habilidosos pintores profissionais como Huang Quan, mas também pelos eruditos que escreveram os textos de teoria e história da arte, e tinham seus próprios gostos e tendências. Reiterando, não raro esses eruditos – referidos pela historiografia da arte chinesa pelo termo *literatos* – não se consideravam pintores. A pintura dos profissionais e a dos literatos são extremamente diferentes. A teoria da pintura, em parte, é um discurso criado pelos literatos como justificativa de sua inserção no mundo da pintura. Por outro lado, mostra como a pintura, no pincel dos literatos, tornou-se atividade de grande sofisticação intelectual, desvinculando-se de propósitos educacionais ou decorativos e fazendo-se *pintura como arte*.

Um exemplo de literato que não poderíamos deixar de citar é Su Dongpo (1036-1101), que foi bom em literatura, pintura e caligrafia, tendo deixado inúmeras poesias e também interessantes escritos sobre pintura. Certa vez, repreendido por um amigo por ter pintado um bambu vermelho – o amigo de Su Dongpo, muito ingenuamente, pensava: uma vez que na natureza não há bambus vermelhos, uma pintura que represente bambus vermelhos seria algo absurdo–, respondeu afirmando não haver na natureza nenhum bambu preto. A resposta de Su Dongpo é no mínimo interessante. Não importa se você pinta o bambu de verde, vermelho ou preto, o bambu pintado é apenas um bambu de nanquim, motivo pelo qual não há menor necessidade de que ele se pareça com o bambu real, visível na natureza. Um bambu pintado é sobretudo tinta e papel, e não uma janela para a realidade.

Uma pintura atribuída a Su Dongpo [imagem abaixo] chegou a nossos dias. Do ponto de vista estilístico, ela parece extremamente *moderna* a quem está acostumado com a tradição de pintura ocidental. Su Dongpo resolveu em alguns traços rápidos porém precisos a questão de como pintar uma árvore. Esta pintura não possui os traços

cuidadosos e demorados de Huang Quan. Antes, parece mesmo que Su Dongpo a realizou num ato de impaciência ou excitação. A pedra, em primeiro plano, é uma das melhores pinturas de pedra da história da arte chinesa: ela é completo movimento, uma pedra que parece estar se mexendo. Mais um fato a ser notado: a pintura é monocromática. A natureza dos literatos não tem cores, pois eles consideram que a pintura não precisa empregar cores vivas para captar o essencial da natureza. Segundo os literatos, o uso de cores fortes e vivas como aquelas presentes nas obras de pintores de ofício é algo que eles chamariam hoje de *kitsch* ou mesmo *naïf*. Esse argumento está no próprio centro de toda a narrativa da teoria e história da arte chinesas. Enquanto Huang Quan consideraria sua pintura bem-sucedida por conseguir reproduzir com fidelidade certas características dos animais, incluindo textura e cores, Su Dongpo a consideraria malsucedida justamente por isso ou, melhor, por concentrar-se nisso. Ou, então, os literatos não considerariam o estilo de Huang Quan tão bem-sucedido quanto a pintura de Su Dongpo, pois para eles tal estilo não teria sido capaz de representar aquela *vitalidade* que dá movimento às coisas da natureza, que em chinês se identifica com o termo *sopro* (qi). Assim, se Su Dongpo pudesse viajar no tempo e ir até a Cidade Proibida em Beijing, ele certamente não ficaria nada satisfeito com o estilo da pintura de retrato de Mao Zedong na entrada. É bem provável que Su Dongpo tentasse trocar aquele retrato pelo Mao Zedong feito por Andy Warhol, se tivesse oportunidade para tal!

O que os literatos enfatizam ao longo de séculos – tendo a teoria da pintura como uma de suas principais ferramentas – é que a pintura que insiste na verossimilhança ou em qualquer forma de realismo reduz-se a um ato de infantilidade. Assim, os literatos buscavam uma espécie de *semelhança do espírito* (*shensi*), em contraste à *semelhança da forma* (*xingsi*). Em certa medida, isso se deveu a uma determinada interpretação do primeiro dos seis cânones formulados por Xie He durante a dinastia Qi. As obras dos pintores de ofício demonstram grande domínio técnico e grande acuidade na representação do mundo natural, criando imagens que são prazerosas uma vez que são parecidas com a natureza. Os literatos se esquivam de buscar tal semelhança com a natureza. Eles se inserem numa tradição que pensa a pintura ora como uma espécie de paixão, ora como um modo de representar na arte a própria individualidade do pintor ou, então, como desafio de interpretação da história da própria pintura.

