

# A arte como uma metáfora para o auto-cultivo: Uma perspectiva intercultural da relação do artista com a matéria

**Caroline Pires Ting** 丁小雨

Pesquisadora-Júnior do Real Gabinete Português de Leitura  
Bolsista do Instituto Internacional de Macau  
Doutoranda em História e Crítica da Arte (Instituto de Artes, Uerj)  
Mestre em Artes, Estética e Literaturas Comparadas – Paris 7 – Cité-Sorbonne

O slogan de Confúcio “mas éticas evidenciam-se nas formas estéticas? Confúcio aborda a questão do desenvolvimento artístico (especialmente poesia e música), enfatizando sua importância no processo de cultivo moral ou tornar-se junzi 君子, uma pessoa exemplar Eric C. Mullis, em seu artigo intitulado *The ethics of Confucian artistry* (A ética da arte confucionista), observa:

*practicing an art is necessarily a moral affair as it entails transforming the self, finding a place within a tradition, and otherwise entering into significant relationships with others.*

(praticar uma arte é necessariamente um assunto moral, pois implica transformar o eu, encontrar um lugar dentro de uma tradição e, de outra forma, entrar em relações significativas com os demais<sup>1</sup>).

Que impacto, na China, a filosofia exerceu sobre a prática artística? Uma vez que Confúcio adota a noção de humanismo a ser emulado através da observância de

códigos sociais, interessa-nos uma abordagem de como esses mesmos códigos dão origem a valores estéticos. Muitos estudos já exploraram esta questão sobre a ontologia da música e da poesia. No campo das artes visuais, a caligrafia e a pintura também foram usadas para ilustrar os ideais confucionistas de humanidade. Nós aqui buscamos prosseguir o tema utilizando o processo escultural como um meio de expandir a discussão entre artes e rituais, que permeia tanto aspectos morais quanto religiosos da sociedade. Em seguida, abordaremos a visão estética Ocidental, discutindo alguns paralelos importantes que ainda não receberam apreciação. Embora não tratando das artes, Daniel Blakeley (1996), mostrou analogias entre “duas figuras principais nas tradições neoplatônicas e neoconfucionistas: Plotino (205-270) e Chu Hsi (Zhu Xi, 1130-1200)”. Ele nota que, nesses dois “leading contributors to their respective traditions [...] a concern about self-cultivation is common and central to both thinkers” (“prin-

cipais contribuintes para suas respectivas tradições [...], uma preocupação com o auto-cultivo é comum e central para ambos pensadores<sup>2</sup>”).

Blakeley também observa que esse assunto abriu possibilidades para uma maior exploração acadêmica:

*Since the connections between the Neoplatonic position of Plotinus and the Neo-Confucian position of Chu Hsi have received little attention, evidence and similarities should encourage a more extensive “dialogical interchange and exploration” between these two world philosophies. Such an exercise in comparative philosophy between traditions whose opportunities to meet have only recently been realized can perhaps serve to live up the interpretive, conceptual, and systematic appreciation of these past philosophical achievements in ways that have not occurred within either tradition.*

(Uma vez que as conexões entre a posição neoplatônica de Plotino

<sup>1</sup> Em artigo disponível em <http://www.queens.edu/Documents/Ethics%20and%20Religion/CalligRev.pdf>.

<sup>2</sup> BLAKELEY, Daniel. *Cultivation of Self in Chu Hsi and Plotinus*. *Journal of Chinese Philosophy* 23 (1996) 385-413.

## A arte como uma metáfora para o auto-cultivo: Uma perspectiva...

e a posição neoconfucionista de Chu Hsi receberam pouca atenção, evidências e semelhanças devem encorajar “intercâmbio e exploração dialógica” mais extensos entre essas duas filosofias. Tal exercício de filosofia comparativa entre tradições, cujas oportunidades de encontro apenas recentemente se realizou, talvez possa servir para animar a apreciação interpretativa, conceitual e sistemática dessas conquistas filosóficas passadas de formas que não ocorreram em nenhuma das tradições). (BLAKELEY, 1996: 385-413)

Podemos comparar as implicações dos significados entre as artes ocidentais e orientais, construindo uma ponte entre a dinâmica inter-histórica? Lo Ping-Cheung afirma: “muitas vezes diz-se que a Grécia antiga, o período Clássico em particular (aproximadamente o quinto e o quarto século AEC), era o berço da civilização ocidental. O mesmo pode ser dito a respeito do período dos Reinos Combatentes (475-221 AEC) para a civilização chinesa<sup>3</sup>”. Este artigo chama atenção para um tipo particular de arte, que ainda não foi estudado conjuntamente: imagens esculpidas em jade ou em mármore a partir de uma perspectiva transcultural. Como as qualidades materiais da substância tornam-se semanticamente carregadas ao longo do processo de criação artística?

Uma metáfora para o processo de auto-aprimoramento como gesto análogo ao ato de polimento é en-

contrada no ensinamento de Confúcio: “Como uma coisa é cortada e preenchida” (Analetos, 論語 ou 论语 LúnYǔ, 1:15) refere-se à busca da aprendizagem. Ou, “Como uma coisa é esculpida e polida” refere-se ao auto-cultivo<sup>4</sup>. Em outra obra confucionista, a *Doutrina do Meio*, o Mestre afirma: “Não há nada mais visível do que o secreto e nada mais manifesto do que o pequeno. Portanto, o homem superior é vigilante de si mesmo quando está sozinho<sup>5</sup>”. (中庸 Zhōngyōng, 1: 3)

Também Xunzi 荀子 compara o extenso polimento exigido por “pérolas e jades” para brilhar no exterior com a necessidade humana de refinamento, a fim de revelar sua beleza interior. Assim, o “brilho” das pedras é usado como metáfora para qualidades humanas, como “decência” e “justiça”:

“Pois, se o sol e a lua não fossem altos, seu brilho não seria glorioso. Se a água ou o fogo não forem reunidos em grande quantidade, seu brilho não será extensivo. Se as pérolas e o jade não brilhassem no exterior, os reis e os duques não os considerariam preciosos. Se a decência e a justiça não forem aplicadas no país, suas realizações e fama não brilharão<sup>6</sup>”. (Apud. CHAN, 1963: 121-122)

José Vicente Jorge, sinólogo macaense e autor de *Notas sobre a arte chinesa*, o primeiro livro sobre este assunto escrito em língua portuguesa, explica que “Os objectos destinados ao culto religioso eram

também feitos de jade e as suas formas determinadas pela ideia que se fazia da astronomia e geometria. O quadrado e o círculo, com as suas variações, a esfera celeste e o mundo quadrado eram a base dos primitivos desenhos em jade”. (JORGE, 1995: 107)

