

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES

THIAGO PAES WANG

**CULTURA *LITERATI* CHINESA:
SOBRE IDENTIDADE, DIÁSPORA E PIEDADE FILIAL**

RIO DE JANEIRO

2020

Thiago Paes Wang

CULTURA LITERATI CHINESA:
sobre identidade, diáspora e piedade filial

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Rosana Pereira de Freitas

Rio de Janeiro

2020

Thiago Paes Wang

**CULTURA *LITERATI* CHINESA:
SOBRE IDENTIDADE, DIÁSPORA E PIEDADE FILIAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Escola de Belas Artes da Universidade Federal
do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do grau de bacharel em
História da Arte.

Aprovado em: 16 de novembro de 2020.

Profa. Dra. Rosana Pereira de Freitas
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Marcelo da Rocha Silveira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. André da Silva Bueno
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

RIO DE JANEIRO

Novembro de 2020

Aos meus ancestrais.

Por que chamar-se o Brasil “China tropical” quando, a não ser por sua extensão territorial, pelo seu poder de absorção cultural e por alguns traços orientais que podem ser encontrados na civilização brasileira, nosso país é tão diferente tanto da antiga quanto da moderna China? Provavelmente porque sempre houve no Brasil algo de oriental contrastando com suas características ocidentais (...)

Gilberto Freyre

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Wang Hua e Simone Paes, pela minha formação como ser humano.

À minha tia, Wang Chieh, pelas conversas e horas dos seus dias doadas a este trabalho, o que me permitiu entender melhor a história da família Wang e sua diáspora.

À Rosana, por ser uma exímia professora e orientadora, preocupada com o pensamento crítico dos alunos e pesquisadores. Tomo-a como exemplo e espero sempre que nossa relação se fortaleça para além dos muros acadêmicos.

Às minhas amigas Beatriz Ribeiro, Caroline Mendes e Maria Eduarda Mury, mulheres incríveis e pesquisadoras sensatas, preocupadas em criticar o pensamento eurocêntrico. Obrigado por terem me acompanhado nestes quatro anos, fazendo meus dias mais leves.

Aos meus colegas do GEAA (Grupo de Estudos em Arte Asiática), que me promoveram uma comunidade e uma rede de pesquisa, me mostrando que não é preciso estar só para se produzir.

À Escola de Belas Artes, seus professores e estudantes, pela criação de um ambiente de resistência e fortalecimento em defesa da educação e da arte.

À Casa Museu Eva Klabin, em especial ao setor museológico, composto por Ruth Levy e Diogo Maia, e ao curador Marcio Doctors, por me receberem de braços abertos e apoiarem esta pesquisa.

Aos meus amigos e colegas que participaram e participam da minha vida e ao leitor interessado neste estudo.

谢谢.

RESUMO

WANG, Thiago Paes. **Cultura *Literati* Chinesa**: sobre identidade, diáspora e piedade filial. Rio de Janeiro, 2020. Monografia (Graduação em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

O presente trabalho pretende explorar a figura do literato na China. Aponta este como originário da Dinastia Song (960 d.C. – 1279 d.C.), diante do contexto de ascensão de uma burguesia, que luta pela mobilidade social e seu espaço de influência contra os núcleos familiares da aristocracia clássica. Nota-se que com o uso ideológico do neoconfucionismo esta nova erudição promoveu uma hegemonia sobre a sociedade. Sua auto afirmação como figura intelectual vai fazer dos *literati* referências culturais. Em âmbito artístico, se diferenciarão da pintura naturalista acadêmica, promovendo uma estética própria, dita amadora, de alto teor expressionista, em que não se almejava a perfeição técnica, mas a ritualística da produção. A pesquisa baseia-se na historiografia primária e secundária, para, em um segundo momento, criar tensões anacrônicas com o acervo de obras chinesas presentes na Casa Museu Eva Klabin, Rio de Janeiro. Partindo disto, aproveita-se para levantar questionamentos sobre pensamento decolonial e o processo de musealização como projeto imperialista, revelando a inquietação do autor sobre sua própria identidade e a diáspora de sua família e da população chinesa.

Palavras-chave: China; cultura *literati*; piedade filial; diáspora chinesa; Casa Museu Eva Klabin.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Imagem I – Figuras em jardim. Data desconhecida. Autor desconhecido. Tinta sobre papel e seda. 176 x 69,5 cm.....56
Casa Museu Eva Klabin
- Imagem II – Figuras em Jardim (detalhe).....57
Casa Museu Eva Klabin
- Imagem III – Figuras em Jardim (detalhe).....58
Casa Museu Eva Klabin

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. O BURGUEÊS.....	20
1.1 Neoconfucionismo.....	22
1.1.1 Neoconfucionismo como movimento social.....	25
2. O ARTISTA.....	27
2.1 A expressividade.....	32
2.2 A ritualística.....	36
3, O CONNAISSEUR.....	46
3.1 Seria Eva Klabin um membro dos literati?.....	52
3.1.1 O rolo em questão.....	55
CONCLUSÃO.....	64
REFERÊNCIAS.....	68
ANEXO I – GLOSSÁRIO.....	71
ANEXO II – FICHA MUSEOLÓGICA.....	72
ANEXO III – EXERCÍCIO PRÉ-ICONOGRÁFICO.....	74

INTRODUÇÃO

Quando montei meu projeto para este trabalho de conclusão de curso, não tinha em mente o quão complexa sua temática se tornaria. Talvez este não seja o melhor adjetivo. Ampla se encaixa melhor. Comecei com uma proposição simples, de ter como objeto de pesquisa a análise paralela de duas obras, um rolo vertical e um quadro à óleo, presentes no núcleo de “coleção oriental” do acervo da Casa Museu Eva Klabin, situada na Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro. A escolha para mim era óbvia. Optei por dar visibilidade à arte chinesa na medida em que se encontrava em uma instituição brasileira, ou ainda melhor, carioca. Já havia estagiado lá em seu setor educativo durante meus anos iniciais no curso de História da Arte. Isto quer dizer que havia certa familiaridade com o acervo, visto por mim diariamente durante alguns meses, além de conhecer o corpo de funcionários, em especial, neste caso, o da museologia, o que facilitou meu acesso às informações que procurava. Incrivelmente me espantei com o tanto que desconhecia sobre peças na qual apresentava aos visitantes de modo tão confiante. A intenção me parecia tão promissora que percebi que estava querendo “abraçar o mundo com as pernas”. As duas obras analisadas se tornaram uma. Elegi o rolo vertical, escolha que não poderia ter sido melhor, uma vez que o leitor notará que se encaixou perfeitamente com a proposta.

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, me deparei com dois caminhos paralelos – que em algum momento se cruzaram e se tornam uma linha única – aos quais a mesma me guiava: um em âmbito sinológico e acadêmico; e o outro em um pessoal e familiar. O primeiro, se voltou para a busca contextual da produção da obra selecionada, em que me deparei com a figura principal do literato intelectual, a ser desenvolvida com maior propriedade posteriormente. Ao mesmo tempo, me permiti através de conversas com minha família, particularmente meu pai e sua irmã, sobre nosso passado, quebrando tabus familiares e histórias omissas. Neste ponto, soube usufruir bem do meu tempo em pleno isolamento social, consequência da pandemia pelo COVID-19 no ano de 2020, uma vez que disponibilizava tais pessoas livremente para meu acesso conforme as demandas surgiam. É aqui que as duas instâncias da minha investigação entram em interseção. Este literato era basicamente um intelectual que se submetia a concursos públicos, a fim de se tornar um funcionário oficial da China. Comumente, nos referimos a este personagem como “mandarim”.

Em meu acervo familiar, pude encontrar documentos essenciais que me ajudaram a enxergar o verdadeiro intuito pessoal desta pesquisa. Por meio de registros fotográficos,

conversas que se davam praticamente em formato de entrevistas com minha tia e o resgate da nossa árvore genealógica oficial, pude confirmar o que já havia sido dito a mim. Meu tataravô havia sido um desses intelectuais, um funcionário oficial, um literato, um mandarim. Não pretendo me gabar por provir de uma linhagem erudita, pertencente à aristocracia. Isto seria até certo ponto incoerente, visto que o projeto do serviço oficial se baseava em exames civis, o que permitia a mobilidade social, como será exposto à diante. Todavia, esta descoberta da minha ancestralidade condiz com um projeto de auto afirmação. Diante deste trabalho, me vejo em meu passado. Encaro o tempo não como linearidade, mas como algo horizontal e espiralado. Sou reflexo de meu tataravô. E reconheço minha identidade como erudito e intelectual, não como funcionário público, mas Bacharel em História da Arte e pesquisador. Robert E. Harrist, Jr., em *Art and Identity in the Northern Sung Dynasty: Evidence from Gardens* – texto que ao longo deste trabalho –, brincava ao dizer que o sonho de todo chinês era ser eremita¹. Isto está atrelado a toda imagética e iconografia que envolve a deambulação nas montanhas e o ato de meditação, provenientes das doutrinas do taoísmo e do budismo Chan, e o desejo pela intelectualidade. Neste universo imagético, identifica-se o eremita sábio em posição de isolamento e solidão. Algo que me remete em um primeiro momento ao ato de pesquisa, muitas vezes massivo e solitário. Contudo, ao mesmo tempo, me deparo com imagens de saraus e eventos em que um círculo intelectual se une para produzir e se divertir. É neste momento que lembro que não devo estar só, e ainda mais: que isolamento não é sinônimo de solidão. Desta forma, fortaleço meus laços com toda uma comunidade de amigos e colegas, também sinólogos – ou pesquisadores sobre a Ásia em suas múltiplas culturas e nações – em solo brasileiro, firmando nossa comunidade. Escrever uma monografia, ou qualquer trabalho teórico acadêmico, não requer apenas uma metodologia, mas uma reflexão e introspecção sobre o exercício que se faz.

Outro aspecto de reconhecimento envolve questões identitárias raciais. Durante meus anos como graduando pude notar colegas negros voltados ao debate do mundo artístico junto da negritude. Debate crucial, principalmente quando lidamos com o Brasil e com lutas antirracistas. Muitos, naquele momento, sentiam que era o primeiro passo dentro de coletivos para o próprio reconhecimento de seu pertencimento racial e empoderamento. Simultaneamente, observei que existiam certos aspectos em comum com o que buscava. De um certo modo, quando olho para meu passado, vejo que as pessoas em geral sempre esperavam que eu entendesse ou tivesse um repertório maior sobre arte chinesa, por exemplo. Entendo que

¹ HARRIST, JR., 1996, p. 147.

certamente consumi e internalizei questões culturais com muita naturalidade na minha infância graças ao meu pai, contudo também afirmo que esta demanda condiz com um raso e ignorante discurso do “intelectual nativo”. Como se eu, por ter ascendência chinesa, soubesse tudo sobre tal cultura. Na verdade, posso afirmar com certa ironia que, agora, que me afirmo como sinólogo, acredito saber, em certos assuntos e aspectos, principalmente o artístico, mais fatos que meu próprio pai, chinês nativo.

No filme *Notebook on Cities and Clothes*, traduzido como *Identidade de Nós Mesmos*, produção de Wim Wenders, de 1989, o diretor investiga as relações entre arquitetura, vida urbana e indumentária junto do estilista Yamamoto. Este último, em certo momento, toca no assunto sobre representatividade, em que menciona que só se reconheceu como japonês a partir do momento em que se deslocou para Paris, quando começou tal taxação originária por parte dos parisienses. Seguindo a mesma lógica, penso que me encontro em uma área incerta pela miscigenação. Caso não tenha ficado claro ainda, meu pai é chinês, nascido em Taiwan, e minha mãe, brasileira. Uma mistura racial que não parece problemática em nosso país. Todavia, é neste aspecto que me falha identidade, visto que aqui sou considerado chinês, mas, pelos chineses, sou apenas brasileiro. Esta introdução de caráter um tanto reflexiva demonstra o resgate ancestral durante meu percurso de pesquisa a fim de me afirmar principalmente como chinês. Ou melhor, como sino-brasileiro, de forma a valorizar a sinologia no Brasil, construindo uma rede comunitária e cartográfica ainda responsável por romper barreiras contra o exotismo e esoterismo relacionados a tudo fora do Ocidente. Assim, este trabalho se posiciona como fundamental para revisão de um currículo de ensino insustentável, pautado no eurocentrismo.

Após ter construído este discurso e esclarecido alguns aspectos da minha monografia, em mais de uma ocasião me indicaram o longa metragem *As Montanhas se Separam*, de 2015, do diretor Jia Zhang-ke. Para que fique claro ao leitor a importância e relação de tal produção com este trabalho, acredito que uma análise um pouco mais detalhada seja necessária. O longa é caracterizado por explicitar as transformações da sociedade chinesa contemporânea mediante desenvolvimento do período pós-Mao. Se divide em três momentos, situados em épocas distintas, evidenciando um progresso crônico do passado, para o presente, seguido do futuro. A trama se inicia no ano de 1999, próxima à virada do ano chinês, quando a então protagonista Shen Tao se encontra em um triângulo amoroso entre seus dois amigos de infância, Zhang Jinsheng, empresário e herdeiro de um posto de gasolina, e Liangzi, quem trabalha em uma mina de carvão. É neste momento que o diretor estabelece a dinâmica e individualidade dos personagens, suas relações interpessoais, como as mudanças sócio culturais de um imaginário

da virada do século. A escolha de Tao deve ser interpretada como um país dividido entre a tradição e a cultura capitalista globalizada. Esta primeira parte se encerra com a jovem escolhendo o empresário, possuidor de riquezas e de bens exportados, como carros da indústria norte americana, em que tal alternativa é sobrepostas com eventos que já anunciam maus presságios.

As passagens de tempo envelhecem as personagens, a metodologia cinematográfica e a própria concepção da nação chinesa, em que, em termos de estética audiovisual, modifica-se tanto as dimensões, como os filtros da câmera. Lúcia Ramos Monteiro analisa a obra enaltecendo aspectos técnicos. Afirma que, no primeiro momento, a imagem possui formato 4:3, com características do vídeo da década de 90. No segundo segmento, que se passa em 2014, é possível observar a captura em textura digital, em 16:9². Este lida diretamente com a dor da ausência, uma vez que o casal constituído anteriormente é separado, de forma que Tao permanece em sua cidade natal, enquanto Jinsheng vai morar com o filho e sua nova mulher em Xangai. O conflito de gerações, a perda de identidade nacional, junto com as crescentes ondas migratórias da China tornam-se evidentes principalmente pela figura de Dólar, filho do casal, cujo nome declara metáforas sobre o sistema capitalista e os efeitos consumistas. A figura do menino que não consegue se sentir confortável ao visitar a mãe, para o funeral do avô, por não se reconhecer nas tradições é evidente. Questão que se transforma em um rompimento com a natalidade, já que, quando volta ao pai, decidem se mudar para a Austrália, se distanciando ainda mais da mãe e do seu país de origem.

Segundo a mesma autora, a nação moderna apresenta dentro de sua historiografia conceitos relacionados ao nacionalismo. A fomentação de imaginários nacionais funcionou como ferramentas anti-imperialistas principalmente a partir das décadas de 1970 e 1980. Todavia, na transição para o século atual, emergiu-se novos discursos em torno do processo de globalização³, que, ao meu ver, remetem, em um certo ponto, ao retorno da lógica imperialista, desta vez muito mais voltada à indústria e ao universo monetário. Não que eu seja especialista ou estudioso em sociologia ou economia, mas se nota que seu desenvolvimento é pautado na noção de tomar como molde o capitalismo eurocentrado – agora expandido para o polo estadunidense. Desta forma, ecoa-se problemas culturais e antropológicos em que se divide o mundo entre “nós”, capitalistas, desenvolvidos, que ditamos as regras, e “eles”, a periferia

² MONTEIRO, 2018, p. 161.

³ Ibid., p. 155.

subdesenvolvida, que necessita de uma política auxiliadora. Volta-se aos problemas de alteridade e de diversidade global.

Assim, as narrativas de fundação de ideais nacionalistas passam a entrar em declínio. Para a mesma teórica, é possível observar esta tensão à medida em que se checa a expressão da dissolução de estruturas nacionais tradicionais, como em *As Montanhas se Separam*, problematizando definições como “cinema nacional”. O filme do qual trato envolve deslocamentos, passagem do tempo e efeitos de mudanças sociais, o que promove uma discussão sobre identidade nacional e, segundo Monteiro, uma visão de identidade chinesa em dissolução⁴. O destino individual das personagens, em especial o tensionamento entre Tao e seu filho Dólar, vincula-se à história nacional, com foco na dissolução geográfica e cultural. A narrativa que se inicia com paisagens emblemáticas e festejos tradicionais, elementos frequentes em ficções de fundação, se revela o avesso da inicial. A separação, a morte, a imigração e a incomunicabilidade são alguns elementos em que se observa uma China que parece não oferecer futuro para os protagonistas, que parte emigra. A própria sonoplastia voltada para a música pop nos filmes de Zhang-ke transmite um individualismo reprimido durante o período em que valores coletivos predominavam. Aqui, o filme começa e termina com a versão da música *Go West*, numa apologia ao deslocamento em direção ao Ocidente.

Isto posto, as imagens do último momento, passados em 2025, alongam-se ainda mais na horizontal, representando um futuro cinematográfico caricatural e artificial, condizente com os registros em câmeras celulares, que em uma tecnologia aplicada promove uma nitidez exacerbada e de um certo modo falsa⁵. A “salvação” dentro da dissolução é apresentada neste momento. Dólar já é um jovem adulto, quem não consegue nem se comunicar com o próprio pai que só fala mandarim, enquanto o mesmo se limita à língua anglófona. Não vê sua mãe há anos e perde total contato com tal. Este distanciamento das suas origens, que o provoca pela sensação de vazio e falta de autorreconhecimento onde se vive, desdobra-se no encontro e resgate de valores passados, principalmente com a figura de sua professora de mandarim, com quem se relaciona, e que pode ser entendida como essa vontade de libertação do regime no qual vive. Dentro desta perspectiva, Monteiro afirma que:

Em *As Montanhas se Separam*, a tensão entre essas categorias se faz visível em diversos momentos. Um exemplo: estamos já em 2025, na Austrália, onde Jinsheng vive com o filho, Dólar – o nome, evidentemente, não é fortuito. Ele é um jovem na

⁴ Ibid., p. 159.

⁵ Ibid., p. 161.

casa dos 20 anos e trabalha em um restaurante chinês típico, de decoração pouco autêntica. Logo entra sua professora de chinês, acompanhada de seu ex-marido canadense. Eles estão ali para acertar detalhes do divórcio. Mais tarde, a professora se tornará intérprete nas tentativas de conversa entre filho e pai. Depois, será sua namorada. Num passeio romântico de helicóptero, Dólar e a professora sobrevoam falésias emblemáticas da costa australiana, conhecidas como “Doze Apóstolos” – que na parte anterior, em 2014, o pequeno Dólar havia mostrado imagens daquele relevo a sua mãe. Ela comenta: “quando cheguei aqui, eram oito. Agora só restam três”. Referências a um processo erosivo efetivamente enfrentado pelas falésias australianas, o diálogo ecoa o desaparecimento do relevo das Três Gargantas e, num nível metafórico, a diluição da cultura, dos costumes e das artes tradicionais num ambiente pós-moderno de neutralidade, evolução acompanhada pela própria polidez da imagem digital. (MONTEIRO, Lúcia Ramos, 2018, p. 162)

Voltando a uma interpretação e relação pessoal, encaro a figura de Dólar como reflexo da minha própria vontade de me reconectar com meu passado. Passado ancestral, nunca vivido por mim pessoalmente, mas presente em minhas veias e história. Meu pai nasceu em Taiwan e se mudou para o Brasil quando tinha apenas 13 anos. O seu calar sobre suas lembranças de deslocamento e reabilitação social deixam claro a mim as dores xenofóbicas da diáspora. A troca de seu nome ao chegar expressa a perda de personalidade. Meu pai se chama Hua, hoje em dia já reapropriado, mas, em sua infância, era reconhecido, até mesmo em alguns documentos, como Francisco. A perda de seu nome original para adotar outro descontextualizado de sua origem representa um roubo de identidade. O processo de ocidentalização sofrido por toda a família caracteriza uma narrativa de dissolução do entendimento cultural de sua origem. A partir de então, cria-se duas esferas na vida, a pública, em que era necessário se portar como os demais ocidentais, reprimindo os hábitos e conhecimentos natais, para uma maior tentativa de inserção na sociedade brasileira; e a familiar, na qual se podia preservar os costumes chineses e as memórias afetivas de uma terra deixada para trás. Independente dos motivos diaspóricos, sejam políticos ou econômicos, ainda considerados tabu dentro da família, meu posicionamento é de reivindicação de identidade e narrativas a partir do conceito contemporâneo de descolonização.

No Brasil, é evidente que tal assunto tome como eixo questões sobre negritude e latinidade americana. Apesar destes conceitos essenciais, acredito que não devemos deixar de lado outros aspectos diaspóricos, como o asiático; no meu caso, o chinês. Quando Marcelo R. S. Ribeiro escreve *Cosmopoéticas da descolonização e do mundo: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos*, pensa na necessidade dos

cinemas africanos em plena contemporaneidade de reivindicar seu direito de olhar, de narrar e de imaginar o mundo que ocupam⁶, uma luta por voz a partir de uma postura pós-colonial. Aplico suas ideias à diáspora chinesa e ao meu lugar de fala e de resgate identitário, já que, através do conhecimento da tensão entre imaginário primário e o transformado por ações colonizadoras e orientalistas, busco uma inversão do olhar, um retorno às origens e o resgate da relação com a terra⁷, do mesmo modo que ocorre no filme de Zhang-ke.

A inversão do olhar, de quem almeja o retorno, dentro de um cenário diaspórico revela o papel racista e fetichizante do colonizador pelo oprimido. Tal projeto decolonial promove a perturbação do olhar e a desconstrução de imaginários construídos por uma hierarquia do olhar em que o ocidental seria superior ao seu polo dito oposto. Projeto que, ao meu ver, se mostra hipócrita dentro de conceitos comuns, uma vez que a questão identitária brasileira apresenta-se em enquadramentos fluidos. Ribeiro acredita que a cosmopoética da descolonização se associa à emergência da vontade de recriação de uma coletividade, que reivindica símbolos identitários⁸. É uma busca por independência e autonomia que antecede e condiciona a construção de novos símbolos comuns baseados na reivindicação pelo direito de olhar e de se reconhecer. Desta forma, estaria atrelada a um estágio posterior ao de diluição, representado pela minha vivência e a de Dólar. Estas marcas da diáspora, que carregam um sentimento de pertencimento e deriva em termos da memória com a terra, articulam com as cosmopoéticas do comum no espaço e no tempo da mundanidade e da mundialidade, em oposição às definições identitárias e aos efeitos da globalização como projeto dominante. Para utilizar alguns termos de Edward W. Said: recusa-se o poder de narrar do colonizador, para reivindicar o direito de narrar do nativo.

