

A ESTÉTICA DA ARTE PICTÓRICA CHINESA

Durante toda a Antiguidade clássica e toda a Idade-Média, o artista era classificado como trabalhador manual e artesão – numa estrutura social que não reconhecia a dignidade do trabalho manual. O artista amador teria sido uma coisa tão estranha quanto pedreiro amador. Na China, em compensação, a partir da dinastia Han (mais ou menos 206 A.C. - 220 A.D.), a pintura, a poesia e a música foram consideradas como ofícios dignos do cavaleiro e do erudito numa estrutura social que conferia altíssimo prestígio à erudição e à cultura. O cavaleiro-erudito confuciano acreditava que no cultivo das boas relações entre um homem e outro consistia a meta suprema da vida e dava muito valor às virtudes da retidão, do decôro, da sinceridade e da sabedoria. As classes administrativas e a pequena nobreza eram recrutadas através de exames, feitos pelo Estado, em que a pintura e as demais artes figuravam com grande destaque. Considerava-se a boa ordem social como reflexo ou encarnação do Tao, concebido como uma ordem quase moral do universo. Na introdução que fez para a sua tradução do *Manual de Pintura do Jardim da Semente de Mostarda* (1679-1701), Mai-mai Sze assinalou que, segundo o ponto de vista chinês tradicional, a pintura é

não uma profissão, mas urna extensão da arte de viver, pois a prática do *tao* da pintura é parte do tradicional *tao* da conduta e do pensamento, da vida em harmonia com as leis de *Tao*. Em tais circunstâncias, a pintura chinesa tem sido, por via de regra, uma expressão de maturidade: quase todos os grandes mestres se distinguiram primeiro como funcionários, eruditos ou poetas, e muitos foram calígrafos habilidosos antes de se voltarem para a pintura. Ao adquirir a educação prescrita pelo tao da pintura, um pintor se submetia a rigorosa disciplina intelectual e a um treinamento intensivo da memória. Adquiria uma reserva de conhecimentos coroados pela essência do pensamento chinês — os ideais e as idéias da pintura compreensíveis a quantos tiveram o mesmo treinamento bem como a todos aqueles cuja educação se completou pelo costume e pela tradição. A antiga sabedoria lhe modelava o caráter e lhe alimentava os mais secretos recursos.

No primeiro capítulo de *Li Tai Ming Hua Chi* (845) sobre a origem da pintura, Cheng Yen-yüan escreveu:

A pintura promove a cultura e fortalece os princípios da conduta reta. Repassa todos os aspectos do espírito universal. Compreende integralmente o sutil e o abstruso, servindo assim ao mesmo propósito a que servem os Seis Clássicos,

e repete-se com as quatro estações. Originou-se da natureza e não de decretos nem obras de homens.

A concepção da pintura como cultivo do Tao está expressa no seguinte trecho dos *Analectos* de Confúcio, citado no início do *Hsüan-ho hua-p'u*, o Catálogo da Coleção Imperial de Pinturas (1119-25):

Dirigi os vossos esforços para o *Tao*, apoiai-vos sobre a sua força ativa, segui a humanidade altruísta e entregai-vos às artes. Quanto a estas artes, o estudioso que forceja por alcançar o *Tao* nunca deve desprezá-las, mas cumpre-lhe apenas deleitar-se com elas e nada mais. A pintura é igualmente uma arte. Quando atinge o nível da perfeição, não se sabe se a arte é *Tao* ou se *Tao* é arte.

Essa idéia de pintar como atividade que une de pronto o artista ao princípio cósmico de Tao, e o manifesta, encontra-se no âmago do pensamento chinês sobre a arte, quer se descreva como o cultivo do caráter, a expressão da personalidade, quer se defina como a busca da essência das coisas. Trata-se, essencialmente, de uma concepção não naturalista da arte. O pintor chinês não se ocupava, senão acidentalmente na busca de outras metas, de “imitar” as aparências das coisas nem de representar as coisas idealmente como gostaria que fossem ou como elas “deviam” ser, nem mesmo de revelar alguma realidade metafísica oculta por detrás das aparências das coisas. Encaravam-se a cultivação e a prática da pintura como atividade ritualística, criadora de uma encarnação da força cósmica da ordem que impregna toda a realidade, a sociedade humana e a personalidade individual. Enquanto o artista ocidental visava tipicamente a produzir uma réplica da realidade, real, imaginada ou ideal, o artista chinês – embora pudesse, de fato, fazê-lo – colimava, em primeiro lugar, colocar a própria personalidade em harmonia com o princípio cósmico, de modo que o Tao se expressasse através dele e, assim, em sua pintura, ele agisse em uníssono com a ordem natural e a sua obra, inspirada pelo Tao, o refletisse. As atitudes básicas e as ilações mais profundas, traduzidas em pronunciamentos aparentemente simples de arte em chinês, são tão diferentes das que conhecemos no Ocidente que não se podem formular com facilidade na linguagem a que nos habituamos.

A diferença de ponto de vista explica o caráter diferente que assumiram as reflexões e escritos chineses sobre as artes. Até há pouco tempo, na arte ocidental, quase toda a crítica era técnica ou dedicada à descrição e à apreciação do tema do artista, ou se ocupava das diversas funções ulteriores –de educação, propaganda, decoração, devoção,

etc. – que as obras de arte se destinavam a exercer. Esses temas também aparecem na crítica de arte chinesa, mas jamais ocuparam lugar central ou preponderante. A crítica de arte chinesa também era, em grande parte, técnica, mas os termos e categorias da crítica técnica chinesa diferiam daqueles a que nos azeamos na crítica ocidental. No Ocidente, as categorias e conceitos, bem como os critérios, derivavam do interesse naturalista por uma representação vívida e convincente de algum tema diverso da obra de arte propriamente dita. Posto que esse interesse não esteja ausente da crítica chinesa, mantém-se subordinado à exigência de que a obra de arte encarne, na estrutura e nos ritmos, o espírito do Tao, que vitaliza toda a natureza, tanto orgânica quanto inorgânica. Em razão disso, a linguagem e os conceitos da crítica chinesa diferem dos que nós empregamos e talvez seja necessário um esforço considerável para pô-los em conexão com a arte de que derivam e para apreender o que eles significam em função das categorias com que estamos mais familiarizados.

