

AG 5/87/AJ  
oriental-occidental  
<miscigenações >



Inserido na promoção da edição de 2010 do KSI Karate World Championships que terá lugar em Lisboa no mês de Maio, e complementando uma série de iniciativas de carácter cultural, pioneiras neste contexto, a Associação Portuguesa de Karate Shukokai, por intermédio da comissão organizadora do evento, propôs ao Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes | Secção de Ciências da Arte e do Património - Francisco de Holanda, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa o co-desenvolvimento de um programa cultural e artístico como forma complementar a um evento desportivo de dimensão mundial. Neste sentido, o CIEBA | Secção de Ciências da Arte e do Património - Francisco de Holanda, da FBAUL firmou parcerias com a Fundação Oriente, o Centro Científico e Cultural de Macau e com a Cinemateca Portuguesa de forma a proporcionar uma programação pluridisciplinar e dispersa pela cidade de Lisboa.

A Semana Oriente / Ocidente. Miscigenações apresenta uma vasta programação cultural e artística, durante oito dias, que reflecte uma imagem das artes e culturas da Ásia quer na sua dimensão tradicional e original, quer enquanto plataforma de relações diplomáticas, culturais e artísticas com a Europa.

Através de exposições, workshops, espectáculos de dança, teatro, música e cinema, conferências, e visitas guiadas a museus que aí conservam testemunhos da história, pretende-se trazer essa mesma história de encontros, perspectivas e de olhares recíprocos entre o Oriente e o Ocidente.

A diversidade do programa é reveladora de um verdadeiro encontro de culturas não só entre o Oriente e o Ocidente, reconhecidamente dinamizado pelos descobrimentos marítimos portugueses durante os séculos XV e XVI, mas também de um encontro de culturas asiáticas na medida em que os fluxos de navegação se intensificaram, a partir do século XVI, entre os diversos países da Ásia, desde a Costa do Malabar às Ilhas da Ásia Extrema.

Esta dualidade geográfica é também temporal, representada por excelência na Exposição do Concurso de Artes Plásticas Oriente / Ocidente. Miscigenações, onde foi lançado o desafio a alunos de Escolas Superiores de Belas-Artes de proporem uma obra que reflectisse as relações entre a Europa e a Ásia. Este olhar contemporâneo sobre a Ásia é complementado por um Espelho Invertido que reflecte as Imagens Asiáticas dos Europeus entre 1500 e 1800 resgatadas da espuma do tempo, numa Exposição do Centro Científico e Cultural de Macau e comissariada por Jorge Flores.

Estas exposições convidam o público não só para uma permuta de olhares e perspectivas sobre as relações Europa / Ásia, mas convidam também o público a embrenhar-se num espaço Universitário de criação e reflexão da arte.

Esta Semana Oriente / Ocidente. Miscigenações inicia com os Olhos da Ásia e os

comentários do realizador João Mário Grilo que nos narra a história de Julião de Nakamura, um japonês que abraçou a Companhia de Jesus depois de ter estado em Roma em 1538 e que cinquenta anos depois é forçado pelo Shogun a renunciar à fé Cristã. Este filme dá início a um ciclo de cinema que se fecha com a Ilha dos Amores que percorre de modo alegórico e operático o percurso biográfico de Wenceslau de Moraes e a sua própria mutação, cada vez mais para Oriente e cada vez mais orientalizado.

Entre estes um périplo geográfico por cinematografias orientais, entre autores de referências, mais clássicos ou mais recentes, com filmes que nos deixam a expressão da variedade dos modos de manifestação da questão da miscigenação entre o Oriente e o Ocidente. O tema é abordado de várias maneiras: o drama silenciosamente imiscuído entre as gerações (Yasujiro Ozu, O Gosto de Saké); o vazio deixado pelo fim de uma tradição (Satyajit Ray, A Casa e o Mundo); as mudanças trazidas pela revolução política e cultural chinesa através de mulheres de um grupo de ópera Shaoxing (Xie Jin, Irmãs de Palco); o mundo exterior em miniatura para turismo interno chinês (Jia Zhang-Ke, O Mundo); ou as tensões no submundo do crime da grande e cosmopolita metrópole (John Woo, A Better Tomorrow).

Na música segue-se com Ragas e Viagens de um sitarista português e um tablista alemão, que nos trazem os sons da música clássica hindustânica e, a encerrar esta semana de miscigenações, um concerto de três comunidades sul asiáticas que residem em Portugal e que nos trazem estilos musicais religiosos e de tradição autóctone. O equilíbrio de forças entre o clássico / erudito e tradicional (folk) / religioso reflecte-se igualmente numa abertura e receptividade da Europa Contemporânea ao universo da música do Sul da Ásia, que criou espaços próprios num processo de alteridade e permeabilidade cultural com novas roupagens.