A dinastia Song foi substituída pela dinastia Yuan (1271-1368), quando os mongóis anexaram a China a seu império. A pintura da dinastia Yuan representa para a

história da arte chinesa o mesmo que a Renascença representa para a história da pintura ocidental, pois com a dinastia Yuan evidenciou-se que, nos séculos seguintes, os literatos dominariam o cenário artístico. Muito eruditos chineses se ressentiam do fato de a China pertencer então à Mongólia, e alguns se recusavam, aliás, a participar da administração pública, preferindo uma vida de recolhimento. Uma das mais interessantes manifestações de indignação pode ser vista numa pintura [imagem página 122] de Zheng Sixiao (1241-1318). Sixiao não era originalmente o nome de Zheng, que o adotou em substituição ao seu depois do final da dinastia Song, por insatisfação. A dinastia Song era governada por uma família imperial de etnia Han, cujo sobrenome era Zhao. O nome "Sixiao" é uma espécie de trocadilho. "Si", em chinês, significa, entre outras coisas, pensar, ter saudade. "Xiao" é palavra que forma parte do sobrenome dos membros da casa imperial da dinastia Song. Assim, "Sixiao" foi o nome escolhido por Zheng para manifestar seu sentimento de perda pelo final da dinastia Song promovido pelo domínio mongol. A pintura de Zheng Sixiao mencionada representa uma orquídea. Esse era um dos temas preferidos dos literatos, que criaram uma tradição de pintura da orquídea, do bambu, do crisântemo e da peônia, reconhecendo nessas quatro plantas o símbolo das virtudes que todo intelectual deveria possuir. A orquídea pintada por Zheng Sixiao, entretanto, não é apenas um símbolo de virtude. Questionado quanto à razão de a orquídea não possuir uma base de terra ou algo equivalente, Zheng Sixiao respondeu: a terra foi roubada por outra etnia.

Assim, está claro que a orquídea de Zheng Sixiao é uma maneira que o literato encontrou de representar sua indignação diante do controle da China por pessoas de etnia diferente da Han, isto é, pelos mongóis. Ainda é interessante notar que a pintura de Zheng Sixiao, assim como aquela de Su Dongpo, é exemplo clássico da pintura produzida pelos literatos. Ambas são monocromáticas, a de Zheng Sixiao quase parece ter sido impressa. Em ambos os casos, a semelhança com a natureza não é o fundamental. O elemento pintado não é recriação de alguma parte da natureza, mas apenas e assumidamente, tinta e papel. Obra carregada de conteúdo político tão intenso apresentado de modo tão belo: a dor mostrada com tanta delicadeza é algo que só poderia surgir na tradição de pintura chinesa.

Pelo que foi até aqui exposto, percebemos que a tradição chinesa de pintura pode ser dividida, *grosso modo*, na tradição dos pintores profissionais e na dos literatos, e que a teoria e história da arte produzidas no período imperial chinês são representativas principalmente da tradição dos literatos, ignorando determinadas áreas da arte chinesa,

como a pintura feita por mulheres e para mulheres ou a pintura erótica. A teoria da pintura, em seu período inicial, tem seus principais expoentes em Gu Kaizhi (345-409), Zong Bing (375-443), Wang Wei (415-453) e Xie He (sobre quem há poucas informações bibliográficas, sabendo-se apenas que serviu como pintor no reino de Qi, que durou de 479 a 502). É muito provável que os três textos atribuídos a Gu Kaizhi não tenham de fato sido produzidos pelo pintor da dinastia Jin do Leste, mas de qualquer modo, as afirmações sobre a pintura presentes em tais textos contribuíram de modo decisivo para o rumo tomado pela pintura dos literatos, pois uma questão central na teoria da arte de Gu Kaizhi é a necessidade de se representar o *espírito* (*shen*) das coisas, termo com o qual se queria apontar para aquele elemento que dá movimento, vigor e graça às coisas vivas. Xie He é provavelmente o mais discutido de todos os teóricos da arte chinesa, sem dúvida alguma por ter formulado os seis cânones da pintura (de forma concisa, em seis frases de quatro palavras). O primeiro cânone – a harmonia do sopro, isto é, gerar o movimento – é um dos temas prediletos dos teóricos da arte posteriores. O *sopro* mencionado por Xie He não é muito distante do *espírito* a que Gu Kaizhi se refere. O *sopro* é justamente o movimento, a vitalidade das coisas da natureza. A maioria dos literatos verá no primeiro cânone de Xie He o mais importante dos cânones da pintura. Alguns, como Guo Ruoxu, da dinastia Song, chegarão a afirmar que a harmonia do sopro é algo que se tem ou não, e que não se pode obter por meio de estudo: só os gênios possuem o mais poderoso sopro, e só os gênios podem fazer as mais deslumbrantes pinturas. Zong Bing e Wang Wei deram contribuição diferente daquela de Gu Kaizhi e Xie He, posto que são tidos como os iniciadores da teoria da pintura de paisagem.