Como a atitude do naturalismo não teve muita influência na arte e na teoria orientais, a espécie de crítica que hoje denominamos “estética” – nascida do interesse pela própria obra de arte como objeto de contemplação — surgiu um pouco mais cedo na China do que no Ocidente. Encontramo-la no *Ku Hua P'in La* (Registro da classificação dos pintores) de autoria do pintor retratista Hsieh Ho cêrca de 500 A. D., continuado no princípio do século sexto pelo crítico Yao Tsui no *Hsü Hua P'in La*. Obras sôbre a estética da caligrafia precederam as obras sôbre a estética da pintura e, em todo o correr da literatura crítica chinesa os princípios estéticos da pintura caligráfica constituíram o ponto principal da apreciação da pintura. Os Seis Cânones da Pintura, que, com variadas interpretações e modificações de uma geração para outra, dominaram a crítica chinesa através dos séculos, já tinham sido formuladas por Hsien Ho e, segundo se supõe, chegaram a êle provindas de uma época anterior.

Durante a dinastia Han, a escrita ideográfica chinesa surgiu, autônoma, como uma das belas-artes, e as primeiras classificações estéticas e estilísticas vão encontrar-se nas obras críticas sôbre as técnicas de caligrafia. O dicionário de Shuo Wen (aproximadamente 100 A.D.) enumerava as seis categorias de ideogramas, baseadas na maneira pela qual se formam os caracteres em contraposição aos estilos de pinceladas usadas ao escrevê-los, e Chang Huai-kuan, no período T'ang (618-906 A.D.) estabeleceu uma classificação dos dez estilos de escrita, que se haviam desenvolvido no transcurso dos séculos. Requitada apreciação das qualidades estéticas da caligrafia precedeu e fixou o padrão para a estética da pintura. Desde um período muito primitivo,

a pintura e a caligrafia foram consideradas artes aliadas, virtualmente identificadas pelos cavalheiros pintores e *literati*, os pintores de bambus, plantas, etc. As duas artes utilizavam o mesmo equipamento, dependiam das mesmas técnicas, compartilhavam as mesmas metas e eram apreciadas pelos mesmos padrões. A pintura monocromática, cujas excelências residem na sutil variação e mistura de tons e no estilo apropriado da pincelada, foi aperfeiçoada até atingir um nível altíssimo, tanto que se dizia comumente: “Se você tiver tinta, terá as Cinco Côres.”

O *connoisseur* chinês cultivava uma sensibilidade singularmente sutil às qualidades intrínsecas da linha, e as habilidades físicas indispensáveis precisavam de anos de prática e autodisciplina para se aprimorarem. À proporção que passou o tempo, os estilos de pinceladas foram minuciosamente classificados: *luan ma ts'un*, pinceladas à maneira do cânhamo entrelaçado; *ho yeh ts'un*, pinceladas à maneira das veias da folha de lótus; *chieh so ts'un*, pinceladas de corda destrançada; *tsuan tsien*, pincelada empenachada e salpicada, e assim por diante. As circunstanciadas classificações, tanto das pinceladas quanto do emprêgo dos tons de tinta, se afiguram enfadonhas aos que, alheios à tradição esotérica, são incapazes de apreciar as sutilezas em que elas se baseiam. Mas atestam a delicadeza de apreciação generalizada entre as pessoas cultas da China, através dos séculos. A caligrafia no sentido oriental — a encarnação de Tao na manipulação do pincel — pouco tem em comum com os estilos “caligráficos”, como o gótico internacional ou o *art nouveau*.

Duas coisas se destacam, importantíssimas, para a compreensão dos conceitos estéticos implícitos nos escritos críticos chineses acerca das artes visuais. A primeira é o profundo enraizamento da linguagem da apreciação e da crítica chinesas na estética da caligrafia, no sentido chinês e não no sentido ocidental dêsse termo. A segunda é o fato de que, ao falarem sobre emoção e expressão na pintura, os autores chineses associam mais essas coisas às técnicas caligráficas do que ao tema da obra. Isto se opõe tão frontalmente à tradição naturalista ocidental que é preciso dizer mais alguma coisa sobre o expediente mental necessário à compreensão das idéias e atitudes apreciativas chinesas. No Ocidente, a técnica tem sido tipicamente considerada apenas como instrumento, um instrumento que proporciona ao artista o equipamento mecânico para comunicar a sua mensagem, expressar a sua personalidade, concretizar o apêlo emocional através da escolha e da manipulação do tema. Foi pouco antes dos vários movimentos pós-impressionistas, que tiveram origem em Gauguin, Denis, nos simbolistas e nos *fauves*, que a cor e a forma “abstratas” principiaram a ser

deliberadamente usadas para imprimir significação emocional alheia ao assunto e ao tema. E por infelicidade da arte e da estética ocidentais, êsse expressionismo abstrato tem carecido de uma tradição herdada de expressão e de um público capaz de apreciar, experimentado e refinado, que só a tradição pode criar. Na tradição chinesa, o encanto emocional de uma pintura, seu conteúdo expressivo, a personalidade dos artistas, residem na técnica da pincelada. As pinturas mais “emocionais” para o connoisseur chinês são aquelas em que o tema, para o contemplante ocidental, é principalmente neutro — pinturas de bambus, lótus, pássaros, flores, etc. Enquanto no Ocidente o desenho da forma humana sempre foi fundamental, as situações dramáticas e emocionais sempre constituíram um tema básico da representação naturalista, e a paisagem pura um desenvolvimento serôdio e secundário, na China a paisagem foi inicial e básica. Conforme um truísmo da crítica chinesa, o pintor que houvesse senhoreado a arte da paisagem seria capaz de desenhar o corpo humano, e o bambu oferece possibilidades mais sutis de expressão do que as cenas dramáticas ou anedóticas. Os mesmos princípios de expressão emocional através da técnica do pincel, que se desenvolvem em primeiro lugar na pintura do bambu ou da natureza morta, são fundamentais em pinturas mais minuciosas de paisagens. São o ritmo e a qualidade da pincelada, a técnica do pincel, que encarnam o espírito de Tao.

