



Universidade Estadual Paulista
Instituto de Artes

Marco Antonio Baena Fernandes Filho

**O Jardim das Oito Virtudes:
Chang Dai-chien e a pintura chinesa de paisagem**

São Paulo
2019

Marco Antonio Baena Fernandes Filho

O Jardim das Oito Virtudes: Chang Dai-chien e a pintura chinesa de paisagem

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na linha de pesquisa “Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte” no Instituto de Artes da UNESP, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação do Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento.



São Paulo

2019

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

F363j	Fernandes Filho, Marco Antonio Baena, 1991- O Jardim das Oito Virtudes: Chang Dai-chien e a pintura chinesa de paisagem / Marco Antonio Baena Fernandes Filho. - São Paulo, 2019. 264 f. : Il. color. Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. 1. Zhang, Daqian, 1899-1983. 2. Pintura Chinesa - Séc. XX. 3. Pintura paisagística. I. Nascimento, José Leonardo do. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 759.51
-------	--

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

Marco Antonio Baena Fernandes Filho

O Jardim das Oito Virtudes: Chang Dai-chien e a pintura chinesa de paisagem

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na linha de pesquisa “Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte” no Instituto de Artes da UNESP, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento (Orientador)

Instituto de Artes - UNESP

Prof. Dr. Omar Khouri

Instituto de Artes - UNESP

Profa. Dra. Cibele Elisa Viegas Aldrovandi

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP

São Paulo

2019

Dedicado à Laoshi Judy Shen.

AGRADECIMENTOS

À minha avó Luzia Azevedo, minha mãe Dulcineia e meus familiares próximos. Aos professores: Cibele Aldrovandi, Helio Alan Sartorel, Omar Khouri e em especial ao meu orientador, José Leonardo do Nascimento, pelos preciosos ensinamentos.

À Judy Shen, Fausto Godoy e Beatriz Yunes, pelos tesouros compartilhados.

Aos amigos pesquisadores e artistas: Cassio Moreira, Maria Livman, Ronaldo André, Gabriel Sena, João Victor Machado, Kali Oliveira, Victor Coutinho, Fabio Kanashiro, Raquel Sena, Tamy Gushiken, André Conceição, Guilherme Gorgulho, Vinícius de Assis, Felipe Ikehara, Lucas Mello, Vinícius B. Santos, Vitor Ciosaki, Adriano Vilela, Richard Romanini, Biba Bettega, Allan Kendy, Renata Rocco, Francis Lee, Renato Araújo, Rafael Schunk, Mariana Motta, Felipe Brito e João Carlos Cândido.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

RESUMO

FERNANDES FILHO, Marco Antonio Baena. *O Jardim das Oito Virtudes: Chang Dai-chien e a pintura chinesa de paisagem*. 2019. Dissertação (Mestrado em Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2019

A presente dissertação propõe uma introdução crítica à obra de Chang Dai-chien, importante pintor chinês do século XX, que viveu no Brasil entre as décadas de 50 e 70. O ponto de partida deste estudo será a produção do artista relacionada à pintura de paisagem, gênero máximo da tradição pictórica chinesa e principal assunto de sua obra. A pesquisa se apoia na bibliografia específica sobre o tema e nos clássicos do pensamento estético chinês, associados à observação das obras capitais do artista e de pinturas consagradas na história da arte chinesa. Nesse percurso, são explorados tanto os conceitos relacionados à literatura, à poesia e a outras artes, quanto as forças históricas e sociais atuantes nos contextos ligados à sua trajetória. Essas referências são necessárias para uma análise inicial da produção de Chang, na qual se observam transformações estéticas que culminaram no desenvolvimento de um estilo individual, que assimila tendências associadas à arte do Ocidente à uma elaboração rigorosamente tradicional chinesa. Iniciada em sua passagem pelo Brasil e desenvolvida nos anos seguintes, nos Estados Unidos e Taiwan, essa linguagem garantiu a presença de suas obras em museus internacionais e no mercado global de arte, contribuindo para a divulgação e preservação da pintura chinesa tradicional em um cenário artístico multicultural.

Palavras chave: Chang Dai-chien, Zhang Daqian, Pintura Chinesa, Pintura de Paisagem

ABSTRACT

This dissertation proposes a critical introduction to the work of Chang Dai-chien, an important Chinese painter of the 20th century, who lived in Brazil between the 50s and 70s. The starting point of this study will be the artist's production related to landscape painting, maximum genre of the Chinese pictorial tradition and main subject of his work. The research is based on the specific bibliography on the subject and on the classics of Chinese aesthetic thought, associated with the observation of the artist's capital works and paintings consecrated in the history of Chinese art. Along this path, both concepts related to literature, poetry and other arts are explored, as well as the historical and social forces at work in the contexts linked to his trajectory. These references are necessary for an initial analysis of Chang's production, in which aesthetic transformations are observed that culminated in the development of an individual style, which assimilates trends associated with Western art to a strictly traditional Chinese elaboration. Started in his passage through Brazil and developed in the following years, in the United States and Taiwan, this language guaranteed the presence of his works in international museums and in the global art market, contributing to the dissemination and preservation of traditional Chinese painting in an multicultural artistic scenario.

Keywords: Chang Dai-Chien, Zhang Daqian, Chinese Painting, Landscape Painting

SUMÁRIO

Notas sobre transliteração, pronúncia e traduções.....	9
Introdução.....	11
1.Três mil vezes infinito.....	14
2.Chang Gibão.....	22
3.Gosto de melão-amargo.....	29
4.As Montanhas Amarelas.....	37
5.Chang do Sul e Pu do Norte.....	45
6.As Cavernas dos Mil Budas.....	52
7.Margem do Rio.....	62
8.O Monte Mojie.....	75
9.O Jardim das Oito Virtudes.....	83
10.Um chamado a Reclusão.....	91
11.A Morada das Ilusões.....	100
Considerações Finais: Observando a Montanha.....	111
Referências Bibliográficas.....	115
Anexo A: Selos.....	121
Anexo B: Fotografia.....	122
Anexo C: Catálogo.....	146
Anexo D: Lista de nomes.....	261
Anexo E: Cronologia.....	263

Notas sobre escrita, transliteração, pronúncia e tradução

O aprendizado da escrita chinesa é um desafio para o leitor brasileiro interessado em estudar a pintura tradicional do país, devido à presença da caligrafia através de poemas, comentários, carimbos, dedicatórias e em uma variedade de inscrições realizadas nas obras. Explicar a lógica deste sistema é um trabalho complexo, que exige determinado grau de aprofundamento no idioma e na cultura. Embora esta dissertação, focada no pintor Chang Dai-chien, não tenha como objetivo uma reflexão de natureza linguística, a forte relação do artista com a escrita exige uma breve introdução.

É grande o debate sobre a natureza estrutural dos caracteres chineses, usualmente classificados como *ideogramas*, conceito que define apenas parte do repertório escrito. Os *hanzi*¹ são compostos por traços básicos sistematizados, que ocupam sempre o mesmo espaço delimitado, um *quadrado imaginário*, onde cada caractere é composto de um número de elementos menores. Um único *hanzi* nem sempre representa uma palavra por si só, sendo geralmente necessária a associação de duas ou mais unidades para um significado específico. Os pictogramas básicos, compostos por um pequeno número de traços e da representação visual do seu significado, geralmente cumprem a função de *chave* ou *radical* de caracteres mais complexos, e funcionam como unidade de busca nos dicionários ou na inserção digital em computadores e celulares.

Em relação à pronúncia, neste trabalho será adotado o *Mandarim Padrão*² como referência principal da língua chinesa falada. Variante linguística de maior uso no país, coexiste com outros dialetos, como o Cantonês e o Xangainês, com os quais compartilha da mesma escrita. O sistema de transliteração oficial do Mandarim é o *Hanyu Pinyin*³, utilizado neste trabalho na adaptação da língua para o alfabeto latino. Embora muitas vezes a grafia dos nomes chineses na bibliografia elencada, principalmente a produção em língua inglesa da primeira metade do século XX, esteja transcrita no sistema *Wade-Giles*⁴, o uso do *Pinyin* busca criar uma unidade com os textos publicados nos últimos dez anos em língua portuguesa e inglesa.

¹ 漢字: Hanzi: Os caracteres chineses.

² 普通話: Pǔtōnghuà.

³ 漢語拼音: Hànyǔ pīnyīn: Sistema oficial de transliteração do governo chinês.

⁴ *Wade-Giles*: Sistema de transliteração para o inglês desenvolvido por Thomas Wade e Herbert A. Giles em 1892.

Alguns indivíduos definem grafias específicas para os seus nomes no Ocidente. É o caso do artista no qual este trabalho está focado: Chang Dai-chien, que na transliteração *Pinyin* é *Zhāng Dàqiān* e no sistema *Wade-Giles* torna-se *Chang Ta-chien*. Neste contexto, será adotada a grafia pessoal utilizada pelo artista.

Nota-se que nenhum dos atuais sistemas de transliteração é totalmente adaptado ao falante do português moderno, sendo a leitura do *Pinyin* determinada por uma pronúncia universal que deve ser aprendida separadamente. Dessa forma, os caracteres chineses constituem a máxima referência e aparecerão em notas de rodapé, acompanhados de sua respectiva fonética, sempre na primeira ocorrência de um nome próprio ao longo do texto, assim como em uma lista anexada ao final da dissertação⁵.

A tradução de conceitos da língua chinesa para o português será acompanhada de sua versão original. Também deve ser considerada a especificidade da tradução da poesia e de textos literários presentes no trabalho, que incorre em determinado grau de esforço criativo, buscando uma interpretação possível na transposição de idiomas estruturalmente distintos. No processo, foram tomadas decisões que consideram questões estéticas como ritmo, concisão e visualidade dentro do poema, assumindo um estilo que busca dialogar com a poesia de Chang, sem abandonar os aspectos semânticos da tradução⁶.

⁵ Ver Anexo D, na página 261.

⁶ Dentre os trabalhos especializados acessíveis ao leitor brasileiro, os ensaios de Haroldo de Campos acerca da língua e da poesia chinesa são clássicos sobre o tema, reunidos em compilações e antologias em conjunto com outros escritos sobre o assunto. A tradução para o português do breve artigo da linguista francesa Viviane Alleton é uma concisa e rigorosa introdução. Por fim, o trabalho do professor Tai Hsuan-An permite um aprofundamento no idioma através de uma perspectiva que aborda a cultura chinesa e sua relação com a escrita. Ver: Alleton (2010), Hsuan-An (2018) e Campos (1977).

INTRODUÇÃO

Considerado uma figura central na pintura chinesa do século XX, Chang Dai-chien ainda é pouco conhecido no meio artístico brasileiro. Entretanto, a narrativa de um pintor clássico chinês que vivia em um sítio próximo à Mogi das Cruzes, entre os anos 50 e 70, materializa-se em meio à névoa para ocupar um merecido lugar na história. Nas últimas décadas, o nome de Chang tem surgido com frequência, geralmente associado às altas cifras que suas obras têm atingido nas principais casas de leilão do mundo, ou às polêmicas envolvendo acusações de falsificação de pinturas antigas nos acervos de importantes museus. Contudo, a magnitude de sua longa e emblemática trajetória é suficiente para justificar o aumento de interesse recente da crítica e do mercado pelo artista. O presente trabalho tem como objetivo analisar a produção do pintor referente a um dos principais gêneros das artes visuais chinesas: a pintura de paisagem⁷, assim como o diálogo entre diferentes linguagens clássicas presentes na tradição artística e literária, que sua obra proporciona.

A dissertação está constituída por ensaios que buscam traçar um panorama crítico da produção artística de Chang Dai-chien, tal como apresentar ao leitor brasileiro alguns dos conceitos pertinentes a um melhor entendimento da pintura chinesa de paisagem. Em relação à fase brasileira, são investigadas as transformações ocorridas em sua pintura nos anos vividos no sítio que construiu próximo à cidade paulista de Mogi das Cruzes. Foi aqui que iniciou o desenvolvimento de uma estética individual, que reúne referências de vertentes distintas da pintura tradicional chinesa e, ao mesmo tempo, assimila elementos do Modernismo ocidental. A pluralidade de diferentes estilos em sua obra, permite vislumbrar a produção artística chinesa de períodos consagrados. Sua profunda admiração e conhecimento dos clássicos⁸ fica evidente nas referências, citações e ressignificações encontradas em suas pinturas, poemas e comentários. Compreender a obra de um tradicionalista como Chang exige uma consulta aos textos máximos do pensamento chinês. Entretanto, o estudo

⁷ 山水: Shānshuǐ: *Montanha e Água* ou *Montanhas e Rios*. É o principal termo utilizado para se referir ao gênero da pintura de paisagem na tradição chinesa.

⁸ 經: Jīng: Termo correspondente a ideia de clássico na cultura chinesa, utilizado em princípio para referir-se às compilações realizadas por Confúcio: Os Cinco Clássicos 四書五經 ou Sì Shū Wǔjīng.

de seu legado parece indicar um ponto de partida adequado ao entendimento da pintura chinesa em um nível mais profundo.

Esta dissertação propõe uma análise crítica, que preza pelo rigor histórico e tem como eixo a leitura da bibliografia acessível sobre o artista, mas que também traz observações surgidas do estudo livre dos clássicos e da apreciação de suas obras mais importantes. De fato, a pintura chinesa, uma das mais antigas tradições pictóricas de que se tem registro, ainda desfruta de pouco prestígio em nosso meio artístico. Exposições deste tema em museus e instituições nacionais ainda são raras. Da mesma forma, são incomuns as publicações a respeito no meio acadêmico brasileiro, fator que pode explicar, em certo grau, o relativo desconhecimento a respeito de um dos mais importantes expoentes da arte chinesa do século XX. A tendência atual parece indicar uma mudança, à medida que a China desempenha um protagonismo cada vez maior no espectro político e econômico mundial. O imenso crescimento do mercado e a valorização da produção artística do país indicam novos caminhos para a arte chinesa no contexto global. Dessa forma, é necessário um esforço coletivo dos estudiosos para atualizar as discussões pertinentes ao assunto no Brasil, considerando-se questões estéticas e políticas acerca das especificidades do estudo da arte asiática. Uma vez que a historiografia a qual temos acesso conserva resquícios do pensamento colonialista, os clássicos da literatura estética chinesa e os densos estudos já realizados sobre o artista na China receberam uma atenção especial neste trabalho. Contudo, no caso de Chang, não podemos ignorar os estudos a seu respeito nos países ocidentais em que viveu.

Os mais completos trabalhos disponíveis em língua chinesa são da autoria de Ba Dong e Fu Shen. Portanto, serão deles as principais referências ao tratarmos do artista. Embora os escritos desses autores não sejam necessariamente acessíveis, a tradução para o inglês do longo ensaio de Fu Shen, presente no catálogo da exposição realizada na *Arthur M. Sackler Gallery*, em 1991, é o mais completo em uma língua ocidental sobre Chang⁹. Alguns textos de Ba Dong também possuem

⁹ Ver: Fu Shen, **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien**. Tradução de Jan Stuart (1991).

versões em inglês, sendo a mais conhecida presente no catálogo da exposição do artista em *San Francisco*¹⁰ em 1999. Outros autores chineses a tratar de sua obra em catálogos, ensaios e monografias também serão citados ao longo do trabalho¹¹.

Outra fonte essencial em língua chinesa são os registros do pensamento de Chang, presente em inscrições nas pinturas ou compilados por alunos e editores, como os ensaios editados por Gao Ling Mei em 1961, com base nas explicações que acompanhavam demonstrações práticas de pintura¹². Essa breve coletânea bilíngue conta com traduções para o inglês já em suas primeiras edições. Em língua inglesa, são poucos os trabalhos significativos dedicados exclusivamente ao artista. No entanto, vários autores citam a sua obra em ensaios menores em catálogos e textos sobre temas relacionados¹³, inclusive no Brasil, sendo José Roberto Teixeira Leite o autor pioneiro a tratar do artista em um capítulo de sua tese *A China no Brasil*¹⁴. Ainda em relação à fase brasileira, nos capítulos finais da presente dissertação, são novamente analisadas as críticas das exposições de Chang nos jornais de época, de modo a dar continuidade ao trabalho de iniciação científica desenvolvido em *As exposições de Zhang Daqian no Brasil: fragmentos de uma aproximação incompreendida*¹⁵. Os catálogos utilizados como referência das obras e na seleção das imagens que acompanham este trabalho também estão presentes nos três idiomas, inclusive em português¹⁶.

¹⁰ Ver: Mark Johnson e Ba Dong, **Chang Dai-chien in California** (1991).

¹¹ Para um exemplo de trabalho acadêmico bilíngue sobre Chang, ver Sophia Suk-Mum Law (2000) e (2004).

¹² Ver: Gao Lingmei, **Chinese Painting with the Original Paintings & Discourses on Chinese Art by Professor Chang Dai-chien** (1961).

¹³ Ver: Mark Johnson (1999) e Wen Fong (2001).

¹⁴ Ver: Teixeira Leite, **A China no Brasil: influências, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na sociedade e na arte brasileiras** (1999).

¹⁵ Ver: Fernandes Filho (2014).

¹⁶ Pinacoteca do Estado de São Paulo (2013) e Museu de Arte Brasileira (2002).

1.Três mil vezes infinito

Muito do que se sabe a respeito da biografia de Chang Dai-chien, em especial sobre suas primeiras décadas, tem como base um relevante número de artigos, ensaios e outros escritos publicados em língua chinesa nas últimas décadas. Parte dessa produção, referente a episódios da vida do artista, é baseada em informações de amigos, familiares e discípulos, enquanto outras apresentam levantamentos documentais e pesquisas acadêmicas como fonte¹⁷. Em alguns momentos, as narrativas acerca de seus primeiros anos assumem ares míticos¹⁸. Entretanto, a maioria dos biógrafos, críticos e historiadores parece concordar com certos acontecimentos centrais de sua juventude e início de carreira. Nascido em dez de maio de 1899, em Neijiang¹⁹, província de Sichuan, foi chamado Chang Zhengquan²⁰, nome que usou em poucos momentos de sua carreira. Seu pai, Chang Zhongfa²¹, era um comerciante de sal, forçado ao trabalho comum nos últimos anos do período imperial. Alguns de seus antepassados foram oficiais do governo durante o início da Dinastia Qing²² (1644-1912), tendo exercido cargos na região de Pan Yu²³ e posteriormente em Neijiang. No entanto, já haviam perdido esse *status* muitas gerações antes do nascimento do artista. O declínio econômico da família em um momento de forte crise política, todavia, não fez com que abandonassem a relação com a arte. Zeng Youzhen²⁴, sua mãe, trabalhou vendendo desenhos para bordados e pinturas de *flores e pássaros*²⁵, atividade na qual era ajudada pelos filhos, que com ela aprendiam as técnicas básicas da pintura. Uma de suas obras, talvez a única que se tem registro, encontra-se sob posse do *Museu Nacional do Palácio*, em Taipei, e esteve em exibição na mostra comemorativa de 120 anos do nascimento do artista.²⁶

¹⁷ Ver: Gao (1961) p.12, Law (2004) p.61, Xu (2003) p.69 e Lin (2015) p.23.

¹⁸ Law (2004) p.2; Aponta pelo menos oito biografias deste tipo, em paralelo a catálogos e artigos.

¹⁹ 內江: Nèijiāng, cidade natal de Chang.

²⁰ 張正權: Zhāng Zhèngquán ou Chang Zheng Chuan.

²¹ 張忠發: Zhāng Zhōngfā (1860–1925)

²² O período de duração das dinastias será citado no corpo do texto em cada primeira ocorrência.

Para uma tabela de referência, ver o Anexo E, página 263

²³ 番禺: Pānyú.

²⁴ 曾友貞: Céng Yǒuzhēn (1860 - 1936) ou Zeng Youzhen. Fotos dos pais de Chang podem ser vistas no Anexo B, fotografias 1 e 2, página 123.

²⁵ 花鳥畫: Huāniǎo huà: gênero clássico da pintura chinesa.

²⁶ Ver: National Palace Museum (2019) pl.1.

Datada de 1918, o elegante traço de Zeng retrata um gato branco espreitando uma borboleta²⁷. Os tons claros predominantes contrastam com os arbustos marrom-avermelhados em primeiro plano e com uma longa caligrafia, inscrita posteriormente pelo colecionador Fu Zengxiang²⁸. Associando a estética da obra à da dinastia Song (960–1279), ele elogia a capacidade da mãe de Chang em sintetizar estilos opostos, como o traço conciso e altamente expressivo de Su Dong Po²⁹ e o realismo meticuloso de Huang Quan³⁰. A figura do gato é mais clara do que o espaço vazio da pintura, transmitindo uma sutil delicadeza que também pode ser observada na execução da pelugem. As primeiras noções artísticas de Chang, ainda na infância, vieram também da irmã Chang Zhengheng³¹, que seguia os passos da mãe, iniciando o jovem na pintura de flores³². Esse gênero integrará seu repertório durante toda a carreira, as composições com flores de lótus, assim como a pintura de paisagem, significaram um campo de experimentação nos anos definitivos de sua produção. Por outro lado, Chang Wenxiu³³, um de seus irmãos, foi exímio calígrafo. Wenxiu também é lembrado por ter presenteado seu irmão mais novo com uma cópia do *Manual do Jardim da Semente de Mostarda*³⁴, um tratado técnico e filosófico sobre pintura, elaborado no início da dinastia Qing pelos irmãos Wang³⁵ em impressos xilográficos de larga distribuição. Nele, estão capítulos dedicados à pintura de paisagem, incluindo elementos da composição³⁶, demonstrações técnicas de traçado e reflexões conceituais sobre o processo de pintura³⁷. Esse primeiro contato despertará a atenção do artista, ainda criança, para a observação da natureza em seus aspectos formais e filosóficos. De volta à Sichuan do início do século XX, será o seu irmão mais velho, Zhang Shanzi³⁸, já então um renomado

²⁷ Ver: Anexo C, imagem 1, página 147.

²⁸ 傅增湘: Fù Zēngxiāng (1872–1949).

²⁹ 蘇軾: Sū Shì (1037–1101), também conhecido como Sū Dōngpō (苏东坡).

³⁰ 黃筌: Huáng Quán (903–968).

³¹ 張正恒: Zhang Zhengheng (c.1892–1911).

³² Ver: Law (2004) p.60 e Fu (1991) p.18.

³³ 張文修: Zhāng Wénxiū (c.1885–1970).

³⁴ 芥子園畫傳: Jieziyuan Huazhuan.

³⁵ Wáng Gài (王概), Wáng Shī (王蓍), Wáng Niè (王臬) e Zhū Shēng (诸升).

³⁶ Ver: *Livro das Rochas* e o *Livro das Árvores* em: Sze (1959) p.155–159.

³⁷ Esse importante manual foi popularizado no Ocidente pela tradução de Mai-Mai Sze para o inglês, em 1958. Escritora, atriz e ativista política norte-americana.

³⁸ 張善子: Zhāng Shànzi (1882–1940). Imagens do irmão mais velho de Chang podem ser vistas no Anexo B, fotografias 4,5 e 6. página 124.

artista, que o influenciaria mais efetivamente a seguir a carreira de pintor. Shanzi era conhecido por suas cenas de tigres em meio a cenários naturais, rochas, bambuzais e pinheiros³⁹. Seu traço é dinâmico e expressivo ao pintar felinos. Shanzi também foi um dedicado ativista político, membro da Aliança Revolucionária de Sun Yat-Sen⁴⁰, participou do movimento que derrubou o império Qing em 1912, encerrando o período dinástico chinês e inaugurando a República da China⁴¹. Embora o jovem Chang ainda fosse muito novo para ser afetado diretamente por esse evento, é essencial compreendermos as forças históricas que moldaram sua trajetória.

O início do século XX foi um período de profundas transformações na sociedade chinesa, onde ideias tradicionais eram questionadas e a ordem dinástica duramente criticada pela posição desprivilegiada do país em relação às potências ocidentais e ao vizinho Japão. As mudanças podiam ser observadas no cotidiano de uma China cada vez mais urbanizada, mas que não conseguia alcançar os seus rivais na corrida industrial⁴². O colonialismo europeu, que havia deixado marcas em um passado recente, ainda estava presente. O chamado *Século das humilhações*⁴³, que se inicia com a Guerra do Ópio e a consequente tomada de Hong Kong pelos ingleses em 1841, caracteriza uma série de derrotas militares, na segunda metade do século XIX, oficializadas através de acordos que os historiadores chineses, tanto comunistas quanto nacionalistas, denominam *Tratado Desiguais*⁴⁴, que colocaram parte do território em mãos estrangeiras, com influência inglesa, francesa, russa e japonesa. Monumentos e símbolos nacionais foram seriamente vandalizados, a exemplo da invasão do *Antigo Palácio de Verão*⁴⁵, atacado por britânicos e franceses em 1860, ocasião na qual uma considerável quantidade de objetos de arte e pinturas foram saqueados. Grande parte desse espólio de guerra ainda compõe os acervos de museus europeus, como uma vergonhosa evidência da prática colonialista de destruição e roubo do patrimônio e dos tesouros nacionais dos países agredidos.

³⁹ Ver: Anexo C, imagem 2, página 149.

⁴⁰ 孫逸仙: Sūn Yìxiān (1866–1925) ou Sun Yat-sen.

⁴¹ 中華民國: Zhōnghuá Mínguó: República da China (1912–1914).

⁴² Acerca do ativismo de Shanzi e do contexto político geral, ver: Fu (1991) p.17-21.

⁴³ 百年國恥: Bǎinián guóchǐ.

⁴⁴ 不平等條約: Bù píngděng tiáoyuē.

⁴⁵ 圓明園: Yuánmíng Yuán: O antigo Palácio de Verão.

Produto desse contexto, crescia no país um sentimento anti-imperialista que resultaria em incidentes como o *Levante dos Boxers*⁴⁶, em 1901, quando um grupo de praticantes de artes marciais iniciou uma campanha de perseguição violenta a estrangeiros, incluindo diplomatas e missionários católicos, que atingiria proporções gigantescas. A incapacidade do Império chinês em lidar com a situação justificava uma interferência estrangeira ainda maior e o aumento da presença das potências ocidentais no país.

Chang, a essa altura, já frequentava a escola e destacava-se dos demais alunos no domínio da caligrafia, praticada em casa com seus familiares. Em 1916, quando voltava da escola, foi raptado por bandidos⁴⁷, um acontecimento que é narrado em suas biografias. Conforme os relatos, durante o período em que ficou sob custódia do bando, o jovem teria chamado a atenção pela sua habilidade com o pincel, demonstrada enquanto escrevia uma carta de resgate aos seus pais. Eis que passou a ser obrigado a trabalhar como secretário particular do líder, em um período em que pôde ler poesias e apreciar pinturas encontradas nas casas que os ladrões roubavam. Chang se libertou do grupo após cem dias, em circunstâncias acerca das quais seus biógrafos não chegam a um consenso, mas especula-se que o respeito conquistado pelo jovem junto aos ladrões tenha facilitado seu convívio e sua consequente fuga⁴⁸. Um ano após o ocorrido, embora planejando uma mudança para Shanghai, Chang deixava a China pela primeira vez para estudar tecelagem e tingimento industrial em Kyoto, Japão. A indústria têxtil crescia em sua terra natal e o contato com novas tecnologias utilizadas pelos japoneses prometia um futuro promissor no ramo. Um desejo da família, facilitado pelo irmão Shanzi, que já havia estado no país vizinho dois anos antes, por razões políticas. Em 1915, o então presidente Yuan Shikai⁴⁹ efetuou um golpe de estado, que sabotou o recente governo republicano, restituindo a estrutura dinástica e se autoproclamando *Grande*

⁴⁶ 義和團運動: Yihétuán Yndòng.

⁴⁷ Sobre os 100 dias em que Chang foi sequestrado, ver: Fu (1991) p.19 e Law (2004) p.61.

⁴⁸ Xu Qitai dedica um capítulo a esse acontecimento em: Xu (2003) p.69.

⁴⁹ 袁世凱: Yuán Shíkǎi (1859–1916).

Imperador da China. Shanzi, opositor desta manobra política e partidário do Kuomintang⁵⁰, refugiou-se no Japão, a exemplo do líder do partido Sun Yat-Sen.

A arquitetura tradicional e os templos da *Capital de Mil Anos* eram um atrativo para os irmãos, tal como a presença de artistas e intelectuais chineses dissidentes e a proximidade cultural dos dois países. Em Kyoto, o jovem Chang também pôde praticar pintura com o seu irmão mais velho, que lhe apresentava artistas consagrados que viveram no Japão no mesmo período. Dentre eles, podemos citar os membros da Escola Lingnan⁵¹ e Xu Beihong⁵². Embora Chang nunca tenha seguido os passos desses artistas ou efetivamente emulado seus estilos, eles representavam uma forte presença nos círculos sociais chineses e japoneses do período, tendo iniciado o modernismo chinês no século XX⁵³. De fato, no Japão, havia um maior acesso à pintura ocidental, e também à produção chinesa de estilos apreciados pelos colecionadores japoneses, a exemplo dos pintores associados ao budismo Chan⁵⁴ como Muqi Fachang e Liang Kai⁵⁵, de quem Chang realizou cópias, décadas depois. O traço experimental e a abordagem filosófica dos pintores Chan seriam por ele assimilados. Tais artistas eram conhecidos por seu comportamento singular e estilo de pintura inovador para o período. Considerado extravagante por seus contemporâneos, Liang chegou a receber a alcunha Fēngzi⁵⁶

Em 1918, Chang recebeu a notícia da morte de Xie Xunhua, sua prometida, com quem nutria uma forte relação de amizade desde a infância, e para qual os arranjos do casamento estavam sendo elaborados pelas famílias. Já passados dois anos no país vizinho, Chang enfim retornou à sua terra natal, decidido a seguir a carreira de pintor. Os estudos técnicos no ramo têxtil lhe foram proveitosos: os processos químicos e físicos envolvendo o manuseio do tecido permitiram um aprendizado no

⁵⁰ 中國國民黨: Zhōngguó Guómíndǎng: Partido Nacionalista chinês.

⁵¹ 嶺南畫派: Lǐngnán Huà Pài: Escola Cantonesa de pintura, na qual destacaram-se Gao Jianfu (1879–1951), Gao Qifeng (1889–1933) e Chen Shuren (1883–1948).

⁵² 徐悲鴻: Xu Beihong (1895 - 1953), artista famoso por suas cenas com cavalos, estudou na França, adaptando técnicas da pintura europeia aos materiais e procedimentos chineses. Posteriormente se associou ao Realismo Socialista Chinês ou 會主義現實主義: Huì Zhǔyì Xiànsí Zhǔyì.

⁵³ Sobre os círculos artísticos japoneses nesse período, ver: Fu (1991) p.27 e Law (2004) p.62.

⁵⁴ 禪宗: Chánzōng: Vertente do budismo chinês associada ao Zen budismo japonês.

⁵⁵ 牧溪法常: Muqi Fachang (c.1210–1269) e 梁楷: Liang Kai (c.1140–c.1210).

⁵⁶ 梁瘋子: Liáng Fēngzi que pode ser traduzido como *Liang louco*.

tratamento do papel e da seda⁵⁷. Tal conhecimento seria útil especialmente em suas réplicas de obras antigas, nas quais aplicou técnicas de envelhecimento do papel com a utilização de vapores de chá e outras substâncias. O contato com pigmentos industriais, e sua grande variedade de tons e matizes, também representou uma novidade, o que pode ser observado em sua notável utilização da cor na pintura realizada durante os próximos anos⁵⁸.

Em Shanghai, Chang iniciou os estudos com o renomado calígrafo Zeng Xi⁵⁹, da cidade de Hengyang⁶⁰. Seu objetivo era desenvolver, a partir do contato com mestres de boa reputação, a base artística fornecida em sua instrução familiar. Desde a adolescência, Chang era considerado um prodígio com o pincel, o que lhe ajudou a ser aceito como discípulo de um dos mais importantes mestres em atividade. Entretanto, sua família tinha outros planos, e lhe designou que voltasse a Sichuan para casar com uma nova pretendente. Chang, porém, não simpatizou com a moça, e para fugir da obrigação, tornou-se monge budista em um monastério em Songjiang⁶¹, nos subúrbios de Shanghai. Embora sua mãe e alguns irmãos fossem católicos, Chang nunca foi batizado. Aos onze anos estudou em uma escola cristã e embora não fosse um devoto, chegou a produzir algumas caligrafias de versos bíblicos nos anos tardios de sua carreira⁶². A influência do pensamento filosófico e religioso chinês, representado pelo taoísmo, confucionismo e budismo, era muito mais forte em sua formação. O período de cem dias que passou no templo em Songjiang é um dos acontecimentos centrais de sua juventude. Foi lá que recebeu, de um abade, o nome budista *Dai-chien*, baseado em um trecho do *Da Zhi Du Lun*⁶³, compilação de comentários acerca do *Prajñāpāramitā sutra* que pode ser traduzido como *Sutra da Perfeição da Sabedoria*⁶⁴, um dos escritos mais antigos do budismo

⁵⁷ Ver: Feng (2010) p.237.

⁵⁸ Ver: Fu (1991) p.18-19 e Law (2004) p.63.

⁵⁹ 曾熙: Céng xī (1861–1930) ou Zeng Xi.

⁶⁰ 衡陽: Héngyáng: Cidade no sudeste da China.

⁶¹ 松江: Sōngjiāng, tradicional distrito localizado nos subúrbios de Xangai.

⁶² Fu Shen aborda a relação de Chang com a prática religiosa em: Fu (1991) p.21.

⁶³ 大智度論: Dàzhì dù lùn: Traduzido do sânscrito para o chinês por Kumarajiva (344–413).

⁶⁴ Do sânscrito: प्रज्ञापारमिता: *Prajñā*: Sabedoria; *Pāramitā*: Perfeição ou plenitude.

Mahayana⁶⁵. No trecho, o termo *San Qian Da Qian*⁶⁶ é utilizado para descrever a cosmologia budista e pode ser traduzido como *Três mil vezes infinito*. Ainda que a experiência como monge tenha sido curta, esse foi o nome artístico que adotou em toda a sua carreira, embora tenha utilizado um grande número de assinaturas em suas obras. O motivo pelo qual abandonou a vida monástica, segundo os relatos, foi ter se recusado a realizar o rito de passagem que envolve a marcação à brasa da testa do iniciado com seis pequenos pontos alinhados. De volta à Sichuan, sua família lhe propôs o casamento com outra pretendente, Zeng Qinrong, que Chang aceitou e com quem posteriormente teve uma filha. Ainda em 1919, aos vinte anos, o jovem artista finalmente mudou-se para Shanghai, onde seu mestre Zeng Xi lhe esperava para a continuidade das aulas⁶⁷.

A China, que desde a morte de Yuan Shikai, em 1916, estava dividida entre os chamados *Senhores da Guerra*⁶⁸, conselhos estrangeiros e poderes locais, via florescer movimentos políticos contrários às estruturas tradicionais, como o *Quatro de Maio*⁶⁹, formado por organizações estudantis e enaltecido pelos comunistas, porém criticado por nacionalistas por sua postura anti-tradição. Shanghai era administrada por um conselho estrangeiro, formado na Concessão Internacional de Shanghai⁷⁰. Na década de 20, a cidade, cada vez mais urbanizada, também via crescer a ocupação japonesa, que dividia espaço com franceses e ingleses, formando, junto aos locais, uma metrópole cosmopolita e diversa. Era ali que estavam alguns dos principais artistas do período, embora o clima político fosse de turbulência e as tensões entre estrangeiros e chineses ainda existissem. Em relação ao restante do país, com o poder local dividido e a abusiva presença estrangeira, o ameaçado Kuomintang buscava articulação, poucos anos antes da fundação do Partido Comunista Chinês⁷¹ em 1921. Apesar de caótico, este foi um momento importante para artistas, colecionadores e estudiosos. As obras antigas roubadas do

⁶⁵ Do sânscrito: महायान: Mahāyāna: Grande Veículo, uma das duas principais vertentes do budismo.

⁶⁶ 三千大千: Sānqiān dàqiān, aqui assumimos a ideia de infinito pela associação dos caracteres 大: dà: grande, vasto e 千: qiān: Mil, milhares ou mesmo, *incontáveis*.

⁶⁷ Ver: Fu (1991) p.20–21.

⁶⁸ 軍閥時代: Período dos Senhores da Guerra ou Junfa Shidai (1916–1928).

⁶⁹ 五四运动: Wǔsì yùndòng.

⁷⁰ 上海公共租界: Shànghǎi gōnggòng zūjiè.

⁷¹ 中国共产党: Zhōngguó Gōngchǎndǎng: Partido Comunista da China.

palácio imperial começavam a surgir no mercado, o que tornou o cobiçado acervo dos imperadores acessível ao público, passando por diversas mãos antes de sua devolução a museus e instituições⁷², algumas delas recém criadas, como o *National Palace Museum*⁷³, fundado em Pequim e posteriormente realocado em Taipei. A cultura visual também atingia altos níveis de sofisticação com a industrialização do país, a disseminação da fotografia e o aumento exponencial dos impressos industriais, assim como o desenvolvimento do transporte facilitava a circulação de materiais e pessoas⁷⁴. O jovem Chang retornava à metrópole onde poderia desenvolver as habilidades já adquiridas com sua família em um cenário artístico instigante, contando com a ajuda de Shanzi e de seus futuros mestres.

⁷² Ver: Fu (1991) p.20.

⁷³ 國立故宮博物院: Guólì gùgōng bówùyuàn.

⁷⁴ Ver: Law (2004) p.75.

2. Chang-Gibão

Em Shanghai, Zeng Xi se encarregou de introduzir Chang aos círculos culturais, onde conheceu artistas, intelectuais e mecenas. O mestre ainda foi responsável por apresentar o jovem a outro importante calígrafo que também o aceitou como aluno, Li Ruiqing⁷⁵, do distrito de Linchuan⁷⁶, com quem desenvolveu um forte laço de amizade. Junto aos mestres, ele gradualmente entrou em contato com os cânones da pintura chinesa através do processo formal de aprendizagem. Entretanto, a formação de um pintor tradicionalista inicia-se com o aprendizado da caligrafia⁷⁷. Embora a escrita do jovem Chang já fosse notável em sua infância, era necessário aprofundar sua técnica para destacar-se nos círculos culturais da metrópole⁷⁸.

O termo *Shu Fa*⁷⁹ define o conceito de caligrafia na cultura chinesa. Dentre as traduções possíveis, é recorrente a ideia de um conjunto de regras e princípios, método ou caminho na execução da escrita. Como gênero artístico, possui um imenso prestígio na sociedade, para além da beleza formal, a estética da escrita demonstra aspectos morais de quem a executa. Qualquer hesitação poderá transparecer no resultado, capturada pela ponta do pincel, único elo permitido entre o corpo do calígrafo e a superfície do papel. A qualidade da execução pode demonstrar sofisticação ou vulgaridade, rigidez ou fraqueza de caráter. Em uma tradição na qual o domínio da palavra significava poder, trilhar o *caminho da escrita* era uma habilidade necessária aos governantes e ao mais alto escalão de funcionários da corte, além de indispensável aos artistas e intelectuais que buscavam ascensão social nos círculos artísticos imperiais. Dentro de um contexto em que a erudição era uma característica definidora do *status* social do indivíduo e necessária aos cargos públicos, será justamente nos pincéis dos *oficiais* que a caligrafia se desenvolverá.

⁷⁵ 李瑞清: Lǐruìqīng (1867–1920).

⁷⁶ 臨川區: Línchuān Qū em 撫州 Fúzhōu.

⁷⁷ Sobre a relação do artista com a caligrafia em seus primeiros anos de carreira, ver: Fu (1991) p.23, Haidong (2014) p.95. Chang aborda o tema em seus discursos em: Gao(1961). p.18.

⁷⁸ Imagens dos mestres de Chang podem ser vistas no Anexo B, fotografias 7,8 e 9. página 125.

⁷⁹ 書法: Shūfǎ.

O termo *Shi*⁸⁰ representa uma classe histórica de servidores governamentais ligados aos cargos administrativos e burocráticos do Império. Estudiosos dos clássicos da literatura e filosofia, eram calígrafos, pintores, poetas, colecionadores e conhecedores de objetos antigos, além de personagens influentes nos meios políticos e nos círculos artísticos e literários. Esse conceito, muito presente na história chinesa⁸¹, já foi traduzido de diversas formas no Ocidente, abrangendo as ideias de intelectual, estudioso, erudito, acadêmico; personagem sofisticado e virtuoso, de gostos refinados, apreciador das artes e dos clássicos, *gentleman*, cavalheiro ou aristocrata. Os jesuítas, primeiros europeus a entrar em contato com a China no início do século XVII, cunharam o termo em português *Mandarim*, posteriormente adotado pelos ingleses e hoje considerado ultrapassado, sendo mais usado para referir-se à língua chinesa. O termo *Wen Ren*⁸², associado ao conceito de *Shi*, muitas vezes de forma equivocada, pode referir-se à ideia de sábio, ou mais especificamente, *homem das letras*, letrado ou mesmo *literati*, nomenclatura latina de uso corrente. Todavia, a figura do sábio não é exclusivamente associada aos funcionários aprovados nos Exames Imperiais⁸³, a quem talvez seja mais adequado os termos *oficiais* ou mesmo *intelectuais-oficiais*, mas também as representações de personagens ligados ao taoísmo e budismo, eremitas e reclusos. Já citamos a relação de Chang e de seus familiares com o que podemos definir como uma *cultura dos oficiais*, já que o sistema de examinação foi alvo de grande crítica nos últimos anos do Império e finalmente abolido em 1905, junto a muito dos cargos a ele relacionados⁸⁴. Mesmo assim, os *literati* continuaram habitando o imaginário chinês nos primeiros anos da República, e muitos dos grandes artistas dessa década praticavam os principais gêneros associados à pintura dos letrados. As figuras de *oficiais* ou *sábios* em reclusão entre as montanhas aparecem nas obras de Chang durante toda a sua trajetória. A influência desses personagens na construção de sua

⁸⁰ 士: Shì, ou mesmo, 士大夫: Shì dàfū.

⁸¹ Confúcio já menciona o termo *Shi* nas *Quatro Ocupações* ou 封建: *Fēngjiàn*, antigo sistema de organização social do Reino de Zhou(c. 1046 a.C–256 a.C). As quatro ocupações são: 農: Nóng: Camponeses; 工: Gōng: Trabalhadores, artesãos e profissionais de ofício; 商: Shāng: Mercadores e comerciantes e por fim, 士: Shì.

⁸² 文人: Wénrén.

⁸³ 科舉: Kējǔ: O sistema de examinação imperial chinês.

⁸⁴ Ver: Law (2004) p.53.

imagem pessoal é evidente. As vestes tradicionais e a longa barba farão com que o artista gradualmente se torne um personagem de suas próprias paisagens.

Em Shanghai, na virada da década de 20, após quase um ano praticando a caligrafia, Chang apresentava uma surpreendente versatilidade, amparada no estilo sólido e eclético de seus mestres. Li Ruiqing colocou o artista em contato com alguns dos mais antigos exemplares da escrita chinesa. Li havia sido um *oficial* nos últimos anos da dinastia Qing, em 1895, obtendo o *Jinshi*⁸⁵, a mais alta gradação nos exames imperiais, e serviu na Academia Hanlin⁸⁶. Também conhecido como Li Meian⁸⁷, em Shanghai tornou-se um famoso calígrafo, vivendo de suas obras e de serviços prestados. Suas inscrições eram disputadas por comerciantes ricos que solicitavam sua caligrafia em lojas e residências⁸⁸. Famoso colecionador e conhecedor de obras de arte, também atuou na área da educação em um momento de grande modernização, participando de reformas e lecionando em importantes universidades. A caligrafia de Li sintetiza harmoniosamente gêneros caligráficos antigos, em um estilo moderno. Ao defender a filosofia de que as tradições culturais chinesas estavam ameaçadas, estudou e combinou estilos arcaicos que se unem ao seu método pessoal⁸⁹. Através do mestre, Chang praticou a caligrafia epigráfica presente em artefatos arqueológicos de bronze⁹⁰ e pedra das dinastias milenares Xia, Shang e Zhou⁹¹, assim como a escrita clerical das dinastias Han (206 a.C.–220 d.C.) e os caracteres presentes nas estelas do período das Dinastias do Norte (386-581) e da dinastia Tang (618–907). Zeng Xi, que também havia atingido o grau *Jinshi* e servido como oficial, foi responsável por convidar Li a frequentar os círculos de Shanghai. Zeng também era um tradicionalista, apreciador dos clássicos, profundo conhecedor de estilos caligráficos históricos e colecionador de pinturas e antiguidades⁹². Seu estilo extravagante influenciou a formação da personalidade

⁸⁵ 進士: Jìnshì: O mais alto grau no sistema de examinação.

⁸⁶ 翰林院: Hànlín Yuàn: Instituição imperial ligada aos estudos literários e a interpretação dos textos clássicos, formada pela elite dos oficiais.

⁸⁷ 李梅庵: Lǐméi'ān.

⁸⁸ Ver: Law (2004) p.77 e Fong (2001) p.53.

⁸⁹ Ver: Fong (2001) p.56.

⁹⁰ Ver: Anexo C, imagem 4, página 153.

⁹¹ 夏: Xia (c. 2070–1600 a.C.); 商 Shang (c. 1600–1046 a.C.) e 周 Zhou (1046–256 a.C.)

⁹² Ver: Fu (1991) p.23.

artística do discípulo. A literatura sobre Chang nos conta que, em certa ocasião, mestre Zeng recebera uma revelação espiritual⁹³ de que seu talentoso novo estudante havia sido um gibão em uma encarnação anterior, e o batizou com o nome Yuan⁹⁴, que no chinês arcaico referia-se a essa espécie de macaco. Chang utilizará o nome em boa parte de suas obras e carimbos, que, junto ao nome budista Dai-chien, serão as suas duas principais assinaturas. Chang, que realizou pinturas de macacos ao longo da carreira, chegou mesmo a criar alguns símios como animais de estimação. Décadas depois, no Brasil, seria lembrado por receber jornalistas e personalidade em seu sítio, com um gibão domesticado apoiado em seus ombros⁹⁵.

Embora fossem primordialmente calígrafos⁹⁶, Zeng Xi e Li Ruiqing também praticavam a pintura. Contudo, a escrita sempre ocupou papel fundamental em suas obras, nas quais os temas dos *literati* predominavam em representações de bambus, ameixeiras, crisântemos e orquídeas⁹⁷, ou dos *três amigos do inverno*⁹⁸, acompanhados de significativas inscrições, em consonância com a caligrafia. Os mestres também pintaram figuras religiosas e paisagens, fazendo uso de traços que ecoavam à maneira das escritas antigas. A relação harmoniosa entre pintura, caligrafia e poesia era conhecida como *três perfeições*⁹⁹, conceito que surge na dinastia Tang e é consolidado no reino dos Song, quando a cultura *literati* produziu seus maiores expoentes, à exemplo dos célebres Su Shi e Mi Fu. Muito se especulou sobre a pintura derivar da caligrafia em seu surgimento, embora descobertas arqueológicas mostrem primórdios de uma pintura incipiente em contextos isolados¹⁰⁰. A escrita, que assumiu função ritualística¹⁰¹ em suas origens, adquire grande prestígio entre os eruditos por estar ligada aos textos clássicos da

⁹³ Ver: Gao (1961) p.12 e Fu (1991) p.18.

⁹⁴ 張爰: Zhāng Yuán: Chang-Gibão.

⁹⁵ Ver: Fernandes Filho (2013).

⁹⁶ Um exemplo da caligrafia de Zeng Xi pode ser visto no: Anexo C, imagem 4, página 153.

⁹⁷ Conhecidas como 四君子: Sijūnzǐ ou *As Quatro Nobrezas*.

⁹⁸ 歲寒三友: Suì Hán sānyǒu: Os *Três Amigos do Inverno* são: Bambu, Pinheiro e Ameixeira

⁹⁹ Ver: Fu (1991) p.16.

¹⁰⁰ Ver: Wu Hung (2002) em Barnhart et. al (2002) p.19-20. Exemplos como a cerâmica pintada do sítio arqueológico de Banpo 半坡 em Shaanxi 陝西, datada do neolítico chinês, e os objetos de laca pintada da Tumba de Baoshan 包山 em Hubei 湖北.

¹⁰¹ Como sugerem as escritas dos ossos oraculares ou 甲骨文: Jiǎgǔwén.

filosofia, da política, da literatura e das artes¹⁰². No período entre as dinastias Han e Tang, há um esforço de padronização dos caracteres. O estilo *Zhuànshū*¹⁰³, ou *Escrita de Selo*, aperfeiçoado no período Qin (221–207 a.C.), tinha como base a escrita do reino de Zhou e sua padronização está ligada a um ideal de unificação da China, propagado pelo governo de Qin Shi Huangdi¹⁰⁴. Os estilos *Lishu*, *Kaishu* e *Caoshu*¹⁰⁵ se desenvolveram no período dos Han, atingindo sua maturidade nos Tang e o auge de sua sofisticação na dinastia Song. À medida que a caligrafia se desenvolvia, seus materiais eram aperfeiçoados. Os chamados *Quatro Tesouros do Estudo*¹⁰⁶ eram ferramentas comuns também à pintura, são eles: pincel, barra de tinta, papel e pedra tinteiro¹⁰⁷. De máxima importância para o artista, esses instrumentos atingiram altos graus de sofisticação, não apenas em sua funcionalidade, mas em ornamentações que constituem verdadeiras obras de arte. Objetos funcionais como pesos de papel, descansos de pincel e tinteiros, em materiais como pedra, porcelana, laca, bronze ou mesmo o valioso jade, compunham os escritórios dos estudiosos. Junto a esses objetos, também figuravam conjuntos de selos entalhados em pedra, com a assinatura do artista. Gravados com a caligrafia *Zhuanshu*, esses carimbos eram aplicados em vermelho na superfície do papel, registrando a marca do pintor ou mesmo de colecionadores e de outros indivíduos que entraram em contato com a obra¹⁰⁸.

Tanto a pintura quanto a caligrafia chinesa são tradicionalmente executadas em folhas finas de papel ou seda, emolduradas e montadas em rolos do mesmo material que podem ser verticais ou horizontais¹⁰⁹, geralmente pendurados por cordões afixados a uma estrutura de madeira na parte superior da moldura. As extremidades

¹⁰² A caligrafia já era considerada uma das *Seis Artes* na China pré-imperial, ou 六藝: Liùyì. São elas: 禮: Lǐ: Ritos; 樂: Yuè: Música, 射: Shè: Arqueria, 御: Yù: Condução de carruagens ou montaria, 書: Shū: Caligrafia e 數: Shù: Matemática.

¹⁰³ 篆書: Zhuànshū: *Escrita de Selo*, derivação da escrita da dinastia Zhou, padronizada no período Qin, e utilizada na atualidade como assinatura pessoal, geralmente entalhada em carimbos de pedra.

¹⁰⁴ 秦始皇: Qínshǐhuáng: primeiro imperador durante a dinastia Qin.

¹⁰⁵ 隸書: Lìshū: Escrita clerical; 楷書: Kǎishū: Escrita regular e 草書: Cǎoshū: Escrita cursiva.