No palco do Museu do Oriente, em Memórias de Areia, a performance Butoh e o Requiem para flauta de Kazuo Fukushima encontram-se com a Passacaglia Húngara para cravo de Gyorgy Ligeti, Les Barricades Mystérieuses de François Couperin, Partita No 5 de Bach e Syrinx de Debussy.

O imaginário das narrativas tradicionais e do saber popular ganha forma no Teatro de Sombras e Marionetas, num conto indonésio que se conjuga com música e poesia e que nos coloca em contacto com a simplicidade do pensamento e filosofia oriental perante os ciclos da vida. O fascínio ocidental pela Ásia, e em particular pelo misticismo dos mitos e lendas da Ásia, seduziu artistas, poetas e escritores, ávidos de narrativas e de imagens de uma diferente forma de ser e estar no mundo. Estas visões românticas da Ásia chegam à Europa dotadas de uma nova paleta de sensações. As histórias tradicionais de Macau, como Um Estranho Barulho de Asas, ganharam uma nova dimensão literária, composição cénica e expressão musical.

O objectivo deste programa era também o de envolver as pessoas criando uma interactividade associada à formação e à partilha de conhecimento próxima dos princípios pedagógicos da Universidade. Foram programadas visitas guiadas a cinco museus com colecções de arte asiática e de arte emergente dos contactos entre a Europa e a Ásia, conduzidas por especialistas dos museus e professores universitários fazendo o diálogo entre os objectos e o público geral. Em outra medida, os workshops de Sumi-e (pintura tradicional japonesa), Ukiyo-e (gravura tradicional japonesa) e de Bonsai permitiram o contacto directo com diferentes formas e técnicas artísticas que reflectem um equilíbrio entre a destreza do gesto e a clareza do espírito.

A divulgação e partilha de conhecimento, que fazem da Universidade um fórum dos valores do Ensino, reflecte-se num ciclo de conferências sobre a herança social, histórica e artística das relações entre o Oriente e o Ocidente. Vinte e quatro conferencistas de diversas Universidades, públicas e privadas, Museus e Instituições de carácter associativo, ligados ao desporto, à cultura e à investigação histórica tecem novas perspectivas sobre uma troca de olhares.

O princípio deste programa para uma semana sobre as miscigenações culturais e artísticas entre o Oriente e o Ocidente é um vasto conjunto de dualidades que encontram o equilíbrio entre si, um programa para crianças e adultos, para o público geral e especializado e onde as linguagens artísticas comuns a diferentes culturas são o ponto de confluência e coesão da amizade.

Temos hoje a responsabilidade de não nos vermos como Construtores de um Império que estendemos os nossos Espaços de um Império, mas sim como precursores dos Fundamentos da Amizade entre a Europa e a Ásia.

Rui Oliveira Lopes  
Fernando Rosa Dias

## Karate | no presente

Ao visitar a Inglaterra no final do séc. XIX, Jigoro Kano protagoniza o início do movimento de internacionalização do Judo apresentado-o como

*"... materialmente diferente da luta praticada em Inglaterra, tendo como princípio central não opor força à força, mas ganhar cedendo à força".*

Estavam lançados os alicerces de uma das maiores exportações culturais de todos os tempos.

*"Em qualquer parte do mundo, mesmo nas cidades mais remotas dos países mais distantes, existe uma grande probabilidade de existência de um 'dojo' de alguma espécie na comunidade. Nesse dojo encontrará as pessoas locais descalças, vestidas com um dogi japonês, obedecendo a ordens em língua Japonesa, saudando-se de forma Japonesa, e frequentemente, haverá uma bandeira Japonesa ou o retrato de um grande mestre do passado a ocupar proeminentemente uma parte do dojo. Provavelmente e interessantemente, nenhum dos membros terá estado alguma vez no Japão e o contacto com pessoas Japonesas será limitado" (Alexander BENNETT, 2004)*

Consolidado o espírito de unificação da sua prática e desenvolvimento, no Japão, o Karate chega à Europa após a 2ª Guerra, criando-se Henry Plée como pioneiro, ao iniciar a sua prática em França, em 1946.

No princípio do século XX, em Kobe, no Japão, **Chojiro Tani** pratica Shito Ryu, sob a orientação de Kenwa Mabuni. Em 1948, funda uma escola a que dá o nome de **Shukokai** "uma via para todos", que se assume como uma forma dinâmica do Karate de Okinawa, que evoluiu a partir de uma análise minuciosa das dinâmicas e princípios do Karate tradicional.