Releva esclarecer outro ponto antes de passarmos à exposição dos conceitos estéticos chineses tais como estão expressos nos Seis Cânones da pintura. Em virtude do prevailecimento da atitude naturalista, a crítica especificamente estética principiou tarde no Oeste e, em conseqüência disso, as línguas européias são pobres em termos estéticos. Quando damos com um quadro e desejamos indicar as qualidades que o tornam objeto proveitoso de contemplação estética, só podemos usar a linguagem indireta e esperar que nos compreendam. Na ausência de uma tradição de terminologia estética precisa, um aceno expressivo da mão ou um gesto dos dedos, acompanhados de resmungos não articulados dizem mais ao *connoisseur* do que páginas de exposição verbal. A crítica chinesa se vale de um vocabulário mais extenso e mais claro de termos estéticos, apoiados por longa e familiar tradição de apreciação, que tem sido enriquecida, mas não substancialmente modificada, no curso de mais de dezoito séculos. Êsse vocabulário, porém, não tem equivalentes exatos em nossa língua. Motivo de constante exasperação para os estudiosos da estética chinesa — e indiana — é a inexistência, nas línguas européias, de uma terminologia com a qual se possam traduzir os termos mais básicos; e, faltando o vocabulário, os próprios conceitos são difíceis de se evocarem. A

linguagem estética do Oriente se baseia em antigos hábitos de apreciação, que diferem, em alguns sentidos importantes, dos que mais têm prevalecido no Ocidente. Ao abordarmos a estética chinesa, devemos estar sempre de sobre-aviso para rejeitar associações inadequadas com o ponto de vista naturalista do Ocidente, e cada tradução que proponhamos deverá cercar-se de cautelas e qualificações.

Não foi totalmente por acaso que apareceu, em alguns recentes movimentos artísticos do Ocidente, um interesse pelas idéias estéticas chinesas. Se nos permitirem uma sugestão assaz aproximada, a guisa de orientação para o ajustamento ao ponto de vista necessário, diremos que a busca de leis objetivas de composição plástica, encetada por Mondrian, não está muito distante do hábito mental chinês. Mas ao passo que Mondrian cuidava necessário evitar a representação e restringir-se ao desenho geométrico para o atingimento dessas leis, os chineses pressupunham que as regras objetivas e os ritmos estão encerrados em todas as coisas como o princípio do seu crescimento ou estrutura, e o artista representativo deve identificar-se com eles.

OS SEIS CÂNONES DA PINTURA

PRIMEIRO CÂNONE. CH'I YÛN SHENG TUNG. A RESSONÂNCIA DO ESPÍRITO QUE TRAZ O MOVIMENTO DA VIDA.

Ch'i é uma palavra fundamental em toda a história da arte chinesa. É um termo esquivo, que sugere facilmente a mistagogia na tradução, mas que, no contexto da escrita chinesa é, a um tempo, prosaico e suficientemente preciso. No início era o princípio da energia vital que repassa toda a natureza, animada e inanimada (o pensamento chinês nunca estabeleceu a distinção absoluta entre o orgânico e o inorgânico, o espiritual e o material) e foi concebido quase materialisticamente como algo entre o magnetismo animal e a energia mental do ser humano. No ser humano ch'i também expressava caráter e personalidade, na medida em que a pessoa se colocava em consonância com o princípio da ordem, o Tao, que se infunde no cosmo e se reflete na sociedade civilizada. Por se tratar de um princípio de ordenação e propriedade ritual, ch'i trazia inferências morais. Em *The Way and its Power* (1935), Arthur Waley escreveu:

Intimamente associada à arte do espírito está a arte de alimentar ch'i, o espírito da vida. O medo, a mesquinhez, a maldade — tôdas as qualidades que poluem o “templo do espírito” — devem-se à redução do espírito da vida. O valente, o magnânimo, o que tem vontade forte é aquele cujo ch'i impregna todo o corpo, até as extremidades dos pés e as pontas dos dedos das mãos. É mister que um grande poço de energia se acumule no interior, “uma fonte que nunca seca”, dando vigor e firmeza a cada tendão e a cada junta.

Yün significa qualquer coisa como vibração simpática, harmônicos de ressonância, e o composto *ch'i yün* expressa, com algum elemento de metáfora, a ressonância simpática como a de uma nota musical entre as energias vitais do indivíduo e os princípios vitais que se transfundem na natureza externa. A tradução “ressonância do espírito”, proposta pelo erudito chinês Osvald Sirén, é hoje geralmente aceita. Cumpre, porém, que ela seja apreciada livre das associações inevitáveis com o misticismo insincero, a teosofia ou a levitação, que as palavras em português sugerem com demasiada facilidade. Na estética chinesa, o termo possuía' ilações precisas e bem compreendidas, *não* necessariamente ligadas a uma concepção animista da natureza (muito embora uma concepção dessas fôsse, de fato, parte integrante do pensamento chinês), e também algumas qualidades prontamente apreciadas pelos *connoisseurs*, pôsto que impossíveis de se exprimirem em linguagem analítica. Chang Kêng, no século VIII, escreveu: “*Ch'i yün* pode ser expresso por tinta, pelo trabalho do pintor, por uma idéia ou por ausência de idéias. [...] É alguma coisa além da sensação do pincel e do efeito da tinta, porque é o poder do Céu em movimento, que repentinamente se revela. Mas sômente os serenos podem compreendê-lo.”