¹⁰⁶ 文房四寶: Wénfángsìbǎo.

¹⁰⁷ São eles: 筆: Bǐ: Pincel; 墨: Mò: Barra de tinta; 紙: Zhǐ: Papel e 硯臺: Yàntái: Pedra-tinteiro.

¹⁰⁸ Alguns dos selos utilizados por Chang na assinatura de suas obras podem ser conferidos no Anexo A, página 121.

¹⁰⁹ 掛軸: Guàzhóu: Rolo de pendurar, em formato vertical e 手捲: Shǒujuàn: Rolo de mão, em formato horizontal.

inferiores estão ligadas a uma estrutura cilíndrica que exerce não só a função de contrapeso, que mantém a pintura esticada, mas também de eixo ao redor do qual a obra é enrolada para sua correta guarda. As junções dessa moldura e da pintura são geralmente caligrafadas por terceiros, com comentários críticos, observações técnicas, poemas e escritos de outra natureza. A interferência direta na obra é aceita na cultura chinesa, mesmo a superfície da pintura é aberta a inscrições e carimbos diversos que contam a trajetória do objeto. Muitas vezes uma inscrição pode elevar o valor de uma obra ou torná-la única, e acredita-se que foi a caligrafia dos *oficiais* que tornou a pintura, até então um trabalho exclusivo de profissionais ou religiosos, uma das *Quatro Artes*¹¹⁰, figurando entre as ocupações dos eruditos do período Song. Além dos materiais, a caligrafia e a pintura também compartilham da mesma concepção crítica. A terminologia dos escritos e tratados estéticos clássicos é também utilizada na apreciação da pintura. Assim como se busca uma sistematização dos traços da escrita, procura-se catalogar as possibilidades do pincel no ato da pintura. Chang, ao discorrer sobre a pintura de bambu¹¹¹, gênero máximo da pintura *literati*, refere-se a arte de escrever um bambu. A técnica do pintor deve estar em concordância e diálogo estético com a sua caligrafia, ele constata que os *Oito Princípios de Yong*¹¹², utilizados para compor o caractere de *eternidade*, formado por todos os traçados e pontos básicos, podiam ser da mesma forma aplicados na pintura. Ele também afirma que um pintor deve possuir uma caligrafia sólida como fundamento e, por fim, ser versado na poesia¹¹³. Para Ba Dong, Chang atingiu um grande domínio dos gêneros históricos da arte da escrita, que ajudaram na formação de seu próprio estilo nos anos tardios¹¹⁴. Dentre suas pesquisas, destacam-se os estudos relacionados a *Yihe Ming*¹¹⁵, inscrição caligráfica arcaica entalhada na lateral de um imenso rochedo em uma ilha no rio Yangtze¹¹⁶. Datada do século V, foi divulgada pelo estudioso Huang Tingjian¹¹⁷. O jovem artista

¹¹⁰ 四藝: Sì yì: As quatro ocupações dos *literati* eram: 琴: Qín ou Guqin: Instrumento de cordas; 棋: Qí: Jogo de estratégia, também conhecido como Go; 書: Shū: Caligrafia e 畫: Huà: Pintura.

¹¹¹ Ver: Gao (1961) p.36–38.

¹¹² 永字八法: Yǒngzìbāfǎ, sendo 永: Yǒng: *Eternidade*.

¹¹³ Ver: Haidong (2014) p.96.

¹¹⁴ Ver: Ba (1999) p.37.

¹¹⁵ 瘞鶴銘: Yì hè míng.

¹¹⁶ 長江: Yangtze ou Chángjiāng.

¹¹⁷ 黃庭堅: Huáng Tíngjiān (1045–1105).

se atraiu pelo modo como Huang misturava os traços arredondados da escrita de selo à escrita cursiva, em franco desenvolvimento no século XII¹¹⁸.

Uma das mais antigas obras de Chang que se tem registro é um rolo de caligrafia¹¹⁹ datado de 1920, no qual ele imita um livro-modelo com a escrita de Mi Fu. No exercício de cópia, ele executa a caligrafia em escrita cursiva, emulando a maneira elegante do velho Mi, delineando com precisão as curvas sinuosas e as junções dos caracteres que permitem a execução de uma sequência de elementos com um único traço. A repetição de modelos é regra no aprendizado caligráfico. Na transmissão contínua, muitas vezes ignora-se o aspecto semântico das inscrições, algumas delas tão antigas que pouco se sabe a respeito de seu significado. O que se busca primordialmente na apreciação da caligrafia é a beleza da forma, o reconhecimento da qualidade abstrata do traço, que reflete a individualidade artística do calígrafo. Muitos dos pintores modernos com quem Chang conviveu refutaram a influência da caligrafia em suas pinturas. Para Lin Fengmian¹²⁰, o apego à caligrafia e aos materiais tradicionais estagnaram a evolução da pintura chinesa no contexto do modernismo global¹²¹. Chang, no entanto, seguiu os passos de seus mestres e estudou a caligrafia durante toda a sua trajetória artística e jamais utilizou tintas ou suportes da pintura ocidental. Chang reflete a assimilação dos estilos de seus professores e dos modelos que estes o apresentaram, ao desenvolver um estilo próprio que acompanhava as principais mudanças em sua pintura. Sua caligrafia é elegante e seu ritmo é facilmente reconhecível. O controle da água e da tinta, desenvolvido nas décadas seguintes, permitiu um amplo repertório técnico, que transita pela solenidade da escrita antiga às influências modernas. O serpear ritmado de Li Ruiqing e a versatilidade de Zeng Xi, indissociáveis de sua expressão individual e das referências que adquiriu com os mestres, podem ser vistas não só na caligrafia, mas na pintura e na poesia durante toda sua trajetória.

¹¹⁸ Ver: Fu (1991) p.24.

¹¹⁹ Ver: Anexo C, imagem 5, página 155.

¹²⁰ 林風眠: Lín Fēngmián (1900–1991).

¹²¹ Ver: Haidong (2014) p.95.

3. Gosto de melão-amargo

As referências da antiguidade e das dinastias anteriores ao século XI formaram a base da caligrafia de Chang. Nesses períodos, escrita e pintura caminhavam para uma concordância formal e conceitual. Na dinastia Song, entretanto, as *Três Perfeições* se estabeleceram. Embora o foco da produção dos mestres fosse a caligrafia, Zeng Xi e Li Ruiqing foram responsáveis por mostrar a Chang aquele que seria sua principal referência¹²², o monge pintor Shitao¹²³. Zeng foi um entusiasta do artista e incentivou Chang e outros discípulos a seguir seus passos¹²⁴. É verdade que o minimalismo altamente filosófico e intelectualizado do monge era uma tendência entre os jovens pintores tradicionalistas do início do século XX. O primeiro contato de Chang com sua obra, porém, foi através da caligrafia, encorajado por Li Ruiqing¹²⁵. Em 1920, Chang alternava entre Sichuan, onde acabara de se casar, e Shanghai, onde mantinha contato com os mestres. O estudo da caligrafia de Shitao o levou a iniciar um exercício de cópia de pinturas de pequenas proporções do monge e folhas de álbum, que rapidamente culminou em paisagens maiores e mais complexas¹²⁶. Nascido Zhu Ruoji¹²⁷, por volta do ano de 1641, Shitao utilizou uma quantidade de pseudônimos considerada elevada, mesmo para os padrões da arte chinesa¹²⁸. Seu pai era um príncipe na linha sucessória da Dinastia Ming, mas após a tomada do Império pelos manchus, viu-se obrigado a fugir com o filho pequeno, até ser assassinado por volta de 1645. Resgatado por legitimistas Ming, o jovem órfão foi convertido em monge a fim de se evitar suspeitas acerca de sua identidade¹²⁹. Na vida adulta, tornou-se um personagem de grande erudição, realizando longas viagens pelo país, alternando breves passagens por centros urbanos e anos de

¹²² Ver: Fu (1991) p.65; Law (2004) p.109.

¹²³ 石濤: Shí Tāo (1642–1707).

¹²⁴ Ver: Feng (2010) p.222.

¹²⁵ Ver: Fu (1991) p.23.

¹²⁶ Ver: Law (2004) p.131.

¹²⁷ 朱若極: Zhū ruò jí.

¹²⁸ 清湘老人: Qīngxiāng lǎorén, 大滌子: Dàdízi; e 苦瓜和尚: Kǔguā Héshàng são alguns dos muitos cognomes de Shitao. Um deles, *Monge Kugua*, refere-se a um vegetal caracterizado pelo gosto amargo, conhecido no Brasil como Melão-de-São Caetano ou Melão-Amargo.

¹²⁹ A respeito da biografia de Shitao ver: Ryckmans (2010), p.164, traduzido do francês para o português em: RYCKMANS, Pierre. **As anotações sobre pintura do Monge Abóbora-Amarga: tradução e comentário da obra de Shitao**; tradução para o português: Carlos Matuck e Giliane Ingratta. - Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

reclusão na natureza. Shitao também construiu um jardim em Yangzhou¹³⁰ por volta de 1690, o *Wanshi Yuan*¹³¹ ou *Jardim das Dez Mil Pedras*, e escreveu um tratado de pintura de grande importância¹³². Seu máximo conceito, *O Único Traço*¹³³, influenciou a filosofia do jovem Chang, embora Shitao promovesse uma negação radical das regras e métodos da pintura¹³⁴, Chang defendia que o estudo das técnicas sistematizadas e modelos diversos poderia produzir um estilo inovador por meio da síntese¹³⁵. Comparando a caligrafia com a pintura de paisagem, as combinações de traços e pontos determinam a formação dos caracteres, assim como elementos menores, árvores, plantas e rochedos formam conjuntos com montanhas e cachoeiras, que compõem o cenário. O pintor deve ser fluente no idioma da natureza e ordenar seus conceitos como caracteres em um poema. A poesia é paisagem caligrafada, e embora o jogo de associações semânticas represente uma construção imagética, a visualidade abstrata do traço caligráfico deve estar também em harmonia com as pinceladas da pintura.

Nos primeiros anos da década de 20, Chang estava determinado a se aprofundar na obra de Shitao¹³⁶. A pequena paisagem presente no acervo do Metropolitan Museum em Nova Iorque¹³⁷, é uma das primeiras cópias do monge à qual foi atribuída a autoria de Chang, doada pelo colecionador John M. Crawford, que a adquiriu como genuína. Embora Fu Shen (1991) não considere a pintura uma réplica totalmente convincente¹³⁸, ela possui algumas características que devem ser observadas. A inscrição *Pelos olhos de Jing e Guan*¹³⁹ foi retirada de outra paisagem do monge e não se adequa à pintura na qual está inscrita. Jing Hao e Guan Tong¹⁴⁰ foram paisagistas monumentais do século X. Suas obras são algumas das mais antigas pinturas de paisagem que chegaram à atualidade, composições grandiosas e

¹³⁰ 扬州市: Yángzhōu shì.

¹³¹ 萬石園: Wàn shíyuán.

¹³² 石濤畫語錄: Shí tāo huà yǔlù.

¹³³ 一畫: Yī huà.

¹³⁴ Ver: Ryckmans (2010) p.169.

¹³⁵ Ver: Gao (1961) p.18.

¹³⁶ Ver: Feng (2010) p.224.

¹³⁷ Ver: Anexo C, imagem 6, página 157.

¹³⁸ Ver: Fu (1991) p.84 e p.87.

¹³⁹ Do original: 自雲荆關一隻眼.

¹⁴⁰ 荆浩: Jīng hào (c.855–915) e 關仝: Guān Tóng (c. 906–960).

elaboradas com notáveis variações de texturas e pinceladas, demonstrando o virtuosismo destes mestres. Muito diferentes da concisão da cópia de Chang, em pequena escala com dimensões semelhantes às folhas dos álbuns¹⁴¹ em que Shitao costumava realizar pinturas rápidas. A combinação entre o ocre e as lavadas em azul índigo assemelha-se à paleta¹⁴² usada nos álbuns. Os picos triangulares ao fundo se escondem na névoa em um degradê surgido do controle da proporção entre água e pigmento, o que remete a Mi Fu, mas que também foram assimilados por Shitao. A textura das rochas do plano central é bastante semelhante às pintadas pelo monge, e constitui-se de sinuosos veios que delineiam as extremidades desgastadas da montanha. Até o momento, não se conhece nenhuma pintura que possa ter servido como modelo direto, sendo mais provável tratar-se de uma *fabricação* na qual Chang simula o método e estética do monge. A cópia direta da caligrafia, assim como a assinatura e os selos espúrios são, em certa medida, convincentes. Outro fator que deve ser considerado ao analisar a capacidade de Chang em produzir réplicas é a sua relação com Li Ruiqi¹⁴³, irmão mais novo de seu mestre Li Ruiqing. Famoso copista, hábil no envelhecimento do papel e na imitação de selos¹⁴⁴. Um célebre acontecimento envolvendo *Pelos olhos de Jing e Guan* é narrado em estudos sobre o artista. Huang Binhong, pintor de renome, estudioso da obra de Shitao e colecionador conceituado. Ao ver a pintura sobre a mesa de Zeng Xi, teria desavisadamente proposto uma troca entre a falsificação do estudante por um Shitao verdadeiro de sua coleção. Chang, que dias antes havia presenteado a pequena paisagem ao mestre, ficou surpreso e orgulhoso do sucesso de sua cópia, razão que o motivou a reprodução de ainda mais obras de seu principal modelo¹⁴⁵.

A cópia como método de aprendizado remete a um dos mais antigos textos da história da arte chinesa, o *Catálogo de Pinturas Antigas*¹⁴⁶ ou *Gu Hua Pinlu*, escrito

¹⁴¹ Um exemplo de folha de álbum de Shitao pode ser vista no Anexo C, imagem 7, página 159.

¹⁴² Feng You-Heng aponta para a influência da paleta de Shitao na obra de Chang no início de sua carreira. Ver: Feng (2010) p.218.

¹⁴³ 李瑞奇: Li Ruiqi (1871–1941).

¹⁴⁴ Ver: Fu(1991) p.87.

¹⁴⁵ Ver: Fu (1991) p.84 e Law(2004) p.77.

¹⁴⁶ 古畫品錄: Gǔ huà pǐn lù: acerca desse texto, foram consultadas as traduções de Sakanishi (1939) p.46 para o inglês e Schachter (2011) p.134, e Lochschmidt (2013) p.187 para o português.

por Xie He¹⁴⁷. No prefácio da obra, o autor discorre sobre os *Seis Princípios da Pintura*¹⁴⁸, que tem como sexto cânone o método de cópia dos modelos antigos¹⁴⁹. Xie acreditava que a cópia beneficia o artista pela experiência acumulada, além de um estágio do aprendizado, ela possui um valor intrínseco e não necessariamente representa fraude ou ausência de originalidade artística. Em seu discurso sobre a pintura¹⁵⁰, Chang enumera doze observações sobre o ato de pintar. Ao contrário de Xie He, que enumera a cópia de modelos como o último de seus cânones, Chang coloca o exercício de imitação dos mestres antigos no topo de sua lista. Mais adiante, ele acrescenta que, ao emular o passado, deve-se realizar uma transformação, ao invés da simples reprodução. Em relação às categorias de cópia possíveis na tradição chinesa, relacionam-se três classificações¹⁵¹: *Mó*, que se refere à execução do traçado em uma folha semitransparente, posicionada diretamente sobre a original; *Lín*, quando o copista confronta o protótipo, sem o uso de artifícios que não a observação apurada e *Fáng*, quando o domínio do estilo e dos elementos básicos da composição de determinado artista permite a *fabricação* de uma nova obra¹⁵². Chang praticou os três tipos, realizando estudos e reproduções assumidas, mas também falsificações, com o intuito de testar o conhecimento de especialistas ou mesmo obter lucro em momentos de dificuldade financeira¹⁵³. O artista também reconhecia como uma característica do século XX a democratização do acesso às obras antigas. Para ele, as pinturas presentes em coleções privadas de aristocratas e nobres eram vistas apenas por pequenos grupos de artistas e oficiais de elevada posição social. Os poucos exemplares disponíveis ao público localizavam-se em acervos de templos e palácios históricos e era muito raro que se observasse um grande número dessas obras¹⁵⁴. Com o desenvolvimento da indústria gráfica, que publicava cada vez mais livros e catálogos de coleções importantes com relativa

¹⁴⁷ 謝赫: Xiè Hè (c. Século VI).

¹⁴⁸ 繪畫六法: Huìhuà Liùfǎ: Os *Seis Princípios*. Em relação à sua tradução para o português, foram consultadas as fontes: Schachter (2011) p.134 e Lochschmidt (2013) p.187.

¹⁴⁹ Sobre o sexto cânone de Xie He, Schachter (2011) p. 111, traduz como “Transmissão da tradição” e “Cópia dos modelos” e Lochschmidt (2013) p.188 como “Transmissão da experiência do passado realizando cópias”, do original: 傳移模寫是也.

¹⁵⁰ Ver: Gao (1961) p.20.

¹⁵¹ 模: Mó, 臨: Lín, e 仿 Fáng.

¹⁵² Sobre os métodos de cópia, ver: Fu (1991) p. 34.

¹⁵³ Ver: Fu (1991) p. 36- 37.

¹⁵⁴ Ver: Gao (1961) p.81 e Lin (2015) p.24.

qualidade de impressão, pôde-se observar uma quantidade de obras-primas como jamais foi possível. A maior circulação de objetos e pessoas na era moderna também é um fator citado por Chang. Talvez por essa razão, ele se difere de Shitao nesse aspecto de sua teoria. As possibilidades de cópia nunca foram tão ampliadas. É irônico, porém, que o monge tenha sido o modelo escolhido por ele para realizar todos os tipos de reproduções, com diversas intenções, incluindo a falsificação.

A negação da tradição é um tema delicado na cultura chinesa, e mesmo um pensamento estético radical como o de Shitao não a subverte em sua totalidade. Para além da destruição dos modelos antigos, o monge pretendia realizar uma *transformação*. A antiguidade para ele era uma fonte de conhecimento instrumental, mas pela qual não se deve deixar subjugar. Shitao criticou duramente a inspiração em modelos sem a intenção transformadora: o conhecimento que se dedica à estrita imitação não pode ser amplo¹⁵⁵, o artista virtuoso usa da antiguidade para fundar o presente. O conceito de transformação talvez seja um dos mais radicais em seu discurso, e no qual a sua já assertiva crítica se intensifica. Confrontando seus contemporâneos, ele critica os *homens de hoje*, a quem considerava excessivamente apegados aos métodos de pinceladas pré-concebidos, além da imitação obrigatória das obras de famosos personagens da história da arte. Shitao não quer ser confundido, ele diz: *As barbas e sobrancelhas dos antigos não podem crescer em meu rosto, nem suas entranhas instalaram-se em meu ventre*¹⁵⁶. Para Ryckmans (2010), o monge tem na observação da natureza sua referência máxima, já que os antigos mestres também a tinham. Em seus discursos¹⁵⁷, Chang, por outro lado, elogia o método tradicionalista, que inclui exaustivas cópias de modelos antigos por comparação ou mesmo a sobreposição direta da obra original, até que se possa simular o estilo de determinado mestre sem a necessidade de uma referência¹⁵⁸. Após o domínio desse procedimento, deve-se estudar os mestres antigos até que se consiga sintetizar os estilos clássicos com sua própria visão artística, essa fusão resultará em um estilo individual, uma transformação. Ao atacar

¹⁵⁵ Ver: Ryckmans (2010) p.53.

¹⁵⁶ Reproduzido em: Ryckmans (2010) p.54.

¹⁵⁷ 高岭梅: Gāo Lǐng Mei (1913-1993).

¹⁵⁸ Ver: Gao (1961) p.81.

seus contemporâneos, Shitao parece dirigir-se aos pintores da tradição ortodoxa do início da Dinastia Qing conhecidos como *Quatro Wangs*¹⁵⁹, representantes do ideal tradicionalista que tinha em Dong Qichang¹⁶⁰, pintor da dinastia Ming, seu máximo exemplo filosófico e estético. Dong prezava a cópia minuciosa dos modelos antigos acima de todos os métodos de pintura. Em oposição à ortodoxia dos Wangs, os chamados *Quatro Monges*¹⁶¹ negaram as tendências de seu tempo e manifestaram estilos questionadores e altamente experimentais, assimilando o budismo e o taoísmo, além do próprio confucionismo, por uma perspectiva eclética.

Shitao considerava que pintura e caligrafia possuem uma origem comum. Ao abordar a arte da escrita, ele compara a tinta ao oceano e o pincel às montanhas, dentro de um jogo de dualidades, em que caligrafia e pintura opõem-se, mas compartilham uma mesma essência¹⁶². Para ele, a pintura deriva da mente, que transfigura o *espírito* e o pincel torna-se o elo entre o universo e ato do pintor¹⁶³. A origem de todas as coisas, a raiz de todos os fenômenos, está oculta dentro do ser humano, um punho desimpedido e uma mente livre são capazes de libertar a energia criadora que integra o artista e materializa-se pela tinta no papel. As medidas são relativas, o infinitamente grande e o infinitamente pequeno possuem um mesmo impulso, razão pela qual pode-se enxergar o minúsculo no imenso, e assim reciprocamente.

Em 1920, Chang reverenciava seus mestres, familiares e pintores antigos, mas o destino seria cruel com o jovem, que enfrentou a morte de seu mentor Li Ruiqing no outono do mesmo ano, cuidando dos arranjos de seu funeral junto a Zeng Xi. As palavras e ensinamentos do mestre marcaram profundamente o discípulo, que continuou as aulas com Zeng, à medida que se integrava cada vez mais a Shanghai. As coleções de seus mestres eram baseadas principalmente em exemplares de Ba Da Shanren e Shitao e serviram de repertório para os seus estudos iniciais. Chang,

¹⁵⁹ 四王: Sì Wáng: Os quatro Wangs eram 王時敏: Wáng Shímǐn (c. 1592–1680); 王鑒: Wáng Jiàn (c. 1598–1677); 王翬: Wáng Huī (1632–1717) e 王原祁: Wáng Yuánqí (c. 1642–1715).

¹⁶⁰ 董其昌: Dǒng Qíchāng (1555–1636).

¹⁶¹ 四僧: Sì Sēng: Os Quatro monges eram: Bada Shanren 八大山人 (c. 1626–1705); Shitao 石濤 (c. 1642–1707); Kūn cán 髡殘 (c. 1612–1674); e Hóng rén 弘仁 (c. 1610–1664).

¹⁶² Ver: Ryckmans (2010) p.155.

¹⁶³ Ver: Ryckmans (2010) p.25-26.

contudo, teve acesso a coleções importantes como a dos herdeiros de Li Weizhuang¹⁶⁴, entrando em contato com a obra de pintores das dinastias Ming, Qing e mesmo do período Yuan¹⁶⁵. Ele também participou ativamente de sociedades e grupos artísticos ligados à pintura e à caligrafia, nos quais criou vínculos de amizade com pintores como Huang Junbì¹⁶⁶ e poetas como Xie Yucen¹⁶⁷. Nesse mesmo período, atuou no mercado de arte, e conseguiu adquirir obras importantes que deram início a sua coleção particular¹⁶⁸. Em meados de 1923, mudou-se com seu pai e Shanzi para o distrito de Songjian, nos subúrbios de Shanghai, onde o irmão mais velho havia sido convidado a ocupar um cargo público no governo municipal. A relação dos irmãos foi produtiva enquanto conviveram por pouco mais de um ano. Contudo, tiveram de enfrentar juntos a perda do pai, meses depois. Pouco se sabe sobre Zhang Zhongfa; Fu Shen (1991) nos conta que uma de suas ocupações era a criação de cães, paixão que foi herdada por seus filhos¹⁶⁹. Nessa mesma época, Chang começará a cultivar sua longa barba, procurando uma aparência mais madura e tornando-se mais parecido com seu pai.

Em 1925, *Dai-chien* viajou para Pequim com Shanzi, onde visitaram o recém inaugurado Museu Nacional do Palácio¹⁷⁰, posteriormente transferido para Taipei. Lá entrou em contato com parte do acervo imperial e aproveitou para ver obras diferentes das que circulavam nos meios de Shanghai. Law (2004) aponta para o contato com o *Xiaozhong Jianda*¹⁷¹, álbum em que Dong Qichang realiza exercícios de cópia de pinturas antigas¹⁷². Outro acontecimento relacionado com a passagem de Chang por Pequim naquele ano envolve o famoso pintor e estudioso Chen Banding¹⁷³. Embora Law (2004) aponte diferentes versões da história¹⁷⁴, em certa ocasião, Chen havia convidado artistas e colecionadores para apresentar a mais

¹⁶⁴ 李薇莊: Lǐ Wēizhuāng (1873–1913), político chinês ligado aos primeiros anos da República.

¹⁶⁵ Ver: Law (2004) p.109.

¹⁶⁶ 黃君璧: Huáng Jūnbì (1899–1991).

¹⁶⁷ 謝玉岑: Xiè Yùcén (1899–1935).

¹⁶⁸ Ver: Law (2004) p.144.

¹⁶⁹ Ver: Fu (1991) p.210.

¹⁷⁰ 國立故宮博物院: Guólì Gùgōng Bówùyùàn: *National Palace Museum* ou Museu Nacional do Palácio.

¹⁷¹ 小中見大: Xiǎo zhōng jiàn dà.

¹⁷² Ver: Law (2004) p.158.

¹⁷³ 陳半丁: Chén Bāndīng (1876-1970).

¹⁷⁴ Ver: Law (2004) p.84

nova aquisição de sua coleção, um pequeno álbum de paisagens de Shitao. Entre os convidados estava Chang, que prontamente declarou tratar-se de uma cópia de sua autoria, causando grande espanto. Após uma sabatina de perguntas de Banding e seus convidados, Chang conseguiu provar seus argumentos. Naquela época, suas fabricações de pequenos álbuns de Shitao haviam atingido um alto grau de qualidade, o que tornava tarefa difícil a diferenciação do original. Em Shanghai, realizou sua primeira exposição individual, e já se falava sobre sua surpreendente capacidade de imitação, e ainda naquele ano, ele conseguiu expandir sua reputação de copista à *Capital do Norte*. Chang já havia observado e manuseado uma quantidade razoável de obras-primas da história da arte chinesa e marcado sua presença dentro dos círculos artísticos das duas principais metrópoles do país. Contudo, seu repertório de *paisagens mentais* estava limitado às formações rochosas de sua terra natal e das proximidades de Shanghai. A necessidade de viajar para cenários naturais e montanhas célebres é um dos pontos de concordância entre pintores de atitudes diametralmente opostas como Shitao e Dong Qichang. Chang costumava citar um aforismo de Dong: *Ler dez mil livros e viajar dez mil milhas*¹⁷⁵. Assim, o artista visitou um considerável número de montanhas nos anos seguintes, viajando pelo país em busca de famosas vistas que, aliadas ao seu crescente repertório de referências da história da pintura, criaram a base necessária para seus estudos naquele que seria o gênero mais explorado em sua carreira, a pintura de *Montanhas e Rios*.

¹⁷⁵ Gao (1861) p.20, Tradução nossa.

4. As Montanhas Amarelas

O termo que historicamente define a ideia de pintura de paisagem na cultura chinesa e de uso corrente é *Shanshui*¹⁷⁶, que pode ser traduzido como *Montanhas e Rios*. Embora seja difícil determinar com exatidão seu surgimento, a primeira menção em um tratado sobre arte é creditada ao pintor e teórico Zong Bing¹⁷⁷, em seu *Huà Shānshuǐ Xù*¹⁷⁸. Zong lamenta a limitação física causada pela velhice, que o impedia de escalar as montanhas que costumava visitar em sua juventude. No sopé de um monte próximo à sua residência, ele fez reflexões acerca da pintura de paisagem enquanto observava a formação rochosa de diferentes distâncias. Zong relata que, quanto mais afastado da montanha, mais ela se tornava visível em sua totalidade, até que em certa distância, estendendo um fino pedaço de seda na direção do monte, ele o observa dentro dos limites da moldura¹⁷⁹. Zong Bing descreve a natureza e o ato da pintura em uma perspectiva metafísica. Para ele, a paisagem liberta o *espírito*¹⁸⁰. Entre as montanhas, o auto-cultivo e a dedicação às artes pode levar o indivíduo a comunhão com a natureza e a integração ao universo.

Schachter (2011) associa a utilização do termo *Shanshui*, no texto de Zong, a uma passagem dos *Analectos* em que Confúcio compara características do temperamento humano às imagens da água e da montanha¹⁸¹. Zong Bing viveu entre os séculos IV e V, momento em que a pintura de paisagem começava a desenvolver-se em um gênero independente. Desse período datam os primeiros textos sobre o tema e as obras mais antigas que chegaram preservadas à atualidade, geralmente por meio de cópias datadas da dinastia Song. Antes disso, a paisagem limitava-se a plano de fundo ou cenário de figuras humanas, cenas de corte ou passagens religiosas, como no caso das obras atribuídas à Gu Kaizhi¹⁸²,

¹⁷⁶ 山水: Shānshuǐ.

¹⁷⁷ 宗炳: Zōng Bǐng (c.375– 443).

¹⁷⁸ 画山水序: Huà shānshuǐ xù, pode ser traduzido como Prefácio ou Introdução à pintura de paisagem.

¹⁷⁹ Ver a tradução de Schachter (2011) p.131, utilizada como referência neste capítulo.

¹⁸⁰ 神: Shén: *Espírito*.

¹⁸¹ “*Os de sabedoria se regozijam com a água. Os de benevolência com a montanha*”. Tradução de Schachter (2011) p.74 do original: 知者樂水, 仁者樂山.

¹⁸² 顧愷之: Gù Kǎizhī (344–406).

ativo no final do século IV, das quais se tem registro visual através de cópias posteriores. Das obras a ele atribuídas destacam-se *Advertências às damas*¹⁸³ e *Deusa do Rio Luo*¹⁸⁴. Em ambas, as montanhas, rios e nuvens estão presentes, embora não sejam protagonistas. Esses são os mais antigos registros de uma incipiente representação da paisagem na pintura clássica de que se tem registro visual. Durante o final da dinastia Tang, o gênero toma forma e, no período das *Cinco Dinastias* (907–979), atinge sua maturidade, em um estilo monumental que tem em Jing Hao sua pedra angular. Na metade da dinastia Song, os *oficiais* participaram ativamente do governo e da sociedade, momento em que desenvolveram uma pintura que se distinguia da produção dos paisagistas monumentais. Em seus escritos, Su Shi e Mi Fu promoveram uma visão idealizada da natureza, priorizando a ênfase na caligrafia, abandonando o recém adquirido realismo, e valorizando o sentido simbólico de determinados temas e a beleza abstrata do traço¹⁸⁵. A explicação da ruptura precoce com a representação realista na pintura chinesa de paisagem pode estar na sua relação com a poesia, que também utilizava metáforas do mundo natural para expressar sentimentos humanos¹⁸⁶. A ideia de uma *Poesia de Paisagem*¹⁸⁷ surge por volta do século V, associada à obra de Xie Lingyun¹⁸⁸, embora nos textos de Gu Kaizhi e Zong Bing já existissem descrições poéticas dos cenários naturais. Poucos séculos depois, a Dinastia Tang é referida como a *Era de Ouro* da poesia chinesa¹⁸⁹, e terá em Wang Wei e Meng Haoran¹⁹⁰ os máximos poetas da *paisagem escrita*, no período em que viveram os *imortais* Li Bai e Du Fu¹⁹¹.

A teoria estética de Shitao, com sua escrita metafísica, parece mais próxima de Zong Bing. Para esses autores, pintar a paisagem é um ato de comunhão com a natureza, uma maneira de vislumbrar o *Caminho*¹⁹², que pode ser canalizado pelo

¹⁸³ 女史箴圖: Nǚshǐ Zhēn Tú.

¹⁸⁴ 洛神賦: Luòshén Fù.

¹⁸⁵ Ver: Fu (1991) p.64.

¹⁸⁶ Ver: Fu(1991) p.65.

¹⁸⁷ 山水詩: Shānshuǐ shī.

¹⁸⁸ 謝靈運: Xiè Língyùn (c.385–433).

¹⁸⁹ Sobre a poesia da dinastia Tang, Ver: Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao (2013).

¹⁹⁰ 王維: Wáng Wéi (701–761) e 孟浩然 Mèng Hàorán. (c.691–740).

¹⁹¹ 李白: Lǐ Bái (701 — 762) e 杜甫: Dǔ Fǔ (712–770), os mais importantes poetas da história chinesa.

¹⁹² 道: Dào: *Caminho*, conceito máximo do Taoísmo.

pincel, desde que a mente esteja livre de limitações. Assim como Zong, o monge tem na observação da natureza seu maior modelo. No entanto, a beleza da paisagem estava condicionada ao domínio da técnica, não bastando ao artista amparar-se unicamente na observação no cenário ou mesmo no entendimento de seus aspectos filosóficos. Todavia, a excessiva ênfase na técnica ou na cópia, ignorando aspectos conceituais, não seria o bastante para a formação de um bom pintor: sem um pulso livre e um pincel treinado, o *Dao* igualmente não se manifestará. Chang concorda com o equilíbrio proposto por Shitao, nenhuma pintura de paisagem constituirá uma obra-prima se seu aspecto conceitual for desvinculado de uma boa técnica com o pincel¹⁹³, embora em seus discursos, ele demonstre certa concordância com a sistematização da pintura, ao contrário do monge. Chang também elaborou uma lista com doze observações sobre a pintura, em que sintetiza conceitos que podem ser encontrados nos clássicos. Em seu discurso sobre a paisagem, ele também menciona categorias de texturas e pinceladas¹⁹⁴. Nesse momento, Chang refere-se a um célebre ensaio¹⁹⁵ de Zheng Ji¹⁹⁶, e cita algumas classificações de *texturas*¹⁹⁷, apontando quais eram utilizadas por artistas como Dong Yuan e Fan Kuan¹⁹⁸.

Naquela altura, Chang já havia manuseado um razoável número de originais de Shitao e a evolução de sua técnica lhe permitia cópias cada vez maiores e elaboradas. Após reproduzir a caligrafia do monge e álbuns com pequenas cenas da natureza¹⁹⁹, ele finalmente se arriscou em paisagens de maiores proporções. Na pintura leiloadada pela Christie's em Hong Kong no ano de 2016²⁰⁰, anteriormente na coleção do professor Li Deyan²⁰¹, Chang imita Shitao em uma obra que ultrapassa três metros de altura. Em primeiro plano, o movimento da água entrecorta conjuntos

¹⁹³ Gao (1961) p.56.

¹⁹⁴ Chang usa o termo 皴: *Cūn*, que pode ser traduzido como vinco, ruga ou craquelado, e se refere a padrões e texturas formadas na superfície de determinados materiais.

¹⁹⁵ 梦幻居画学简明: Mènghuàn jū huà xué jiǎnmíng, sobre esse texto ver: Hui & Jia (2019) p.169–170

¹⁹⁶ 郑绩: Zhèng jī (1813–1874).

¹⁹⁷ Dentre as classificações citadas por Chang: Fibras-de-Cânhamo 披麻皴; Folha de Lótus 荷叶皴, Textura de nuvem 云皴, Corte de machado 折带皴 e Pêlo de búfalo 牛毛皴.

¹⁹⁸ Dǒng Yuán 董源 (c.934–c.962) e Fàn kuān 范宽 (c.960–c.1030), paisagistas monumentais do período das Cinco dinastias e do Início do governo Song.

¹⁹⁹ Ver: Fu (1991) p.94.

²⁰⁰ Ver: Anexo C, imagem 8, página 161.

²⁰¹ 李德延: Lǐ Déyán (1923–2001).

de rochas angulosas, abruptamente talhadas. As camadas de veios são preenchidas por traços de junco e pontos de musgo. Delas ergue-se um conjunto de ciprestes, cedros, sicômoros e outras espécies. À frente, uma árvore *Wutong*²⁰² em ascensão, funde-se com um pinheiro-dragão inclinado. O esverdeado cinzento das rochas e o ocre das árvores são marcados por folhagens avermelhadas, e uma árvore branca por pouco não esconde a figura de um *oficial* à margem do lago. O caminho por ele trilhado desaparece no emaranhado de texturas e resulta em uma elegante edificação. O percurso sinuoso do rio é acompanhado pelas rochas, pelas árvores e pela névoa. No alto, ocupando quase todo o canto esquerdo, uma imponente formação rochosa ergue-se do vazio da neblina, recortada por uma crista de pinheiros. O pontilhado diluído causa a ilusão de distância e uma nascente despenca do mais alto ponto, desaparecendo na neblina, enquanto aguadas em tons quentes formam montanhas distantes no horizonte. Muitos desses elementos foram pintados à maneira das paisagens monumentais²⁰³ de Shitao e simulando a lógica da organização espacial do monge, que cria uma impressão de distância ao variar a quantidade de água em seus traços e texturas. Mesmo com uma pincelada suave, Chang consegue transmitir a imponência das montanhas no plano mais alto da pintura, ultrapassando o horizonte, onde a silhueta das cordilheiras distantes é ainda mais etérea. Na inscrição, ele refere-se a Shitao como *Dadizi* e usa o termo *Lin* para definir a cópia realizada, significando que a obra foi produzida através da observação direta. A caligrafia simula a *escrita regular* de Shitao, de rápida execução e uma fluidez evidenciada nos acúmulos de tinta e na assimetria de alguns dos caracteres. Chang reproduz um famoso poema do monge, em que se fundem sentimentos humanos a elementos da paisagem e do clima. O caractere *Xin*²⁰⁴ aparece três vezes em meio ao cenário natural e também está presente como *radical* indicativo de natureza semântica no termo *Niàn Niàn*, que se assemelha ao conceito de *saudade*²⁰⁵: um coração que bate ao longo do poema. Paisagem e poeta são um só corpo. O tema da *reclusão* está presente na associação dos caracteres

²⁰² 梧桐: Wu Tong, também conhecida como *Guarda-sol chinês* ou *Árvore da Fênix*.

²⁰³ Um exemplo pode ser visto no Anexo C, imagem 9, página 163.

²⁰⁴ 心: Xīn: Coração, Pensamento, Mente.

²⁰⁵ 念念: Niàn niàn. A repetição do termo 念: niàn, possui significados relacionados a ideia de: lembrança, memória, sentir falta de algo que não se vê há muito tempo. Seu caractere é formado por 今: Jīn: agora, presente, e 心 Xīn: coração

*Gēng*²⁰⁶ e *Diào*²⁰⁷, que podem ser traduzidos como *Arando* e *Pescando*, uma metáfora da vida reclusa. Shitao esconde-se nas nuvens profundas e faz sua moradia onde estiver o sol, adaptando-se ao ritmo das estações e do dia e da noite. O clima é frio, a fonte gélida despenca da névoa, o vento primaveril revela a lua e o coração em retiro se enche de melancolia. Em um dos selos presentes nessa obra, Chang usa o nome *Da Feng Tang*²⁰⁸, que será incorporado por ele e seu irmão Shanzi em diversas ocasiões. Fu Shen (1991) nos mostra que o nome está associado a Zhang Feng²⁰⁹, *Oficial* e pintor do início do período Qing, de quem *Da Feng*, ou Grande Vento, era um dos cognomes. Chang admirava o artista e chegou a realizar cópias de sua obra²¹⁰. Apesar de suas famílias serem originárias de regiões diferentes, ele referia-se a Feng como um possível ancestral. *Da Feng Tang* se tornará o nome da coleção de obras-primas de Chang e também de seu ateliê no Brasil. Fu Shen (1991) aponta para o uso do nome em uma inscrição em 1926 e para um selo em uma paisagem ao estilo de Shitao. Embora não mostre nenhuma referência visual em seu catálogo, é possível que ele esteja mencionando a pintura que figurava na coleção de Li Deyan, acima descrita.

Nos anos 20, Chang seguiu *Dadizi* acima de qualquer outro artista, mas também realizou cópias dos outros três pintores monges do início da dinastia Qing: Kuncan, Hongren e Zhu Da²¹¹. É possível que ele tenha observado muitas paisagens verticais de grandes proporções de Shitao e desses outros pintores, que hoje se encontram no importante acervo do Museu de Shanghai²¹². O jovem também copiou outros mestres da chamada *Escola de Anhui*²¹³, à medida que o trabalho desses artistas tornava-se uma tendência entre os colecionadores de Shanghai. A província de Anhui fica à cerca de 400 quilômetros da metrópole e é lá que se localizam as *Montanhas Amarelas*²¹⁴, uma das maiores cordilheiras chinesas, com picos que

²⁰⁶ 畊: Gēng: Plantio, Arado.

²⁰⁷ 釣: Diào: Pesca.

²⁰⁸ 大風堂: Dà Fēng Táng: *Pavilhão do Grande Vento*.

²⁰⁹ 張風: Zhāng Fēng (c.1628–1662).

²¹⁰ Ver: Fu (1991) p.96.

²¹¹ Ver: Fu (1991) p. 66.

²¹² 上海博物館: Shànghǎi Bówùguǎn.

²¹³ 安徽: Ānhuī: Província localizada ao leste da China, onde se estão as Montanhas Amarelas.

²¹⁴ 黃山: Huángshān: Montanhas Amarelas.

ultrapassam mil metros de altura. Foi tema de inúmeros poemas e pinturas, em especial no início do período Qing. Chang, que já havia observado muitas representações do *Huangshan*, incluindo obras de Shitao, viajou para as montanhas pela primeira vez em 1927, em uma série de excursões pelo continente na segunda metade da década de 20. Em seu breve texto sobre a pintura de paisagem²¹⁵, ele cita um aforismo do pintor Guo Xi²¹⁶ para ilustrar a apreciação do gênero. Para ele, a pintura deve ser boa o bastante para fazer despertar no observador o desejo de visitar e caminhar na paisagem pintada. O olhar passeia pelas trilhas e estradas da pintura à medida que a mente se transporta para dentro do papel; a sintonia entre espectador e obra é semelhante a do pintor com a natureza. Uma pintura de paisagem verdadeiramente digna de nota deve fazer com que o espectador queira *morar* na obra por anos e anos. Ainda em 1927, Chang visitou o Monte Kūmngan²¹⁷, na Coreia e, no ano seguinte, o Monte Tai²¹⁸, uma das Cinco Montanhas Sagradas²¹⁹ da China, localizada na província de Shandong. Certa vez, seu falecido mestre Li Ruiqing havia dito que ver as nuvens no Huangshan e o nascer do sol no monte Tai foram as experiências mais maravilhosas de sua vida²²⁰, o que pode ter influenciado a escolha dos primeiros destinos visitados por Chang. Em meio às viagens, ele transitou entre Shanghai e Pequim onde encontrou escritores e artistas famosos como Yu Youren e Pu Ru²²¹ e participou de sociedades de pintura e exposições coletivas.

Em 1930, ele perdeu seu mestre e grande amigo Zeng Xi, aos 69 anos. Há uma década, Chang havia encontrado Zeng, na esperança que este o apresentasse aos círculos artísticos de Shanghai e, no começo dos anos 30, o jovem de Neijiang já era um artista relativamente famoso, em grande parte graças ao seu professor, a quem reverenciou por toda sua carreira. Sem mestres, Chang se aproximava da natureza

²¹⁵ Ver: Gao (1961) p.56.

²¹⁶ 郭熙: Guō Xī (c. 1020 – c. 1090).

²¹⁷ 金剛山, em chinês: Jīngāng Shān.

²¹⁸ 泰山; Tàì Shān, na província de Shāndōng 山东.

²¹⁹ 五嶽 Wǔyuè: As cinco montanhas sagradas são: Monte Tai 泰山; 華山 Monte Huà; 衡山 Monte Héng em Hunan; 恒山 Monte Héng em Shaanxi; e o 嵩山 Monte Song.

²²⁰ Ver: Fu (1991) p.26.

²²¹ 于右任: Yú Yòurèn (1879–1964) e 溥儒 Pǔ Rú, também conhecido como 溥心畬 Pǔ Xīn Yu (1896–1963).

e realizou sua segunda viagem ao *Huangshan* em 1931, dessa vez com seu irmão Shanzi, produzindo desenhos ao ar livre e fotografias da paisagem que seriam utilizadas nas composições de algumas pinturas²²². Chang já havia dedicado boa parte de seus estudos aos modelos antigos e era chegada a hora de desenvolver sua própria visão das *Montanhas Amarelas*. Nas pinturas da década de 30, ele utilizou traços e soluções estéticas que simulavam os mestres do início do período Qing, mas também realizou cópias com base em originais. Chang realizou imitações de Mei Qing²²³, pintor da *Escola de Anhui*, influenciador de Shitao no começo de sua carreira, conhecido por suas composições experimentais, em que subverte o ponto de vista através da alternância de espaços vazios e cheios, sobreposições e inversões da perspectiva. Para Chang, Mei Qing era capaz de captar a natureza mutável dos picos retorcidos das Montanhas Amarelas²²⁴. Por volta de 1930, Chang copiou uma paisagem desse artista que retrata o *Planalto de Wenshu*²²⁵, utilizando um modelo como base²²⁶. Para Fu Shen (1991), o traço de Chang é identificável pela dificuldade em capturar as texturas usadas por Mei Qing, que foram influenciadas por Wang Meng²²⁷, pintor da dinastia Yuan que ele ainda não havia estudado em profundidade²²⁸. A pintura de Chang é etérea, dando ênfase à cor, um sutil brilho azulado. Outro ponto é o traçado das montanhas, mais delicado que o original. Chang também altera a composição de sua versão para que ela se torne mais alongada, aumentando a névoa que predomina na metade inferior da pintura. No alto, os picos emolduram um pequeno vilarejo, encaixado no cinturão de penhascos, onde estão três figuras sentadas. As distâncias são incalculáveis, a névoa predomina e poucas árvores podem ser identificadas. Chang também alterou o local da inscrição, posicionando-a no canto superior esquerdo. Outras obras de Mei Qing foram utilizadas como referência, sendo a caligrafia original copiada com a substituição de alguns caracteres. Na inscrição assinada como *Qushan*²²⁹, pseudônimo de Mei Qing, ele descreve trechos famosos do cenário das *Montanhas*

²²² Ver: Anexo B, fotografias 12,13,14 e 15, página 127; e fotografias 16 e 17, página 128.

²²³ 梅清 Méi Qīng (c.1623–1697).

²²⁴ Ver: Fu (1991) p.99.

²²⁵ 文殊臺 Wénshū Tái.

²²⁶ Ver: Anexo C, imagens 10 e 11, páginas 165 e 167.

²²⁷ 王蒙 Wáng Méng (c.1308–1385).

²²⁸ Ver Fu (1991) p.101.

²²⁹ 瞿山: Qú Shān.

Amarelas, como o *Pico do Lótus*, considerado o mais alto de toda a cordilheira, ou o *Pico Tiandu*. Abaixo deles, os trinta e seis picos aos quais o autor se refere são formações rochosas menores. O próprio planalto de Wenshu é um cenário famoso nas montanhas, seu nome refere-se a divindade do budismo chinês correspondente ao *Boddhisatva Manjusri*²³⁰, um dos mais significantes seres *iluminados* da tradição Mahayana do budismo. Manjusri é mencionado em *Sutras* como o já citado *Prajnaparamita*, do qual deriva o nome de monge de Chang, *Dai-chien*.

²³⁰ Do sânscrito: मञ्जुश्री: Mañjuśrī.

5. Chang do Sul e Pu do Norte

No início da década de 30, Dai-chien e Shanzi deixaram os subúrbios de Shanghai para viver em residências localizadas em famosos jardins tradicionais chineses²³¹, nos quais entraram em contato com o paisagismo da Dinastia Ming. Em 1932, os irmãos passaram uma curta estadia no *Wangshi Yuan*²³², em Suzhou, província de Jiangsu, onde Chang alugou um pavilhão no complexo de jardins e construções. Ali, os irmãos conviveram com estudiosos como Ye Gongchuo²³³, que aconselhou Chang a desenvolver sua técnica de traço pelo desenho de figuras e retratos. Ainda em 1932, alugaram um lote no *Yihe Yuan*²³⁴, o Palácio de Verão em Pequim, dividido em espaços que eram alugados para artistas, políticos e intelectuais. A arquitetura e a composição dos jardins seria de grande influência para o artista. Os lagos artificiais e poços, os *Penjings*²³⁵, os pinheiros e outras árvores, formavam um microcosmo da paisagem em meio às pontes e pequenas construções. Chang apreciava os recortes do cenário e, assim como os eruditos da dinastia Ming, encontrava nos jardins uma inspiração para as suas paisagens. Shanzi também teve a oportunidade de criar alguns tigres²³⁶ no Wangshi Yuan, que serviram de modelo para suas pinturas. No Brasil, ao construir seu próprio jardim em Mogi das Cruzes, Chang usaria como maior exemplo as residências que teve acesso no começo da década de 30. No Palácio de Verão, ele também estreitou laços com o pintor Pu Ru, que também alugava um lote no local. Pu Ru era bisneto do imperador Daoguang²³⁷ e primo do último governante da dinastia Qing, Puyi²³⁸ e, assim como Chang, foi exímio pintor, poeta, calígrafo, colecionador e conhecedor de obras antigas. Desde criança teve acesso às coleções imperiais e ao estudo dos clássicos e da pintura. Chang e Pu Ru já haviam se encontrado em Pequim anos atrás, mas a proximidade

²³¹ Ver: Fu (1991) p.310 e Law (2004) p.116.

²³² 網師園: Wǎngshī Yuán: O Jardim do Mestre das Redes.

²³³ 葉恭綽: Yè Gōngchuò (1881–1968).

²³⁴ 頤和園: Yíhéyuán ou Jardim da Harmonia Cultivada.

²³⁵ 盆景: Pénjǐng, árvores em miniatura cultivadas através de técnicas de poda e ornamentações, formando pequenas paisagens micro cósmicas. Popularizados no Brasil por sua versão japonesa, conhecida como Bonsai.

²³⁶ Imagens dos irmãos no *Jardim do Mestre das Redes* podem ser vistas no Anexo B, fotografias 10 e 11, página 126.

²³⁷ 道光: Dào Guāng (1782–1850), Oitavo Imperador da Dinastia Qing.

²³⁸ 溥儀: Pǔyí (1906–1967).

de suas residências no Palácio de Verão levou os artistas a colaborarem com frequência, estudando e pintando obras em conjunto. Os amigos produziram pequenos álbuns colaborativos com pinturas rápidas, que eram vendidos a colecionadores da capital. A amizade com o bem relacionado Pu foi definitiva para que Chang afirmasse seu espaço nos círculos artísticos e conhecesse cada vez mais personagens influentes. A amizade dos dois tornou-se célebre, e gerou o epíteto *Chang do Sul e Pu do Norte*²³⁹, devido à fama dos artistas em Shanghai e Pequim²⁴⁰, respectivamente. Ambos os pintores apreciavam a obra de Shitao e de outros mestres da Dinastia Qing, mas seus estilos eram contrastantes: o traço de Chang nos anos 30 era altamente expressivo, enquanto o de Pu era polido e elegante.