Adicionalmente, Jorge lembra que, “A letra chinesa designativa do jade é 玉 (Yù), que é uma letra pictórica. Os três traços horizontais representam três barretas de jade e o vertical o cordel que as liga”. (JORGE, 1995: 106)

Um bom artesão de mármore ou de jade sabe esculpir a pedra bruta trabalhando em sulcos naturais. Essas linhas internas tornaram-se um paralelo da organização social, no sentido que as pessoas encontrariam harmonia 和 (hé) procedendo de acordo com a lei natural e a observância aos ritos. Isso se relaciona com a concepção central confucionista de 仁 (rén), virtude humana, como Huang Yong reporta-nos ao contexto em que o termo 儒 (rú) aparece pela primeira vez: “Confúcio instruiu seus alunos a serem superiores 儒 (rú) (君子 儒 (jūnzǐrú) em vez de inferior 儒 (rú) (小人 儒 (xiǎorénrú)” (Analetos 6,13). Por isso, em outro artigo intitulado *Carrying the Jade Tablet: A Consideration of Confucian Artistry (Levando a tábua de jade: uma análise sobre arte confucionista)*, Mullis explica como as ações tornam-se “cada vez mais significativas quando crescem e expressam o rico contexto social fornecido pelo 禮 (lǐ) [ritual]”<sup>7</sup>:

<sup>3</sup> Capítulo 1: “Varieties of statecraft and warfare ethics in early China: an overview”. In: LO Ping-Cheung, TWISS, Sumner B. *Chinese Just War Ethics: Origin, Development, and Dissent*. [S.l.]: ROUTLEDGE, 2017, p. 3.

<sup>4</sup> CHAN, Wing-Tsit (Ed.). *A Sourcebook in Chinese Philosophy*. Princeton: PUP, 1963, p. 88.

<sup>5</sup> Disponível em <http://nothingistic.org/library/confucius/mean/mean01.html>. Acesso em 9 de setembro de 2017.

<sup>6</sup> CHAN, Wing-Tsit (ed.). *A Sourcebook in Chinese Philosophy*. Princeton: PUP, 1963, pp. 121-122.

<sup>7</sup> “increasingly significant when it grows out of and expresses the rich social context provided by the (lǐ) [ritual]”. (MULLIS, 2005)

*The jade tablet carried by Confucius, because of its long history of religious and political usage, was already a culturally significant artifact, as jade had been used in rituals as early as the Neolithic age and had been exchanged by rulers and officials as early as the early Shang.*

A tabuleta de jade de Confúcio, devido à sua longa história de uso religioso e político, já era um artefato culturalmente significativa, já que jade era usada em rituais já na era Neolítica e trocada por governantes e autoridades desde o início da dinastia Shang. (MULLIS, 2005)

Além disso, prof. Huang Yong explica, é “nas dinastias Song e Ming (e também na dinastia Qing) que, como um todo, a aprendizagem de 理 (lǐ), ou princípio [...] torna-se a ideia central<sup>8</sup>”. (YONG, 2008: 42):

*it is with the Chungs that it [li] not only obtains, for the first time, the central place in a philosophical system; it is also regarded as the ultimate reality in the universe. Thus, Cheng Hao claimed that “ten thousand things all have li, and it is easy to follow it but difficult to go against it” (Cheng and Cheng 1988, 123). Cheng Yi stated more clearly about the ontological primacy of li: “Only because there actually is li can there actually be a thing; only because there actually is a thing, can actually be a function”.*

É com os Chungs que [li] não somente obtém, pela primeira vez, o lugar central em um sistema filosófico, mas também é considerado a realidade definitiva no universo. Assim, Cheng Hao afirmou que “dez mil coisas têm li, e é fácil segui-lo, mas é difícil ir contra ele” (Cheng e Cheng 1988, 123). Cheng Yi afirmou mais claramente sobre a primazia ontológica de li: “Somente porque li existe, pode realmente haver uma coisa; somente porque existe uma coisa, pode haver uma função.” (CHENG e CHENG 1988, 1160)

Ambas civilizações antigas, Grécia e China sustentavam a crença comum de que o princípio de algo já estava contida na matéria, desejando ser liberado. Como o diamante ou a madeira, o jade e o mármore só podem ser cortados de acordo com o grão da pedra, caso contrário, serão perdidos. Devemos ver como esse pensamento foi cristalizado em algumas das mais representativas obras de arte que seguem tais tradições.

Por exemplo, encontramos, em textos filosóficos chineses, várias imagens que pertencem a uma gama de ferramentas artesanais, afirma o prof. Wim De Reu. Essas imagens incluem “a bússola 规 (guī), o quadrado 矩 (jǔ), a balança 秤 (chēng) e a corda 绳 (shéng)”. De Reu explica usando uma passagem de Mozi (7.1 44 1-4) que “o julgamento é compreendido e falado em termos de artesanato” (“judging is understood

and spoken in terms of the crafts<sup>9</sup>”). Embora referindo-se a Mozi, essas imagens nos permitem entender como o modo de pensamento chinês opera.

Wim De Reu também explica a filosofia de Zhuangzi analisando a metáfora do torno do oleiro. Ele demonstra que esta é uma das imagens centrais nos principais capítulos de Zhuangzi, texto “famoso por suas imagens e filosofia narrativa<sup>10</sup>”. Junto a duas imagens cognatas, a roda do oleiro “não aparece apenas em algumas passagens cruciais, mas também nos permite integrar uma variedade de tópicos aparentemente independentes” (“not only appears in some crucial passages, but also allows us to integrate a variety of seemingly independent topics<sup>11</sup>”). De Reu argumenta que imagens concretas, como ferramentas artesanais, podem fornecer pistas importantes para a interpretação de textos filosóficos. Aproveitando a análise de De Reu sobre a metáfora de Zhuangzi, compreendemos como imagens poéticas permeiam a estrutura do pensamento chinês em um sentido mais amplo. As metáforas fornecem um quadro fundamental no qual operam os conceitos: “a análise da metáfora constitui, pois, um método chave para acessar escritos filosóficos “Metaphor analysis thus constitutes a key method to gain access to philosophical writings<sup>12</sup>. (DE REU, 2010:43)

Por essas qualidades, esta escrita filosófica permite acessar o pensa-

<sup>8</sup> “in the Song and Ming dynasties (and sometimes the Qing dynasty is added) as a whole is often called the learning of li, or principle [...] that 理(lǐ) “becomes the central idea”. In: *Confucius: Eternal Sage*, Chapter 1: *Confucius in Historical Perspective*, Publisher: Long River Press, Editors: Zu-yan Che, p.43. Huang, Yong. (2008). Editor’s Word. *Dao-a Journal of Comparative Philosophy*. 7. 1-3. 10.1007/s11712-008-9033-5.