**Shigeru Kimura**, um dos seus mais destacados alunos, radica-se no ocidente.

A partir daí, ocupando o cargo de instrutor chefe mundial, divulgou a técnica do Shukokai, conferindo-lhe uma notável dinâmica de estudo e desenvolvimento contínuo, tornando-se no principal precursor do Shukokai moderno.

*Foto 1 - Chojiro Tani (à direita) acompanhado de Shigeru Kimura*



Constituída em 1978, a **Associação Portuguesa de Karate Shukokai**, impulsionada por **Marcelo Azevedo**, (7º Dan), aluno de Shigeru Kimura, tem registado um crescimento digno de nota ao longo dos seus 30 anos.

Membro da **KSI** e da **Federação Nacional de Karate | FNKP**, a **APKS** tem a honra de preparar a edição de 2010 do **KSI Karate World Championships**, evento internacional de grande nobreza e prestígio sob os auspícios do Estado Português e da bela cidade de Lisboa, que contará com cerca de 700 praticantes de 21 países.



Com o pretexto da divulgação da prática consequente do Karate, e na expectativa de um contributo que se evidencie, fazendo notar a profunda ligação desta prática à formação sócio-cultural equilibrada dos nossos jovens, "pilares" de uma sociedade próxima, a **APKS** associa este Campeonato do Mundo, a um conjunto de manifestações culturais, pioneiras neste contexto.

*Foto 2 - Marcelo Azevedo*

Salienta-se a que incorpora o actual programa "**Oriente/Ocidente - Miscigenações**", e a promoção de um concurso de pintura com o título "**PINTA o KARATE**", que pretende uma leitura de contornos estéticos do karate, junto do público do escalão Infante/Juvenil divulgado junto das escolas, a nível nacional.

APKS 2009 | [www.shukokai.ws](http://www.shukokai.ws)

## Conferências

Tema do Painel: **Sociedade**

**José Patrão** - Formador de Karate, pág.8

**José-Luis Ferreira** - Sociólogo, pág.19

**Saúl Maurício** - Sociólogo, pág.24

**Joaquim Gonçalves** - Seleccionador Nacional da FNKP, pág.30

**João Salgado** - Presidente da Federação Portuguesa de Karate | FNKP, pág.35

**Pedro Choi** - Presidente da Assoc.Portuguesa de Acupunctura e Disciplinas Associadas, pág.42

Tema do Painel: **História**

**Ana Fernandes Pinto** - Universidade Católica Portuguesa, pág.43

**Luísa Oliveira** - Associação Amizade Portugal-Japão

**Rui Lourido** - Observatório da China, pág.44

**Byung Goo Kang** - Instituto Oriental, FCSH, pág.45

**Teotónio de Souza** - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, pág.52

**Jason Keith Fernandes** - Departamento de Antropologia, ISCTE, pág.54

Tema do Painel: **Arte**

**Hilda Frias** - CIEBA - Secção de Ciências da Arte e do Património, pág.55

**Vítor Serrão**, pág.61

**Fernando António Baptista Pereira** - FBAUL

**Rui Oliveira Lopes** - CIEBA - Secção de Ciências da Arte e do Património, pág.63

**Fernando García Gutiérrez** - Academia de Belas Artes de Santa Isabel de Hungria, Sevilla, pág. 68

**Conceição Borges de Sousa** - Museu Nacional de Arte Antiga, pág.75

**Carla Alferes Pinto** - Centro de História de Além-Mar, FCSH-UNL, pág.76

**Leonor Veiga** - CIEBA - Secção de Ciências da Arte e do Património, pág.84

**José Quaresma** - FBAUL, pág.89

**Fernando Galrito** - Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha, Director Artístico da Monsta

**Bernardo Rodrigues** - Arquitecto, pág.90

**Fernando Rosa Dias** - FBAUL, pág.91

**Miscigenações Actuais - Conversas com Artistas Contemporâneos**

«Dada/Zen - pintura escrita», Conversa com **Eurico Gonçalves**.  
Apresentação/Moderação: **Cristina Azevedo Tavares e Dalila D'Alte Rodrigues**, pág.95

«**José de Guimarães e Dragão**», conversa com **José de Guimarães e João Mário Grilo**.  
Apresentação/Moderação: **João Cerqueira**. Projectção do filme de João Mário Grilo sobre a obra de José de Guimarães: Prova de Contacto, 2003 (52 minutos), pág.104

**Espectáculos**, pág.111

**Workshops**, pág.129

**Exposições**, pág.136

**Ciclo de Cinema**, pág.141

## INTRODUÇÃO

Falar de Budo – as chamadas "Artes Marciais Japonesas" – no contexto de um ciclo de conferências sobre a miscigenação Oriente / Ocidente e, ainda para mais, numa Faculdade dedicada ao estudo das Belas Artes, é para mim (praticante de Budo há quase 40 anos e de Artes Marciais desde criança) não só agradável mas precioso. Com efeito trata-se de uma oportunidade soberana sobretudo de escutar mas, talvez também, de partilhar alguns conceitos muito interessantes com as "pessoas certas".