Embora dedicado a ampliar cada vez mais seu leque de referências relacionadas às Montanhas Amarelas, Chang voltava sempre a Shitao. Em contrapartida às pequenas proporções da pintura do *Planalto Wenshu*, ele pintou outra paisagem monumental amplamente baseada no monge²⁴¹. Naquela altura, Chang era capaz de reproduzir não só os elementos básicos com grande habilidade, mas também o ritmo de seu modelo. Na inscrição, Chang reconhece tratar-se de uma réplica *Lin*, embora o protótipo da pintura e do poema não tenham sido identificados²⁴². Na paisagem, elegantes pinheiros de densa folhagem flutuam sobre a névoa e confundem-se com as manchas geradas no espaço negativo, traçando um caminho imaginário que vai da pequena habitação localizada no canto inferior, na qual pode-se ver uma criança com um pincel e papel, até o topo das montanhas mais altas, onde um pinheiro solitário inclina-se para o abismo. Passando pela figura de dois *oficiais* que escalam uma colina localizada no centro da composição, as figuras humanas estão integradas ao cenário. O personagem central se posiciona de maneira ativa com seu cajado, como uma pequena montanha, que contrasta com a monumentalidade do conjunto de sólidos picos ao fundo, dos quais uma nascente despenca e funde-se à névoa. A total harmonia dos elementos é evidenciada pela composição delicada

²³⁹ 南張北溥: Nán Zhāngběipǔ.

²⁴⁰ Ver: Law (2004) p.93 e Fu (1991) p.110.

²⁴¹ Ver: Anexo C, imagem 12, página 169.

²⁴² Ver: Fu (1991) p.108.

de Chang. Em um dos selos, ele admite a suposta cópia, na inscrição *Gosto de melão-amargo*²⁴³, assinatura utilizada em suas cópias assumidas do monge. A caligrafia localizada no canto superior esquerdo mostra o ritmo e a assimetria intencional de Shitao. No longo poema, o autor descreve a natureza que o rodeia. Nos versos, o termo *Qing*²⁴⁴ foi tradicionalmente utilizado para referir-se tanto ao azul quanto ao verde, não havendo distinção específica na linguagem chinesa para ambos até a era moderna, sendo consideradas matizes diferentes de uma única cor. A imagem dos pinheiros ao longo dos rochedos, erguendo-se abruptamente da neblina, é uma descrição poética adequada à interpretação de Shitao das Montanhas Amarelas e seus contrastes. Uma nascente despenca do firmamento e os *imortais* residem nas profundezas dos vales de névoa. Na infinitude do mundo natural, desaparecem as medidas humanas, o sol se esconde e o cenário se torna cada vez mais frio, enquanto a neblina atinge a cerca na qual o poeta se apoia, enchendo a pintura de vazio.

Chang continuava suas viagens pelas montanhas da China, visitando o Monte Heng²⁴⁵ em Hunan em 1933 e o Monte Hua em 1934 e depois em 1935. Quando não estava peregrinando pelas montanhas, se hospedava no *Palácio de Verão* com Shanzi e o vizinho Pu Ru, em 1934 realizou sua primeira individual em Pequim, onde conquistou uma fama cada vez maior²⁴⁶. No meio da década de 30, embora continuasse desenvolvendo o estilo da escola de *Anhui*, Chang também executou obras de maior experimentalismo como *Outono claro na Garganta de Wu*²⁴⁷. Nessa pintura de pequenas proporções, ele utilizou o estilo *Mogu*²⁴⁸, caracterizado pela construção das formas através de manchas de tinta, e a ausência de traçado. Fu Shen (1991) atribui como principal referência de Chang nesse estilo um de seus fundadores, Zhang Sengyou²⁴⁹, famoso pintor de animais de quem restaram poucas obras, mas que teve sua estética propagada por mestres como Dong Qichang. A

²⁴³ 苦瓜滋味: Kǔguā Zīwèi.

²⁴⁴ 青: Qīng: Verde-azul.

²⁴⁵ 衡山: Héngshān.

²⁴⁶ Ver: Feng (2010) p.234 e Fu (1991) p.81 e Lin (2015) p.23.

²⁴⁷ Ver: Anexo C, imagem 13, página 171.

²⁴⁸ 沒骨: Mògǔ: Estilo que pode ser traduzido como *sem ossatura*.

²⁴⁹ 張僧繇: Zhāng sēng yáo (c.490–540).

predominância estrutural da cor na pintura é uma de suas características principais. Chang já realizava experiências com cores vibrantes, mesmo antes de um contato profundo com o cromatismo da arte budista. Familiarizado com a pintura religiosa, ele já havia visitado as cavernas de *Longmen*²⁵⁰ em 1935, em que parte da estatuária possui vestígios de sua policromia original. Embora Chang refira-se a Wang Shen²⁵¹ na inscrição, é difícil afirmar que o artista tenha observado alguma obra que possa ter servido de matriz para *Outono Claro*²⁵². Wang é um pintor da Dinastia Song, expoente do gênero de *Paisagem Azul e Verde*²⁵³, a quem são atribuídas obras do acervo do *Metropolitan Museum* e também do Museu Nacional do Palácio, em Taiwan. Na pintura, a formação rochosa presente na região das *Três Gargantas*²⁵⁴, próximo à *Garganta de Wu*²⁵⁵, parece remeter aos pinheiros e formas retorcidas das Montanhas Amarelas. Os tons de vermelho rompem com o predominante verde-azul. Chang usa o branco para delimitar áreas mais claras que o próprio papel, cortando a parte inferior da pintura com uma nuvem paralela ao rio. A imagem clara da água serve de base para que as cores utilizadas na montanha possam brilhar. Os picos projetam-se ao céu e o branco novamente é luz na mais alta montanha; o brilho avermelhado das árvores e rochas representa o crepúsculo. No poema, em uma caligrafia que destoa de Shitao e parece remeter aos professores Zeng e Li, o termo *Jǐng luò*²⁵⁶ pode estar se referindo à constelação chinesa do Poço, mas também a Sichuan. Chang pode estar se referindo a um breve escrito²⁵⁷ presente no *Yiwen Leiju*²⁵⁸, que descreve o Monte Min²⁵⁹. O artista navegava com frequência entre a província onde nasceu e Shanghai, seguindo o curso do Yangtze, passando pela região das Três Gargantas²⁶⁰. No retorno para a sua casa em Sichuan, Chang ouvia os urros dos gibões, habitantes das montanhas da região, e relembra seu mestre Zeng Xi, que o batizou

²⁵⁰ 龍門石窟: Lóngmén Shíkū: Cavernas do Portal do Dragão.

²⁵¹ 王詵: Wáng Shēn (c.1036–c.1093).

²⁵² Ver: Feng (2010) p.232–233.

²⁵³ 青綠山水: Qīng-Lǜ Shān-Shuǐ.

²⁵⁴ 三峽: Sānxiá.

²⁵⁵ 巫峽: Wū xiá.

²⁵⁶ 井絡: Jǐng luò.

²⁵⁷ 岷山之地为井絡: “O terreno do monte Min é como *Jǐng luò*” (Tradução nossa).

²⁵⁸ 藝文類聚: Yì Wén Lèijù: Coletânea de inscrições caligráficas realizada na Dinastia Tang, onde reúnem-se escritos de diversas épocas e temas, incluindo descrições de famosas montanhas.

²⁵⁹ 岷山: Mín shān: Cordilheira que passa pelas regiões de Sichuan e Gansu.

²⁶⁰ Ver: Fu (1991) p.122.

com o nome *Yuan*. Chang associa o som dos macacos à lembrança de casa. Ao passar pelo *Templo do Imperador Branco*²⁶¹, imortalizado nas obras dos poetas Li Bai e Du Fu, e continuar o caminho pela *Garganta do Touro Amarelo*²⁶², as lembranças de seus familiares parecem pesar em sua memória. Chang vivia entre Pequim e Shanghai, mas sua família e filhos viviam em Sichuan. O artista perdeu sua mãe um ano após pintar essa obra, na mesma época em que se intensificaram os conflitos entre o governo do Kuomintang e o Partido Comunista, na *Guerra Civil Chinesa*, em um cenário de instabilidade política no período entre guerras mundiais.

À medida que seu estilo se tornava mais experimental, Chang se afastava da referência de Shitao, embora ainda praticasse a obra de outros dos *Quatro Monges*. Hongren e Zhu Da foram copiados em menor quantidade que *Dadizi* e Kuncan. Zhu Da, também chamado de Ba Da Shanren, era um membro da nobreza Ming que viveu recluso durante o domínio dos manchus. Seu estilo caligráfico é austero e monocromático, dominado por um traçado linear, em pinturas pequenas de pássaros, rochas e aves. Hongren também tornou-se monge em recusa ao serviço em um governo que não reconhecia como legítimo, seu traçado firme era adaptado aos recortes bem definidos e aos pinheiros das Montanhas Amarelas. Embora um pintor hábil, Chang não era um especialista no traçado, e talvez por essa razão tenha copiado Hongren em menor quantidade. O minimalismo e a ênfase nos contornos destoam dos jogos de texturas e aguadas de Shitao, que mais se assemelha às composições do outro monge: Kuncan, que Chang copiará por último. Kuncan viveu recluso na região de Nanjing²⁶³, leal ao governo Ming e praticando o budismo Chan. Segundo Fu Shen (1991), a escassez de seus trabalhos pode ter adiado a sua influência na obra de Chang²⁶⁴. O autor compara a obra de Kuncan à Huang Gonwang e Wang Meng²⁶⁵, mestres da dinastia Yuan. O estilo individual de Chang entre as décadas de 30 e 40, era uma mistura das influências de Shitao e

²⁶¹ 白帝城: Bái dì chéng: “Templo do Imperador Branco”, é um complexo de monastérios localizados na região das Três Gargantas, na parte intermediária do Rio Yangtze, imortalizada pelos poetas Li Bai e Du Fu.

²⁶² 黄牛峡 ou Huang Niu Xia, Formação rochosa na região das Três Gargantas, ao longo do rio Yangtze.

²⁶³ 南京: Nánjīng.

²⁶⁴ Ver: Fu (1991) p.126-128.

²⁶⁵ 黃公望: Huáng Gōngwàng (1269–1354) e 王蒙 Wáng Méng (c.1308–1385).

Kuncan e é conhecido como *Estilo das Duas Rochas*²⁶⁶, já que os dois mestres da dinastia Qing possuem o caractere de *rocha* em seus pseudônimos. Chang reproduzia com mais segurança seus estilos por não se ampararem tanto na precisão das linhas e formas, mas sim em um traçado diverso e profuso que se mistura às texturas e aguadas.

Em meados dos anos 30, Chang realizou uma importante cópia de Kuncan, *Mil Milhas nas Montanhas Amarelas*²⁶⁷. Uma pintura de um metro de altura que se encontra no acervo da universidade de Yale, copiada diretamente de um modelo que foi posteriormente identificado como *Lendo no Pavilhão d'água*²⁶⁸ do acervo do Museu da Província de Guangdong²⁶⁹. A obra, assinada como *Shixi*, não traz nenhum indício de uma cópia assumida, e pode ter sido produzida com a intenção de falsificação. Chang copia a composição, a pintura e a caligrafia. Entretanto, elimina uma das figuras humanas e redistribui os caracteres da inscrição pelo espaço vazio. O ritmo da caligrafia remete ao de Kuncan. Os caracteres, em sua individualidade, ecoam o estilo de seu mestre Li Ruiqing²⁷⁰. No poema de Kuncan replicado na pintura, a paisagem das Montanhas Amarelas é descrita com o uso de recursos visuais, enquanto é revelado o estado mental do poeta em meio à natureza. A cadeia de acontecimentos é iniciada pela imagem da névoa que toma conta da rústica cabana em que se encontra o poeta. O elogio à vida reclusa é pontuado por uma crítica à sociedade urbana, presente na imagem do artista confinado entre os eixos de uma carruagem. A comunhão com o cenário natural leva o poeta ao êxtase, a paisagem torna-se tinta e o artista é transportado para dentro da pintura. Voando no céu como um imortal, ele aterrissa no topo de uma montanha e clama ao universo, que o responde. O poema enche-se de cor em milhas de azul e esmeralda. A textura densa criada pela linguagem escrita é consonante com a variedade exuberante da pincelada de Kuncan, que assume um ritmo vertiginoso, e é concluído com a imagem de uma cascata de jade que tinge o vazio do céu. A

²⁶⁶ 二石: Èr shí: As Duas Rochas: Shitao 石涛 e Shixi 石谿.

²⁶⁷ Ver: Anexo C, imagem 14, página 173.

²⁶⁸ Ver: Anexo C, imagem 15, página 175.

²⁶⁹ 广东省博物馆: Guǎngdōng Shěng Bówùguǎn.

²⁷⁰ Ver: Fu (1991) p.128.

composição de Kuncan é sinuosa e serpeia como um dragão que ascende aos céus. As figuras são suprimidas pelas texturas de uma natureza exuberante que, apesar da presença humana, parece intocada. A palha utilizada no teto das cabanas mistura-se à vegetação. No primeiro plano, à esquerda, um imponente pinheiro ascendente simula o movimento das rochas. Em contraste, na parte superior, uma cascata despenca e o rio corre até a base da pintura, onde uma figura dentro de um barco observa. Logo acima, em uma pequena construção sob a água, um *oficial* em reclusão lê um papel. A composição é concluída com uma rocha maciça que ocupa a parte mais alta, materialização da força da terra que se ergue, rasgando o céu. Em relação à cor, a predominância dos tons terrosos e do ocre nas rochas, troncos e construções, realça o azul etéreo das escarpas e da poderosa vegetação do pinheiro, erguendo-se da névoa. As cascas e agulhas da cópia são mais suaves do que as do original. Em ambas as obras, a névoa se confunde com o fluxo do rio, mas, na versão de Chang, as nuvens são mais aveludadas do que as delimitadas curvas de seu protótipo. Chang potencializa o jogo de texturas do mestre e mesmo a disposição da caligrafia contribui para esse efeito. A paisagem de Kuncan é sólida, enquanto a cópia de Chang traz a vivacidade de um artista que começa a trilhar seu próprio caminho em meio aos pinheiros e nuvens.

6. As Cavernas dos Mil Budas

Na segunda metade da década de 30, a turbulência política mais uma vez tomou conta da paisagem. Com o início da *Guerra Sino-Japonesa*, em 1937, a política expansionista do Império Japonês tinha o território chinês sob sua mira, obrigando as forças antagônicas do Kuomintang e do Partido Comunista a uma improvável união em plena guerra civil. Chang, que alternava viagens pelas montanhas com sua estadia no *Palácio de Verão*, assistiu de perto a tomada de Pequim e foi detido por cerca de dez meses pelas forças nipônicas²⁷¹, enquanto Shanzi e outros artistas protestaram abertamente contra os invasores²⁷². Após sua libertação, ele retornou para sua terra natal em Sichuan, onde encontrou sua família. Chang também passou períodos intermitentes entre o templo budista *Zhaojue*, em Chengdu²⁷³, capital de Sichuan, e o templo taoísta *Shangqing Gong*²⁷⁴, nas *Montanhas Qincheng*, a menos de 200 quilômetros de *Shu*²⁷⁵. O clima em seu estado natal era mais tranquilo do que em Shanghai e Pequim e, em meio a guerra, era preciso ficar próximo à sua família e continuar a produção artística. Em 1939, Chang viajou para o *Monte Emei*²⁷⁶, principal montanha de Sichuan e a mais alta das *Quatro Montanhas Sagradas do Budismo*²⁷⁷, na companhia do pintor Huang Junbi. A paisagem de sua terra natal era diferente das cada vez mais distantes Montanhas Amarelas e aos 40 anos, Chang já demonstrava um estilo próprio desenvolvido. A intensificação de sua espiritualidade no período em que se iniciava a Segunda Guerra Mundial pode tê-lo aproximado da arte budista, e embora ele já houvesse realizado cópias de figuras de divindades, reconhecia a necessidade de desenvolver um traço mais preciso e meticuloso para esse gênero²⁷⁸. Em 1940, Chang temia a invasão japonesa e pela primeira vez viajou para a distante cidade de Dunhuang²⁷⁹, na província de Gansu²⁸⁰. O

²⁷¹ Andrews & Shen (2012) p.117.

²⁷² Law (2004) p.68-69.

²⁷³ 昭覺寺: Zhāojiué sì em 成都: Chéngdū.

²⁷⁴ 上青宮: Shàng qīng gōng nas Montanhas Qingcheng, 青城山: Qīngchéngshān.

²⁷⁵ Chang costuma usar o termo Shǔ 蜀 para referir-se a Sichuan. Devido ao antigo nome da região, o Reino de Shu ou Shǔ Guó 蜀國.

²⁷⁶ 峨眉山: Éméi shān.

²⁷⁷ 四大佛教名山: Sì dà fójiào míngshān.

²⁷⁸ 工筆: Gōngbǐ: O traço meticuloso dos artesãos e pintores de ofício.

²⁷⁹ 敦煌: Dūnhuáng.

²⁸⁰ Ver: Law (2004) p.68.

deslocamento a partir de Sichuan não era fácil, Dunhuang localiza-se em um oásis e era um ponto de parada obrigatório para os peregrinos durante o auge do comércio na *Rota da Seda*, que conectava a China aos caminhos para o oeste durante a dinastia Tang. O motivo da visita de Chang era o complexo de cavernas e templos budistas presentes ao redor da cidade, do qual fazem parte as grutas de *Yulin*, *Cinco Templos*²⁸¹ e principalmente *Mogao*²⁸², conhecida como *Caverna dos Mil Budas*. A grande quantidade de pinturas murais retratando figuras e passagens do budismo e a imponente estatutária atraíram o artista. As escavações das grutas iniciaram em meados do século IV, para estabelecer um local de meditação e devoção. As imagens começaram a ser pintadas pelos monges na dinastia Sui (581–618) e tiveram seu auge no período Tang, entrando em declínio até seu esquecimento quase completo na dinastia Ming. As cavernas seriam pouco visitadas até o final do século XIX e começo do XX, quando exploradores estrangeiros como Aurel Stein e Paul Pelliot chegaram a cidade²⁸³. No entanto, as grutas foram reivindicadas pela população local e protegidas por Wang Yanlu²⁸⁴, sacerdote taoísta e grande conhecedor da região. Ele iniciou um processo de restauro, mapeamento e divulgação até o seu falecimento, em 1931. Dez anos depois, Chang desembarcava nas grutas, onde encontrou, nas antigas pinturas dos monges, uma fonte de modelos antigos e referências visuais que causaram um impacto positivo na construção de um novo estilo. À medida que se distanciava de Shitao e da tradição da pintura dos *oficiais*, a arte religiosa, com seu complexo colorido e traços de extrema precisão, prometia preencher algumas das lacunas técnicas do artista. A primeira tentativa de chegar a Dunhuang foi em 1940. Contudo, no meio do caminho, Chang recebeu a notícia do falecimento de seu irmão Shanzi, o que o obrigou a voltar a Sichuan²⁸⁵.

Chang enchia-se de melancolia e temia por sua segurança e a de sua família durante o período conflituoso. Em 1941 ele finalmente chegou em Dunhuang com

²⁸¹ 榆林窟: Yúlín kū e 五個廟石窟: Wǔgèmiào shíkū.

²⁸² 莫高窟: Mò gāo kū.

²⁸³ Ver: De Silva-Vlgier (1967) p.23.

²⁸⁴ 王圓箴: Wáng Yuánlù (c.1849–1931).

²⁸⁵ Ver: Fu (1991) p.22.

sua esposa e filhos, onde manteve contato com oficiais do governo e esperou por uma autorização para visitar as cavernas. Fu Shen (1991) nos conta que devido ao clima quente do deserto, Chang viajou de noite e, quando chegou às cavernas, observou-as com a ajuda de lanternas, surpreendendo-se com as pinturas e com o imenso número de subdivisões dentro das grutas. Sua estadia inicial era prevista para três meses, e ele imediatamente solicitou um tempo maior para estudar a iconografia das pinturas. Até o final de 1941, ele já havia realizado cópias em 309 cavernas menores. Durante o dia ele se protegia do sol, trabalhando exclusivamente dentro das cavernas, e à noite, ao ar livre, realizava pinturas à luz de um lampião em seu alojamento. Tais pinturas integrariam exposições programadas para os próximos meses e também encomendas²⁸⁶. Uma das paisagens pintadas no primeiro ano nas cavernas é a *Montanha dos Três Perigos*²⁸⁷, uma pintura na qual o predomínio de tons terrosos de marrom e ocre traduz a aridez da paisagem desértica. Paradoxalmente, o entorno das cavernas é quase monocromático, enquanto no interior as cores vividas das pinturas budistas explodem em uma paleta jamais vista por Chang²⁸⁸. A pincelada é seca, distante da umidade de seus modelos anteriores e do estilo das *Duas Rochas*. No primeiro plano da composição, um maciço terroso coberto de ríspidos galhos brilha timidamente em tons de verde, que gradualmente desaparecem na pincelada seca que delimita o meio do cenário. No canto inferior direito, um pequeno lago confunde-se com a areia e, na planície central, quatro figuras de *oficiais* transmitem a admiração e surpresa de Chang ao observar a paisagem árida. Eles se aproximam de uma pequena construção em formato de estupa, monumentos religiosos do budismo construídos para abrigar relíquias sagradas. Mais acima, uma áspera névoa delimita a formação rochosa principal, onde se localiza um pequeno templo no mais alto cume. No céu, a caligrafia é nostálgica referência aos mestres Zeng e Li. Chang demonstra seu conhecimento de história, enumerando referências à *Montanha dos Três Perigos* na literatura clássica, ele menciona a característica geológica dos três picos, que parecem prestes a

²⁸⁶Ver: Fu (1991) p.136 e Law (2004) p.101-103.

²⁸⁷ Ver: Anexo C, imagem 16, página 177.

²⁸⁸Feng You-Heng reconhece o impacto da paleta de Dunhuang na obra de Chang em: Feng (2011) p.18; ver também: Ba (1999) p.29.

desmorrar. Chang observava e pintava a paisagem, dia e noite, mesmo em um período onde a pintura de figuras era o seu principal interesse.

Estabelecido em Dunhuang, o pintor recrutou um grupo de monges tibetanos da região de Qinghai²⁸⁹ para ajudá-lo em sua árdua tarefa de reproduzir os murais, registrando, da maneira mais objetiva possível, a iconografia e os estilos presentes²⁹⁰. Especialistas na pintura budista, eles preparavam grandes folhas de papel semitransparente, utilizadas para traçar os murais, e também tecidos para as cópias em maior escala. Algumas das reproduções eram realizadas posicionando a superfície diretamente sobre as paredes. Os monges preparavam pigmentos e ajudavam a colorir as imagens que Chang traçava diligentemente, aperfeiçoando sua técnica. Eles copiavam toda a sorte de imagens de Buda e outras figuras religiosas presentes nas narrativas iconográficas. A representação da divindade Guanyin²⁹¹ merece destaque, retratada em algumas das mais importantes obras que resultaram da estadia de Chang na região. A figura de Guanyin no estilo da dinastia Tang²⁹², presente no catálogo, é um exemplo dessas cópias, em que fica evidente o desenvolvimento de Chang no uso dos pigmentos, em tons de verde, azul, laranja e vermelho, que preenchem as roupas e joias da deusa. O traçado sinuoso e preciso é evidenciado nas mãos e no rosto da figura, com uma expressão facial harmoniosa, e no movimento do tecido de sua vestimenta. Em outra obra, *Guanyin da Lua D'Água*²⁹³, Chang retrata a iconografia de uma manifestação da divindade, que aparece reclinada em frente à lua. O artista replicou essa composição com base em um fragmento de um mural em Yulin²⁹⁴, caverna próxima a Mogao, e a três dias de viagem de Dunhuang. Guanyin é uma divindade do budismo chinês que tem origem no *Boddhisatva Avalokitesvara*, um dos mais importantes *Seres Iluminados* da tradição budista indiana, e que, na iconografia chinesa, torna-se uma figura feminina ligada aos conceitos de maternidade e compaixão. Na pintura copiada por Chang, a

²⁸⁹ 青海: Qīnghǎi.

²⁹⁰ Ver: Law(2004) p.243, Fu (1991) p.22.

²⁹¹ 觀音: Guānyīn.

²⁹² Ver: Anexo C, imagem 17, página 179.

²⁹³ Ver: Anexo C, imagem 18, página 181.

²⁹⁴ Imagens da passagem de Chang por Dunhuang podem ser vistas no Anexo B, fotografias 18,19,20,21, 22 e 23, páginas 129-131

deusa está reclinada em uma rocha, rodeada por folhas de bambu, nuvens, flores de lótus e objetos religiosos. Sua iconografia se assemelha a de outras divindades da dinastia Tang pintadas por Chang. Os pigmentos utilizados refletem o aprendizado com os monges tibetanos²⁹⁵. São usadas pedras semi preciosas trituradas; o verde de malaquita predomina na composição e está presente nas rochas e nas vestes da deusa, além do ouro em algumas nuvens e jóias. A rocha na qual Guanyin está apoiada, remete a uma *Pedra dos Oficiais*²⁹⁶, rochas em formatos exuberantes que eram colecionadas pelos *literati*, que as posicionavam em seus jardins ou em versões menores, em suas mesas de estudo. É inesperado imaginar uma *Gongshi* na iconografia da pintura religiosa da dinastia Tang, já que a arte realizada pelos artesãos e monges foi historicamente desprezada pelos *oficiais*, em um debate que está no cerne da discussão estética chinesa. À medida em que as classes intelectuais desenvolveram uma teoria da arte e passaram a integrar a pintura ao leque de suas ocupações desejáveis, as produções artísticas ligadas aos trabalhadores manuais e artistas religiosos eram colocadas em segundo plano. A pintura dos *literati* era uma ocupação, e não uma profissão, e um artista jamais poderia cobrar por uma pintura. A arte produzida por eles ocupava, junto à caligrafia e à poesia, o topo de uma hierarquia na qual a pintura decorativa ou de ofício posiciona-se no mesmo lugar que a escultura, a cerâmica e outras artes consideradas *trabalhos profissionais*. Essa diferenciação será amparada por teóricos da dinastia Song como Mi Fu que, segundo Law (2004), desprezavam a tradição de pintura mural²⁹⁷. Durante a dinastia Ming, essa diferenciação atingiu o auge com a delimitação de duas *escolas* realizada por Dong Qichang. O conceito de *Escola do Sul e do Norte*²⁹⁸ reitera a distinção entre a pintura profissional, praticada por artesãos, e a pintura como ocupação dos *oficiais*²⁹⁹. A *Escola do Sul* é a escola dos *literati*, e preza pela expressão individual do artista e uma abordagem subjetiva da realidade. Fazem parte dessa linhagem artistas como Wang Wei, Dong Yuan, Juran³⁰⁰ e Mi Fu. A *Escola do Norte*, por outro lado, aproxima-se dos pintores profissionais

²⁹⁵ Ver: Fu (1991) p.140.

²⁹⁶ 供石: Gōng shí.

²⁹⁷ Ver: Law (2004) p.194.

²⁹⁸ 南北宗: Nánběi zōng.

²⁹⁹ Ba Dong reconhece essa separação em: Ba (1999) p.27 e Ba (2007) p.12.

³⁰⁰ 巨然: Jùrán (ativo no século X).

e tem suas raízes em mestres anteriores ao período das *Seis Dinastias* como Gu Kaizhi, Zhang Ziqian, Li Sixun e Li Zhaodao. Apesar da definição de Dong, é difícil delimitar as duas escolas ao longo da história, mas seus conceitos serão considerados, mesmo que de forma pouco exata, na crítica da pintura durante a dinastia Qing e mesmo no século XX.

É difícil classificar a obra de Chang em apenas uma das categorias de Dong Qichang. Seu ecletismo o levou a absorver o máximo possível de referências, fazendo com que buscasse inspiração em modelos das duas *escolas*. Feng You-Heng (2011) relata que Chang ouviu falar de Dunhuang pela primeira vez por intermédio de seus mestres Zeng e Li³⁰¹, Law (2004) nos conta que o seu objetivo inicial, ao visitar Dunhuang, era observar as esculturas budistas, interesse surgido desde sua visita a Longmen anos antes. Ao chegar às cavernas, Chang possuía pouca referência das pinturas que cobrem suas paredes e tetos. Ao vislumbrar os murais, o artista ficou tão impressionado que decidiu copiar o máximo que pudesse³⁰², iniciando um projeto que durou pouco mais de dois anos e resultou na cópia de 276 figuras e o mapeamento de 309 grutas no intrincado complexo. Law (2004) ainda aponta para as conclusões de Chang sobre a experiência. Segundo ele, as tradições de desenho das dinastias antigas haviam se perdido, assim como o uso da cor, considerado inadequado ou mesmo vulgar para o gosto austero da pintura dos letrados. Chang havia pintado uma pequena quantidade de composições religiosas antes de sua estadia em Dunhuang, o que pode ser explicado pelo desconhecimento geral desse gênero no século XX. Poucas pessoas tiveram a possibilidade de observar as pinturas das cavernas, geograficamente isoladas no continente chinês, e mesmo reproduções fotográficas eram raras. Por essa razão, Chang procurava copiar modelos que haviam sido vistos pelo menor número de pessoas possível³⁰³, adentrando cada vez mais nas cavernas à procura de obras ainda mais antigas do que as das principais salas. Seu trabalho em Dunhuang foi significativo para a divulgação de um importante monumento artístico e religioso, que por anos esteve virtualmente esquecido. Em agosto de 1943, ele encerrava sua

³⁰¹ Ver: Feng (2011) p.17.

³⁰² Ver: Law (2004) p.96.

³⁰³ Ver: Fu (1991) p.46.

estadia nas grutas e, no retorno à Sichuan, parou em Lanzhou³⁰⁴, onde exibiu 33 pinturas originais baseadas nos murais, vendendo todas as obras expostas. Ele não colocou à venda as cópias que realizou nas cavernas, apesar de generosas ofertas

305.

Nos dois primeiros anos em que retornou à Sichuan, as imagens de Dunhuang o intrigaram tanto que a pintura de figuras dominou seu repertório. Contudo, mesmo durante sua estadia, ele não perdeu interesse pela pintura de paisagem e, no tempo livre, executou obras à maneira de Wang Meng, Fang Congyi³⁰⁶, Liu Songnian³⁰⁷, Shitao e Kuncan. Chang também assimilou formas arcaicas retiradas dos elementos paisagísticos nas composições dos murais, como o cenário em que se encontra a *Guanyin da Lua d'Água*. Alguns fragmentos das pinturas murais mostram cenários elaborados³⁰⁸, muitos deles em uma perspectiva que diverge da tradicionalmente utilizada na pintura de paisagem chinesa³⁰⁹. Fu Shen(1991) usa o termo *Olho de Pássaro*³¹⁰ para se referir à organização espacial presente nas proto-paisagens dos murais de Dunhuang. A primeira menção à ideia de perspectiva na pintura de paisagem já está presente no tratado de Zong Bing, e difere das concepções matemáticas do espaço e da cartografia. A organização espacial mais utilizada consiste em enquadramentos verticais com a altura duas ou três vezes maior que a largura, dentro dos quais os elementos são arranjados em planos sobrepostos. Em suas reflexões, Chang refuta a classificação da perspectiva da pintura de paisagem chinesa como *plana*³¹¹, embora, para ele, a ênfase na abstração da forma e na auto-expressão, legitimada pelos pintores *literati*, afastou-os do estudo dos princípios matemáticos da pintura. Para Zong Bing, o pintor pode encaixar a montanha dentro de sua pupila. Shitao diz que o compasso e o esquadro podem medir os movimentos do céu e da terra, mas as ferramentas mundanas não

³⁰⁴ 兰州: Lánzhōu.

³⁰⁵ Ver: Fu (1991) p.138.

³⁰⁶ 方從義: Fāng Cóngyì (1302–1393).

³⁰⁷ 刘松年: Liú Sōngnián (1174–1224).

³⁰⁸ Feng You-Heng discorre sobre os fragmentos de paisagens em Dunhuang em: Feng (2011) p.19–20.

³⁰⁹ Ver: Anexo C, imagem 19, página 183.

³¹⁰ Ver: Fu (1991) p.67.

³¹¹ Ver: Gao (1991) p.56.

conseguem captar o princípio que rege o universo. A perspectiva da pintura chinesa deve transcender a compreensão humana ou mesmo a capacidade divina: através do pincel pode-se reproduzir uma *visão* que não pode ser abarcada nem mesmo por um *imortal* em pleno voo³¹².

Em 1943, Chang voltou ao templo Shanqing Gong, onde intercalava sua estadia com visitas longas às Montanhas Qincheng e ao Monte Emei. No ano de 1945, ele passou um tempo em Pequim e isolou-se no templo Zhaojue em Chengdu, em um período de intensa produtividade³¹³. As habilidades desenvolvidas em Dunhuang potencializaram as paisagens desse período, nas quais seu estilo pessoal foi desenvolvido pela imensa fonte de inspiração encontrada nas pinturas das cavernas. Chang também implementou sua habilidade em realizar cópias, e mesmo o trabalho de modelos mais complexos como Kuncan tornava-se mais fácil de ser reproduzido. Em *Vazio Vale, Nebulosos Picos*³¹⁴, ele utiliza como base a estrutura de uma paisagem de Kuncan presente no Museu de Anhui, fazendo referência ao pseudônimo do autor na inscrição. Nessa obra, Chang demonstra a maestria recém-adquirida em emaranhados complexos, em um dos melhores exemplares do estilo das *Duas Rochas* nos anos posteriores a Dunhuang. Na composição, pode-se ver três divisões da pintura, sutilmente entrecortadas pelo branco das nuvens e do riacho. Ao longo do cenário pode-se ver mais de três construções, mas as únicas figuras humanas são dois reclusos sobre um descampado. Na construção do plano mais baixo, vê-se uma mesa de estudos vazia, sugerindo que os habitantes realizaram uma pausa para a contemplação da natureza. Os pinheiros dominam as árvores da composição, mas também enxerga-se outras coníferas e sicômoros, intercaladas aos acúmulos de rochas e pequenas nascentes. As cores estão de acordo com a paleta de Kuncan, com variações de ocre, marrom, verde-escuro, preto e branco, presente nos espaços vazios. A caligrafia também mostra que seus estudos recentes impulsionaram sua escrita. O poema dialoga com a pintura: na exuberante vastidão, o poeta enfrenta a solitude e, enquanto observa a paisagem, imagina ouvir passos de alguém que não chega. Noite adentro, a geada diminui a

³¹² Ver: Ryckmans (2010) p.90.

³¹³ Ver: Law (2004) p.110-111.

³¹⁴ Ver: Anexo C, imagem 20, página 185.

temperatura do vale e acalma o recluso. As raízes do cedro na estrada são retorcidas e sinuosas. A mente tranquila acompanha os ciclos naturais, o andar da carruagem que trilha o *Caminho*, ou *Dao*³¹⁵, conceito máximo do taoísmo.

Nos anos seguintes, ele continuou vivendo entre Sichuan e o Shanqing Gong, realizando visitas e exposições em Pequim e Shanghai. Em seu estado natal, ele também visitou o Monte Emei em uma série de ocasiões, na companhia de seus filhos e alguns estudantes. Em meados da década de 40, de volta à Shanghai, que se tornava um destino possível com o fim da guerra Sino-Japonesa, ele hospedou-se na casa da pintora Li Qiu jun³¹⁶, de quem emprestou o ateliê para produzir algumas pinturas. Chang se tornou próximo dos irmãos de Li e visitou com frequência a sua residência. Uma das pinturas produzidas no ateliê da artista foi *No Rio Min*³¹⁷, em que explora um novo estilo de pincelada, da qual as formas suaves e arredondadas remetem a pintores do século X, como Dong Yuan e Juran, mas também ao mestre da dinastia Yuan, Wang Meng³¹⁸. Nessa, que é uma das primeiras obras na qual explora o estilo destes mestres, Chang mostra sua versatilidade em transitar pelas duas *escolas* da pintura chinesa. Distante do cromatismo da arte budista, ele trabalha com tons de verde, marrom e cinza. Um sinuoso mar de névoa desliza pela composição, acompanhado pelo *olho de pássaro*. As texturas de *fibra-de-cânhamo*³¹⁹ que demarcam a base das montanhas, pintadas no estilo *mogu*, a ausência de traços angulosos e a maciez do desenho representam uma demonstração de versatilidade que evidencia o desenvolvimento técnico do artista. Apenas algumas poucas construções podem ser vistas em meio à vegetação densa e distante, além de alguns pequenos veleiros que sugerem a presença humana no cenário. Acima da paisagem, a caligrafia remete a Shitao em um estilo de escrita pessoal já desenvolvido. Nos versos, o pintor lamenta a distância de casa, enquanto navega no Rio Min, afluente do Yangtze em Sichuan.

³¹⁵ 道: Dào.

³¹⁶ 李秋君: Lǐ Qiūjūn (1899–1973).

³¹⁷ Ver: Anexo C, imagem 21, página 187.

³¹⁸ Ver: Fu (1991) p.154–155.

³¹⁹ 披麻皴: Pī Má Cūn.

As colinas do poema são feitas de tinta e brilham ao amanhecer de primavera, enquanto uma densa névoa se ergue das profundezas da paisagem. Chang pintou essa obra pouco antes de retornar a Sichuan, em um período em que ainda podia transitar livremente por sua terra natal. A descrição poética da paisagem mostra uma versão idealizada da natureza da região em um jogo de contrastes entre a névoa, o verde das árvores e as montanhas que se erguem da neblina como flores de lótus em um lago.

7. Margem do rio

É um paradoxo que os principais movimentos filosóficos, literários e artísticos da história chinesa floresçam em períodos de instabilidade ou mesmo conflito. Essa máxima também aplica-se à trajetória de Chang que, no final dos anos 40, produziu boa parte de suas obras-primas em plena guerra civil. Em 1948, o artista transitou por Shanghai e Hong Kong, além de visitar novamente o Monte Emei, em Sichuan, em 1949³²⁰. A situação do governo republicano do Kuomintang era preocupante e a intensificação dos conflitos levou à vitória dos comunistas naquele mesmo ano. Acuados, os nacionalistas fugiram para Taiwan, onde proclamaram Taipei como capital provisória da República. Uma das obras mais importantes da carreira de Chang foi pintada no intervalo desses dois anos. *Nascente no Vale de Outono*³²¹ é uma das obras-primas presentes na exposição de comemoração de 120 anos do nascimento de Chang, realizada em 2019 no Museu Nacional do Palácio, em Taiwan³²², uma das preciosidades do acervo. A paisagem monumental ecoa a estética dos pintores do início da dinastia Song, o que é reforçado pela inscrição, na qual assume o pintor Gao Keming³²³ como referência. Embora um olhar mais profundo revele uma mistura de estilos, na composição estão elementos que vão do pincel elegante de Pu Ru ao mestre do século X, Dong Yuan. Nesse período, Chang buscava ampliar seu repertório, afastando-se voluntariamente da influência inicial dos estilos da *Escola de Anhui*. Sua estadia em Dunhuang o incentivou a procurar por modelos cada vez mais antigos, o que o fez retornar às dinastias Yuan e Song, feito possibilitado pelo avanço técnico de seu pincel. Na composição, Chang imprime uma espacialidade complexa, alterando proporções dos elementos base, como as árvores retorcidas no canto direito, que ocupam quase metade do espaço, em um traçado exuberante. A linha da ponte e da elaborada construção que se esconde atrás de um rochedo no canto esquerdo é precisa. A figura dos *oficiais* demonstra o desenvolvimento do desenho adquirido com a pintura budista. Eles se encontram sob um conjunto de árvores azuis e verdes, e destoam do cromatismo

³²⁰ Ver: Fu (1991) p.81-82.

³²¹ Ver: Anexo C, imagem 22, página 189.

³²² Ver: National Palace Museum (2019) pl.27.

³²³ 高克明: Gāo Kè míng (c.1008–1053).

predominante, acompanhando o fluxo do pequeno lago de jade e do brilho verde-cinza emitido pelas montanhas. O desenho das rochas é firme no traçado e delicado nas texturas, com longas pinceladas de *fibra-de-cânhamo* que ocupam toda a lateral esquerda da obra, preenchendo-a com a solidez de sua vegetação, que recobre o entalhe natural das pedras. Esse paredão rochoso ultrapassa os limites da moldura, tornando-o difícil de ser mensurado, impedindo o espectador de enxergar o que há por trás. O olhar é levado por uma curva à esquerda, sugerida pela pequena ponte que circunda um rochedo ao centro. Acima dele, um pico ergue-se imponente. Seu cume é saturado, mas sua base se desfaz na morna claridade que entra pela esquerda da composição. Descendo em direção ao canto direito, a luminosidade contorna as rochas e opõe sólido e etéreo. Na inscrição, Chang relata um encontro com um amigo em Shanghai, naquela que foi provavelmente sua última visita à cidade onde conheceu seus mestres há 30 anos. Caligrafada durante o festival *Qingming*³²⁴, o poeta faz uma reverência aos antepassados, no momento em que o estudo dos modelos históricos passa a ser o principal foco de sua produção. No entanto, *Nascente no vale de Outono* representa um poderoso registro de um sólido estilo pessoal.

Em 1949, o artista transitava por locais que lhe ofereciam o máximo de segurança, e intercalava passagens por Hong Kong, Taiwan e Macau, uma vez que Pequim, Shanghai e mesmo Sichuan eram regiões consideradas perigosas. Chang não era um militante, o que fica evidente em sua tendência de se afastar de regiões de conflito, viajando para áreas distantes do território chinês e retirando-se em templos e locais religiosos. Mesmo nos momentos cruciais da guerra civil chinesa, ele não agiu de maneira efetiva em nenhuma frente política. É bem verdade que seu falecido irmão Shanzi havia sido um partidário do Kuomintang nos primeiros anos da república, e também posicionou-se contra os japoneses durante a guerra. Muitos dos amigos de Chang no meio artístico eram ligados à política, alguns mais próximos do Kuomintang, como Fu Zengxian, e outros, personalidades posteriormente associadas aos comunistas como Xu Beihong. Fu Shen(1991)

³²⁴清明节: Qīngmíng jié: Festival associado ao culto aos antepassados na China. Durante esse dia, as famílias reverenciam seus ancestrais em uma série de ritos e cerimônias.

aponta momentos em que Chang teria se manifestado contra o governo de Mao Tsé-Tung³²⁵. Embora essas demonstrações não fossem explícitas, é difícil discordar da afirmação de que a filosofia tradicionalista de Chang não era adequada aos movimentos *anti-tradição* propagados pelos comunistas, que culminaram com a Revolução Cultural, mais de uma década depois. O acontecimento definitivo é, sem dúvida, a partida de Chang do território chinês, com sua última esposa e alguns de seus filhos, em dezembro de 1949. Dali em diante ele não mais voltaria à Shanghai, Pequim ou mesmo sua terra natal, Sichuan³²⁶.

Ainda naquele ano, Chang iniciou uma série de cópias de pinturas antigas, de mestres das dinastias Yuan, Song e do período das Cinco Dinastias. Muitas dessas reproduções foram vendidas como originais, em um momento no qual os acervos saqueados nas recentes guerras começavam a surgir no mercado, e colecionadores que deixavam o país às pressas vendiam tesouros de suas coleções para financiar o exílio. Chang vendeu parte de seu acervo e realizou falsificações com o intuito de arrecadar fundos para deixar o país com sua família. Sua técnica e habilidade de copista estavam no auge. Nos turbulentos anos seguintes, trabalhou incansavelmente em algumas das obras mais importantes de sua fase tradicionalista. Um exemplo dessa produção está em *Pavilhão dos Imortais em Huayang*³²⁷, pintada em setembro daquele ano. Nessa paisagem monumental, ele materializa seus estudos de Dong Yuan, de quem havia adquirido importantes obras nos anos anteriores. As texturas suaves e a composição remetem imediatamente à escola de pintura da dinastia Song do norte. Em primeiro plano, quatro árvores retorcidas estruturam a composição. Seu traçado é firme e o uso da cor é refinado. De folhagem vermelho-carmesim e azul-índigo, elas são os personagens principais da paisagem, cortando ao meio o caminho que liga uma elegante habitação suspensa no lago à trilha que leva às profundezas do bosque. No caminho dos pinheirais, construções menores podem ser vistas, até que, ao fundo, enxerga-se o telhado de um imponente templo e, no horizonte, três barcos velejam no rio calmo que se estende. A perspectiva do canto esquerdo da obra, semelhante ao protótipo

³²⁵ Ver: Fu (1991) p.28-29.

³²⁶ Ver: Fu (1991) p.27 e Law (2004) p.115.

³²⁷ Ver: Anexo C, imagem 23, página 191.

utilizado na composição, é uma sucessão de cordilheiras diluídas no horizonte. Nas montanhas centrais, a espessa folhagem que delineia os cumes é executada em um pontilhado úmido. Ao centro, em uma elevação rochosa intermediária, ergue-se um conjunto de pinheiros. As montanhas sobem em camadas tortuosas, que empurram umas às outras em direção ao céu, assim como a viva vegetação procura pelo sol. Esse imponente conjunto inclina-se para o centro da composição, surgindo do quadrante esquerdo e serpeando pela lateral direita, esticando-se até atingir o seu ápice. Uma densa camada de pontos de musgo despenca em direção à nascente, rasgando a pintura e desaguando no ponto de partida, onde a construção suspensa abriga as figuras dos *oficiais* em reclusão. As montanhas brilham em tons de jade e, ao longo da margem, descansam sólidos rochedos de preciosas gemas.

Em *Pavilhão dos Imortais em Huayang*, Chang retrata o retiro do famoso pensador taoista Tao Hongjing³²⁸, no *Monte Mao*³²⁹. Na inscrição, é narrada a ocasião em que o artista adquire uma cópia de uma antiga pintura de Dong Yuan, de mesmo nome, realizada por Zhao Zuo³³⁰, pintor ortodoxo da dinastia Ming. Chang considera a pincelada de Zhao pura, mas sem o refinamento e a grandiosidade de Dong Yuan. Ele acrescenta que só foi capaz de entender a pincelada de Dong ao adquirir suas obras originais. Embora não se saiba a qual réplica de Zhao o artista se referiu, há uma cópia anônima de Dong Yuan de nome *Montanha de Verão Antes da Chuva*³³¹ que se encaixa como um protótipo da obra de Chang. Com seus estudos dos mestres do século X, o artista buscou acessar as referências diretamente da fonte, ao invés das réplicas das escolas ortodoxas da dinastia Ming e Qing, que preenchiam seu repertório³³². Nesse aspecto, Chang recusa os modelos de quem Shitao criticou a excessiva influência em seus contemporâneos, mas, assim como Dong Qichang, ele continua reverenciando os mestres da antiguidade, desta vez sem o intermédio de artistas posteriores.

³²⁸ 陶弘景: Táo Hóngjǐng (456–536).

³²⁹ 茅山: Máo shān, na província de Jiangsu 江苏省.

³³⁰ 趙左: Zhào Zuǒ (c.1573–1644).

³³¹ Ver: Anexo C, imagem 24, página 193.

³³² Ver: Feng (2010) p.225 e Fu (1991) p.45.

Outra famosa paisagem inspirada em um modelo antigo, realizada no produtivo ano de 1949, é *Morada nas Montanhas Qingbian*³³³, na qual Chang utiliza como base uma pintura de Wang Meng, de mesmo nome. Um dos *Quatro Mestres da Dinastia Yuan*³³⁴, Wang foi um oficial recluso que se recusou a viver sob o domínio mongol, dedicando-se exclusivamente à pintura de paisagens, nas quais a vida eremítica nas montanhas é enaltecida. Na obra, os difusos emaranhados de texturas das árvores e montanhas preenchem a parte inferior e o centro da pintura, culminando em um pico que ameaça os limites da moldura. O desenho delimita colinas menores que se acumulam e despontam para todos os quadrantes, à medida que se enfileiram em direção ao cume, no qual as duas rochas mais altas indicam lados opostos. O pontilhismo aguado de Chang em tons de ocre é morno, em contraste com o brilho esverdeado das árvores e da vegetação menor que cobre os rochedos. Uma estreita nascente despenca no canto esquerdo e o curso do rio aparece em pequenos recortes, quase imperceptíveis. Um grupo de residências é sutilmente encaixado próximo ao centro, em uma baixada fértil, ladeada por um paredão. Na parte inferior, um pequeno oficial observa do sopé da montanha, centralizado na composição. Seu posicionamento serve de escala para a grandiosidade da formação rochosa. Ainda no primeiro plano, uma árvore de galhos brancos e folhagem verde-clara, destaca-se em meio aos tons de musgo e terra. Logo acima do pequeno bosque, uma cabana de palha constitui o elemento mais emblemático da composição. Dentro dela, um recluso em meditação integra-se harmoniosamente ao cenário natural. Chang emprestou esse elemento de outra obra de Wang Meng, *Retiro nas Montanhas Yayi*, do acervo do Museu de Shanghai, também copiada por ele³³⁵. Na inscrição, Chang não cita Wang Meng e não nomeia a obra, que é posteriormente intitulada por Luo Jialun³³⁶, com referência no evidente protótipo de mesmo nome. Chang observou essa obra pela primeira vez em 1919, quando os mestres Zeng e Li o levaram para visitar a coleção privada de Di Baoxian³³⁷, antigo proprietário da pintura. Na visita, eles observaram dezenas de rolos das dinastias Song até Qing, mas *Morada nas*

³³³ Ver: Anexo C, imagem 25, página 195.

³³⁴ 元四家: Yuán sì jiā: Os Quatro mestres eram Huang Gongwang, Wu Zhen, Ni Zan, e Wang Meng.

³³⁵ Ver: Fu (1991) p.209.

³³⁶ 羅家倫: Luó Jiālún (1897–1969).

³³⁷ 狄葆賢 Dī Bǎoxián (1873–1939).

*Montanhas Qingbian*³³⁸ foi a que mais marcou o jovem³³⁹. A composição é próxima, mas Chang realiza mudanças substanciais ao eliminar a faixa de água da parte inferior, ele aproxima a montanha do espectador. As texturas remetem mais a Dong Yuan e Juran do que Wang Meng e a dinâmica da pincelada na obra original é mais incisiva, com recortes ríspidos e uma textura áspera, enquanto a versão de Chang transmite um clima de fluida tranquilidade. No poema, uma sintética metáfora da vida em reclusão: o auto-cultivo desenvolve a erudição, que floresce nas árvores e forma a raiz do intelecto. A mente ativa e liberta é como as nuvens ou o pensamento puro do recluso no pavilhão vazio.

Enquanto a pintura e a caligrafia de Chang atingiam uma inegável maturidade artística, a ênfase em modelos anteriores aos Song distanciava-o da produção de poesia, já que as referências dos pintores das Cinco Dinastias não enfatizavam a escrita. Contudo, paisagens de composição mais livre, produzidas no mesmo período, demonstram o esforço do pintor em não se distanciar da literatura e da produção poética. Em *Quieto Outono em Sichuan*³⁴⁰, Chang atribui a produção da pintura à descrição literária. Na inscrição, ele cita uma biografia do pintor Huang Quan, da dinastia Song, famoso por utilizar o estilo *Mogu* de forma realista, amparado em sua técnica excepcional. A literatura antiga nos conta que Huang também era pintor de paisagem, embora nenhum exemplar desse gênero tenha sobrevivido. Podemos vislumbrar a genialidade de Huang Quan em um exemplar remanescente de uma de suas pinturas de pássaros, tartarugas e insetos, no Museu do Palácio, na Cidade Proibida, em Pequim³⁴¹. Em relação à biografia citada, Fu Shen (1991) aponta a possibilidade de o artista estar se referindo a catálogos da dinastia Ming, nos quais constam registros escritos de pinturas e informações sobre a vida de Huang. Em muitas de suas falsificações, Chang utilizou descrições ou dados catalográficos de obras antigas, há muito perdidas e das quais não restaram registros visuais, para fabricar antiguidades de grandes mestres, que poderiam ser comercializadas em um mercado de arte em ebulição no período de guerras.