Os gêneros da teoria da arte chinesa incluem todas aquelas áreas da pintura às quais os literatos se dedicaram. No decorrer da história da arte chinesa, há um gênero da pintura em que os literatos foram especialmente bem-sucedidos: a pintura de paisagem. Agora que ajustamos nossa imagem do significado da teoria da pintura ao contexto da sociedade da China imperial, nos dedicaremos ao tema da teoria da pintura de paisagem de Zong Bing e Wang Wei, com o intuito de compreender o modo como esses dois eruditos, junto com os escritos atribuídos a Gu Kaizhi e Xie He, ajudaram a formação da ideologia dos literatos.

### **O surgimento da teoria da pintura de paisagem**

A existência da pintura de paisagem – ou 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 (520-616). O pintor destacou-se na pintura da figura humana, de paisagens, de cavalos e edifícios. Em seu *Passeio pela primavera* 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 parte da historiografia chinesa, a pintura de paisagem começa de fato um pouco mais cedo, durante as dinastias Jin e Wei, o que pode ser constatado pelos registros que apontam Dai Kui, pintor dos Jin do Leste, como produtor de paisagens. Ao surgimento da pintura de paisagem corresponde o nascer da poesia que tem na paisagem seu tema.

### **Forma e natureza: Zong Bing**

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. Versado tanto em pintura quanto nas letras e grande apreciador dos cenários naturais e das grandes montanhas, é tido, junto com Wang Wei, como o iniciador da teoria da pintura de paisagem.

Zong Bing foi assim avaliado por Xie He: "No que tange à execução certamente tinha prós e contras, suas pinturas não são um padrão. Teve ideias boas o suficiente para serem copiadas pelos mestres." Desse modo, Xie He considerava Zong Bing melhor no plano das ideias do que no da execução. Nenhuma das pinturas de Zong Bing chegou a nossos dias, mas seu Prefácio à pintura de paisagem é reconhecido como o primeiro texto sobre o gênero que se tornaria um dos mais importantes no contexto da pintura chinesa.

O próprio termo *paisagem* merece ser discutido. Não se sabe quem o empregou pela primeira vez, mas ele aparece no título da obra de Zong Bing tal como é empregado na língua moderna: *shanshui*. Em chinês, o substantivo paisagem é formado pelas palavras montanha (*shan*) e água (*shui*). É bem provável que o termo *shanshui* guarde relações com uma passagem dos *Analetos*, em que 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."

Esse 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 problemas relativos à forma, 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*. Ele diz: "O homem sagrado comporta o caminho refletindo as coisas. O virtuoso resguarda a pureza apreciando a imagem." A expressão "homem sagrado" já fora usado por Laozi para se referir ao governante ideal. Em Zong Bing ele aponta para os governantes e eruditos da Antiguidade: Xuan Yuan, Tang Yao, Confúcio, Guang Cheng, Da Wei, Xu You, aos quais estão associados os nomes de diversas montanhas: Kong Tong, Ju Ci, Mao Gu, Ji Shou, Da Meng. Diz-se, por exemplo, que em Kong Tong, Xuan Yuan – o Imperador Amarelo – inquiriu Guang Cheng sobre o *caminho*.

É pensando na relação da forma da montanha na natureza com sua forma na pintura que Zong Bing concebe a possibilidade de se representar o *caminho* como imagem. Zong Bing lamenta sua velhice explicando que suas pinturas nasceram do sentimento de impotência uma vez que, estando velho e sem forças, ele não podia empreender longas viagens nem o esforço físico necessário à visita aos grandes montes. Assim, Zong Bing pintava pela simples motivação do contato com a montanha (e não por necessidades econômicas).

