

O ESPÍRITO DA ARTE CHINESA.

Característica fundamental da pintura chinesa é a calma harmoniosa. O pintor chinês é um sereno taoista, um homem que, antes de pintar, permaneceu longamente em comunhão com a natureza, contemplando-a do alto das montanhas. Na solidão de seus retiros, longe da mesquinhez citadina, o pintor chinês purifica seu coração, aprende a compreender a íntima essência e a grandiosa unidade dos aspectos naturais e a vitalidade que vibra nas miríades de formas viventes. Este respiro de ar montanhês, **scianlin-ci**, emana de tôda a grande pintura chinesa, refletindo a calma atingida pelo espírito do artista, confundindo-se com a harmonia universal.

Todos os problemas artísticos são problemas de ritmo e de abstração. Diante da realidade, o artista não copia, escolhe, tirando e acrescentando aquilo que necessita para criar uma imagem que responda à sua visão interior. E esta imagem é tanto mais vital quanto mais vibre de um ritmo, de um íntimo equilíbrio que ligue as linhas, as formas e os espaços. Mas esta procura da parte do artista chinês é muito diferente da do artista ocidental. O processo de seleção é análogo, mas os moventes e os fins são profundamente diferentes. O artista do Ocidente é essencialmente um apaixonado, ávido de apoderar-se dos aspectos da realidade para afirmar uma individualidade prepotente. O artista chinês é essencialmente um lírico e sua individualidade tende a deixar-se possuir pela essência das coisas, revelando-lhe os aspectos transfigurados pela contemplação. Ligando sôbre a tela uma alvura de nudez ao vermelho de uma sêda e ao prêto da pelugem de um gato, o pintor ocidental tende a libertar e a desencadear emoções. Compondo sôbre a sêda o pardo de uma rocha, a brancura de uma queda, o verde de uma ramagem, a neblina azulada que os envolve, o pintor chinês traduz um estado de êxtase, que ten-

ciona infundir àquêlé que observar sua pintura. E pode alcançar êste fim delineando com algumas pinceladas um pássaro agarrado a um ramilho ou uma cana de bambu que se encurva no vento.

Êste culto do ritmo em abstrato surgiu do desenvolvimento da caligrafia como arte. O deleite de contemplar longamente uma pintura traçada com poucas pinceladas essenciais torna-se compreensível quando se compreendem os princípios artísticos da caligrafia chinesa. Caligrafia e pintura, *sciu-hua*, são para os chineses duas artes irmãs e incidíveis. Observando seus sinais caligráficos, o chinês pode esquecer completamente sua significação ideográfica e apreciar-lhes as linhas e as formas por si mesmas. Esta capacidade de cultivar e apreciar a magia da forma independentemente do seu conteúdo está na base de sua sensibilidade de artista. O pincel para escrever, muito mais ágil e sôlto que a pena, permitiu ao chinês explorar todos os estilos possíveis de ritmos e de formas: mas esta pesquisa foi feita “inspirando-se na Natureza” e particularmente nas plantas e nos animais: os ramos de ameixeira, os sarmentos da videira, a flexuosidade do gato, a energia nervosa do cavalo, a rugosidade do caule dos pinheiros... Não há um só ritmo natural que não tenha sido captado pela caligrafia chinesa e não tenha inspirado um estilo particular.

A caligrafia chinesa pode ser compreendida quando os olhos souberem compreender as formas e os ritmos dos seres viventes. Todo animal, tôda a árvore possui uma própria beleza e harmonia que procedem diretamente “de suas funções vitais” e, em particular, das de movimento.

As formas viventes são lindas em virtude de sua sugestão de movimento, de energia contida prestes a estalar. Compreender a beleza de um ramalhete de ameixeira é compreender o princípio “animístico” que o impregna. Mesmo despido de flôres, o ramalhete é lindo porque “vive”. O perfil da árvore exprime um ritmo resultante de impulsos orgânicos, o impulso de crescer, aparece ao sol, manter seu equilíbrio, resistir às investidas do vento. A árvore é linda sobretudo porque sugere a idéia de “expansão”. A alma do chinês é profunda-

mente sensível a este aspecto dinâmico da natureza, àquêlê sentido de vitalidade perene que se revela através das gerações e que êle venera com seu culto pelos antepassados, além dos quais percebe um princípio vital que pode ser colhido a qualquer instante na beleza vivente das formas.