<sup>9</sup> Id., p. 44, paragraph 2.

<sup>10</sup> Id. *Introduction*.

<sup>11</sup> DE REU, Wim. *How to Throw a Pot: The Centrality of the Potter’s Wheel in the Zhuangzi*. *Asian Philosophy*. Vol. 20, No. 1, March 2010, p. 43.

<sup>12</sup> Id. *Introduction*.

## A arte como uma metáfora para o auto-cultivo: Uma perspectiva...

mento chinês. Centrado em torno de uma concepção muito singular do universo, este modo de refletir o mundo exerce influência desde tempos imemoriais, como escreve o professor André Bueno (2004). Esta concepção, ele remarca, está presente em todos os campos do conhecimento. Pessoas de diferentes classes sociais, como eruditos e camponeses, compartilham uma visão de mundo semelhante. No entanto, as nuances de como essas idéias operam merecem um maior escrutínio. Para entender como essa visão de mundo está incorporada na maneira particular que um artista chinês produz sua arte, precisamos compreender sua relação com seu objeto de trabalho: a matéria. (BUENO, 2004)

Como relatou prof. Bueno (2004), “houve um grande trabalho filosófico no final da Dinastia Zhou e durante a época Han (um período extenso, que vai do século VI a.C. ao III d.C.) para resgatar e traduzir as concepções cosmológicas dos antigos chineses, que seriam a base pela qual o artista compreenderia seu trabalho – de um ordenador da matéria, um agente transformador da essência que está contida em toda substância bruta.

Esta cosmologia afirmava que tudo no universo possuía um princípio: 理 (lǐ), também traduzido como “forma” ou “estrutura”. Podemos considerá-lo o arquétipo gerador (BUENO, 2014). Feng Youlang define que “este é o significado da palavra *Supremo*, tal como usado na seguinte passagem dos Analetos (94.11): Para cada coisa ou objeto, existe um *Supremo*, que é o Princípio normativo (dessa coisa ou objeto) e é a sua forma máxima

(YOULAN, 1953, v. 2: 537<sup>13</sup>). Youlang considera 理 lǐ equivalente à platônica Idéia das formas:

*The Supreme Ultimate is very much like what Plato called the Idea of the Good, or what Aristotle called God.*

*That the Supreme Ultimate is thus made up of the Principles for all things in the universe, as brought together into a single whole, means that all Principles are complete within it.*

O Supremo é muito parecido com o que Platão chamou de Ideia do Bom, ou o que Aristóteles chamou de Deus.

Que o Supremo seja assim constituído pelos Princípios para todas as coisas no universo, como reunidos em um único todo, significa que todos os Princípios estão inteiramente nele contidos. (Ibid. YOULAN, 1953, v. 2: 537)

Ziporyn escreve sobre as dificuldades em traduzir o termo “Li” em um único conceito, devido à multiplicidade de significados que esta palavra abrange. No entanto, ele nos lembra que o primeiro dicionário chinês, o *Shuōwén Jiězì* 說文解字, define o termo simplesmente como “tratar jade” (zhì; 治玉也) (ZIPORYN, 2008: 8). Ele enfatiza os significados desta terminologia:

*The implication is that Li here means “to cut and divide in a way which is consistent with a particular human value.” One cuts away pieces from a raw piece of jade in order to make it serve as a ritual implement or to attract a human buyer. Thus the raw jade material must be reorganized to form a whole that also necessarily cohe-*

*res with some human desires or purposes.*

A implicação é que Li aqui significa “cortar e dividir de uma maneira que seja consistente com um valor humano particular”. Alguém corta peças de um pedaço de jade bruta para que esta sirva como um instrumento ritual ou para atrair um comprador. Assim, o material de jade bruta deve ser reorganizado para formar um todo que também seja necessariamente coerente com desejos ou propósitos humanos. (ZIPORYN, 2008: 8)

Como já mencionado, neste estudo, prestaremos atenção aos pensadores neoconfucionistas, especialmente a chamada Escola do Princípio (理学 lǐxué). Foi justamente de uma escola de pensamento neoconfucionista rival a esta, a Escola da Mente (xin; 心学), que o poeta simbolista português Camilo Pessanha recolhe versos a traduzir, sendo o mais conhecido poeta, dentre aqueles por Pessanha traduzidos em suas *Oito Elegias Chinesas*, é Wang YangMing – famoso principalmente por seus escritos filosóficos.

Cheng Chung-yi explica a principal preocupação da filosofia neoconfucionista Song-Ming: “uma investigação existencial humana, ou seja, o problema do auto-cultivo” (CHENG, 2010: 337). Sobre esse termo, Brook Ziporyn afirma:

*[The term Li] came into prominence as the central metaphysical category [...] taking its decisive role on only in Cheng Yi’s thought, and further developed by Zhu Xi [...]. It is one of the handful of terms – along with Dao 道, De 德, Ming 命, Tian 天, Qi 氣,*

<sup>13</sup> YOULAN, Feng. *A History of Chinese Philosophy*, trans. Derk Bodde (Princeton: Princeton University Press, 1953), vol. 2, p. 537.



翠玉白菜; pinyin: Cuiyù Báicài, Jadeite Cabbage with Insect in a cloisonné flowerpot, Unknown artist, 18.7 cm × 9.1 cm (7.4 in × 3.6 in), Qing dynasty (1644-1911). The National Palace Museum, Taipei. Image credit: photography by the authors.

Xing 性 and so forth – which must unquestionably be dealt with in some detail in any attempt to write a history of Chinese thought, and it is usually the one that presents the most problems.

[O termo Li] entrou em proeminência como a categoria metafísica central [...] assumindo seu papel decisivo apenas no pensamento de Cheng Yi, e desenvolvido por Zhu Xi [...]. É um dos poucos termos – juntamente com Dao 道, De 德, Ming 命, Tian 天, Qi 氣, Xing 性 e assim por diante – o que certamente deve ser tratado em detalhes em qualquer tentativa de escrever uma história do pensamento chinês, e geralmente é o que apresenta maiores problemas. (ZIPO-RYN, 2008: 3)

Bueno (2004) informa que o ideograma 理 (lǐ) é formado pela palavra “Jade” (玉 yù) unida à palavra “padrão” (里 lǐ). Padrão, mais tarde,

para os neoconfucionistas, associaria-se a “Campo”, “Lugar”. O caractere epônimo 里 (lǐ), é representado por um campo arado, uma lavoura. A junção dos dois caracteres 玉 (yù) e 里 (lǐ) indica que o princípio 理 (lǐ) pode ser percebido pela imagem gerada pela pedra de jade 玉 (yù). (BUENO, 2004. Apud. WILDER & INGRAM, 1974: 114)



Da esquerda para a direita: o “Escravo que desperta”, o “Escravo jovem”, o “Escravo barbudo” e “Atlas”, de Michelangelo. “Michelangelo é famoso por dizer que ele trabalhou para libertar as formas presas no mármore. Ele viu seu trabalho simplesmente removendo o que era supérfluo”.