Wu Chên (1280-1354), um dos quatro grandes mestres de Yüan, disse: “Quando começo a pintar, estou em estado de inconsciência; esqueço de repente que estou segurando um pincel na mão.” E no *Registro dos Pintores Famosos* (847) Chang Yen-yüan escreveu, mais cabalmente:

Agora, se alguém ruma os seus pensamentos e maneja conscientemente o pincel pensando em si mesmo enquanto pinta, por mais que tente tanto menor êxito terá pintando. Mas se alguém ruma os seus pensamentos e maneja o pincel sem ter consciência de estar pintando, terá, em resultado disso, êxito na pintura. Quando a mão não endurece, o espírito não se congela, a pintura se torna o que ela é sem que a pessoa compreenda como foi que isso aconteceu.

Exige-se completa concentração no objeto, com eliminação de todas as distrações até que o pintor, por assim dizer, se identifique com o objeto. Só quando a concepção

está totalmente formada no espírito é que o pintor principia a dar-lhe expressão. Sobre o pintor Ku K'ai-chih, disse Chang Yen-yüan:

Nas obras de Ku K'ai-chih as pinceladas são firmes, tensas e ligam-se umas às outras ininterruptamente; elas giram sobre si mesmas em súbitas investidas, O seu tom e o seu estilo são evanescentes e variáveis, a sua atmosfera e o seu interesse, relampagueantes e súbitos. A concepção conservava-se inteira em seu espírito antes que ele tomasse do pincel, de sorte que, concluída a pintura, a concepção estava concretizada nela e toda ela, portanto, era sôpro divino (*shên ch'i*).

Além da identificação com o assunto, o pintor precisa ter um domínio tão absoluto da técnica do pincel que, durante a atividade pictórica, pode dar completa expressão ao *ch'i* sem desviar a consciência dos processos físicos da pintura. Sãmente quando se lograva uma coisa dessas poderia a pintura concretizar completamente o conceito, de modo que "até numa pincelada se pode ver o *ch'i*." Conseguido isto, o espectador também se sente transportado:

Concentrando o espírito e levando para longe os pensamentos, temos uma sutil visão da natureza. Esquecem-nos igualmente o objeto e o eu, afastamo-nos da forma e rejeitamos a discriminação. Podemos fazer realmente que o corpo pareça madeira sêca: podemos fazer realmente que o espírito pareça cinzas mortas. Não consiste nisso o atingimento do princípio sutil? É o que se pode chamar o *tao* da pintura.

Este ideal chinês de concentração e execução espontânea tem sido citado algumas vezes como paralelo das técnicas modernas de pintura inconsciente, empregadas pelos surrealistas, ou do trabalho espontâneo e não dirigido de alguns expressionistas abstratos. E, todavia, quase completamente o inverso. O pintor chinês só trabalhava espontaneamente depois de minuciosa preparação, que consistia em meditar numa idéia ou concentrar-se num objeto, disciplina que requer adestramento e cultivação, e dispunha de uma técnica perfeita de expressão. O resultado a que aspirava não era a expressão das próprias imagens subconscientes, mas a concretização de um conceito que alcançara laboriosamente, pela concentração deliberada e pelo realçamento das suas energias mentais em harmonia com o mundo exterior. Nem o ideal estético chinês facultava ao pintor ser levado e guiado pelo meio material durante o seu trabalho. A sensibilidade ao material estava englobada na técnica adquirida e em nenhum outro lugar foi possível igualar a sensibilidade chinesa aos materiais (tinta, jade etc.). Mas a consciência das possibilidades do meio lá estava, à mão, quando o artista iniciava o seu

trabalho e elas podiam ser aproveitadas e usadas sem distração nem hesitação. A idéia moderna de que o artista pode ou deve ser guiado pelas qualidades acidentais dos seus materiais enquanto elabora a concepção e executa a obra de arte era estranha à principal tradição chinesa. Típico da atitude chinesa é o conselho dado pelo pintor Kuo Hsi (1020-90) em seu *Ensaio Sobre a Pintura de Paisagens (Lin Ch'üan Kao Chih)*, uma das obras mais famosas da literatura pictórica chinesa:

Se quiserdes registrar essas maravilhas da criação, deveis primeiro encher-vos de entusiasmo pela sua beleza, entregar-vos a seguir, a uma minuciosa confrontação com elas e fartar-vos nelas completamente. Peregrinai por elas e nelas saciai os vossos olhos; depois de haverdes arrumado as impressões em vosso seio, pintareis tudo com plena facilidade e fluência, sem que os vossos olhos se dêem conta da sêda em que pintais e sem que a vossa mão se aperceba do pincel e da tinta, e tudo será a vossa própria imagem individual delas.

Um dos resultados importantes de *ch'i yüin* era a qualidade de espontaneidade ou naturalidade (*tzu jan*), altamente apreciada não só na arte mas também na vida chinesa. Como qualidade do trabalho do pintor e da execução incluía-se entre os Seis Elementos Essenciais da pintura, derivados de uma obra do princípio do século XI, atribuída ao crítico e historiador da arte Liu Tao-ch'un. No tocante à questão representativa (se bem, os dois conceitos fossem pouco distintos nos escritos críticos chineses), colocava-se ao lado de *chên* (a verdade) como a mais alta consecução. Ela inclui a idéia de ausência de esforço na execução e naturalidade, no sentido de que a ação de pintar parece realizar-se espontâneamente, como um processo natural. Supunha-se resultante da iluminação que ocorre depois que o pintor, pela concentração, se satura das fôrças da natureza “alimentando-se de névoas e nuvens” — até atingir a unidade da identificação. O elevado aprêço em que era tida tradicionalmente essa qualidade pode inferir-se dos seguintes versos do *Tao Te Ching* de Lao Tze:

Os caminhos dos homens são condicionados pelos da terra;
Os caminhos da terra são condicionados pelos do céu;
Os caminhos do céu pelos de Tao;
E os caminhos de Tao pela naturalidade (*izu-jan*).