O princípio dinâmico do movimento leva necessariamente a um princípio de “estrutura”. O batimento do vôo pressupõe a nervatura da asa. Daí a procura predominante das linhas de força, muito mais importante do que os simples contornos formais. A mera beleza de equilíbrio e simetria nunca é considerada como a forma mais elevada de expressão. Também na escritura, um dos princípios básicos é o que duas partes simétricas nunca devem assemelhar-se na proporção e posição. Este princípio é chamado **scih** e consiste na beleza que nasce da improvisação, de uma iluminação que revela de repente a posição que as linhas e as formas devem tomar no espaço.

Êstes princípios fundamentais — a vitalidade rítmica da obra em si, **c'iyün scengtung**, a busca da estrutura essencial e a correspondência entre cheios e vazios: **k'ungling**, vazio e vivo — enformam tôda a grande arte chinesa dos períodos criadores, desde os vasos rituais de bronze de mil anos antes de Cristo, até a fresca e delicada pintura de Nin Pe Nié, genial inovador do século passado.

Em todos os ciclos da história da arte há sempre um instante em que o artista, tomando consciência de si mesmo, livra-se da escravidão da linha objetiva e da reprodução mecânica ou convencional da realidade.

Êste instante feliz, no qual a linha se torna criadora e a imagem das coisas transfigura-se através do espírito do artista, acontece na China em volta de 700 d. C., durante a dinastia dos T'ang (618-907). Wu Taotze, o primeiro grande pintor chinês, afirma:

“Se a linha se limita a traçar os contornos das coisas, não pode ter liberdade própria”.

Rebelando-se ao desenho servil de Ku K'ai-cih (345-406), semelhante aos traços de uma ponta metálica, Wu adota a assim chamada

“linha a pétala de orquídea”,

livre e multiforme expressão do gênio criador.

Na mesma época Wang Wei (698-759), poeta e pintor, derribando a antiga concepção da paisagem à maneira de Li Sseuhiun, tôda precisão mecânica e minúcias de ofício, introduz na pintura de paisagem o impressionismo e o lirismo da poesia chinesa.

“Quando pintam paisagens — exclama — valham-se mais do instinto que do pincel!”.

Pintando a nanquim, dilui a tinta para conseguir as “cinco tonalidades”: suas gradações possuem tôda a gama dos tons quentes e frios.

Pintura e poesia tornam-se duas expressões intimamente ligadas de um mesmo estado de espírito. E’ a grande época de Li Po e de Tu Fu na poesia, de Wu Tac-tze e de Wang Wei na pintura, à qual se segue, sob a dinastia dos Song do Norte (960-1127), o período da pintura dos literatos, chamada **mohsi** ou jôgo com a tinta. Com o mesmo pincel com que traduziam em cartecres elegantes suas fantasias de poetas, os escritores, quase por brincadeira, traçavam adoráveis notações pictóricas, brotadas do espírito romântico e fugidío dos instantes de feliz exaltação. Também a pintura dos literatos era um protesto contra o conformismo à forma física das coisas, **hsing**; uma procura do seu espírito íntimo, **li**, de acôrdo com a visão interior do artista, **yi**. Como o Taoismo, esta pintura-poesia era um esforço do espírito humano para abstrair das monótonas vicissitudes cotidianas e atingir uma liberdade sem limites.

Êste magnífico impulso criador perdura inalterado durante seis séculos, através das dinastias dos Song (960-1276) e dos Yüan (1277-1368). De 700 a 1300 d. C., uma plêiade de artistas cria a pintura que será a glória imperecível da China.

Derribados os T’ang pela invasão dos mongóis, a côrte e a intelectualidade chinesas refugiam-se nas margens encantadoras do lago de Hang-ceu, ao sul do Yang-tze. Poetas e pintores voltam à comunhão com a natureza. Um delicado artis-

ta desconhecido da época das Cinco dinastias (907-960) pinta os “Veados no bosque em outono”, vivos e ágeis entre claras tonalidades de ramos floridas e manchas escuras de folhagem. King Hao (900-960) proclama:

“A semelhança reproduz os aspectos formais das coisas, mas descuida do seu espírito. A verdade (da arte), em sua perfeição, mostra o espírito e a substância das coisas”.

Sob a influência do Budismo Tch’an, que aponta o caminho da intuição através da súbita iluminação, nasce a pintura delineada rapidamente, com poucas pinceladas firmes e uma liberdade expressiva até então desconhecida. A paisagem idealiza-se. Tong Yuan, discípulo de King Hao, pinta o “Dia claro no vale”, amplo cenário de montanhas perfilando-se em uma imensidade evanescente. Fan K’uan (990-1030), o “mestre das alturas e das distâncias”, pinta paisagens compostas com uma sobriedade austera e incisiva. Li T’ang, discípulo de Fan, adota pela primeira vez uma composição assimétrica: uma diagonal separa a cena do fundo, onde o espaço assume uma importância nova: o “vazio que vive”.