Said, essencial e indispensável para se tratar sobre preconceitos resultantes de ações coloniais, discute, em sua obra mais famosa *Orientalismo: o Oriente como Invenção do Ocidente*, a criação fantástica e fantasiosa sobre o que existe nas “periferias do mundo” – neste ponto, entende-se o que está fora do centro Europa-Estados Unidos. Em especial, como o próprio título relata, o Oriente, no caso, o Oriente Médio e a sociedade muçulmana, em que é possível expandir para o chamado Extremo Oriente – nomenclatura que evidencia ainda mais questões de distância geográfica, responsável por acentuar o desconhecido ou irreconhecível. Sua obra trata de uma arqueologia sobre tal ideologia racista, que desperta reflexões sobre a alteridade. Sobre como um pensamento romântico, que vai desde as artes visuais, passando pela

⁶ RIBEIRO, 2016, p. 4.

⁷ Ibid., p. 5.

⁸ Ibid., p. 7.

sonoridade e por registros escritos, atestam um enorme fascínio. Este sentimento ambíguo, que mistura a curiosidade e a vontade de conhecer junto com a repulsa pela diferença resultou no surgimento e consolidação de uma visão hegemônica, responsável por refletir a própria identidade ocidental e por legitimar os interesses coloniais.

O poder de narrar europeu encara o Oriente como lar do exotismo e do notável, ajudando a definir seu oposto colonizador pelo contraste imagético⁹. “O Oriente expressa e representa esse papel, cultural e até mesmo ideologicamente, como um modo de discurso com o apoio de instituições, vocabulário, erudição, imagística, doutrina e até burocracias e estilos coloniais.” (SAID, Edward W., 1990, p. 14). Deve-se ter em mente que tal manifestação pode ser compreendida como ferramenta metodológica e organizada para negociar com o Outro. Negociar de modo tirano, a tomar enunciações próprias a seu respeito, criando opiniões livres sobre tal, descrevendo-o, colonizando-o e governando-o. Uma dominação que obriga a reestruturação alheia, mas que carrega toda uma rede de interesses, que, de forma ambígua, faz valer seu prestígio, como na indústria da moda e do estilo já entendido como *chinoiserie*, como em sentido agressor, fazendo com que a identidade ocidental ganhasse força ao se comparar com a outra, identificando práticas desconhecidas como bárbaras e animais, o que se perpetua através do racismo histórico e da xenofobia, ainda mais presente na contemporaneidade, ao pensarmos no contexto atual pandêmico e na dita origem do Corona Vírus. Em contexto brasileiro, Gilberto Freyre foi o primeiro intelectual a identificar a presença da cultura oriental em nossa sociedade. Em um de seus textos, denominado *Valores Asiáticos Absorvidos pelos Portugueses*, presente em sua antologia denominada *China Tropical* – da qual tirei a epígrafe desta monografia com o intuito de realçar a sino-brasilidade presente, como problemáticas ironizadas – Freyre soube destacar a presença material, artística e intelectual em circularidade dentro do mundo colonial lusófono¹⁰. Confere-se:

(...) o Brasil foi talvez a parte do império lusitano que, graças às suas condições sociais e de clima, mais largamente se aproveitou: o chapéu de sol, o palanquim, o leque, a bengala, a colcha de seda, a telha à moda sino-japonesa, o telhado das casas caído para os lados e recurvado nas pontas em cornos de lua, a porcelana da China (...)
(FREYRE, Gilberto, 2011, p. 28)

⁹ SAID, 1990, p. 14.

¹⁰ FREYRE, 2011, p. 27.

Diante de tal aspecto, tomo como reflexão a presença orientalista na ideologia brasileira – como entender a xenofobia orientalista presente no país que agrega a maior comunidade japonesa fora do Japão. Devemos identificar nosso país ainda sob agência colonial, ou seja, herdeiro de suas doutrinas. Assumindo tal estado, podemos finalmente criticar o orientalismo como imperialismo político, e sua produção dominante de um campo de estudo e imaginação¹¹. Só a partir de tais projetos decoloniais é que estaremos prontos para problematizar questões sobre a fetichização dos corpos e exotificação material, por exemplo, presente no projeto de musealização.

Estas problemáticas contemporâneas devem ser compreendidas, quando lidamos com a sinologia, como contrapartida de uma visão sobre uma cultura exterior a original. Neste ponto, se analisarmos um percurso investigativo – que pretendo apenas introduzir nesta monografia – proposto por Daniela Carvalho Sophia junto de André Bueno, sobre os dois panoramas museológicos, tanto o brasileiro, como o chinês, observaremos que a valorização e aproximação cultural se apresentou inicialmente como desenvoltura de parcerias econômicas e comerciais¹² entre os dois países. No entanto, é crucial entendermos a presença de danos coloniais aqui e lá. E que a presença de museus vem deste projeto. Nas duas colônias, as primeiras construções deste âmbito surgiram no século XIX: lá, o Musée Heude, em Xangai, foi fundado por um padre francês; aqui, a vinda da família real promoveu, por decreto de D. João VI, a criação do Museu Real no Rio de Janeiro – hoje, o Museu Nacional¹³. Este fenômeno museológico era fundado na crença de missão civilizatória, em que se propagava o discurso do conhecimento em benefício do comércio, da indústria e das artes, riquezas a serem consumidas pela metrópole. “(...) os museus parecem ter sido construídos pelo poder imperial justamente para reafirmar o poder colonial, tornando-se parte das estratégias coloniais da época, a partir da influência cultural, política e econômica.” (SOPHIA; BUENO, 2018, p. 36).

Acredito que só diante de tal aproximação e reconhecimento de ambas nações como frutos de projetos coloniais é que nos aproximaremos de nos tornar uma verdadeira “China Tropical”, como já diria Freyre. Sem mais delongas, volto a informar que esta produção se baseou em duas instâncias, sem prioridade. Uma delas, em caráter pessoal, revela-se pelo resgate ancestral e pela afirmação de minha identidade como chinês e brasileiro – sino-brasileiro. A outra, em aspecto acadêmico, mostra problematizações sobre o colecionismo fetichista e a musealização ignorante e cínica. Para expor tais problemáticas, criei uma narrativa

¹¹ SAID, 1990, p. 25.

¹² SOPHIA; BUENO, 2018, p. 34.

¹³ Ibid., p.36.

que se desenvolve a partir da figura do literato – como meu tataravô. Observar-se-á que cada capítulo foi eleito com um aspecto característico da persona citada. O burguês, o artista e o *connaissanceur* devem ser compreendidos como a mesma pessoa, o literato. Na primeira parte, exponho questões sobre a história política e econômica que permitiu uma ascensão e mobilidade social, originando novo círculo erudito. Para isto exponho questões que circulam e constituem o pensamento neoconfucionista. Utilizo em especial obras já muito conhecidas na sinologia contemporânea, como *História do Pensamento Chinês*, de Anne Cheng, e *O pensamento chinês*, de Marcel Granet. Aplico ainda falas explicativas de Peter Bol para melhor compreender a ação do mesmo pensamento dentro da sociedade e como este foi utilizado como ferramenta para mobilização social e domínio por parte burguesa. A partir disto, o segundo capítulo apresenta tal erudição em seu contexto artístico, seguindo uma metodologia que tange a história social, porém mais focalizada no *modus operandi* de suas produções. É o capítulo mais longo, por tratar o valor que mais me interessa na personalidade do literato. Utilizo como esqueleto argumentativo a parte da tese de James Cahill denominada *The Theory of Literati Painting*. Em conjunto com outros autores como Susan Bush, presente em duas obras, e colega de Cahill, em que volta e meia ambos se citam. O terceiro e último capítulo traz teorias sobre preservação de antiguidades e sobre o colecionismo, praticados pelo mesmo grupo que trato sobre. Exponho este assunto através principalmente de Lin Yutang e sua obra *The Chinese Theory of Art*. Yutang, como os outros autores possui a prática de expor a literatura primária, seguindo de comentários próprios, algo que faço em terceira instância – ao invés de comentar a literatura primária, comento os sinólogos citando a mesma. É assim, que crio um gancho com a figura de Eva Klabin e sua esfera cultural. Crio sobreposições e tensões entre o passado chinês e a vida de Eva no ocidente próximo de forma anacrônica e livre. Aproveito para analisar um rolo vertical em sua Sala Chinesa, em que exploro questões sobre a iconografia da criança registradas na obra *Children in Chinese Art*, publicação da Universidade do Havaí, essencial para meu exercício hipotético de historiador da arte. Em última instância, trago à tona as questões decoloniais então brevemente expostas e questionamento sobre a prática museológica presente no artigo de Sophia e Bueno, já introduzido.

Para encerrar, afirmo novamente – e até de forma repetitiva: este trabalho é sobre decolonialidade, identidade, ancestralidade. É sobre piedade filial, valor neoconfucionista que estará presente em todo este trabalho. Explorado como parte do movimento proposto em um vocabulário filosófico comum para a sociedade, presente na produção artística e no ato de ensinar, influenciando a iconografia moralizante, que será encontrada pelo acaso no rolo

vertical explorado. Esta atividade ainda possui tal valor por se apresentar como ato de devoção aos meus ancestrais, ao meu reconhecimento como também chinês, e como modo de agradecer aos outros valores introduzidos à mim pela esfera familiar e acadêmica, pelos professores e minha mestra orientadora. A qualidade do material presente só existe como justificativa de todo um trabalho de formação pessoal e estudantil, é uma homenagem e agradecimento, é piedade filial.

1. O BURGUESES

O capítulo inicial pretende introduzir a chamada cultura *literati* e sua origem dentro de um contexto histórico. Esta é marcada pelo surgimento de uma nova elite no contexto político-cultural chinês, o que resultou na necessidade de uma nova ordem e reorganização social. Foi indicada por novas personalidades a ocuparem os serviços oficiais, como funcionários acadêmicos. Os *shidafu* (士大夫)¹⁴, como eram conhecidos, revelam um novo círculo de erudição, que combinaria um reconhecimento de novas geopolíticas e realidades econômicas, de forma a almejar ideais antigos. É neste ponto, através de toda uma ideologia por trás de atividades de auto cultivo mental, que se pretende adentrar nas questões sociológicas do neoconfucionismo e como o mesmo foi usado como ferramenta para maior domínio da comunidade.

Dentro de um contexto histórico, a Rebelião de An Lushan (755 d.C. – 763 d.C.) alterou a estrutura da então Dinastia Tang (618 d.C. – 907 d.C.), o que fragmentou a China e forçou a migração da população da região Norte e Centro da Ásia. A economia migrou para o Sudeste, enquanto novas bases procuraram ser construídas pelos líderes militares. Isto permitiu emergir, por exemplo, uma reestruturação do sistema de impostos que passou a reconhecer e cobrar mediante a propriedade privada da terra. Desta forma, os regimes locais buscaram desenvolver suas próprias formas de recrutamento e governo, se tornando mais autônomos, o que veio a originar o período das Cinco Dinastias e Dez Reinos (907 d.C. – 960 d.C.)¹⁵, marcado pelas contemporâneas e múltiplas políticas de curta duração e atritos sociais.

As Cinco Dinastias do Norte tentaram obter monopólio e controle sobre o Sul. Todavia, ao mesmo tempo, enfrentavam a formação de Estados bárbaros em suas fronteiras Noroeste e Nordeste. Assim, pela primeira vez na história da China, o Sul, também chamado de Dez Reinos, atingiu potencial para gestar sua própria região, resultando no acúmulo de recursos próprios, em um poder militar autônomo, junto com o fluxo populacional do Norte e as mudanças institucionais, que permitiam maior acúmulo de recursos privados. Com o tempo, o

¹⁴ No Anexo I, é possível encontrar um glossário, que demonstra a relação entre a nomenclatura presente, a escrita em ideograma, o pinyin e a possível tradução para o português. Realço que não sou especialista na área linguística, mas acredito que tal registro possa servir de auxílio para melhor compreensão do texto – principalmente se for lido por um público leigo. As palavras serão dispostas lá de acordo com a sua aparição.

¹⁵ A historiografia Ocidental está acostumada a lidar com o tempo histórico linear e progressivo. Ao analisar a história da China – anterior ao século XX –, o que se mostra presente é o conceito de *tempo dinástico*. Aqui o calendário não é acumulativo, mas lida com a formação e queda de cada dinastia e seus respectivos imperadores. Desta forma, como no caso das Cinco Dinastias e Dez Reinos, observa-se um período em que múltiplas dinastias se sobrepõem. A perspectiva histórica chinesa enfatiza o contraste entre períodos de união e desunião, resultado da hegemonia de um respectivo corpo dinástico específico.

Norte se unificou, formando a Dinastia Song (960 d.C. – 1279 d.C.), que chegaria a conquistar o Sul nos seguintes vinte anos, mas não as regiões então estrangeiras ao Norte.

De acordo com Peter Bol e sua exposição oral no curso virtual *ChinaX*, da Universidade de Harvard, neste período, criava-se uma tensão entre os extremos Norte e Sul, uma vez que cada um apresentava seus respectivos interesses. O primeiro, preocupado com os povos bárbaros, destinava o máximo de sua receita para os exércitos das fronteiras. Por outro lado, a população sulista se desenvolvia, de forma a armazenar a verdadeira riqueza nacional, passível de investimento local. As condições geográficas também facilitavam a prosperidade da região, uma vez que o clima e a hidrografia permitiam a criação de uma eficiente via fluvial, como a expansão dos campos de cultivo de arroz, que resultou no sustento de um crescimento populacional. Seguindo as ideias expostas pelo sinólogo, a ausência do fardo pela defesa de invasões bárbaras fez com que a população do sul se voltasse para o comércio e o investimento econômico, em que os interesses privados eram cada vez mais constantes e evidentes. Consequentemente, nasceram novos polos nesta região, marcada pela ascensão de uma burguesia ávida a lutar pelo seu lugar na Corte, em busca de postos oficiais¹⁶.

Com a perda dos poderes dos grandes clãs familiares, esta nova elite política passou a ser composta por funcionários acadêmicos – *shidafu* –, isto é, pessoas de famílias abastadas, majoritariamente, educadas que adquiriam postos do governo através da reivindicação baseada em seus estudos e aprendizados. Agora, não era mais possível adquirir um posto por conexões familiares. Os funcionários do governo passaram a ser escolhidos por um sistema de exame. A meritocracia passou a cobrir o privilégio da hereditariedade, que permitia que uma família se mantivesse no poder por prolongadas gerações. O novo sistema de exame civil garantia ser justo, “cego”, em que as pessoas competiriam. Desta forma, para estar apto aos exames era necessário possuir uma gama de conhecimentos, principalmente os que se referiam aos clássicos da antiguidade e do confucionismo. Na verdade, era importante não apenas conhecer tais assuntos, mas se mostrar apto a discorrer sobre os mesmos e demonstrar maestria em modalidades artísticas, como a pintura, mas principalmente a poesia e a caligrafia. As provas correspondiam a demonstrar suas habilidades literárias.

¹⁶ Até então, ao analisarmos de forma comparativa o cenário com anteriores, nota-se que o Norte sempre foi hegemônico sobre o Sul. Pela primeira vez, existem tantos centros econômicos no Sul como no Norte, em que a maior parte dos cargos oficiais é ocupada por sulistas. No cenário político, os grandes clãs familiares tradicionais começavam a ser substituídos por uma burguesia ascendente.

Portanto, um membro desta nova elite assumia sua posição de *shidafu*¹⁷, um verdadeiro literato. E, como não era mais possível o acesso à carreira oficial através de membros familiares, o caráter de literato é tomado por gerações a fim de garantir hegemonia de novos grupos. Assim nasce a tradição *literati* – que se manterá até a última dinastia, a Dinastia Qing (1644 d.C. – 1912 d.C.) e terá reverberações na contemporaneidade –, em que o Sul se torna não apenas polo econômico, mas também cultural. Esta nova elite erudita não era responsável apenas pela renovação cultural e pela política, como também guiou a ideologia da sociedade.

1.1 Neoconfucionismo

A cultura literata proporcionou o surgimento de uma maior atividade em cima da filosofia moral, chamada, como expõe Anne Cheng em *História do Pensamento Chinês*, de *daoxue* (道学), “o aprendizado do caminho”¹⁸, ou, como ficou conhecida, neoconfucionismo¹⁹. Este rejeitou as novas leis então vigentes e tornou suspeito outros modelos políticos em roga, para fazer a reivindicação da autenticidade em cima da interpretação dos ensinamentos de Confúcio (551 a.C. – 479 a.C.) e Mêncio (372 a.C. – 289 a.C.). Como sua origem partiu dessa parcela erudita da sociedade, esperava-se que esta fosse, através deste meio filosófico, responsável pelo governo, pela cultura e pela ética e moral dos demais.

Todavia, o neoconfucionismo vai além de um renascimento do confucionismo antigo. Aparece como uma reinterpretação; torna-se parte do sistema de exames oficiais, o que muito condiz como uma resposta contra a expansão do budismo. Entretanto, ambas são doutrinas que estão preocupadas com a interioridade, isto é, com o potencial individual de transformação e iluminação em busca de sabedoria. De forma que, segundo Cheng, são os neoconfucionistas que alegam que o estatuto de sábio pode ser inerente ao indivíduo, como também algo a ser aprendido e absorvido. E é isto que colocam em jogo, se mostrando não apenas como uma contrapartida religiosa, mas uma maneira de transformar a política e organizar a sociedade através das atividades do governo. Isto passou a gerar uma conscientização na comunidade

¹⁷ Na verdade, este termo já era usado desde a época de Confúcio. Referia-se a pequena camada social que se encontrava ao topo, a elite. A partir do século XI, este termo passa a ser entendido como a um literato, em que sua capacidade e prestígio não deveriam ser medido por sua hereditariedade, mas pelo conhecimento adquirido e testado.

¹⁸ Termo que demonstra o sincretismo e a base triangular do pensamento filosófico chinês entre o taoísmo, o budismo e o confucionismo.

¹⁹ CHENG, 2008, p. 606.

literati, que se via responsável pelo resto da sociedade²⁰. Deveriam ser os últimos a se preocuparem com os prazeres mundanos, se resguardando para as preocupações de transformação da população.

Desta maneira, o mundo dos *literati* e o neoconfucionista entravam em interseção, uma vez que o sistema de exames cobrava arduamente o conhecimento sobre os clássicos confucionistas. Como o sistema de exame era muito seletivo, a maior parte da comunidade não conseguia se inserir na carreira oficial. Assim, o neoconfucionismo se volta para estes, ao afirmar que continuavam responsáveis pelas transformações humanas, mesmo sem ser oficiais, o que levou a abertura de inúmeras escolas para a propagação do pensamento, como afirma Marcel Granet em sua obra *O Pensamento Chinês*²¹.

Como dito anteriormente, o aprendizado se baseava na leitura dos clássicos, em que se entende na prática de produção de comentários como tentativa de explicá-los. Esta se tornou muito comum, de forma que criava uma problemática. A interpretação passa a ser algo subjetivo, criando por consequência múltiplos pontos de vistas que poderiam divergir entre si. Acreditava-se que olhar para o conhecimento cultural em busca da tradição era deixar em aberto para o individual, enquanto que se basear somente nos fatos históricos seria equivalente a deixar de lado as instituições ou o estilo comportamental do passado. Porém, segundo Granet, os neoconfucionistas acreditavam que haveria uma verdadeira base para a moralidade²².

Esta faria parte da ordem natural das coisas presentes no mundo. É compreendida como a natureza em si. O ser estaria presente no mundo no âmbito cultural da mesma forma que no biológico, sendo o homem em ambas esferas. Se o universo é uma ordem integrada, a sociedade também pode ser entendida como tal. O que diferenciaria o humano dos outros seres seria sua capacidade de traduzir esta consciência de um mundo ordenado, passando para a coerência das coisas na vida social. É desta forma que se acredita que os clássicos foram compostos. São verdades a partir do momento que representam o mundo, vindo da palavra de indivíduos que entenderam sua própria natureza como parte de um universo integrado e coerente²³. É, em essência, criação neoconfucionista, uma vez que houve a intervenção do intelecto individual.

Esta consciência partiria do entendimento epistemológico a respeito de dois conceitos: o *qi* (气) e o *li* (理). Voltando a Cheng, *qi* corresponde a energia que constitui tudo²⁴, estando

²⁰ CHENG, 2008, p. 201.

²¹ GRANET, 2007, p. 324.

²² Ibid., p. 327.

²³ Ibid., p. 330.

²⁴ CHENG, p. 47.

sempre em fluxo, enquanto *li* pode ser traduzido como “padrão”, “princípio” ou “coerência”²⁵. A partir destes, formula-se três máximas. A primeira e a segunda condizem com o *qi* e seu fluxo. Ao tomar como exemplo uma árvore²⁶, nota-se que esta é constituída de raiz, tronco, galhos e folhas, desta forma se assume que existe uma estrutura em si. Do mesmo modo, tudo pode ser visto como em um constante processo de mudança. A árvore passa por diferentes ciclos ao longo do ano, como as estações, e reage a diferentes estímulos provindos do seu meio, como temperatura, luminosidade etc. Estes dois primeiros aspectos são naturais e, portanto, imutáveis. Porém o terceiro condiz com a funcionalidade das coisas. Esta, na verdade, passa a ser uma escolha humana, em que, por exemplo, a árvore pode servir para dar sombra, como de matéria-prima para diversas coisas, a ser escolhida de acordo com a necessidade da sociedade, uma decisão. Assim, tudo tem uma estrutura, um processo e uma função. O responsável por essas três coisas seria o *li*, pois este é o princípio e a coerência da existência. É por ele que há a integração dos três processos. Entender algo não é apenas olhar e descrevê-lo, mas compreender seu *li*.

Para os neoconfucionistas este entendimento também poderia ser aplicado à natureza humana e suas relações. Pois, cada indivíduo é uma estrutura, que passa por um processo de nascimento, amadurecimento e morte. A existência natural do homem se apresenta como o próprio *li*, seguindo a coerência de si próprio, de seu corpo e mente. O *dao* (道), o caminho, seria a coerência do próprio universo, fazendo desta filosofia a busca pelo *li* da existência, a realidade. E, quando se aplica às relações sociais, torna evidente o comportamento. Por exemplo, a relação entre um pai e filho apresenta uma estrutura e um desenvolvimento ao longo do tempo, uma vez que se envelhece, e tem como função manter a unidade familiar, que toma por consequência a comunidade em que se vive. Este tipo de relação – e valor – é chamado pelos neoconfucionistas de piedade filial, que corresponde não apenas a como os filhos devem obedecer seus pais, como também, em contrapartida, como devem cuidar dos mesmos²⁷. Os neoconfucionistas acreditavam que deviam transformar o mundo em algo verdadeiramente moral²⁸, a partir da ação de cada indivíduo e da compreensão desta. Deve-se expandir a consciência, o que a leitura dos clássicos permitiria.