³³⁸ Ver: Anexo C, imagem 26, página 197.

³³⁹ Ver: Fu (1991) p.180.

³⁴⁰ Ver: Anexo C, imagem 27, página 199.

³⁴¹ 故宫博物院: Gùgōng Bówùyuàn.

Entretanto, em alguns casos, como em *Quieto Outono*, a intenção é assumida e a obra não visa a falsificação. Embora amparado nas descrições textuais da paisagem³⁴², uma referência visual que também pode ser identificada é a perspectiva do *olho de pássaro*, que diverge da usual organização verticalizante que se desenvolve em rochedos centrais. Nesta composição, o horizonte se estende ao infinito, e os rios desaparecem na névoa. Pouco acima do centro, uma colina é o ponto mais alto na paisagem observada por dois oficiais à margem do rio, que passa ao lado de uma construção em meio a densos arbustos e árvores retorcidas. O fluxo da água se espalha pela paisagem e abastece vilarejos distantes, misturando-se com o horizonte de névoa. Ao longo do cenário, o vazio recorta uma elaborada escala de verde-azul, que remete ao gênero clássico da dinastia Song, em um jogo de contrastes com a neblina que se direciona ao infinito. De volta a inscrição, Chang lamenta a iminência de sua saída do país, ilustrada por um breve poema em que recorda de maneira nostálgica os rios de seu estado natal. Os versos são concisos, mas transmitem o sentimento que tomou conta do artista, na imagem de um barco vazio. No ano em que deixou a China, essa foi uma das últimas obras pintadas em sua terra natal, Sichuan. *Quieto Outono* assemelha-se à outra pintura do mesmo ano, *Brilho dos Lagos, Cor das Montanhas*³⁴³, que esteve por anos na coleção de Gao Lingmei. Nessa paisagem, pintada em Hong Kong, Chang inscreve dois poemas que traduzem o estado mental presente em outros escritos daquele ano. Em um deles, o artista descreve um cenário idílico, onde a chegada do crepúsculo e o florescer dos salgueiros choram as dores do poeta em meio às constantes mudanças e seu distanciamento da terra natal. Em outro, ele encontra no ato da pintura uma forma de materializar sua desilusão, em um elogio à vida nos bosques. Os lagos e montanhas subitamente preenchem sua mente e o pincel é a maneira de libertá-los. A tinta torna-se sentimento na superfície do papel, no brilho dos montes e no ritmo da caligrafia, que flutua acima do horizonte de névoa. A natureza é uma perfeita harmonia que só é oferecida pelos céus, àqueles que se libertam da *poeira*³⁴⁴ da vida mundana. A natureza idealizada é atemporal. O cenário assume a cor do

³⁴² Ver: Fu (1991) p.179.

³⁴³ Ver: Anexo C, imagem 28, página 201.

³⁴⁴ 塵:Chén: Conceito do budismo que pode ser traduzido como *poeira*, associado à ideia de transitoriedade e imperfeição da vida mundana ou das *coisas terrenas*.

jade, símbolo da eternidade. Chang demonstra um domínio absoluto das incontáveis variações de verde que se espalham no horizonte, dos tons de esmeralda da folhagem ao *celadon* das aguadas diluídas pela forte luz solar. Alguns poucos rochedos de azurita atraem teimosamente o olhar, enquanto a diminuta figura de um *oficial* se esconde próxima à ponte no canto esquerdo da composição. Em sua trilha, estão salgueiros, cedros e densos blocos de junco, que seguem o rio até os limites da paisagem. O *olho do pássaro* persegue o horizonte, mas a densa névoa o bloqueia, revelando um pico difuso, criado pela sobreposição de aguadas de jade, executadas pela hábil pincelada de Chang no auge de sua técnica.

Na mudança da década, o artista intercalava rápidas estadias entre Hong Kong e Taiwan, e em 1950, se estabeleceu com sua família em Darjeeling³⁴⁵, cidade indiana próxima aos Himalaias, famosa por sua histórica estrada de ferro nas montanhas e por seu chá-preto, onde pôde dedicar-se à produção intensa de pinturas que eram expostas e vendidas nos territórios chineses que os comunistas ainda não haviam conquistado, ou mesmo em Nova Déli. A estadia de Chang na Índia também contou com uma passagem pelas cavernas de Ajanta, onde realizou algumas cópias das pinturas murais ali presentes³⁴⁶. Em Ajanta, ele pôde vislumbrar a arte budista produzida séculos antes de Dunhuang. Chang aponta para as diferenças de materiais utilizados nas pinturas murais dos dois complexos religiosos e reconhece as particularidades das estéticas chinesa e indiana, entretanto, identificando elementos comuns na iconografia. A passagem é rápida e não causa o mesmo impacto no artista como ocorrido em sua primeira visita à Dunhuang. Na *Terra do Raio*, ele dedicou-se à reprodução da mais importante obra de sua coleção *Da Feng Tang*, e que ainda estava sob sua posse, *Margem do Rio ao Crepúsculo*³⁴⁷, atribuída à Dong Yuan.

Desde seu retorno de Dunhuang, Chang ouviu dizer que a obra encontrava-se no mercado e passou meses procurando pela pintura até encontrá-la. O artista então

³⁴⁵ Combinação das palavras tibetanas: *Dorje*: Raio e *Ling*: Lugar.

³⁴⁶ Ver: Fu (1991) p.184 e Gao (1961) p.14.

³⁴⁷ A cópia de Chang pode ser vista no Anexo C, imagem 29, página 203. e a versão original em: Ver: Anexo C, imagem 30, página 205.

investiu quase todas as suas economias para adquirir a obra-prima³⁴⁸, que foi posteriormente doada por sua família ao Museu Nacional do Palácio. Desde 1945, Chang realizava cópias da composição, texturas e elementos de *Margem do Rio ao Crepúsculo*, que podem ser identificadas em suas obras do mesmo período, a exemplo de *Pavilhão dos Imortais em Huayang*. Contudo, a cópia realizada em Darjeeling é a versão definitiva e uma das inquestionáveis obras-primas de sua carreira.

Analisando a composição da cópia, não há sequer um elemento do desenho na obra de Chang que não esteja presente no original. A aplicação das texturas surpreende pela verossimilhança com que são simuladas as longas *fibras-de-cânhamo* e o sutil atrito do pincel seco sob as manchas de tinta. A cor é levemente divergente: os azuis do original estão em maior evidência, o que pode ser explicado pelo estado de conservação da seda, escurecida pelo tempo. Embora a aplicação de Chang aparente ser mais clara, os pontos de variação entre o verde e azul são quase que totalmente demarcados. Fu Shen (1991) aponta para uma diferença no ritmo da pincelada de Chang³⁴⁹ que, no entanto, só pode ser percebida por um olho altamente treinado na pintura e na caligrafia chinesa. Ele também menciona o traço espiralado das nuvens e o traçado de *rede* no movimento das águas, soluções arcaicas, presentes nas primeiras pinturas em paisagem de que se tem registro. Na célebre composição, um grupo de *oficiais* montados em mulas adentra pelo canto inferior esquerdo, um deles vestindo trajes brancos e outro, vermelhos. Eles são seguidos a pé pelos seus assistentes, em um estreito de terra que se prolonga pela margem do rio. No primeiro plano, a cena é cortada por um imponente conjunto de árvores, que se estica até o centro da composição, com ciprestes, paulonias e dois pinheiros, dos quais os galhos superiores retorcidos apontam para diferentes lados. Descendo a pequena colina, uma ponte suspensa dá acesso ao caminho que leva a um elegante conjunto de construções e moradias. O cenário montanhoso ergue-se pesadamente e culmina em um pico que se curva para o centro, como uma onda de jade, da qual projetam-se cristais de azurita. A neblina é delimitada pelo vazio, mas

³⁴⁸ Ver: Law (2004) p.132–133.

³⁴⁹ Ver: Fu (1991) p.186–188.

também por aplicações de branco, dissolvendo as cores das montanhas, acumulando nos telhados do vale mais elevado e tomando conta do horizonte, onde se funde à luz crepuscular que reflete na água da base do monte. No banco de areia central, as águas em esmeralda refletem o brilho verdejante das rochas. O uso magistral dos pigmentos coloridos demonstra a artesanaria de Chang no preparo de suas tintas, conforme aprendido com os monges de Qinghai e desenvolvido nos últimos cinco anos.

Não se sabe ao certo quantas cópias de Dong Yuan foram produzidas por Chang, mas um acontecimento que não pode deixar de ser mencionado gira em torno de uma polêmica ocorrida no *Metropolitan Museum*, em Nova Iorque. Em 1997, a instituição adquiriu, por doação, uma importante paisagem atribuída a Dong Yuan, de nome *Margem do Rio*³⁵⁰, reconhecida pelo departamento de arte asiática, encabeçado pelo historiador sino-americano Wen Fong³⁵¹, como uma obra original do século XI. Entretanto, o museu passou a enfrentar o questionamento de especialistas a respeito de sua autenticidade. Alguns desses estudiosos, como Carl Nagin e James Cahill, não só afirmaram tratar-se de uma produção contemporânea, como apontaram um possível autor: Chang Dai-chien. As afirmações deflagraram um acalorado debate em jornais e publicações e renderam um simpósio de um dia, no qual os dois lados protagonizaram um longo e inconclusivo debate³⁵². James Cahill foi um importante historiador e colecionador de pinturas chinesas que viveu por anos na Ásia e conheceu Chang pessoalmente. Em seu artigo, publicado neste simpósio, ele aponta 14 argumentos de que Chang produziu a obra, comparando-a com pinturas do século XI de acervos consagrados³⁵³. Cahill aponta problemas representacionais e composicionais que demonstram semelhanças com outras réplicas assinadas por Chang de mestres das Cinco Dinastias e do período Song, e também obras nas quais ele simula a pincelada de Dong como *Pavilhão dos Imortais em Huayang*. Cahill aponta para elementos e soluções que só teriam surgido

³⁵⁰ 溪岸圖: Xī àn tú: Também conhecida como *The Riverbank*, ver: Anexo C, imagem 31, página 207.

³⁵¹ 方聞: Fāng Wén (1930–2018).

³⁵² O museu organizou um debate público que resultou em uma publicação com textos de autores que defendem os dois pontos de vista. Ver: Fong (1999).

³⁵³ Ver: Cahill (1999) p.13.

séculos depois, como a dramaticidade da luz. Ele também indica que a interpretação de Chang é contaminada pelos modelos Ming, fator que o próprio artista reconhece na inscrição de *Pavilhão dos Imortais em Huayang* como sendo uma falha de seu repertório. Cahill também aponta para pistas deixadas nos selos de colecionadores carimbados na pintura, possivelmente espúrios e presentes em outras falsificações de Chang e, por fim, a ausência total de um registro dessa obra em catálogos ou textos antigos e sua divergência formal com cópias de pinturas do período, executadas nas dinastias Yuan e Ming. Sua tese é corroborada por Carl Nagin, Sherman Lee e Hironobu Kohara, estudioso japonês. Do lado dos defensores da autenticidade da obra, estavam os estudiosos Wen Fong e seus antigos alunos, Richard Barnhart e Maxwell K. Hearn, ligados ao Metropolitan Museum. É difícil chegar a uma conclusão a respeito do caso, já que mesmo um simpósio envolvendo alguns dos mais importantes especialistas em arte chinesa no Ocidente resultou-se inconclusivo. Entretanto, ao analisar a trajetória de Chang e o contexto da aquisição da obra, não se pode descartar totalmente que *Margem do Rio* possa ser uma produção sua, o que demonstra o impacto causado pelo pintor nos círculos de apreciação da arte chinesa no século XX. Tanto na Ásia como na Europa ou nos Estados Unidos pode-se suspeitar de qualquer pintura chinesa de paisagem antiga que tenha surgido nos acervos e coleções nos anos em que Chang esteve ativo.

Se provada a autoria de Chang em *Margem do Rio*, trata-se de uma obra produzida sem um protótipo, o que dificulta ainda mais sua autenticação, já que não há uma prova material da cópia. Entretanto, a simulação dos métodos composicionais e das texturas e soluções estéticas pode deixar rastros de um pincel contemporâneo. Um dos argumentos utilizados no simpósio, com o intuito de rebater a possibilidade de cópia de Chang, foi uma comparação da obra com uma falsificação conhecida do artista presente no British Museum, em Londres, onde ele imita o pintor Juran, pupilo de Dong Yuan. No entanto, Cahill (1999) aponta que Chang usava métodos diferentes em suas cópias, e estava sempre aperfeiçoando técnicas de envelhecimento da seda, papel e dos materiais da montagem da pintura³⁵⁴. É verdade que Chang realizava *fabricações* de pinturas de Shitao e manipulava

³⁵⁴Ver: Cahill (1999) p.22.

materiais para causar impressão de envelhecimento desde os primeiros contatos com Li Ruiqi, irmão de seu antigo mestre. Chang também desenvolveu técnicas de manuseio do papel e pigmentos com os monges de Qinghai no início da década, em Dunhuang. No entanto, é difícil especular o ano de produção da obra, mas o grau de excelência da cópia de *Margem do Rio ao Crepúsculo*, executada em Darjeeling, e da falsificação de Juran, presente no museu inglês, apontam uma possível produção entre 1945 e 1950. A cópia de Juran, *Densos Bosques, Escarpados Picos*³⁵⁵, não é uma réplica exata, mas também não é uma fabricação absoluta. Chang utiliza como referência *Buscando o Dao nas Montanhas no Outono*³⁵⁶, hoje no Museu Nacional do Palácio. Embora a presença de elementos comuns seja evidente, ele altera deliberadamente partes da composição. Quando o *British Museum* adquiriu a cópia, estudiosos renomados no ocidente, como Michael Sullivan, aceitaram a pintura como antiga. Entretanto, confrontado com a opinião de intelectuais chineses como o próprio Fu Shen, Sullivan reconsiderou publicamente sua afirmação³⁵⁷. Fu (1991) aponta que *Densas Florestas* foi pintada através de uma fotografia de *Buscando o Dao*, recebida por Chang em 1951. Ele também identificou a origem do título da obra, retirado por Chang de um catálogo imperial da dinastia Song, referente a uma pintura desaparecida há séculos, além de selos espúrios de imperadores também utilizados em outras obras. Contudo, nenhum dos argumentos ou hipóteses pode desqualificar a cópia de Chang como uma obra-prima. Na composição, um caminho se abre entre a cordilheira de colinas arredondadas, entrecortada por estreitas nascentes que despençam em pontos da paisagem. A textura macia dos montões terrosos é como um tecido de veludo, nos quais as longas *fibras-de-cânhamo* acariciam as laterais côncavas das rochas férteis. Os rios, descem dos mais altos cumes desaparecendo e ressurgindo no primeiro plano, desaguando em uma forte correnteza que passa por baixo de uma construção de múltiplos andares, erguida sobre o rio. Nos topos das colinas, úmidas manchas de tinta fundem-se às folhagens etéreas que se estendem pelo caminho dos rochedos. A cor é mais saturada na parte inferior da composição e evapora lentamente, à medida que se aproxima do

³⁵⁵Ver: Anexo C, imagem 32, página 209.

³⁵⁶Ver: Anexo C, imagem 33, página 211.

³⁵⁷Ver: Fu (1991) p.191.

céu. O horizonte se desfaz em inúmeros picos, dos quais as silhuetas se intercalam com nuvens e manchas de tinta.

A produção do final da década de 40 e começo dos anos 50 pode ser considerada o auge da fase tradicionalista de Chang. As dezenas de cópias de grandes mestres das Cinco Dinastias pareciam o derradeiro obstáculo em sua longa escalada em busca de uma síntese de estilos antigos. Entretanto, com a ascensão dos comunistas ao poder, Chang passaria boa parte das próximas décadas no Ocidente, onde novas influências artísticas e acontecimentos em sua vida pessoal transformaram seu estilo radicalmente. Chang deixou a China continental por volta de 1951, embora rápidas visitas a Hong Kong, Japão e o seu retorno a Taiwan, nos seus últimos anos, não o afastaram totalmente do Extremo Leste. Contudo, sua chegada à América naquele ano marcou o início de uma nova etapa em sua trajetória.

8. O Monte Mojie

Chang chegou à América do Sul em 1952, quando já era um artista consagrado. Sua primeira parada foi a cidade de Godoy Cruz, na província de Mendoza, oeste da Argentina, após acertar detalhes de sua ida, ainda em Hong Kong. A proximidade da região com a Cordilheira dos Andes pode ter sido um atrativo para o artista, que sempre procurou regiões montanhosas. Ainda naquele ano, ele realizou uma exposição em Buenos Aires, e doou duas pinturas para o Museu Nacional de Belas Artes: uma flor de lótus e uma figura de divindade. Em 1953, visitou os Estados Unidos, conhecendo as cataratas do Niágara com seu amigo C.C. Wang, que vivia no país³⁵⁸. Apesar de ter se estabelecido no continente americano, Chang visitou algumas vezes o Japão e Taiwan, expôs em Taipei e manteve contato com o restante de seus familiares que estava na China continental. Nesse mesmo ano sua família doou 125 cópias dos murais de Dunhuang para o Museu de Sichuan³⁵⁹.

Grande parte dos autores considera o ano de 1954 como a chegada definitiva de Chang Dai-chien ao Brasil, embora ele já houvesse desembarcado no país no ano anterior. Ao retornar de Nova Iorque de navio³⁶⁰, o artista fez uma escala no porto de Santos, onde ouviu falar da possibilidade de adquirir uma grande quantidade de terra por um bom preço no interior paulista. Cerca de um ano depois, deixou Mendoza para viver em um casarão no centro da cidade de Mogi das Cruzes. Chang era avistado pela população local com curiosidade, enquanto concebia a construção de um sítio, em um terreno de seis alqueires³⁶¹ adquirido próximo à estrada que liga Mogi ao atual distrito de Taiaçupeba, a 18 quilômetros da cidade³⁶². Nas primeiras menções, ele refere-se a cidade como *Mojie Shan*³⁶³ ou Monte Mojie, batizando inicialmente seu sítio com o mesmo nome. Wei Mojie³⁶⁴ é como se conhece na

³⁵⁸ Ver: Fu (1991) p.206.

³⁵⁹ 四川博物馆: Sìchuān Bówùguǎn.

³⁶⁰ Ver: Ba (1999) p.25; Law (2004) p.115 ; Fu (1991) p.218; Xu (2003) p.1.

³⁶¹ Os jornais da época mensuram o tamanho da propriedade de Chang em seis alqueires paulistas, em outra fonte, Fu Shen indica que Chang adquiriu cerca de 30 acres de terra. Ver: Fu (1991) p.232

³⁶² Ver: Folha da Manhã (1960) e O Estado de São Paulo (1966).

³⁶³ 摩詰山: *Mó jié shān*, Chang aproveita a proximidade sonora na transliteração do nome da cidade paulista para o chinês.

³⁶⁴ 維摩詰 *Wéi mó jié*.

China uma importante figura do budismo Mahayana, de nome *Vimalakīrti*³⁶⁵, que teria vivido entre os séculos VI e V antes de Cristo. Vimalakīrti era um *Upāsaka*³⁶⁶, termo que pode ser traduzido como *atendente* ou *auxiliar*, e é utilizado para referir-se a praticantes *leigos* do budismo, ou seja, que não se tornaram monges. Chang utilizará o nome *Jūshi*³⁶⁷ em muitas de suas assinaturas, o que pode tanto significar um praticante leigo do budismo como um *oficial* em reclusão³⁶⁸. Outro célebre pintor, Wang Wei, da dinastia Tang, também adotou o nome Mojie, e viveu o final de sua vida em reclusão nas *Montanhas de Lantian*³⁶⁹ durante o turbulento período da *Rebelião de An Lushan*³⁷⁰.

Chang nos conta como deu início a construção de seu sítio em uma pequena pintura em uma folha de álbum realizada no ano de 1955. *Plantando Árvores-da-fênix em meu Jardim*³⁷¹ mostra a figura de um *oficial* e uma criança vistoriando o trabalho de um jovem que aparece segurando uma enxada, apoiado em uma árvore *Wutong*. Ao longo da pintura também estão bambuzais e duas rochas *Gongshi*, uma delas projetada do canto direito da composição de maneira imponente. Embora nesse momento Chang não tivesse acesso a espécies de árvores de origem chinesa e nem mesmo a rochas com uma formação semelhante às da pintura³⁷², o artista manifesta a maneira com qual idealizou seu refúgio em terras brasileiras, uma visão da China em meio à paisagem local, com as *árvores-da-fênix* plantadas no úmido cenário da mata atlântica, onde a névoa matinal, sob um imenso lago, transportava-o para os jardins em que viveu na década de 30 em Suzhou e Pequim. O paisagismo clássico da dinastia Ming e as possibilidades da mata nativa formavam um estilo tão eclético como a sua obra pictórica. Na inscrição, que se encaixa com precisão na parte superior da pintura, o artista recluso parece aceitar seu destino, reconhecendo a impossibilidade de retorno a sua terra natal em um poema, que se refere à canção *Fèng qī wú*³⁷³, que pode ser traduzida como *Fênix Pousando na Árvore Wutong*. Em

³⁶⁵ Do sânscrito: विमलकीर्ति: *Vimalakīrti*.

³⁶⁶ Do sânscrito: उपासक: *Upāsaka*.

³⁶⁷ 居士: *Jūshi*.

³⁶⁸ Ver: Fu (1991) p.232.

³⁶⁹ 蓝田山: *Lántián shān*.

³⁷⁰ 安史之亂: *Ān Shǐ Zhī Luàn*: Rebelião de An Lushan, uma série de conflitos ocorridos quando o general de mesmo nome arquitetou uma tentativa de derrubar a dinastia Tang entre 755 e 763.

³⁷¹ Ver: Anexo C, imagem 34, página 213.

³⁷² Ver: Fu (1991) p. 218.

³⁷³ 鳳棲梧: *Fèng qī wú*.

seguida, Chang registra ter escrito os versos enquanto se mudava de Mendoza para Mogi, em 1954, e mensura o terreno em cem *mu*³⁷⁴. Na inscrição da pintura, ele planeja plantar flores, bambus, feijão e trigo, além de amoreiras e cânhamo, com a ajuda de seus filhos.

O traçado meticuloso de Chang vinha se desenvolvendo desde sua estadia em Dunhuang, e mesmo em uma pequena folha de álbum como *Plantando Árvores-da-fênix em meu Jardim*, pode-se ver a destreza de seu pincel nas vestes dos personagens e nas delicadas linhas da paisagem. Em outubro desse mesmo ano, ele executou uma de suas obras-primas do desenho meticuloso de figuras religiosas: *Flauta da Fênix*³⁷⁵. Nessa pintura, o artista empenha a destreza do traçado budista em uma representação taoísta de uma *imortal* montada em uma ave mitológica, enquanto toca uma flauta tradicional chinesa de nome *Xiāo*³⁷⁶. Os traços do rosto sereno e das mãos da figura feminina demonstram a maestria do pincel de Chang, também presente na flauta e na meticulosa ornamentação das jóias, brincos e colares. Uma pequena fênix de turquesa adorna os seus cabelos, e os esvoaçantes traços de suas vestes mostram a precisão com que o artista impõe o movimento da seda, que se estende em duas faixas. A figura está elegantemente sentada na ave, uma fênix branca de olhar enigmático e crista azul. Suas asas e penas, delicadamente desenhadas, formam ângulos arrojados enquanto seu pescoço se move em uma curva para trás. Suas garras pendem em repouso e sua longa cauda branca se estende ao céu, encerrando-se em duas penas vermelhas arredondadas. A ave é branca como as nuvens, enquanto as vestes da *imortal* contrastam em tons de verde, turquesa e vermelho, muito próximos da escala cromática de Dunhuang. No poema, um solitário personagem, ao chegar a um pavilhão em uma noite de luar, parece sentir a presença de uma divindade. Essa obra, pintada em Mogi, esteve por anos na coleção *Mei Yun Tang*³⁷⁷, de seu amigo Gao Ling Mei, e foi arrematada décadas depois, em cifras milionárias, na casa de leilões Sotheby's. *Flauta da Fênix* é um exemplo de pintura que Chang executou no

³⁷⁴ 畝: Mǔ: 1 *mǔ* equivale a cerca de 666,5 m².

³⁷⁵ Ver: Anexo C, imagem 35, página 215.

³⁷⁶ 簫: Xiāo: Instrumento de sopro semelhante a *Flauta-de-Pã*.

³⁷⁷ 梅雲堂: Méi Yún Táng, ver: Kao (1993) pl.25.

Brasil e que tornou-se extremamente valorizada no mercado de arte internacional. Ao som da flauta, a fênix pousa na árvore *Wutong* e, enquanto o seu jardim era construído, o artista preparava-se para a reclusão, mas sem antes realizar uma série de viagens pela Ásia, Europa e Estados Unidos.

Em novembro do mesmo ano, Chang visitou o Japão e realizou uma exposição no país. Na mesma ocasião, publicou um livro com sua coleção de obras-primas antigas³⁷⁸. Nessa mesma estadia, em um apartamento alugado em Tóquio, pintou uma das mais importantes paisagens de sua carreira, evocando novamente uma estética tradicionalista, enquanto estudava sua coleção particular. *Monte Emei*³⁷⁹ foi uma das obras de Chang expostas em São Paulo em 2013, na exposição Seis Séculos de Pintura Chinesa, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com paisagens do acervo do *Musée Cernuschi*, de Paris. A pintura representa uma das mais famosas montanhas da região de Sichuan, que foi visitada por Chang em quatro ocasiões, uma delas em 1939 com o pintor Huang Junbi, quando tirou fotografias e realizou esboços, e mais três ocasiões durante a década de 40, acompanhado de familiares e discípulos. Essas excursões marcaram a última década vivida por Chang em Sichuan e registraram a paisagem da montanha em seu coração. Na inscrição da pintura, Chang menciona quatro pintores clássicos do período das Cinco Dinastias: Dong Yuan e Juran, a quem associa a obra em um primeiro momento e, posteriormente, Jing Hao e Guan Tong. Dessa forma, ele realiza a crítica de sua própria pintura, demonstrando que os estilos desses mestres estavam tão internalizados que se desenvolviam naturalmente em sua estética pessoal. É bem verdade que a tentativa de Chang em evocar a pintura de paisagem monumental do século X é intencional. Contudo, o discurso do pintor, mais uma vez, evoca a síntese. Dong e Ju são famosos por seus traços macios, com longas texturas de fibra-de-cânhamo delicadamente aplicadas em formas arredondadas, enquanto Jing e Guan são conhecidos pela sua pincelada áspera e por um expressivo entalhe. Na primeira inscrição, ao citar Jing e Guan, o artista parece referir-se a uma de suas primeiras cópias de *Shitao* que mencionava os mestres,

³⁷⁸ Ver: Fu (1991) p.41 e Law (2004) p.207.

³⁷⁹ Ver: Anexo C, imagem 36, página 217.

embora sem manter relação com a pintura inscrita. Décadas depois, ele pôde citar não só esses artistas, mas tantos outros, dos quais estudou a obra durante sua trajetória. Na segunda inscrição, ele aponta para Dong e Jing em uma síntese de estilos. O contraste é evidente: os dois picos ao fundo são executados na pincelada macia de Dong, enquanto a formação rochosa no primeiro plano é um acúmulo de escarpas irregulares, traçadas à maneira de Jing Hao³⁸⁰. A composição está disposta em três planos que se deslocam da margem direita da moldura. O mais alto deles retrata o célebre pico *Jinding*³⁸¹, que pode ser traduzido como *Cimo de Ouro*. Sua crista serpeia no canto direito e culmina em um longínquo conjunto de telhados que ameaça os limites da moldura. Ao centro, uma grandiosa construção se encaixa em uma baixada rodeada por densas nuvens, acima da qual podemos ver outro conjunto de casas. A caligrafia surge elegantemente no paredão de névoa. Ambos os picos são demarcados por um pontilhado úmido, saturado nos topos, dissipando em direção à parte inferior da pintura. Alguns pinheiros podem ser vistos ao centro, tornando-se mais nítidos à medida que se aproximam do primeiro plano, formando conjuntos ritmados, nos quais a variação de água imprime a tridimensionalidade. Abaixo dos pinheirais, despenca uma violenta onda de pedra, que se abre como a garganta de um tigre, de onde inclinam-se estalactites e um barranco íngreme. Um sinuoso rio de névoa flutua em direção ao céu, contrastando com o verde-azul, que cintila como o etéreo do *celadon*³⁸². No breve poema descritivo, Chang menciona os matizes e a maneira com que as montanhas se erguem da névoa. Em uma reflexão sobre a condição humana, somos um minúsculo grão de mostarda em meio a grandiosidade do Monte Sumeru³⁸³, montanha mitológica, presente na cosmologia budista, hinduísta e jainista.

Em 1956, Chang continuou suas viagens pelo mundo. Após transitar por Taiwan e Japão, iniciou uma passagem pela Europa que ficou célebre por seu encontro com o

³⁸⁰ Fu Shen também aponta para esse contraste em Fu (1991) p.220, descrição que é reproduzida no catálogo da exposição realizada na Pinacoteca de São Paulo em 2013. Ver: Pinacoteca do Estado de São Paulo (2013) p.115-116.

³⁸¹ 金顶: Jīn Dǐng.

³⁸² 青瓷: Qīngcí, ou *Porcelana verde*, é um tipo de esmalte bastante apreciado durante a dinastia Song, caracterizado por tons de verde que simulam o brilho do jade.

³⁸³ 須彌山: Xū mí shān, do Sânscrito: मेरु: Meru.

pintor espanhol Pablo Picasso, em seu ateliê em Nice. Na ocasião, amplamente divulgada pela imprensa internacional, os dois pintores enxergaram uma oportunidade de atrair publicidade, no que foi veiculado como uma reunião entre a arte do Oriente e a do Ocidente³⁸⁴. Os dois artistas trocaram obras e posaram para fotografias³⁸⁵, embora a comunicação fosse realizada através de um intérprete. Por razão desse encontro, Chang passou a ser chamado no Ocidente de *Picasso da China*³⁸⁶. Apesar das semelhanças entre as trajetórias dos dois, incluindo as transformações de estilo e a extravagante biografia, é difícil afirmar que Chang possuía um interesse real na obra do artista europeu³⁸⁷. Entretanto, a publicidade foi positiva em um momento em que o artista buscava ampliar seu mercado pela Europa. Deve-se considerar que a denominação *Picasso da China* pode soar pejorativa, visto que parece hierarquizar a relação entre a arte chinesa e europeia, supondo ser necessária a comparação com um artista de renome europeu para que a importância da obra de Chang fosse justificada. Embora o próprio artista e teóricos como Gao Ling Mei tenham utilizado o título³⁸⁸, não há nada na obra de Chang que remeta diretamente a Picasso, mesmo considerando uma possível influência da arte ocidental nos próximos anos de sua produção.

Ainda naquele ano, visitou a Suíça, onde pôde observar a formação rochosa dos Alpes, retornando em alguns meses para o Brasil. Entre 1957 e 1960, Chang dedicou-se à construção de seu sítio em Mogi, mudando-se com sua família para o local. Nesse ínterim, o pintor, que já estava com quase 60 anos, começou a sentir os primeiros sintomas de um problema de visão em sua retina³⁸⁹. Nos próximos anos, ele alternou a vida em Mogi, onde estava sua família, com viagens para a Europa, Estados Unidos, Japão e Taiwan, realizando exposições e comercializando suas obras que financiavam a construção de seu imponente jardim. Em 1960, mesmo com grande acesso à arte europeia em suas viagens, Chang ainda evocava sua terra natal e as primeiras influências da *Escola de Anhui*, em uma paisagem de

³⁸⁴ Ver: Law (2004) p.116.

³⁸⁵ Ver: Anexo B, fotografias 36 e 37, página 138.

³⁸⁶ Em inglês: *Picasso of the East*.

³⁸⁷ Ver: Fu (1991) p.72 e Ba Dong em: Ba (1999) p.29.

³⁸⁸ Ver: Gao (1961) p.12

³⁸⁹ Fu aponta para o início desses problemas em 1957. Ver: Fu (1991) p.81.

mais de dois metros de altura, proporções que podem ser justificadas pela limitação de sua visão. *Pinheiro Invertido nas Montanhas Amarelas*³⁹⁰ retoma a pincelada difusa de Shitao em uma composição que se desloca de um denso mar de névoa, emoldurado por uma crista de agulhas de pinheiro. A imponente formação rochosa entalhada em texturas de *corte de machado*³⁹¹, semelhante à estética de Hongren³⁹², surge da neblina. Embora não seja mencionado, Chang pode estar se referindo a uma obra do monge que integrou sua coleção, *Pinheiro-Dragão das Montanhas Amarelas*³⁹³. Em uma das poucas composições onde a presença humana não é identificável, o protagonista é um imenso pinheiro retorcido que se inclina para o abismo do alto de uma montanha. Como um dragão que desce dos céus, seu tronco é coberto por densas escamas e seus galhos são como garras retorcidas. As cores também remetem às primeiras paisagens de Chang, com tons claros de ocre, e lavadas de azul-índigo. Na inscrição, ele menciona referências da mitologia, e parece fazer menção ao poema de Hongren. Em ambos é utilizada a imagem de um caldeirão³⁹⁴ e de processos alquímicos. *Xian*, também conhecido como Imperador Amarelo³⁹⁵, é uma figura mítica da cultura chinesa, um governante de moral perfeita que teria vivido no terceiro milênio antes de Cristo e a quem são atribuídos feitos heróicos. *Fu Xi*³⁹⁶ é uma divindade associada à cosmologia e ao surgimento do universo e dos seres vivos, junto à sua irmã *Nuwa*. Ambas as divindades são retratadas com corpo de serpente e faces humanas, entrelaçadas em suas caudas. À eles são atribuídos feitos como o desenvolvimento dos trigramas do *I-Ching* e a criação do seres humanos³⁹⁷. Hongren ainda menciona o *Cinábrio* ou *Dān*³⁹⁸, substância alquímica de cor vermelha, em contraste com as *garras de jade* de seu *Pinheiro-Dragão*.

³⁹⁰ Ver: Anexo C, imagem 37, página 219.

³⁹¹ 折带皴: Zhé dài cūn.

³⁹² Ver: Fu (1991) p.226–227.

³⁹³ Ver: Anexo C, imagem 38, página 221.

³⁹⁴ 鼎: Dǐng: Antigo recipiente cerimonial chinês, semelhante a um caldeirão.

³⁹⁵ 黄帝: Huángdì.

³⁹⁶ 伏羲: Fúxī e 女媧: Nǚwā

³⁹⁷ Ver: Chin (1985) p.9–10.

³⁹⁸ 丹: Dān.

A paisagem com o pinheiro invertido de Chang representa um momento em sua carreira onde o início do deterioramento de sua visão obrigava-o a buscar alternativas estilísticas. O retorno às referências anteriores a Dunhuang indica essa tendência, precedendo uma mudança radical de estilo que será descrita nos próximos capítulos. Ao mesmo tempo, ele relembra melancolicamente as paisagens da China continental durante o exílio, no momento em que a construção do seu imenso sítio em Mogi já havia se iniciado e o artista se aproximava cada vez mais do Brasil.

9. O Jardim das Oito Virtudes

Em 1960, a primeira etapa do projeto de construção do Jardim *Mojie* estava finalizada e Chang já havia mudado com seus familiares para o amplo sítio. Embora a população de Mogi das Cruzes já avistasse a família pelas ruas da cidade, suas constantes viagens e a dedicação total ao seu projeto paisagístico não lhe deixava tempo para uma maior integração ao país. Resgatar a passagem de Chang pelo Brasil é uma tarefa árdua, visto que a bibliografia sobre o artista indica apenas acontecimentos centrais de sua longa estadia no país, restando contar sua história com base em jornais de época e fontes primárias³⁹⁹.

No dia primeiro de julho daquele ano, a Folha da Manhã publicou uma pequena reportagem, talvez a mais antiga realizada sobre o artista no país, de autoria do jornalista Jeronimo Monteiro, que narra sua visita ao sítio de Chang⁴⁰⁰. Ele nos conta como, em uma conversa com um antigo diretor do Zoológico de São Paulo, ficou sabendo da doação de alguns gibões à instituição, realizada por um pintor chinês que morava em Mogi e realizava exposições em Paris. Na pequena cidade, ao procurar por um tal “chinês dos macacos”, o repórter foi levado ao casarão onde encontrou Paul Chang, filho do mestre. Paul prontamente falou sobre seu pai, e relatou o encontro com Pablo Picasso ao mostrar ao jornalista uma pintura executada pelo pintor espanhol, utilizando pincéis chineses: um sol com feições humanas e de traço caligráfico em papel. Ao indagar sobre os gibões, Jeronimo é levado ao sítio onde se encontrava o artista. Lá, decepcionou-se com a pequena quantidade de macacos, apenas quatro, mas ficou surpreso ao avistar a figura de Chang, descrevendo-o como *um monge budista* de longas barbas e trajes típicos da China. No estúdio de pintura, observou alguns exemplares da coleção *Da Feng Tang*, com quadros de 1300 anos e obras do próprio artista. Jeronimo também descreve os êxitos das recentes exposições europeias e conta brevemente detalhes

³⁹⁹ Neste capítulo retomamos a análise dos registros jornalísticos de Chang iniciada em Fernandes Filho (2014) p. 601–619. Em relação às fontes primárias, foram realizadas uma série de entrevistas com Judy Shen, discípula de Chang residente em São Paulo, além da interpretação de inscrições em suas obras.

⁴⁰⁰ Ver: Folha da Manhã 01/07/1960, *Famoso pintor chinês vive num sítio em Moji das Cruzes*.

da vida de Chang. A trajetória artística de sua família e os estudos com Li Ruiqing⁴⁰¹ são mencionados, seguido de um curioso elogio à escrita chinesa e uma menção ao nome artístico *Dai-chien*, que o jornalista traduz como *Vasto e Variado*.

Um ano depois, em 1961, Chang inicia o próximo passo de seu projeto, a escavação de um imenso lago em meio ao sítio, inicialmente nomeado *Lago das Oito Virtudes*. Na inscrição de uma famosa pintura de paisagem, presente no acervo no Museu Nacional do Palácio⁴⁰², ele ainda se refere ao sítio como Monte Mojie, que posteriormente seria rebatizado como *Ba De Yuan*⁴⁰³, ou *Jardim das Oito Virtudes*⁴⁰⁴. O lago, seria chamado *Wu Ting Hu*, ou *Lago dos Cinco Pavilhões*⁴⁰⁵, devido às cinco construções que Chang ergueu ao longo do percurso da água, para que pudesse se abrigar das repentinas chuvas que atingem a região, características do clima tropical. A escolha do termo *Oito Virtudes* por Chang, pode estar associada a uma passagem do *Sukhāvatīvyūha Sūtra maior*⁴⁰⁶, escritura da tradição *Mahayana* amplamente disseminada no Leste asiático, e que deu origem à vertente do budismo da *Terra Pura*⁴⁰⁷. No sutra, estão descrições de um *paraíso* materializado em uma paisagem maravilhosa. Dentre outros elementos, destacam-se sete poços de pedras preciosas, repletos de uma água que possui oito *virtudes*⁴⁰⁸. Fu Shen (1991) também relata que Chang apontava oito virtudes dos abundantes caquizeiros que plantou ao redor do lago, fazendo menção à uma antologia de textos compilada na dinastia Tang, o *Yōuyáng Zázǔ*⁴⁰⁹. Nesses escritos de temas variados, descreve-se sete qualidades dos caquizeiros: vida longa, sombra abundante, os pássaros não fazem ninhos, não atraem insetos, mantêm-se belos após a geada, seus frutos são

⁴⁰¹ Na reportagem referido como “sábio calígrafo Li Shui Tsing”.

⁴⁰² Ver: Anexo C, imagem 39, página 224.

⁴⁰³ 八德園: *Bā dé yuán*.

⁴⁰⁴ Embora o termo 德: Dé, possua diversas traduções, que incluem: virtude, moral, ética, benevolência e caráter, adotaremos a tradução utilizada pela primeira vez por José Roberto Teixeira Leite: *Jardim das Oito Virtudes*. Ver: Leite (1999) p.380.

⁴⁰⁵ 五亭湖: Wǔ tíng hú: *Lago dos Cinco Pavilhões*, aqui também adotamos a tradução realizada em Leite (1999) p.380, embora o jornalista Barros Ferreira houvesse traduzido o nome do lago em uma reportagem como “Lago dos Cinco Pagodes”, ver: Diário de São Paulo, 5/6/1966. p.10.

⁴⁰⁶ Do sânscrito: सुखावतीव्यूहः *Sukhāvatīvyūha*, na China: 無量壽經 *Wúliàng shòu jīng*.

⁴⁰⁷ 淨土宗: Jìngtǔ zōng.

⁴⁰⁸ Tradução livre da versão em inglês por Jan Stuart e Stephen D. Allee, em Fu (1991) p.232. São as oito virtudes da água: clareza, pureza, sabor agradável, leveza, maciez, quietude, a capacidade de saciar a sede e por fim, restituir as energias.

⁴⁰⁹ 酉陽雜俎: Yōuyáng Zázǔ: Compilado por 段成式; Duàn Chéngshì, poeta ativo no século IX.

saborosos e suas folhas são largas o bastante para que se possa escrever nelas⁴¹⁰. Chang acrescentou mais uma virtude: as folhas dos caquizeiros eram por ele utilizadas em um chá que aliviava os problemas estomacais que vinham lhe afligindo.

Em seu projeto, o artista escavou o solo para represar as águas dos rios próximos e reorganizou a terra retirada para criar pequenas elevações e bancos de areia, pelos quais se podia transitar e observar a paisagem⁴¹¹. Junto aos quiosques, ao longo da margem, ele posicionou rochas e plantou árvores, criando um percurso pelo qual realizava suas solitárias caminhadas matinais, observando como a umidade da mata atlântica brasileira formava uma densa neblina sobre as águas. Na paisagem pintada em 1961, podemos ver essas características em uma visão idealizada do lago, ainda em processo de escavação. As plantações de jovens folhagens e árvores acompanham a margem que se desenvolve em uma curva em direção ao horizonte, desaparecendo em uma neblina rasteira. No canto superior esquerdo, sobre um barranco, pode-se ver um dos cinco pavilhões. À frente, uma larga construção se encaixa no cenário, em uma perspectiva que destoa do plano central. O predomínio de tons de ocre e índigo nas rochas e vegetação é complementar ao branco da névoa e do lago, em um jogo de cores e contrastes que se apresenta nos dois bancos de areia centrais. As texturas e aguadas retomam os primeiros anos do artista e remetem imediatamente a Shitao, em um momento em que os problemas de visão o afastam cada vez mais do traço meticuloso de Dunhuang ou de suas cópias precisas dos mestres do século X.

Em 1961, algumas obras de Chang figuraram na VI Bienal de São Paulo, realizada no Museu de Arte Moderna, no parque Ibirapuera⁴¹². Com obras de 50 países e direção-geral de Mário Pedrosa⁴¹³, a edição ficou marcada pelo contraste de obras das primeiras fases do modernismo brasileiro e de movimentos contemporâneos

⁴¹⁰ Traduzido da versão em inglês por Jan Stuart e Stephen D. Allee, em Fu (1991) p.232.

⁴¹¹ Ver: Fu (1991) p.233.

⁴¹² Ver: MUSEU DE ARTE MODERNA. VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (catálogo de exposição). São Paulo, 1961.

⁴¹³ Mário Pedrosa (1900-1981).

como o concretismo e o neoconcretismo, além da grande presença internacional. A delegação chinesa, organizada pelo Museu Nacional do Palácio, reservou uma sala especial para Chang e outra para outros oito pintores, em sua maioria ligados ao modernismo chinês⁴¹⁴. Essa edição da Bienal compôs um significativo panorama da arte contemporânea mundial, no qual o Brasil destacava-se com os revolucionários e premiados *Bichos* de Lygia Clark⁴¹⁵ e uma retrospectiva do pintor Alfredo Volpi⁴¹⁶, em uma edição que contou com a chegada ao Brasil de um expressivo conjunto da obra do alemão Kurt Schwitters⁴¹⁷. No catálogo da exposição⁴¹⁸, um breve texto introduz a obra de Chang, fornecendo detalhes precisos da biografia do artista e cita o nome de seu ateliê, traduzido como *Salão do Grande Vento*. O encontro com Pablo Picasso e suas recentes exposições e prêmios na Europa são enaltecidos, mas sua estadia no Brasil nos últimos sete anos não é mencionada em nenhum momento do texto. Foram expostas três paisagens do artista, em meio à pinturas retratando flores de lótus e também uma composição com um Gibão. Naquele mesmo ano, Chang realizou exposições em Paris e Nova Iorque, além de viajar pela Suíça, Tóquio e Hong Kong, no ano em que Gao Ling Mei publicou sua coletânea de discursos sobre pintura⁴¹⁹.

Passados dois anos da mostra, à medida que o *Jardim das Oito Virtudes* tomava forma, Chang parecia adaptar-se cada vez mais ao Brasil. Nesse meio tempo, em meio às longas viagens internacionais, ele retornava com frequência ao país onde produziu intensamente, tendo como alvo um mercado internacional que parecia se abrir cada vez mais para sua obra. Em 1963, no Brasil, Chang recebeu a visita de um amigo de longa data, um dos pioneiros da fotografia chinesa, Lang Jingshan⁴²⁰, que realizou fotografias da paisagem do *Ba De Yuan*, além de uma série de retratos

⁴¹⁴ Eram eles: Hu Chi-Chung 胡奇中 (1927-2012); Ku Fu-Sheng 顧福生 (1935-2017); Liu Kuo-Sung 劉國松 (1932-); Han Shon-Ning 韓湘寧 (1939-); Hsiao Jen-Cheng 蕭仁徵 (1925-); Wucius C. K. Wong 王無邪 (1936-); Li Hsi-Chi 李錫奇 (1938-) e Chen Tin-Shih 陳庭詩 (1913 - 2002).

⁴¹⁵ Lygia Clark (1920 - 1988).

⁴¹⁶ Alfredo Volpi (1896 - 1988).

⁴¹⁷ Kurt Schwitters (1887-1948).

⁴¹⁸ Ver: MUSEU DE ARTE MODERNA (1961) p.160-162.

⁴¹⁹ Ver: GAO, Ling Mei, **Chinese Painting with the Original Paintings & Discourses on Chinese Art by Professor Chang Dai-chien**. Hong Kong: East Art Co., 1961.

⁴²⁰ 郎靜山 Láng Jìngshān (1892 - 1995), também visitou Chang no *Ba De Yuan* em 1968.

de Chang⁴²¹. Outro fotógrafo que visitou Chang diversas vezes na década de 60 e 70 foi Wang Ze-i⁴²², realizando importantes registros do artista em seu Jardim e também de vistas cenários do local⁴²³. Nas fotografias, podemos ver os imponentes pinheiros plantados por Chang, em meio às rochas e outras espécies. No horizonte alonga-se uma vegetação densa e um imenso lago, pode-se identificar alguns quiosques à margem e a presença constante da névoa que paira sobre a água e atravessa os pinheiros. Nos retratos, o artista aparece em meio aos seus *penjings*⁴²⁴, com uma longa barba branca, segurando um cajado e vestido como o poeta Su Shi. As visitas agradavam Chang, que se orgulhava de seu retiro em meio à natureza. Em uma pintura de 1963, *Letrado sobre uma colina*⁴²⁵, pintada em Mogi e exibida em 2002 no Brasil⁴²⁶, ele escala uma montanha no *nono dia do nono mês*⁴²⁷, enquanto lamenta a distância de seus parentes em Sichuan, reconhecendo, entretanto, que após dez anos na América do Sul já não mais se sente um estrangeiro. Na pintura, uma sólida formação rochosa em primeiro plano ocupa mais da metade da composição. Em seu topo, um *oficial* se posiciona de maneira altiva com seu cajado, sólido como as rochas de pinceladas caligráficas e um pontilhado brusco que deságua em uma cachoeira. A obra demonstra um pincel extremamente desprendido e uma dinâmica que buscava compensar as limitações de sua visão, se aproximando novamente de Shitao.

Nos próximos três anos, Chang viajou pela Europa e pelos Estados Unidos, mas também pelo Sudeste Asiático, Japão e Taiwan. Contudo, no ano de 1966, era efetivamente *descoberto* pelo meio artístico brasileiro, e realizava suas principais exposições no país. Nos anos em que o auge do *anti-tradicionismo* culminaria com o início da *Revolução Cultural*, propagada pelo governo comunista, Chang atinge o

⁴²¹ Ver: Yinxing Liu (2015).

⁴²² 王之一: Wáng zhī yī.

⁴²³ Publicadas posteriormente em: 張大千巴西荒廢之八德園攝影集, National Museum of History, 1979.

⁴²⁴ Os registros do *Jardim das Oito Virtudes* por Wang Ze-I podem ser vistos no Anexo B, fotografias 24, 25, 26, 27, 30 e 31, páginas 132, 133 e 135.

⁴²⁵ Ver: Anexo C, imagem 40, página 225.

⁴²⁶ Ver: MUSEU DE ARTE BRASILEIRA-MAB. Tesouros da China: A arte dos imperadores. (catálogo de exposição) FAAP- Editora. São Paulo, 2002. pg.262.

⁴²⁷ 重陽節: Chóngyáng jié, ou *Festival do Duplo Nove*. É um feriado tradicional, o nono dia do nono mês do calendário chinês é considerado o momento do ano onde a energia *Yang* 陽 atinge o seu máximo de influência, tornando-a uma data perigosa. Alguns dos costumes relacionados ao dia envolvem subir montes ou lugares altos e beber chá de crisântemo.