Fonte: <http://www.accademia.org/explore-museum/artworks/michelangelos-prisoners-slaves/>

Assim, os antigos chineses acreditavam que o princípio de algo já estava contido na matéria, esperando ser liberto. Como o diamante, o jade só pode ser lapidado de acordo com os veios da pedra, senão será perdido. (BUENO, 2004)

Léon Vandermeersch analisou comparativamente a forma como os pensamentos grego e chinês operam. De acordo com o sinólogo francês, a mente grega foi influenciada pelo espírito do oleiro, que modifica a massa amorfa de argila, moldada inteiramente de acordo com a ideia do artesão (embora observemos que outro curso também importante da estética grega aproxima-se do pensamento chinês). Vandermeersch explica que a mente chinesa foi marcada pelo espírito do lapidário, que testa a resistência do jade e usa sua habilidade para aproveitar as veias da pedra para extrair o que já existia dentro da matéria-prima. Nenhuma forma escultural pode ser imaginada antes de ser “descoberta” ou “liberada” (VANDERMEERSCH, 1980: 285, t. II). Assim, a escultura de jade chinesa deve estar em consonância com as restrições de seus próprios materiais e acidentes naturais.

## A arte como uma metáfora para o auto-cultivo: Uma perspectiva...

Esse processo pode parecer trivial, mas há alguns aspectos que merecem ser explorados: a pedra bruta tem grande potencial transformativo. No entanto, precisa obedecer às condições dadas pela Natureza: o bloco não pode ser cinzelado de forma aleatória. Assim, a figura que será “liberada” terá limitações inerentes às veias do bloco. A escultura em pedra, como um processo subtrativo, faz necessária uma esquematização do que será esculpido pelo artista. Portanto, a abordagem estética de um artesão que cinzela um jade encontra um paralelo na arte de mármore. Não é por acaso que encontramos as famosas afirmações atribuídas a Michelangelo: “todo bloco de pedra possui uma estátua em seu interior e é tarefa do escultor descobri-la”, ou ainda “Eu vi o anjo no mármore e o esculpi até libertá-lo”. O artista visualiza uma escultura que certamente se encontra dentro do mármore.

A historiadora italiana de arte, Cristina Luchinat, escreve sobre as alegorias do artista renascentista italiano:

*‘If we bear in mind the poetic and incisive metaphors Michelangelo used to describe the figure that emerged from the marble like a body from water, and the superfluous material that flew away under the skilled hacking of the point and hammer, when we look at the drawings preserved in the Archive in the Casa Buonarroti showing the heaps of marble lying on the Tyrrhenian sandstone – little more than the dry recording of bureaucracy – by making the sculptor’s inner vision our own, we can picture in those simple contours of shapeless masses the figures described above, each one encapsulated in its own prison yet visible like*

*“straw in glass” or a “genie trapped inside a bottle”.*

“Se considerarmos as metáforas poéticas e incisivas que Michelangelo usou para descrever a figura que emerge do mármore como um corpo da água, e o material supérfluo extraído sob o hábil corte do cinzel e do martelo, quando olhamos os desenhos preservados nos arquivos da Casa Buonarroti mostrando os montes de mármore sobre o arenito Tirreno (...) ao fazer nossa a visão interna do escultor, podemos imaginar naqueles contornos simples de massas deformes das figuras acima apresentadas, cada uma encapsulada em sua própria prisão ainda visível como “canudo dentro de um vidro” ou um “gênio preso dentro de uma garrafa”. (LUCHINAT, 2010: 7-8)

O trabalho criativo de Michelangelo recebe fortes influências do escola neoplatônica. Observemos as seguintes sentenças de Plotinus (c. 204/5 - 270):

“Devemos fechar os olhos e invocar uma nova maneira de ver, uma vigília que é o direito de nascimento de todos nós, embora poucos o usem.

Qual é, então, essa visão interior?

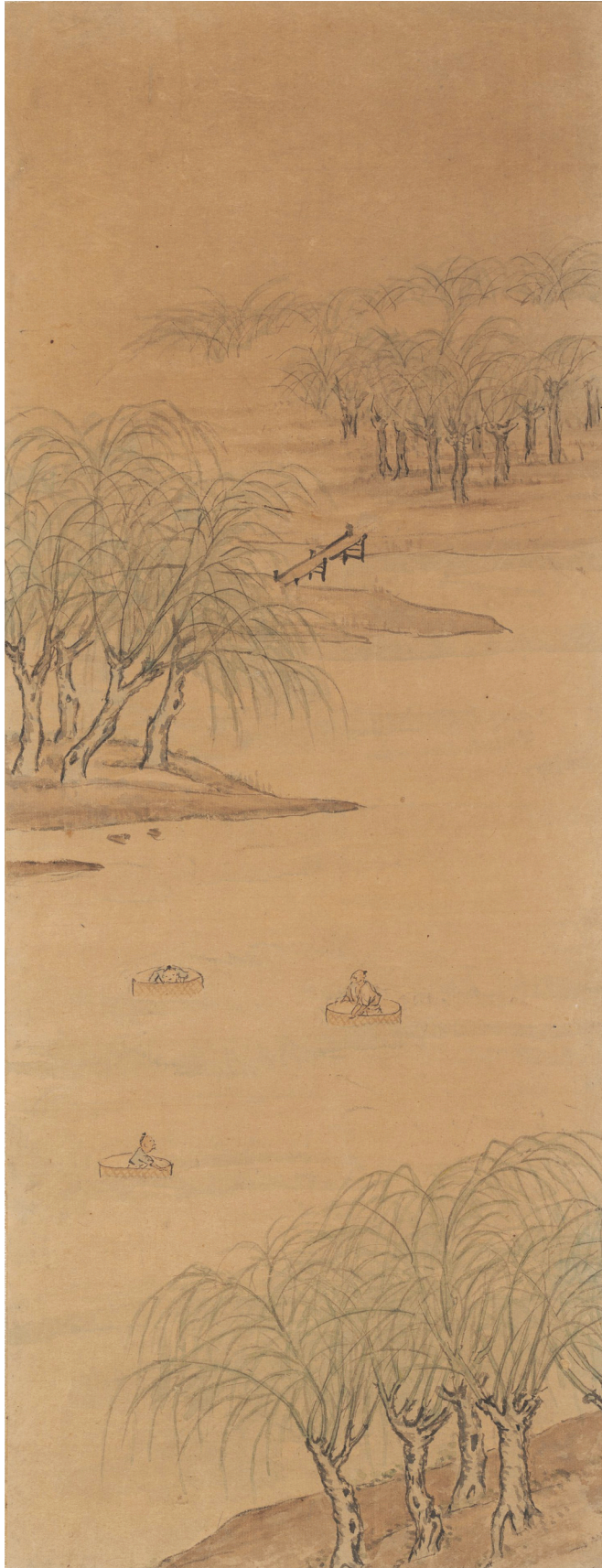
Como qualquer um que acabou de acordar, a alma não pode olhar objetos brilhantes. Deve ser persuadida a olhar primeiro hábitos bonitos, e então as obras de beleza produzidas, não pela habilidade do artesão, mas pela virtude dos homens conhecidos pela sua bondade. Depois as almas daqueles que conseguem belas obras. “Como pode-se ver a beleza de uma alma boa?” Volte a si mesmo e olhe. Se você ainda não vê a beleza dentro de você,