²⁵ Ibid., p. 69.

²⁶ Analogia utilizada por Peter Bol, no curso *ChinaX*.

²⁷ O que também condiz com o modo budista de lidar com os chamados rituais, que indicam os devidos comportamentos para cada situação.

²⁸ Posteriormente, exporei a importância deste aspecto por condizer com produção de uma iconografia moralizante.

1.1.1 Neoconfucionismo como movimento social

O neoconfucionismo era uma filosofia de aprendizagem que tinha como objetivo o entendimento do Homem e do mundo. Mas, também pode ser entendido como um conjunto de ideias que formam uma personalidade. Isto é, pessoas que decidiram ingressar neste modo de pensar, acabaram adotando novos conjuntos de ideias como também de práticas e que, em comunidade, formaram um movimento social. Este cenário começa a ser mais evidente no século XII, quando a comunidade erudita, em sua maior parte, se assume como neoconfucionista. Isto por que apresenta um programa social que está baseado no aprendizado e que tem como intuito divulgar este conhecimento para os demais da sociedade. Conseqüentemente, há uma ascensão no número de academias privadas, em comparação com as escolas estaduais, como ainda demonstra Cheng²⁹, que preparariam os jovens para os exames através do ensino dos clássicos. Na verdade, a maneira de aprender destas academias consistia nos debates entre professores e alunos sobre ideais, visões e interpretações neoconfucionistas, para a produção de comentários sobre.

Também há a criação de convênios comunitários, em que um grupo de pessoas, que compartilham as mesmas ideologias, tenham como vontade o monitoramento uns dos outros, observando os comportamentos, de modo a moralizar a sociedade através de suas ações. Na verdade, estes convênios iam além dos limites familiares, relacionando diferentes núcleos, o que passa a ativar o poder moral do literato neoconfucionista. Há certo rompimento na relação entre o governo e as famílias, com a instauração de uma certa autonomia da comunidade local, que passa a compartilhar um vocabulário filosófico. Criam-se novos rituais familiares, em que os costumes locais passam a prevalecer, indicando o fortalecimento de uma classe.

E é exatamente isto que acontece. Ao voltar a mencionar o sistema de exames, fica claro como sua institucionalização é responsável por transmitir valores, visto ser algo que a população almeja. Já que esta prova era baseada nos clássicos, acaba-se dando poder aos neoconfucionistas e às escolas privadas, ou seja, ao literato. Os *literati* foram os responsáveis pela definição de um currículo dominante, que girava sobre suas próprias interpretações. Para Granet, a nova elite passa a ganhar poder sobre múltiplas áreas que no nível local ganha hegemonia. A comunidade não procurava mais o governo, mas sim sua elite para gestar a vida econômica e cultural da região. E, a fim de buscar a permanência neste poder, esta nova elite tenta reforçar a estratificação social, o que se torna em algo satisfatório, pois estes querem

²⁹ Ibid., p. 270

proteger suas futuras gerações, enquanto outros também pretendem virar oficiais e crescer, ocupando as vagas aos cargos burocratas³⁰. O topo hipócrita é oposto à mobilidade social, e pretende que seus filhos desfrutem dos mesmos privilégios que possui. Isto se torna prático, visto que a elite é rica, não só materialmente, mas em diferentes tipos de recursos, como o cultural, de modo que a maneira como treinavam seus filhos para os exames era vista como digno de ambição³¹.

O neoconfucionismo pode ter começado como uma filosofia, mas acabou se transformando em um movimento social, cuja a liderança parte dos *literati* e de uma nova elite. A influência desta se espalha não através do sistema de exames, mas pela educação privada e pelo ensinamento que chega a atingir outras esferas da sociedade. Certamente, as chances de passar em um concurso eram baixas, uma vez que eram muito disputados. Assim, os que ainda aspiravam se tornar funcionários iam às escolas privadas, onde tinham melhor noção de como agir em seguida. Estes estabelecimentos de ensino passavam de preparatórios para instruir e conscientizar a moral presente em cada um, em que os eruditos professores, os *shidafu*, eram como pastores de um rebanho. Ter autoconsciência e potencializar sua moralidade era prestigioso, pois caracterizava a ideologia do erudito, que passa a colocar isto em prática em suas relações cotidianas através da ritualística, em que se compreendia o *li*. Desta forma, a comunidade passava a entrar em ressonância, a se auto supervisionar e manter suas regras. Isto acontecia não para tomarem o governo, mas para que fossem reconhecidos por seu papel, o que poderia atrair investimentos financeiros na região, por exemplo. O neoconfucionismo se desenvolve pela tradição dos *literati* que corresponde ao surgimento desta nova elite, que, ao se tornar influente, passa a exercer seu papel sobre a comunidade, o que marca a passagem da Antiga, para, como ficou conhecida, Nova Ordem Imperial.

³⁰ GRANET, 2007, p. 328.

³¹ Isto fica evidente uma vez que óperas e romances passam a constantemente abordar a história de famílias mercantes, que sucedem financeiramente e investem nas futuras gerações com o preparo para exames.

2. O ARTISTA

Os costumes comportamentais aristocráticos também se mostraram ressonantes no mundo cultural e artístico, o que se pretende explorar mais afundo neste capítulo. Até então, a historiografia aponta que os registros da classe erudita tradicional não eram tratados escritos a partir de apenas um assunto. Na maioria das vezes, apontavam as ideias deste grupo através de uma mistura de pensamentos de vertentes diferentes, mas que pareciam fazer sentido para o autor à medida que o afetava ao longo de sua composição³². Não se pode afirmar também que, a partir do século XI, os teóricos e artistas *literati* publicaram um manifesto que proclamasse suas crenças e programa intelectual. Para James Cahill, esta ausência poderia ser entendida como espécie de conservação do pensamento para além de registros explícitos diante de uma possível invasão bárbara – o que realmente chegou a acontecer futuramente, originando a Dinastia Yuan (1271 d.C. – 1368 d.C.) –, que poderia levar a depredação dos patrimônios³³. Todavia, a teoria das manifestações dos *shidafu* não deixou de se desenvolver, funcionando mais como um sistema orgânico de pensamentos, guiado pela vigência do neoconfucionismo, e dando início a uma nova tradição artística.

Do mesmo modo, é incoerente afirmar que esse “estilo” – se assim podemos chamar – não houve modificações ao longo da história. Nota-se um certo contraste, por exemplo, entre as produções da Dinastia Song e as da Yuan, o que parece ser óbvio, visto que são diferentes contextos políticos que alteraram as demais áreas relacionais e de produção. Isto ainda passa a ser responsável por uma certa e inevitável inconsistência historiográfica, carregada de uma dúvida temporal pela falta de datação original de muitas obras. Poucas sobreviveram, a maioria se submete por cópias e imitações. Seguindo este contexto, é notável a necessidade de não focar na possível e frequente disparidade entre teoria e prática, mas nos conceitos trabalhados e principalmente nos que inspiraram os escritos. Uma vez que é através desta estética desenvolvida em estudos que são possíveis nomear demais exemplos.

Assim, os casos aqui citados pretendem englobar citações provindas, dos considerados por James Cahill, na primeira seção de sua tese de doutorado denominada *The Theory of Literati Painting*, “os primeiros artistas *literati*”³⁴. Este grupo foi o responsável pela desenvoltura desta estética própria que tinha como objetivo diferenciar sua própria produção amadora em relação a dos artistas profissionais. Estes primeiros, formados por esta nova erudição, correspondiam à

³² CAHILL, 1953, p. 17.

³³ Ibid., p. 17.

³⁴ Ibid., p. 14.

oficiais de alta ordem, como calígrafos e filósofos, que tinham como figura central Su Shi (1036 d.C. – 1101 d.C.), quem também ocupou um alto posto oficial no governo. Para Lin Yutang, outro especialista central para este estudo, sua figura foi um dos maiores escritores e poetas da China, que produziu com naturalidade, de forma versátil, criativa e geniosa³⁵. É do livro deste teórico recente, *The Chinese Theory of Art*, de onde serão retirados alguns exemplos primários. Nele, Yutang lista uma série de citações a respeito de inúmeros artistas e filósofos, seguida dos próprios comentários³⁶ – tendência de outros teóricos também utilizados aqui.

Contudo, voltando ao objetivo dos *literati*, a desenvoltura de uma nova estética será a responsável pela distinção desta nova classe em meio artístico. Sua pintura amadora – também conhecida como *wenrenhua* (文人画) – corresponde a um modo de produção próprio, que se diferencia da dos pintores profissionais da Corte. O que se deve notar de acordo com Craig Clunas, é que neste caso se revela uma maior consciência social desta nova elite que sentia a necessidade de se firmar culturalmente, sendo a nova detentora dos meios artísticos³⁷. Observa-se seu objetivo de consagrar a pintura a um novo patamar, de modo a elevá-la ao nível de prestígio em que se encontravam as modalidades clássicas da poesia e da caligrafia.

Os artesãos profissionais, que trabalhavam também com a cerâmica e a escultura, para além da pintura, eram considerados trabalhadores de escalão menor, em que se acreditava que não atingiriam grandes conquistas humanas³⁸. A emergência da pintura, de sua categoria de trabalho manual para intelectual, marca sua correspondente ocupação da classe erudita. Verifica-se que este procedimento pode ser entendido como a apropriação de uma manifestação que passa a ser símbolo de uma classe social, segundo Cahill³⁹. O que é marcado por uma recusa de outras modalidades clássicas existentes – do mesmo modo que se recusa socialmente os antigos clãs familiares – como manifestação simbólica desta nova elite. A pintura é análoga à

³⁵ YUTANG, 1967, p. 90.

³⁶ Lin Yutang (1895 – 1976) foi um escritor chinês, cujo trabalho se baseou em boa parte na tradução de textos clássicos. Seu livro *The Chinese Theory of Art* – ou melhor: *A Teoria da Arte Chinesa* – publicado inicialmente em 1967, é um grande exemplo, em que também são inseridos comentários do autor. Esta prática de comentar os clássicos é típica entre os eruditos chineses e demonstra uma tradição que realça o *modus operandi* dos neoconfucionistas.

³⁷ CLUNAS, 2009, p. 141.

³⁸ Pode-se fazer uma comparação análoga a conceitos categóricos utilizados pela História da Arte Ocidental, como os de Artes Mecânicas e Artes Liberais. Neste caso, a pintura estaria aqui relacionada ao fazer manual, sendo uma Arte Mecânica, junto com a escultura, por exemplo, enquanto que a caligrafia e a poesia se relacionariam com as Artes Liberais, ligadas mais ao intelecto. Do ponto de vista metodológico para tal explicação, acredito na necessidade de tentarmos produzir ao máximo utilizando a Chinesidade como forma de entendimento – metodologia aplicada por André Bueno, em que se procura um estudo sistemático e aprofundado da cultura chinesa de um modo um tanto autônomo. (BUENO, 2020, p. 25). Todavia, também acredito que para um público leigo seja importante tais analogias mesmo que rasas, para um entendimento inicial da disciplina.

³⁹ CAHILL, 1953, p. 4.

burguesia, em que uma ascende culturalmente, enquanto a outra, socialmente. Todavia, é importante realçar que não houve uma completa autonomia desta modalidade. A pintura não deveria se desassociar da poesia ou da calígrafa, uma vez que seus intuitos acabavam por entrar em uma zona de interseção.

A nova casta erudita de uma ampla educação clássica e de sensibilidade profunda passa a se voltar para a arte a fim de transmitir suas qualidades pessoais e sentimentos, que deveriam corresponder à moralidade coletiva neoconfucionista. Assim, a *wenrenhua*, pode ser compreendida, de acordo com Susan Bush, em *The Chinese Literati on Painting*, como um aspecto que influenciou as demais manifestações artísticas, ditadas por um gosto em comum, a ser regida pela teoria *literati*⁴⁰. Consequentemente, foi possível criar um novo círculo de produção, o que resultou na exclusão dos demais. Ao observar o discurso oposto, fica mais claro como foi imposta a querela entre amadores eruditos e profissionais artesãos. Em um tratado referente a pintura de paisagem, de 1121 d.C., um pintor da Academia Imperial revela sua visão ortodoxa em relação à produção e à necessidade de método e técnica:

Nunca houve alguém em quem o treinamento profissional tenha falhado em levar ao refinamento de si próprio. Além disso, os Mestres se dedicaram ao estudo e, assim, desenvolveram sua natureza. As pessoas, hoje, confiam em sua natureza inata e zombam dos estudos; é por isso que se tornam cada vez mais distantes dos Mestres, enquanto sua habilidade manual se torna cada vez menos refinada.

Agora, quem não estudou é chamado de “sem padrões”; mas, estar sem padrões é estar sem métodos padronizados, como os dos Mestres. Como alguém pode ignorá-los e, por si só, transcender todos os famosos valores da antiguidade e do presente? Os então chamados “nobres de pouco estudo” são principalmente homens de natureza **indisciplinada** que se auto enganam. (CHO, Han, apud CAHILL, 1953, p. 22, tradução nossa, grifo nosso)⁴¹

Fica clara a indignação do pintor profissional ao perceber o surgimento e valorização da arte dita amadora. Os artistas *literati* acreditavam que o treinamento formal dava às obras um “ar de maneirismo” em um sentido depreciativo. Para estes, tais obras tenderiam a se apresentar

⁴⁰ BUSH, 2012, p. 5.

⁴¹ A maior parte das fontes utilizadas nesta redação são de origem anglófona. Desta forma, utilizei a tradução livre em minhas citações. Gostaria de afirmar que o foco foi principalmente na semântica, uma vez que traduzir poesias, por exemplo, requereria de mim um conhecimento maior em métrica e outras questões composicionais. Como forma de uma leitura mais dinâmica para o leitor, optei por deixar transcrita nas notas as versões originais de tais citações. Segue transcrição presente na obra de Cahill:

“There has never yet been anyone in whom professional training has failed to lead to refinement of the self. Moreover, the ancients devoted themselves to study, and thereby developed their nature. People today rely on their innate nature and mock at study; this is why they become ever more remote from the ancients, while their craftsmanship become ever less refines...

Now, those who have not studied are called ‘without standards’; but to be without standards is to be without the standard methods of the ancients. How could one ignore these and by himself transcend all the famous worthies of antiquity and the present? The so-called ‘gentlemen of little study’ are mostly men of undisciplined nature who are deceiving themselves.” (CHO, Han, apud CAHILL, 1953, p. 22).

meramente técnicas, revelando puramente o trabalho mecânico do pintor. Os mesmos defendiam que o método ou mesmo a técnica da produção passaria a ser de importância secundária para determinar a qualidade artística da obra⁴². O mais importante seria transmitir, pela obra, a moralidade e as qualidades em geral que compõem o artista, isto é, sua personalidade. O que faz da *wenrenhua* uma produção altamente subjetiva e atividade do auto cultivo, em contraponto à pintura das academias que tendiam ao apreço pelo naturalismo. Esta tensão é reafirmada na passagem de Su Shi, em que o próprio nomeou de *The Spirit Is the Thing*⁴³:

Olhar para uma *wenrenhua* (uma pintura de um *literatus*) é como olhar para cavalos. O que se quer observar é o espírito do cavalo. Os artistas profissionais só veem o couro e a crina, as chibatadas, o cocho e o feno. É por isso que o trabalho dos artistas profissionais falta o espírito, e depois de observar algumas destas pinturas, o espectador se entedia (...) (SHI, Su, apud YUTANG, 1967, p. 92, tradução nossa)⁴⁴

A querela era alimentada de ambos lados. Quando o teórico menciona o termo “espírito”, pode ser interpretado como a essência de algo. Na verdade, o que se procurava em cada artista era a possibilidade de expressar o *li* e, portanto, o *dao* presente em suas obras⁴⁵. Este tipo de interpretação e expressividade era caracterizado como uma habilidade inata ao artista, a ser incorporada na qualidade pessoal de cada, não sendo possível sua transmissão de mestre para pupilo, como as habilidades técnicas. Ainda para Su Shi:

Por quê um homem nobre precisa estudar o ato de pintar?
O uso do pincel é inato a si,
Assim como aquele que aprecia viajar
Sabe, em detalhe, como lidar com um barco. (SHI, Su, apud CAHILL, 1953, p. 22, tradução nossa)⁴⁶

É importante não interpretar as passagens de forma literal. É claro que os *literati* estudavam a pintura. Contudo, estavam muito mais preocupados na ritualística e em referenciar

⁴² Este amadorismo que acabava dando força ao argumento do menosprezo pela técnica foi o responsável por um oportunismo abusivo, responsável pela criação de obras falsas que eram inseridas no mercado como pertencentes a algum grande mestre.

⁴³ *A Coisa É o Espírito* (tradução nossa).

⁴⁴ “*Looking at a shih-jen-hua (a painting by a literatus) is like looking at horses. What you want to see is the spirit of a horse. The professional artists often see only the skin and hair, the whips, the trough and the hay. That is why the work of professional artists is lacking in spirit, and after seeing a few such paintings, one is bored (...)*” (SHI, Su, apud YUTANG, 1967, p. 92).

⁴⁵ Explicitando a base teórica provinda do neoconfucionismo.

⁴⁶ “*Why should the noble man study painting?
Use of the brush is innate in him,
Just as a man who is fond of traveling
Knows, in detail, how to handle a boat.*” (SHI, Su, apud CAHILL, 1953, p. 22).

as produções do passado do que na técnica em si. Para Cahill, eles usaram esta ideia com seu próprio viés⁴⁷, ao aproveitar a inclinação deste fenômeno para eleger um favoritismo com relação a seu grupo seletivo e burguês, e ratificando a tendência que os diferenciavam dos demais artistas. Este amadorismo carregava consigo a busca da transmissão das qualidades pessoais do artista, o que acabava por influenciar nas possíveis circunstâncias em que estava inserido. É neste ponto, que a produção, ao carregar um valor expressivo, se torna um momento de aprendizado para o artista erudito.

Foi apenas esta qualidade de expressividade, que se apresentava como um fator especial na *wenrenhua*, que permitiu que a mesma se unisse à poesia e à caligrafia. Uma vez que o traço do pintor, da mesma forma que o do calígrafo, começava a ser entendido como um fator que reflete a personalidade do artista. Anteriormente, apenas a poesia e a caligrafia seriam consideradas capazes de revelar a mentalidade do mestre. São figuras, como a de Su Shi, que aplicam essa possibilidade para a pintura, de forma a valorizá-la. Em uma de suas passagens, o sábio descreve a similitude presente na experiência de contemplar os poemas e as pinturas de Wang Wei⁴⁸. “Leia atentamente os poemas de Wang Wei, e você verá que há pinturas em seus poemas. Olhe atentamente para as pinturas de Wang Wei, e você verá que há poemas em suas pinturas. (...)” (SHI, Su, apud YUTANG, 1967, p. 95, tradução nossa)⁴⁹. Desta maneira, quando a pintura é aceita e dignamente entendida como uma arte nobre, se inicia uma relação em que esta modalidade influencia as outras e vice-versa. Os poemas de Wang Wei, como dos demais eruditos, passam a ser ilustrados por pintores com maior frequência; assim como o ar inspirador das pinturas, principalmente as de paisagens, passam a influenciar no estado de espírito do poeta.

Para Yutang, este tipo de pintura consistia na sublimação de todas as coisas. Em meio estruturalista, observa-se uma massa de composições simples, transmitidas por pinceladas fortes ou delicadas, mas que, principalmente, surgiram em um momento de inspiração⁵⁰. Este amadorismo carregado de simplicidade foi o responsável, em uma visão abrangente, pela disseminação de um gosto similar nas demais artes. Para Bush, a simplicidade na prosa, como

⁴⁷ CAHILL, 1953, p. 21.

⁴⁸ Wang Wei (701 d.C. – 761 d.C.) foi uma figura exponencial no âmbito cultural durante a Dinastia Tang – considerada a era de ouro na história cultural chinesa. Foi popularmente reconhecido como modelo de educação e sabedoria, transmitidos pela sua poesia, música e pintura. Não é de se estranhar sua constante referência dentro do mundo *literati*, visto que estes se inspiravam nos clássicos do passado.

⁴⁹ No original: “Read carefully the poems of Mo-chieh (Wang Wei), and you will see that there are paintings in his poems. Look carefully at the the paintings of Mo-chieh, and you will find that there are poems in his paintings.” (SHI, Su, apud YUTANG, 1967, p. 95).

⁵⁰ YUTANG, 1967, p.91.

a fácil dicção na poesia, ganhou a preferência do público Song⁵¹. Su Shi chegou a afirmar neste contexto que: “Palavras cotidianas, a linguagem da rua – tudo pode ser usado na poesia. A única coisa necessária é a habilidade em seu uso.” (SHI, Su, apud BUSH, 2012, p. 5, tradução nossa)⁵². Contudo, é importante enaltecer que o responsável por essa nova estética e pelo enobrecimento da pintura foi o fator da expressividade.

2.1 A expressividade

Como anteriormente introduzido, a *wenrenhua* carrega consigo a premissa da expressão das ideias do autor. Esta expressividade estaria de acordo com as qualidades do artista. Mas também carrega o fato da independência da obra diante de seu conteúdo representativo. Isto porque a importância está contida no traço do pintor – da mesma forma que no do calígrafo – sendo este responsável pela própria expressividade e não a associação com o representado. Desta forma, segundo Su Shi, em seu poema *Against Verisimilitude*⁵³:

Julgar uma pintura por sua verossimilhança
Condiz com a mentalidade de uma criança.
Se um poema é escrito como um deve ser,
Pode ter certeza que seu autor não é um poeta. (SHI, Su, apud YUTANG, 1967, p.92,
tradução nossa)⁵⁴

Aqui, o mestre brinca com palavras. Seu intuito não é menosprezar o poeta, mas indicar a necessidade do desprendimento da forma natural. A descrição naturalística é papel da pintura acadêmica, oposta ao movimento erudito. É papel tanto da poesia, como passa a ser o da pintura ir para além do formalismo preciso, da visão objetiva, para indicar principalmente a forma única de produção dentro de cada artista. O objetivo da representação é transparecer a expressividade na imagem, mas que vai além do simplório ato de deformação abstrata. Segundo Cahill, conceitos sobre a expressividade da obra de arte eram usados desde o século V d.C., principalmente ao se referir à produção de paisagens. Isto posto, notava-se o ato criativo como resposta do pintor em consequência ao seu entendimento a respeito do meio. Acreditava-se que

⁵¹ BUSH, 2012, p. 5.