ápice de sua aproximação com o Ocidente. Ainda em 1966, ele realizou uma importante individual no MASP, então localizado na Rua Sete de Abril, com 26 obras, seguida de uma exposição no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, nomeada *Chang Dai-chien Grande Pintor da China Contemporânea*⁴²⁸, essa contando com 36 obras. As exposições foram amplamente divulgadas pela imprensa, aumentando a fama de Chang e o número de visitantes em seu sítio⁴²⁹, como o repórter Barros Ferreira, que descreve detalhes do *Ba De Yuan* em uma reportagem. Lá ele avistou um cenário com arranjos de pinheiros que brilham como fios de seda, molduras de bambuzais, begônias, orquídeas e azaleias, e descreve espantando os *penjings*, dos quais se destaca um pinheiro de duzentos anos. Ele também menciona os caquizeiros, que se encontravam carregados de frutos e já sem folhagem, referindo-se aos caquis como *pomos de ouro*⁴³⁰. O repórter encontrou macacos, gansos, cisnes e dois enormes cães São Bernardo. Ao detalhar o ateliê, ele menciona os papéis e os vidros com pigmentos minerais coloridos sobre a mesa; no térreo, um estúdio de menores proporções e, no primeiro andar, um imenso espaço era destinado para a pintura de obras maiores⁴³¹. Por fim, o *Túmulo dos Pincéis*⁴³², uma imensa rocha com caracteres entalhados pelo artista, em frente ao qual enterrava os pincéis que já não lhe serviam mais. Na ocasião, Chang foi fotografado por Walter Freitas, em diversos cenários. A dupla também realizou outra grande reportagem sobre o artista em 1969, publicada na revista O Cruzeiro, ocasião em que Chang prepara um banquete aos jornalistas, descrito por eles, junto a detalhes de seu sítio e biografia.⁴³³

⁴²⁸ Sobre detalhes das exposições realizadas por Chang no Brasil, ver: Fernandes Filho (2014).

⁴²⁹ José Roberto Teixeira Leite nos conta que dentre os visitantes ilustres do sítio, estavam artistas e figuras ligadas ao circuito cultural como Assis Chateaubriand, Paulo Mendes de Almeida, Manabu Mabe e a cantora Maísa. Ver: Leite (1999) p.387.

⁴³⁰ Uma imagem de Chang junto a um caquizeiro no *Ba De Yuan* pode ser vista no Anexo B, foto 44, página 142.

⁴³¹ Ver: Anexo B, fotografias 34 e 35. página.137

⁴³² 冢筆: Bi Zhong: *Túmulo dos pincéis*, Chang faz referência ao monge Zhiyong 智永 (c.580), um dos mais profícuos calígrafos da história. A quem tradicionalmente atribui-se o ato de enterrar os pincéis usados em sua constante prática em um túmulo especial. Ver: Fu (1991) p. 313.

⁴³³ Sobre as reportagens de Barros Ferreira com fotografias de Walter Freitas, ver: “Vive o maior pintor da China em Éden que criou em Mogi das Cruzes”, *Diário de São Paulo*, p.10, Caderno 1, São Paulo 05/06/1966 e “O Fabuloso Mundo de Chang Dai-chien” em “O Cruzeiro”, publicado em 09/01/1969, p. 66 a 71.

De volta à exposição do MASP em 1966, desta vez foi Chang quem recebeu um banquete, oferecido por Assis Chateaubriand em sua *Casa Amarela*, na abertura do evento. O fundador do Museu de Arte de São Paulo proferiu um eloquente discurso que ficou registrado nos jornais da época⁴³⁴, no qual faz menções ao rio Yangtze e ao rio Amazonas. Ele também conta uma anedota de Diego Rivera, na ocasião em que o artista mexicano é confundido com um chinês ao visitar a Ásia. Ele aproveita para citar outras obras recém adquiridas do acervo do museu e lamenta a impossibilidade de conversar com Chang em um idioma comum. Ainda no texto, Chateaubriand faz críticas à China comunista, em uma cerimônia que contava com a presença de personagens ligados à ditadura militar que acontecia no Brasil. A descrição da figura de Chang, como em muitos dos textos e reportagens da época, traz uma visão estereotipada do artista como uma espécie de *guru* ou *sábio chinês*. Em concordância com a incompreensão generalizada da arte chinesa no Ocidente, possível razão pela qual Chateaubriand decidiu não manter no acervo do MASP um generoso presente do artista, *Paisagem Suíça*⁴³⁵, que foi enviada para Olinda, em sua campanha dos *Museus Regionais*. Visando desafogar o cada vez mais abarrotado acervo do museu, obras de menor interesse foram transferidas para instituições em regiões que não integravam o *Eixo Rio-São Paulo*. Nas exposições do MASP e do MNBA, Chang exibiu pinturas de estilos diversos, embora poucas tenham sido reproduzidas com qualidade nos catálogos e jornais, podemos imaginar seus temas pelos títulos em português, veiculados na época. Alguns deles, prováveis traduções dos nomes originais, como *Pescadores no Rio Siang* e *Dois Anciãos em cima da Montanha Huang*, e outras, descrições simples de temas clássicos dos *literati*, como *Bambus*, *Peônias* e *Lótus*. Outras nomenclaturas apontam para a representação de figuras e autoretratos, e, principalmente um grande número de prováveis paisagens, como *Montanha Solitária Antes da Chuva*, *Casa Velha na Montanha Deserta* e uma pintura nomeada *Monte Emei*. Um nome que chama atenção nas listas dessas exposições e de outras que aconteceriam nos

⁴³⁴ Ver: “*Habla, Chino*” em Diário de São Paulo, 30 de Março de 1966 e “Casa Amarela vive tarde de arte em homenagem a pintor chinês”, O Diário de SP, São Paulo, 30/03/1966.

⁴³⁵ Sobre a doação da obra ver: “Casa Amarela vive tarde de arte em homenagem a pintor chinês”, O Diário de SP, São Paulo, 30/03/1966. e “Chang Dai-chien doou quadro ao Museu de Arte”, Diário da Noite, São Paulo, 30/03/1966.

próximos anos é *Ink Play*, e refere-se às inovadoras composições com manchas de tinta que vinham sendo apresentadas por Chang nas mostras brasileiras e internacionais. Esses *Jogos de Tinta* eram realizados com aplicações de pigmentos coloridos em folhas grossas de papel, formando paisagens altamente experimentais. A própria *Paisagem Suíça* doada ao MASP é um exemplo desse novo estilo que o artista vinha aperfeiçoando desde o início da década e que predominou em sua produção nos próximos anos.

10. Um chamado à reclusão

Uma das primeiras menções de Chang a seu problema de visão, que teve início no final da década de 50, está na inscrição de uma pintura de 1958, *Admirando o Pinheiro*⁴³⁶. Ele escreve que não executou com precisão os traços da figura do *oficial* por conta de sua visão prejudicada. No entanto, a pincelada ainda assim demonstra grande qualidade. Desde então, Chang distanciava-se cada vez mais das pinturas de figuras e dos traços meticulosos. Buscando contornar o problema, ele retomou a pintura úmida de Shitao e as sobreposições de texturas de Kuncan. Contudo, em algumas paisagens pintadas no começo da década de 60, ele realizou experiências que lhe apontaram novos caminhos estéticos. Em *Reclusão na Nascente de Pedra*⁴³⁷ Chang aplica concentrações de tinta em pontos do cenário. No primeiro plano, um *oficial* em um barco a remo desliza ao pé de uma sólida formação rochosa, na qual se avistam pequenos conjuntos de casas. No topo da montanha, uma mancha preta surge como névoa, dissipando-se em negativo e paira pesadamente sobre a paisagem. Na íngreme nascente são vistos ásperos rochedos, em contraste ao vazio do papel que predomina na representação do rio e em partes das montanhas. Podemos imaginar que esses acúmulos de tinta tenham a função de esconder eventuais erros, mas o uso de manchas abstratas como elemento estrutural na composição é, em grande medida, uma inovação em sua produção. Em outra obra de 1965, *Estrada entre Suíça e Áustria*⁴³⁸, Chang também aplica o pigmento preto em grandes manchas, embora, dessa vez, seguindo um método mais aleatório. Na composição que mostra uma nascente e um rio em meio às montanhas, uma pequena vila localiza-se no rochedo central, onde estão dois *oficiais*. Nessa paisagem, entretanto, o artista assume a ideia de uma tempestade iminente, com nuvens pretas carregadas de chuva que descem do ponto máximo da moldura, escurecendo a úmida composição de cima para baixo, em contraponto a uma nascente que despenca no rio e nas lavadas de cinza dos paredões rochosos. No poema, caligrafado à tinta em um rochedo à esquerda do cenário, a imagem do dragão associada aos raios e tempestades, uma constante na cultura chinesa,

⁴³⁶ 賞松圖: Hǎng sōng tú: Publicada em Kao (1993) pl.26 e Gao (1961) p.91.

⁴³⁷ Ver: Anexo C, imagem 41, página 227.

⁴³⁸ Ver: Anexo C, imagem 42, página 229.

habita as montanhas. A iminência do surgimento da criatura mitológica traz um clima de urgência, que antecede a tormenta. Chang viajou pelos Alpes suíços em diversos momentos dos anos 60, incluindo no ano em que a obra foi pintada, e pode mesmo ter presenciado uma inspiradora tempestade nos Alpes.

Em relação à pintura de Chang, *Po Mo*⁴³⁹ é o termo mais utilizado para referir-se a nova sua técnica. O verbo *Po* pode ser traduzido como derramar, respingar, salpicar, pintalgar, e *Mo* refere-se especificamente à tinta preta⁴⁴⁰. Essa técnica é associada ao pintor da dinastia Tang, Wáng Qià⁴⁴¹ conhecido também como Wang Mo, ou *Wang Tinta*, de quem não restou nenhuma obra. O artista, no entanto, é citado em descrições literárias⁴⁴². Quando iniciava uma pintura, Wang bebia vinho até que sua percepção se alterasse. Após esticar uma folha de papel no chão, espalhava e pisoteava a tinta produzindo formas que, com detalhes do pincel, tornavam-se paisagens. O pintor monge Yujian⁴⁴³ também realizou experimentos com manchas de tinta que chegaram aos dias atuais; entretanto, as obras são menos extravagantes do que o êxtase de Wang e mais próximas da pintura filosófica do budismo Chan, que tem em Muqi e Liang Kai, pintores do período Song, seus maiores expoentes. O que as técnicas desses artistas têm em comum é a utilização do acaso como matéria criativa, tirando proveito de formas e manchas de água e tinta como ponto de partida para suas composições. A contemplação de efeitos aleatórios como ideal estético é muito presente no período Song, não só na pintura, mas nos efeitos dos esmaltes cerâmicos. Os *oficiais* também emolduravam placas de mármore de maneira a delimitar paisagens ocasionadas pelos veios naturais das pedras, para enfeitar suas salas de estudo. A sugestão de paisagens em texturas e efeitos da tinta pode ser em parte explicado pelo fenômeno da *pareidolia*, mas também por ideais estéticos de interação entre o *microcosmo* e o *macrocosmo*, presentes na arte chinesa. Foram poucas as pinturas dessa natureza, executadas com tinta preta ou o monocromatismo dos letrados Song, realizadas por Chang. As

⁴³⁹ 潑墨: Pōmò ou 潑墨畫: Pōmòhua.

⁴⁴⁰ Considerando a proximidade estrutural dos caracteres: 墨: Mò: tinta e 黑 Hēi: preto.

⁴⁴¹ 王洽: Wáng Qià (c.734–805) ou 王墨 Wáng Mò.

⁴⁴² Ver: Fu (1991) p.73.

⁴⁴³ 玉潤: Yù jiàn (c.1250–1300).

experiências do artista com pigmentos coloridos, desenvolvidas ao longo de sua trajetória, não foram abandonadas em um derradeiro momento de renovação. Ele passou a aplicar manchas de tinta colorida em suas pinturas em uma técnica que ficou conhecida como Pō Cǎi⁴⁴⁴, substituindo o caractere *Mo* por *Cǎi*, que significa cor, embora seja comum o uso do primeiro termo para referir-se a técnica em sua totalidade, em grande parte da literatura sobre o artista. Esses *jogos de tinta* eram predominantes em suas pinturas em 1963, figurando entre os *ink plays* e *paisagens suíças* como a doada ao MASP. Em *Observando a Nascente*⁴⁴⁵, ele reproduz uma composição próxima de *Estrada entre Suíça e Áustria*, mas dessa vez aplicando pesadas camadas de azul e verde, em uma pintura em que a cor representa o elemento principal. Próximo aos limites da obra, pode-se ver um pequeno conjunto de telhados, logo acima de duas grandes manchas que materializam uma chuva verde-azul. A cachoeira central deságua no lago, às margens do qual estão duas figuras em trajes de *oficiais*. No primeiro plano uma forte concentração de tinta toma conta do quadrante inferior direito. Em *Passeio ao Longo do Rio Apreciando as Flores de Ameixa*⁴⁴⁶, obra que também foi adquirida por Chateaubriand na exposição do Masp em 1966, repassada para a Pinacoteca Rubem Bertha em Porto Alegre⁴⁴⁷, observamos uma composição ainda mais experimental. Uma extensa camada de verde-esmeralda e leves manchas de azul ocupam a metade superior da composição, evidenciando a aleatoriedade com que a tinta é disposta no papel. Em um pequeno barco à remo, um *oficial* observa a fabulosa paisagem, passando à esquerda de uma ameixeira em floração.

A cor sempre representou um elemento importante na obra de Chang, e sua paleta foi efetivamente potencializada pela experiência em Dunhuang, nas décadas anteriores. Contudo, os pigmentos de pedras preciosas trituradas, principalmente o azul de azurita e o verde de malaquita, já eram utilizados desde a pintura de *Paisagem Azul e Verde* da dinastia Song. Dessa forma, Chang parece mais uma vez reverenciar o passado distante, ao mesmo tempo em que desenvolvia um estilo

⁴⁴⁴ 潑彩: Pō cǎi.

⁴⁴⁵ Ver: Anexo C, imagem 43, página 231.

⁴⁴⁶ Ver: Anexo C, imagem 44, página 233.

⁴⁴⁷ Também na campanha dos *Museus Regionais*.

adequado à limitação de sua visão. A estética experimental e o predomínio da cor também agradavam o gosto do mercado de arte ocidental, em uma década em que o *Expressionismo Abstrato* e o *Informalismo* eram tendências em uma pintura cada vez mais desvinculada da representação. As paisagens de Chang no período, porém, não atingem esse grau de radicalismo, pois conservam elementos figurativos que se mesclam com as manchas de cor e pinceladas aleatórias. Embora essa mudança possa ser interpretada como uma busca por uma maior aceitação no meio artístico ocidental, o artista jamais usará materiais da pintura europeia, mantendo-se fiel à tinta, pincéis e papel chineses. Contudo, na metade da década de 60, ele realizou experimentos em superfícies revestidas de folhas de ouro, que remetem mais à tradição japonesa. Em *Paisagem Azul e Verde*⁴⁴⁸, Chang executa uma elaborada composição. No primeiro plano, uma árvore retorcida desponta em meio à manchas de azurita, levando a um acúmulo de tinta preta que cobre o terreno, onde está um grupo de construções, muros e telhados. Um lago de ouro circunda a formação e, na parte superior, Chang despeja pigmentos minerais azuis e verdes cintilantes, que contrastam com pinceladas abruptas, formando uma montanha que deságua caligraficamente em uma nascente no canto esquerdo.

Em outra obra, *Templo Antigo entre Montanhas de Nuvens*⁴⁴⁹, ele aplica o preto que se projeta da água, e se espalha furiosamente até o meio da composição, onde saturadas escarpas abrigam um grupo de telhados dourados. Logo acima, uma nuvem escura dissolve-se, pairando em segundo plano, de onde surgem pequenas ermidas. Entre os borrões, espaços vazios sugerem nascentes douradas, e, acima, nuvens de diluída malaquita explodem no céu. No sopé, galhos e cílios despontam da encharcada margem, enquanto nuances de azurita projetam-se em contraste com a *ossatura* da escura montanha. Nessa composição, que ultrapassa um metro e meio de altura, o douramento da base é contido pelas manchas negras, e as pinceladas difusas misturam-se com os efeitos da tinta respingada em uma superfície incomum na trajetória de Chang. O craquelado do douramento revela o branco do papel em alguns pontos. Em outros, os pigmentos coloridos adentram

⁴⁴⁸ Ver: Anexo C, imagem 45, página 235.

⁴⁴⁹ Ver: Anexo C, imagem 46, página 237.

esse núcleo tingindo as talhas e rachaduras, em um *palimpsesto* de cores e texturas. Na inscrição, posicionada na lateral direita, Chang reflete sobre seus procedimentos técnicos, mencionando artistas famosos dos períodos Song, como Mi Fu e seu filho, Mi Youren⁴⁵⁰, assim como os mestres do período Yuan, Gao Kekong⁴⁵¹ e Fang Congyi. As nuvens delicadas e arredondadas de Mi, referido por Chang como *Yuanzhang*⁴⁵², e de seu filho, circulam colinas triangulares que marcaram a estética do poeta Song. Na pintura de Gao, referido na inscrição como *Fángshān*⁴⁵³, as nuvens são delimitadas por delicadas linhas espiraladas, enquanto Congyi aplicava em suas composições uma luminosa neblina. Chang, entretanto, reconhece que construiu seu próprio método: suas nuvens diferem da tradição e não são mais formadas pelo vazio, mas sim por acúmulos de tinta e cor que estruturam suas composições tanto quanto as rochas e montanhas.

Em meados da década de 60, paradoxalmente às suas frequentes viagens internacionais e à sua integração ao Brasil, Chang se aproximou de um ideal de *reclusão*⁴⁵⁴. As notícias sobre seu retiro brasileiro corriam pelos círculos artísticos chineses e amigos de longa data o visitavam em Mogi. Chang construía para si a clássica imagem do *recluso*, embora esse tema já estivesse presente em sua obra desde os primeiros anos. Sua passagem por Dunhuang no período de guerras já renunciava essa atitude. Contudo, a impossibilidade de retornar à sua terra natal enchia seu coração de sentimentos de isolamento. A imagem idílica de Chang no *Jardim das Oito Virtudes*, em vestes tradicionais, segurando um cajado e cercado de animais, personificava um ideal que perpassa toda a história do país, materializando-se na era contemporânea nos retratos do artista realizados por Wang Ze-i e Lang Jingshan⁴⁵⁵. O conceito que representa a ideia de reclusão, característica da cultura chinesa, é *Yīnyì*. Associado ao termo *Shì*⁴⁵⁶, torna-se *Yīnshì*, equivalente à noção de recluso e muitas vezes traduzido como *eremita*. A relação da

⁴⁵⁰ 米友仁: Mǐ Yǒurén (c.1086–1165).

⁴⁵¹ 高克恭: Gāo Kègōng (c.1248–1310).

⁴⁵² 元章: Yuán Zhāng.

⁴⁵³ 房山: Fángshān.

⁴⁵⁴ 隱逸: Yīnyì: *Reclusão* e 隱士: Yīnshì: *Recluso*.

⁴⁵⁵ Os retratos de Chang realizados por esses fotógrafos podem ser vistos no Anexo B, fotografias 28, 29, 32 e 33, páginas 134 e 136.

⁴⁵⁶ 士: Shì: *Oficiais*.

classe dos *oficiais* com o conceito é exemplificada pela dualidade entre *reclusão* e *serviço*. A ideia de uma fuga das cidades é um dos pilares do pensamento clássico chinês, o afastamento voluntário dos crescentes centros urbanos para regiões distantes é um conceito recorrente na cultura e está presente nos principais clássicos da filosofia, literatura, poesia e nas artes. Em *Chamado à reclusão*⁴⁵⁷, pintada em 1966, Chang faz um convite ao seu amigo Gao Ling Mei, que há muito vinha adiando sua visita ao *Jardim das Oito Virtudes*. Na paisagem horizontal, ele executa com maestria o *Po Cai*, em uma composição que remete imediatamente à disposição dos lagos e construções de seu jardim. Da direita para a esquerda, a paisagem se inicia com o poema-convite em uma caligrafia ágil. Os lagos e bancos de areia são delimitados por manchas de verde e cinza, cravejadas por rochas de esmeralda e lavadas de malaquita. O pontilhado impõe o ritmo da paisagem em conjunto com as aguadas estruturais. Na pequena elevação central, uma colina de azurita se estende livremente ao horizonte. Logo abaixo, luminosas camadas de verde-azul parecem surgir do âmago da terra, brilhando como rochas brutas de pedras preciosas. No canto esquerdo, os pavilhões podem ser identificados por seus luminosos telhados, em um vívido tom de ocre que predomina no vazio da pintura. No poema, Chang utiliza novamente o termo *poeira* para referir-se aos afazeres mundanos que impediam a visita de seu amigo Gao. No título, *Zhāo yīn*⁴⁵⁸, pode ser traduzido como um convite ou chamado à vida nos bosques, geralmente encaminhado por um *eremita* a um *oficial*. Gao Ling Mei não traiu as fontes e morros e visitou Chang no Brasil em 1968, quando finalmente puderam compartilhar as cores das montanhas.

Em Mogi, Chang recebia visitas de amigos de longa data e muitos deles chegaram a morar com o artista por vários anos. Aqui, o artista vivia com um grande número de parentes, agregados, filhos e com sua esposa Xu Wenbo⁴⁵⁹. O grande número de familiares obrigava Chang a produzir intensamente, e ele contava com a ajuda de sua esposa e seu filho Paul, também artistas. Além deles, Chang aceitou quatro

⁴⁵⁷ Ver: Anexo C, imagem 47, página 239.

⁴⁵⁸ 招隱: Zhāo yīn.

⁴⁵⁹ 徐雯波: Xú Wénbō, com quem havia se casado em 1948. Fotos do casal no Brasil podem ser vistas no Anexo B, fotografias 38 e 39, página 139.

discípulos no Brasil, que passaram a frequentar sua casa e ateliê, e também auxiliavam o mestre em seu processo criativo. Eram Sun Chia-Chin, Wang Tan-Tan, Chang Yiu-Cho e Shen Chieh⁴⁶⁰. Os discípulos aprendiam as técnicas do mestre, incluindo o *Po Mo Hua*, praticavam a caligrafia e realizavam cópias de obras de Chang e de sua coleção de antiguidades. Em 1967, o trabalho dos discípulos foi exibido no MASP, na exposição *Quatro Pintores Chineses*, ainda na sede da rua Sete de Abril, ocasião em que cada artista doou uma obra ao museu, também posteriormente remanejadas para acervos de outros estados na campanha dos *Museus Regionais*. Wang Tan-Tan era habilidosa ao emular a obra de Shitao e Chang Yiu-Cho era de uma família de importantes gravadores de selos e dominava diferentes estilos caligráficos. Os dois conviveram com o mestre em Mogi, mas deixaram o Brasil nos anos seguintes. Sun Chia-chin, que já era discípulo de Chang na China, acompanhou o artista em boa parte de sua carreira e teve grande participação no meio artístico e intelectual brasileiro. Sun dominava diversas técnicas ensinadas por Chang, e por anos participou de exposições e vendeu suas obras no mercado de arte brasileiro. Aprendeu o português e atuou no meio acadêmico⁴⁶¹, publicando ensaios e traduções, divulgando a pintura chinesa e a obra do seu mestre. Outra discípula, Shen Chieh, também conhecida como Judy Shen, demonstrou um grande talento para a pintura durante seu aprendizado⁴⁶² no *Bade Yuan*. Seu pai, Shen Teh-Chi⁴⁶³ foi um importante pintor que também escolheu o Brasil para viver⁴⁶⁴. Judy aprendeu o *Po Mo Hua* e, décadas depois, desenvolveu técnicas com óleo e acrílica, realizando, assim como seu mestre, uma síntese entre a pintura chinesa e a ocidental.

A ideia de Chang como um recluso totalmente isolado em seu sítio no Brasil não se

⁴⁶⁰ 孫家勤: Sūn Jiāqín; 王旦旦: Wáng dàn-dàn; 張師鄭: Zhāng shī zhèng, e 沈雁: Chén jié.

⁴⁶¹ Sun dirigiu o curso de Língua e Literatura Chinesa na FFLCH Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP - FFLCH/USP em 1968 e em 1982 foi convidado pelo Departamento de Artes Orientais da Escola de Comunicação e Artes da USP - ECA/USP para dirigir o curso de história da arte chinesa no programa de pós-graduação. Fotos dos discípulos podem ser vistas no Anexo B, fotografias 40, 41, 42, 43, páginas 140-141.

⁴⁶² Sobre as habilidades de Judy Shen, ver: Xu (2003) p.129.

⁴⁶³ 沈德基: Chén Déjī.

⁴⁶⁴ Judy Shen atualmente vive em São Paulo e tem realizado exposições como *Três pintores da Família Shen*, no MASP em 1980 e *A Pintura Chinesa da Família Shen* em 2016, na galeria do Instituto de Artes da UNESP. Sempre trabalhando para divulgar a memória de seu mestre, Judy forneceu importantes informações para a realização desta pesquisa em uma série de entrevistas.

sustenta para além da matéria poética. Suas viagens para a Europa e para a Ásia eram frequentes. Ao longo de sua estadia no Brasil, ele intermitentemente exibiu suas obras na França, Suíça, Alemanha, Inglaterra, Grécia, Espanha, Bélgica, Taiwan, Hong-Kong, Japão, Cingapura, Malásia e Tailândia. Outro destino frequente eram os Estados Unidos. Desde sua primeira visita à Nova Iorque e às Cataratas do Niágara em 1953, ele já havia retornado para uma cerimônia de premiação em 1958, vendido um painel de lótus ao *Museum of Modern Art* em 1961 e realizado outra exposição na metrópole norte-americana em 1963. A partir de 1967, sua aproximação com o país se intensificou. Chang visitou pela primeira vez o estado da Califórnia, expondo na cidade de Carmel. No ano seguinte, ele recebeu uma série de prêmios e realizou exposições em Nova Iorque, Chicago e Boston⁴⁶⁵.

A boa relação com o país o levou a comprar uma pequena propriedade em Carmel que o havia impressionado em sua primeira visita. Naquele ano, Chang pintou uma paisagem que se tornou símbolo de sua passagem pelo país. *Montanha da Califórnia no Verão*⁴⁶⁶ retrata uma composição colorida com dramáticas aplicações de tinta espalhada aleatoriamente no papel. Na parte inferior, o verde-azul característico dessa fase de sua carreira se materializa em amplas texturas e acúmulos dos quais surge uma imponente montanha dourada com detalhes verdes, da qual o formato é provável resultado do acaso, sugerido pela tinta derramada no papel. Acima, uma incomum lavada azul-celeste e branca delimita o céu e encobre parte da lateral esquerda do cenário, como uma neblina dissipada no forte sol do verão californiano.

De volta ao Brasil, Chang realizou uma exposição de caráter comercial na galeria *Atrium*, em São Paulo, expondo 18 obras, em sua maioria, paisagens semi-abstratas pintadas em grandes manchas de tinta colorida. Naquela altura, o *Po Mo Hua* predominava em sua técnica, sendo utilizado não só em paisagens, mas em pinturas de lótus e mesmo em composições com figuras e auto-retratos. Em *Auto-retrato com Tigre Negro*⁴⁶⁷, o artista retrata um de seus cães e a si próprio em longos trajes de seda, segurando um rolo de papel. Apesar de seu problema de visão, Chang ainda

⁴⁶⁵ Ver: Fu (1991) p.312.

⁴⁶⁶ Ver: Anexo C, imagem 48, página 241.

⁴⁶⁷ Ver: Anexo C, imagem 49, página 243.

se mostrava capaz de realizar uma pintura de figura humana de grande qualidade. O fundo dourado realça o brilho de sua figura, que contrasta com a pelugem negra do cão, ambos em meio à paisagem de manchas azuis e verdes. Em 1969, aos 70 anos, ele continuava sua produção em um ritmo intenso no *Dafeng Tang*. Desse período destaca-se uma grandiosa paisagem de quase dois metros de altura, *Vastidão Costeira e Distantes Montanhas*⁴⁶⁸, uma das obras-primas exibidas no National Palace Museum, na exposição comemorativa de 120 anos de seu aniversário, que ilustra a capa do catálogo oficial da exposição⁴⁶⁹. A paisagem se desenvolve ao redor de uma sólida concentração de pigmentos em tons escuros de verde e azul, que ocupa mais da metade da composição, formando uma colina onde se encontra um grande grupo de construções. Abaixo, o jogo de brilhos e texturas revela rochedos e galhos pintados meticulosamente, em contraste às grandes manchas. Acima, uma vista panorâmica se abre ao infinito, em uma perspectiva experimental, na qual pequenos veleiros passeiam na vastidão costeira. A perspectiva parece arredondada em certos momentos, no entanto, a mancha central é um abismo íngreme que despenca em uma irrupção de cor.

⁴⁶⁸ Ver: Anexo C, imagem 50, página 245.

⁴⁶⁹ Ver: National Palace Museum (2019) pl.62.

11. A morada das ilusões

No início da década de 70, Chang alternava com frequência entre o Brasil e os Estados Unidos. Em 1971, ele realizou uma exposição no Museu de Arte Moderna, em São Paulo, em conjunto com seu filho Paul Chang e seu discípulo Sun Chia-Chin. Embora não tenha comparecido à abertura por problemas de saúde, a mostra recebeu certa atenção da imprensa, em reportagens que reproduziam os detalhes biográficos, aforismos e descrições do *Jardim Ba De*, já presentes nas primeiras notícias da década de 60⁴⁷⁰. Naquele mesmo ano, Sun publicou um breve artigo sobre Chang⁴⁷¹, trazendo informações e mostrando uma visão crítica. Ele cita a importância do método de cópia, passando por Dunhuang, e a influência dos *Quatro Monges* na obra de Chang. Também é mencionado o apreço do mestre por materiais da mais alta qualidade, os quais eram compartilhados com seus discípulos⁴⁷². Para Sun, a obra de Chang é uma confluência entre a tradição chinesa e as inovações da arte ocidental, e a pintura de seu país pode mostrar novos caminhos para o modernismo. Ele ainda enaltece as numerosas viagens de seu mestre, nas quais ele divulga a pintura tradicional chinesa nos quatro cantos do mundo. No mesmo ano, ele realizou outra exposição de caráter comercial na *Chelsea Art Galleries*, localizada em São Paulo. Na ocasião, um breve catálogo contou com textos traduzidos de Lin Yutang⁴⁷³, escritor chinês famoso no Ocidente e Wen Fong. Ambos apontam para as qualidades de síntese da obra de Chang, mencionando o desenvolvimento do *Po Mo Hua* e a contribuição do artista para a sobrevivência da arte tradicional chinesa no mundo globalizado. Naquele ano, Chang adquiriu uma propriedade nos Estados Unidos, em *Pebble Beach*, próxima à Carmel. Atraído pelos antigos ciprestes ao longo da costa, ele se afastou por mais de um ano do Brasil para construir uma nova residência.

⁴⁷⁰ Ver: Fernandes Filho (2014) p.611.

⁴⁷¹ Ver: CHIN, Sun Chia. Alguns aspectos da pintura chinesa: o professor Chang Dai-Chien. *Revista de História*, v. 43, n. 87, p. 269–270, 1971.

⁴⁷² Judy Shen também faz uma observação semelhante a respeito da qualidade dos materiais de seu professor, registrada em: Xu (2003) p.129.

⁴⁷³ 林語堂: Lín Yǔtáng (1895–1976), dentre suas obras escritas em inglês e traduzidas para o português, destacam-se *Minha terra e meu povo* (1935) e *A importância de viver* (1937).

Não se sabe ao certo quando Chang tomou notícia da desapropriação de seu *Jardim das Oito-Virtudes*, localizado em uma área prevista para ser inundada na construção da represa de Taiaçupeba, que se iniciaria em 1976. Entretanto, Fu Shen (1991) considera o ano de 1971 como o momento da mudança de Chang e seus familiares para os Estados Unidos⁴⁷⁴. Em 1973, o artista retornou ao nosso país pela última vez, para despedir-se de seu sítio e realizar uma exposição no espaço de nome *A Galeria*, em São Paulo. Na abertura, uma grande *vernissage* foi organizada em sua homenagem. Chang chegou com seus familiares e foi recebido por chineses e brasileiros, que arremataram quase todas as obras. Na exposição, predominavam pinturas recentes, onde o *Po Mo Hua* era utilizado em pequenas composições, todas facilmente vendidas⁴⁷⁵. Um exemplo do estilo que predominava na produção desse período, *Retiro na Nascente da Montanha*⁴⁷⁶ mostra uma composição semi-abstrata, desenvolvida em torno de uma pincelada carregada de tinta de minerais verdes e azuis, cortando a pintura em diagonal. Em primeiro plano, o espaço vazio sugere um lago, de onde uma discreta vegetação ciliar desponta em toques leves do pincel. Ao fundo, uma pequena casa e poucos pinheiros são executados rapidamente em traços difusos, demonstrando a intenção em compor uma paisagem. A mesma lógica pode ser observada em *Paisagem de Outono* e *Reclusão nas Montanhas de Outono*⁴⁷⁷. Embora na primeira, o cromatismo varia do azul ao verde com poucos detalhes pretos e uma luminosa lavada branca, na segunda, predominam tons escuros de índigo e azurita, que eram aplicados *a priori*, seguidos dos elementos definidores da paisagem, telhados, árvores e rochedos que preenchem os espaços vazios. Por fim, a caligrafia é discreta nas obras menores que visavam o mercado ocidental, embora a qualidade abstrata do traço, apreciada pelos chineses, também pudesse ser observada independente de seu significado, em pequenas inscrições que geralmente continham datações e dedicatórias do artista. A mostra foi divulgada na imprensa e algumas reportagens veiculavam mensagens do artista, dentre elas a

⁴⁷⁴ Ver: Fu (1991) p.312.

⁴⁷⁵ Foram expostas 26 obras, dentre elas: *Casa do Amigo*, *Nuvens de Outono*, *Contemplando a Montanha*, *Barco voltando* e *Morada dos Anacoretas*. Ver :“Grande festa para Chang Dai-chien”, Diário de São Paulo, São Paulo, 16/06/1973.

⁴⁷⁶ Ver: Anexo C, imagem 51, página 247.

⁴⁷⁷ Ver: Anexo C, imagens 52 e 53, página 215.

afirmação de que suas pinturas eram realizadas em momentos de paz e alegria, mas que, mesmo assim, carregavam a nostalgia e a tristeza por não poder retornar à sua terra natal. Nesse mesmo ano, Chang despedia-se com profunda tristeza do *Jardim das Oito Virtudes*, em sua última passagem por Mogi, mudando-se definitivamente para Califórnia e não mais retornando ao Brasil.

Em *Pebble Beach*, Chang trabalhou em sua nova residência, de nome *Huanbi An*⁴⁷⁸ ou *Cabana Cercada de Flores*. Lá ele plantou bambus, flores e ameixeiras presenteadas por seus vizinhos em um pequeno jardim, onde posicionou pedras *Gongshi*, além dos *Penjings*, levados do Brasil. Ele também moveu grandes rochedos, incluindo o *Túmulo dos Pincéis*, transportado de Mogi em um navio, e uma nova rocha na qual entalhou os caracteres *Méiqiū* ou *Colina das Ameixeiras*⁴⁷⁹. Chang também encomendou a escavação de um pequeno lago, acumulando a areia retirada em uma pequena elevação terrosa, na qual iniciou a construção de um quiosque de onde podia observar as ameixeiras em flor⁴⁸⁰. Em sua nova casa, ele recebeu artistas e estudiosos, além de figuras da comunidade chinesa da região da *Bay Area*. Dentre os intelectuais norte-americanos, encontrou Michael Sullivan, da universidade de Stanford e James Cahill, de Berkeley. Chang foi bem recebido na Califórnia dos anos 70, e chegou a ser abordado por grupos de *hippies* que lhe entregaram flores e faziam perguntas ao artista⁴⁸¹. Distante do *Jardim das Oito Virtudes*, as imagens do pintor rodeado de ameixeiras em flor em sua pequena construção à margem do lago na *Huanbi An*, ou passeio entre os antigos ciprestes na península de *Monterey*, são representativas de seus anos norte-americanos⁴⁸². Recluso na paisagem dourada do verão californiano, mas, sem se isolar de seu entorno, a vida do artista nos Estados Unidos manteve semelhanças com sua passagem pelo Brasil. Chang realizou uma grande exposição no *Asian Art Museum*, em San Francisco, em 1972, e nos anos em que viveu nos Estados Unidos também viajou para a Ásia, exibindo suas obras em Taiwan, Hong Kong, Japão e Coréia.

⁴⁷⁸ 環筆廬: Huán bì ān.

⁴⁷⁹ 梅丘: Méiqiū.

⁴⁸⁰ Ver: Fu (1991) p.313 e Johnson (1999) p.16 e Ba (1999) p.31.

⁴⁸¹ Acontecimento narrado por Mark Johnson em *Chang Dai-chien: A California Reintroduction*, ver Johnson (1999) p.17.

⁴⁸² Imagens de Chang na Califórnia podem ser vistas no Anexo B, fotografias 45- 46, página 143.

Chang também passou por uma série de cirurgias em seus olhos em Nova Iorque e San Francisco, alternando períodos de baixa produtividade, devido a recuperação médica, com momentos de produção altamente experimentais. Grande parte das obras expostas no país, até o momento de sua mudança em 1976, foram produzidas em Mogi ou seguiam o mesmo método de sua fase brasileira.

Muito se discute sobre a assimilação de elementos da arte ocidental pelo artista, e em que medida isso pode ter ajudado a definir seu novo estilo. Deve ser considerada a já mencionada semelhança da técnica de Chang à dos monges pintores *Chan*, ou mesmo à técnica de artistas altamente subversivos em seus estilos, como Liang Kai ou Wang Mo. A adição da cor ao *Po Mo* é, em grande medida, uma inovação de Chang. Sua perda de visão também exerceu um papel importante na transformação formal de sua pintura, fator surgido no mesmo momento em que se muda para o Ocidente, embora seu contato com acervos de arte europeia já houvesse ocorrido em suas viagens anteriores. No Brasil, ele pôde observar obras-primas da pintura ocidental no recém-fundado MASP em São Paulo. Além disso, viajou constantemente e visitou museus na Europa e Estados Unidos entre as décadas de 50 e 70. Para Fu (1991), ele incorporou o modernismo europeu sem uma busca pelo realismo, como fez Xu Beihong⁴⁸³. Chang também não buscou uma total abstração, como Zao Wou Ki⁴⁸⁴ e nem utilizou materiais que não os *Quatro Tesouros* da pintura chinesa. O autor também associa suas grandes manchas ao abstracionismo ocidental, entretanto, considera as composições do artista como semi-abstratas, quase sempre completadas por toques finais definidores de elementos da paisagem. Ba Dong (1999) aponta para tendências contemporâneas a passagem de Chang pelos Estados Unidos, como o *Expressionismo Abstrato* de Jackson Pollock ou os *Color Fields* de Morris Louis⁴⁸⁵. Entretanto, para o autor, a assimilação de elementos ocidentais na obra do artista foi indireta, e uma possível aproximação formal teve como provável objetivo a adaptação ao mercado de arte desses países. A principal diferença encontra-se na representação implícita na obra

⁴⁸³ Ver: Fu (1991) p.48 e p.79.

⁴⁸⁴ Zao Wou-ki 趙無極 (1921–2013).

⁴⁸⁵ Ver: Ba (1999) p.29.

de Chang: mesmo os efeitos aleatórios e as manchas refletem fenômenos naturais como a névoa ou rochas, e não uma abstração total de significado. O uso da cor também não pode ser totalmente associado ao contato com o modernismo europeu. O cromatismo das pinturas de Chang é resultado de sua estadia nas cavernas de Dunhuang⁴⁸⁶, mesmo os tons de azul e verde em seus jogos de tinta revisitam a paleta do gênero da dinastia Song. Mark Johnson (1999) vai mais longe, e compara a obra do pintor a expoentes do Romantismo inglês como Turner e Victor Hugo⁴⁸⁷, embora difícil de determinar o quanto a pintura de paisagem europeia foi influenciada em seu desenvolvimento pela pintura de *Montanhas e Rios*. Chang manteve-se um pintor tradicionalista chinês, em meio às correntes modernistas ocidentais.

No ano de 1976, Chang deixa os Estados Unidos e se muda em definitivo para Taipei, no mesmo ano em que as obras da represa de Taiaçupeba eram iniciadas e o *Ba De Yuan* começava a ser demolido. Em Taiwan, o artista adquiriu um terreno próximo ao museu, no qual pôde projetar uma nova residência, em um banco de areia em meio à bifurcação de um rio, no subúrbio de *Waishuangxi*. Chang teria escolhido o local devido à proximidade da nascente e a presença de uma velha ameixeira. Diferente de *Pebble Beach*, ele projetou o novo jardim do zero e sua construção levou cerca de um ano. Chang levou os *Penjings* de sua casa na Califórnia e plantou ameixeiras e salgueiros. Ele também trouxe de navio a imensa rocha entalhada *Colina das Ameixeiras*. Criou peixes-dourados em um pequeno poço e plantou flores de lótus em tanques de cerâmica⁴⁸⁸. O nome escolhido para sua nova residência foi *Moye Jingshe* ou *A Morada das Ilusões*⁴⁸⁹, para onde o artista mudou-se com sua família em 1978⁴⁹⁰.

⁴⁸⁶ Ver: Ba (1999) p.26.

⁴⁸⁷ Ver: Johnson (1999) p.19.

⁴⁸⁸ Ver Fu (1991) p.313.

⁴⁸⁹ 摩耶精舍: Móyé jīngshě, o termo *Moye* ou *Maya*, deriva do sânscrito महामाया *Mahāmāyā*, conceito budista que tem sido traduzido na bibliografia de Chang como *Ilusão*. Ver: Fu (1991) p.313, ou no documentário de Carl Nagin: *Abode of Illusion: The Life and Art of Chang Dai-chien*(1993). O termo *Jingshe* 精舍 refere-se às cabanas de meditação, rusticamente construída nas montanhas pelos oficiais em reclusão. *Jingshe* também é associado às construções utilizadas como *refúgio* por monges budistas, do sânscrito: विहार: *Vihāra*.

⁴⁹⁰ Imagens do artista na *Morada da Ilusões* podem ser vistos no Anexo B: Fotos 49 e 50. Página 145.

Em Taipei, o retorno de Chang foi divulgado como um grande acontecimento, e ele foi recebido com uma exposição de boas-vindas no National Palace Museum. A euforia causada nos círculos artísticos gerou uma imensa demanda de encomendas e visitas à residência do artista, que recebia velhos amigos, jornalistas, estudiosos e personalidades da política e das artes. Fu Shen (1991) nos conta que as constantes visitas obrigaram o artista a produzir um grande número obras que presenteava aos visitantes, tradição que Chang manteve durante toda sua carreira⁴⁹¹. Esses presentes eram geralmente pinturas pequenas, executadas em poucos traços, com dedicatórias curtas e carimbos. Contudo, ele eventualmente produziu obras maiores e mais elaboradas quando o presenteado era alguém de grande importância. Um exemplo é a paisagem pintada no aniversário de 88 anos de seu amigo de longa data, Zhang Qun⁴⁹², famoso político do Kuomintang que vivia próximo à *Morada das Ilusões*. Em *Montanhas Altivas, Rio Extenso*⁴⁹³, ele retoma os elementos da pintura tradicional, característica de suas obras no retorno a Taiwan⁴⁹⁴. Chang executa o *Po Mo Hua* em uma sólida aplicação de tons de verde e azul sobre uma mancha preta que ocupa todo o centro da composição, ao redor da qual estão troncos retorcidos, uma ponte de madeira, rochas e uma densa névoa que se mistura com o verde-esmeralda da vegetação. Rochedos escondem um grupo de construções no canto esquerdo e outros telhados podem ser vistos no pico mais alto, ao redor do qual pequenos veleiros parecem flutuar nas nuvens, subvertendo a posição do horizonte na composição. Em outra paisagem⁴⁹⁵, pintada em 1979, Chang presentearia Chiang Ching-kuo⁴⁹⁶, presidente de Taiwan que havia substituído o pai Chiang Kai-shek em 1979. Nessa obra, ele utiliza uma base diluída, sobre a qual desenhou texturas de rochas, vegetação, árvores e outros elementos, restando poucas manchas que pudessem ser consideradas acúmulos abstratos de tinta. O predomínio dos tons de índigo e ocre remetem ao início de sua carreira e ecoam o estilo das *Duas Rochas*, em uma versão mais realista e de maior dramaticidade. A composição mostra uma nascente ao centro, descendo de um bosque, executado

⁴⁹¹ Ver: Fu (1991) p.75.

⁴⁹² 張岳軍: Zhāng Qún (1889–1990).

⁴⁹³ Ver: Anexo C, imagem 54, página 251.

⁴⁹⁴ Ver: Ba (1999) p.35.

⁴⁹⁵ Ver: Anexo C, imagem 55, página 253.

⁴⁹⁶ 蔣經國: Jiǎng Jīngguó (1910–1988).

em uma sobreposição de pinceladas úmidas, chegando a um pequeno vilarejo em meio a névoa, na base da pintura. No alto, uma cerca delimita um ponto de observação no topo do cenário, que pode ser identificado como os desfiladeiros de Qianzhang⁴⁹⁷, nas Montanhas Xuedou⁴⁹⁸, onde Chiang Kai-shek possuía uma casa.

Em 1982, Chang já havia ultrapassado os 80 anos e queixava-se de que sua agitada agenda social lhe afastava de projetos artísticos mais ambiciosos, somado a intensa produção de obras menores para presentear amigos. Contudo, nesse ínterim, ele encontrou tempo para executar mais algumas obras-primas. Uma delas, *Nascente dos Pessegueiros em Flor*⁴⁹⁹ é talvez a mais importante pintura de paisagem do artista em coleções privadas. Chang ilustra um dos mais famosos poemas chineses sobre o tema da *reclusão*. Escrito por Tao Qian⁵⁰⁰, a narrativa conta a história de um pescador que em certa ocasião, ao remar rio acima, encontra um impressionante bosque de pessegueiros em flor junto à nascente, ao lado de uma pequena gruta na qual ele adentra. No outro lado, ele encontra uma sociedade utópica em um local idílico, repleto de ameixeiras, bambuzais, estradas tranquilas de onde pôde ouvir o barulho de animais e uma população pacífica vivia em harmonia com a natureza, usufruindo de terras férteis e abundância de alimentos. Ao questionar a população, ele descobre que aquelas pessoas viviam em reclusão há séculos, em total isolamento dos acontecimentos do Império e desconhecendo fatos históricos mencionados pelo pescador. Certo dia ele decide deixar o lugar e contar às outras pessoas sobre o ocorrido, mas uma vez retornando pelo caminho da gruta, ele nunca mais foi capaz de encontrar a nascente. Esse lugar imaginário tornou-se uma metáfora da reclusão para *oficiais* que viveram em períodos turbulentos e buscaram refúgio, mesmo que mental, em uma idealização da vida nas montanhas, rios, bosques e cenários naturais. A fábula também foi ilustrada por pintores de diferentes períodos, como Zhang Hong⁵⁰¹, Qiu Ying⁵⁰², Shitao e Qi Baishi⁵⁰³, em variados estilos

⁴⁹⁷ 千丈崖: Qiānzhàng yá.

⁴⁹⁸ 雪窦山: Xuě dòu shān.

⁴⁹⁹ Ver: Anexo C, imagem 56, página 255.

⁵⁰⁰ 陶潛: Táo Qián(c.365–427).

⁵⁰¹ 張宏: Zhāng Hóng (c.1577–1652).

⁵⁰² 仇英: Chóuyīng (1494–1552).

⁵⁰³ 齊白石: Qí Báishí (1864–1957), um dos mais importantes pintores tradicionalistas do século XX ao lado de Chang Dai-chien.

e composições. Chang iniciou essa obra em 1976, aplicando aleatoriamente os grandes acúmulos de pigmentos minerais e pretos em uma folha que ultrapassa os dois metros de altura⁵⁰⁴. Definida a primeira forma, ele levou cerca de seis anos para acrescentar os elementos da composição. Na direita, Chang entalha um imenso rochedo no qual inscreve dois poemas, datação e sua assinatura. Posicionando a caligrafia no ponto inicial da pintura, ao invés dos cantos superiores, o artista nos convida a leitura da inscrição antes do passeio mental pela paisagem. Ao lado do rochedo, a nascente deságua nos pessegueiros em flor, pelos quais o pequeno barco segue em uma curva suave em direção à gruta, na lateral esquerda da composição. As rochas alongadas fundem-se às grandes manchas centrais e no canto superior direito, um etéreo vilarejo de telhados azuis flutua nas nuvens. Uma rebentação de pigmentos de malaquita e azurita materializa-se no firmamento e encontra a formação rochosa da nascente, sobrepondo-se ao fundo preto que dilui em direção aos pessegueiros, tornando-se névoa ao choque com a água do rio. O desfiladeiro à esquerda inclina-se em estalactites que adentram o pequeno túnel, em tons de ocre, contrapondo a rica escala cromática do restante da paisagem. As rochas centrais são lavadas de verde, índigo e cinza e reluzem em tons de jade que encontram romanticamente o cintilar volátil das flores rosadas dos pessegueiros. Nos poemas, Chang relata sua adaptação à nova residência e, ao citar o latido dos cachorros e o som das galinhas, ele faz uma referência direta a um trecho do poema de Tao Qian. Embora lamente a agitação da vida urbana e o barulho da cidade, ele evoca os pessegueiros em flor durante suas caminhadas ao longo da nascente, de onde podia observar as ameixeiras. Entretanto, o artista, que já havia completado 84 anos, havia iniciado um novo projeto ainda mais ambicioso.

Dois anos antes, Chang recebeu uma encomenda de uma obra de grandes proporções para a sala de recepção de um hotel, que resultaria em uma composição horizontal de quase dez metros de largura por um metro e setenta e oito de altura⁵⁰⁵. A cerimônia inicial da pintura ocorreu em 1981, ocasião em que teve de retirar um pilar de sua residência para acomodar os painéis nos quais espessas folhas de seda

⁵⁰⁴ Ver: Fu (1991) p.294.

⁵⁰⁵ Ver: Anexo C, imagem 57, página 257.

foram dispostas⁵⁰⁶. Nos anos seguintes, o projeto mostrou-se um desafio e uma forma de Chang provar que a idade avançada não o impediria de executar uma grande obra⁵⁰⁷. Trabalhando obsessivamente, chegou a colocar anúncios em jornais de Taipei pedindo que não o visitassem. No processo de pintura, também encontrou certas dificuldades, incluindo problemas de saúde, internações médicas e a passagem de um tufão por Taipei, que inundou seu ateliê, sem danos à obra. A escolha do tema também é assunto de discussão, já que as Montanhas Amarelas e o Monte Emei eram mais significativas em sua produção, Chang nunca visitou o *Monte Lu*⁵⁰⁸ pessoalmente, embora já tivesse pintado versões pequenas com base em modelos. A montanha o lembrava de seus primeiros anos em sua terra natal, quando passava próximo ao *Lu Shan* ao navegar de barco entre Shanghai e Chengdu. O monte também evocava memórias de seu irmão Shanzi, que visitou a montanha e descrevia a experiência para Chang. Localizado na província de Jiangxi⁵⁰⁹, o *Lu Shan* foi elogiado pelos poetas Li Bai e Su Shi e pintado por Shen Zhou e Shitao. Na inscrição, ele menciona dois personagens, o poeta recluso Tao Qian e o monge budista Huayuan⁵¹⁰, fundador da *Sociedade do Lótus Branco*⁵¹¹ e do Templo Donglin⁵¹², localizado no monte, onde foram lançadas as bases para a vertente chinesa do budismo *Terra-Pura*⁵¹³. A interação entre esses dois personagens é referência ao provérbio conhecido como *Três Risadas no Riacho do Tigre*⁵¹⁴, na qual Huayuan, Tao Qian e o sacerdote taoísta Lù Xiūjìng⁵¹⁵ encontram-se no *Hǔ xī*⁵¹⁶, localizado no Monte Lu. No provérbio, conta-se que Huiyuan havia feito um voto de não se afastar do templo para além dos limites do *Riacho do Tigre*. Um dia, o monge é visitado pelos outros dois personagens, que iniciam uma caminhada conversando amistosamente, até que, distraídos, os três cruzam o riacho, momento em que se ouve o rugido de um tigre, e o trio ri despreocupadamente. A cena é amplamente

⁵⁰⁶ Registros podem ser vistos no Anexo B, fotografias 47 e 48, página 144.