faça o mesmo que o escultor de uma estátua a ser embelezada: ele corta aqui, ele a suaviza lá, ele torna esta linha mais clara, aquela mais pura, até que ele desengate belos lineamentos no mármore. Você, também, corte tudo o que é excessivo, endireite tudo o que é torto, traga luz para tudo o que está nublado, trabalhe para trazer todo o brilho da beleza. Nunca deixe de “trabalhar a estátua” até que sua luz brilhe sobre ela o brilho divino da virtude, até que você veja a “bondade perfeita” firmemente estabelecida no santuário inoxidável. (Πλωτῖνος, Ennead, 1, 6, 9) (PLOTINUS; O’BIEN, 1964: 42)

A definição de Plotinus no caminho da criação pode ser comparada à de Pseudo-Dionísio (o Areopagita, 5º-6º século EC):

“Rezamos para que possamos chegar a esta Escuridão que está além da luz e, sem ver e sem saber, ver e conhecer o que está acima da visão e do conhecimento através da percepção de que, ao não ver e ao desconhecer, alcançamos a verdadeira visão e o conhecimento; e, portanto, louvar, essencialmente, isso que é essencial, pela transcendência de todas as coisas; mesmo como aqueles que, esculpindo uma estátua em mármore, abstraem ou removem todo o material circundante que dificulta a visão que o mármore esconde e, por essa abstração, traga à luz a beleza oculta.

Διονύσιος ὁ Ἀρεωπαγίτης, *A Teologia Mística e as Hierarquias Celestiais de Dionísio, o Areopagita*, capítulo II: “A necessidade de unir-se e de louvar isso é a Causa de todos e acima de tudo.” (PSEUDO-DIONYSIUS, 1965: 12)



Como é para a relação do artista ocidental com o mármore, o trabalho do artesão de jade chinês é orientado pelo tipo de material, possuindo energias 阴 yīn (etéreas) ou 阳 yáng (terrestres). Wu Weishan analisa as características e os estilos de oito principais tipos de escultura chinesa:

*'We can conclude that the spiritual feature of Chinese sculpture is the unification of the spirit, charm and energy. The spirit, as it is termed, should include three aspects: firstly, the essence of the subject's inner spirit; secondly, the spirit of the sculptor, his mental activities and concentration in the course of creation; thirdly, the realm attained by the sculpture.'*

"Podemos concluir que a característica espiritual da escultura chinesa é a unificação do espírito, do charme e da energia. O espírito, como se denomina, deve incluir três aspectos: em primeiro lugar, a essência do do sujeito; em segundo lugar, o espírito do escultor, suas atividades mentais e sua concentração no curso da criação; em terceiro lugar, o reino alcançado pela escultura." (WU, 2008. p. 242)

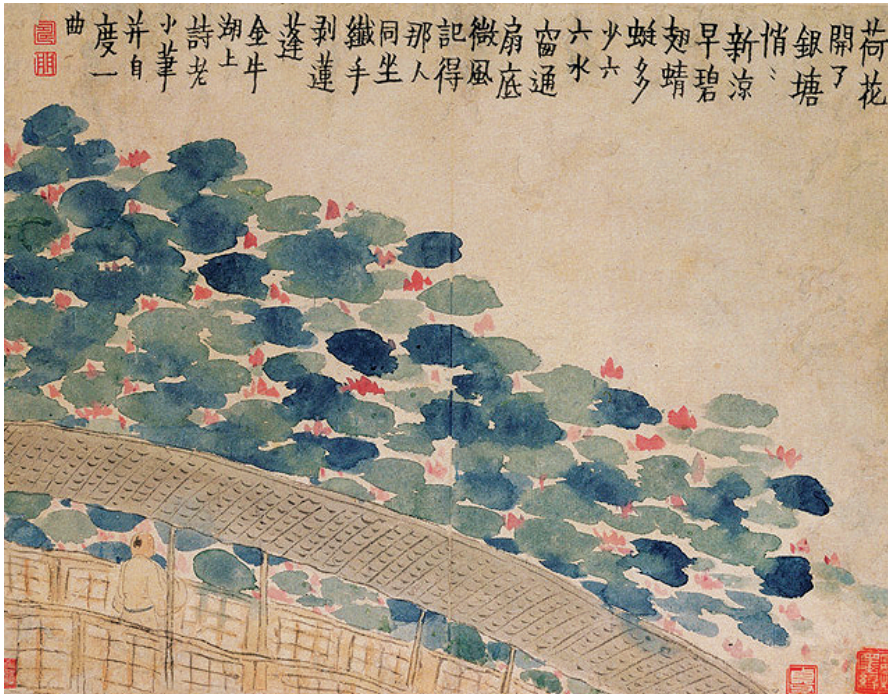
Como prof. Bueno (2004) explica, as veias indicam o princípio que existe no interior da matéria:

Os veios mostram o princípio: ele está contido na pedra, é necessário manifestá-lo. Mas o que são os veios? Os veios são espaços vazios 空 na pedra. É o nada que dá origem à forma. É o vazio que gera a matéria, é o nada que ordena o que existe. Como disse Laozi: "trinta raios unem um eixo, mas a utilidade da roda vem do vazio; queima-se barro para fazer um pote, mas a utilidade do pote vem do vazio; fazem-se janelas e portas num quarto, mas a utilidade de um quarto vem do vazio" (DDJ, 11). Este vazio aparecerá, depois, em muitas pinturas chinesas; ele será o gerador da imagem presente no rolo de papel ou de seda. (Cheng, 2001)