⁵² Na tradução de Bush: “*Everyday words, the language of the street – all can be used in poetry. The only thing that is required is skill in using them.*” (SHI, Su, apud BUSH, 2012, p. 5).

⁵³ *Contra a Verossimilhança* (tradução nossa).

⁵⁴ “*To judge a painting by its verisimilitude
Shows the mental level of a child.
If a poem is written as such a poem should be written,
You can be sure he is not a poet.*” (SHI, Su, apud YUTANG, 1967, p.92).

a paisagem possuiria o *dao*, o conhecimento, de forma que, quando o *li*, isto é, a ordem natural, estivesse presente na pintura, esta se tornaria potente o suficiente para experimentar e transmitir o *dao* da natureza⁵⁵.

Este pensamento volta ao cenário teórico-artístico junto dos *shidafu* e sua doutrina neoconfucionista. Para o neoconfucionismo, é necessário ter cuidado a respeito do apego às formas materiais, até porque não passam de uma ilusão óptica, uma vez que o *qi* está constantemente em movimento. Além do mais, a respeito das emoções, é importante também que não sejam permanentes, o que indicaria uma permanência estática do *qi*, logo um descompasso da ordem natural, o *li*⁵⁶. O artista literato se permite dar atenção aos seus sentimentos, mas não de forma a se tornar integralmente absorto⁵⁷. Os sentimentos funcionariam como estímulo para que o pintor os levasse em consideração, mantendo certa distância, que acabaria resultando no desapego a forma física, alterando as formas naturais, como simbolismos iniciais, para que se encaixassem em suas próprias concepções livres. Cahill esclarece que: “O sentimento evocado pela pintura não precisa ter nenhuma conexão com o sentimento evocado pelo objeto escolhido se este for encontrado na natureza.” (CAHILL, 1953, p. 41, tradução nossa)⁵⁸. Segundo o mesmo, a expressão depende do objeto representado, mas é apenas a partir disto que o próprio objeto proporciona sua própria forma, para que o artista a desenvolva de acordo com sua vontade.⁵⁹

O que estava por trás da expressividade, na verdade, pode ser entendido como a forma representada, e que, a partir desta, o traço ganha papel essencial. A pintura se afirmou como arte erudita, pois apresenta o subjetivismo e lirismo da poesia, o que a permitiu ser referida como “poema sem som”. Todavia, o conceito de sentimentos transmitidos vem principalmente da caligrafia, através do traço e da escrita cursiva. O ato de escrever sempre possuiu valor elevado na erudição chinesa. De acordo com Clunas, todo público educado se engajava na tradição caligráfica, mais do que na produção pictórica⁶⁰. A escrita cursiva e pessoal seria a responsável por revelar a moral de cada escritor, o que faz referência à ideia de cada artista ser

⁵⁵ CAHILL, 1953, p. 7.

⁵⁶ De fato, esta noção de desapego estava mais atrelada ao movimento filosófico do que ao campo artístico, em que, neste, frequentemente, não se tornava fatídico para além do um ideal.

⁵⁷ Ibid., p. 40.

⁵⁸ Nas palavras de Cahill: “*The feeling evoked by the viewing of a painting need no connection to the feeling evoked by the depicted object if it is encountered in nature.*” (CAHILL, 1953, p. 41).

⁵⁹ Ibid., p. 41.

⁶⁰ Com o desenvolver da cultura *literati*, em séculos posteriores, a caligrafia em especial passa a voltar a ganhar força, de modo que o status de pintor só poderia ser obtido se não faltasse as outras habilidades – de poesia e caligrafia. O que tornou cada vez mais popular o feito de poemas acompanhados de pinturas ilustrativas. Por outro lado, um poeta e calígrafo não necessitava saber pintar. (CLUNAS, p. 144)

guiado pelas suas qualidades pessoais – o que influenciaria a qualidade da obra⁶¹. Esta ligação entre a caligrafia e a pintura pode ser entendida pelo ritmo das pinceladas em ambas modalidades. Stanley Murashige, ao analisar *Early Spring*, de Guo Xi (c. 1020 – 1090 d.C.) – *literatus* participante do grupo inicial – afirma que, para entender esta obra analisada, é necessário observar os detalhes presentes nos gestos. O registro do pincel, que varia, ora em traço grosso, ora em fino, em massas concentradas ou em linhas mais finas, é o responsável pela permanência do gesto artístico e do ritmo do fazer artístico, também responsável pela harmonia da composição. É este aspecto que geraria a variação de formas expressivas e bem-sucedidas como a sensação de uma transformação contínua⁶², o que revelaria o *li*, e, portanto, o fluxo permanente de *qi*.

Uma maneira simples de se apropriar dos aspectos naturais era usar sua associação convencional. Assim, outra explicação para o meio expressivo e o desapego pelas formas naturais pode ser entendido como o uso de simbolismos outrora existente ou criados pelos próprios artistas. Entretanto, em âmbito teórico, na *wenrenhua*, as formas incorporariam a expressividade de acordo com o humor do artista no ato de criação. A partir disto, as qualidades de um erudito estariam sendo exaltadas diante da temática da pintura. Durante o século XI, a pintura de flores e pássaros, por exemplo, ganhou grande popularidade, assim como a pintura de bambu, que passou, posteriormente, a ser considerada um gênero aparte. Seguindo a interpretação de Clunas, na concepção geral, foi adotada, com certo favoritismo pelos *literati*, por ser uma planta biologicamente que ganha múltiplas formas, podendo ser moldada e dirigida de acordo com seu crescimento, mas ao mesmo tempo resistente. Logo, usavam da imagem desta planta para representar sua postura, como também reafirmar sua posição⁶³, posto que representavam o caráter de um nobre que “se curva, mas não se entrega”⁶⁴. Contudo, ao mesmo tempo, é importante entender as múltiplas possibilidades de associação do próprio bambu. Retomando Su Shi, o literato afirmava que:

Quando um bambu novo brota, tem sua estatura pequena, mas suas folhas e secções já estão ali. Toda natureza cresce assim, sejam cigarras ou cobras, ou bambus que cresceram vertiginosamente metros acima. Hoje em dia, os artistas constroem um bambu, secção por secção e folha por folha. Onda está o bambu? Assim, na pintura de bambu, o artista deve ter o bambu formado em seu peito; na hora da pintura, o artista se concentra e vê o que quer pintar. Imediatamente segue a ideia, usa o pincel para atingir a imagem que viu, como um gavião caçando uma lebre. Com um momento

⁶¹ CLUNAS, 2009, p. 135.

⁶² MURASHIGE, 1996, p. 352.

⁶³ A ferramenta simbólica também foi muito usada com o intuito de declarar afinidade política, ou o contrário, como protesto.

⁶⁴ CLUNAS, 2009, p. 142.

de hesitação, tudo pode ser perdido. (SHI, Su, apud YUTANG, 1967, pp.92 – 93, tradução nossa)⁶⁵

De acordo com Cahill, este movimento se antecipa em como usar a expressividade na abstração⁶⁶, muito antes do Modernismo Ocidental. O artista parece ganhar liberdade para extrapolar, em casos não ortodoxos, indo contra as tradições. As atitudes emocionais ganham autonomia e importância ao ponto de adquirirem uma relação com o real de acordo com a vontade do artista⁶⁷. A relação entre objeto e obra, na teoria *literati*, toma essa ação de abstração como resultado do que era considerado o “traçado da mente⁶⁸”, o que põe em evidência novamente o quão o processo de criação se constitui sinestesticamente e em como está atrelado não apenas ao ver, mas ao sentir de forma geral, em que se inclui outras sensações, como também o paladar, a audição e o olfato dentro da meditação, essencial para construir uma ambiência conveniente ao ritual.

Em suma, os *shidafu* também possuíam consciência de seu papel como inovadores artísticos na poesia e na caligrafia, e isto se encontra também na definição e nos estudos sobre a pintura de Su Shi. Shi se mostrava mais preocupado diante da aura acadêmica de uma obra acima das questões de estilo. Segundo o mesmo, a pintura era uma arte, como a poesia, que servia como um escape expressivo, de forma a ser executada como uma atividade de entretenimento, durante o tempo livre⁶⁹. Quando essa atitude apareceu nos escritos da Dinastia Song, observou-se que esta modalidade havia sido adotada pela classe intelectual e, portanto,

⁶⁵ Na versão de Yutang: “*When a Young bamboo sprouts, it is only an inch long, but the joints and leaves are already latent in it. All nature grows this way, whether it be cicadas and snakes, or bamboos that shoot up a hundred feet high. Nowadays the artists construct a bamboo, joint by joint and leaf by leaf. Where is the bamboo? Therefore in painting bamboos, one must have bamboo formed in one’s breast; at the time of painting, one concentrates and sees what one wants to paint. Immediately one follows the idea, handles one’s brush and pursues the image just seen, like a hawk swooping down on a rabbit. With a moment’s hesitation, it would be lost.*” (SHI, Su, apud YUTANG, 1967, pp.92 – 93).

⁶⁶ Este processo também esteve presente anteriormente na caligrafia, em que a visualidade se misturava com a subjetividade do calígrafo. Isto se encaixa visto que a escrita em ideogramas é baseada no caractere imagético, diferente do alfabeto romanizado, que se baseia na fonética. A caligrafia é entendida aqui como um suplemento da expressão verbal, mas de forma mais visual. Isto fica claro em uma passagem de Wen Tong, erudito amigo de Su Shi, que em uma de suas passagens afirma como só conseguiu escrever o ideograma de grama (草) de forma satisfatória, somente após ter assistido a briga entre duas cobras, o que afirma esta postura subjetiva e expressiva da criação pictórica e caligráfica do artista. (CAHILL, p. 45)

⁶⁷ Ibid., p. 45.

⁶⁸ O aspecto sinestésico se mostra ainda mais coerente se encarmos o ideograma de pensar (思). Este carrega consigo, em sua parte inferior, o radical de “coração”, o que explicita a ideia do pensamento sempre influenciado pelos sentimentos e sentidos.

⁶⁹ Acredito que, em uma análise social, aqui se dispõe outra diferença entre o amadorismo e a pintura acadêmica. A burguesia podia se dar ao luxo de suas produções amadoras, resguardadas para o tempo livre. O artesão que vive da produção, sendo esta sua fonte de renda, não possui escolha. Deve seguir os cânones, de acordo com as encomendas. Inovar poderia significar perder sua clientela, o que certamente faria falta no final do mês.

alcançara o status de uma arte erudita, como a poesia e a caligrafia⁷⁰. Neste período, a poesia não foi de primordial importância no currículo do exame, mas continuou sendo uma parte essencial da educação acadêmica⁷¹. Como a poesia, a pintura dos *shidafu* costumava ser produzida para pessoas íntimas em reuniões sociais⁷². A *wenrenhua* era uma forma de expressão na qual a personalidade do criador era revelada, sendo sua criação frequentemente acompanhada de amigos em festas, com bebidas à disposição, denominando toda uma ritualística própria⁷³.

2.2 A ritualística

Wu Zhen (1280 d.C. – 1354 d.C.) foi outra personalidade deste círculo de erudição, porém de gerações posteriores a de Su Shi. O artista produziu seguindo os conceitos estéticos *literati*, o que mostra a perpetuação do que se tornou uma tradição de estilo de vida e conhecimento. Em uma de suas poesias, nota-se, o que, na análise de Cahill, pode ser considerada como a síntese da expressividade em torno da *wenrenhua*⁷⁴. Lê-se:

A pintura é o extravasamento da escrita
Prazer efêmero, depositado com pincel e papel
Passa por meses e anos, de forma remanescente
E fragmentos dignos de serem apreciados e almeçados (ZHEN, Wu, apud CAHILL, 1953, p.27, tradução nossa)⁷⁵

Ao observar esta passagem, observa-se o caráter expressivo do fazer artístico, como explicitado. A arte *literati* ganha expressividade a partir dos sentimentos presentes no artista no momento de sua confecção. Desta forma, pode-se destacar o segundo verso, em que o fragmento “depositado com pincel e papel” utiliza como pressuposto do termo *ji xing* (寄興), presente no vocabulário comum da erudição e frequente em na teoria estética *literati*. Apesar

⁷⁰ BUSH, 2012, p. 7.

⁷¹ A poesia e a caligrafia chinesas eram artes educadas, recursos para a carreira de um cavalheiro no governo, talentos a serem exibidos diante dos amigos.

⁷² Não havia condições comparáveis no Ocidente. O pintor ocidental típico era primeiro um artesão ou um artista profissional trabalhando para uma guilda ou para um patrono e depois, no século XIX, um individualista, separado da sociedade e pintando nos seus próprios termos. Por esse motivo, a auto expressão no Ocidente é considerada, em termos românticos, como a luta solitária do artista com seu material, se caracterizando de forma distinta na China Song.

⁷³ Típica das tradições neoconfucionistas, que realçam os costumes e tradições.

⁷⁴ CAHILL, 1953, p. 27.

⁷⁵ “Pictures are the overflow of writing;
Transient pleasure, lodged with brush and paper,
Is handed down through months and years, in remnants
And fragments worthy to be prized and fought for.” (ZHEN, Wu, apud CAHILL, 1953, p.27)

da ausência de uma tradução exata⁷⁶, o que se pretende exprimir é a idealização da representação dos sentimentos através da pintura. Esta devoção ao fazer artístico requer um estado de espírito a ser transmitido por essa expressão.

A primeira parte do termo, *ji*, carrega também o significado da produção de algo com o intuito de ser direcionado ou entregue a alguém, o que permitiu estar constantemente presente nas pinturas de rolo nos colofões⁷⁷, ou nos prefácios de poemas, com o intuito de notas dedicatórias. Todavia, quando se lida especificamente com o fazer pictórico, a tradução que mais se encaixa seria a do “representar”. Desta forma, a arte desenvolve o papel de canalizar os sentimentos do artista. É através de sua produção que o artista expressa seus sentimentos e o que o fez produzir de tal maneira, o que condiz não com qualquer sentimento alheio, mas àquele responsável pela potência criativa momentânea.

Esta energia efêmera pode ser entendida como *xing*, segunda parte do termo mencionado. Corresponde aos sentimentos oportunos que são despertados, que não se limitam simplesmente à felicidade ou à tristeza, mas que coincidem com o que seria a intensificação de uma consciência evocada como resposta aos demais sentimentos diante de certa circunstância momentânea, que, conforme Cahill, no caso do fazer artístico, engloba todos os demais sentidos, ou seja, seus estímulos sensoriais⁷⁸. Como em demais casos, é uma condição usada inicialmente na poesia, e que será apropriada pela *wenrenhua* a fim de indicar sua qualidade expressiva que se coloca independente da forma literal representada. Para o literato, este mesmo sentimento, *xing*, evocado pela arte, pode também estar presente em outros aspectos, o que o permite funcionar de modo singular, de acordo com a individualidade da sensibilidade de cada artista. O essencial de estímulo equivaleria a sua capacidade primordial de induzir um determinado estado mental no artista. Estaria presente no cotidiano de um erudito, cujo estilo de vida próprio transbordaria em sua estética e expressão pictórica, estando intimamente relacionada com suas demais experiências culturais, como por exemplo a literária através da poesia e dos clássicos.

É neste ponto que a relação entre artista e obra se torna evidente. Pois, se uma não proporciona sensações, obviamente transforma o artista em algo relevante neste âmbito. No caso, é exatamente o oposto que ocorre. A figura do artista aqui é vital por sua força expressiva como resposta de sua natureza e estado mental individual⁷⁹. Isto volta a tornar evidente a querela

⁷⁶ Cahill traduz o termo como *lodging exhilaration*. (CAHILL, 1953, p. 28)

⁷⁷ SARGENT, 1992, p. 264.

⁷⁸ CAHILL, 1953, p. 31.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 34.

e distinção entre artesão oficial e pintor erudito, em que este segundo está disposto a marcar sua singularidade através de seu trabalho em que sua expressividade abarca tanto o *xing*, como sua moralidade e características pessoais. Nesta ocasião, a relação entre obra e espectador - e, desta forma, artista e espectador - também se sobressai, visto que, assim como a individualidade do artista, cada contato com a obra gerará diferentes respostas.

Se o pintor consegue exprimir seus sentimentos na pintura com êxito, logo, seu espectador sentirá o mesmo ao entrar em contato com a obra. Se possuir sensibilidade e estado de espírito e mental semelhante ao do pintor⁸⁰, certamente teria contato com a natureza de seus sentimentos e pensamentos. Esta questão sobre a conexão entre espectador e artista é algo que vai afligir os *literati* de forma geral. A preocupação seguia junto de uma aflição em que se indagavam se seus trabalhos seriam entendidos tanto por contemporâneos, como por apreciadores futuros⁸¹. O artista erudito sentia profunda necessidade de se comunicar, de transpassar seus sentimentos dentro de um contexto próprio, o que mais uma vez remete a presença dos colofões.

Assim, o artista acabava estando à mercê da personalidade do apreciador, quem fazia questão de seguir a tradição de comentar a respeito das obras na forma escrita. Sobre uma pintura de paisagem de Guo Xi, Su Shi comenta: “Calmo e tranquilo, o vasto bosque transmite a sensação de uma noite de outono.” (SHI, Su, apud CAHILL, 1953, p. 29, tradução nossa)⁸². Nesta passagem, o comentador explora sua posição como espectador da obra, de modo a expor suas impressões e supostas intuições sobre sua execução. Nota-se que o *ji*, presente na escrita, acaba adquirindo a potência de consolidar e eternizar o *xing*. Neste caso, o espectador faz isto no lugar do artista. Ainda trabalhando em cima da figura de Su Shi, este também apresenta comentários em colofões sobre suas próprias obras - desta vez afirmando sua posição de artista. Checa-se: “Originalmente, eu fiz apenas a árvore; mas certa energia sobrou, que ainda não tinha sido usada, então fiz outro bambu e outra rocha em outro pedaço de papel.” (SHI, Su, apud CAHILL, 1953, p. 34, tradução nossa)⁸³. O que fica evidente é a forma como o artista encara o

⁸⁰ Aqui também está inserida a existência de uma ritualística para se apreciar a obra, que, na maioria das vezes, não se encontrava exposta o tempo todo, mas apenas em ocasiões especiais, o que do mesmo modo se apresenta como uma questão técnica sobre conservação e preservação. Nota-se, de todo modo, que, desta forma, existe um caráter específico do espectador, a figura do *connoisseur*, que também está inserido no círculo de erudição, a ser tratado posteriormente.

⁸¹ Ibid., p. 50

⁸² “*Calm and quiet, the sparse grove lodges the [mood of the] autumn evening.*” (SHI, Su, apud CAHILL, 1953, p. 29).

⁸³ “*Originally I did only the three; but some exhilaration remained, not yet used up, and so I did the bamboo and stone on another piece of paper.*” (SHI, Su, apud CAHILL, 1953, p. 34).

xing como uma força mensurável, mas ao mesmo tempo efêmera, o que torna a necessidade de evitar seu “desperdício”, visto que se encara toda uma imersão até atingir tal estado de espírito.

A justificativa para a busca do *ji xing*, em especial na pintura, arte escolhida pelos *literati*, fazia parte do discurso de que sentimentos e pensamentos, para além da lógica, seriam muito sutis para serem representados por palavras, tendo como alternativa a busca por formas expressivas, só possíveis através de uma experiência subjetiva. Esta expressividade e subjetividade⁸⁴ seria a função da pintura amadora. Logo, a expressão surgiria através do poder sugestivo das formas da pintura. A verdadeira busca pelo *xing* e sua complexidade – que, na verdade, se apresenta como algo sem um significado exato - condiz também com um desapego e insatisfação ao lidar com sentimentos óbvios e de fácil apreensão no âmbito artístico. De acordo com Cahill, este fator deve ser compreendido quando se lida com um contexto ditado pelo neoconfucionismo, em que havia uma desconfiança e desprezo com sentimentos considerados rasos, responsáveis por obscurecer a mente, deixando os pensamentos menos claros⁸⁵.

Dentro desta filosofia, o sentimento *xing* seria considerado uma função natural, se diferenciando de outras sensações limitadas que obscureceriam sua natureza. Este estado de espírito também seria mundano, uma vez que é almejado e adquirido por artistas e apreciadores, mas se coloca em uma posição de maior complexidade. Emoções simplórias, presentes no cotidiano, não eram consideradas na teoria *literati*, sendo condenadas pelos filósofos e evitadas pelos artistas, uma vez que não deveriam estar presentes durante o ato de criação⁸⁶. Para o artista, *xing* é um sentimento indescritível, composto por tensões, mas sobretudo intensidade. Para o mesmo, a pintura é o produto de um momento particular, em que sua personalidade se manifesta integralmente diante de sua consciência momentânea, tal qual exposto por Clunas⁸⁷. A expressão para o espectador se dá apenas como uma sugestão, em que as formas são criadas pelo artista, mas interpretadas de acordo com a mente de quem está diante da mesma.

Assim, o estado de espírito é responsável pela transformação da forma natural na forma artística em termos pictóricos, em que se almeja o *ji xing*, isto é, registrar e eternizar esta sensação única. A expressividade consequente acaba tendo outros fatores que contribuem para a mesma. Um deles é a própria ideia ou conceito, que será exaltada pelo ditado “o conceito

⁸⁴ O que distingue estes artistas dos artesões oficiais.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁶ Ressalto que este posicionamento caracterizou principalmente o momento do surgimento dos *literati* no século XI. Por mais que tenha permanecido no conceito primórdio, houve casos de artistas a parte que resultaram na modificação deste modelo como uma resposta ou crítica política, por exemplo.

⁸⁷ CLUNAS, 2009, p. 145.

precede o pincel”, como exposto por Cahill⁸⁸, usado em tradições anteriores, mas apropriada também pela criação *literati*, uma vez que se entende que o conceito se cria na mente e não nas mãos, reafirmando a *wenrenhua* como uma atividade intelectual e não manual. Em uma de suas passagens Su Shi afirma:

Compreendo que a maestria total não é apenas algo natural, mas surge com a perfeição dos detalhes. Mas quando meu pincel toca o papel, ele se movimenta tão rápido quanto o vento. Meu espírito já percorreu tudo antes dele, antes que meu pincel chegue ao seu ponto. (SHI, SU, apud YUTANG, 1967, p. 92, tradução nossa)⁸⁹

Nota-se de forma implícita a ação de premeditação que faz parte do fazer artístico, como o próprio uso do pincel, que, de acordo com a passagem, ocorre com pinceladas rápidas, que da mesma forma se mostra como responsável pelo teor expressivo da obra. Esta premissa pode ser entendida como uma imagem da memória do artista, uma forma completamente originária de sua criatividade, ou até mesmo uma qualidade – o que se diferencia de *ji xing*, uma vez que este é entendido como uma sensação de estado de espírito presente no artista durante o ato de produção, enquanto que o primeiro é entendido como o conceito, ou seja, aquilo que será representado. Ambos estão presentes simultaneamente e agindo sobre o intelecto e o fazer artístico. Para a teoria *literati*, este conceito, que o artista deveria possuir em sua mente antes da produção pictórica, era normalmente considerada uma imagem, baseada em sua forma natural, mas transformada de acordo com o temperamento do mesmo. Logo, uma vez que estes processos ocorriam originariamente na mente intelectual do artista erudito, havia a participação de seus sentimentos, que ideologicamente, se apresentariam como *xing*.