A qualidade *sheng tung*, que Hsieh Ho associa a *ch'i yüin*, traduz-se, de ordinário, por “movimento da vida” ou “ritmo da vida”. Ao passo que um crítico ou *connoisseur* chinês indicaria essa qualidade sem hesitação, é muito difícil mostrá-la com palavras a

leitores educados na tradição naturalista ocidental. Para os europeus, provavelmente, as palavras evocariam a idéia da representação de um corpo humano ou animal, sugerindo as atitudes características e, até onde fôsse possível, criando no contemplante a ilusão visual do movimento ou da vida. Um crítico chinês, muito naturalmente, ilustraria a qualidade com uma pintura, a tinta, de bambus, árvores ou montanhas. A idéia de ilusão visual está ausente do conceito chinês de “movimento da vida” não há tentativa alguma para criar a ilusão de que o objeto está em movimento ou na iminência de mover-se ou que repousa logo após o movimento. Surge a qualidade de *sheng tung* quando os movimentos individuais do pincel e o ritmo da sua combinação e das suas relações na pintura reproduzem e, por assim dizer, repetem os movimentos característicos de crescimento do objeto, os ritmos de crescimento pelos quais, por exemplo, o bambu difere do lótus e o salgueiro da faia, o vôo da andorinha dos movimentos da codorniz. Longe de identificar-se com a ilusão ótica ou a exatidão fotográfica, a excessiva preocupação com a verossimilhança, não raro, é reprovada como destruidora do “movimento da vida” e de *ch’i*

SEGUNDO CÂNONE. KU FA YUNG PI. ESTRUTURA DO OSSO, UMA TÉCNICA DO PINCEL.

Ku fa era uma expressão derivada da pseudociência da antroscopia, a arte de ler o caráter e a disposição de um homem pelos seus ossos e pela conformação do seu esqueleto. Transferida para a linguagem da crítica de arte, a expressão conservou alguma coisa do seu significado original e pôde ser aplicada às pinceladas que estabeleciam a estrutura formal básica de uma composição. Em seus *Principles of Chinese Painting* (1959), por exemplo, George Rowley cita um dito de Hua Lin: “Ainda que estas poucas pinceladas possam estar inteiramente ocultas, a pintura necessita da sua fôrça para ficar em pé; do contrário, até os espantalhos teriam formas de homens.” Uma tradição de pintura, que começou com Huang Ch’üang (morto em 965), e que era principalmente empregada na pintura de flôres, modelava as formas por meio de esfregaços matizados de côr, sem o esqueleto dos contornos traçados a pincel: chamava-se a isto *mu-ku-t’u*, pintura sem ossos. O conceito de um desenho de fundo firme, que estabelece, ainda que grosseiramente, a estrutura básica de um quadro familiar aos artistas ocidentais. Na China, contudo, o têrmo nunca implicou a reprodução naturalista da estrutura anatômica. Tal não era a finalidade. Na pintura de montanhas, *ku fa* nascia da ação recíproca entre os ritmos da silhueta e o *Isun*, ou rugas, pinceladas

características que indicavam a estrutura geológica e cristalina das montanhas. Na crítica de arte, *ku fa* significava, fundamentalmente, pinceladas firmes e vigorosas, uma técnica caligráfica, um método de usar o pincel, e não um esbôço tôsko, ou *abozzo*, que reprocluzisse visualmente a estrutura anatômica do objeto retratado. Por isso mesmo se dizia com freqüência que os paisagistas e pintores de flôres e plantas não pintavam (*hua*), mas *escreviam* (*hsieh*) os seus temas. A enorme popularidade do bambu como tema de pintura se devia, em grande parte, ao fato de que a sua haste firme e elástica, com a infinita modificação das suas seções, encarnava, segundo se supunha, da maneira mais perfeita, as qualidades de firmeza e fôrça que mais se admiravam nas técnicas básicas da caligrafia. Tais propriedades eram associadas às qualidades humanas de constância, retidão, firmeza e procedimento inalterável, as principais virtudes confucianas.

TERCEIRO CÂNONE. YING WU HSIANG HSING. REFLETINDO O OBJETO, O QUE SIGNIFICA PINTANDO (DESENHANDO) AS SUAS FORMAS.

Tem-se dito algumas vêzes que a arte chinesa pinta o espírito, ao passo que a arte ocidental pinta a aparência das coisas. Rowley cita Ch'eng Heng-lo como autor da seguinte frase: “A pintura ocidental é a pintura dos olhos; a pintura chinesa é a pintura da idéia.” Talvez seja possível dar a essas vagas generalizações um pouco mais de precisão pelo exame do terceiro cânone, aparentemente naturalista, de Hsieh Ho.