Artista: Bi Chang, dinastia Qing (1644-1911). Data: fim do século 18, início do século 19. Álbum com dez folhas (oito pinturas e duas folhas de título); nanquim preto e colorido sobre papel. Álbum: 18 7/8 x 17 13/16 pol. (47,9 x 45,2 cm) Pintura (s): 15 5/8 x 6 pol. (39,7 x 15,2 cm). The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Fonte: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/51776?sortBy=Relevance&deptids=6&ft=China+painting+paper&offset=0&rpp=50&pos=9>

## A arte como uma metáfora para o auto-cultivo: Uma perspectiva...



Jin Nong (1687–1763)

Figuras e paisagens, 1759

Álbum de 12 folhas; nanquim preto e colorido sobre papel; 9 9/16 x 12 1/16 in. (24,3 x 30,7 cm)  
Museu do Palácio, Pequim

Em outras palavras, o vazio surge da utilidade do vazio (o que seria, então, no caso de o espaço vazio ser preenchido)? Existe vazio dentro e fora do recipiente; Existe matéria no vazio, e não o contrário; É o vazio que determina as formas e os contornos, porque sem o contraste (a oposição complementar) a forma não pode ser revelada. (BUENO, 2007)

Este vazio aparecerá mais tarde novamente em muitas pinturas chinesas. Será o gerador da imagem presente em papel ou rolo de seda (CHENG, 2001). Portanto, o que François Cheng escreve sobre pintura vale para a escultura: “O vazio – a plenitude não aparece aqui meramente como uma opção de forma ou como técnica para criar profundi-

dade dentro do espaço. Vis-à-vis plenitude, o vazio é uma entidade viva. A força motriz de todas as coisas, é encontrada no cerne da plenitude, que infunde com respirações vitais. As conseqüências de sua ação são perturbar o desenvolvimento unidimensional, despertar a transformação interna e provocar movimentos circulares. Seria preciso uma concepção organicista original do universo para nos permitir apreender a realidade desse vazio. (CHENG, 1994: 65)

Em ji ;甲骨文, escrita sobre ossos oráculos, outra forma do ideograma “jade” aparece como na parte superior do pictograma 豐 (mais tarde 豐), que é a forma original de Lǐ 禮 ou 礼 (etiqueta, cerimônia, ritual). A parte esquerda é o radical shì; 示 (culto), variação semântica de 示 (demon-

trar, revelar, manifestar). Wang Guo-wei explica que (豐) “se parece com a forma de dois pedaços de jade 玦 em uma vasilha com pernas ou um tambor 鼓, e nos tempos antigos as pessoas usavam jades para executar ritos.” (Zang, 2016, p.4). Assim, é concedido à jade uma importância primordial em rituais, explica o autor. “No antigo pensamento chinês, jade poderia ser usada para comunicar-se com os espíritos. As jades eram colocadas dentro dos vasos rituais, e também penduradas nos xamãs, como ilustra o caracter para xamã, 巫, que retrata dois pedaços de jade verticalmente cruzados.” (ZANG, 2016: 4)

Shi Jiao explica que 玦 foi simplificado como 曲 (no chinês moderno, literalmente, significa música 曲 (qǔ) ou curvado 曲 (qū) e 鼓 foi simplificado como 豆 (dòu) (no chinês moderno significa literalmente grão<sup>14</sup>).

Assim, podemos ver que o 豐 original era um “ideograma composto” ou “associativo”, que, como o próprio nome indica, são constituídos por caracteres simples reunidos. A saber, jade (曲), um importante material cerimonial e um tambor (豆), um instrumento cerimonial. Na época, o conceito de “ritual” incluía o próprio ritual e a música envolvida no evento. Junto com o desenvolvimento da sociedade e a padronização da língua chinesa e do seu sistema logográfico, cerca do período dos Reinos Combatentes (475-221 AEC), o radical 示 (shì), denotando “culto”, foi adicionado e depois a escrita clerical adotou a forma muito mais simples, 礼 (lǐ), que é usada hoje.

André Bueno (2004) explica que a analogia da pedra de jade tem sido

<sup>14</sup> By Shi Jiao, Translated by Nick Angiers (CAN). Source: <http://www.chinascenic.com/magazine/l-etiquette-300.html>.



utilizada pelos chineses para demonstrar que o vazio 空 (kōng) é o criador do princípio na matéria:

“Houve a mutação suprema, houve a partida suprema, houve a gênese suprema, houve a suprema simplicidade; no momento da mutação suprema não se via a energia, o impulso supremo é a gênese da energia; esta gênese suprema foi o início da forma corporal, a simplicidade suprema foi a gênese da matéria” (LZ, 1). Assim, vazio e matéria (Qi, também chamado de energia, vapor) são oposições básicas e complementares, geradoras da dualidade universal que se estrutura pelo binômio taiji, composto por yang e yin. “O Grande Começo produziu o vazio, o cosmo, o Qi, o Yin e o Yang, e, finalmente, a forma material” (HNZ, 3). Estes dois termos representam idéias de oposição, sendo respectivamente: luminoso e obscuro, macho e fêmea, alto e baixo, fogo e água, etc. Tudo no universo tem seu oposto. Se não o tiver, não existe. Por yang e yin tudo se manifesta. Só existe matéria por causa do vazio e vice-versa. O taiji nos mostra, porém, que um recria o outro. Um possui a semente do outro, e no movimento cíclico de mutação universal, eles se alternam constantemente no poder. Somente da cópula destes dois é que pode haver a geração da natureza: da junção de macho e fêmea é que nasce o filho; “o um gera o dois, o dois gera o três e o três gera as dez mil coisas – e todas as coisas possuem yin, possuem yang e a mistura do Qi gera a harmonia”. (DDJ, 42). Ou seja, o princípio se manifesta pela dualidade e se concretiza na geração. “Houve um Começo, um começo anterior a Este Começo, e um começo anterior a ambos”. (HNZ, 2). (BUENO, 2004)

Por esta razão, de acordo com o pensamento chinês, a matéria 汽 (qì) é o meio pelo qual o princípio 理 (lǐ) concretiza-se. Huang Yong (2008: 43) lembra como os Chengs estabeleceram a relação entre 理 (lǐ) e 气 (qì): “everything that has shape is 气; 汽; while 理 does not have shape” (“tudo o que tem forma é 汽 (qì); enquanto 理 (lǐ) não tem forma”). (CHENG e CHENG, 1988, 195)