Isso explica o interesse espiritual pela forma imponente das montanhas. Quando os homens sagrados e virtuosos de antanho se dirigiram às montanhas, o faziam com a gravidade de quem busca o mais alto princípio, o supremo saber. O que se deve enfatizar é justamente isto: a partir das premissas fornecidas pela filosofia antiga, Zong Bing afirma que esse saber tem um cenário específico, ele não se dá fora desse contexto; está completamente incorporado e assentado em solo concreto, no mundo natural. A montanha é então a imagem desse conhecimento, seu cenário não no sentido do fundo do qual se destaca uma figura, mas sim do *locus* em que o evento do conhecer ocorre. Também podemos compreender que a teoria da pintura de paisagem não começa como ilustração dos conceitos filosóficos do taoísmo, mas sim como 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 passe a ser um virtuoso ao dar a ver – ou experimentar, saborear – o *caminho* através da imagem que produz.

Depois de narrar seu lamento por não poder mais viajar pelas montanhas, Zong Bing novamente estabelece relações entre as palavras dos clássicos e as imagens da

pintura. Enquanto Gu Kaizhi advogava que se deveria *através da forma inscrever o espírito*, Zong Bing propõe: "Através da forma inscrever a forma, através da cor dispor a cor."

Entre o espírito a que se refere Gu Kaizhi e a *forma* a que se refere Zong Bing (bem como o *sopro* de Xie He) não há grande distância, a não ser pelo fato de que Gu Kaizhi tem em seu horizonte mais preocupação 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 a habilidade de representação da presença da pessoa retratada, 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 desse 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 sentimento exigido pela cena, que não era boa o suficiente na descrição do caráter dos homens da Antiguidade. Zong Bing, no entanto, não quer representar o *espírito* (*shen*) da montanha, e essa escolha não entra em contradição com Gu Kaizhi. Apenas não se dá à montanha tratamento equivalente ao que exige o 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 abstrata para algo extremamente concreto. Diante da imponente de uma montanha, com seus perigos e dificuldades, com o esforço físico que implica o estar nela, Zong Bing usou a palavra *forma* (*xing*) 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. Na teoria atribuída a Gu Kaizhi, a palavra *espírito* pode dar conta do significado da presença humana, tão breve quanto 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. Desse modo, a escolha das palavras operada por Zong Bing é de fato adequada: a imponente é mais bem descrita por uma palavra que afirma a *forma* como presença que não se pode ignorar, como é o caso do caractere chinês para *forma* (*xing*), do que por uma palavra que sugere a presença de um ente, mas que não a afirma de modo contundente, como é o caso de *espírito* (*shen*).

A partir da questão da *forma*, Zong Bing escreveu, segundo a tradição erudita, as primeiras linhas da história da pintura chinesa acerca da perspectiva. Zong Bing não

tem dúvida quanto à capacidade de se representar o imenso (a montanha) através do diminuto (a pintura). Dois termos são fundamentais na passagem: *engenho* (*qiao*) e *similitude* (*si*). O primeiro será desenvolvido por Xie He como critério da crítica da pintura. O segundo mostra a importância da imitação da natureza no que concerne à paisagem. O mais importante no trecho dedicado à perspectiva é, porém, esta sentença: "A beleza dos montes Song e Hua, bem como a espiritualidade da fêmea misteriosa, pode ser obtida numa imagem." A expressão *fêmea misteriosa* (*xuan pin*) vem do capítulo VI de Laozi, em que se lê:

O espírito do vale não morre,

é chamado por fêmea misteriosa.

A porta da fêmea misteriosa é chamada por raiz do céu e da terra.

Laozi não fala em montanhas, mas no vale, que assume para si de maneira poética a imagem da fêmea, que se distingue do macho na espécie humana e em grande parte dos mamíferos 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 polos positivo e negativo inerente à filosofia (ou seria melhor dizer física) 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 (*gu*) é a fêmea (*pin*), a porta (*men*) e a raiz (*gen*). Essa porta, também chamada *raiz*, é objeto da ação, como evidencia a estrutura gramatical usada por Laozi. Ao utilizar a expressão *fêmea misteriosa*, Zong Bing ligou necessariamente a pintura de paisagem à filosofia taoísta. No entanto, a pintura de paisagem guarda relações inegáveis com o confucionismo. Cremos que, no texto de Zong Bing, o termo proveniente de Laozi serve mais como uma metáfora acerca da relação do grande e do 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. A montanha é a imagem do próprio *caminho*; a *fêmea misteriosa*, por sua vez, a imagem desse caminho em 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. Mas a consequência disso não é a produção de uma imagem mágica, mas sim o fato de o gozo por ela produzido dever ser tão intenso quanto o contato com os grandes montes. Não foi por sentir falta desse gozo que Zong Bing começou a pintar tudo o que viu, a partir da própria memória?