Su Tong-po (1037-1101), pintor e poeta, zomba dos críticos preocupados com a verossimilhança:

“Se se preocupam somente disso — diz — sua compreensão é parecida com a de uma criança”.

Para êle e para seu contemporâneo Wen T’ong, a pintura não é senão um meio de expressão de motos interiores, como a poesia. Seus inúmeros “Bambus” são pesquisas sempre renovadas de ritmos espaciais.

Hsia Kuei (1180-1230) e Ma Lin (cêrca de 1220) infundem à paisagem uma nota romântica e sugestiva. Ao rigor compositivo e cromático de Fan K’uan sucede uma paisagem de sonho, traçada com algumas pinceladas evocativas: um promontório, uma duna, uma delgada embarcação entre duas imensidades de água e de céu. Emanam delas uma indizível melancolia, como no “Anoitecer” de Ma Lin e no “Pequeno bar-

co no crepúsculo” de Hsia Kuei. No Ocidente, só o pincel de Turner chegará, mais tarde, a tamanha sobriedade expressiva.

Mas o artista maior da época é Ma Yuan (1190-1224), que leva a uma altura insuperável a paisagem de composição assimétrica, de tonalidade quase monocroma, profundamente requintada. Sua “Paisagem com salgueiros”, que, do ângulo à direita, estendem as ramas em direção da montanha que desvanece contra o céu, possui ao mesmo tempo a fôrã compositiva de Fan K’uan, a sonhadora melancolia de Ma Lin a musicalidade rítmica de Su Tong-po. Ma Yuan foi verdadeiramente um artista perfeito.

Nesta mesma época surge o mais original entre os pintores da China dos Song, o monge Mu-K’i (1180-1258). Observando com olho penetrante os objetos mais comuns, um ganso na horta ou cinco caquis sôbre o banco de sua cela, Mu K’i era capaz de colhêr, com uma parcimônia de traços assombrosa, sua essência plástica ou sua máxima tensão vital. Nunca, talvez, o impressionismo alcançará na arte tamanho poder de expressão.

Também os Song do Sul desaparecem sob a arrancada dos mongóis. Os artistas fogem para o Sul. A pintura atravessa um período de desnorteamento, exprime a ansiedade de um mundo que receia ser arrastado para sempre. Wang Mong (1309-1385) constrói paisagens imaginárias de uma dramaticidade cerrada e obsessiva. Wu Tchen (1280-1354), pintor realista de paisagens, tem ainda instantes felizes nos quais pinta, a nanquim, elegantes ritmos de “Bambus”.

Lentamente, o gênio pictórico chinês definha e se apaga na repetição mecânica dos antigos modelos. Sob a dinastia dos Ming (1369-1644) prevalece um realismo superficial ou episódico e o lirismo torna-se frio e amaneirado. Só na primeira metade do século passado, sob a dinastia manchu dos T’sing (1645-1912), um grupo de moços chefiados por Nin Pe Nié rompe com o academismo oficial e volta aos princípios eternos da vitalidade rítmica, das estruturas essenciais e dos equilíbrios de espaços. Aves, flôres, paisagens readquirem, sob o pincel ágil e nervoso dêstes artistas, o vigor e a graça das pinturas dos Song.

O mesmo espírito que anima a pintura alenta a lírica chinesa: amor pela natureza, respiro de bosques e de altitudes, enlêvo comovido diante da vida dos seres e dos aspectos encantados das coisas. Verdadeiramente, pode-se dizer que a poesia chinesa é uma saudade de pintura e a pintura uma transposição figurada de poesia.

Nas versões que apresentamos, esta íntima respôndência entre poesia e pintura é particularmente evidente.

São líricas de Li Po e de Tu Fu, talvez os maiores poetas da China, contemporâneos de Wu Tao-tze e de Wang Wei, que levaram a pintura à mais alta expressão sob a dinastia dos T'ang.

Como a pintura, a poesia chinesa possui um profundo poder evocativo, que se desprende da alusão direta aos aspectos das coisas, ou da revelação de um estado de alma que sugere sua presença.