Quando os cânones de Hsieh Ho foram repetidos por Chang Yen-yüan em seu *Registro dos Pintores Famosos* (847 A.D.), êste empregou o termo *hsieh* (escrever) em lugar de *hsiang* (pintar). Em sua edição do *Manual de Pintura do Jardim da Semente de Mostarda* (*O Tao da Pintura*, 1956), *Mai-Mai Sze* encontra uma diferença significativa, explicando que o terceiro cânone versava o desenho no sentido de estabelecer a massa, a forma e a essência particular de cada objeto num quadro, muito mais do que a semelhança formal. A própria expressão *hsiang* significava algo muito diferente da verossimilhança fotográfica, como o revela uma citação que nos proporciona Acker (p. xxvi): “Mas a virtude sutil de Chang (Seng-yu) e Wu (Tao-hsüang) é que, depois de uma ou duas pinceladas apenas, a imagem já está refletida nelas.” A literatura da crítica de arte chinesa, desde o princípio e cada vez mais à medida que passavam os séculos, está cheia de advertências contra a espécie de “fidelidade à natureza”, que, no entender de alguns críticos da Grécia antiga e da Renascença, constituía a meta suprema da arte,

a espécie de verossimilhança que ambiciona produzir uma réplica capaz de ser tomada pelo objeto. Em seu ensaio *A Sublime Beleza das Florestas e das Quedas D'água*, Kuo Hsi, pintor Sung (aproximadamente 1020-75), escreveu: “Quando o artista pinta montanhas como elas realmente são, o resultado parece um mapa. Esses erros provêm da falta de habilidade para escolher as coisas.” A admiração pelo realismo fotográfico era considerada um erro do vulgo e do filisteu, incapaz de apreciar a beleza espiritual do trabalho do pintor e a ressonância da força da vida.

Os seguintes pronunciamentos podem ser tomados como simbólicos da atitude central e sumamente típica dos chineses para com o realismo fotográfico. Disse Chang Yen-yüan: “O que pode ser visto com os olhos é a côr e a forma; o que pode ser ouvido com os ouvidos é o som e o ruído. Infelizmente, a gente desta geração pensa que a forma e a côr, o som e o ruído, são meios pelos quais se pode chegar a compreender a essência de Tao. Não é assim.” Wang Li, pintor amador e poeta notável do período Yüan, afirmou:

Embora seja uma representação da forma, a pintura é dominada pela idéia. Se a idéia for insuficientemente expressa, poder-se-á dizer que o quadro também não tem forma. Mas como a idéia está na forma, ela não poderá expressar-se se a forma for descurada. Apreendida a forma, a idéia enche-a completamente; mas quando se perde a forma, como poderá haver forma ou idéia?

Quando os autores chineses aludem à representação realista, referem-se, mais destacadamente do que os escritores ocidentais que se ocupam de arte, às propriedades que hoje em dia se denominam *fisionômicas* (qualidades como a solidão, a ameaça, a alegria) dos objetos visíveis, muito mais do que às suas formas cientificamente mensuráveis e às suas cores.

Deplorando, já no século IX, a pintura moderna “confusa e sem sentido”, Chang Yen-ytian explica o cânone da seguinte

Os pintores da Antigüidade eram, às vezes, capazes de transmitir a semelhança da forma, ao mesmo tempo que davam importância à energia do osso. Buscavam estender a sua pintura para além da mera semelhança formal. Isto é uma coisa muito difícil de se discutir com as pessoas vulgares. Nas pinturas modernas, todavia, ainda que, por acaso, eles logrem a semelhança formal, não se percebe a ressonância do espírito. Se eles tivessem empregado a ressonância do espírito na busca da pintura, a semelhança formal teria sido imanente à obra. [...] Agora a representação das coisas consiste necessariamente na semelhança formal, mas essa parecença com a forma

precisa ser completada com a energia do osso. Conquanto, porém, tenham ambas a sua origem na concepção formada pelo pintor, a energia do osso e a semelhança formal dependerão, finalmente, do uso do pincel. E é por isso que os peritos na pintura em geral excelem também na caligrafia.

Os chineses se interessavam pelo que hoje se denominam as “propriedades fisionômicas” das coisas, ou melhor, a classe de propriedades fisionômicas mais indicativas do indivíduo e do tipo — o plumoso das árvores, o eriçado dos caniços, a situação e a postura características da vegetação na paisagem, as texturas e a conformação das formações rochosas, a robustez dos animais, a leveza dos pássaros e das borboletas; a postura ou o gesto expressivos, a atitude de súplica, a dignidade da águia ou do imperador — todas essas qualidades das coisas para as quais não existem palavras exatas e que, por esse motivo, se diz, vagamente, que exprimem o “espírito” ou a “essência” da coisa. A pintura chinesa antes procurou sugerir do que “imitar” esses atributos das coisas externas. Mas exceto na medida em que transmite qualidades fisionômicas, a pintura chinesa se mostrou relativamente desinteressada pelas aparências externas e condenou a reprodução das aparências como fim em si mesma. Possuíam os chineses uma sensibilidade altamente desenvolvida pelos efeitos sensuais da obra de arte — a linha, a pincelada, os valores tonais, o equilíbrio entre o vazio e o objeto etc. — mas uma antipatia inerente pela imitação, na arte, do encanto sensual das coisas externas, exceto na medida em que as qualidades sensuais se relacionavam com as propriedades fisionômicas. Rowley disse muito bem que: “Para os chineses, a beleza sensual não residia na riqueza do efeito nem na atração física, mas na elegância, no requinte e na discriminação. O apelo aos sentidos era sempre moderado pela atividade do espírito.” A natureza morta flamenga, que buscava reproduzir ilusionisticamente, através da cor, as texturas da peliça ou da renda, o lustre do metal ou do vidro, a maciez tátil da seda ou do veludo, colocava-se no pólo oposto ao do desejo chinês de sugerir qualidades “estéticas” por detrás das aparências superficiais. Mais afastado ainda se situa o estilo impressionista, que tenta pôr realistamente na tela o jogo da luz e da cor, dissolvendo o objeto na impressão ótica.