⁵⁰⁷ Ver: Fu (1991). p.302.

⁵⁰⁸ 廬山: Lú Shān, também conhecido como 匡廬 Kuāng lú.

⁵⁰⁹ 江西省: Jiāngxī Shěng.

⁵¹⁰ 慧遠: Hui-yüan;(334–416).

⁵¹¹ 白蓮社: Báilián shè.

⁵¹² 東林寺: Dōnglín sì.

⁵¹³ 淨土宗: Jìngtǔ zōng.

⁵¹⁴ 虎溪三笑: Hǔ xī sān xiào, *Três risadas no Riacho do Tigre*.

⁵¹⁵ 陸修靜: Lù Xiūjìng (406–477).

⁵¹⁶ 虎溪: Hǔ xī.

representada na tradição pictórica e literária, e representa um ideal de convivência harmoniosa entre as três principais vertentes filosóficas da China: Taoísmo, Confucionismo e Budismo. Nessa pintura, Chang demonstra a determinação dos pintores profissionais, a devoção dos pintores religiosos e a expressividade dos pintores *literati*. O trabalho árduo trouxe resultados, e a composição monumental explora grande parte do repertório de técnicas e estilos desenvolvidos ao longo de toda sua carreira. Da esquerda para a direita, ele estrutura a composição com extensas lavadas de cinza e índigo. Ao utilizar um pincel de grandes proporções e aplicar a tinta na seda molhada, o pigmento se expande em contato com a água, gerando formas abstratas. No lado direito da obra, um pequeno grupo de construções se esconde entre árvores e paredões terrosos executados em aguadas de ocre, nos quais aterrissa uma densa névoa de azurita. Um intrincado jogo de texturas e traços sobrepõem-se, em rítmicas variações de opacidade e transparência. A interação dos pigmentos minerais e de pedras semi-preciosas adentram a seda nos espaços vazios. Uma árvore solitária projeta-se ao abismo, no céu, uma cordilheira em traço meticuloso surge como uma constelação, ao lado de um pico executado no estilo *Mogu*, sem contornos. Um abismo de névoa separa o próximo cenário, no qual se apresentam ciprestes, cedros, pinheiros e abetos, projetando das rochas e multiplicando-se em direção ao centro da composição, onde um conjunto monumental de pinheiros e outras espécies ocupam o primeiro plano central. Acima, uma cordilheira rochosa desenvolve-se em um sólido paredão, remetendo ao estilo das *Duas Rochas*. O traçado harmoniosamente transmuta-se em colinas arredondadas de pinceladas descendentes que remetem às *fibras-de-cânhamo* de Dong Yuan. Uma espessa neblina de pedras preciosas é formada por um sólido acúmulo de pigmentos, que encobrem a copa das grandes coníferas, e é subitamente cortado por uma nascente íngreme, que serpeia como um rio de seda brilhante em direção ao centro, as árvores e montanhas assumem movimentos sinuosos, desaparecendo em meio às texturas. Em seguida, um maciço terroso abriga grupos de construções em meio ao bosque. Abaixo, uma cordilheira úmida ergue-se dos pinheiros e dos bambuzais em tons de índigo, até chegar ao último conjunto, no canto direito da composição, onde uma base cinzenta é sobreposta por uma sólida concentração de pigmentos, em um rochedo de azurita

que dilui-se em uma encosta. Em tons de verde-azul, o cromatismo das pedras preciosas cintila em nuances de jade, esmeralda, malaquita e lápis-lazúli. O traçado se desloca das cores, delimitando um vale, do qual se erguem dois picos gêmeos em uma pincelada minimalista de poucas texturas. Iluminada pelo vazio, a composição contorna a imensa cordilheira em direção ao horizonte, na qual a trama da seda é tingida pela derradeira caligrafia de Chang. No poema, o pintor expressa uma grande consternação: *Tao Qian* e *Huiyuan* não mais habitam a paisagem do Monte Lu, e o poeta enxerga-se em meio a uma densa névoa de vapores tóxicos. Mantendo a imagem das montanhas em seu peito, ele espera que o *miasma* se *disperse*, revelando uma nascente que é atravessada. Nesse momento, ele faz mais uma menção ao provérbio do *Riacho do Tigre*, cruzando uma fronteira poética e chegando ao pavilhão.

A ausência de assinaturas e carimbos revela que a obra nunca foi terminada, Sua conclusão demandava um imenso esforço físico em um momento em que os problemas cardíacos do artista se agravavam. Fu Shen (1991) relata que Chang dizia estar disposto a completar sua obra a qualquer custo⁵¹⁷ e, para isso, ele trabalhava arduamente, subindo em uma mesa para alcançar as partes mais altas da pintura e deslocando-se incessantemente pelos quase dez metros de painel. Em alguns momentos, ele precisou interromper o processo de pintura para ser hospitalizado, até que, em março de 1983, sentiu-se mal enquanto pintava em seu ateliê e não mais retornou. Chang fez sua passagem na primavera, cruzando o riacho pela última vez. A imagem do artista observando a montanha é um emblemático epitáfio, em sua derradeira paisagem. *A Morada da Ilusão*, projetada e construída como uma residência final, tornou-se um memorial aberto à visitação. No jardim, suas cinzas foram enterradas ao pé do rochedo da *Colina das Ameixeiras*.

Naquele ano, as águas da represa de Taiacupeba ainda não haviam submergido os vestígios do *Jardim das Oito Virtudes*.

⁵¹⁷ Ver: Fu (1991) p.313.

Considerações finais: Observando a Montanha

A trajetória de Chang Dai-chien foi significativamente produtiva. Estima-se que o artista tenha pintado uma média de 500 obras por ano, nos principais momentos de sua carreira, chegando a um número aproximado de cinco mil pinturas conhecidas⁵¹⁸. Em seus discursos, Chang utiliza um aforismo para ilustrar o *caminho* do pintor, a fórmula *três partes esforço e sete partes providência*, para ele, deveria ser invertida⁵¹⁹. O célebre elogio de Xu Beihong, que o classifica como um dos maiores artista dos últimos 500 anos⁵²⁰, ou a amplamente divulgada comparação com Pablo Picasso, não parecem suficientes para definir sua obra na atualidade. Chang seguiu os passos de Shitao, na busca por uma *transformação* do passado. Sua versatilidade permitiu o domínio das *Três Perfeições* e de diferentes estilos históricos, seu *coração aberto*, ecletismo e resiliência são notáveis não só em sua biografia.

No *Dao de Jing*, Lao Zi descreve a *transformação* do *Caminho* em etapas: o *Dao* gera o *Um* ou a *Totalidade*, que gera o *Dois*, representado na oposição complementar entre *Yin* e *Yang*, que gera o *Três*, que gera as *Dez mil coisas*⁵²¹

Em busca de uma conclusão sobre a obra de Chang, suas paisagens nos indicam o caminho da síntese, e estão repletas de dualidades, contrastes e paradoxos. A oposição entre *tradição* e *modernidade* parece um *lugar-comum* ao tratarmos da arte chinesa, mas não pode deixar de ser mencionada, considerando o contexto histórico em que o artista viveu. Sua produção até a década de 50 era fortemente amparada no estudo da tradição, embora de maneira radical. Da mesma forma, sua possível aproximação do modernismo ocidental se deu de maneira menos objetiva do que se supõe. Chang acessou a *pintura ocidental* como poucos artistas chineses de seu

⁵¹⁸ Sobre as estimativas do volume da produção de Chang, ver: Fu (1991) p. 15.

⁵¹⁹ Ver: Gao (1961) p.18.

⁵²⁰ Este elogio foi realizado em um prefácio à obra de Chang escrito por Xu em 1936, anos antes da saída do artista do continente ou da associação de Xu ao governo comunista. A afirmação foi amplamente reproduzida nas biografias sobre o artista em diferentes países. Ver: Law (2004) p. 9 e Leite (1999) p. 379

⁵²¹ Esta célebre passagem é referida no capítulo 42 dos escritos de *Lao Zi*. Do original: 道生一，一生二，二生三，三生萬物. A versão utilizada como base nesta análise pode ser consultada na tradução de Giorgio Sinedino, publicada pela Editora UNESP, em: LAOZI (2016).

tempo. Ainda que visitando acervos europeus e americanos, não incorporou objetivamente a tendência à abstração, mesmo suas paisagens em *Po Mo Hua* mais radicais possuem mínimos elementos definidores da representação. O que parece uma inovação técnica, apresenta-se como reinvenção do passado, os expressivos acúmulos aleatórios de tinta em suas obras têm mais a ver com momentos de experimentalismo na história da pintura chinesa do que uma suposta assimilação da ideia ocidental de abstração. De fato, sua produção pode ser considerada uma *síntese entre mundos*, mas por uma perspectiva nitidamente chinesa. Chang pintava a *Paisagem em seu Coração*, que mesmo após anos no Ocidente, mantinha sua essência. Em seus discursos, chegou a mencionar não haver diferença rígida entre a pintura chinesa e Ocidental, que não a divergência cultural e os materiais utilizados⁵²². A tradicional oposição entre as *Escolas* da pintura de seu país, também pode ser observada em sua produção. Seu desenvolvimento artístico dentro de uma *cultura dos oficiais* e a atenção dedicada ao estudo da *pintura dos letrados*, faria de Chang um legítimo *literati*. Contudo, diferente do *amadorismo* dos eruditos, a pintura sempre representou uma questão de sobrevivência para o artista e sua família. Sua aproximação ao *profissionalismo* e o reconhecimento da *artesanía* como necessária ao artista são notórios. A experiência em Dunhuang também foi transformadora, contribuindo para uma valorização do passado e da pintura devocional, mas também no uso da cor. O complexo cromatismo da pintura religiosa se opõe à austera monocromia da *Escola do Sul*. Em sua fase tardia, o elegante brilho dos pigmentos de azurita e malaquita das grandes manchas do *po cai* tem sua origem no gênero da pintura de paisagem *Verde-azul* da dinastia Song, praticada por *profissionais* na luxuosa ornamentação dos palácios. Outra *antítese* definidora do artista é a do *recluso-viajante*. As facilidades do transporte permitiram a Chang excursionar pela China e pelo mundo, como nenhum pintor jamais havia feito⁵²³, mas que ironicamente, não podia visitar sua terra natal. No Ocidente, era muitas vezes um *recluso em meio à multidão*, e em seu retorno à Taiwan, condenou a agitação da vida urbana evocando um último *retiro*.

⁵²² Ver: Gao (1961) p.20.

⁵²³ Ver: Fu (1991)p. 26 e Lin (2015) p.24

Podemos considerar que a obra de Chang Dai-chien, assim como a pintura chinesa de uma forma ampla, é incompreendida no Ocidente. Contudo, no momento em que comemora-se os 120 anos de seu nascimento, sua valorização na China continental também parece incipiente. Detalhes de sua passagem pelo continente americano e europeu, essenciais para a compreensão de sua fase tardia, ainda foram pouco estudados, mesmo em Taiwan, onde sua obra é mais apreciada. Nos Estados Unidos, sua passagem pela Califórnia e a presença de suas pinturas em museus e coleções particulares evocam constantemente a memória do artista. Um significativo trabalho tem sido realizado pela premiada cineasta Weimin Zhang, professora da *San Francisco State University*, que há anos tem reunido filmagens e registros visuais de Chang após sua saída da China em 1949, assim como entrevistas e relatos de amigos e familiares que conviveram com o artista na segunda metade de sua carreira⁵²⁴. No Brasil, destaca-se a atuação de Judy Shen, discípula de Chang, na preservação da passagem do artista pelo país nas últimas décadas, realizando exposições, concedendo entrevistas e informações a pesquisadores, divulgando a obra do mestre e mantendo viva sua memória. Outro importante resgate da trajetória de Chang pelo país tem sido realizado por Guilherme Gorgulho, jornalista e pesquisador que há décadas tem publicado notícias e reportagens sobre o artista nos principais jornais do país, atualmente trabalha em um livro sobre os anos brasileiros de Chang⁵²⁵. Guilherme também auxiliou instituições brasileiras na identificação das duas únicas obras do artista presentes em museus do país, as já mencionadas *Passeio ao Longo do Rio Apreciando as Flores de Ameixa*, no acervo da Pinacoteca Rubem Bertha, em Porto Alegre, e *Paisagem Suíça*, do Museu de Arte Contemporânea de Olinda, ambas repassadas por Assis Chateaubriand em sua campanha dos *Museus Regionais*, além de importantes registros de sua passagem pelo país.

A concisa introdução realizada nesta dissertação propõe um ponto de partida para o estudo da pintura de paisagem de Chang Dai-chien no Brasil. A sistematização dos

⁵²⁴ Seus projetos podem ser consultados em <http://weiminzhang.com/> e <https://www.changdaichienfilm.com/>

⁵²⁵ Ver: "Picasso Chinês continua obscuro no Brasil 20 anos após sua morte.", Folha de São Paulo, São Paulo 24/10/2003

dados, conceitos e transliterações e a indicação dos caracteres originais e da pronúncia dos nomes dos personagens e lugares, tem como objetivo facilitar as futuras pesquisas. A seleção presente no catálogo é também introdutória e baseia-se em um levantamento das principais obras de Chang e busca proporcionar uma visão ampla de sua produção e tornar acessível registros visuais de catálogos e leilões. A interpretação de conceitos filosóficos e literários para o português considerou traduções já realizadas, mas também aceita o risco de uma crítica autoral. Em relação à poesia, com as traduções, pretendeu-se uma contribuição pessoal à literatura sobre o artista no país, que à exemplo das reinterpretações pictóricas dos clássicos realizadas por Chang, deve ser analisada em comparação com as referências originais. Preservando o foco na pintura de *Montanhas e Rios*, não foi aprofundada a crítica a outros gêneros importantes, como a pintura de flores de lótus, figuras religiosas e autoretratos. Da mesma forma, uma perspectiva voltada à caligrafia ou à poesia afastaria-nos do escopo deste estudo, sendo a crítica da *Arte da Escrita* um trabalho complexo ao leitor brasileiro, exigindo uma introdução específica, tal como a análise da sonoridade da poesia. Contudo, esses aspectos de sua obra não podem ser ignorados em um estudo aprofundado.

Há quase 50 anos de sua passagem pelo Brasil, a compreensão do legado de Chang Dai-chien exige um estudo multidisciplinar. Um esforço coletivo de pesquisadores e artistas dispostos a reproduzir suas técnicas e aprofundar-se nas numerosas especificidades de sua trajetória se faz necessário. No mundo globalizado, as novas tecnologias e ferramentas permitem realizar essa tarefa de maneira integrada. Em um contexto no qual a arte chinesa nunca esteve tão acessível aos brasileiros, sua herança milenar pode contribuir efetivamente para a construção de uma identidade diversa e multicultural, a única possível, no jovem cenário artístico de nosso país, ao qual Chang Dai-chien deixou um breve testemunho de uma convivência harmoniosa entre diferentes culturas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia Geral:

ANDREWS, Julia F.; SHEN, Kuiyi. **The Art of Modern China**. University of California Press, 2012.

Antologia da poesia clássica chinesa - Dinastia Tang / tradução, organização, notas e introdução Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao. - São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ALLETON, Viviane. Escrita chinesa. **Porto Alegre: L&PM**, 2010.

BARNHART, R. M., YANG, X., NIE, C., CAHILL, J., WU, H., & LANG, S. **Three thousand years of Chinese painting**. Yale University Press. 2002

CONFÚCIO. **Os Analectos**; tradução, comentários e notas Giorgio Sinedino. - São Paulo: Editora Unesp, 2012

DE CAMPOS, Haroldo. Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa. **Ideograma: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Cultrix**, 1977.

DE SILVA-VIGIER, Anil. **The Art of Chinese Landscape Painting: In the Caves of Tun-huang**. *Crown Publishers*, 1967.

FONG, Wen. **Between Two Cultures: Late-nineteenth-and Twentieth-century Chinese Paintings from the Robert H. Ellsworth Collection in the Metropolitan Museum of Art**. Metropolitan Museum of Art, 2001.

FONG, Wen; HEARN, Maxwell K. **Along the Riverbank: Chinese Painting from the CC Wang Family Collection**. Metropolitan Museum of Art, 1999.

FONG, Wen (Ed.). **Issues of authenticity in Chinese painting**. Metropolitan Museum of Art, 1999.

FU, Marilyn; FU, Shen. **Studies in Connoisseurship: Chinese Paintings from the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton**. Princeton University Press, 1973.

HUI, Juan; JIA, Xiaoqing. **The Translation Strategies of “Winkle” in Chinese Landscape Painting**. *Sino-US English Teaching*, v. 16, n. 4, p. 168-171, 2019.

HSUAN-AN, Tai. **Ideogramas e a cultura chinesa**. É Realizações Editora Livraria e Distribuidora, São Paulo, 2018.

LAOZI. **Dao de Jing: Escritura do Caminho e Escritura da Virtude com os comentários do Senhor às Margens do Rio / Laozi**; tradução, notas, variantes e seleção de textos Giorgio Sinedino. - I .ed. - São Paulo: Editora Unesp, 2016

LEITE, José Roberto Teixeira. **A China no Brasil: influências, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na sociedade e na arte brasileiras**. Editora da Unicamp, 1999.

RYCKMANS, Pierre. **As anotações sobre pintura do Monge Abóbora-Amarga: tradução e comentário da obra de Shitao**; tradução para o português: Carlos Matuck e Giliane Ingratta. - Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

SAKANISHI, Shio. **The Spirit of the Brush: Being the outlook of Chinese painters on Nature from Eastern Chin to Five Dynasties, A.D. 317-960**. Wisdom of the East Series. Londres, 1939.

SCHACHTER, Bony Braga. **O osso e o sopro: uma introdução à teoria da pintura chinesa do período das seis dinastias**, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes, 2011

SZE, Mai-mai. **The Way of Chinese Painting, Its Ideas and Technique: With Selections from the Seventeenth Century Mustard Seed Garden Manual of Painting**. Random House, 1959.

Bibliografia Específica:

BA, Dong. **“Chang Dai-chien huihua yishu zhi yanjiu Research on Zhang Daqian’s paintings**. Taipei: National Taiwan Normal University. 1987

BA, Dong.張大千的藝術成就與時代意義 *Chang Da-Chian’s Artistic Achievement and Historical Significance*. in 藝文論叢 (Arte e Literatura), Li Shi Wen Wu 歷史文物 N° 171, Taipei, 2007

BA, Dong, **Chang Dai Chien and the Development of an international Chinese Painting Style em Chang Dai-chien in California**. San Francisco State University, Fine arts Gallery(Catálogo de exposição), University of Washington Press, 1999.

CAHILL, James. **The Case Against Riverbank: An Indictment in Fourteen Counts**. em Issues of Authenticity in Chinese Painting. 1999, p.16

CHIN, Sun Chia. **Alguns aspectos da pintura chinesa: o Professor Chang Dai-Chien**. Revista de História, FFLCH nº 87, São Paulo, 1971

CHIN, Sun Chia. **China: Lendas e Mitos**. Roswitha Kempf, São Paulo, 1984.

FENG, You-Heng 馮幼衡. **The Blue and Green Paintings of Chang Dai-Chien’s Early Period (1920~1940): A Revival of the Traditional "Blue and Green" Style in the Twentieth Century** 張大千早期 (1920—1940) 的青綠山水: 傳統青綠山水在二十世紀的復興 in Art History Research Journal 美術史研究集刊, n. 29, p. 217-268, National Taiwan University. 2010.

FENG, You-Heng 馮幼衡. **The Blue and Green Landscape Painting of the Middle Period (1941-60) of Chang Dai-chien: Emulating the Ancients** 張大千中期 (1941-60)青綠山水：嘗恨古人不見我也 *in* Journal of Calligraphy and Painting 書畫藝術學刊, n. 11, p. 13-58, National Taiwan University of Arts. 2011

FERNANDES FILHO, Marco Antonio Baena. **As Exposições de Zhang Daqian no Brasil: Fragmentos de uma Aproximação Incompreendida**. Em: Oriente-se: Ampliando Fronteiras. Anais do Encontro Internacional de Pesquisadores em Arte Oriental, São Paulo, 2014

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien**. (Traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, EUA, 1991.

FU, Shen. **The World of Chang Dai-chien** 傅申, 張大千的世界. Taipei: Xizhi Tang, 台北：羲之堂, Taiwan, 1998

HAIDONG, Xu. **A Study on the Relationship Between Chinese Calligraphy and Painting in the Painter Colony of the 20th Century: a Case Study of Zhang Daqian**. Higher Education of Social Science, v. 6, n. 3, p. 94-99, 2014.

Special Study on Zhang Daqian's Landscape Paintings, Han Mo Xuan Publishing Co, 名家翰墨·40·張大千前期山水畫特集》, 翰墨軒出版有限公司 Hong Kong, 1993, p.42

KAO, Mayching, **The Mei Yun Tang Collection of Paintings By Chang Dai-chien** 高美慶 - 梅雲堂藏張大千畫, The Art Gallery, The Chinese University of Hong Kong, 香港中文大學文物館, Hong Kong, 1993

LAW, Suk-Mun. **In pursuit of classical professionalism: a consistent feature of Zhang Daqian and his art**. Tese de mestrado, Hong Kong University, 2000.

LAW, Suk-mun. **Zhang Daqian's (1899-1983) place in the history of Chinese painting**. 香港大學學位論文, Hong Kong University, 2004

LIN, Mu, 林木. 中国绘画史中的张大千. Journal of Neijiang Normal University 内江师范学院学报, v. 30, n. 1, p. 23-25, 2015.

GAO Ling Mei, **Chinese Painting with the Original Paintings & Discourses on Chinese Art by Professor Chang Da-chien**. Hong Kong: East Art Co., 1961.

XU, Qitai 許啓泰. 張大千的八德園世界 1953-1989, **Zhāngdàqiān de bā dé yuán shìjiè 1953-1989**, 臺灣商務印書館股份有限公司 *Táiwān shāngwù yìn shūguǎn gǔfèn yǒuxiàn gōngsī*. Taiwan, 2003

Zhang Daqian and Zhang Shanzi's Tour to Mount Huang, Huangshan Publishing House, 2009, p. 37

YINXING LIU, Mia. **The Emulative Portraits: Lang Jingshan's Photography of**

Zhang Daqian. The Trans-Asia Photography Review, v. 6, n. 1, 2015.

Catálogos:

Chang Dai-chien Shuhua Ji (A collection of paintings and calligraphy of Chang Dai-Chien), 7 vols. Taipei: Guoli lishi Bowuguan 1980

D'ARGENCÉ, René-Yvon Lefebvre. **Chang Dai-Chien: A Retrospective Exhibition.** San Francisco: Center of Asian Art and Culture, 1972.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **Chang Daí-Chien: Grande pintor da China contemporânea.** Rio de Janeiro, 1966 (cat. de exposição)

MUSEU DE ARTE BRASILEIRA-MAB. **Tesouros da China: A arte dos imperadores.** (catálogo de exposição) FAAP- Fundação Armando Álvares Penteado Editora. São Paulo, 2002.

MUSEU DE ARTE MODERNA. **VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo** (catálogo de exposição). São Paulo, 1961

NATIONAL MUSEUM OF HISTORY. **The Catalogue Of The Anniversary Exhibition Of Chang Dai-Chien's 90th Birthday.** 311p. 张大千九十周年纪念展书画集 Zhang Daqian Jiushi Jinianzhan Shuhuaiji. National Museum of History Press. Taiwan. 1988

NATIONAL PALACE MUSEUM. **Silhouette of a Great Master: A Retrospective of Chang Dai-chien's Art on the 120th Anniversary of His Birth.** 巨匠的剪影-張大千 120 歲紀念大展, pl.1, Taipei, Taiwan, 2019

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Seis séculos de pintura chinesa.** (cat. de exposição) São Paulo, 2013.

PINACOTECA RUBEM BERTHA, Catálogo da Pinacoteca Rubem Bertha, Porto Alegre, 2017.

SHANGAI MUSEUM. **The Four Monks Painters - Paintings from the Shanghai Museum Collection,** Edited by Xie Zhiliu, Shanghai People's Fine Art Publishing House, Tai Yip Company, Shanghai. 1990

SHANGHAI SCHOOL CALLIGRAPHY AND PAINTINGS I Shanghai School *Shanghai School Calligraphy and Paintings publishing committee*, 2006, p. 106

THE CHELSEA ART GALLERIES, *Chang Dai-Chien*, 27 Outubro – 15 Novembro 1971; capa do convite para a abertura da exposição. São Paulo, Brasil

Matérias em jornais e revistas:

MONTEIRO, Jeronimo, **Famoso pintor Chinês vive num sítio em Mogi das**

Cruzes. Folha da Manhã, São Paulo, 01/07/1960.

“A morada das Oito Virtudes”, Diário da Noite, Edição Vespertina, São Paulo, 28/07/1969

“Pintor clássico vive num sítio”, O Estado de São Paulo p.22, São Paulo, 23/06/1966.

FERREIRA, Barros, **“Vive o maior pintor da China em Éden que criou em Mogi das Cruzes”**, Diário de São Paulo, p.10, Caderno 1, São Paulo 05/06/1966

“A China na VI Bienal”, Correio Paulistano, São Paulo, 04/07/1960

“Chang Dai-Chien e discípulos no MAM”, Folha da Noite, Edição Matutina, São Paulo, 07/01/1971.

“A fabulosa mostra de Chang Dai-Chien”, Diário da Noite, Edição Vespertina, São Paulo, 13/01/1967.

“O velho e o novo na arte de Daí Chien”, O Estado de São Paulo, São Paulo, 27/10/1971.

“Grande festa para Chang Daí-Chien”, Diário de São Paulo, São Paulo, 16/06/1973.

“Pintando só nas horas de alegria”, Diário de São Paulo, São Paulo, 12/06/1973.

GORGULHO, Guilherme. **“Picasso Chinês continua obscuro no Brasil 20 anos após sua morte.”**, Folha de São Paulo, São Paulo 24/10/2003

GORGULHO, Guilherme. **“Chang Dai-Chien foi centro de polêmica no Metropolitan NY.”**, Folha de São Paulo, São Paulo 24/10/2003

Leilões:

Sotheby's Fine Chinese Paintings, Leilão 325, Lote 1135, Hong Kong, 5 de Outubro de 2010

Sotheby's Chinese paintings and calligraphy formerly in the collection of General and Mrs. Zhu, Lote 967, Leilão 9190, Nova Iorque, EUA, Setembro 2014

Sotheby's Fine Classical Chinese Paintings & Calligraphy, Leilão 9546, Lote 849, Hong Kong, Outubro de 2015

Christie's Hong Kong, Fine Chinese Modern Paintings, Lote 1340, Leilão 3463, Hong Kong, 1 Dezembro de 2015

Christie's Hong Kong, Fine Chinese Modern Paintings, Lote 1468, Leilão 12551, Hong Kong, 31 de Maio de 2016

Sotheby's Fine Chinese Paintings, Leilão 659, Lote 1477, Hong Kong, 4 de Outubro de 2016

Christie's Hong Kong, Chinese Modern Paintings, Lote 1376, Leilão 15955, Hong Kong, 29 de Maio de 2018

Christie's Hong Kong, Fine Chinese Modern Paintings, Lote 1380, Leilão 15955, Hong Kong, 29 de Maio de 2018

Sotheby's Fine Chinese Paintings, Leilão 10034, Lote 1163, Hong Kong, 22 de Março de 2019

ANEXO A:

Alguns selos utilizados por Chang Dai-chien em sua carreira (retirados de suas obras).



大千
Dàqiān



大千
Dàqiān



大千
Dàqiān



張大千
Zhāngdàqiān



大千居士
Dàqiān jūshì



大千居士
Dàqiān jūshì



爰
Yuán



大風堂
Dàfēng táng



三千
Sānqiān



大風堂
Dàfēng táng



張爰
Zhāng yuán



大千唯印大年
Dàqiān wéi yìn
dà nián

ANEXO B:

Fotografias



1



2



3

- 1:Zhang Zhongfa 張忠發 (1860-1925)
2:曾友貞 Zen Youzhen 曾友貞 (1860-1936)
3:Uma das mais antigas fotos de Chang.



4



5



6

4, 5 e 6: 张善孖: Zhang Shanzi (1882–1940)



7



8



9

- 7: Zeng Xi 曾熙 (1861-1930)
 8: Li Ruiqing 李瑞清 (1867-1920)
 9: Zeng Xi (à esquerda), Li Ruiqing (à direita)



10



11

10,11: Chang e Shanzi no Wǎngshī yuán 网师园, início da década de 30



12



13



14

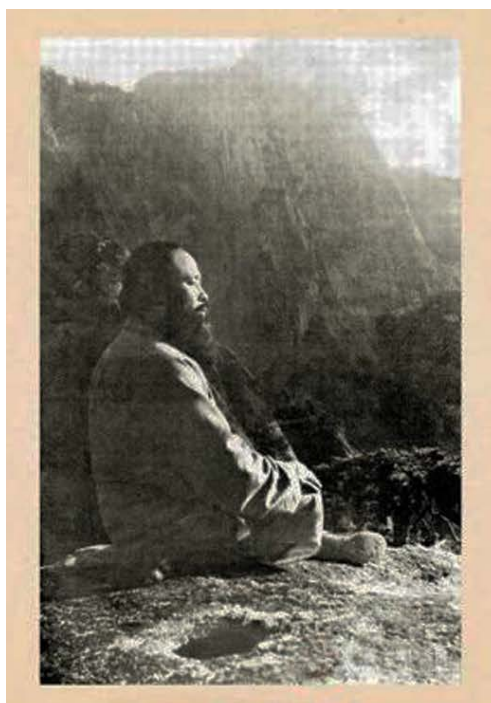


15

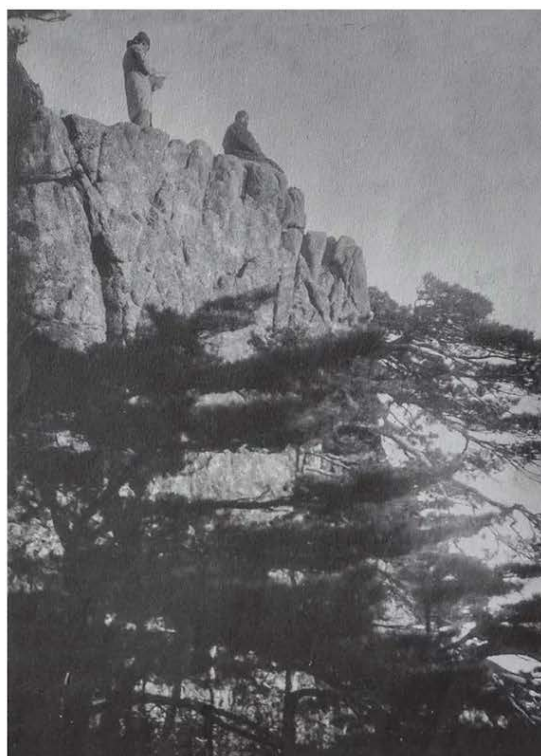
12,13,14,15:

Fotos da viagem de Chang e Shanzi para as Montanhas Amarelas em 1931.⁵²⁶

⁵²⁶ Publicado em: **Zhang Daqian and Zhang Shanzi's Tour to Mount Huang**, Huangshan Publishing House, 2009, p. 37



16



17

16,17: Chang nas Montanhas Amarelas, década de 30.



18



19

19: Chang com monges tibetanos nas Cavernas de Yulin, 1943. Luō jì méi (罗寄梅)

20: Chang (canto esquerdo), em Yulin. 1943, Luō jì méi (罗寄梅)



20



21



22

21,22,23: Trabalho de cópia dos murais em Dunhuang, 1941-1943.
Fotos por Luō jì méi (罗寄梅)



23

23: Chang nos anos 40. Foto por Luō Jì Méi (罗寄梅)



24



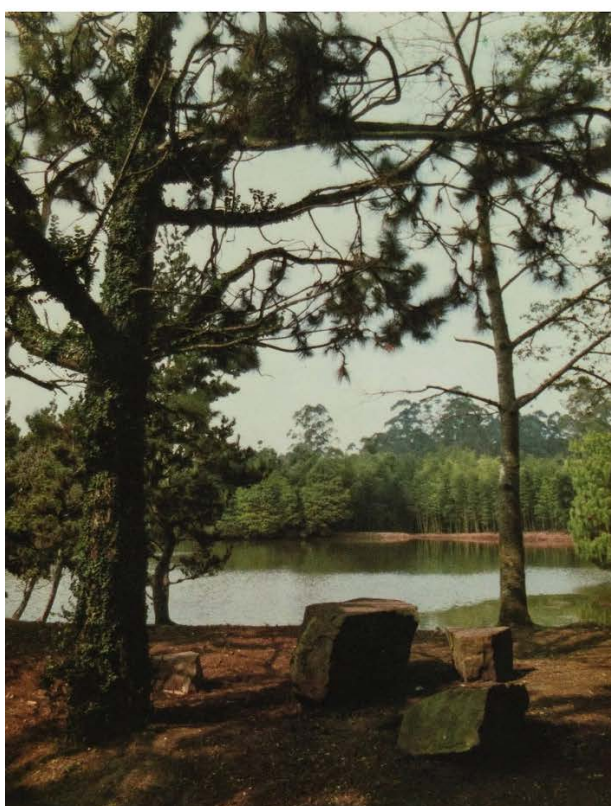
25

24, 25: Paisagens do *Ba De Yuan*(八德園),
Fotografia de (Wang Ze-I (王之一), década de 60 ⁵²⁷

⁵²⁷ Publicado em: 張大千巴西荒廢之八德園攝影集, National Museum of History, 1979



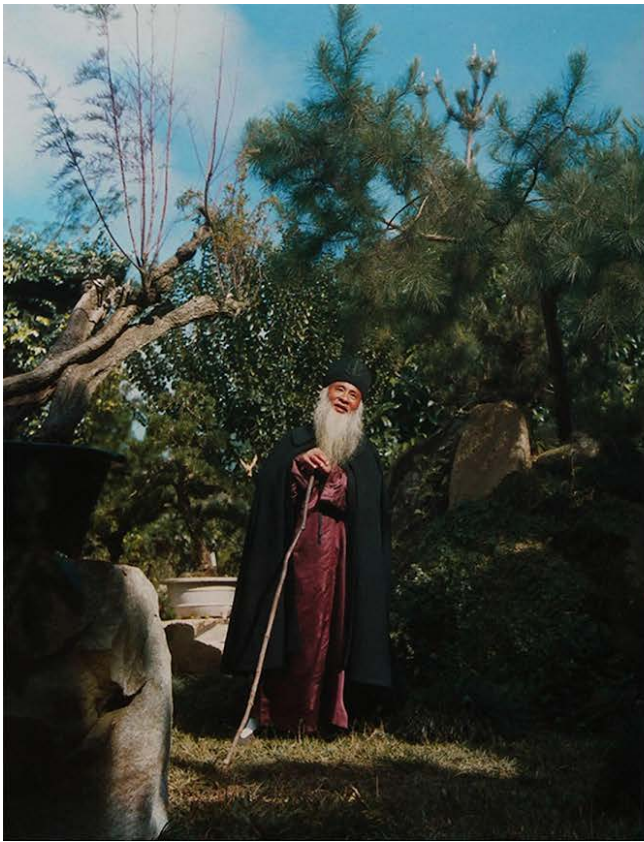
26



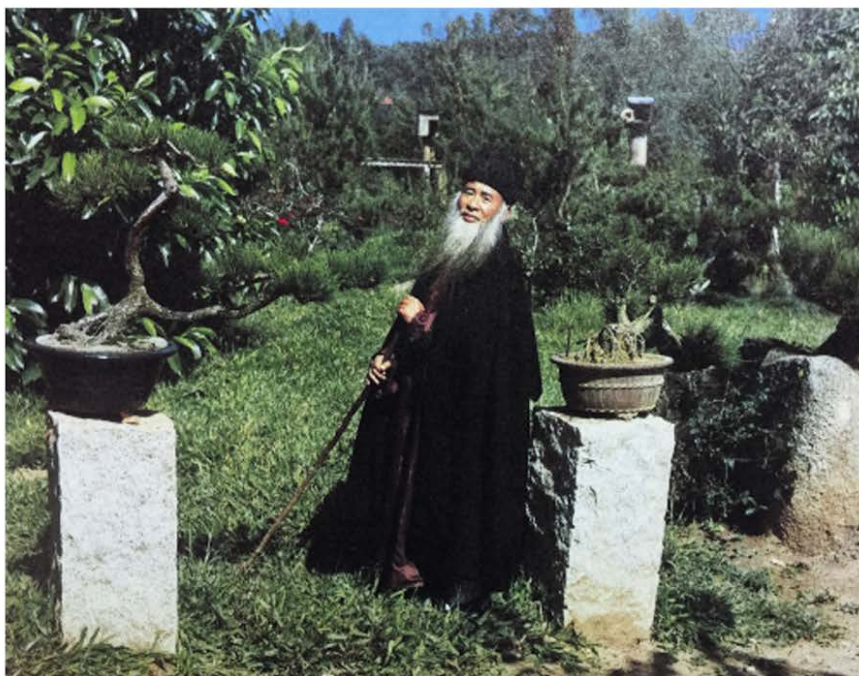
27

26, 27: Paisagens do *Ba De Yuan*(八德園),
Fotografia de (Wang Ze-I (王之一), década de 60 ⁵²⁸

⁵²⁸ Publicado em: 張大千巴西荒廢之八德園攝影集, National Museum of History, 1979

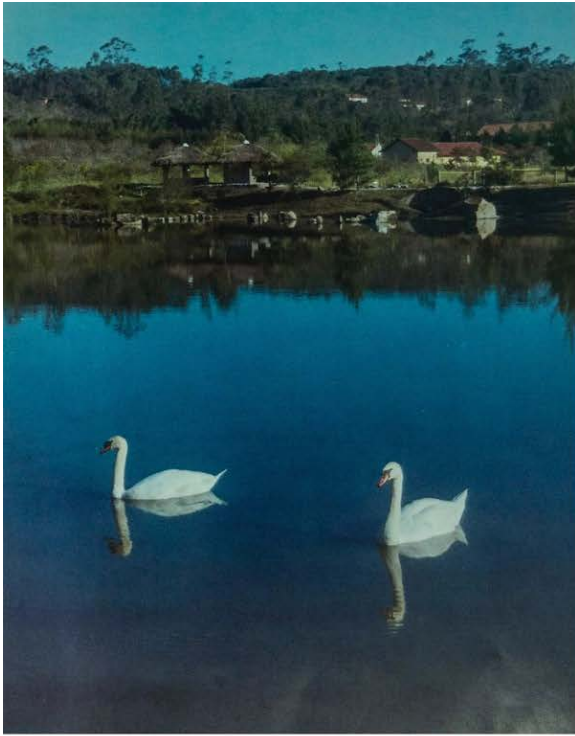


28



29

28, 29:
Chang vestido como *Su Dong Po* no *Ba De Yuan*(八德園).
Fotografia de Wang Ze-I (王之一), c.1950-60



30



31

30, 31: Paisagens do *Ba De Yuan*(八德園),
Fotografia de Wang Ze-I (王之一), c.1950-60⁵²⁹

⁵²⁹ Publicado em: 張大千巴西荒廢之八德園攝影集, National Museum of History, 1979



32



33

32, 33: Chang em 1963, fotografia de Lang Jingshan (郎靜山)



34



35

34, 35: Chang executa pinturas de lótus de grande proporções em seu estúdio no *Ba De Yuan*. (1960), Fotos de Wang Ze-l



36



37

36, 37: Chang Dai-chien e Pablo Picasso em Cannes, 1956



38



39

38: Chang e Xu Wenbo (徐雯波) no *Ba De Yuan*, fotografia de Wang Ze-I (王之一)

39: Chang e Xu Wenbo (徐雯波) no *Ba De Yuan*⁵³⁰.

⁵³⁰ Publicado em: Xu Qita i許啓泰. 張大千的八德園世界 (1953-1989), Taiwan, 2003



40



41

40: Chang e seus discípulos em exposição no MASP, 1967⁵³¹

41: Chang e seus discípulos no *Ba De Yuan*, da esquerda à direita: Sun Chia-chin, Shang Yiu-Cho, Shen Chieh (Judy Shen) e Wong Tan-Tan.⁵³²

⁵³¹ Publicado em: Xu Qitai 許啓泰. 張大千的八德園世界 (1953-1989), Taiwan, 2003.

⁵³² Publicado em: Xu Qitai 許啓泰. 張大千的八德園世界 (1953-1989), Taiwan, 2003.



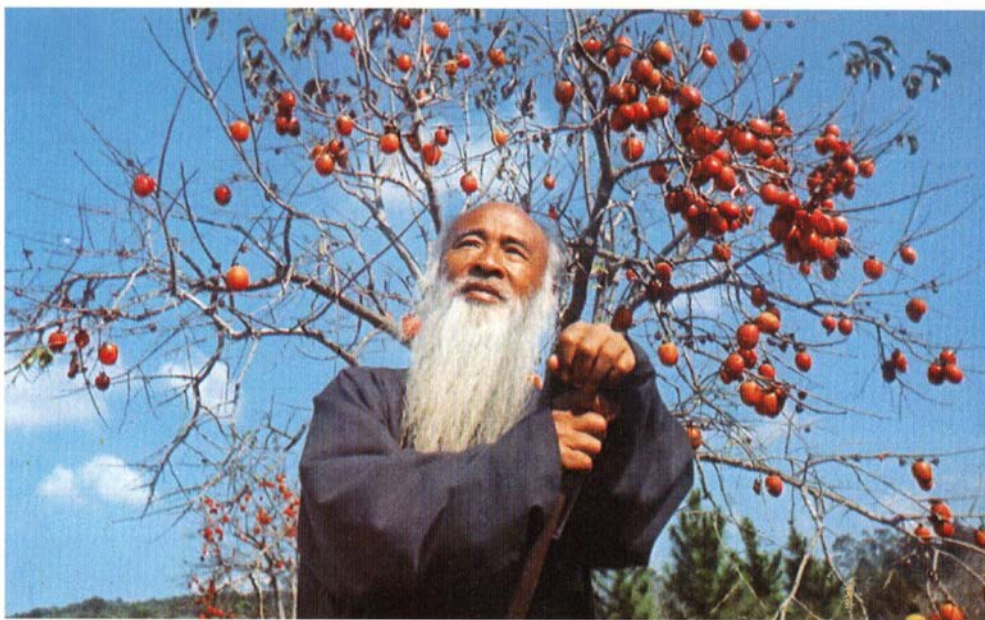
42



43

42: Judy Shen e Chang Dai-Chien, c.1964. Acervo particular.

42: Sun Chia-Chin e Chang Dai-chien, Publicado em: Xu Qitai 許啓泰. 張大千的八德園世界 (1953-1989), Taiwan, 2003.



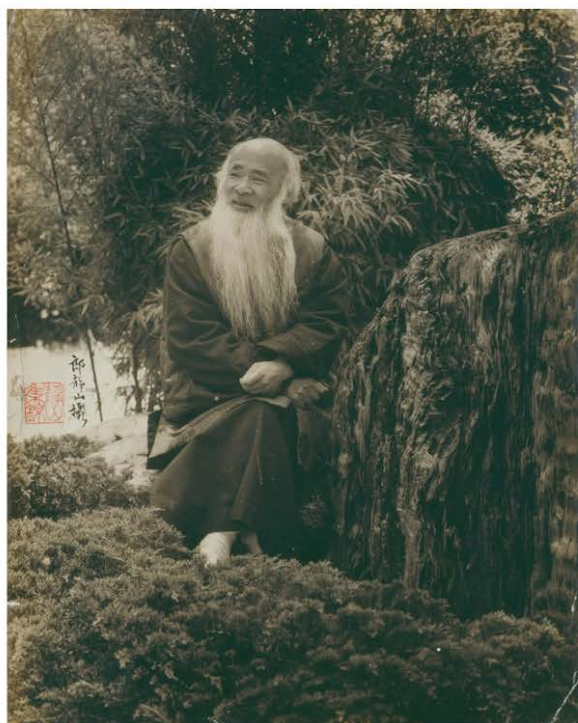
44

44: Chang Dai-Chien em meio aos caquizeiros no *Ba de Yuan*, Wang Ze-I (王之一)⁵³³

⁵³³ Publicado em: Xu Qitai 許啓泰. 張大千的八德園世界 (1953-1989), Taiwan, 2003



45

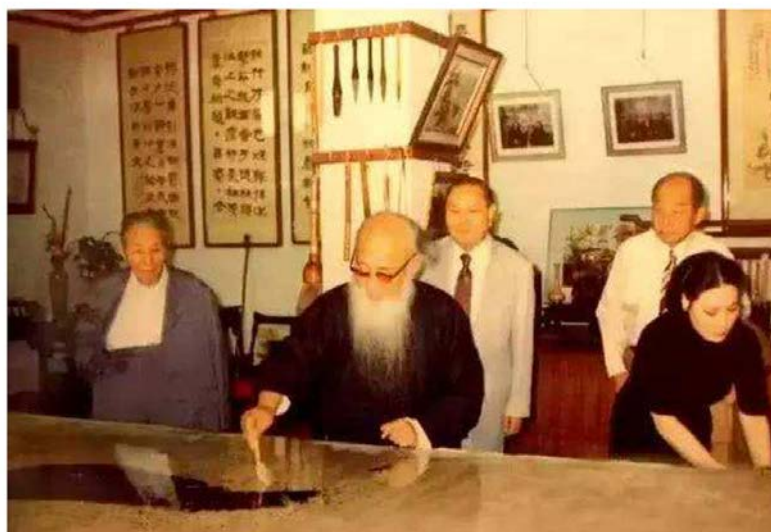


46

45, 46: Chang nos Estados Unidos. Década de 70.

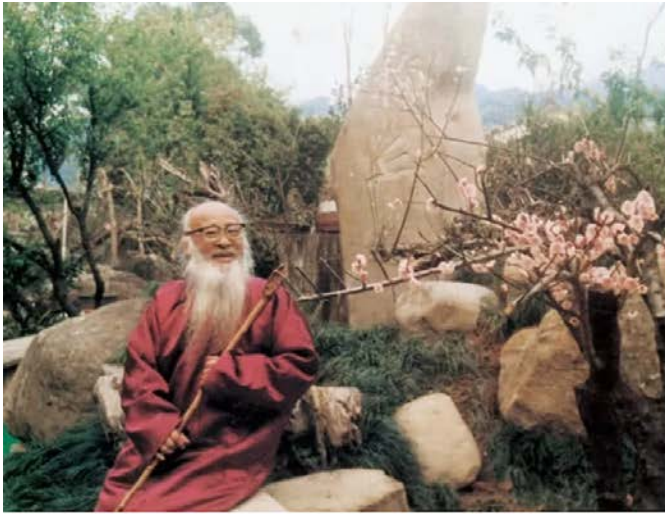


47



48

47, 48: Chang executa a técnica *Po Mo Hua* na cerimônia de início da pintura do Monte Lu. 1981



49



50

49, 50: Chang na *Moye Jingshe*, Taiwan, década de 80

ANEXO C:

Catálogo

此戲貓舞蝶圖內汪張夫人曾氏友貞所繪也夫人為吾友張君懷忠之室清才雅苑有趙
達妹氏機鍼三絕之稱此雖明生小慎而風韻靜逸正復取法徐黃大近人之物最為難
工宣和內府所藏畫貓者惟取李嵩之王聖何尊師三家蓋其難圖在能巧之外
者矣夫人既擅絕詣脫歲畫以手訣授哲嗣喜子大千視文湖州張氏女臨黃樓
障以傳子昌嗣竟成名家者先後同符而二子亦咸屬志展能飛聲海內號為
二難清芬世守當代賢之抑又問昔人之評畫也謂貓形似虎獨耳大眼黃為
異惜尊師不能究之以為虎而止工於貓今善子獨以畫虎名簡派溯源意必
承顏奉教為多然則夫人之完類以神變化罔賢於尊師遠矣
歲在癸亥九月江安傅增湘識於藏園之長春室

老耄圖

戊午春友貞張曾蓋



1

Zeng Youzhen (曾友貞) (1861–1936)

Gato e borboleta

耄蝶圖 *Mào dié tú*

c.1918

Tinta s/ papel

70.6 x 37.2 cm

Museu Nacional do Palácio, Taipé,

Selos: 張曾益: *zhāng céng yì*

Publicado em:

NATIONAL PALACE MUSEUM. **Silhouette of a Great Master: A Retrospective of Chang Dai-chien's Art on the 120th Anniversary of His Birth.** 巨匠的剪影-張大千 120 歲紀念大展, Taipei, Taiwan, 2019. pl 1



2.
Zhang Shanzi (張善孖) (1882-1940)
Tigre
猛虎 *Měnghǔ*
1928
Tinta s/ papel
106.3 x 51

Publicado em:

Sotheby's Fine Classical Chinese Paintings & Calligraphy, Leilão 9546, Lote 849,
Hong Kong, Outubro de 2015

溪流山作帶

乙卯之冬間游滄濱集句書此

此聯為震亞主人書 君綬弟愛之震亞主人贈之屬熙補署之庚申十一月廿五日也

天廓鳥來庭

林辰龍丹曾

3.

Zeng Xi (曾熙) (1861-1930)

Caligrafia em escrita *Kaishu*

1915

Tinta s/ papel

78.3 x 18 cm

Coleção particular

Caligrafia: 溪流山作带, 天廓鸟来庭

Publicado em:

Sotheby's Fine Chinese Paintings, Leilão 325, Lote 1135, Hong Kong, 5 de Outubro de 2010

余年來極好臨槃曰大悟鄭
文公筆法一印十月
仲客老弟將之蜀中一索書書此
四印予之清道人

4.

Li Ruiqing (李瑞清) (1867-1920)

Caligrafia em escrita *Jinwen* (fragmento)

1915

Tinta s/ papel

83.7 x 42.5 cm.

Coleção Particular

Inscrição: 余年来极好临盘, 因大悟郑文公笔法.
乙卯十月, 仲宏老弟将之蜀中, 索书, 书此四纸予之.

Publicado em:

Sotheby's Fine Chinese Paintings, Leilão 659, Lote 1477, Hong Kong, 4 de Outubro de 2016

帶恒首乃在無
為一書作廣州題建
未衰老息西去

老米書錄得勢一
證悟人南申春交

5.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Cópia de caligrafia em escrita *Caoshu*

1920

Tinta s/ papel

139.7 x 38.7 cm

Coleção Particular

Caligrafia:

芾頓首再拜。在無為一書，作廣州題，達未。衰老忽西去。

Inscrição menor:

老米書繇得勢一語悟入:Lǎomǐ shū yáo dé shì yī yǔ wùrù

庚申春，大千: Primavera do Ano *Gengshen*, *Daqian*

Selos: 張爰印:zhāng yuán, 大千 dàqiān

Publicado em:

Shanghai School Calligraphy and Paintings (1), Shanghai School Calligraphy and Paintings publishing committee, 2006, p. 106

Sotheby's Fine Chinese Paintings, Leilão 10034, Lote 1163, Hong Kong, 22 de Março de 2019



6.