Prof. Yong prossegue: to explain the relationship between one principle and many different principles, Cheng Yi developed the important idea of *one principle with many manifestations* (理一分殊): Ten thousand principles share one principle” (“para explicar a relação entre um princípio e muitos princípios diferentes, Cheng Yi desenvolveu a importante ideia de *um princípio com muitas manifestações* (理一分殊): *Dez mil princípios compartilham um princípio*”). (CHENG e CHENG, 1988, 195)

De acordo com André Bueno (2004), a concepção de 汽 (qì) “é representada em seu ideograma pela ideia do vapor d’água saindo de uma panela de arroz em cozimento”. Este vapor, Bueno explica, “pode se condensar e virar novamente água, ou, no frio, se congelar e virar uma pedrinha de gelo; ou ainda, o vapor simplesmente escapa, continuando em seu estado gasoso”.

Como Huang Yong afirma (2008: 43):

*it is in this sense that the Chengs used 理(lǐ) interchangeably with many other terms that have been traditionally used to refer to the ultimate reality. For example, Cheng Hao claimed that the ultimate reality “is called change (易(yì)) with respect to its reality; is called 道(dào) with respect to its*

*principle; is called divinity (神(shén)) with respect to its function; and is called human nature (性(xìng)) with respect to it’s being the destiny in a person” (Cheng and Cheng 1988, 204); again, “with respect to 理(lǐ) it is called heaven (天(tiān)); with respect to endowment, it is called human nature, and with respect to its being in a person, it is called heart-mind” (Cheng and Cheng 1988, 296). In these passages the Chengs regard principle as identical to dao, (human) nature, heart mind, divinity, change, and heaven, among others.*

É nesse sentido que os Chengs usavam 理 (lǐ) de forma intercambiável com muitos outros termos tradicionalmente usados para se referir à realidade suprema. Por exemplo, Cheng Hao afirma que a realidade suprema “é chamada de mudança (易 yì) em relação à sua realidade; é chamada de 道 (dào) em relação ao seu princípio; é chamada de divindade 神 (shén) em relação à sua função; e é chamada de natureza humana 性 (xìng) em relação a ser o destino em uma pessoa” (Cheng e Cheng 1988, 204); novamente, “em relação a 理 (lǐ) é chamada de céu 天 (tiān); no que diz respeito à doação, é chamada de natureza humana, e no que diz respeito ao seu ser em uma pessoa, é chamada de coração-mente” (Cheng e Cheng, 1988, 296). Nessas passagens, os Chengs consideram o princípio como idêntico ao Dao, Natureza (humana), Mente-Coração, Divindade, Mudança, Céu, entre outros.

Portanto, todo objeto ou ser neste mundo é composto de uma maneira única, possuindo assim uma tendência específica (Shì 勢) para manifestar-se. A beleza de uma obra de arte resulta da habilidade do artesão de

## A arte como uma metáfora para o auto-cultivo: Uma perspectiva...

tornar 勢 tão visível quanto possível para o público.

Para entender a propensão de cada 理 (lǐ), as artes da China acabaram definindo um conjunto de seis regras 六法 (liùfǎ) de expressão, estabelecidas pelo pintor xiè; 謝赫 (479-502 AD<sup>15</sup>) em seu livro 古畫品錄 (Biografias de antigos pintores). Embora referindo-se à pintura, podemos dizer que essas normas servem como um guia para entender como uma obra de arte chinesa é criada e identificada (BUENO, 2004), pois tornaram-se a base da estética chinesa. Su Dongpo (1036-1101) fez um comentário sobre o assunto, falando categoricamente: “quem julga uma pintura apenas por sua fidelidade à semelhança dos objetos fala como um ignorante imaturo”. (LIN, 1961, p. 297)

A obra de xiè; 謝赫, escrita durante a dinastia Liang, avalia 27 pintores em três classes de mérito, cada classe com três subdivisões. As “seis normas” adquiriram novas interpretações ao longo dos tempos. Porém, geralmente são parafraseadas da seguinte maneira: criatividade; manuseio do pincel; similaridade; colorido; composição e transmissão dos antigos mestres através da cópia. José Vicente Jorge coloca essas mesmas normas da seguinte maneira em suas *Notas sobre a arte chinesa* (1995, p. 111):

1. Vitalidade rítmica
2. Estrutura anatômica
3. Conformidade com a natureza
4. Colorido harmônico
5. Composição artística
6. Acabamento

Nota-se uma grande diferença, pois, na interpretação da última regra.

Jorge remarca ainda: “Como se vê, colocou acima de todas a primeira lei – a vitalidade – no que não fez mais do que reeditar os processos já empregados na arte pelos três pintores acima referidos (JORGE, 1995: 111). Os pintores em referência são Gu Kaizhi or Ku-K'ai-Chih 顾恺之 (346-407): Zhang Sengyou or Chang-Seng-Yu 张僧繇; Lù Tànwēi ou Lu-T'an-Wei 陆探微 (ativo c. 450-490).

Para ilustrar este assunto, Jorge transcreve uma anedota a respeito de uma pintura:

Conta-se que, quando se abriu ao público o pagode de Wa-Kuan-Ssü, no reinado de Hsing-Hing (365-368 d.C.), milhares de pessoas foram ver o quadro de Vimalaktri, pintado por este célebre artista, quadro que tornou o pagode conhecido e que fez render ao tesouro um milhão de sapecas. **Ku-K'ai-Chih** tinha posto o seu nome na lista de subscrição, e, quando os bonzos se lhe dirigiram para cobrar o dinheiro, disse-lhes: “Preparem uma parede, fechem a porta por um mês e esperem.”