O processo de criação artística ainda deve ser entendido, dentro da lógica neoconfucionista, como um processo de transformação de *qi*, como já mencionado anteriormente. Por consequência, toda a existência deve ser entendida como criação e transformação contínua. Mas ainda é necessário lembrar que este fluxo condiz com uma ordem universal, o *li*⁹⁰. Este, segundo o entendimento de Cahill, deve ser considerado também como presente no âmbito da pintura, em que dita a qualidade e naturalidade das formas. Funciona como uma espécie de limitador sobre o quão a forma pictórica pode ser distorcida pela força expressiva⁹¹. Contudo, o pintor literato se reconhece não apenas como participante da natureza,

⁸⁸ CAHILL, 1953, p. 53.

⁸⁹ Nas palavras de Yutang: “I realize that full mastery is not just license, but arises from perfection of details. But when my brush touches the paper, it goes as fast as the wind. My spirit sweeps all before it, before my brush has reached its point.” (SHI, Su, apud YUTANG, 1967, p. 92)

⁹⁰ YUTANG, 1967, p. 94.

⁹¹ Uso a explicação de Cahill para afirmar que é graças a isto que existe uma liberdade maior para a construção imagética de paisagens e certos elementos naturais. A maior parte das coisas exige uma certa coerência visual para

como também emulador das transformações da própria. O que faz com que seu ato criativo simule o da natureza, produzindo de forma totalmente espontânea e orgânica, que remete ao desprezo de uma vontade própria. Assim, ao atingir o *xing*, consegue se desapegar da consciência de um controle sobre seu intelecto, passando a estar sob influência da ordem natural, o *li*, o que, como afirma Bush em outra obra sua – desta vez em coautoria de Hsio-yen Shih –, *Early Chinese Texts on Painting*, o sugere estar livre de produzir formas equivocadas⁹².

Para os teóricos sobre da *wenrenhua*, levando em conta este contexto filosófico, é possível criar um paralelo entre as transformações naturais e as promovidas pela ação artística. Assim como a matéria toma corpo, o artista também transforma seus conceitos iniciais, ou sua realidade visual, no trabalho de arte. Para Cahill, é esse apego ao *li*, que preveniu que os pintores chineses tomassem uma posição mais cedo em termos da arte abstrata não figurativa, necessitando sempre ter a presença de formas naturais, mesmo que apenas pela alusão⁹³. O *shidafu* reconhece seu posicionamento não como mero pintor, mas como alguém que entra em contato com a natureza de forma quase transcendental. A prática artística era guardada para ocasiões especiais, para reuniões entre amigos, junto da bebida de entorpecentes. Remetia a um ritual, que pode ser de certa forma entendido como algo quase na ordem religiosa. Assim, somente a produção em ponto de transe ideal, *xing*, e em sintonia com o *li*, seria responsável por uma emulação da espontaneidade de criação natural. Dentro destas circunstâncias, pintar para o artista nunca foi tão espontâneo e orgânico.

Conforme Cahill, na teoria *literati*, a harmonia entre pintor e natureza, durante o ato criativo, só seria possível se certos impedimentos fossem desviados, como por exemplo: a intrusão excessiva do ego do artista, o apego à forma literal do que seria representado e a dependência da habilidade técnica⁹⁴. A mente do pintor deveria estar esvaziada de qualquer pensamento consciente e principalmente de qualquer desejo, só assim atingiria sua essência natural, de forma a produzir organicamente. Em outra poesia de Su Shi, na qual ele comenta sobre a obra de Wen Tong (1019 d.C. – 1079 d.C.), lê-se:

Quando Wen Tong se propõe a pintar bambus,

que seja compreendida. Todavia, existe um grupo seletivo em que isto não ocorre. Em montanhas, árvores e rochas, por exemplo, não existe uma constância de formas o suficiente para que se crie padrões fisicamente impossíveis. Por outro lado, embora a natureza pareça se desviar de conceber elementos “errados”, o pintor possui plena liberdade para conceber estas formas. Mas Cahill também enaltece a necessidade de não fazer uma leitura de forma ocidental, relacionando ao Mundo das Ideias de Platão, o que distorceria o verdadeiro significado de *li*. (CAHILL, 1953, p. 63)

⁹² BUSH; SHIH, 2012, p. 219.

⁹³ CAHILL, 1953, p. 61.

⁹⁴ Ibid., p. 59.

O espectador vê o bambu, mas não vê seu criador.
 Por que o espectador não vê seu criador?
 Porque estava absorto de si.
 Seu corpo foi transformado com o bambu.
 Inesgotavelmente produz com frescor e novidade.
 (...) (SHI, Su, apud CAHILL, 1953, p. 63, tradução nossa)⁹⁵

Esta questão pode parecer um pouco ambígua, uma vez que se coloca que um dos intuitos da *wenrenhua* era expor a moral dos pintores eruditos. Isto confirma que existem certas inconsistências dentro da teoria e não deve ser deixado de lado que Su Shi quis valorizar e mostrar a qualidade de um amigo. Mas, é importante entender que as qualidades do artista deveriam estar presentes em sua obra final. Contudo, o mesmo não deveria almejar tal feito, evitando agir de forma consciente, se limitando ao ato orgânico. Não se deve esquecer que, a partir do século XI, também se pode observar o início da tradição de selos, que, normalmente impressos em vermelho, eram dispostos pelos artistas no ato de criação como uma espécie de assinatura⁹⁶ – que também será utilizado como marca para expressar que um espectador teve contato com a obra ou que a mesma pertenceu a uma coleção, o que resultará na presença de inúmeros selos em uma mesma manifestação artística.

A ausência da vontade própria condiz com uma postura referente ao budismo Chan, em que os próprios neoconfucionistas e *literati* se apropriavam de suas práticas. Isto influenciou fortemente a meditação, familiar e presente no cotidiano do artista. A meditação precede o ato de criação, ou, pode-se entender também como parte do mesmo, uma vez que é a responsável pelo esvaziamento da mente, tornando-a própria para o ato. A ideia de mente vazia corresponde ao abrir mão de todo intelecto e razão momentânea, além dos desejos e motivações consideradas egoístas. Os *literati* repudiavam a ideia de que o ato criativo deveria visar a perfeição. A arte que capturaria as aparências levaria à frustração. A expressividade deveria ser o principal aspecto, de modo a descartar a forma, sem perder o conceito⁹⁷. A fim de não se desvincular completamente do *li*, muitos pintores do círculo defendiam a necessidade de pintar apenas o que se conhecia pessoalmente, dando importância maior, não apenas ao intelecto, como também ao sentido visual. O que remete à ideia de que a expressividade funciona a partir do filtro da

⁹⁵ “When [Wen] Yu-k’o sets out to paint bamboo,
 One sees bamboo, but doesn’t see the man.
 Why is it that one doesn’t see the man?
 Because he was obvious of himself.
 His body is transformed with the bamboo,
 Inexhaustibly pours forth the fresh and new.
 (...)” (SHI, Su, apud CAHILL, 1953, p. 63)

⁹⁶ CLUNAS, 2009, p. 54.

⁹⁷ CAHILL, 1953, p. 70.

mente e da visão. A maior parte dos eruditos também defendia a importância de se estar sempre junto com a natureza, mesmo que isso não significasse a produção ao ar livre⁹⁸. É certo que muitos artistas carregavam seus cadernos de desenhos quando saíam para divagar em diferentes paisagens, isto não deve ser levado como um certo esboço, mas entendido como exercício ou maneira de prolongar a experiência de imersão na natureza registrando as lembranças e memórias do artista. Desta forma, a *wenrenhua*, por seu teor expressivo, carregava, na maioria das vezes, apenas uma semelhança, mas nunca a verossimilitude.

Outro fator que impediria o êxito do ato artístico era a questão da dependência das habilidades técnicas. Isto já foi mencionado anteriormente, e era uma característica direcionada aos artesãos. A *wenrenhua*, encarada como amadora e intelectual, acreditava que a técnica seria fruto de um trabalho não marcado pelo treinamento, mas sim pela naturalidade, assim como o próprio ato de criação. O pintor desenvolveria as competências necessárias a partir das qualidades inatas a si e do modo de vida intelectual e de auto cultivo provindo do neoconfucionismo. Assim, a pintura a ser praticada como distração e passatempo levaria à evolução natural, não necessitando da busca de uma proficiência. A técnica em si não era mal vista, nem condenada. O que estava em questão era como adquiri-la, de forma a ser sempre considerada sem esforço. Um artista poderia até possuir boa técnica, mas o que realmente importava era a presença de seu caráter na composição.

A presença técnica de uma obra poderia apresentar beleza estética, mas deveria ser encarada de forma cuidadosa para que não se sobrepusesse no caráter sensível. A pintura amadora e sua expressividade carrega tensões entre elas e a complexidade de conteúdo dentro de uma simplicidade técnica. Como Yutang afirma, esta simplicidade corresponde também à questão da espontaneidade, mencionada anteriormente⁹⁹. Su Shi comentando o modo de produção de um colega afirma: “(...) na hora de pintar, ele se concentra e visualiza o que quer pintar. Imediatamente segue sua ideia e lida com o pincel em busca da imagem vista como um falcão predando um coelho.” (SHI, Su, apud YUTANG, 1967, p. 93, tradução nossa)¹⁰⁰. Fica evidente na passagem a presença da velocidade do traço do pincel, tão rápido quanto o falcão em sua caça. Para os *literati*, o artista deveria esquecer o pincel em suas mãos, ou melhor, confiar nele, agindo de acordo com seu instinto produtor, intelectual e espontâneo, reafirmando sua pintura como atividade mental.

⁹⁸ Remeto à imagética do literato isolado na paisagem.

⁹⁹ YUTANG, 1967, p. 93

¹⁰⁰ “(...) at the time of painting, one concentrates and sees what one wants to paint. Immediately one follows the idea, handles one’s brush to pursue the image just seen, like a hawk swooping down on a rabbit.” (SHI, Su, apud YUTANG, 1967, p. 93)

Fica claro que o ato de criação provém de um momento específico, entendido como elevação espiritual, e, desta forma, efêmero. Logo, este ato físico não deveria ocupar longos períodos seguidos a fim de não se perder a qualidade. Para trabalhos de grande escala, múltiplos períodos de *xing* eram requeridos. A produção necessitava de dois fatores mencionados: o conceito na mente do artista e sua espontaneidade e naturalidade ao lidar com o pincel. Ambos só entrariam em sintonia diante deste sentimento e estado de espírito. Uma vez que o *xing* terminava, visto que era entendido como uma força mensurável, seria melhor interromper o trabalho. Segundo Cahill, para os artistas, era melhor a ausência de uma obra do que a presença de uma produzida em um momento equivocado¹⁰¹, fora do contexto do *xing*¹⁰².

Nesse contexto, a criação da obra artística deveria ser motivada por um princípio próprio e jamais para venda ou em condições comissionadas, uma vez que refletiria esta ambição monetária na obra¹⁰³. Apesar do neoconfucionismo influenciar o cultivo pessoal em termos intelectuais, refutava-se o apego material, que seria incompatível com a espontaneidade e o *li*. A venda de pinturas ou sua produção por encomenda ia contra a premissa da interação entre artista e o momento em que se produz. Para os *literati*, vender uma de suas pinturas corresponderia à venda de uma parte interna de si, considerado um ato de prostituição. Com a prosperidade e popularidade da *wenrenhua*, muitas pessoas ricas procuravam tais artistas com presentes que funcionavam como suborno, em busca de uma obra própria para si. Todavia, o verdadeiro literato sempre recusava, tomando, na verdade, tal ação como um insulto. Em uma passagem sobre Wen Tong, Su Shi afirma:

Quando Wu Tong começava a pintar bambus, ele não pensava em si mesmo, mas pessoas de todos os lugares o visitavam levando consigo suas sedas, deixando sua porta sempre cheia de indivíduos implorando por suas pinturas. Wen Tong se irritava com isso e, jogando suas sedas no chão, falava irritado “Eu vou cortá-las e transformá-las em meias.” (SHI, Su, apud YUTANG, 1967, p. 93, tradução nossa)¹⁰⁴

A *wenrenhua*, como já exposto antes, tinha como verdadeiro propósito a expressão da moral do artista através do ato de *ji xing*. Todavia, muitos artistas lidavam com a produção como forma de entretenimento enquanto não atingiam tal estado¹⁰⁵. Fica evidente a questão de

¹⁰¹ CAHILL, 1953, p. 77.

¹⁰² Pelo fator efêmero de *xing*, houve certa valorização em pinturas de pequena dimensão.

¹⁰³ Outra justificativa para diferenciar a pintura erudita da produzida pelo artesão.

¹⁰⁴ “When Yu-k’o started to paint bamboos, he did not think highly of it himself, but people from all places came with their silks and crowded his doorstep to beg for his paintings. Yu-k’o was quite annoyed and, throwing the silks to the floor, said angrily, ‘I am going to cut these up and have them made into stockings.’” (SHI, SU, apud YUTANG, 1967, p. 93).

¹⁰⁵ Muitos artistas entendiam isso como uma certa forma de diversão, denominando como “brincadeira com a tinta”.

encarar a pintura como uma atividade para tempo livre, sem certas obrigações¹⁰⁶. A pintura expressiva era muitas vezes produzida com o intuito de presentear os colegas, o que fortalecia esse círculo na esfera íntima, como também socialmente. Susan Bush afirma que durante o encontro entre membros da classe erudita, que se pode encarar como saraus, os indivíduos apresentavam o hábito de produzirem juntos, o que foi retratado em inúmeros rolos¹⁰⁷. Não só a pintura em especial, como também a poesia, ou as duas mescladas eram produzidas nestes encontros e presenteadas em ocasiões especiais, como a partida de alguém, ou alguma celebração.

Durante estes eventos era comum a presença de entorpecentes em abundância, principalmente o álcool, pelo vinho de arroz, já difundido na época pela maior parte do continente asiático. Sarah Mattice, em sua produção *Drinking to Get Drunk*, afirma que a produção sob efeito de tóxicos ou em estado de embriaguez foi estabelecida desde pelo menos a Dinastia Han (206 - 220 d.C), e era usada pelo círculo *literati* como meio facilitador para se atingir a criatividade¹⁰⁸ ou certos estados como o *xing*. Beber junto dos amigos em eventos como estes podia ser entendido como um contexto ritualístico¹⁰⁹ em que se buscava o ápice do desenvolvimento moral e espiritual de cada participante. Era uma forma de mostrar a polidez dos eruditos e registrar, através de poesias, pinturas e peças caligráficas, o gosto refinado pelos prazeres deste grupo específico, refutando o puro hedonismo, mas reafirmando estes saraus como marcos de importância social e política, educacional e civil¹¹⁰.

Portanto, diante deste breve panorama, é importante entender que o ato criativo para a produção, em especial da pintura, é marcado por uma ritualística, que leva em conta meditação, a ser encarada como experiência sinestésica, mas que, ao ser vista como atividade de lazer, acaba englobando eventos para além da solitude. Diante disto, é importante pensar que havia um espaço próprio para tais rituais, nos quais certos elementos possuem papéis indispensáveis para este processo, tornando-os símbolos identitários da erudição. Toda esta simbologia reafirma o pertencimento à aristocracia intelectual. Estes elementos podiam se apresentar como objetos relacionados ao colecionismo, prática também exercida pelos *shidafu*, a ser explorada no capítulo seguinte.

¹⁰⁶Originalmente, os literati não se preocupavam em produzir obras primas, até porque não almejavam comercializá-las. Se suas obras foram valorizadas posteriormente, deve-se sobretudo às suas presenças em coleções, valorizando-as no mercado secundário.

¹⁰⁷ BUSH, 2012, p. 8.

¹⁰⁸ MATTICE, 2012, p. 247.

¹⁰⁹A concretização destes saraus como rituais fazia de seus participantes em completa harmonia com os princípios neoconfucionistas.

¹¹⁰Ibid., p. 249.

3. O *CONNAISSEUR*

Outra faceta da persona de um letrado era sua característica de conhecedor e colecionador de obras de artes e antiguidades, denominada *connoisseurship*. Para explorar melhor tal qualidade, elege-se a figura de Mi Fu (1051 d.C. – 1107 d.C.), quem, além de exímio pintor, segundo Lin Yutang, foi considerado um grande *connoisseur*¹¹¹. Participante do primeiro círculo *literati*, foi admirador e amigo de Su Shi, encarando este como um mestre. Em seus auto registros, Mi Fu se posiciona como coletor de raridades ambicioso. Segundo uma passagem ilustrativa de sua vida, o colecionador havia pedido ao Imperador Huizong (1082 – 1135) uma *inkstone*¹¹² em troca de um trabalho comissionado, a fim de valorizar seu acervo. Em outra, desta vez em âmbito mais geral, teria se vestido com seu uniforme oficial para reverenciar e adorar uma *gongshi*¹¹³, episódio que o rendeu a consideração de terceiros como louco¹¹⁴.

Chegou a escrever um livro denominado *História da Pintura*, de data exata desconhecida. Nesta publicação, coloca em evidência seu próprio valor de *connoisseur*. Não se limitando a um registro historiográfico, deve ser considerada como um manual para colecionadores, em que trata de questões como autenticidade e falsificação de obras e técnicas para melhor preservação de pinturas em rolo. Seu conteúdo possui importância para análise estética atual de peças artísticas passadas – do mesmo modo que de estéticas passadas –, visto que descreve rolos antigos, que chegaram a ser apreciados pelos *connoisseurs* do século XI, mas que infelizmente não sobreviveram à atualidade.

Um dos capítulos deste registro se chama *Dificuldades do Connoisseurship*¹¹⁵, em que Fu cita elementos que se fazem presente na autenticidade de cada artista, o que implica em um amplo conhecimento necessário do *connoisseur*. Usa como exemplo três colecionadores contemporâneos a si, apresentando seu círculo *literati* no aspecto de colecionador. De forma ousada – o que enuncia sua autoridade intelectual – revela a presença de falsificações em tais acervos. Todavia, comenta que, mesmo uma obra sendo falsa, acaba agregando valor a si pela

¹¹¹ YUTANG, 1967, p. 97.

¹¹² A tradução “ao pé da letra” para tal termo é “pedra de tinta”. Tal elemento deve ser entendido, neste contexto, como um dos Quatro Tesouros do Letrado, categoria constituída por ferramentas e utensílios destinadas ao fazer caligráfico artístico intelectual principalmente do literato.

¹¹³ “Pedra do Letrado”, outro elemento presente no cenário *literati*. Este episódio fica evidente, por exemplo, na obra de Guo Xu (1456 – c. 1529), conhecida como *Mi Fu bowing to a rock* (c. 1503), atualmente presente no *Shanghai Museum*, Xangai, China.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 98.

¹¹⁵ *Difficulty of Connoisseurship*. (*Ibid.*, p. 99)

quantidade de selos que possui estampada¹¹⁶. Cahill já dizia em seu artigo *Collecting Paintings in China* que colecionar pintura chinesa é algo perigoso: “tão imprudente para aqueles que tentam despreparados, como gratificante para os que promovem de forma séria e com êxito.” (CAHILL, 1963, p. 66, tradução nossa). O perigo gira principalmente em torno da falsificação – a tal dificuldade presente no título –, na inquietação presente nas cópias – e, desta forma, nas cópias das cópias –, como em atribuições equivocadas¹¹⁷.

A cópia era um método, reconhecido por Mi Fu, pelo qual os chineses conservam o passado. A reprodutibilidade é uma metodologia que antecede os registros escritos historiográficos, o que não extingue seu caráter histórico e teórico. Uma justificativa para tal aspecto é o fato de que a China esteve livre de noções como “obra-prima”. Certamente, existem exceções, personas que culturalmente se destacaram e acabaram ganhando status de mestres. Atualmente, usa-se o termo para referenciar obras que são consideradas notáveis exemplos de certas escolas ou estilos que sobreviveram. Contudo, não há registros contemporâneos às produções sobre como consumiam tais obras¹¹⁸. Os teóricos regularmente citavam obras do passado, porém, não com tanta frequência, aquelas de seu próprio tempo. A crítica ainda não era uma prática comum, sendo o historiador e o *connaisseur* alguém de maior pertinência e significância.

Como já mencionada, uma grande problemática que acaba sendo inevitável neste cenário é a falsificação. Tradicionalmente, as coleções pertenciam às classes mais abastadas, dentre elas, a burguesia letrada. O colecionismo artístico carregava consigo prestígio social, o que implicava em uma auto afirmação intelectual e outra atividade de auto cultivo. A procura por obras de arte passou a ser considerada desesperada em certo ponto, que fez destes novos colecionadores os principais alvos do sistema de forja. Durante o século XIV, como exemplo, acreditava-se que toda família burguesa da região de Jiangnan, região ao sul da China, deveria ter pelo menos uma pintura de Ni Zan (1301 d.C. – 1374 d.C.). Após sua morte, o pintor não conseguiu suprir tal demanda, permitindo que os falsários atuassem em cima de sua figura. Foram produzidas inúmeras imitações de pinturas, além de desenhos e rascunhos, que

¹¹⁶ Ibid., p. 100. Tópico trabalhado também em CAHILL, 1963, p. 68, em que denomina tais obras pelo termo *ming-chi*. Penso que isto expõe uma questão moderna sobre a aquisição de museus e outras coleções, em que parte da valorização da obra é proporcionada pela sua presença em determinadas instituições.

¹¹⁷ Por exemplo: a existência de obras feitas por artistas não tão populares, mas com assinatura falsa de grandes mestres.

¹¹⁸ CAHILL, 1963, p. 68.

ultrapassam a quantidade de originais¹¹⁹. Para Mi Fu, a falsificação influi tanto na valorização da obra dentro do mercado, do mesmo modo que em seu efeito oposto¹²⁰.