Atribuído a Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Paisagem

Assinada como Shitao (石濤) (1642-1707)

1920-1922

Tinta s/ papel

33.7 x 33 cm

Metropolitan museum, Estados Unidos

Inscrições:

Pelos olhos de Jing e Guan⁵³⁴, *Qingxiang laoren*⁵³⁵

Selos:

阿長 *Azhang* (Selo espúrio de Shitao)

Publicado em:

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien**. (Traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991, Catálogo, pl, pg. 88

⁵³⁴Do original: 自雲荊關一隻眼

⁵³⁵Assinatura espúria de Shitao: 清湘老人



7.

Shitao (石涛) (1642-1707)

Álbum de paisagens de Nanjing

金陵山水图册 *jīnlíng shānshuǐ tú cè*

c.1680

Tinta s/ papel

23.8 x 19.2 cm

Freer & Sackler Galleries, Estados Unidos

Publicado em:

FU, Marilyn; FU, Shen. **Studies in Connoisseurship: Chinese Paintings from the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton.** Princeton University Press, 1973. pp. 302-313



8.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Paisagem ao estilo de Shitao

臨大滌子山水 *lín dà dí zǐ shānshuǐ*

1926

Tinta s/ papel

364 x 142 cm

Coleção Particular

Inscrições:

montanhas e rios tem claro som
que recebemos como um pequeno presente
frias fontes rochas raízes
frias ecoam no coração
em que dia levarei para casa?
arando e pescando nas nuvens profundas⁵³⁶
saudade saudade coração cheio
vento de primavera soprando o luar
que tardio se levanta⁵³⁷

Cópia de uma paisagem de *Dadizi*.⁵³⁸

Oitavo mês lunar do ano Bingyin, Cópia de Dadizi, *Jí qǐ hú hán rénxiōng fǎ jiā bó jiào, Jì Dì Zhāng Yuán*⁵³⁹

Selos:

張季: zhāng jì, 大千: dàqiān, 自詡名山足此生: zì xǔ míngshān zú cǐshēng,
大風堂: dà fēng táng

Publicado em:

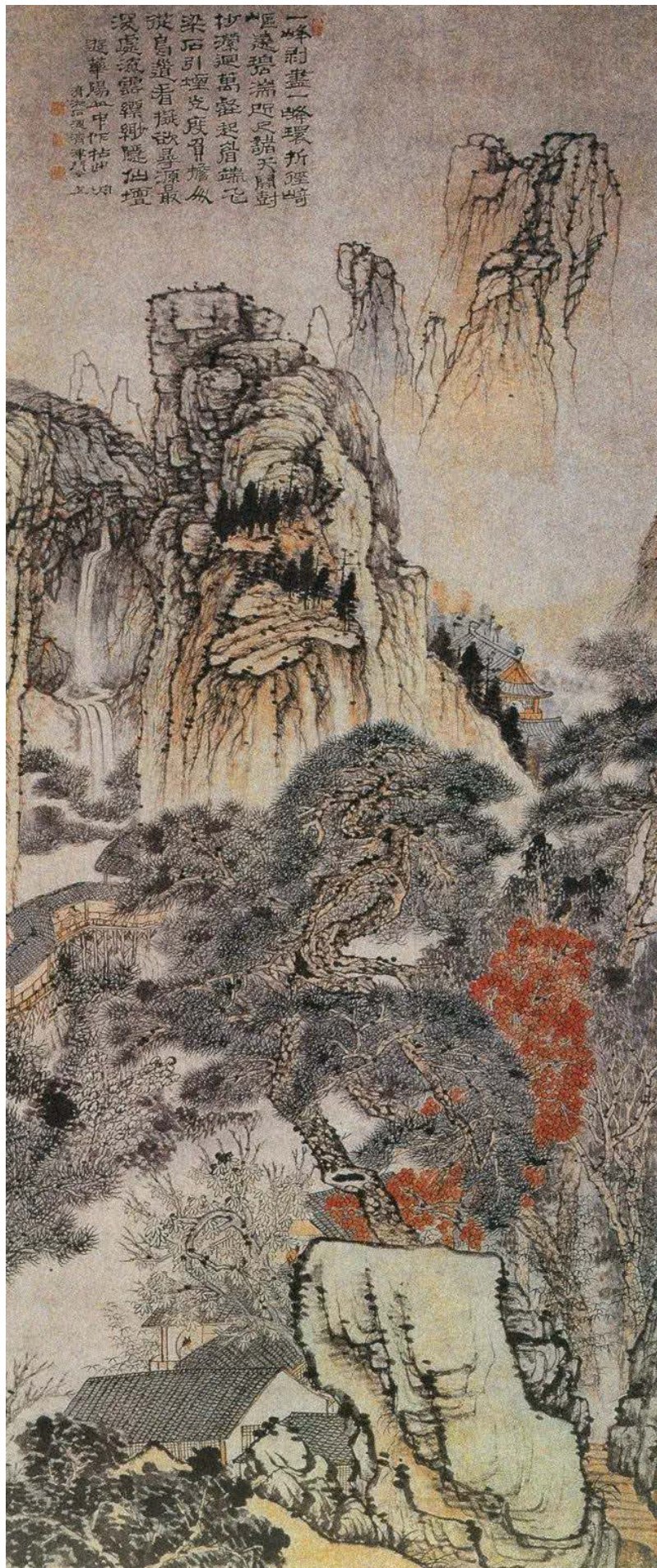
Christie's Hong Kong, Fine Chinese Modern Paintings, Lote 1468, Leilão 12551,
Hong Kong, 31 de Maio de 2016

⁵³⁶A associação dos caracteres 畊: *Gēng* plantio, arado; e 釣: *Diào*, pesca é utilizada com significado de reclusão.

⁵³⁷Do poema original: 山水有清音, 得者寸心是. 寒泉漱石根, 冷冷豁心耳.
何日我攜家, 畊釣深雲裏. 念念心彌悲, 春風吹月 (遲) 起.

⁵³⁸Do original: 臨大滌子山水

⁵³⁹Do original: 丙寅, 十月臨大滌子, 即乞湖涵仁兄法家博教. 季弟張爰



9.

Shitao (石涛) (1642-1707)

Passeio pelo monte *Huayang*

游華陽山圖 *yóu huáyáng shān tú*

s/data

Tinta s/ papel

239,6 x 102,3 cm

Shanghai Museum, China

Publicado em:

SHANGHAI MUSEUM. **The Four Monks Painters - Paintings from the Shanghai Museum Collection**, Edited by Xie Zhiliu, Shanghai People's Fine Art Publishing House, Tai Yip Company, Shanghai. 1990, pl.38.



10

Atribuído a Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Planalto de Wenshu nas Montanhas Amarelas

黃山文殊臺圖 *huángshān wénshū tái tú*

Assinado como Mei Qing (梅清) (1650-1700)

c. 1930

Tinta s/ papel

105,5 x 40,5 cm

The Metropolitan Museum, Estados Unidos

Inscrições:

O Planalto de Wenshu é um ponto terroso no centro das Montanhas Amarelas, à sua esquerda está o pico da "Citadela Celestial" (Tiandu) e à sua direita o Pico do Lótus (Lianhua). Trinta e seis picos se estendem abaixo destes, nas quatro direções. Repentinamente, um mar de nuvens pode cobrir tudo, uma vista maravilhosa, entretanto. Qushan⁵⁴⁰.

Selos:

Meichi, Yuangong, Lianhua fengding shansheng meng. (Selos espúrios de Mei Qing)

Publicado em:

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien.** (traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991. pg.99, pl 6

⁵⁴⁰ Traduzido da versão em inglês de Jan Stuart, em: FU 1991,pl.6



11.

Mei Qing (梅清) (1650-1700)

Planalto de Wenshu nas Montanhas Amarelas

黃山文殊臺圖 *huángshān wénshū tái tú*

Data desconhecida

Tinta s/ papel, folha de álbum

Medidas não informadas

Coleção particular

Referência:

FU, Shen. Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien. (traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991. pg.101 Fig. 68



12.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Paisagem ao estilo de Shitao

石涛山水 *shítāo shānshuǐ*

1931

Tinta s/ papel

219,6 x 95,3 cm

Coleção de K. S. Lo, Hong Kong

Inscrições:

mil penhascos cordilheiras verdeazuis
velhos pinheiros camadas de rochedos
sinuosos cimos vem e vão majestosamente
mil quedas desaguam do *rio prateado*⁵⁴¹
em voltas estreitas adentrando a névoa
picos gêmeos suspendem uma ponte
nuvens acumulam em um lugar recluso
onde os imortais residem nos vales profundos
o sol se põe e as montanhas esfriam
a infinita neblina que aterrissa na cerca⁵⁴²

Shítāo zhì

Shitao não afirmou tratar-se das Montanhas Amarelas, no entanto, os pináculos rochosos íngremes possuem o “espírito” das Montanhas Amarelas. Dai-chien Jushi copiou essa obra enquanto estava em Shanghai.⁵⁴³

Selos:

明知壯則老: *Míngzhī zhuàng zé lǎo*, 苦瓜滋味: *Kǔguā zīwèi*, Zhang Ji, Daqian

Publicado em:

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien**. (traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991. pg.108, pl.9

⁵⁴¹銀河: Yínhé: Traduzido como *Rio Prateado*, é o nome chinês para a nossa galáxia, a Via Láctea.

⁵⁴²Do poema original: 千巘拔地排青苍, 古松稊稊连重冈. 岗回岭复得奇绝, 瀑流千丈垂银汉. 盘盘细路入云长, 两峰对起悬飞梁. 云重路僻不知处, 应有仙家在深坞. 夕阳西下晚山寒, 无限风烟属依阑. 丙戌秋日写于耕心草堂, 石涛制.

⁵⁴³Do original: 此虽小, 写黄山而峰峦削拔, 仍是黄山性情. 大千居士临于海上

巫峡

清秋

做王晋卿笔

養儒先生法家三張友



并終為秋漁夕暉片
帆去已遠猿啼有白誰
道不思歸 白帝彩雲
天自折菱牛渴浪移
日連音夢人事迢來
疑 沈江鈔



13.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Outono claro na Garganta de Wu

巫峡清秋 *wū xiá qīngqiū*

1935

Tinta s/ papel

76 x 37.7 cm.

Coleção Particular: KS LO Hong Kong

Inscrições:

a constelação do *poço*⁵⁴⁴ no crepúsculo do outono
meu barco veleja ao chamado dos gibões
quem não sentiria saudades do caminho de casa?
em *bai di*⁵⁴⁵, centenas de nuvens colore o céu
na *garganta do touro amarelo*⁵⁴⁶ ondas turvam o curso
e aquilo que ouvi das pessoas trouxe mais tarde a cisma⁵⁴⁷

No tom da canção *Lavando a seda na nascente (Hua Xi Sha)*, Primavera do ano
Yihai, Dai-chien Jushi⁵⁴⁸

Outono claro na Garganta de Wu, pintado ao estilo de Wang Jinqing (Wang Shen),
para a análise do especialista Mr. Yangru. Zhang Wei⁵⁴⁹

Selos:

大千: *dàqiān*, 大风堂: *dàfēng táng*, 大千豪发: *dàqiān háo fā*

Publicado em:

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien**. (traduzido
por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991. pg.122, pl.14

⁵⁴⁴井: Jǐng: A constelação do Poço.

⁵⁴⁵白帝城 Bái dì chéng: *Templo do Imperador Branco*

⁵⁴⁶黄牛峡: Huang Niu Xia

⁵⁴⁷Do original: 井络高秋隐夕晖, 片帆处处忆猿啼, 有田谁道不思归. 白帝彩云天百折, 黄牛浊浪路三迷, 音
书人事近来疑.

⁵⁴⁸Do original: 浣溪纱. 乙亥春日大千居士并题.

⁵⁴⁹Do original: 巫峡清秋. 仿王晋卿笔, 为养儒先生法家正之, 张爱



14.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Mil milhas nas montanhas amarelas (Assinado como Kuncan)

黃峰千仍 *huáng fēng qiān réng*

1936

99,7 x 44,5 cm

Tinta s/ papel

Yale University Art Gallery, EUA

Inscrições:

passsei dez dias há mil milhas
acima destes picos amarelos
onde a neblina feito uma cabana
encobre os galhos do meu teto
como eu poderia confinar-me
entre os eixos da carruagem?
ou dar as costas ingrato
a esses trinta e seis picos de lótus?
estou voando no céu
coração e mente abertos
agachado na montanha
deixo escapar um grito
quem está pontilhando o firmamento?
com tantas manchas de tinta?
de uma vez o mestre das nuvens
mostra suas muitas maravilhas
trazendo milhas de azul
ao éter esmeralda celeste
espalhado em variados padrões
ao longo do azul profundo
você não vê?
em uma queda de cem pés
como um rolo de seda
jorra o gélido jade
nas nuvens do límpido céu⁵⁵⁰
Pintado no nono mês do ano *Xinchou* (1661) no *Tianque Shanfang* (Nanjing)⁵⁵¹
Tianrang Shiqi Can Daoren

Selos: *Shiqi, baitu, can daoze* (Selos espúrios de Kuncan)

Publicado em:

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien.** (traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991, pg.126, pl.16

⁵⁵⁰Traduzido da versão em inglês de Stephen D. Alle, em: FU 1991, pl 16.

⁵⁵¹Traduzido da versão em inglês de Jan Stuart, em: FU 1991,pl.16



15.

Kuncan (髡殘) (1612 - 1674)

Lendo no Pavilhão d'água

水阁观书图轴 *shuǐ gé guān shū tú zhóu*

c.1661

Tinta s/ papel

99 x 44,5 cm

Museu da Província de Guangdong, China

Publicado em:

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien.** (Traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991, pg.128. Fig.71



16

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Montanha dos Três Perigos

1941

Tinta s/ papel

96,5 x 33 cm

Coleção de Wang Fangyu e Sum Wai, New Jersey

Museu de arte de Cleveland

Inscrições:

Em seu comentário do *Clássico da História*, Kong Anguo escreveu:

A *Montanha dos Três perigos* é um monte localizado nas fronteiras ocidentais, para onde o imperador Shun direcionou as tribos *Sanmiao*, um lugar mencionado no capítulo *Yugong*. No *Tratado de Geografia na História da Dinastia Sui*, está relatado como a região dos Três Perigos, hoje distrito de *Dunhuang*, tornou-se habitada. Chamada *Montanha Shengyu*, localiza-se a trinta quilômetros a sudoeste da cidade de *Dunhuang*, possui três picos que se estendem verticalmente, parecendo estar em iminente perigo de desmoronamento, razão de seu nome.⁵⁵²

Sexto mês do ano Xinsi, escapando do verão, eu vim para as cavernas de Mogao. Observo os *Três Perigos* dia e noite, então, pintei essa obra.⁵⁵³

Selos:

Zhang yuan si yin, Shu ke

Publicado em:

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien**. (traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991. pg.136, pl.20

⁵⁵²Traduzido da versão em inglês de Stephen D. Alle, em: FU 1991, pl.20

⁵⁵³Traduzido da versão em inglês de Jan Stuart, em: FU 1991,pl.20



南无觀世音菩薩一區

朱夫人德芳女士識

癸未年夏月即得

長敬



17.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Bodhisattva Guanyin

觀音菩薩 *guānyīn púsà*

1943

Tinta s/ seda

128 X 66.1 cm

Inscrições:

Pintado no sexto mês lunar do ano *Guiwei*, dedicado à Senhora Zhu, Shujun Zhang Yuan⁵⁵⁴

Selos: 援: yuan , 大千: daqian

Publicado em:

Sotheby's Chinese paintings and calligraphy formerly in the collection of general and Mrs. Zhu, lote 967, Leilão 9190, 18 Setembro 2014, Nova Iorque, EUA

⁵⁵⁴Do original: 南无觀世音菩薩一區, 朱夫人德芬女士供救. 癸未六月, 蜀郡張爰敬造



18.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Guanyin da lua d'água

觀音菩薩 *guānyīn púsà*

1943

156 x 86 cm

Tinta s/ tecido

Coleção de Ying Tsao Jung, San Francisco

Inscrição:

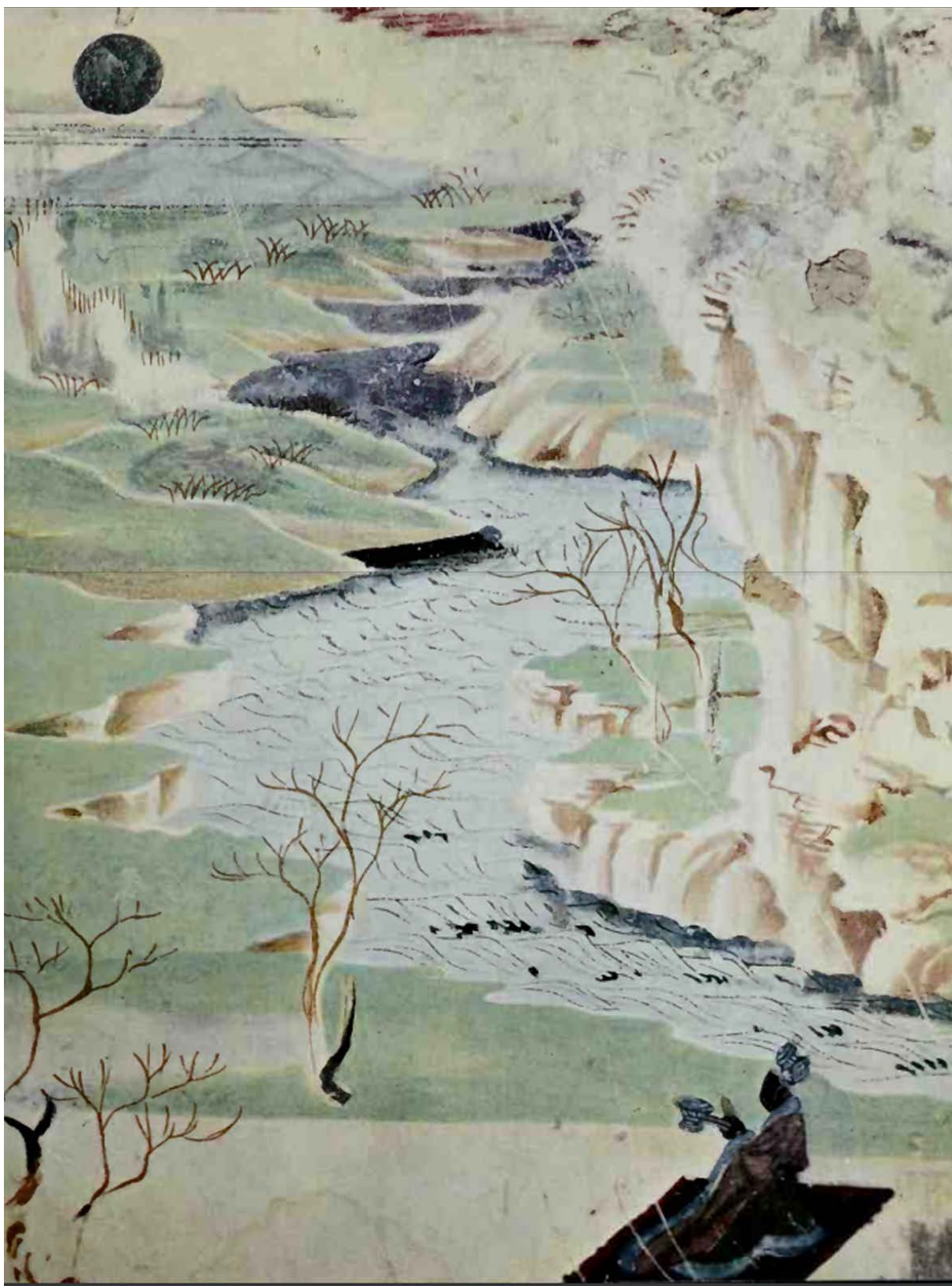
Respeitosamente pinteí essa imagem do Bodhisattva da Lua d'água, no Outono do ano *Guiwei*.⁵⁵⁵

Selos: zhang daqian, yuan shujun

Publicado em:

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien**. (traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991. pg.138, pl.21

⁵⁵⁵Traduzido da versão em inglês de Jan Stuart, em: FU 1991, pl.21



19.

Dinastia Tang (618-906)

Detalhe de uma pintura mural na caverna 172 em Dunhuang.

Publicado em:

DE SILVA-VIGIER, Anil. **The Art of Chinese Landscape Painting: In the Caves of Tun-huang.** *Crown Publishers*, 1967. pg.171



20.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Vazio vale, Nebulosos picos

空谷雲峯 *kōnggǔ yún fēng*

1945

Título por Gao Lingmei

Tinta s/ papel

161 x 63 cm

Inscrições:

vazio vale som de passos

assim anseio: som de passos

nublados picos na vasta noite

capturam raros pássaros

geia cedo no carmesim

raiz de cedro na estrada

tal o andar da carruagem

a mente trilha o *caminho*⁵⁵⁶

Pintado no ano Yi You, no sexto mês lunar, no estilo de Shi Qi Daoren, Daqian Jushi Yuan⁵⁵⁷

Selos: 蜀郡張爰章: *shǔ jùn zhāngyuánzhāng*, 大千豪髮: *dàqiān háo fà*

Publicado em:

KAO, Mayching, **The Mei Yun Tang Collection of Paintings By Chang Dai-chien**

高美慶 - 梅雲堂藏張大千畫, The Art Gallery, The Chinese University of Hong Kong, 香港中文大學文物館 (Hong Kong) 1993, pl.76

⁵⁵⁶Do original: 空谷琤然慕足音, 雲峰宵渺接青禽; 元霜絳雪松根路, 何事還車載道心.

⁵⁵⁷Do original: 乙酉六月擬石溪道人筆. 大千居士爰.



21.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

No Rio Min

1946

Tinta s/ papel

78 74 x 30.5 cm

Coleção particular: C. P. Lin, Hong Kong

Inscrição:

ao meu redor colinas de tinta preta
na bruma da primavera amanhecem
em meio a milhas de cerração
brilham como lótus em um lago de nuvens
verdes árvores florescem em estandarte
cachoeiras escondem-se nas profundezas
quero navegar meu barco no rio *min*
envolto nas ondas de névoa
sonhando saudades de casa

Décimo mês lunar do ano Bingxu, pintado pouco antes de retornar à Shu
Dai chien jushi no estúdio *Ouxiang Guan* (em Shanghai). Para o meu “irmão mais
velho” Zibin, o conhecedor, para crítica. Dai chien Chang Yuan.⁵⁵⁸

Selos: *zhang yuan, zhang yuan zhi yin, daqian, daqian Jushi*.

Publicado em:

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien**. (traduzido por
Jan Stuart) University of Washington Press, 1991. pg.154, pl.27

⁵⁵⁸Poesia e inscrições traduzidas da versão em inglês de Stephen D. Alle, em: Fu (1991), pl.27

22.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Nascente no vale de Outono

秋壑鳴泉 *qiū hè míng quán*

1948-49

Tinta s/ papel

213 X 97.5 cm

National Palace Museum, Taipei

Inscrições:

Nascente no vale de Outono, ao pincel de Gāo Kè míng, da dinastia Song do Norte.

⁵⁵⁹

No último inverno, visitei meu amigo Wang Wenbai, em Shangai, para ver a pintura *Nascente na montanha nevada* de Gao Keming, que estava na antiga coleção de Liu Wanzhen, após retorná-la para Shen Shitian (Shen Zhou)⁵⁶⁰. Inscrito no primeiro dia do festival *Qingming*, Ano Wuzi. Zhang Yuan⁵⁶¹

Selos: 張爰: Zhāng ai, 大千: Dàqiān', 大風堂收藏: Dà Fēng Táng Shōucáng

Publicado em:

NATIONAL PALACE MUSEUM. Silhouette of a Great Master: A Retrospective of Chang Dai-chien's Art on the 120th Anniversary of His Birth. 巨匠的剪影-張大千 120歲紀念大展, Taipei, Taiwan, 2019, pl.27

NATIONAL MUSEUM OF HISTORY. The Catalogue Of The Anniversary Exhibition Of Chang Dai-Chien's 90th Birthday. 311p. 張大千九十紀念展書畫集, National Museum of History Press. Taiwan, pl.18, 1988

⁵⁵⁹Do original: 秋壑鳴泉擬北宋高克明筆

⁵⁶⁰Do original: 去年冬於海上得觀友人王文柏所藏高克明溪山雪意卷 劉完庵舊藏; 後歸沈石田

⁵⁶¹Do original: 戊子清明後一日題記, 張爰

Fragmento sem tradução: 細斲筆法, 乃, 知石田, 六如二公畢生不出此公戶庭也。偶得故宮雙絲絹, 因其用意爲此



23.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Pavilhão dos imortais em Huayang

華陽仙館 *huáyáng xiān guǎn*

1949

Tinta s/ papel

148 x 71.4 cm

National Palace Museum, Taiwan

Inscrições:

Certa vez adquiri uma cópia de Zhao Wendu (Zhao Zuo) da pintura *Pavilhão dos imortais em Huayang*, de Beiyuan (Dong Yuan). A pincelada pura e úmida de Zhao não contém o refinamento grandioso de Dong Yuan, que possui um estilo monumental de pintura, vívido, elegante e difícil de ser dominado. Somente após adquirir *Margem do rio ao crepúsculo* e *Vista dos rios Xiao e Xiang*, fui capaz de entender sua pincelada e realizar essa pintura. No dia após o Festival do Duplo Nove, no ano *Jichou*, Chang Yuan.⁵⁶²

Selos: *zhang yuan si yin*

Publicado em:

NATIONAL PALACE MUSEUM. Silhouette of a Great Master: A Retrospective of Chang Dai-chien's Art on the 120th Anniversary of His Birth. 巨匠的剪影-張大千 120 歲紀念大展, Taipei, Taiwan, 2019.pl.26

NATIONAL MUSEUM OF HISTORY. The Catalogue Of The Anniversary Exhibition Of Chang Dai-Chien's 90th Birthday. 311p.張大千九十紀念展書畫集 Zhang Daqian Jiushi Jinianzhan Shuhuaiji. National Museum of History Press.Taiwan, pl.22, 1988

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien.** (traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991. pg.182, pl.39

⁵⁶²Traduzido da versão em inglês de Jan Stuart e Stephen D. Alle, em: Fu (1991), pl.39



24

Atribuído a Dong Yuan (董源) (c. 934 – c. 962)

Montanha de verão antes da chuva

夏山欲雨 *xiàshān yù yǔ*

Século 10

Tinta s/ seda

155 x 74.5 cm.

Museu Nacional do Palácio, Taipé, Taiwan

Publicado em:

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien.** (traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991. pg.183, Fig.93



25.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Morada nas montanhas *Qingbian*

青卞隱居圖 *qīng biàn yǐnjū tú*

Título por Luo Jialun (1897-1969)

1949

Tinta s/ papel

163 x 51.3 cm

Coleção Particular, EUA

Inscrição:

sólido jade na escuridão dos bosques

floresce nas árvores, sábias raízes

a mente escala em mornas nuvens

sorrindo sonhos no pavilhão vazio⁵⁶³

Sétimo mês lunar do ano *Jichou*, pintado e inscrito no *Dafeng Tang*, Chang yuan da-chien fu.⁵⁶⁴

Selos: 爰鉢: yuán shù, 大千: dàqiān, 法匠: fǎ jiàng

Publicado em:

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien.** (Traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991. pl.38

⁵⁶³Do original: 凝碧叢叢接九閭, 染花喬木識靈根. 登山高思如雲暖, 淺笑虛堂夢裏痕.

⁵⁶⁴Do original: 己丑, 閏月大風堂寫並題, 張爰大千父.



26.

Wang Meng (王蒙) (c.1308 —. 1385)

Morada nas montanhas Qingbian

青卞隱居圖 *qīng biàn yǐnjū tú*

c. 1366

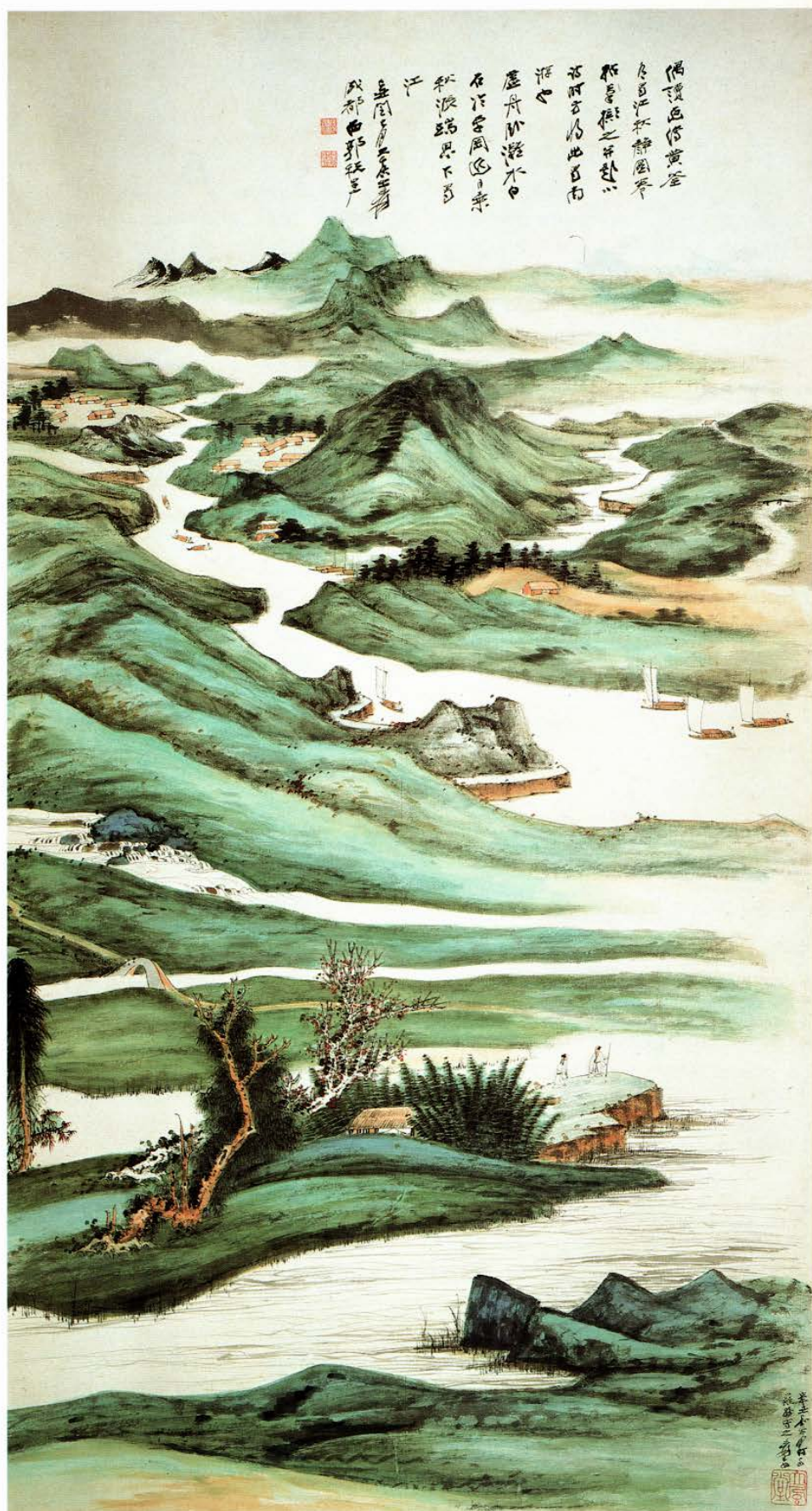
Tinta s/ papel

141 x 42,2 cm.

Museu de Shanghai

Publicado em:

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien.**(Traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991. pg.180, fig.92



27.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Quieto Outono em Sichuan

蜀江秋静图 *shǔjiāng qiū jìng tú*

1949

Tinta s/ papel

133 x 72 cm

Coleção de Chang Wei hsien, Los Angeles, California

Inscrição:

Em uma biografia do pintor Huang Quan, li sobre sua pintura *Outono quieto em Sichuan*. Como estou prestes a deixar Sichuan em uma jornada rumo ao Sul, peguei meu pincel para pintar uma versão junto a esse pequeno poema⁵⁶⁵:

um barco vazio descansa na praia
claros rochedos esfriam na encosta
nos dias de outono, a maré-alta
me faz pensar nos rios de *Shu*⁵⁶⁶

No sétimo mês lunar do ano *Jichou*, Dai Chien Jushi, no estúdio *Shuiniu*, nos subúrbios de Chengdu.

No Décimo segundo mês lunar do ano *Xinchou*, presenteio essa obra para meu neto Ni (Chang Wei Hsien), Velho Yuan⁵⁶⁷

Selos: 张爱长寿: zhāng yuán chángshòu, 张大千长寿大吉又日利: zhāngdàqiān chángshòu dàjí yòu rì lì, 大风堂: dàfēng táng

Publicado em:

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien**. (traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991. pg.179, pl.37

⁵⁶⁵Do original: 偶读画传, 黄筌有蜀江秋静图卷. 拈笔拟之, 并题小诗. 时方将出蜀南游也

⁵⁶⁶Do original 虚舟卧滩水, 白石冷平冈. 近日乘秋涨, 端思下蜀江.

⁵⁶⁷Do original: 己丑闰七月, 大千居士爰. 成都西郊税牛厂. 辛丑嘉平月, 付与嶷孙守之. 爰翁.



28.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Brilho dos lagos, Cor das montanhas

湖光山色 *húguāngshānsè*

Título por Gao Lingmei

1949

Tinta s/ papel

118 X 52.5 cm

Coleção Particular

Inscrição:

densas árvores estreito bosque
na remota vila poucas casas
vento do leste que traz o crepúsculo
floresce os salgueiros na margem do rio⁵⁶⁸

Pintado no festival de *Shangyuan*, no ano *Jichou* em *Zaishan Lou*, na ilha de Hong Kong, Chang Yuan Dai-chien de Shu.⁵⁶⁹

montanhas e lagos preenchem a mente
o pincel em mãos liberta os sentimentos
a cor das montanhas brilha nos lagos,
o silêncio dos bosques a calma dos vales
que o céu não permite com facilidade
na confusa poeira mundana
somos indignos de sabedoria

Dai-chien Jushi.⁵⁷⁰

Selos: 張爰長壽: zhāng yuán chángshòu, 張大千長年大吉又大利: zhāngdàqiān chángnián dàjí yòu dàlì, 張爰私印: zhāng yuán sī yìn, 昵宴樓: nì yàn lóu

Publicado em:

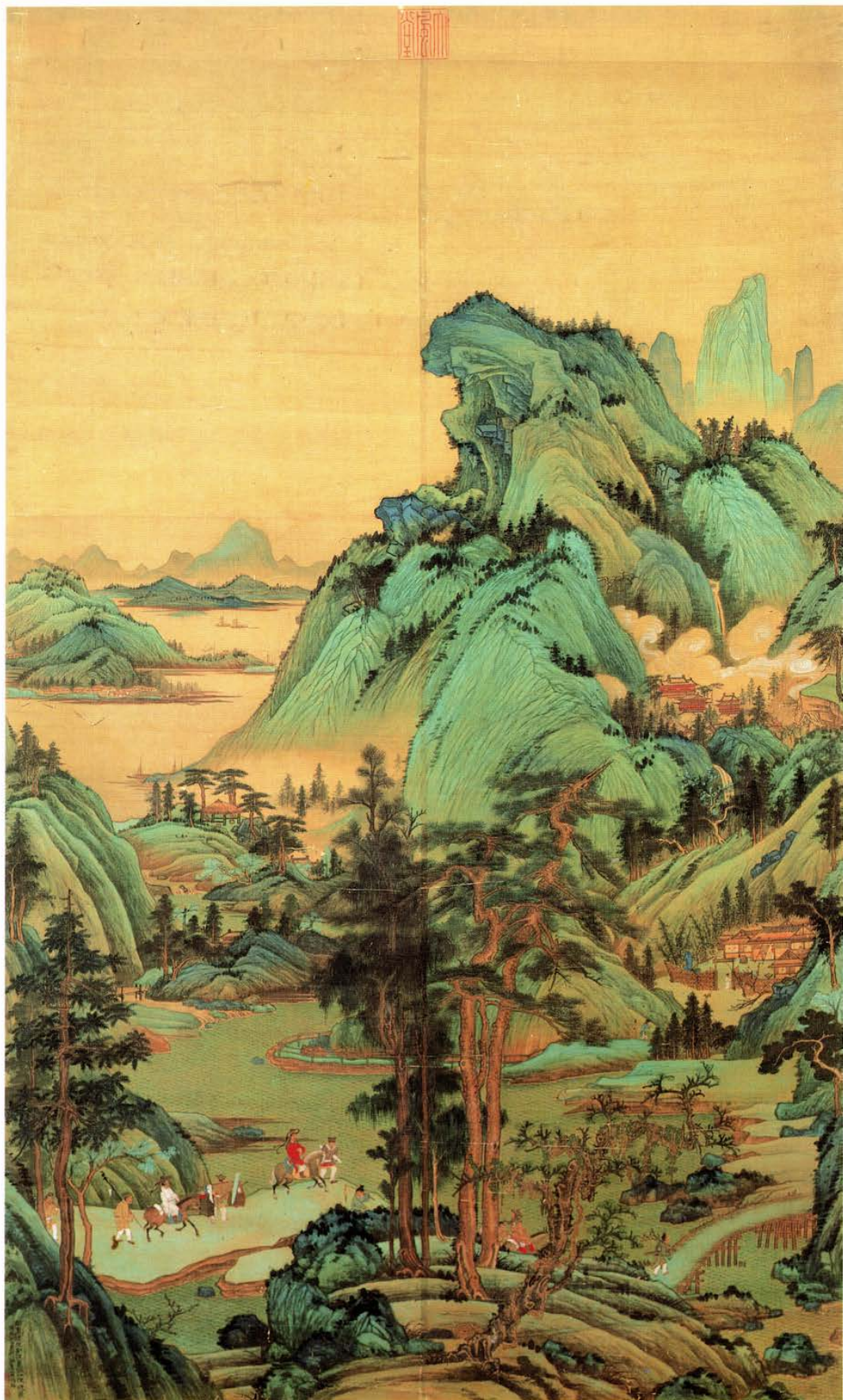
Gao, Ling Mei. **Chinese Painting with the Original Paintings & Discourses on Chinese Art by Professor Chang Da-chien.** Hong Kong: East Art Co, 1961, pl. 39

BA, Dong. **The Art of Chang Dai-chien.** (巴東《張大千研究》•台北: 歷史博物館, 1996) National Museum of History, Taipei, 1996. pl.31

⁵⁶⁸Do original: 平林疎密樹, 遠邨三兩家; 東風原上暮, 迷殺水楊花.

⁵⁶⁹Do original: 己丑上元香島在山樓寫. 蜀人張爰大千父.

⁵⁷⁰Poesia e assinatura, do original: 偶起湖山之思, 援筆抒情, 山色湖光, 林壑蕭閒. 天不輕以畀人, 擾擾塵市者, 何足以知之. 大千居士.



29.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Margem do rio ao crepúsculo

江堤晚景 *jiāng dī wǎnjǐng*

1950

Tinta s/ seda

198 x 117.5 cm

Coleção de Xu Wenbo, Taipei, Taiwan

Inscrições:

Margem do rio ao crepúsculo, pintado pelo administrador assistente do parque do norte, Dong Yuan da Dinastia Tang do Sul, copiado por Chang Yuan de Shujun, em Darjeeling, em um dia de outono no ano *GengYin*.⁵⁷¹

Selo: 大風堂: *dafeng tang*, 張愛: *zhang yuan*, 大千鉞: *daqian shu*

Publicado em:

NATIONAL MUSEUM OF HISTORY. **The Catalogue Of The Anniversary Exhibition Of Chang Dai-Chien's 90th Birthday**. 311p. 張大千九十紀念展書畫集, National Museum of History Press. Taiwan. 1988. pg.53, pl.26

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien**. (traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991. pg.186, pl.41

⁵⁷¹Do original: 南唐後苑副使董源江堤晚景庚寅秋日蜀郡, 張愛大吉嶺臨

30.

Atribuído a Dong Yuan (Ativo c. 930–960)

Margem do rio ao crepúsculo

江堤晚景 *jiāng dī wǎnjǐng*

S/ data

Tinta s/ seda

179.5 x 116.5 cm

Museu Nacional do Palácio, Taipei

Publicado em:

NATIONAL PALACE MUSEUM. Silhouette of a Great Master: A Retrospective of Chang Dai-chien's Art on the 120th Anniversary of His Birth. 巨匠的剪影-張大千 120歲紀念大展, Taipei, Taiwan, 2019, pl.25



31

Atribuído a Dong Yuan (Ativo c. 930–960)

Margem do rio

溪岸圖 *xī àn tú*

Tinta s/ seda

220.3 × 109.2 cm

Metropolitan Museum, New York

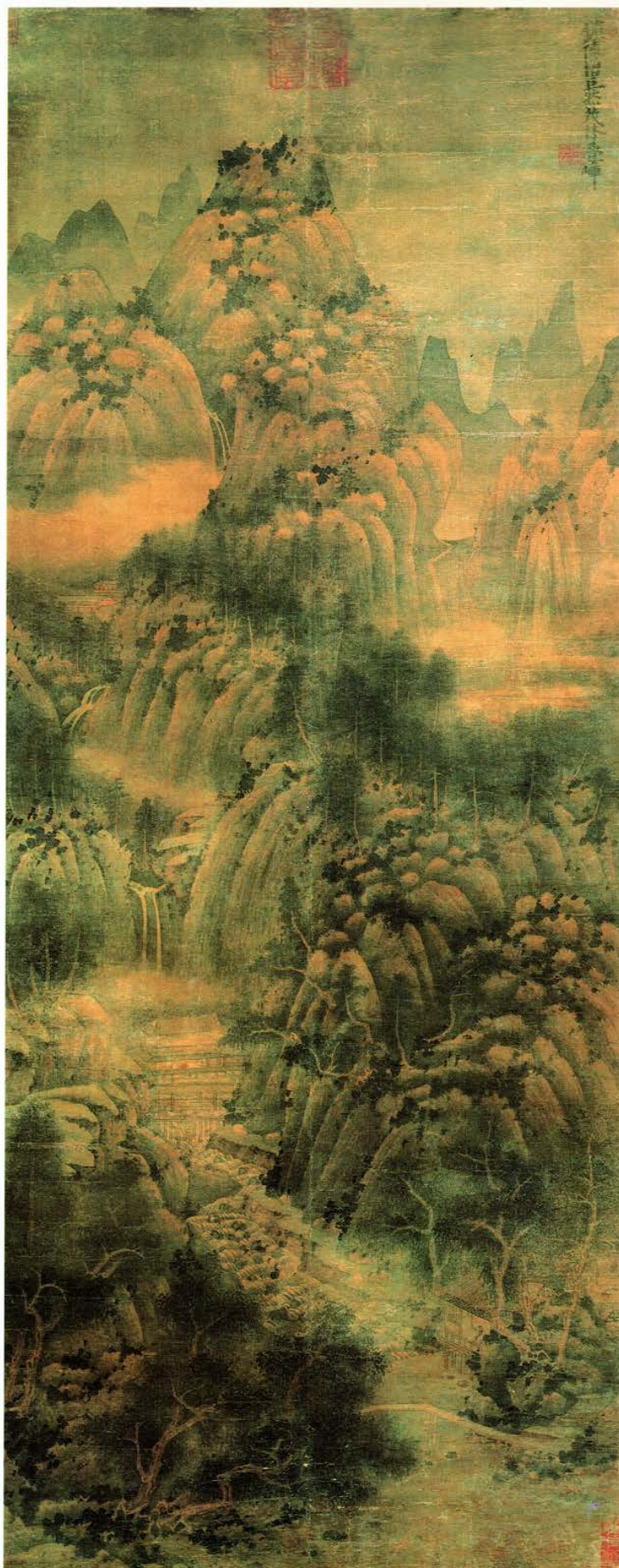
Inscrições:

Pintado pelo administrador assistente do parque do norte, Oficial Dong.⁵⁷²

Publicado em:

HEARN, Maxwell K.; FONG, Wen. **Along the Riverbank: Chinese Painting from the CC Wang Family Collection**. Metropolitan Museum of Art, 1999.

⁵⁷²Do original: (北)苑副使臣董(元)畫



32.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Anteriormente atribuída a Juran (巨然) (séc.10)

Densos bosques, escarpados picos

茂林疊嶂圖 *mào lín diézhàng tú*

c.1951

Tinta s/ seda

184,7 x 73,8 cm

British Museum, Londres.

Inscrição:

Densos Bosques, Escarpados Picos pelo monge Juran de Zhongling.⁵⁷³

Publicado em:

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien.** (traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991. pg.190, pl.42

⁵⁷³Do original: 鐘陵僧巨然茂林疊嶂



33.

Juran (巨然) (Século 10)

Buscando o *Dao* nas montanhas no outono

秋山問道圖 *qiūshān wèn dào tú*

Tinta s/ seda

156 x 77,5 cm

Museu Nacional do Palácio, Taipé, Taiwan.

Publicado em:

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien.** (traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991. pg.189, Fig.96

老子云至道受
 隨分力歡百歲如
 適如健飯健談仍
 健步心必非
 若出
 好果齒人須且佳買
 下意園笑向足分付
 竹外梧桐栽華樹含
 皇楊方休歸之含柳梧
 甲子二月自豐多酒移於之已
 賦此解之幸於廣法臨南置寧
 田百畝東麻燕麥之餘若法之姪
 前之種之不移之亦流人之黃也
 乙未年秋多夕月八日張子書



34.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Plantando árvores-da-fênix em meu jardim

1955

Folha de álbum, Tinta s/ papel

52 x 38 cm

Coleção de Wang Fangyu Sum Wai, Short Hills, New Jersey

Inscrições:

velho amigo, onde estiver na vida
estou contente com o meu terreno
cem anos se foram em um lampejo
eu me alimento, falo e ando bem
e não preciso de meu país para contemplar
o cenário me detém e eu espero

comprei aqui um terreno selvagem
sorrindo ao meus filhos, distribuo tarefas
plantar árvores *Wutong* depois do bambuzal
onde a Fênix possa pousar longe da casa

fênix pousando na árvore-da-fênix

Eu compus esses versos ao mudar de Mendoza para São Paulo no segundo mês do calendário lunar do ano *Pawu*. Nesse ano, comprei cem *Mu* de terras baratas ao sul da cidade de Mogi, onde plantei amoreiras, cânhamo, feijão e trigo. Meus filhos e sobrinhos plantaram flores e bambu e, de certa forma, esqueço minha tristeza em ser um recluso. Véspera de outono do ano *Yiwei*, Chang Dai-chien Yuan de Shu⁵⁷⁴

Selos: *zhang yuan zhi yin, daqian*

Publicado em:

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien**. (traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991. pl.53, pg.218

⁵⁷⁴Poesia e inscrições traduzidas da versão em inglês de Stephen D. Alle, em: Fu (1991), pl.53



35

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Flauta da Fênix

鳳簫圖 *fèng xiāo tú*

1955

Tinta s/ papel

116 X 65 cm

Inscrições:

montando o tigre voando na fênix
ela ainda não está longe
no vazio pavilhão sozinho
solitária noite distante
serena brisa da lua
abaixo da torre oeste
pensei ouvir das nuvens no bosque
o som da fênix e a música da flauta⁵⁷⁵

Pintado por *Dai-chien Jushi Chang Yuan* no *Dafeng Tang*. Outono, oito mês lunar do ano *Yiwei*.⁵⁷⁶

Selos: 張爰之印: zhāngyuánzhī yìn, 大千居士: dàqiān jūshì, 昵宴樓: nì yàn lóu

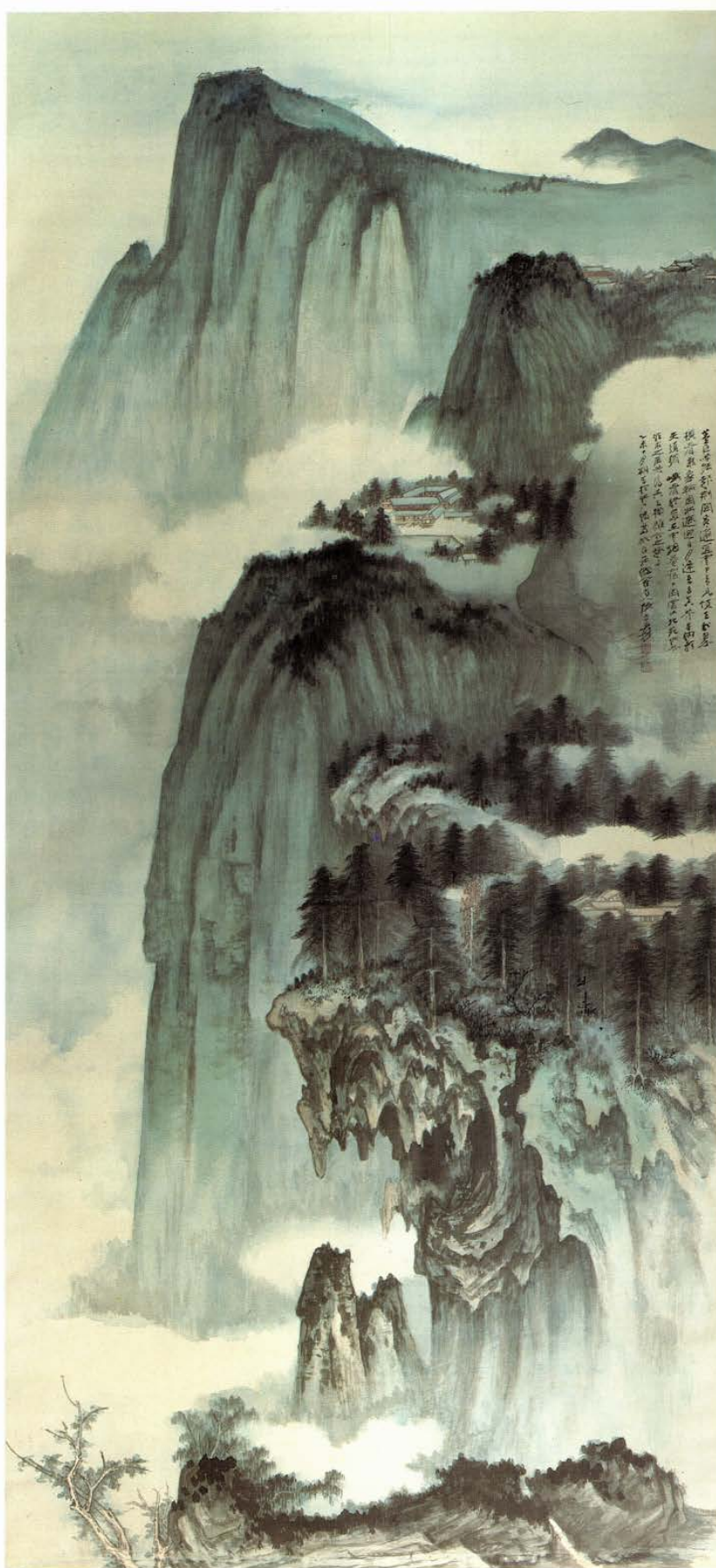
Publicado em:

Gao, Ling Mei **Chinese Painting with the Original Paintings & Discourses on Chinese Art by Professor Chang Da-chien**. Hong Kong: East Art Co., 1961.pg.103

KAO, Mayching, **The Mei Yun Tang Collection of Paintings By Chang Dai-chien**
高美慶 - 梅雲堂藏張大千畫, The Art Gallery, The Chinese University of Hong Kong,
香港中文大學文物館, Hong Kong, 1993, pl.25

⁵⁷⁵Do original: 跨虎乘鸞去未遙, 閒庭寂寂夜迢迢; 殷勤涼月西樓下, 憶聽雲林鳳吹簫.