Os dois princípios que a crítica chinesa associava à representação da forma eram *li* e *shih*. *Li* significava os princípios universais exemplificados das coisas particulares, a idéia diretiva ou noção básica. Tratava-se, porém, de princípios *operativos*, manifestações da vida e da atividade do Tao, e não de aparências generalizadas de forma, e se indicavam, em primeiro lugar, pelo ritmo ativo da execução, da pincelada e

da manipulação do fluxo de tinta, muito mais do que pela busca de maneira: formas genéricas típicas. Relacionavam-se estreitamente com qualidades fisionômicas gerais, o característico movimento oscilatório da folhagem, a postura do pássaro que pousa etc. Pelo absorvimento no objeto, o pintor precisa estabelecer a união entre si e a força da vida caracteristicamente manifestada no objeto. “Para expressar uma idéia ou representar um objeto com propriedade é mister que o artista, primeiro, o revolva repetidamente no pensamento, até que o objeto se una com a alma.” Na filosofia confucionista, o *li* era, às vezes, mencionado como o princípio que dá forma e que se une ao espírito amorfo da vida do *ch’i* para a emergência de um universo ordenado de coisas.

Shih (realidade pictórica) é a consciência da *presença* imediata que, na arte ocidental, também atinge, às vezes, o observador com o impacto de um golpe. Não depende da fidelidade fotográfica à realidade nem da plenitude de minúcias. Evidencia-se vigorosamente nas formas de sonho de Tanguy e nas fantasias do Douanier Rousseau, assim como nos anjos de Giotto. Na arte chinesa vincula-se, mais intimamente do que na arte ocidental, à vitalidade da técnica e ao vigor da representação das qualidades fisionômicas. Não está prêso à colocação dos objetos num espaço pictórico ilusionístico tridimensional. Com efeito, o artista chinês não via o seu quadro principalmente como um arranjo de formas dentro de uma área definida e limitada, sobre a qual criava ilusoriamente um espaço mais raso ou mais profundo, que terminava num fundo de quadro. O paradigma da pintura chinesa era o rôlo, que o observador desenrolava aos poucos e “lia” consecutivamente, e não via todo ao mesmo tempo. Daí que a relação mútua dos objetos no espaço fôsse sempre uma consideração menos importante do que a tensão entre o objeto (*shih*) e o *vazio* (*hsü*). Na pintura chinesa, o vazio é elemento de fundamental importância, fonte positiva de tensão, que não se deve confundir com os “espaços entre os objetos”, a que se refere a crítica de arte ocidental.

Como Chang yen-Yüan deixou claro, *shih*, ou a realidade representativa, não seria obtível sem *ch’i* e a força estrutural (*ku fa*). Ligava-se, no espírito chinês, às propriedades fisionômicas expressas na postura e também aos problemas de estrutura implícitos no afeiçoamento de ideogramas. Encontravam os mesmos princípios estéticos de composição na composição caligráfica e na obtenção da “presença” pictorial na pintura de objetos.

A impressão de universalidade e o sentido de “presença” são qualidades de toda grande pintura, tanto ocidental quanto chinesa e, por certo, não passaram despercebidas

nos escritos ocidentais sobre arte. Mas na crítica chinesa eram lugares-comun e critérios aceitos, ao passo que nas doutrinas acadêmicas do Ocidente e nos preceitos do estilo grandioso permaneceram, quando muito, periféricas.

QUARTO CÂNONE. SAI LEI FA TS'AI. CORRESPONDÊNCIA AO TIPO, RELACIONADA COM A APLICAÇÃO DAS CÔRES.

Êste é um princípio de propriedade ou de bom gosto. Na arte chinesa, o simbolismo da côr tinha maior importância do que as suas funções representativas. A côr acompanhava o objeto e raras vezes era um elemento de composição na estrutura global da pintura. Este cânone precisa ser compreendido à luz do aforismo segundo o qual quem tem tinta tem as cinco côres. A beleza sensual da côr como fim em si mesma era pouco explorada pelos chineses, e a côr representava uma parte relativamente pequena na sua teoria geral da arte. A estética chinesa da côr regulava-se por técnicas de esfregaços de tinta monocromática para a representação do estado de espírito e da atmosfera. Vinculava-se intimamente a uma estética minuciosa de pintura a tinta, demasiado abstrusa para ser examinada aqui com minúcias. Tudo isso está implícito no quarto cânone. Mas uma interpretação tósca, pôsto que sucinta, pode ser a seguinte: o estado de espírito e a atmosfera de uma pintura logram-se mediante uma técnica aprendida de esfregaço de tinta. No começo dessa interpretação impende não esquecer que, para o *connoisseur* chinês, o impacto emocional da pintura dependia muito mais da técnica do pincel e da tinta que da representação formal do assunto.

QUINTO CÂNONE. CHING TING WEI CHIH. ORGANIZAÇÃO E PLANEJAMENTO, QUE ENVOLVEM COLOCAÇÃO E ARRANJO.

A teoria chinesa não tinha relação alguma com os sistemas matemáticos da proporção, nem para as figuras individuais, nem para a composição global dentro dos limites da moldura. Não se discutia a composição no sentido europeu senão talvez acidentalmente, como, por exemplo, em conexão com o estilo cognominado “equilíbrio assimétrico”, em que um pequeno grupo de figuras, num canto do quadro, proporciona o peso necessário para criar a tensão contrária à de um imenso vazio. Mai-Mai Sze explica da seguinte maneira este cânone:

O quinto cânone se refere a algo mais do que o que hoje entendemos por composição e desenho: de acordo com a premissa da pintura chinesa, segundo a qual *ch'i* veio primeiro e criou a forma, a idéia de que os elementos de uma pintura devem ser colocados em suas relações apropriadas e naturais estava

enraizada no conceito de *Tao* e de sua harmonia total, pelo qual cada objeto e cada aspecto tem o lugar que lhe compete em relação a outros e ao Centro, que é também o Todo.