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 esse o caso. Na verdade, esse é um ponto que devemos enfatizar no trato com textos de teoria da pintura. Muitos deles possuem termos como *fêmea misteriosa*, *sopro*, *espírito*, *caminho* que, no limite, derivam das considerações metafísicas do período dos Reinos Combatentes mas que, em si mesmos, são vazios. Tais termos só podem ser entendidos no contexto e quando traduzidos perdem muito de sua poesia. No caso de Zong Bing, o contexto se relaciona à função da pintura. É no ambiente da montanha que o princípio filosófico dos homens sagrados de antanho 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 função da pintura de paisagem, em Zong Bing, é justamente proporcionar, a quem vê a imagem da montanha, a liberação do espírito proporcionada pelo estar na montanha, pela vivência in loco.

Em Zong Bing trata-se de estabelecer uma relação com a imagem pintada que ultrapassa o âmbito do visual. Para ele, é possível transitar pela imagem através da visão, do mesmo modo como se pode andar na montanha real. Tendo em consideração as evidências textuais, nós podemos entender que Zong Bing fala de uma *liberdade espiritual* (*chang qing*) cuja base é uma espécie de júbilo do pensamento e do afeto.

Zong Bing, já velho, viu-se obrigado a retornar a 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. Para a historiografia chinesa, ele foi pintor, teórico da pintura de paisagem e representante da escola filosófica do estudo do mistério (*xuan xue*), que fazia uma releitura de conceitos confucionistas, taoístas e budistas. Sua teoria da pintura de paisagem apoia-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.

### **Movimento e natureza: Wang Wei**

Junto com Zong Bing, Wang Wei, que viveu entre 415 e 453, é entendido pela historiografia chinesa como um dos iniciadores da teoria da pintura de paisagem. Pelo que consta dos registros históricos, ambos possuíam 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."

Em seu *Da Pintura*, do qual nos chegou um pequeno parágrafo através da obra de Zhang Yanyuan, Wang Wei estabelece 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 (xiang)* dos *Clássico das mutações*, 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." 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, aqueles peritos em caligrafia do selo e do escriba acreditam que a própria técnica da caligrafia é ainda mais brilhante. Por isso, pretendo com eles discutir a pintura, a fim de clarificar os pontos comuns entre ambas.

Está claro que Wang Wei não apenas concorda com Yan Yanzhi no que tange ao valor da pintura como, também, discorda daqueles que defendem a superioridade da caligrafia sobre a pintura. Fato importante, porém, e praticamente despercebido mesmo pela tradição erudita é que, nesse fragmento, pela primeira vez, aparece o termo arte (*yi*) como conceito e nome indicadores da pintura. Tomando-se como referência as



evidências textuais é possível dizer que a partir de Wang Wei, a palavra arte – que até então 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 (equitação, tiro com arco, matemática, escrita, ritos e música) e os seis clássicos confucionistas – começa a ser usada para se referir à pintura. Isso mostra crescente processo de associação da pintura com as seis artes a serem aprendidas pelos nobres e com os seis clássicos confucionistas. A relação com os clássicos confucionistas será consolidada no primeiro texto de história da arte chinesa, produzido durante a dinastia Tang (618-907) por Zhang Yanyuan, que afirma possuírem igual mérito a pintura e os clássicos. A inserção da pintura e da caligrafia no escopo das seis artes, por sua vez, já estará plenamente consolidada durante a dinastia Song.

Wang Wei dá continuidade às asserções de Zong Bing sobre a natureza filosófica da pintura de paisagem. Em sua opinião, a representação da montanha na arte se dá por meio do jogo entre o visível e o invisível. Wang Wei explica a relação da dimensão invisível da montanha com o olho humano através da ideia de *movimento (dong)*, que já era importante desde Gu Kaizhi. O movimento inerente à montanha e às 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". 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 produzirá uma obra medíocre, que "não se move", não ultrapassando o escopo da mera descrição da natureza, como o fazem os mapas. Este ponto fundamental será o próprio cerne da teoria da pintura de paisagem chinesa.