Na "Alvorada" de Li Po revive a beleza do cotidiano resurgir das coisas nas luzes matinais: saindo da noite, flôres e ramos retomam suas côres, as águas tornam-se azuis, peixes e aves acordam pulando, as ervas reclinam-se juntas sob o vento que rasga as nuvens esparsas. O espetáculo é diretamente evocado em tôda a sua magnificência e as palavras parecem pinceladas sôbre a sêda.

No "Dia de verão na montanha" não há alusão direta à paisagem. Vemos Li Po sentado num bosque, de camisa aberta, tirar o barrete da cabeça sôbre a qual o vento derrama agulhas dos pinhais. Mas a paisagem está presente como se a vissemos através de seus gestos reveladores: diante de nós parecem descortinar-se montanhas distantes, ramalhetes furando a neblina, cachoeiras espumando nas encostas.

Li Po, que viveu de 701 a 762 d. C., foi um artista exuberante e zombeteiro, amigo do bom vinho, freqüentador de solares e de paços. Leang K'ai nos deixou, dêle, um incisivo retrato que é como o símbolo da requintada elegância de suas estrofes.

Tu Fu (712-770) foi um rude camponês que viveu triste e solitário em uma aldeia à beira de um rio. Pobre e genial, verteu em versos desiguais e inquietos os motos de sua alma,

como no “Décimo sétimo dia de lua”, que tem o movimento de uma sonata de Beethoven, ou no “Canto dos carros de guerra”, que traduz o desespero dos camponeses perenemente abalados pelas guerras, a fome e as malversações.

Li Po e Tu Fu foram amigos e admiraram-se mutuamente: uma profunda afinidade espiritual uniu-os, apesar da diversidade de existências.

*

Alvorada.

Os prados são frios e a chuva fina parou.
As côres do maio em tôda a parte se acendem:
azul, a água está cheia de peixes que pulam,
verdes ramas se dobram debaixo de tordos que cantam.
As flôres do campo lavam as faces poeirentas,
as ervas dos montes reclinam-se, tôdas juntas.
Sôbre o Rio dos bambús a última nesga de nuvem
rasgada pelo vento, lentamente se perde.

Li Po.

*

Na montanha, num dia de verão.

Agito levemente um branco leque de plumas,
sentado, de camisa aberta, num verde bosque.
Tiro o barrete e o penduro a uma pedra saliente;
desprende o vento agulhas dos pinhos sôbre minha cabeça nua.

Li Po.

*

Visita a um Taoista.

O latido longínquo dos cães se mexe ao murmúrio do rio,
a chuva leve reaviva o rosado da flôr do pêssego.
Entrevê-se uma pequena corça; leve, o rio escorre;
imperturbado prossegue, de longe, o repicar dum sino.
Aqui e acolá, pontas de bambús perfuram o orvalho azulado;
uma queda espumosa está suspensa à encosta do monte.

Neste vale, para visitar-te, chego mas não te encontro:
decepcionado, volto, parando às vèzes sob os pinheiros.

Li Po.

*

Cantiga do lago.

Aguas profundas, luzidias, luar de outono.
Sôbre o lago do Sul colhem-se brancas ninfêias.
Parece que as flôres flexíveis queiram nos dizer algo:
ai, que o nosso barco oscilante, deslizando, mata-as!

Li Po.

*

Décimo sétimo dia de lua.

Esta noite
a grande lua de outono
parece ainda redonda.
Eu vivo velho e sôzinho, na aldeia
à beira do rio.
Levanto as cortinas para olhar
a hóspede fulgurante
que nas horas noturnas me acompanha
quando caminho curvo sôbre a bengala.
O fulgor dardeja, se esconde
como cobra inquieta:
a luz às vèzes flutua, às vèzes se poussa
como ave incansável.
Há um teto ervoso, entre laranjeiras e cedros:
a claridade fende agora, de nôvo,
a imensidade florida de orvalho.

Tu Fu.

*

Lua crescente.

Arco sutil, luzidio, que lento se eleva,
sombra que roda, declina, não acha repouso.
Leve, aparece mais longe da antiga fronteira,
vela-se, às vèzes, passando entre cândidas nuvens.
Alto, o Rio das Estrêlas não muda seu brilho,
frios e desertos entreolham-se os montes.

Diante da minha porta o pálido orvalho
enche no escuro as bolas dos crisântemos.

Tu Fu.

*

Canto dos carros de guerra.