É importante notar, voltando ao texto original de Mi Fu, que este se auto afirma como um *connoisseur*, a expor sua maestria, bem vista dentro do círculo de erudição que prezava sobretudo o estudo de clássicos, logo, do passado¹²¹. Todavia, não há como afirmar moralmente a honestidade de tal persona, visto que poderia a qualquer momento usar seu potencial qualificador a seu favor¹²². Ao mesmo tempo, Cahill expõe que boa parte dos negociadores e falsários também eram/são *connoisseurs*¹²³, afinal, são necessários conhecimentos específicos sobre história da arte e técnicas artísticas, para arguir eloquentemente sobre pintores inventados e valorizar obras de baixo teor qualitativo. Na China, pinturas consideradas de qualidade não possuíam valores elevados quando comparados ao mercado artístico ocidental. Isto pode ser justificado pelo uso de materiais relativamente baratos e pela própria natureza do ato da pintura, que poderia ser produzida em menor tempo, e, portanto, maior escala¹²⁴, o que facilitava a prática das falsificações e suas vendas. Neste ponto, o colecionismo se tornava em uma competição entre negociadores – falsificadores e colecionadores adversários – e o discernimento do outro, uma vez que havia o risco de se gastar quantias elevadas em pinturas que pouco valiam¹²⁵.

Em certo ponto, o colecionismo ganhou tamanha popularidade, que acabou sendo procurado como um método de investimento através do lucro pela revenda de obras – em que também se aplicava a lógica de se utilizar do conhecimento sobre o produto em questão e do quanto se cobraria por tal. Aqui, observa-se outro aspecto contra a ideologia inicial *literati*, pois, segundo fundamentos neoconfucionistas, nenhuma ação deveria ser mais digna do que seu motivo posterior. Uma ação que não almejava outras consequentes possuiria um senso próprio corretivo, presente dentro da moralidade, sendo considerada a mais digna de todas. O que se procura explicitar é que o ato de colecionar deve acabar na própria aquisição da obra –

¹¹⁹ Ibid., p. 66.

¹²⁰ YUTANG, 1967, p. 100.

¹²¹ Fica evidente que todo este contexto sócio intelectual girava em torno da lógica neoconfucionista.

¹²² Ibid., p. 103.

¹²³ CAHILL, 1963, p. 66.

¹²⁴ Nesta afirmação, fica implícito a questão da produção de pinturas no estilo considerado amador, já explicitado. Seu caráter de composições simplificadas pode ser interpretado leigamente como ação de pouca duração temporal. Todavia, é necessário entender que existe toda uma ritualística, que se resume a um processo meditativo em busca de determinado estado de espírito. Na verdade, a maior questão a ser problematizada é a da mercantilização. Originalmente, pinturas feitas por *literati* não deveriam ser vendidas, por questões ideológicas, também anteriormente exposto. A comercialização expressa na passagem pode ser interpretada pela produção em falsidade ideológica, após a popularização de tal estilo estético.

¹²⁵ Ibid., p. 66.

e que, de preferência, seja conquistada na ausência do meio monetário –, não se intencionando sua futura venda como meio de lucro. O colecionismo – e até a arte, pensada no contexto *literati* – não deveria ser encarado como um investimento. O indivíduo que se submetesse ao caso contrário seria considerado um mal colecionador, a ir contra os verdadeiros princípios *literati* e neoconfucionista. Sobre este assunto, o próprio Mi Fu certa vez escreveu que:

Não se deve discutir os preços da caligrafia e da pintura. Na verdade, os nobres não gostam de adquirir tais coisas por dinheiro; em vez disso, eles os trocam entre si. Esta é a maneira refinada de fazer isso. As pessoas hoje, quando pegam um único objeto bom, fingem que é “de vida ou morte” importante para elas. Isto é ridículo. Qualquer coisa que agrade aos olhos de um homem, se ele olhar por tempo suficiente, acabará por parecer cansativo para o mesmo; deste modo, é hora de trocá-la por algo novo para desfrutar. Assim, ele obtém um duplo prazer, uma vez que seu desejo é satisfeito mais uma vez. (FU, Mi apud CAHILL, 1963, p. 67, tradução nossa)¹²⁶

Nesta passagem, o *connaisseur* também demonstra seus valores neoconfucionistas, expondo sua ideologia de literato. O colecionismo, nesta perspectiva, também assume, como na própria atividade artística, o caráter de auto cultivo intelectual. A melhor maneira de se aprofundar e refinar as próprias habilidades mentais era, até mais que pintar, interpretar e tentar compreender os trabalhos alheios, emulando suas qualidades¹²⁷. A contemplação estética era encarada como uma forma de meditação e busca pelo estado de espírito da produção de tal obra e, em concomitância, os valores nobres do artista que a produziu, compartilhados pelo espectador¹²⁸. Outro ponto em voga é a da necessidade do desapego material – guiada pelo pensamento confuciosnista e de influência taoísta. Isto é responsável pela troca de objetos, permitindo que os acervos pessoais sejam fluidos e em constante transição¹²⁹, o que reforça os laços entre diferentes colecionadores dentro do círculo aristocrata. A coleção literata não deve ser entendida no mesmo viés que as ocidentais: não importa a quantidade e, muitas vezes, nem tanto a valorização de determinada obra no mercado, mas em seu teor expressivo e o quão tocará e possibilitará experiências contemplativas em seus donos. Para Su Shi: “Agora, de todas as coisas agradáveis, a pintura e a caligrafia são as mais adequadas para satisfazer os prazeres

¹²⁶ Em seu texto *Collecting Paintings in China*, James Cahill expões tal passagem como: “*One should not discuss the prices of calligraphy and painting. Gentlemen do not, in fact, like to acquire such things for money at all; instead, they exchange them among themselves. This is the refined way of doing it. People today, when they get hold of a single good object, pretend it is of life-and-death importance to them. This is ridiculous. Anything that pleases a man's eyes, if he looks at it long enough, will eventually seem tiresome to him; then it is time to trade it for something new to enjoy. Thus he obtains a double pleasure, since his desire is fulfilled once more.*” (FU, Mi apud CAHILL, 1963, p. 67)

¹²⁷ *Ibid.*, p. 68.

¹²⁸ Retomo questões já mencionadas, desenvolvidas com mais profundidade no capítulo anterior.

¹²⁹ Ao meu ver, como a concepção de *chi*.

dos homens sem afetá-los adversamente. Mas se alguém se apegar a elas, o resultado é um desastre indizível.” (SHI, Su apud CAHILL, 1963, pp. 67-68, tradução nossa)¹³⁰

Voltando à *História da Pintura*, de Mi Fu, seu último capítulo, exposto por Lin Yutang em *The Chinese Theory of Art*, é denominado *Mounting and Care*¹³¹, referindo-se a suas considerações sobre conservação e restauração de rolos. Não deixa de lado seu saber específico sobre a história, e começa tal passagem relatando as características da seda, sobre sua cor e textura, sobre como este meio reage dependendo de sua constituição e da qualidade da tinta a ser aplicada nele e sobre as peculiaridades da seda utilizada pelos pintores antigos da Dinastia Tang (581 – 618). Contudo, o que realmente caracteriza este resgistro é seu caráter semelhante ao de um manual técnico, direcionado a guiar colecionadores na preservação e conserto de rolos danificados, a fim de se adquirir melhores resultados. Para isto, não se priva de dar exemplos bem e mal sucedidos de colegas *connaisseurs*, e de episódios passados.¹³² No parágrafo seguinte a ser citado, fica claro este seu intuito de se criar um manual, em que, no caso, relata sobre rasgos presentes em rolos. Lê-se:

Rolos verticais enrolados horizontalmente mostram rasgos horizontais; rolos horizontais mostram rasgos verticais; tudo de acordo com a forma como estão enrolados. Estes rasgos verticais não se limitam a apenas uma trama do tecido; depois de um tempo, o pergaminho se quebra nas duas extremidades e não se junta novamente; ele se desfaz ou racha. Não pode ser emendado. A emenda (com junta) é cortada ao longo dos fios, mas os dois lados permanecem a mesma seda velha. O novo material começa a apresentar bordas irregulares e exerce forte pressão. Por meio da umidade, a cor se mostra conforme é depositada na trama. Aqueles expostos à fumaça cheiram mal e as marcas são mais profundas em cima do que embaixo. O papel antigo tem um cheiro próprio. (FU, Mi apud YUTANG, 1967, p. 105, tradução nossa)¹³³

Em uma outra passagem, que lida sobre o armazenamento de rolos checa-se:

Gavetas, pastas, são feitos para guardar rolos. De vez em quando, deve-se tirar os rolos e desenrolá-los. Esse contato com as mãos humanas ajuda a preservá-los. Em caixas mantidas por muito tempo fechadas, muitas vezes estragam-se com podridão

¹³⁰ No original, provindo do mesmo texto que a citação anterior: “Now, of all enjoyable things, painting and calligraphy are best suited to giving men pleasure without affecting them adversely. But if one becomes attached to them, the result is unspeakable disaster.” (SHI, Su apud CAHILL, 1963, pp. 67-68)

¹³¹ *Suporte e Cuidado* (YUTANG, 1967, p. 104, tradução nossa).

¹³² *Ibid.*, p. 105.

¹³³ No original de Yutang: “Vertical scrolls rolled up horizontally show horizontal cracks; horizontal scrolls show vertical cracks; all according to the way in which they are rolled up. Vertical cracks are not limited to just one thread line; after a while the scroll breaks up at both ends, and will not come together again; it either frays, or cracks open. It can not be forged. The forged (jointed) one is cut right open across the threads, but both sides remain the same old silk. The new material begins to show ragged edges, and it exercises a hard pressure. Through moistening, the colour is shown as deposit between the threads. Those suffering from smoke have a bad smell, and the marks are deeper on top than below. Antique paper has an antique scent of its own.” (FU, Mi apud YUTANG, 1967, p. 105)

da *secura* e não podem ser reparados. (FU, Mi apud YUTANG, 1967, p. 106, tradução nossa)¹³⁴

Estas duas passagens retomam à questão da experiência estética dentro do universo dos *literati* e sua exposição excessivamente desnecessária. Como já foi relatado, pelas próprias falas de Mi Fu e Su Shi, conforme a intensidade presente na experiência estética vai se esgotando, a obra artística vai perdendo o valor para seu dono. Retomando o artigo de Cahill, trabalhado neste aspecto, o autor afirma que os chineses – e aqui entende-se principalmente a aristocracia culta que partilhava este entendimento sobre sua relação com a arte – retardavam a deteriorização deste impacto estético, guardando os rolos e as imagens em mobiliários próprios – expostos na passagem de Mi Fu – e em álbuns, retirando tais obras apenas para apreciá-las momentaneamente ou na presença de algum convidado, o que refere-se a presença dos eventos sociais, por exemplo os saraus, e os códigos de conduta compartilhados por tal classe erudita.¹³⁵ A exposição e reprodução excessiva da imagem tornaria-a banal. Isto revela uma grande tensão entre a tradição chinesa *literati* e a cultura ocidental de musealização, em que as obras se esgotam estética e fisicamente pela sua exposição diária. O caso a ser futuramente analisado encaixa-se em tal situação.¹³⁶ O rolo vertical, devido sua posição estática de estar sempre pendurado na parede, possui seu estado de conservação afetado.¹³⁷ Curiosamente, apresenta um rasgo em sentido latitudinal, justamente como explicita Mi Fu para casos de dimensões análogas. Por outro lado, acaba-se construindo uma situação irônica em que o *coinaisseur* aconselha o manuseio e contato com as mãos eventual para a preservação do rolo, junto de sua exibição. No caso, o contrário se apresenta: a obra em exposição permanente lida com a questão da ausência do pensamento sobre o esgotamento da imagem e a necessidade de resguardar sua condição material. Desta forma, cria-se uma introdução para lidar com o caso do objeto que ilustra as questões levantadas por este trabalho.

¹³⁴ Nas palavras de Yutang: “*Drawers, cases, are made for keeping scrolls. One should from time to time take the scrolls out and unroll them. This contact with human hands helps to preserve them. In cases kept for a long time unopened they are often spoiled by dry rot, and are then beyond all repair.*” (FU, Mi apud YUTANG, 1967, p. 105)

¹³⁵ CAHILL, 1963, p 68.

¹³⁶ Não pretendo criticar as formas de conservação e restauração promovidas pela Casa-Museu, uma vez que são questões técnicas que fogem do meu arcabouço teórico. O que pretendo é explicitar e realçar as tensões presentes entre a tradição chinesa e o conceito de musealização promovido pelo Ocidente.

¹³⁷ O rolo apresenta um rasgo em sua seção inferior esquerda, que pode ser checada em sua ficha museológica, transcrita no Anexo (II). Não posso afirmar em que momento este evento ocorreu, faltando informações sobre tal, como por exemplo se já chegou ao acervo da Casa-Museu em tal estado. Todavia, acredito que sua exposição excessiva e estática influencia em tal rasgo, se levarmos em conta também o efeito gravitacional sobre um rolo vertical.

Neste ponto, pretende-se criar uma comparação anacrônica entre o círculo *literati* chinês do século XI e Eva Klabin (1903 – 1991), conhecida por ser influente no meio artístico brasileiro e colecionadora de arte. A partir deste aspecto, deseja-se colocar em questão o verdadeiro objetivo deste registro, que se propõe a problematizar as releituras dentro da tradição chinesa pelo Ocidente. Estas devem ser encaradas como apropriações exotificantes e orientalistas – como Edward Said caracterizaria –, em que se nota o interesse pela cultura asiática – neste caso pela *chinoiserie* – como ferramenta para intensificar um imaginário contrastante à cultura europeia, enfatizando da mesma forma uma distância geopolítica. Assim, a intenção desloca-se de criar aproximações rasas, para tensionar problemáticas, explicitando as maneiras alternativas de encarar o contexto artístico e seus meios.

3.1 Seria Eva Klabin um membro dos *literati*?

Longe da China do século XI, mais precisamente, no Brasil do século XX, nascia uma futura colecionadora de arte. Eva Klabin (1903 - 1991), paulista, foi filha de imigrantes lituanos. Seu pai foi um dos responsáveis pela fundação das indústrias de papel e celulose Klabin, existentes até hoje. Provinda de uma burguesia industrial, a jovem cresceu em opulência e conforto financeiro, o que permitiu sua formação educacional em múltiplos países dos continentes americano e europeu. Este seu aspecto de repertório intelectual, em especial sobre a história e a arte, abre a possibilidade de certas comparações entre seu estilo de vida e a dos *literati*. Apesar da indústria que carrega seu sobrenome, Eva ficou conhecida principalmente por seu entusiasmo pelo colecionismo artístico, provindo igualmente de seu pai, quem era entusiasta de peças de prata. Após trocar São Paulo pelo Rio de Janeiro, dedicou sua vida a compra compulsiva de obras de arte, que originou seu acervo significativo, presente em sua antiga casa, atualmente denominada Casa Museu Eva Klabin, situada na Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro.

Lá, dentro de um de seus espaços, em seu boudoir, onde se pode checar mais afundo seu espaço íntimo, nota-se sua escrivaninha. O lugar era usado como um escritório, em que Eva trabalhava em suas correspondências e escritos. Os tinteiros de prata e o mata-borrão dispostos de forma cenográfica, pertencentes à dona, parecem emular um estúdio de um literato, em que se checa similaridades com a presença dos Quatro Tesouros do Letrado, além de toda ambiência com obras de arte, presentes em ambos contextos, com o intuito de harmonizar a ambiência e introduzir determinado estado de espírito para a produção ali feita. Não é de se

deixar passar em branco que em tal cômodo é possível observar a presença de uma escultura de um bodhisattva, junto de um abajur de marfim incrustado, ambos chineses, referentes a parte de sua “coleção oriental”, presente em quase todos cômodos da casa. Mas esta é apenas uma das possíveis aproximações. Através de uma recaptulação, é inevitável reafirmar que a crença pela erudição de que sua capacidade criativa era inerente à própria natureza do ser intelectual, fez com que a *wenrenhua* fosse concebida como uma pintura amadora que deveria ser praticada como lazer e entretenimento. Este fato remete a única obra feita por Eva Klabin. Apesar de estudiosa e colecionadora, sua produção se limitou a uma cerâmica em formato de prato, em que pintou de modo naif, isto é, de forma amadora, como um passatempo, presente atualmente na copa da Casa Museu.

Das aproximações aqui criadas, o que se mostra mais intenso é o aspecto intelectual diante de objetos artísticos e seu colecionismo. Os livros de história da arte presente nas estantes da casa da colecionadora, como sua coleção por si só já demonstram grande influência erudita, a usar do saber como símbolo de poder social. Quando se registrou a questão dos encontros sociais e dos saraus, diante do colecionismo *literati*, assinalou-se o intuito de fortalecer um círculo social pela esfera íntima. Não longe dessa ideologia estavam os jantares proporcionados por Eva. Tais festas que começavam após meia noite, traziam como convidados sua roda de amigos, formada pela alta sociedade boêmia carioca. Sua coleção que ficava exposta de forma decorativa em sua casa demonstrava não apenas seu acervo expressivo em quantidade e valor, como seu poder aquisitivo e intelectual¹³⁸. Talvez, esta burguesia dependesse mais da posse material e do consumo cultural para consolidar sua classe. Todavia, não deixa de, através deste fato, validar seu conhecimento, especialmente no caso de coleções de obras arte. Da mesma forma que no passado chinês, estes eventos carregavam – não se limitando ao puro ócio – um caráter simbólico, que remete ao mercado da arte e à consolidação da erudição por uma classe social própria, a ser encarados como marcos de importância social.

Ainda poder-se-ia fazer outras comparações, como o jardim de Eva, projetado por seu amigo Burle Marx (1909 - 1994), em paralelo aos jardins privados chineses. Ao lidar com a ambiência da produção dos *literati*, fica clara a presença de tais espaços. Em inúmeras pinturas¹³⁹ é possível analisar, a figura do erudito neste ambiente. Nunca houve uma configuração padrão em um jardim chinês, mas a presença de elementos que caracterizam o

¹³⁸ A casa já era um museu para os convidados antes mesmo do falecimento de sua dona.

¹³⁹ Podemos entender como um exemplo claro de tal situação a obra *The Garden of Solitary Enjoyment*, de Qiu Ying (c. 1495 – 1552), atualmente no acervo do Museu de Arte de Cleveland, EUA. O próprio nome da obra revela o caráter de isolamento do letrado.

mesmo, como rochas, lagos e pavilhões. Além disso, seus significados ideológicos mudaram ao longo do tempo. Certamente, todos giravam em torno do preceito de reclusão. O ato de retiro e isolamento condiz com múltiplas estruturas, desde um jardim, passando por uma cabana na montanha até um palácio imperial de veraneio¹⁴⁰. Em seu artigo *Art and Identity in the Northern Sung Dynasty: Evidence from Gardens*, Robert E. Harrist, Jr. alega que, historiograficamente, é a partir da Dinastia Song que se nota um aumento significativo, não apenas na construção de jardins, como também nos registros sobre estes, seja em forma escrita ou pictórica¹⁴¹. Independente dos elementos cenográficos presentes, clara a emulação de um cenário mais natural possível, com extensas áreas hídricas e montanhas artificiais, que davam a sensação de amplitude e reclusão¹⁴².

Como brevemente mencionado, as atividades destes locais condiziam com a produção artística e o recebimento de visitas, em geral relacionadas à cultura do auto cultivo, prazer e produção, lugar ideal para o erudito. Nota-se a reiteração de tal fato, uma vez que a mesma pessoa foi a responsável pelo aumento significativo nas produções de pinturas de paisagens, o que influenciou no acréscimo da construção de jardins. O deleite de jardins artificiais condizia com o mesmo prazer estético presentes nas pinturas de paisagem¹⁴³. Contudo, para Harrist, Jr., em termos urbanísticos não se pode deixar de lado o fato de que, neste período, houve um aumento extraordinário e inédito na vida urbana. Junto com o acúmulo de capital houve um favorecimento no mercado de bens de luxo, tal qual no mercado artístico, o que possibilitou uma relação da busca pelo alento visual, seja na presença de um jardim particular ou de uma pintura de paisagem, almejando escape do então novo fenômeno urbano¹⁴⁴.

Neste ponto, entende-se o significado do jardim como uma representação do próprio dono, expressivo tão quão a *wenrenhua*. Cada parte deste ambiente, as atividades que ocorriam neles, bem como os nomes que denominavam cada setor expressavam a visão do proprietário de si mesmo e com o conjunto de ideais e qualidades com os quais gostaria de ser associado¹⁴⁵.

¹⁴⁰ Entendo tal questão como referência à figura do eremita, que vagueia e perambula ociosamente em atividade de meditação, característica e gosto absorvido pelo Budismo Chan e pelos *literati*.

¹⁴¹ HARRIST, JR., Robert E., 1996, p. 147.

¹⁴² Fato condizente com o acúmulo de capital das famílias burguesas locais e maior autonomia para investir em suas áreas de controle econômico.

¹⁴³ O que é justificado em âmbito filosófico pelo gosto neoconfucionista pela investigação dos fenômenos do mundo, do mesmo modo que as paisagens naturais que acabavam inspirando tais produções.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 148.

¹⁴⁵ Os jardins acabavam recebendo nomes como Jardim da Felicidade, ou então Jardim do Prazer Solitário, que davam indícios de quais atividades eram direcionadas para cada seção da propriedade. Da mesma forma, manifestavam a intelectualidade do proprietário, uma vez que eram relacionadas qualidades nobres aos nomes, como também, frequentemente, faziam referência a clássicos literários ou artísticos, demonstrando repertório intelectual. (HARRIST, JR., Robert E., 1996, p. 151)

Funcionavam como autorretratos com engajamento intelectual e estético que marcavam a vida, muitas vezes em isolamento e meditação. A popularização dessa expressão fez com que a jardinagem fosse considerada um tipo de arte¹⁴⁶, em que se manifestava uma identidade própria. Seguindo tal lógica contextual, em termos espaciais, continha seu aspecto de propriedade privada em manifestação arquitetônica.

Assim, carregava certa dualidade, principalmente ao levar em conta que a maior parte dos proprietários, exerciam cargos de altos oficiais do governo. Estes literatos, que se tornavam figuras públicas, representantes do Estado, procuravam seus jardins como escape, isolamento, e um ambiente privado, longe de suas obrigações sociais oficiais. Era o cenário simbólico *literati*, marcado pela vida privada de um indivíduo de influência pública. No caso de Eva, seu jardim não possui dimensões grandes, mas deve ser entendido como um elemento essencial para a casa como um organismo. As vidraças que constituem boa parte do primeiro andar da casa se voltam para o mesmo, fazendo dele elemento cinematográfico¹⁴⁷ e de importância para a experiência estética das obras expostas. As possibilidades são inúmeras, tendo sido expostas somente algumas. A partir deste panorama, pretende-se analisar uma das peças do núcleo oriental¹⁴⁸ da coleção, um rolo vertical, como mencionado anteriormente.