Outro aspecto importante no discurso de Wang Wei é o fato de pensar numa unidade entre a pintura e a caligrafia. Em seu texto, para se referir às diversas linhas produzidas rapidamente na superfície da pintura, ele usa termos técnicos que, na teoria da caligrafia, são empregados na descrição das pinceladas que formam os caracteres chineses. 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. Wang Wei afirma que na pintura de paisagem usam-se os mesmos traços utilizados na caligrafia e que justamente nesse 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 do artista o movimento mais

preciso possível. 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 do que ocorre na pintura a óleo, não pode ser modificada. A crença da identidade da pintura e da caligrafia também será um dos temas fundamentais na tradição posterior de pintura dos literatos. O mencionado Zhang Yanyuan, da dinastia Tang, abrirá seu tratado de história da arte dedicando-se justamente a esse tema.

Dando continuidade a suas considerações, Wang Wei situa a imagem da montanha no plano dos afetos, uma vez que relaciona a 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." 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 na esfera da identificação com o humano. Esse é um ponto de discordância em relação à antiga filosofia taoísta. Laozi, ao contrário de Wang Wei, nada vê na natureza que se possa reconhecer imediatamente como humano. Segundo 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. Opondo-se à benevolência dos confucionistas, Laozi fala *embondade* e escolhe como imagem dessa bondade a água, justamente o elemento que se contrapõe à montanha na pintura de paisagem.

O pensamento de Zong Bing sobre a montanha e o mundo natural encontra eco em Wang Wei e distingue-se da filosofia antiga 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, podendo-se "agrupar as categorias dos edifícios, veículos e instrumentos, além de se distinguirem as formas dos cães, cavalos, pássaros e peixes e das dez mil coisas". De acordo com Wang Wei, este é o *escopo (zhi)* 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 a seu escopo, isto é, 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 com 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* (*chang qing*) descrita por Zong Bing que em Wang Wei será nomeada por *sentimento da pintura* (*hua zhi qing*). Esse *sentimento* é como a própria essência da pintura que ultrapassa sua função, uma espécie de manifestação do *divino* que no texto de Wang Wei é nomeado pelo termo *divindade* (*shenming*). Wang Wei fala em *divindade* por uma questão de retórica: é bom enfatizar 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.

Wang Wei é considerado, junto com Zong Bing, o iniciador da teoria da pintura de paisagem. Ele dá continuidade ao pensamento de Zong Bing, tendo sido o primeiro a relacionar, num texto, 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* (*zhi*), mas esta função só se encontra realizada quando é capaz de promover o encontro do *sentimento* (*qing*) de quem vê com o do que é visto.

### **Repensando o conceito de teoria da pintura fornecido pela tradição erudita chinesa**

Não devemos cometer o erro da historiografia chinesa, considerando Zong Bing e Wang Wei filósofos ou mesmo teóricos no sentido estrito de tais termos. Não há nos textos de ambos – na verdade, dois pequenos fragmentos que chegaram a nossos dias sob forma de citação, sendo a fonte principal uma obra de história da arte da dinastia Tang – qualquer intenção de começar um programa teórico ou de erigir um sistema filosófico. Zong Bing e Wang Wei não se afirmam nem como pintores nem como teóricos da arte. Seus textos podem ser considerados teoria da arte pelo fato de que, na China imperial, a



função do literato é justamente fazer teoria e outros trabalhos de ordem intelectual, e o modo como tais literatos expõem seu pensamento tem o nível de sofisticação exigido por uma teoria, mesmo quando tais eruditos não se propõem a construir uma. Se há alguma identidade a ser assumida por Zong Bing e Wang Wei em seus textos é a de eruditos, não de pintores ou teóricos de qualquer campo específico. Seus textos são importantes não tanto pelos conceitos que expõem, mas pelo processo histórico que mostram: através de tais escritos, podemos ver como dois eruditos que pintam não por necessidade econômica – mas por considerar que tal atividade é dotada de interesse intelectual e afetivo – pensam a pintura. É justamente na direção indicada por Zong Bing e Wang Wei que caminhará a tradição de pintura de paisagem dos eruditos. Eles rejeitarão o vivo colorido das pinturas de paisagem dos pintores profissionais, que empregavam cores como azul, verde e dourado em suas obras, para aderir ao monocromatismo ou a tons suaves e à crença de que pela pintura de paisagem se pode representar o mais elevado princípio filosófico como, também, as relações de amizade entre os eruditos e tudo o que fizesse parte do mundo de interesses daquela camada da sociedade antiga. Zong Bing pinta por saudade das montanhas. Wang Wei insiste na identidade de pintura e caligrafia. É com base nessa identidade que a tradição dos literatos irá, no futuro, afirmar a superioridade de sua produção artística diante das obras dos pintores profissionais. Além disso, outra crença dos eruditos será a de que pela pintura se vê não apenas a coisa representada como, principalmente, a expressão da própria personalidade do homem de letras. E é na pintura de paisagem que tal personalidade terá uma de suas mais importantes formas de manifestação.