Os carros de guerra avançam chiando:
com longos relinchos, cavalos os arrastam.
Os soldados, levam, ao lado, os arcos e as flechas:
velhos, espôsas, crianças seguem-nos ainda.
A ponte de Sien-yang desapareceu na poeira:
todos se apegam às vestes dos entes queridos,
tentam barrar-lhes o passo, soluçando.
Sobem ao céu os prantos desesperados:
“O apêlo às armas sem trégua, ai, se renova:
aos quinze anos partimos para defender o Norte,
aos quarenta acampamos nos campos do Oeste.
Garôtos, o Li-cheng (1) nos coloca a faixa na frente:
velhos, tão logo voltamos, nos chamam ainda.
Lá na fronteira o sangue escorre, se alastra,
mas a ambição guererira do Imperador
Wu nunca se esgota. Não vêdes
ao sul do monte, as duzentas províncias dos Han
abandonadas e as vilas invadidas pelos matagais?
Há mulheres fortes em lugar dos camponeses
mas o trigo cresce em desordem nos campos.
Nos mandam a tôda parte como galos ensinados!
O apêlo às armas, no Oeste, nunca tem fim,
o impôsto do vice-prefeito suga as colheitas:
como poderemos pagar?
Oh, na verdade ter filhos é grande desgraça!
Somos mais contentes quando nascem filhas:
ao menos, uma vez crescidas, casam com um vizinho.
Mas os corpos dos filhos se desfazem com as ervas nos
campos...
Não vêdes, ao redor de Ts'in hai
os brancos esqueletos que jazem abandonados
desde tempos remotos?
Os manes dos mortos recentes
nos falam de suas saudades;

(1). — Funcionário do govêrno, encarregado de alistar os recrutas.

os manes dos mortos antigos choram em vão,
nos tempos chuvosos e escuros, com gritos de aves:
Tzi-u, tzi-u!

Tu Fu.

*

A arte chinesa encerra uma grande lição.

Apesar de claros sinais de reviravolta, persistem em nossos meios artísticos um abstracionismo estereotipado e um cerebralismo barato, que não dizem mais nada aos homens ansiosos de clareza e de solidariedade.

O pretexto é que a realidade desgosta. Virando as costas à vida, a maioria dos artistas pretende exprimir (quando não repete mecânicamente as invenções dos primeiros criadores) uns ritmos mentais completamente avulsos da realidade humana e natural. Esfôrço inútil e vão, porque nunca o homem poderá sentir-se inteiramente desligado do mundo que o rodeia. São malabaristas que pairam no vácuo, fecham-se voluntariamente em uma espécie de “autismo” parecido com o dos doentes mentais.

O verdadeiro artista não recua diante do mundo, por repelente que lhe pareça vai ao seu encontro, movido por um impulso de amor; e é sua mensagem que levanta os homens da mortificação, devolvendo-lhes a esperança. À humanidade entorpecida pela civilização mecânica, que não sabe encontrar outra saída que na efêmera ebriedade do carnaval, o artista responde com a voz solar da exaltação.

O artista chinês abstraía da realidade formal, colhendo-lhe apenas os aspectos que lhe permitiam exteriorizar sua visão interior: mas fazia isto “partindo da realidade”, longamente contemplada para penetrá-la em sua essência. Sabia que somente inteirando-se da vitalidade que anima a infinidade dos seres poderia adquirir o sentido do humano. Concepção oriental? Distante da nossa mentalidade? Mas no século XIII, quando o Ocidente mergulha ainda nas trevas da Idade Média, a grande voz que se levanta de improviso não é o “Cântico das Criaturas” de Francisco, o canto de exaltação diante do mundo, que restitui aos homens o fervor da existência?

“Louvado sejas, meu Senhor, com tôdas tuas Cria-
turas e especialmente pelo irmão Sol, belo e radiante
com grande esplendor: de Ti, altíssimo, tem significa-
ção. Louvado sejas por irmã Lua e as Estrélas..., por
irmão Vento e pelo ar nublado e sereno..., por irmã
Água... e por irmão Fogo... e nossa mãe a Terra, que
nos sustenta e governa e dá frutos e coloridas flôres e
ervas...”.

*

O que urge é reabrir os olhos sôbre a vida e a natureza,
não para construir fáceis joguinhos verbais ou visuais, mas
para colhêr e comunicar sua profunda significação. Por que,
afinal das contas, que significa “participar”? Pertencer a um
partido? Professar uma ideologia? Também êste pode ser um
caminho, porém insuficiente. A arte foge às limitações de uma
ideologia, à “linha” de um partido. Participar significa “co-
municar”: e é isto que ensina a grande arte chinesa, que criou
após ter penetrado na intimidade da vida e das coisas.

EMÍLIO MAZZA