3.1.1 O rolo em questão

Dos ambientes que integram a Casa Museu, um, para além dos mencionados, requer maior atenção. Integrado ao jardim, pelas vidraças que constituem mais da metade das paredes do cômodo, se encontra a denominada Sala Chinesa. Esta pode ser compreendida como local em que se concentra maior parte do “núcleo oriental” da coleção, principalmente quando se refere a peças provindas da China, como sugere seu nome. Suas paredes são constituídas por uma cobertura de laca vermelha, que, segundo os gostos de Eva, remeteriam aos templos e palácios chineses¹⁴⁹. Seu amontoado de peças antigas, junto com sua ligação ao jardim, remete quase a privacidade de um *shidafu*.

¹⁴⁶ Não tão importante como caligrafia, poesia e pintura, presentes em um patamar superior.

¹⁴⁷ Quando foi construída, a casa era uma das poucas edificações presentes na Lagoa Rodrigo de Freitas. Contudo, acredito que, conforme a massa de edificações foi ganhando forma nos arredores, a presença do jardim torna-se essencial para encará-lo como forma de escape urbano e para fazer tal ligação com tais construções chinesas.

¹⁴⁸ Termo utilizado pela própria Casa Museu.

¹⁴⁹ Acredito que tal depoimento, adquirido pelo site do Museu, pode indicar certo repertório visual, mas que não comprova a seriedade do mesmo.

Dos cinco rolos presentes ali, um destaca-se diante do contexto lidado. Talvez pouco percebido por sua localização, logo à esquerda da entrada, o rolo em questão apresenta figuras em um jardim (Imagem I)¹⁵⁰. Em destaque, observa-se uma mulher sentada, que apoia seu braço sobre uma mesa. Atrás desta, uma segunda figura feminina, em pé, manuseia um arranjo, colocando-o em um vaso, também sobre a mesa. À frente de ambas, nota-se três figuras de estatura menor, em que duas carregam livros¹⁵¹.



Imagem I: Figuras em jardim. Data desconhecida. Autor desconhecido. Tinta sobre papel e seda. 176 x 69,5 cm.

Fonte: Casa Museu Eva Klabin

Pouco se sabe sobre a obra. Em sua ficha museológica, transcrita no Anexo II, é notável a ausência de informações, como a data de produção, ou o artista, que seriam facilitadores para se entender o contexto em que foi feita. Todavia, através do estudo de sua iconografia, pode-se

¹⁵⁰ Preciso pedir desculpa aos leitores pela falta de qualidade nas imagens. Infelizmente, estas foram as registradas anterior ao isolamento social. São imagens trabalhadas a partir da situação pandêmica de 2020. Não acredito que interferirão nas possibilidades de interpretação na medida que o trabalho se desenvolve.

¹⁵¹ O que se fez aqui foi um exercício pré-iconográfico, seguindo a metodologia de Erwin Panofsky, exposto em seu texto *Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença* (PANOFSKY, 1955, pp. 45 – 88). Neste primeiro momento, o exercício condiz com uma descrição que se mantém dentro dos limites do mundo dos motivos, se propondo a descrever objetos e eventos, reconhecendo inicialmente as formas. Este exercício mais prolongado será disposto em anexo (Anexo III). A etapa posterior, denominada iconográfica, condiz com a interpretação analítica da imagem, a desvendar suas alegorias e estórias. Logo, pressupõe-se a familiaridade do espectador ou do público ao qual a imagem se dirige com temas específicos e conceitos.

começar a compreendê-la de forma mais ampla. Apesar de não serem as figuras centrais da composição, as infantis chamam atenção de qualquer espectador (Imagem II). No texto *Children in Chinese Art*, presente na antologia com o mesmo nome, as autoras Ann Barrott Wicks e Ellen B. Avril afirmam que a primeira representação de uma criança corresponde a uma placa de jade datada do século IV a.C. Junto desta, foram encontradas outras três representando mulheres. As quatro placas são similares em termos de forma. O único aspecto que diferencia a criança é sua estatura menor – o que também pode indicar a falta de importância em seu status diante da sociedade – e seu cabelo. A cabeça raspada com um pequeno tufo de cabelo na parte superior é um estilo que foi usado constantemente por jovens rapazes ao longo da história¹⁵². Este penteado é encontrado nas figuras do rolo analisado, o que poderiam confirmar seus estatutos iconográficos de crianças. Lentamente, a partir da Dinastia Han, começa a surgir uma breve iconografia da figura infantil. Além do penteado, a criança poderia segurar algum elemento que representasse sua infância, como um brinquedo. Todavia, os traços faciais ou a composição corporal não as diferenciam de uma figura adulta em escala reduzida.



Imagem II: Figuras em Jardim (detalhe).
Fonte: Casa Museu Eva Klabin

¹⁵² WICKS; AVRIL, 2002, p. 2.

Ainda, muitas vezes, as crianças poderiam ser retratadas em certas ações consideradas maduras em lugar da posição brincalhona e natural infante juvenil. No rolo, por exemplo, as crianças carregam cadernos, o que mostra sua atividade intelectual. Para as autoras, esta seriedade precoce era entendida como modelo consistente, principalmente dentro de uma perspectiva confucionista¹⁵³. Por outro lado, não se deixa despercebida a figura central feminina, que se encontra sentada, de modo que este cânone indique questões sobre sua importância em tal contexto social (Imagem III).



Imagem III: Figuras em Jardim (detalhe).
Fonte: Casa Museu Eva Klabin

De fato, é a partir da Dinastia Song, junto com a solidificação da classe *literati*, que a presença da criança em composições se torna mais presente. O crescimento populacional e a iluminação intelectual de tal período, permitiu que o meio artístico se posicionasse de forma mais humanística, em que é possível notar uma abordagem com temáticas relacionadas a cenas de gênero e da classe de menor relevância social. Para Richard Barnhart e Catherine Barnhart, em *Images of Children in Song Painting and Poetry*, presente na mesma antologia:

Parece que podemos apreciar nas pinturas Song e em sua poesia que temos lido, uma era de iluminação na evolução da bondade humana, decência e consideração. A pintura Song e a poesia falam do mundo moderno, de valores que podemos

¹⁵³ Ibid., p. 6.

compartilhar e entender, mesmo através do tempo e espaço que nos separam daquela era distante. E a fragilidade do conceito de valores humanos que a arte Song transmite só é intensificada pelo nosso conhecimento do fim brutal e absoluto de sua sociedade provocada pela conquista mongol da China no século XIII, e as restrições cada vez mais rígidas e limitantes impostas sobre a sociedade chinesa pelo neoconfucionismo posterior. (BARNHART; BARNHART, 2002, p. 50, tradução nossa)¹⁵⁴

Entende-se como o neoconfucionismo ajudou a moldar o pensamento da sociedade e em como este promoveu um florescimento intelectual humanístico, principalmente na Dinastia Song. Contudo, durante a Dinastia Ming (1368 d.C. – 1644 d.C.), popularizou-se a representação da figura materna em companhia de seus filhos, que reforçava a visão, do mesmo ramo filosófico, de papéis distintos para diferentes membros da família. Ainda usando como fonte Wicks e Avril, a presença da figura materna com seus filhos em aposentos ou jardins privados – como é possível observar no rolo, uma vez que a paisagem da cena é delimitada por uma espécie de cercado – reforça a importância do papel da mulher não apenas como progenitora, mas principalmente seu papel como educadora na fase pueril de seus filhos¹⁵⁵. No rolo analisado, a ausência de figuras masculinas austeras infere no dever materno da inicialização da prole em assuntos acadêmicos. Logo, de maneira prematura, preparar-se-ia os filhos para assumirem seus papéis de letrados e de futuros oficiais para exercer seus serviços civis.

Esta iconografia ajuda a enrijecer a questão social e fortalece ainda mais a figura do erudito burocrata, que leva às crianças de sua prole um direcionamento do desejo familiar de ascensão social, ou permanência posicional. A figura infantil passa a ser vista como possível capitalizadora de riquezas futuras. Ao interpretar tal figura central sentada como figura materna, assume-se seu caráter sócio educacional direcionado aos filhos. Logo, atenta-se para a presença de cadernos atrelados ao público infantil, carregados pelas crianças do rolo, o que quebra a imagem romantizada da mesma como brincalhona e repleta de ócio, posição natural do público infante-juvenil. Opta-se por expor uma retratação precoce e real, entendida como um modelo consistente dentro da lógica neoconfucionista. Esta abordagem revela a posição real da criança, que abre a mão de sua infância para estudar os clássicos desde cedo, regida pelo senso comum de piedade filial e a necessidade de manter as conquistas familiares.

¹⁵⁴ Nas palavras de Richard e Catherine Barnhart: “*It seems to us that we glimpse in these Song paintings, and in the poems we have been reading, an age of enlightenment in the evolution of human kindness, decency, and consideration. Song painting and poetry speak to the modern world of values we can share and understand, even across the time and space that separate us from that distant age. And the fragility of the concept of human values Song art conveys is only intensified by our knowledge of the brutal and absolute end to Song society brought about by the Mongol conquest of China in the thirteenth century, and the increasingly rigid and limiting constraints imposed over Chinese society by later Neo-Confucianism.*” (BARNHART; BARNHART, 2002, p. 50)

¹⁵⁵ WICKS; AVRIL, 2002, p. 18.

Conforme a relação entre educação clássica e prematura e prosperidade familiar foi acentuando-se, uma série de bens de consumo, como itens pertencentes aos Quatro Tesouros do Letrado, ganharam estampas relacionadas a criança e a símbolos de fertilidade. Wicks e Avril parafraseiam Terese Bartholomew, quem afirma que muitas cerâmicas apresentavam a imagética relacionada a boa performance nos exames civis, como cânones iconográficos de cinco meninos disputando um elmo, ou crianças imitando atividades de oficiais. Estas imagens ajudaram a reforçar a importância e poder social do burocrata, e reiteraram a visão da criança como responsáveis pelo futuro familiar¹⁵⁶. Desta forma, uma possível temática da produção *literati* girava em torno do desejo de uma descendência numerosa, afinal, quanto mais filhos, maior as chances de oficiais na família. Muitos literatos utilizaram-se desta temática a fim de refletirem sobre suas próprias juventudes em suas obras - o que não descarta a possibilidade do rolo na coleção de Eva referir-se a uma espécie de cena autobiográfica do próprio autor, visto que o mesmo é desconhecido.

Nesta ocasião, encontra-se certa dualidade presente, ou uma forma alternativa de abordagem. Ao mesmo tempo que se observa tais iconografias relacionadas ao estudo e à postura prematura infantil, também se nota a presença da romantização da criança na produção *literati*, que se posiciona livre e brincalhona, a condizer com a prática meditativa relacionada ao budismo Chan e ao neoconfucionismo, bem como o espírito livre e a produção “amadora” do próprio grupo. Nesta alternativa, é comum deparar-se com a imagem, por exemplo, da criança como pastora ou na presença de um búfalo. Tal qual *Boy on Buffalo*, de Guo Xu, presente no Museu Shangai, em que se entende como uma busca por uma paz remota e tranquila, seguindo a mesma proposta das pinturas de paisagem. Ainda é possível observar cenas escolares que fazem uma crítica ácida sobre as competições entre diferentes famílias e como estas submetiam seus filhos para além de seus limites. Em suma, a forma de representar herdeiros ou de projetar seus futuros variou ao longo do tempo em uma espécie de movimento pendular entre a árdua educação pressionadora e o espírito livre infantil. O próprio Su Shi, já muito discutido, produziu poemas em que desejava que seu filho não caísse na “armadilha” da vida intelectual, desejando ao mesmo uma vida em que se sentisse verdadeiramente realizado. É claro, sem abrir mão do desejo de um filho oficial, herdeiro. Em um de seus registros, nota-se:

As pessoas ao criarem seus filhos esperam por inteligência;
A inteligência me enganou toda a minha vida.

¹⁵⁶ Ibid., p 20

Eu só quero que meu filho seja bobo e tolo,
Que chegue ao alto escalão sem sofrimento, sem conflitos. (SHI, Su apud
BARNHART; BARNHART, 2002, p. 48, tradução nossa)¹⁵⁷

É possível notar a presença de outras duas figuras na cena. A mulher, que se encontra em pé, produzindo um trabalho manual ao redor de um ramo da planta ali presente, e a outra figura que se mostra de costas para o espectador, revelando a impertinência de sua identidade. Ambos podem ser considerados servos, devido às tarefas que põem em prática e a maior simplicidade de sua indumentária comparada aos demais, reiterada por este cânone servil presente em demais obras¹⁵⁸. Estão ali como auxiliares e devem ser entendidos como símbolos da posição social da família burguesa a que servem.

Tais aspectos devem ser usados para maior entendimento do que é retratado e seu porquê. Mas não se deve limitar a possibilidade de leitura em tal instância. Existem ainda questões simbólicas que podem servir para reafirmar tal hipótese semântica, até por serem usadas em contexto de mesma ideologia. A cerâmica presente, por exemplo, com que a serva trabalha, é um vaso vermelho, cor ligada a prosperidade na China¹⁵⁹. Em seu corpo, observa-se a presença de um padrão ilustrativo floral. Este se assemelha a um ramo de peônias, que, segundo Therese Bartholomew, em *One Hundred Children*¹⁶⁰, pode ser interpretado como símbolo da criação filial que segue caminhos clássicos, e visa a fortuna e o status elevado futuro. Apesar da simplicidade pictórica do rolo, que possui traços simplificados e generalizados, a planta que se encontra sobre as mulheres, e que tem um de seus ramos a ser posto dentro do jarro, remete visualmente a flor de imperador. Esta, na tradição chinesa é chamada de *guihua*, que, segundo a mesma autora, pode ser entendido como um rébus, método linguístico muito utilizado pela iconografia chinesa que proporciona novos significados à imagem através da fonologia de sua palavra, para o termo *guizi*, “filhos nobres”¹⁶¹. Que, por sua vez, faz referência

¹⁵⁷Pela tradução de Richard Barnhart e Catherine Barnhart:

People raising sons hope for intelligence;

Intelligence has misled me all my life.

I just want my son to be foolish and dull,

And to reach high rank with no suffering, no strife. (SHI, Su apud BARNHART; BARNHART, 2002, p.

48)

¹⁵⁸ Da mesma forma que em *Passing a Summer Day beneath Banana Palms*, também de Qiu Ying, atualmente no Museu do Palácio Nacional, Taiwan. Neste rolo, ao fundo da cena de aristocratas que se divertem com um instrumento musical, está presente um servo, junto de uma mesa, produzindo um arranjo floral, mesmo cânone da figura que se comenta.

¹⁵⁹ Existe certa problemática com a coloração de rolos e seu simbolismo, uma vez que as cores muitas vezes vão se esmaecendo, não sendo tanto o caso do vermelho.

¹⁶⁰ BARTHOLOMEW, Therese, 2002, p. 72.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 70.

à expressão popular “arrancar um ramo de *guihua* do Palácio da Lua”¹⁶², conotação para a pretensão de se tornar um candidato bem sucedido nos exames imperiais.

Do mesmo modo, é possível notar, à esquerda dos meninos, e na parte inferior da composição, formas que se assemelham a arbustos com elementos circulares em branco. Estes fazem sugestão hipotética às jujubas, frutas muito populares na China. Seguindo o mesmo conceito das brincadeiras linguística, seu nome em mandarim é *zaozi*, no qual Bartholomew explica que, através da homofonia pode ser entendida como termo que se traduz como “chegada precoce de descendentes masculinos”. Por analogia a obra *Children Playing in an Autumn Garden*, de Su Hancehn (1101 d.C. – 1161 d.C.), em que se nota a presença da mesma planta, as jujubas caracterizam o outono, estação explicitada pelo artista no colofão, em que o próprio também diz não ser bom calígrafo ou pintor¹⁶³, mas que ao produzir estaria aproveitando seu momento de lazer. Desta forma, apesar de não se conhecer sua identidade, por falta de informações técnicas, fica implícito o pressuposto de sua pessoa pertencer ao círculo *literati*, em que decide representar modelos ideológicos e sociais sobre o neoconfucionismo e o auto cultivo intelectual.

Se Eva Klabin soube fazer tais indagações em cima de um objeto de sua própria coleção é o que se coloca em questão. A ausência de muitas informações permite livre deambulação hipotética. Pode-se tratar de um elemento autobiográfico ou pertencente a uma série com a temática voltada a criação familiar, caracterizando algo semelhante a um manual de boas maneiras. Em um outro artigo seu, denominado *Family Pictures*, An Barrott Wicks afirma que a mais importante filiação institucional na China imperial foi a família. Era considerada tanto a personificação da civilização quanto o meio de transcender a morte, visando a desencidência e a ancestralidade¹⁶⁴. As primeiras representações das famílias servem ao duplo propósito de ilustrar a importância da prole para a continuação dos direitos ancestrais e ensinar crenças confuciosas sobre o dever público. A proximidade, em especial entre mãe e filho na imagem, reforçou as ideias confucionistas de que a educação moral dos filhos era responsabilidade da mãe e que começavam mesmo quando a criança estava no útero. Aplicando a teoria de Wicks para outras obras, pressupõe-se que a imagem pode ter sido dirigida principalmente a mulheres e meninas, como exemplo sobre criação filial. Ou para meninos, como modelos de como se portar como filhos. Deve ser entendida como possível anedota sobre o aprendizado precoce e

¹⁶² “to pluck a branch of *guihua* from the Moon Palace” (*changong zhegui*). (BARTHOLOMEW, Therese, 2002, p. 72)

¹⁶³ O que tomo como hipótese para explicar a ausência do estilo amador.

¹⁶⁴ WICKS, 2002, p. 159.

a realização moral a estimular os meninos ao auto cultivo literato em busca de posições oficiais servis¹⁶⁵.

Aqui, apesar de se contemplar a vida privada familiar, não se deve ser enganado a acreditar que seu principal tema é a relação pessoal e amorosa entre familiares, mas à produção de herdeiros masculinos. Só através da piedade filial é que se manteriam as conquistas familiares e preservação do poder. Não se vê uma pintura amadora e expressiva, mas uma iconografia moralizante, seguindo as premissas neoconfucionistas.

¹⁶⁵ Ibid., p. 173.

CONCLUSÃO

Diante de toda esta narrativa cosntruída, acredito que é possível criar diversas questões e indagações paralelas. Do ponto de vista do literato, é importante ressaltar que ele se difere dos eruditos então existentes principalmente por sua origem. A posição deste é relacionada à ascensão de uma burguesia, que lutou pela mobilidade social, conquistando seu direito de ocupar cargos oficiais do governo pelos exames civis. Desta forma, ser bem sucedido nestas provas exigia certo repertório intelectual, baseado na ideologia neoconfucionista. O burguês passa a ter como atributo a erudição, pois era necessário que as proles seguintes dos oficiais também tivessem êxito nos exames, a fim de manter a família em alto escalão de influência cultural, social e ecnômica sobre os demais. A luta pelo teor meritocrático foi responsável pela moldagem de um perfil de erudição, almejado por toda população. Assim, um dos valores neoconfucionistas mais vigentes era a piedade filial, em que, de um modo ambicioso, condizia com a necessidade dos filhos orgulharem seus pais, mantendo a família em cargos burocratas. Encaro esta monografia como exame para minha obtenção do título de bacharel, issinuando que o ato de me graduar faz parte do meu exercício de auto satisfação, cultivo e de piedade filial.

Nestes exames, checava-se o quanto o candidato sabia sobre os literatura antiga, como o quanto, como literato, possuía de maestria para manusear o pincel, estando apto a praticar as artes da poesia e da caligrafia, consideradas modalidades clássicas, junto da pintura. Esta última é valorizada no meio *literati* como reivindicação de uma manifestação que representasse a nova classe. Assim, os antigos clãs familiares se debruçavam nas outras modalidades, enquanto os *shidafu* firmavam sua posição de pintores. A burguesia ascendeu socialmente, da mesma forma que a pintura em âmbito artístico. Mas ainda era necessário diferenciar seu modo de pintar do então existente. A pintura acadêmica oficial se baseava na técnica, produzindo com tendências naturalistas, enquanto que, a *wenrenhua*, buscando um modo de se distinguir, partiu para a direção oposta, optando por produções de maior expressividade, o que conseqüentemente a fez ser reconhecida como pintura amadora. Todavia, a grande questão estava em refutar a atividade meramente mecânica, para afirmar seu fazer como atividade intelectual, e portanto, pertencente à cultura *literati*. Logo, o ato de criação não se limitava ao uso do pincel , mas se expandia a uma preparação do corpo e da mente para a busca de determinado estado de espírito, passível da meditação, por exemplo. O que seria um dos fatores responsáveis pelo fazer pictórico expressivo e pelo teor subjetivo da obra, em que se acreditava que a mesma carregava e revelava ao espectador os valores morais e qualidades do artista.

As *wenrenhua* inicialmente não eram vendidas, pois os literatos acreditavam que isto seria considerado um ato de prostituição. Deveriam ser presenteadas ou trocadas entre colegas, o que condiz com a presença dos saraus e dos eventos de produção e experiência estética coletiva. Desta forma, consolidava-se um círculo próprio repleto de etiqueta e reconhecimento. Outro fator da personalidade do intelectual era a de *connaisseur*. Esta característica permitia a consolidação da figura sábia, inclusive a respeito da cultura material, o que está ligada ao ato de colecionar. Seja antiguidades, o que mostrava conhecimento sobre a história, seja de *wenrehua*, o que significava que o possuidor estava presente neste universo, mantendo contatos do círculo intelectual, o colecionismo se mostrava propício a uma nova aristocracia que se originou na ascensão social econômica, comprovando o interesse inicial pelo acúmulo material, responsável pela criação de um cenário propício à experiência estética meditativa e facilitadora de aquisição de determinado estado de espírito para a produção artística. Por conseguinte, afirmo que os três atributos apontados se relacionam entre si e fazem parte da figura e imagética do literato, muitas vezes sendo as três relacionadas a uma mesma pessoa, como Mi Fu, por exemplo, burocrata, artista e colecionador.

Enquanto a figura de Eva Klabin, de sua Sala Chinesa e do rolo analisado presente nela, trabalho sobre hipóteses imagéticas, a fim de suscitar outras problemáticas e de relacionar com as então expostas, em especial graças a iconografia moralizante e neoconfucionista do rolo. A falta de informações sobre a obra em questão abre a possibilidade de novas deambulações e interpretações. Longe de realmente responder se Eva poderia ser considerada um membro da elite *literati* “à ocidental”, o tensionamento proposto gira em torno de uma reflexão ainda maior: “O que Eva sabia sobre a China?” Seu acervo significativo pode ser tanto uma resposta, como uma criação de uma falsa imagem. De acordo com os registros, a colecionadora só esteve na China uma vez, em Hong Kong, em 1971, através de um cruzeiro. A maior parte de suas aquisições partiram de casas de leilões europeias, construindo-se um repertório visual a partir de seus catálogos. Lembra-se também que Eva foi contemporânea à Revolução Cultural, em que muito foi escoado do território continental chinês. A situação apresentada deve ser encarada como uma introdução a respeito de questões sobre o colecionismo orientalista e sua musealização, ambos processos ocidentais.