Ele tinha anteriormente atraído a atenção do povo com um retrato de uma donzela, de quem se enamorara, pintado num muro da aldeia. Dizem que o artista, que conhecia muito bem o *fol-clore*, espetou um espinho, no quadro, na região cardíaca. A donzela imediatamente sentiu dores no coração que cessaram, apenas o pintor retirou o espinho. Depois disto, a donzela aceitou-lhe a corte. (JORGE, 1995, p. 112)

Com esta anedota, vemos que Jorge procurou incorporar objetos individuais em imbricações textuais. Jorge explica que Chan-Yen-Yuan (张彦远; ping ying: Zhāng YànYuǎn), em seu livro intitulado *L'i-Tai-Ming-Hua-Chi* (registro dos pintores famosos), comparando os seguintes três grandes pintores, diz “Chang-Seng-Yu pinta a carne, Lu-T'an-Wei pinta os ossos, mas só Ku-K'ai-Chih é capaz de pintar o espírito”. (JORGE, 1995, p. 112)

José Vicente Jorge lembra-nos ainda que o importante crítico japonês, Kakasu Okakura, em seu livro *Ideals of the West*<sup>16</sup> (“Ideais do Ocidente”), afirma: “Nas seis leis da arte pictural do século V, a idéia de representar a natureza está em terceiro lugar, subordinada aos outros dois princípios mais importantes. O primeiro destes é ‘o movimento do espírito através do ritmo das cousas’. A arte está em o universo mover-se dum lado para o outro, entre aquelas leis harmônicas da matéria, que é o ritmo. A segunda lei refere-se à composição e linhas, e chama-se a “lei de ossos e trabalho do pincel”. O espírito criador, segundo esta lei, ao descer para uma concepção pictorial, precisa de tomar uma estrutura orgânica” (Citado por JORGE, 1995, p. 112).

Compreendendo essas leis, podemos finalmente começar a traduzir a arte chinesa além de sua aparência externa, ou seja, acessar o 理 (lǐ), princípio subjacente da matéria. Uma obra de arte que atinge esse nível de perfeição não só adquire a “imortalidade” de sua beleza: ela sempre servirá de guia. (BUENO, 2004) ■

<sup>15</sup> De acordo com José Vicente Jorge, 475AD. In JORGE, 1995: 111.

<sup>16</sup> OKAKURA, Kazuko. *Ideals of the East*. North Clarendon, Vermont: Tuttle Publishing, 2012.

### Abreviações utilizadas

**DDJ** - Dàodé jīng (道德经;道德經)

**HNZ** – Huáinán zǐ 淮南子. Fonte: <http://ctext.org/huainanzi>.

**LY** – Lúnyǔ 論語 Fonte: CONFÚCIO. *Analectos*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. [trad. Simon Leys]; BUENO, André. *Redizer Confúcio*-Tradução do Zhong Yong. Projeto Orientalismo, 2012 > [http://orientalismo.blogspot.com.br/p/livros\\_4.html](http://orientalismo.blogspot.com.br/p/livros_4.html).

**LZ** – Lièzǐ 列子 Fonte: LIEZI. *O tratado do vazio perfeito*. São Paulo: Landy, 2002.

**YJDX** – Yījīng Dàxué 易经大学 Fonte: WILHELM, Richard. *I Ching*. São Paulo: Pensamento, 1986.

**ZY** – Zhōngyōng 中庸

### Bibliografia

BUENO, A. *O mundo nos veios de um jade: a arte tradicional chinesa*. In: revista eletrônica "Crítica" ([criticanarede.com](http://criticanarede.com)). 18 de agosto de 2004. Disponível em [http://criticanarede.com/est\\_jade.html](http://criticanarede.com/est_jade.html). Acesso em 1º de novembro de 2016.

BUENO, A. *O Dao está no Torno do Oleiro*. Julho, 2004. Disponível em <http://sinografia.blogspot.com.br/2007/07/o-dao-esta-no-torno-do-oleiro-julho-2004.html>. Acesso em 1º de novembro de 2016.

CHAN, W.T. *Sourcebook in Chinese Philosophy*. Princeton: PUP, 1963.

CHENG, A. *Historia del pensamiento chino*. Madrid: Bellaterra, 2003.

CHENG, C.-Y. *Liu Zongzhou on Self-Cultivation*. In. MAKEHAM, John (ed.). *Dao Companion to Neo-Confucian Philosophy*, Springer, New York, 2010.

CHENG, F. *Vide et plein*. Paris: Le Seuil, 2001.

CHENG, F. *Empty and full: the Language of Chinese Painting [Vide et plein: le langage pictural chinois]*. Translated by Michael H. Kohn. Boston Shambhala, 1994.

DE REU, Wim. *How to Throw a Pot: The Centrality of the Potter's Wheel in the Zhuangzi*. *Asian Philosophy*. Vol. 20, No. 1, March 2010.

JOPERT, R. *Oposição complementar*. Rio de Janeiro: Museu Castro Maya, 1998.

JORGE, J. *Notas sobre a arte chinesa; Introdução de Pedro barreiros*. – 2. Ed. rev. e aum. il. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1995.

LEDDEROSE, L. *Ten Thousands Things*. Princeton: Princeton University press, 1999.

LEITE, J. *A China no Brasil*. Campinas: UNICAMP, 2000.

LIN, Yutang *The importance of understanding*. London: Heinemann, 1961.

LO P-C, TWISS, S. *Chinese Just War Ethics: Origin, Development, and Dissent*. [S.l.]: ROUTLEDGE, 2017.

LUCHINAT, C. *Michelangelo sculptor*. [Michelangelo sculptore]. Milan: 24 ore cultura, 2010.

PLOTINUS; O'BRIEN, E. *The essential Plotinus: representative treatises from the Enneads*. Selected and newly translated with introd. and commentary by Elmer O'Brien Hackett Publishing, 1964.

PSEUDO-DIONYSIUS (THE AREOPAGITE). *The Mystical Theology and the Celestial Hierarchies of Dionysius the Areopagite*. Transl. from the Greek with comment. by St. John of the cross. Surrey: The Shrine of Wisdom, 1965.

SULLIVAN, M. *The three perfection's*. New York: Braziller, 1999.

VANDERMEERSCH, L. *Wang Dao ou la voie royale*. Paris: EFEO, 1977-1980, 2 vols.

VANDIER-NICOLAS, N. *Art et sagesse en Chine*. Paris: PUF, 2000.

WANG Z.S. *Han civilization*. Yale: Yale University Press, 1982.

WATSON, W. *Arts in China*. Yale: Yale University press, 2003. 2 vls.

WILDER, G. & INGRAM, J. *Analysis of Chinese characters*. New York: Dover, 1974.

WU, W. *The Poetry of Sculpture*. World Scientific, New Jersey: 2008.

YONG, H. *Confucius: Eternal Sage*. Publisher: Long River Press, Editors: Zu-yan Che.

YOULAN, Feng. *A History of Chinese Philosophy*, trans. Derk Bodde (Princeton: Princeton University Press, 1953).

ZANG, F. *The History and Spirit of Chinese Art*. Vo.1: *From Prehistory to the Tang dynasty*. Honolulu Hong Kong Beijing Singapore Silkroad Press: 20.

ZIPORYN, B. *Form, Principle, Pattern, or Coherence? Li 理 in Chinese Philosophy*. In *Philosophy Compass*. 2008 May 1;3(3):401-22.