### **Referências bibliográficas**

- YU, Jianhua. Zhongguo gudai hualun leibian. Editora de Arte do Povo, 2002.
- CHEN, Chuanxi. Liuchao hualun yanjiu. Editora de Arte de Jiangsu, 1985.
- WANG, Bomin. Zhongguo huihua tongshi. Editora Sanlian, 2000.
- HONG, Zaixin. Zhongguo meishu shi. Editora da Academia de Arte Chinesa, 2000.
- PAN, Bo. Zhongguo shuhua meishu shigang. Editora de Arte de Jilin, 2007.

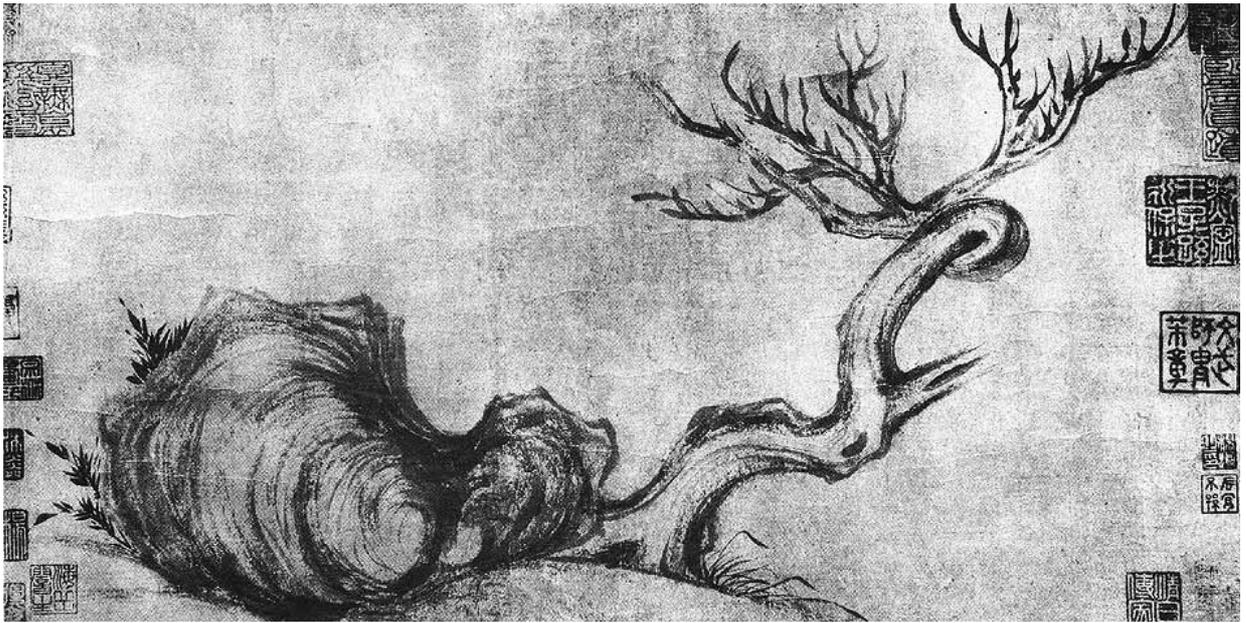




Orquídea. Dinastia Yuan. Zheng Sixiao, nan- quim s/ papel, 25,4 x 94,5 cm. Galeria de Arte Freer, Washington.



Estudo de animais. Cinco Dinastias. Huang Quan, cor s/ seda, 41,5 x 70cm. Museu da Cidade Proibida, Beijing.



*Antiga árvore e estranha pedra. Dinastia Song do Norte. Su Dong Po, nanquim s/ papel.*