Acredito que Eva tenha sido vítima da concepção romantizada de uma China exótica, discurso que se enraizou no cunho popular e de origem em séculos passados, torando-o difícil de ser corrigido. Não obstante, não sejamos ingênuos em acreditar que isto seja apenas uma “via de mão única”. Por exemplo, quando minha família veio ao Brasil, sabia que no início seria

difícil obter sustento econômico. A fim de obter uma fonte de renda, trouxe consigo inúmeras quinquilharias e objetos decorativos, como cloisonnés, com o intuito de vendê-los no mercado informal. Esta mercantilização partiu da busca por um público responsável pelo fetiche material desenvolvido a partir da *chinoiserie*. Desta forma, afirma que o colecionismo orientalista foi alimentado pela diáspora. Na verdade, nota-se que esta busca sempre favoreceu uma produção para o mercado externo na China, que se diferenciava do consumo interno. A China sabe diferenciar o que acham que ela é, da sua verdadeira identidade. Problemática que o Brasil também vive e passa a tentar entender, enxergando os danos causados pela política de boa vizinhança. Volto a afirmar que se isto acontece é porque se mostra como consequência de danos coloniais.

Esta fetichização material também deve ser entendida no âmbito museológico, em especial na casa museu analisada, em que as esferas pública e privada se encontram. A grande problematização que analiso é na perda ontológica original do objeto neste processo de deslocamento. Sei que houveram ressignificações materiais no percurso histórico chinês. Durante a Dinastia Qing, ocupada pela civilização Manchu, os imperadores faziam questão de se firmar e se entender como intelectuais e *literati*, a fim de que os demais chineses também os reconhecessem como tais. Neste ponto a figura do *shidafu* já havia se transformado e distanciado da original. Ali existia a questão de se entender como chinês, antes de apenas erudito. E isto ecoa em questões materiais, através da opulência. Os pincéis passaram a ser encomendados com cabos de marfim, porcelana, materiais luxuosos, algo que certamente os *literati* originais refutariam, pois acreditavam na funcionalidade prática do bambu como matéria prima e no desapego material neoconfucionista. O ato museológico se diferencia a partir do momento que não busca ressignificar os objetos, mas apenas esvaziá-los, encarando-os como artefatos. Neste ponto, retomo às ideias de Sophia e Bueno, em que afirmam sobre a necessidade da descolonização do pensamento museológico. Na necessidade de repensar a ética museal e o papel do conhecimento científico, diante de uma profunda crise identitária.

Para eles, os desafios a se enfrentar partem na necessidade da compreensão dos alicerces culturais chineses, na importância de se afastar de uma propensão ao comparativismo que parte da própria cultura dos comparadores e a relevância em investir na leitura dos clássicos chineses¹⁶⁶. Quebrar tais paradigmas é se aproximar do literato, sendo esta aproximação um possível caminho rumo a descolonização, por se distanciar da lógica e perspectiva ocidental na qual estamos imersos. Uma anedota da minha vida que aproxima estes dois universos: na sala

¹⁶⁶ SOPHIA; BUENO, 2018, p. 42.

da minha casa, encontra-se um rolo exposto com imagens florais e uma poesia. Minha mãe para expô-lo de “maneira correta” ao seu ver, cortou as bordas do rolo para enquadrá-lo, o que causou certa histeria na parte do meu pai. Este rolo/quadro é símbolo da minha sino-brasilidade, em que ambas culturas se encontram, e na qual eu problematizo sobre a falta de conhecimento que temos sobre a China e o Outro. As bordadas cortadas do objeto já foram perdidas, mas este trabalho condiz com um projeto de libertação do rolo, da quebra da moldura e do vidro que o enclausuram. A sino-brasilidade como identidade não deve ser qualidade conflitante, mas ferramenta facilitadora para uma maior entendimento e exposição sobre a chinesidade.

REFERÊNCIAS

Livros:

BARNHART, Richard; BARNHART, Catherine. Images of Children in Song Painting and Poetry. *In*: WICKS, Ann Barrott (org). **Children in Chinese Art**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002. pp. 1-30.

BARTHOLOMEW, Terese Tse. One Hundred Children: from boys at play to icons of good fortune. *In*: WICKS, Ann Barrott (org). **Children in Chinese Art**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002. pp. 57-83.

BUENO, André. Sinologia e Chinesidade no Brasil. *In*: BUENO, André (org.). **Estudos em História Asiática e Orientalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Sobre Ontens/UERJ, 2020. pp. 25-33.

BUSH, Susan. **The Chinese Literati Painting**: Su Shih (1037 - 1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555 - 1636). ed 3. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012.

BUSH, Susan; SHIH, Hsio-yen. **Early Chinese Texts on Painting**. ed 2. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012.

CHENG, Anne. **História do pensamento chinês**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

CLUNAS, Craig. **Art in China**. Ed 2. Oxford: Oxford University Press, 2009.

FREYRE, Gilberto. **China tropical**: e outros escritos sobre a influência do Oriente na cultura luso-brasileira. ed. 2. São Paulo: Global, 2011.

GRANET, Marcel. **O pensamento chinês**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

HARRIST, JR., Robert E. Art and Identity in the Northern Song Dynasty: evidence from gardens. *In*: HEARN, Maxwell K.; SMITH, Judith G. (org.). **Arts of the Sung and Yuan**. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 1996. pp. 147-164.

MIGLIACCIO, Lucciano. **A Coleção Eva Klabin**. Petrópolis: Kappa, 2007.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. ed. 2. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WICKS, Ann Barrott. Family Pictures. *In*: WICKS, Ann Barrott (org). **Children in Chinese Art**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002. pp. 159-178.

WICKS, Ann Barrott; AVRIL, Ellen B. Introduction. *In*: WICKS, Ann Barrott (org). **Children in Chinese Art**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002. pp. 1-30.

YUTANG, Lin. **The Chinese Theory of Art**: translations from the masters of chinese art. Nova Iorque: G. P. Putnam's Sons, 1967.

Artigos:

CAHILL, James. Collecting Paintings in China. **Arts Magazine**. Sunderland, v. 62, n. 1, pp. 66-72, 1963.

MATTICE, Sarah. Drinking to Get Drunk: pleasure, creativity, and social harmony in greece and china. **Comparative and Continental Philosophy**, Sheffield, v. 3, n. 2, pp. 243-253, 2013.

MONTEIRO, Lúcia Ramos. Das narrativas de fundação às narrativas de dissolução: a questão da identidade nacional no cinema contemporâneo. **Galáxia**, São Paulo, n. 38, pp. 154-166, 2018.

MURASHIGE, Stanley. Rhythm, Order, Change, and Nature in Guo Xi's *Early Spring*. **Monumenta Serica**, Sankt Augustin, v. 43, n. 1, pp. 337-364, 1995.

RIBEIRO, Marcelo R. S. Cosmopoéticas da descolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, Brasil, v. 5, n. 2, pp. 1-26, 2016.

SARGENT, Stuart H. Colophons in Countermotion: Poems by Su Shih and Huang T'ing-chien on Paintings. **Harvard Journal of Asiatic Studies**, Cambridge, v. 52, n. 1, p. 263-302, 1992.

SOPHIA, Daniela Carvalho; BUENO, André. Leituras possíveis sobre a China no panorama museológico brasileiro: desafios à produção do conhecimento. **Memória e Informação**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, pp. 33-44, 2018.

Teses/dissertações:

CAHILL, James. **Wu Chen, a Chinese landscapist and bamboo painter of the fourteenth century**. 1958. Tese (Doutorado em História da Arte). Universidade de Michigan, Michigan, 1958.

Filmes:

CLOTHES, Notebook on Cities and. Direção de Wim Wenders. França e Japão. 1989. 77 min.

SEPARAM, As Montanhas se. Direção de Jia Zhangke. China e Austrália. 2016. 126 min.

ANEXO I – GLOSSÁRIO

Nomenclatura Teórica	Ideograma	Pinyin	Tradução
<i>shidafu</i>	士大夫	shì dà fū	Possível denominação do literato, em que se enaltece seu posto oficial burocrata.
<i>daoxue</i>	道学	dào xué	“O aprendizado do caminho”. Conceito expresso pelo neoconfucionismo através do auto cultivo intelectual como verdadeiro objetivo da vida humana.
<i>qi</i>	气	qì	Princípio energético que estaria presente em tudo existente, em constante fluxo.
<i>li</i>	理	lǐ	Princípio que expressa a ordem natural.
<i>dao</i>	道	dào	O “caminho”, a coerência universal; a transcendência.
<i>wenrenhua</i>	文人画	wén rén huà	Os dois primeiros caracteres significam “pessoa de cultura”, o que, no caso, nos remete a outra maneira de se referenciar ao literato. O terceiro significa pintura. Desta forma, o termo em sua completude pode ser traduzido como “pintura <i>literati</i> ”.
<i>jixing</i>	寄興	jì xìng	Pode ser entendido como o objetivo da <i>wenrenhua</i> , em que o primeiro ideograma expressa a ação de registro, enquanto <i>xing</i> , o estado de espírito almejado pelo pintor.

ANEXO II – FICHA MUSEOLÓGICA**FUNDAÇÃO EVA KLABIN RAPAPORT – FICHA DE INVENTÁRIO
MUSEOLÓGICO****OBRA**

Título	SCROLL
Autoria	
Classific.	PINTURA
Categoria	TÊXTEIS
Loc. Origem	CHINA
Tema Func.	
Assim. Insc.	SIM, C.S.D. ATRÁS, EM ETIQUETA
Marca Fabr.	
Num. Ident.	1065/95
Outros Num.	
Localização	SC
Século	
Período	
Escola	
Estilo	
Catalogado	HFC/RL

CARACTERÍSTICAS FÍSICAS

Material1	SÊDA
Material2	PAPEL
Técnica1	PINTURA
Técnica2	
Est. Cons.	REGULAR, RASGADO DO LADO DIREITO

Altura 176 cm
 Base
 Largura 69,5 cm
 Diâmetro
 Compr./Prof.
 Peso

REFERÊNCIAS

Proced.
 Aquis. COMPRA
 Autentic.
 Ref. Mus.
 Ref. Fot. NÃO CONSTA
 Ref. Bib.

DESCRIÇÃO

Cena outonal representando duas mulheres e três crianças num jardim: em primeiro plano mulher sentada apoia braço em cima de mesa comprida. Atrás dela, mulher em pé coloca galho com folhas em vaso vermelho sobre a mesa. Três crianças se aproximam: a primeira e a última, que está de costas, seguram livros. Altas árvores à esquerda e à direita raízes em primeiro plano; pequena cerca no fundo. Inscrição vertical no alto, lado direito, com carimbo do autor. A tradução nos conta que o pintor diz que é início de outono, que ele não é bom calígrafo ou pintor, mas que está aproveitando um momento de lazer. Atrás, etiqueta com os dizeres: T'Ang dynasty, lun Chung-9.

ANEXO III – EXERCÍCIO PRÉ-ICONOGRÁFICO

Descrição – Scroll

De cima para baixo: Inicialmente, nota-se escrituras ao canto direito, enquanto que, um pouco mais a baixo, começa a surgir no canto esquerdo a copa de uma árvore. Seus galhos e folhas ocupam o lado esquerdo da composição até que surge ao lado direito galhos de uma árvore certamente menor. Outra árvore menor surge a esquerda, atrás do tronco com “erupções” da primeira e maior árvore. Surge a linha do horizonte da composição. O terreno parece possuir uma inclinação, como se fosse uma colina. Ao lado esquerdo, a primeira figura que aparece é feminina. Veste roupas sem estampas, com cores sólidas. Está a segurar um ramo da árvore, cujos galho se mostram em cima dela. Este ramo possui pontinho branco, acredito que flores. Está para ser depositado (ou removido) de um vaso. O vaso é vermelho, possui estampa floral. Começa fino e ganha espessura ao longo do corpo. Possui pequenas alças e uma base ornamentada, escura, quase preta, que parece ser de outro material. Enquanto esta primeira mulher surge, cercas se mostram no horizonte próximo. O vaso é revelado estar sobre uma mesa, em que a frente da primeira mulher, encontra-se uma segunda, sentada em um banco, com um dos braços descansados sobre a mesma mesa. Ela se veste similarmente a primeira mulher, porém suas vestes são mais ornamentadas. Possui estampas florais e cores mais alegres. Seu cabelo, com enfeites que se ausentam da outra figura. Além de elementos como uma longa “echarpe” que envolve seus braços e que desce até seus pés. Esta mesma mulher, com a outra mão, que não está apoiada a mesa, faz um gesto para outras figuras que surgem ao lado direito da composição. Aqui estamos na altura das raízes da primeira árvore que aparece na composição. As crianças são duas, acredito que dois meninos, com os cabelos raspados, mas que preservam um coque na parte superior, em que a figura direita possui uma espécie de chapéu preso por fios que descem pelo seu rosto. Se vestem similarmente, sendo o da esquerda maior que o da direita. O menor carrega o que parece um livro nas mãos. Que parece indicar que irá entregar à mulher sentada. Atrás das crianças, uma terceira figura surge. Esta segura o que parece ser um grande livro ou uma pilha de folhas e a diferencia por possuir cabelo. Na altura

desta terceira figura, ao lado direito, surge uma raiz, que origina um tronco retorcido que as da composição. Parece ser a origem da planta que a primeira mulher tira um arranjo. Ao final, na parte inferior nota-se uma massa de forma esquisita escura que parece ser ou arbustos ou rochas. Está em volume maior na esquerda e vai afunilando para a direita.

De baixo para cima: A composição começa com algo indefinido de forma anormal, que se mostra mais grossa na esquerda do que na direita. Parece ser uma espécie de arbusto ou uma rocha, visto sua coloração mais escura. Em seguida, a direita, surge uma raiz com um tronco retorcido que sai dos limites da composição. À esquerda, surge uma primeira figura, pequena. Parece possuir cabelo e carrega nas mãos um livro grosso ou uma pilha de papéis. Mais acima surgem duas outras figuras, a frente da primeira. São crianças, sendo a da esquerda maior. Se vestem similarmente e seus cabelos são raspados com coques na parte superior. O maior carrega uma espécie de chapéu que cobre seu coque. O menor segura um livro que parece que irá entregar a alguém. Na esquerda deles, surge uma raiz de outra árvore, desta vez não retorcida. E, em sua direita, depois de um intervalo, o pé de uma mesa, formado por um retângulo, só em contorno. A seguir, surge uma mulher sentada em um banco e apoiando um dos braços na mesa. Com o outro, faz um gesto que parece ser para o grupo de crianças que se aproxima. Suas vestimentas são estampadas com flores e de cor vibrante, seu penteado carrega acessórios junto com os brincos. À esquerda, a árvore do tronco não retorcido cresce, enquanto outras plantas surgem atrás de si. No nível da cabeça da mulher surge um horizonte, marcado por uma cerca, mas que na direção direita se perde, como se estivesse atrás de uma colina. O céu começa a aparecer aqui e não mostra nada, como nuvens, está vazio de tinta, para além das árvores que crescem. Atrás da mulher, surge uma segunda. Sua vestimenta é similar, mas lhe falta estampas e outros ornamentos, como o do cabelo. Manuseia com as mãos um galho de alguma árvore. Parece estar florido e estar a pôr ou tirar este de um vaso, que tem a forma de um cilindro sobre uma esfera. Este é vermelho, contém a estampa de uma flor e uma base de um outro material e mais escura. O tampão da mesa também se revela de outra cor e material, parecendo mármore pelas machas presentes. Acima desta mulher, surge galho de uma árvore que parecem vir de fora da composição. É da mesma espécie do galho que manuseia. O céu continua vazio, com exceção da árvore da esquerda que continua a crescer e que surge em si seus galhos, anunciando sua copa cheia. Na parte superior da obra pouco se nota. Apenas a copa que acaba em um certo momento, o vazio do céu e escrituras do artista que se dispõem no canto direito.

Da esquerda para a direita: Uma longa árvore se apresenta com a copa na parte superior da composição. Atrás dela, surgem outras plantas e abaixo o que parece ser um arbusto ou rocha. À frente, três figuras aparecem. Primeiro uma de costas ao espectador que parece carregar nas mãos uma pilha de folhas e que se diferencia das demais principalmente pelo cabelo que possui. Seguindo, duas crianças juntas se apresentam. A da esquerda maior que a da direita. O maior põe uma das mãos nas costas do menor, enquanto este carrega um livro em suas mãos. Se vestem similarmente, com os cabelos raspados e coques na parte superior, sendo o maior carregando uma espécie de touca em cima de seu penteado. Em baixo a suposta rocha ou arbusto se estende, continuando amorfo enquanto que em cima os galhos da copa da árvore grande se apresentam. Há um intervalo entre esse grupo e o próximo, em que se apresenta uma cerca que indica alinha do horizonte, dividindo a parte terrena e onde acontece a cena, do céu em branco. A seguir, surge uma mulher, que parece interagir com as crianças. Está sentada em um banco e um de seus braços está apoiado em uma mesa. Com o outro braço parece fazer algum gesto para as crianças. Essa mulher possui uma vestimenta altamente estampada de flores e com cores vibrantes. Nos cabelos carrega um pente ornamentado em seu penteado e brincos nas orelhas. Na última parte, temos uma outra mulher, que se mostra atrás da primeira. Suas vestes são um pouco mais simples, e está a praticar o que parece ser jardinagem. Segura galhos de uma planta florida, que parece ter origem dos galhos presentes a sua cabeça. Manuseia também um vaso vermelho florido, com uma base mais escura. Este em cima da tal mesa que vai em direção dos limites da composição, parece ter um tampo de mármore. Abaixo da mesa, surge uma raiz de alguma árvore retorcida. É só aqui que a massa inferior (o arbusto ou a rocha) começa a afunilar. Na parte de cima da obra, diante de um céu vazio, nota-se escrituras do artista.

Da direita para a esquerda: Acima, encontram-se escritos do artista que voam em um céu ausente de tinta. Uma mesa, ou pelo menos, um pedaço dela, se encontra no meio. Uma mulher de vestes simples manuseia um vaso vermelho, colocando dentro deste um galho de uma planta florida. Este galho parece ter provindo da árvore que se encontra acima dela, sobre as cabeça, pois possui a mesma folhagem e flores. Abaixo da mesa, uma raiz dá origem a um tronco retorcido que vai em direção aos limites da composição. Em diante, em frente a primeira mulher, tem-se uma outra, sentada em um banco, com um dos braços em cima da mesa. Suas vestes são mais elaboradas que a da primeira figura. Os modelos são parecidos, mas esta apresenta maiores detalhes, como acessórios tanto ao longo do corpo, como no cabelo e suas vestes são mais chamativas e bem trabalhadas, com estampas florais e cores alegres. Seguindo,

apresenta-se outro grupo de figuras. Este é formado por duas crianças que se encontram uma do lado da outra. O da esquerda é maior que o da direita. O maior põe a mão atrás das costas do menor, sendo este a carregar um livro, como se fosse entrega-lo a mulher sentada. Um pouco atrás das crianças, uma terceira figura aparece, que se encontra de costas ao espectador. Ela carrega o que parece ser uma pilha de folhas e se diferencia das demais crianças principalmente pela presença do cabelo, uma vez que as outras possuem suas cabeças raspadas e com coques ao topo. Ainda se tem algo amorfo que surge na parte inferior, que remete a uma rocha ou arbusto e que segue na composição. Nota-se a presença de cercas acima da cabeça das crianças que indica a linha do horizonte, e ainda passa a ideia de colina por desaparecer e estar ausente do início da descrição. A imagem termina com uma grande árvore que ocupa boa parte da borda esquerda da composição. Seu tronco tem por trás outras plantas, mas cresce de forma que a copa ocupe o espaço do céu vazio. Em baixo de sua raiz a figura amorfa continua.

OBS: Como a imagem tem maior dimensão latitudinal, apresenta maior dificuldade para descrê-la em sentido longitudinal.

Movimento espiralado, partindo do canto inferior esquerdo e indo em direção ao superior direito, parando ao centro: Começa com a massa indefinida, que se aproxima de uma rocha ou um arbusto, devida a coloração forma. Em seguida, encontra-se a figura que está de costas ao espectador. Carrega em suas mãos uma pilha de folhas e o que difere das figuras seguintes é sua cabeça que parece se cabeluda, em sua frente encontram-se duas crianças. A da esquerda é maior que a da direita, sendo esta segunda carregando um livro. Elas se vestem similarmente e suas cabeças são carecas, com coques altos no topo. O maior tem uma espécie de gorro ou chapéu que cobre seu penteado. Elas vão em direção a uma mulher que se encontra sentada sobre um banco e que estende uma das mãos às crianças. Suas vestes são ornadas e coloridas, seu penteado com acessórios e usa brincos. Com o outro se apoia em uma mesa. Atrás desta primeira mulher, encontra-se uma segunda, com vestes mais simples em termos de cor, estampa e acessórios. Esta tem uma das mãos em um vaso vermelho que se encontra sobre a mesa e a outra segura um ramo de uma planta florida, cuja origem parece ser o galho que se encontra sobre sua cabeça. Seguindo a curva, chega-se ao meio da composição, onde, na verdade, não há nada. Existe uma cerca que marca a linha do horizonte em que o céu é constituído da ausência de tinta.

OBS: Este sentido de leitura é o mais coerente, uma vez que: possui dois grupos de figuras humanas que interagem entre si. As mulheres estão sobre a mesa, portanto estáticas. Todavia, as crianças olham para a mulher sentada e a figura de costas indica o sentido em que estão indo. Desta forma, diante da perspectiva da composição, forma-se uma diagonal. O que também é reforçado pelas árvores que levam o olhar ao centro e onde estão as figuras humanas. Por exemplo, ao topo, por mais que o céu esteja vazio, nota-se que as copas das árvores criam uma espécie de cúpula que engloba o encenado. O mesmo acontece com o tronco retorcido à direita que leva o olhar do espectador a seguir seu sentido de desenvolvimento, mas que sai da composição. A forma de trazer de volta o olhar são os galhos floridos em cima das duas mulheres, que é como se fosse a continuação do tronco retorcido em que este volta para a composição, levando o olhar novamente ao grupo de figuras humanas.