⁵⁷⁶Do original: 大千居士張爰大風堂下作, 時乙未秋八月也. 也



36

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Monte Emei

c.1955

Tinta s/ seda

190.8 x 87.2 cm

Musée Cernuschi, musée des Arts de l'Asie de la Ville de Paris

Inscrição:

No início, eu chamei de Dong (Yuan) e Ju(ran), mas Jing (Hao) e Guan (Tong) pareciam mais apropriados. Por entre as nuvens, avista-se o verde dos picos reunidos ao fundo. Contemplação de elementos cujas circunvoluções ocultam o sol e a lua, até uma hora tardia. Quanto a mim, na verdade, não passo de um grão de mostarda, de quem a ínfima imagem não é capaz de capturar o Monte Sumeru.

Para evocar a glória do Monte Emei em meio às nuvens e à neblina, em meio à umidade e à bruma, recorri ao método de Beiyuan (Dong Yuan) e Hong Gu(zi) (Jing Hao). Ao desenvolver esse princípio, obtive alguns efeitos interessantes de oposição e de síntese.

Pintado no décimo mês do ano Yiwei, em um apartamento alugado em Hodaiso, Yushima, Tóquio. O homem de Shu, Chang Dai-chien Yuan.⁵⁷⁷

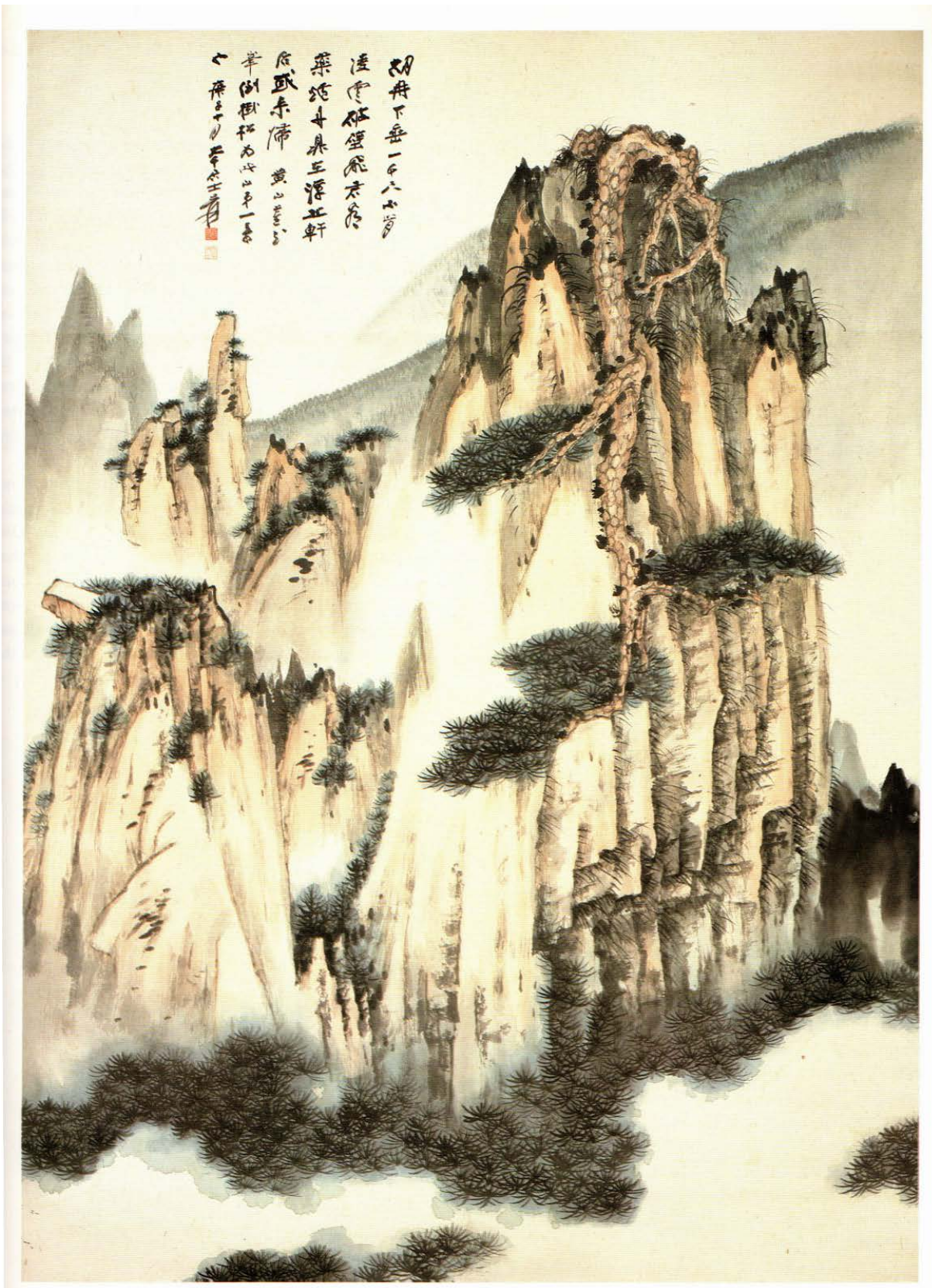
Assinatura - 蜀人張大千爰: Shǔ rén zhāngdàqiān yuán

Selos: zhang yuan, daqian

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien**. (traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991. pg.220, pl.54

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Seis séculos de pintura chinesa**. (cat. de exposição) São Paulo, 2013. pg. 115

⁵⁷⁷Tradução para o português retirada de: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Seis Séculos de Pintura Chinesa. (catálogo de exposição) São Paulo, 2013. pg. 115



37.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Pinheiro invertido nas montanhas amarelas

黄山倒挂松 *huángshān dǎo guà sōng*

1960

Tinta s/ papel

205,6 x 147,4 cm

Coleção Chang Sing-Yi, Brasil

Inscrições:

exuberante ele se inclina
a cem pés de altura
sem escalar escarpas
nuvens e picos rachados
onde o alquimista deixara
no fogareiro um caldeirão
para *Xian* e *Fuxi*
que um dia voltarão

O pinheiro invertido no pico da Flor de Lótus é uma das mais famosas maravilhas das Montanhas Amarelas. Décimo mês lunar do ano *Gengzi*, *Dai-chien Jushi Yuan*.

⁵⁷⁸

Selos: *Zhang yuan*, *Daqian Jushi*

Publicado em:

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien**. (traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991. pg.226. pl.57

⁵⁷⁸Poesia e inscrições traduzidas da versão em inglês de Jan Stuart e Stephen D. Alle, em: Fu (1991),pl.57

詰曲憑高胎氣勝同率
 安可藉人傳想當新鼎
 丹成候業已森三伏甲全
 黃海蟠龍松栢生呈
 樽菴先生書 弘仁



38.

Atribuído a *Hongren* (弘仁) (1610–1663)

Pinheiro-Dragão das montanhas amarelas

Huangshan mountain dragon pine

黃山蟠龍松圖 *huángshān pán lóng sōng tú*

ca. 1660

193.7 x 78.7 cm

Tinta s/ papel

Metropolitan museum, EUA

Inscrições:

inclinado na montanha elegante

quem pode dizer quão velho?

quando o cinábrio esquentava no caldeirão

o bosque crescia suas garras de jade⁵⁷⁹

O Pinheiro-Dragão das montanhas amarelas, presente para o Mestre Fuan, para seu conselho. Hongren⁵⁸⁰

Selos: 弘仁 *Hongren*, 漸江 *Jianjiang*

Publicado em:

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien**. (traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991. pg.228. Fig.106

⁵⁷⁹Do original: 詰曲憑高胎最勝，問年安可藉人傳。想當軒鼎丹成候，業已森森爪甲全。

⁵⁸⁰Do original: 黃海蟠龍松拈出呈桴菴先生教。弘仁



39

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Lago das Oito Virtudes

八德景 *bā dé jǐng*

1961

Tinta s/ papel

173,7 x 94 cm

National Palace Museum, Taipei

Inscrições:

Lago das Oito Virtudes no Jardim do Monte Mojie, décimo mês lunar do ano
Xinchou, Yuan⁵⁸¹

Selos: zhang yuam si yin, jihai jisi wuyin xinyou, dafeng tang

Publicado em:

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien**. (traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991. pg.232, pl.59

NATIONAL PALACE MUSEUM. **Silhouette of a Great Master: A Retrospective of Chang Dai-chien's Art on the 120th Anniversary of His Birth**. 巨匠的剪影-張大千 120 歲紀念大展, Taipei, Taiwan, 2019 pl.56

⁵⁸¹ Traduzido da versão em inglês de Jan Stuart, em: Fu (1991) pl.59

40

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Letrado sobre uma colina

大屋山登高圖 *dà wūshān dēnggāo tú*

1963

Tinta s/ papel

182 x 58 cm

Coleção particular, Hong Kong.

Inscrição:

Após dez anos vividos no sul devastado, enquanto meus cabelos embranquecem, ainda subo escarpas íngremes para provar que continuo alerta. Não digo que sou um estrangeiro nesta terra, senão, onde poderia me sentir em casa? Prendo ao braço o amuleto espanta-demônio. Meus irmãos e irmãs não estão todos ao meu lado e meu coração aperta. Então, meu terceiro irmão mais velho mandou ao Brasil notícias de Shu. O afeto do parente que à escola me trouxe doces feitos no vapor é realmente profundo. Naquele dia, meu parente *Shenghe* trouxe doces feitos no vapor. No nono dia escalei o *Dawushan*. Pinte este quadro depois, no segundo mês do ano seguinte, eu o ofereci com esses comentários, Yuan.⁵⁸²

Selos: 張大千: zhāngdàqiān, 大千唯: dàqiān wéi, 大年書愛: dà nián shū ài

Publicado em:

MUSEU DE ARTE BRASILEIRA-MAB. **Tesouros da China: A arte dos imperadores.** (catálogo de exposição) FAAP- Fundação Armando Álvares Penteado Editora. São Paulo, 2002. pg.262

⁵⁸²Tradução para o português retirada de: MUSEU DE ARTE BRASILEIRA-MAB. **Tesouros da China: A arte dos imperadores.** (catálogo de exposição) FAAP- Fundação Armando Álvares Penteado Editora. São Paulo, 2002. pg.262



41

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Reclusão na nascente de pedra

泉石幽居約 *quánshí yōu jū yuē*

Título inscrito pelo artista

1960-1962

Tinta s/ papel

94 x 43,2 cm

Coleção particular Hong Kong

Assinatura: Daqian Jushi Yuan

Selos: 張大千:zhāngdàqiān, 大千唯印大年:dàqiān wéi yìn dà nián dàqiān wéi yìn dà nián

Publicado em:

MUSEU DE ARTE BRASILEIRA-MAB. **Tesouros da China: A arte dos imperadores.** (Catálogo de exposição) FAAP- Fundação Armando Álvares Penteado Editora. São Paulo, 2002. pg. 264



42

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Estrada entre Suíça e Áustria

瑞奧道中 *rùi ào dào zhōng*

1965

Tinta s/ papel

127 x 61 cm

Coleção de Xu Wen-po, Taipei

Inscrições:

densas nuvens esmagam o céu
dentro das negras montanhas
o dragão não mais se esconde
chuva não chove o vento vem
raios e relâmpagos: um trovão
quebra em penhascos o vale⁵⁸³

Velho Dai-Chien, usei *Po mo*⁵⁸⁴ para essa pintura e selecionei esses vinte e oito caracteres para um poema.

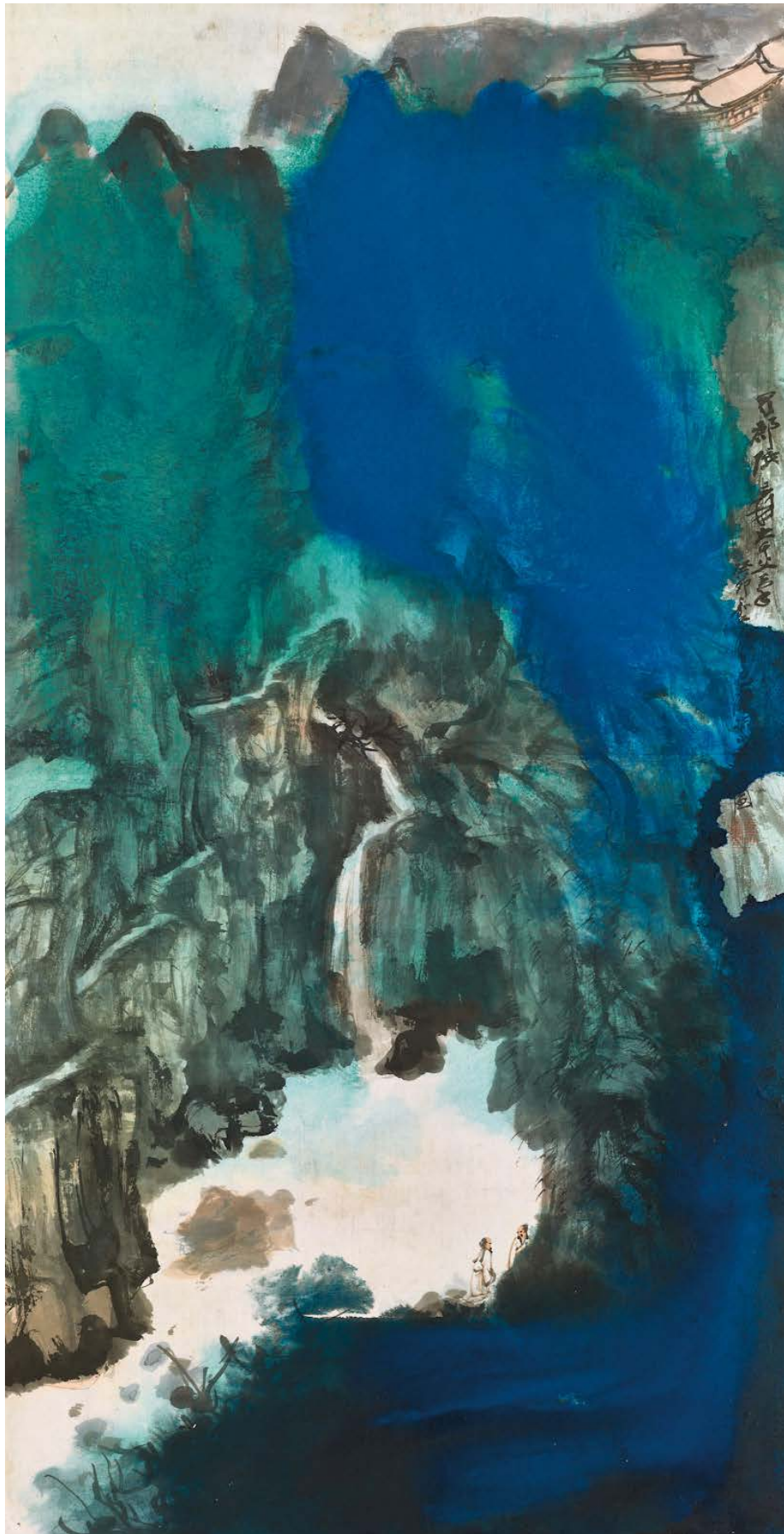
Selos: Shujun, Zhang Yuan Yin, Daqian haofa, Yisi

Publicado em:

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien**. (traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991. pg.246 , Catálogo, pl.64

⁵⁸³Do original: 陣雲壓天四山黑, 中有螭龍藏不得, 欲雨未雨風欲來, 霹靂一聲崖谷裂.

⁵⁸⁴Do original: 泼墨



43.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Observando a nascente

觀泉圖 *guān quán tú*

Tinta s/ papel

134 x 68 cm

Coleção Particular

Vigésimo mês lunar do ano *Guimao* year (1963)

Selos: 大千唯: Dàqiān wéi, 大年: Dà nián

Publicado em:

NATIONAL MUSEUM OF HISTORY. The Catalogue Of The Anniversary Exhibition Of Chang Dai-Chien's 90th Birthday..张大千九十纪念展书画集, National Museum of History Press.Taiwan.1988, pg.175 pl.66,



44

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Passeio ao Longo do Rio Apreciando as Flores de Ameixa

Sem data

Tinta s/ papel

58,5 x 47 cm

Acervo da Pinacoteca Rubem Berta, Porto Alegre

Publicado em:

PINACOTECA RUBEM BERTHA, Catálogo da Pinacoteca Rubem Bertha, Porto Alegre, 2017. pg.132



45.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Paisagem azul e verde

青綠山水 *Qīnglǜ shānshuǐ*

Tinta s/ papel dourado

173 x 89 cm

Coleção particular

Inscrição:

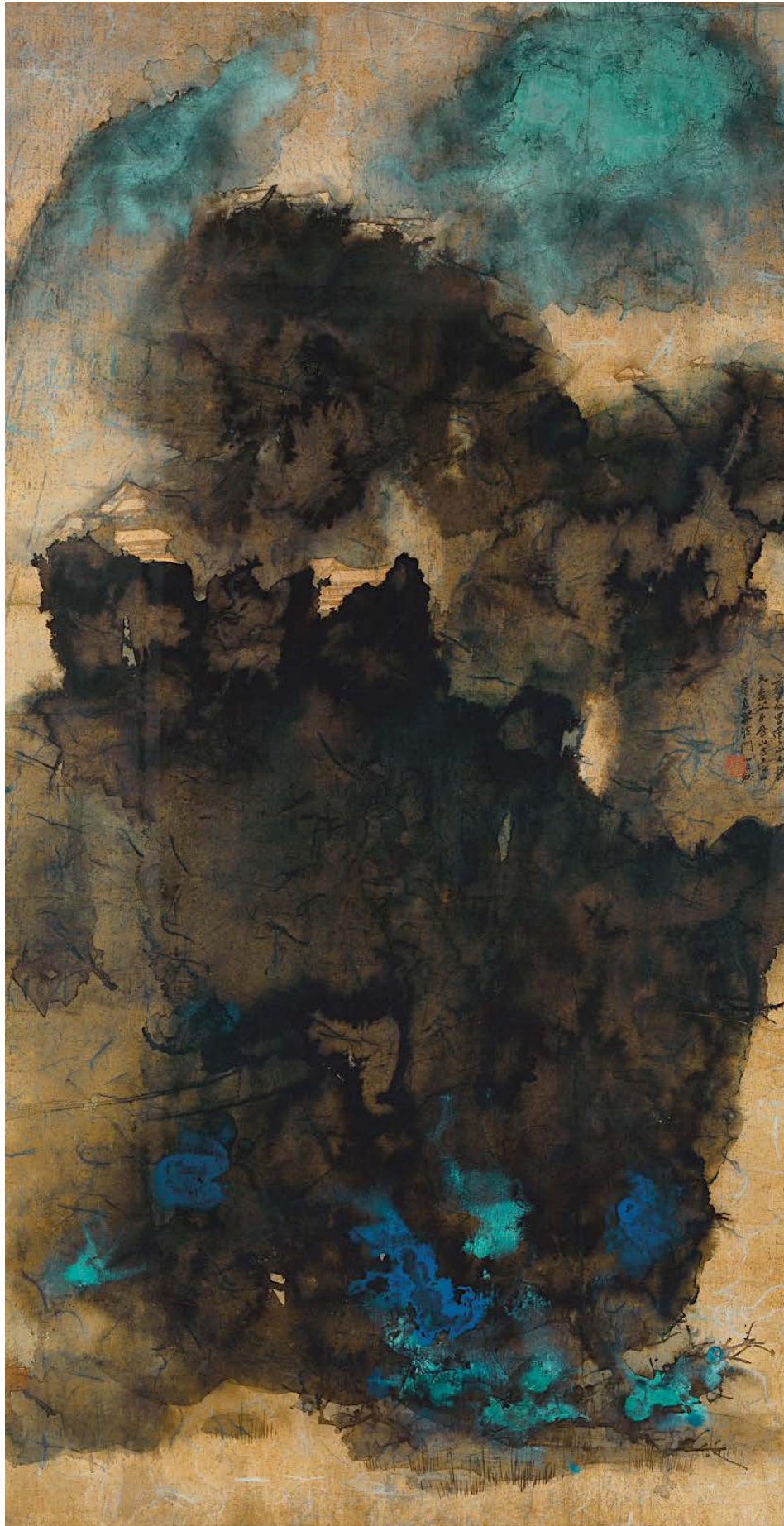
Ano *Yisi*, Outono, Dafengtang, Yuán wēng⁵⁸⁵

Selos :大千:Dàqiān, 大年:dà nián

Publicado em:

HAN MO,40, *Special Study on Zhang Daqian's Landscape Paintings*, Han Mo Xuan Publishing Co, 名家翰墨·40·張大千前期山水畫特集》, 翰墨軒出版有限公司Hong, Kong, 1993, p.42

⁵⁸⁵Do original: 乙巳, 秋日, 大風堂. 爰翁.



46.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Templo antigo entre montanhas de nuvens

雲山古寺 *yúnshān gǔsì*

1965

Tinta s/ papel dourado

172 x 89.5 cm

Inscrição:

Meu método de pintar montanhas e nuvens é diferente de *Yuanzhang* e seu filho, de *Fang Shan* ou *Fang Hu*. Sigo meu próprio *método*. Ano *Yisi*.⁵⁸⁶

Selos: 大千唯:Dàqiān wéi 大年: Dà nián

Publicado em:

KAO, Mayching, **The Mei Yun Tang Collection of Paintings By Chang Dai-chien**

高美慶 - 梅雲堂藏張大千畫, The Art Gallery, The Chinese University of Hong Kong, 香港中文大學文物館 (Hong Kong) 1993, pl.119.

⁵⁸⁶Do original: 爰翁寫雲山, 不襲元章父子、房山、方壺一筆, 自開法門. 乙巳



47



47 (detalhe)

47.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Chamado a reclusão

招隱圖 *zhāo yǐn tú*

1966

Tinta s/ papel

67 X 188 cm

Inscrição:

não quebre a promessa traindo fontes e morros
dez anos se foram feito fumaça e há pragas nos pinheiros
para dividir as cores das montanhas o convíto
com medo que a poeira não permita a sua vinda⁵⁸⁷

No sétimo mês lunar do ano *Bingwu*, eu pinte no jardim do monte Mojie, São Paulo,
e enviei ao meu irmão Ling-mei, para que saiba que espero pela sua visita. Yuan⁵⁸⁸

Selos: 大千唯印大年: Dàqiān wéi yìn dà nián, 己亥己巳戊寅辛酉: Jǐ hài jǐ sì wù yín xīn
yǒu, 大千世界: Dàqiān shìjiè, 昵宴樓: Nì yàn lóu

Publicado em:

KAO, Mayching, **The Mei Yun Tang Collection of Paintings By Chang Dai-chien**
高美慶 - 梅雲堂藏張大千畫, The Art Gallery, The Chinese University of Hong Kong,
香港中文大學文物館, Hong Kong, pl.121, 1993

⁵⁸⁷Do original: 莫更寒盟負礪阿,十年松已長烟蘿. 平分山色重招汝,祇恐黃塵不放過.

⁵⁸⁸Do original: 丙午七月寫三巴摩詰山園,寄與嶺梅四弟,知予望眼欲穿矣. 爰.



48.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Montanha da Califórnia no verão

1967

Tinta s/ papel

115 x 65.5 cm

Coleção Particular

Yuán wēng. Outono, ano *dingwei*.⁵⁸⁹

Selos: 大千唯印大年: Dàqiān wéi yìn dà nián, 五亭湖: Wǔ tíng hú , 大千世界: Dàqiān shìjiè

Publicado em:

MUSEU DE ARTE BRASILEIRA-MAB. **Tesouros da China: A arte dos imperadores.** (catálogo de exposição) FAAP- Fundação Armando Álvares Penteado Editora. São Paulo, 2002. pg. 258

BA, Dong, JOHNSON, Mark. **Chang Dai-chien in California.** San Francisco State University, Fine arts Gallery(Catálogo de exposição), University of Washington Press, 1999. pg.84

⁵⁸⁹Do original: 爰翁. 丁未, 秋日製.



49.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Auto-retrato com “Tigre negro”

自畫像與黑虎 *zì huàxiàng yǔ hēi hǔ*

Título pelo artista

1970

Tinta s/ papel dourado

176 x 96 cm

Selos: 謫:Zhé, 仙仙: Xiān xiān

Publicado em:

FU, Shen. **The World of Chang Dai-chien** 傅申, 張大千的世界. Taipei: Xizhi Tang, 台北: 羲之堂, Taiwan 1998, pg.298-299

MUSEU DE ARTE BRASILEIRA-MAB. **Tesouros da China: A arte dos imperadores.** (catálogo de exposição) FAAP- Fundação Armando Álvares Penteado Editora. São Paulo, 2002. pg.270



50.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Vastidão costeira e distantes montanhas

闊浦遙山 *kuò pǔ yáo shān*

1969

Tinta s/ papel

194.3 x 103 cm

National palace museum, Taiwan

Inscrições:

Ano *Jǐ xī. Yuán Wēng*⁵⁹⁰

Selos: 大千唯佳印大年: *dàqiān wéi jiā yìn dà nián*, 張徐雯波: *Zhāngxúwén bō*, 鴻續: *Hóng xū*, 大風堂收藏: *Dà fēng táng shōucáng*

Publicado em:

NATIONAL PALACE MUSEUM. **Silhouette of a Great Master: A Retrospective of Chang Dai-chien's Art on the 120th Anniversary of His Birth.** 巨匠的剪影-張大千 120 歲紀念大展, Taipei, Taiwan, 2019. pl.62

NATIONAL MUSEUM OF HISTORY. **The Catalogue Of The Anniversary Exhibition Of Chang Dai-Chien's 90th Birthday.** 311p. 張大千九十紀念展書畫集, National Museum of History Press. Taiwan. 1988.. pg.240, pl.96

⁵⁹⁰Do original: 己酉爰翁



51.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Retiro na nascente da montanha

春山閒居 *Chūnshān xiánjū*

Tinta s/ papel

53 x 40.8 cm.

Coleção particular

Inscrição:

Ano *Gengxu*, Décimo mês lunar, no *Wǔ tíng hú*, *Yuán wēng*

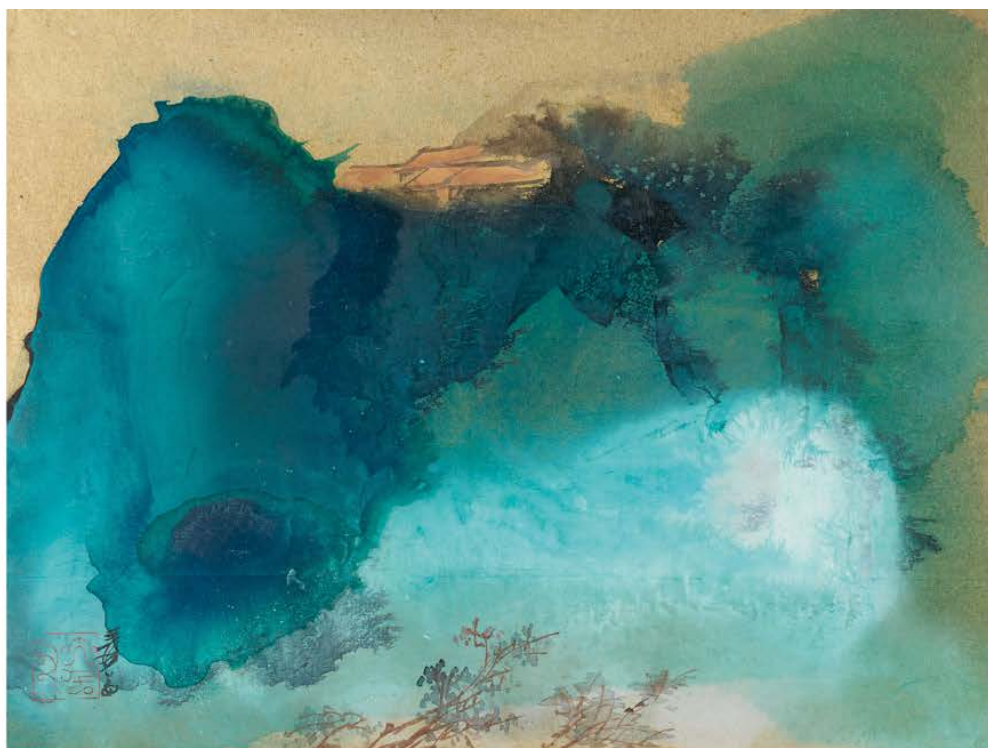
庚戌, 十月五亭湖上, 爰翁.

Selos: 大千居士: *Dàqiān jūshì*

Publicado em:

Christie's Hong Kong, Fine Chinese Modern Paintings, Lote 1340, Leilão 3463, Hong Kong, 1 Dezembro de 2015

秋山圖



52

秋山隱居



53

52.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Paisagem de outono

秋山圖 *Qiūshān tú*

Tinta s/ papel dourado

44.5 x 59.5 cm

Coleção particular

Selos: 大千父: Dàqiān fù

Publicado em:

Christie's Hong Kong, Fine Chinese Modern Paintings, Lote 1380, Leilão 15955, Hong Kong, 29 de Maio de 2018

The Chelsea Art Galleries, *Chang Dai-Chien*, 27 Outubro – 15 Novembro 1971; capa do convite para a abertura da exposição. São Paulo, Brasil

53.

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Reclusão nas montanhas de outono

秋山隱居 *qiūshān yǐnjū*

1973

Tinta s/ papel dourado

24 x 27 cm.

Inscrições:

Verão do ano *Guichou*, Sextagésimo segundo ano da república, Yuan Weng.⁵⁹¹

Selo: 大千父: Dàqiān fù

Publicado em:

Christie's Hong Kong, Chinese Modern Paintings, Lote 1376, Leilão 15955, Hong Kong, 29 de Maio de 2018

⁵⁹¹Do original: 六十二年, 癸丑夏日, 爰翁寫



54

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Montanhas Altivas, Rio Extenso

山高水長 *shāngāo shuǐ cháng*

c.1976

Tinta s/ papel

192.5 x 102.5 cm

National Palace Museum.

Inscrições:

Montanhas altivas, rio extenso, presente de Chang para seu amigo Zhang Qun(張群) no seu aniversário de 88 anos. Dàqiān dì zhāng yuán⁵⁹²

Publicado em:

NATIONAL PALACE MUSEUM. **Silhouette of a Great Master: A Retrospective of Chang Dai-chien's Art on the 120th Anniversary of His Birth.** 巨匠的剪影-張大千 120 歲紀念大展, Taipei, Taiwan, 2019 pl.58

⁵⁹²Do original: 山高水長, 六十五年孟夏恭介, 岳軍大兄八旬八華誕, 大千弟張爰



55

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Paisagem

山水

1979

Tinta s/ papel

138.4 x 70.6 cm

Museu Nacional do Palácio, Taiwan

Publicado em:

NATIONAL PALACE MUSEUM. **Silhouette of a Great Master: A Retrospective of Chang Dai-chien's Art on the 120th Anniversary of His Birth.** 巨匠的剪影-張大千 120 歲紀念大展, Taipei, Taiwan, 2019, pl.84



56

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Nascente dos pessegueiros em flor

桃源圖 *táoyuán tú*

1982

Tinta s/ papel

209 x 92.2 cm

Coleção particular

Inscrição:

plantei ameixeiras ao longo da dupla fonte
em toda colheita receio o barulho da cidade
quem acredita que cruzando a reclusa margem
existe uma nascente dos pessegueiros em flor⁵⁹³

As ameixeiras crescem exuberantes na *Morada da ilusão*. Amigos que as viram, admirados, descreveram-nas como um paraíso. Desde que mudei para cá, vizinhos se aproximaram e plantaram flores. Pode-se ouvir o cacarejo das galinhas e os latidos dos cachorros, e ver as luzes de suas residências. Como eu poderia escapar à agitação da vida urbana? Todos gargalham.⁵⁹⁴

Enquanto pintava este trabalho, compus um pequeno poema para comemorar a alegria da ocasião, inscrevendo-o nessa pintura. Septuagésimo primeiro ano da República da China, Sétimo dia do último mês lunar. Yuan, aos 84 anos de idade.⁵⁹⁵

Selos:

摩耶精舍: Móyé jīng shě, 張爰: Zhāng yuán, 大千父: Dàqiān fù, 壬戌: Rén xū, 謫仙館: Zhé xiān guǎn

Publicado em:

BA, Dong. “**Chang Dai-chien huihua yishu zhi yanjiu** *Research on Zhang Daqian's paintings*. National Taiwan Normal University, Taipei, 1987. pl.68

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien**. (traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991. pg.294, pl.85

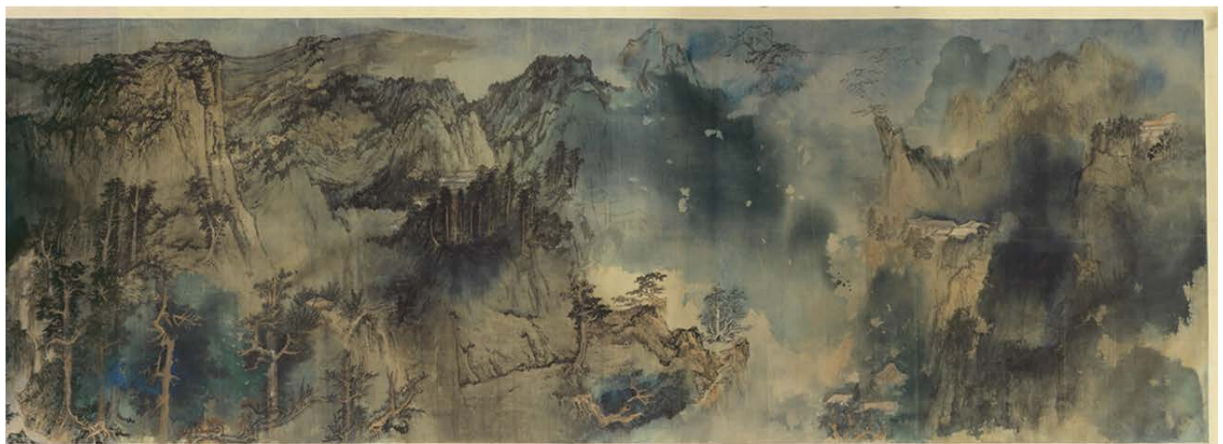
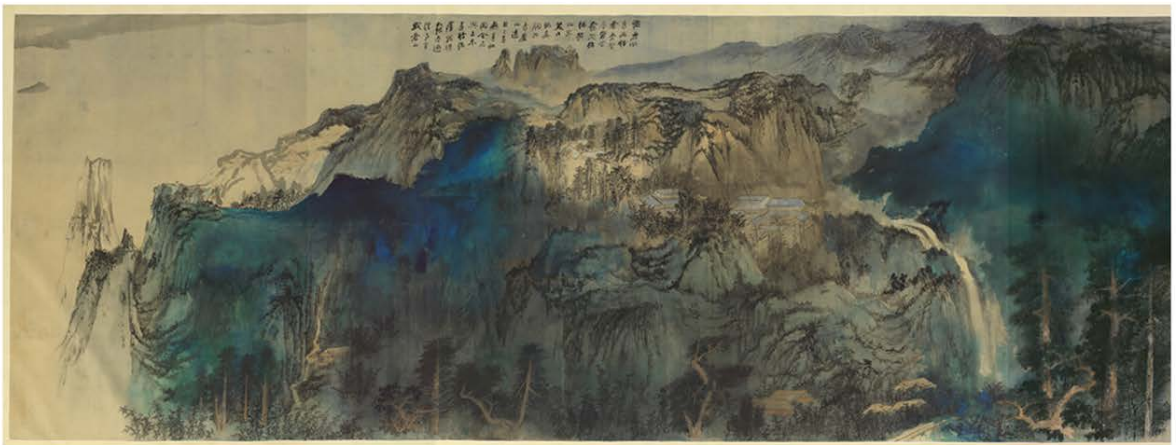
⁵⁹³Do original: 種梅結實雙溪上, 總為年衰畏市喧, 誰信阿超才到處, 錯傳入境有桃源.

⁵⁹⁴Do original: 摩耶精舍梅甚盛, 二三朋舊見過吟賞, 歡喜贊嘆, 引為世外之歡, 且謂予曰: 自君定居溪上, 卜鄰買宅種花, 雞犬相聞, 燈相照, 君欲避喧, 其可得乎, 相與大笑

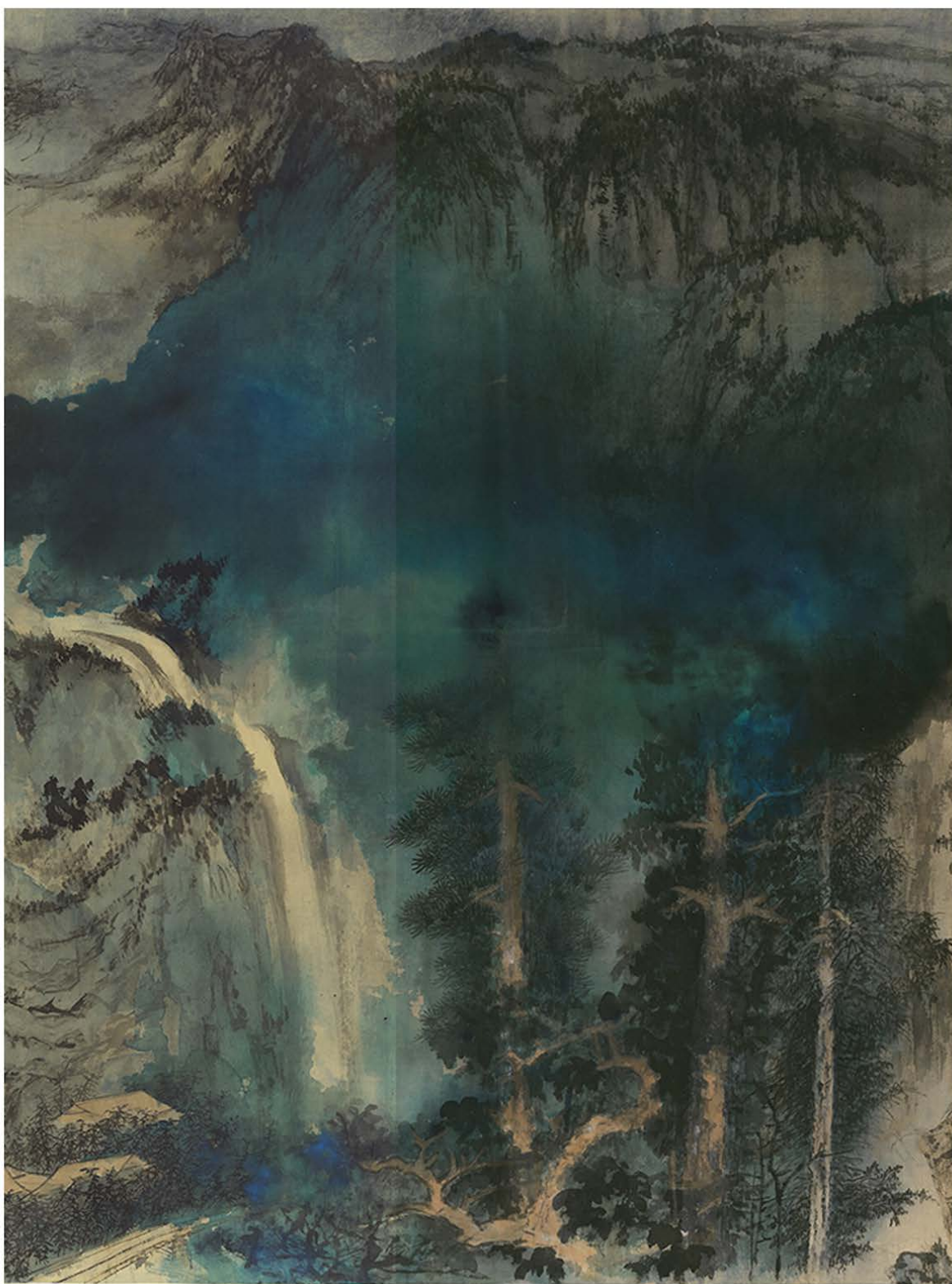
⁵⁹⁵Do original: 予時方作此圖, 口占小詩記一時笑樂, 遂書其上. 時七十一年嘉平月之初七日. 八十四叟爰.



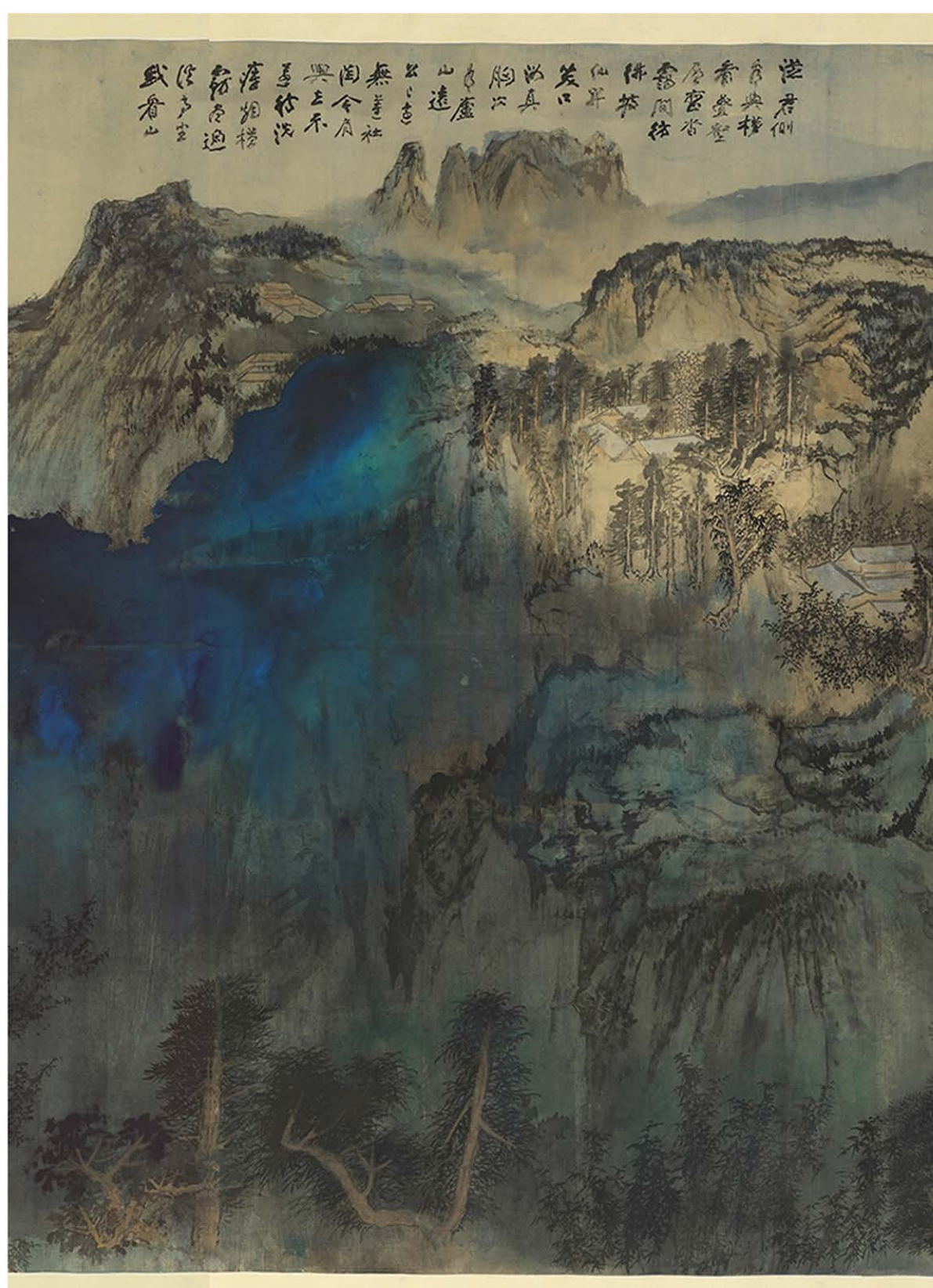
57



57 (Sessões 1 e 2)



57 (detalhe)



57 (detalhe)

57

Chang Dai-chien (張大千) (1899-1983)

Monte Lu

廬山圖 *lúshān tú*

1981 - 1983

Tinta s/ seda

178.5 x 994.6 cm

National Palace Museum, Taipei

Inscrição:

lado-a-lado olhando a vista
camadas de vales morros, neblina
buda e o imortal na colina sorriem
em sua mente está o monte lu
huiyuan e a sociedade do lótus vazia
tao qian nunca mais irá voltar
eu espero até que o miasma disperse
cruzo a nascente
sentado no pavilhão
observo a montanha⁵⁹⁶

Publicado em:

FU, Shen. **Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien**. (traduzido por Jan Stuart) University of Washington Press, 1991. pg.299, pl.87

NATIONAL MUSEUM OF HISTORY. The Catalogue Of The Anniversary Exhibition Of Chang Dai-Chien's 90th Birthday. 311p. 张大千九十纪念展书画集, National Museum of History Press. Taiwan, p.287, pl.120, 1988

⁵⁹⁶Do original: 從君側看與橫看, 疊壑層巒查霧間, 彷彿坡仙笑開口, 汝真胸次廬山. 遠公已遠無蓮社, 陶令肩與去不還, 待洗瘴烟橫霧盡, 過溪亭坐我看山.

ANEXO D:

Principais artistas, poetas e estudiosos chineses mencionados no texto
(Em ordem alfabética)

Bada Shanren 八大山人 (c.1626–1705)
Chén Bāndīng 陳半丁 (1876–1970)
Dǒng Qíchāng 董其昌 (1555–1636)
Du Fu 杜甫 (712–770)
Fāng Cóngyì 方從義 (1302–1393)
Gāo Kègōng 高克恭 (c.1248–1310)
Gāo Lǐng Mei 高岭梅 (1913–1993)
Guān Tóng 關仝 (c. 906–960)
Gù Kǎizhī 顧愷之 (344–406).
Guō Xī 郭熙 (c. 1020 – c. 1090)
Hóng rén 弘仁 (c.1610–1664)
Huáng Gōngwàng 黃公望 (1269–1354)
Huáng Jūnbì 黃君璧 (1889–1991)
Huáng Quán 黃筌 (903–968)
Huáng Tíngjiān 黃庭堅 (1045–1105)
Jīng hào 荆浩 (c.855–915)
Kūn Cán 髡殘 (c.1612–1674)
Láng Jìngshān 郎靜山 (1892 - 1995)
Lǐ Bái 李白 (701–762)
Lǐ Ruìqí 李瑞奇 (1871–1941)
Lǐ Ruìqīng 李瑞清 (1867–1920) ou Lǐméi'ān 李梅庵
Liang Kai 梁楷 (c.1140–c.1210)
Lín Fēngmián 林風眠 (1900–1991)
Lín Yǔtáng 林語堂 (1895–1976)
Liú Sōngnián 刘松年 (1174–1224)
Lù Xiūjìng 陸修靜 (406–477)
Méi Qīng 梅清 (c.1623–1697)

Mèng Hàorán 孟浩然 (c.691–740)
 Mǐ Yǒurén 米友仁 (c.1086–1165)
 Muqi Fachang 牧溪法常 (c.1210–1269)
 Pǔ Rú 溥儒 (1896– 1963) ou 溥心畬 Pǔ Xīn Yu
 Qí Báishí 齊白石 (1864–1957)
 Shí Tāo 石濤 (1642–1707) ou Zhū ruò jí 朱若極
 Sū Shì 蘇軾 (1037–1101) ou Sū Dōngpō 苏东坡
 Táo Hóngjǐng 陶弘景 (456–536)
 Táo Qián 陶潛 (c.365–427)
 Wáng Méng 王蒙 (c.1308–1385)
 Wáng Qià 王洽 (c.734–805) ou 王墨 Wáng Mò
 Wáng Shēn 王詵 (c.1036–c.1093)
 Wáng Wéi 王維 (701–761)
 Xiè Hè 謝赫 (c. Século VI)
 Xiè Língyùn 謝靈運 (c.385–433)
 Xiè Yùcén 謝玉岑 (1899–1935)
 Xu Beihong 徐悲鴻 (1895 - 1953)
 Yù Jiàn 玉澗: (c.1250–1300)
 Yú Yòurèn 于右任 (1879–1964)
 Zao Wou-ki 趙無極 (1921–2013)
 Zeng Xi 曾熙 ou Céng xī (1861–1930)
 Zhāng Fēng 張風 (c.1628–1662)
 Zhāng Sēngyáo 張僧繇 (c.490–540)
 Zhāng Shànzi 張善子 (1882–1940)
 Zhào Zuǒ 趙左 (c.1573–1644)
 Zhèng jī 郑绩 (1813–1874)
 Zōng Bǐng 宗炳 (c.375– 443)

ANEXO E:

Principais dinastias e divisões cronológicas na História da China, conforme adotado no texto.

História Antiga

Neolítico (8500 A.C.–2070 A.C.)

Dinastia Xia (2070 A.C.–1600 A.C.)

Dinastia Shang (1600 A.C.–1046 A.C.)

Dinastia Zhou (1046 A.C.–256 A.C.)

Primavera e Outono (722 A.C.–481 A.C.)

Reinos Combatentes (Séc.V–221 A.C.)

História Imperial

Dinastia Qin (221 A.C.–206 A.C.)

Dinastia Han (206 A.C.–220 D.C.)

Três Reinos (220–280)

Dinastia Jin (265–420)

Dinastias do Norte e do Sul (420–589)

Dinastia Sui (581–618)

Dinastia Tang (618–907)

Cinco Dinastias (907–960)

Dinastia Song (960–1279)

Dinastia Yuan (1271–1368)

Dinastia Ming (1368–1644)

Dinastia Qing (1644–1911)

História Moderna

República da China (1912–1949)

República Popular da China (1949–presente)

Impresso em São Paulo, em Dezembro de 2019