A qualidade de *ching*, no sentido de “aspecto sazonal”, foi também incluída nos Seis Elementos Essenciais da pintura pelo grande mestre paisagista do século X, Chiang Hao. Aplicado principalmente à paisagem, mas também a outros gêneros de pintura, o princípio de *ching* significava que a própria pintura deve transmitir o estado de espírito emocional objetivamente apropriado ao assunto, e todas as partes se devem combinar para ajustar-se ao estado de espírito. A função de *ching* consistia em “afeiçoar de acordo com as estações e estudar os mistérios para criar a verdade”. Chang Yen-yüan dissera que o aspecto sazonal envolvia a compreensão do ritmo e das mutações da natureza, requerendo observação, conhecimento, meditação e uma compreensão intuitiva de *ch'i*. No *Manual de Pintura do Jardim da Semente de Mostarda* está escrito: “Em nosso coração devemos estar integralmente familiarizados com o *ch'i* das quatro estações — e não só no coração, pois esse conhecimento precisa fluir para as pontas dos dedos, a fim de orientar a criação da obra.”

Na teoria chinesa, a organização da pintura pouco se relacionava com a proporção científica, mas era, antes, uma questão de equilíbrio das tensões, de equilíbrio dos contrastes, agrupando os elementos por tal forma que o caráter do grupo equilibrava a individualidade das unidades e era por ela equilibrado (os grupos raro contavam com mais de cinco unidades). Isto era tanto psicológico quanto matemático. O desenho visava à simplicidade e à economia mais do que à complexidade, e realçava-se o caráter expressivo da técnica e o seu poder de sugerir as propriedades fisionômicas dos temas pintados. Exemplo clássico de desenho pode ver-se nos *Seis caquis* de Mu Ch'i, um monge de Ch'an que pintou na primeira metade do décimo terceiro século. Não se presume, contudo, que a pintura chinesa carecesse totalmente de proporção e simetria no sentido ocidental. Se bem a pintura do rôlo, que se destinava a ser “lido” em seções consecutivas, colocasse problemas muito diferentes, é provável que os sistemas tradicionais de proporção no Ocidente pudessem ajustar-se a boa parte da obra chinesa tão bem — ou tão mal — quanto se ajustam a boa parte da arte ocidental. Mas os princípios matemáticos e científicos da proporção não inte ressavam por si mesmos, à teoria da arte chinesa. Os princípios de composição reconhecidos pela teoria chinesa estavam sempre ‘intimamente relacionados com o tema.

SEXTO CÁNONE. CHUAN MO I I-ISIEH. A TRANSMISSÃO DE MODELOS, QUE ENVOLVE A REPRODUÇÃO E A CÓPIA.

A grande importância que a educação artística chinesa atribui à cópia dos velhos mestres tem sido amiúde mal compreendida pelos historiadores da arte. A fim de examiná-la em sua verdadeira perspectiva precisamos não esquecer que, para o chinês, artista e *coanoisseur*, o aspecto mais importante da pintura era a técnica do pincel e da tinta, a qual, no seu entender, expressava a personalidade e o caráter do artista e, mais do que o assunto ou a composição da pintura, encarnava os resultados do absorvimento do artista no seu tema, a sua identificação com o princípio da vida. Eis aí uma coisa que não pode ser copiada com uma régua ou com papel de decalque, com medidas ou precisão visual. A sua essência reside na espontaneidade, e o homem capaz de reproduzir a técnica de outro artista com suficiente mestria para satisfazer ao *connoisseur*, lhe terá, necessariamente, assimilado a personalidade artística. A finalidade de copiar era “seguir e transmitir à posteridade os métodos e princípios desenvolvidos e postos à prova pelos mestres e, dessa maneira, sustentar o *tao* da pintura”, não só para exercitar-se a pessoa no caminho certo, mas também, como se dizia, para ajudar a “empurrar a grande carroça da tradição”. Por isso mesmo, Mai-Mai Sze traduziu o cânone da seguinte maneira: “Ao copiar, procura passar adiante a essência do pincel e dos métodos do mestre.”

Na tradição européia, os valores que hoje se atribuem à originalidade e à auto-expressão datam apenas do movimento romântico, cujas raízes estão enterradas no século XVIII. A despeito da sua reverência pela tradição, a China foi a única civilização altamente organizada que, desde tempos remotíssimos, reconheceu e apreçou assim a originalidade como a expressão da personalidade na arte. O antigo escritor Hsieh Ho já declarava o seguinte acerca do artista Liu Shao-tsu: “Excelia no copiar, mas não estudava o pensamento daqueles que copiava. [...] Referindo-se a êle, os seus contemporâneos lhe chamavam “o copista”. Mas “transmitir sem criar” não é o que a pintura almeja em primeiro lugar.” Do mesmo artista diz Chang Yen-yüan que “teria sido melhor que êle houvesse combinado as excelências de todos os rolos que copiou fazendo desenhos baseados nêles, mas com idéias originais suas.” Dentro dos caminhos consagrados pela tradição, a pintura chinesa tinha no maior aprêço a expressão da personalidade. A pintura estava impregnada do espírito objetivo da força da vida universal, o princípio ordenador do Tao; mas a concretização do Tao em cada indivíduo era a mais alta expressão da sua personalidade. Provavelmente com justeza, Roger

Goepper liga êsse respeito à originalidade e à expressão com o *status* amador do artista chinês:

Essa evolução da pintura chinesa no rumo da expressão da personalidade está intimamente vinculada à gênese da concepção do artista que não sente que a sua atividade é uma profissão, que se libertou, em grande parte, dos grilhões das exigências não artísticas e cuja tarefa já não lhe é apresentada pela sociedade em conjunto para um propósito específico. A arte passou a ser assunto do indivíduo, sobretudo do criador.

Harnold Osborne. **Estética e teoria da arte.** Uma introdução histórica. Editora Cultrix. São Paulo. s/d. Cap. 4