Há uns anos atrás o meu Mestre – Tetsuji Murakami, o grande introdutor do Karate na Europa, hoje já falecido – dizia-me:

- De todos os alunos que eu tive, sabe quem foi o que mais rapidamente aprendeu o Karate?

- Não faço ideia, Mestre. Talvez um praticante experiente de outra Arte Marcial, não?

- Nem pensar! Esses levam imenso tempo a esquecer o que aprenderam, antes de estarem disponíveis para aprender de novo. O aluno que mais rapidamente aprendeu praticamente tudo o que eu tinha para lhe ensinar, foi uma bailarina de ballet clássico! A resposta nessa altura deixou-me perplexo.

Hoje, porém, faz todo o sentido para mim: a moça que em poucas semanas dominou completamente as centenas de técnicas de kihon, kumite e kata que o Mestre Murakami levava dezenas de anos a aperfeiçoar, era uma das melhores bailarinas do Paris Opéra Ballet de modo que, para ela, aprender em algumas horas uma coreografia com 50 a 60 movimentos era algo de elementar e saber colocar a ponta do seu pé a milímetros da face do adversário, era para ela pouco mais do que uma brincadeira de crianças.

Fosse como fosse, ao que parece, ela adorou a experiência, tanto como o meu Mestre e tornaram-se amigos para sempre. Imagino que naquelas aulas, apesar da ética, da disciplina e do respeito implícitos à prática do Budo, haveria tudo menos uma relação de mestre-aluno. Tratou-se provavelmente, isso sim, de um encontro entre mestres. A bailarina e o karateca eram ambos mestres de duas actividades aparentemente muito distantes, mas que têm uma imensidão de semelhanças. Começando por que encaram o corpo-humano não como objecto em si, mas como algo que se trabalha e que se transcende, ao serviço da Arte.

No ballet clássico, o praticante vai aprimorando ao longo de milhares de horas de trabalho intenso e regular, a flexibilidade, a coordenação, a força, a rapidez... Exactamente os mesmos atributos físicos que o karate-do vai desenvolvendo e aperfeiçoando ao longo de anos.

Quando praticámos ballet clássico, ou karate-do ao longo de décadas, fomos cinzelando paulatinamente o nosso próprio corpo, tal como o escultor que vai libertando da pedra em bruto, formas harmoniosas e inesperadas.

Poderíamos dizer que ambas as artes são uma "escultura do corpo", mas seria uma definição pobre, porque nenhuma delas se prende à forma corporal em si – como faz o figurista ou a modelo de moda – estas artes dão forma ao corpo, cinzelam-no e sacrificam-no, transcendendo-o em benefício de algo mais sublime – a mensagem.

## O BUDO COMO CALEIDOSCÓPIO

O imaginário de que o Ocidente se foi apropriando, sobretudo ao longo de todo o Século XX, acerca das ditas "artes marciais japonesas", é algo de tão vasto e diverso que, por si

só, daria para ocupar todo um ciclo de conferências. Importa aqui porém filtrar, desse imaginário, os principais arquétipos que, a nosso ver, deixaram na mente ocidental um cunho mais relevante.

Antes ainda, importa precisar um ponto: a tradução usual de "Budo" como "Artes Marciais Japonesas" é, como veremos de seguida, senão incorrecta, pelo menos um pouco "pobre" de significado.

## OSIGNIFICANTE DE 武道 (BUDO)

Etimologicamente o kanji 武 (wu em chinês e bu em japonês) foi composto a partir dos radicais 足 (ashi, pé ou perna, aqui com o significado de "peão", aquele que marcha apeado) adicionado a 戈 (ge, lança, ou alabarda).

Este conjunto remete de imediato para a ideia de "marcial" e era esse, de facto, o significante inicial. Todavia, durante a época Tokugawa (1603 a 1868 DC), o significante de 武 (bu) evoluiu para algo de mais subtil que se pode traduzir por "parar a luta" ou "terminar o conflito" (leitura também possível), porque a função dos peões na frente de batalha era a de parar a carga inimiga).

- Mas o que terá motivado a evolução do radical 足戈 (peões armados com lança) para 止戈 (parar o conflito)?

A História japonesa dá-nos uma resposta muito clara a esse respeito: foi em 1603 que Tokugawa Iyeyasu, conseguiu instaurar o bakufu (governo militar) que permitiria manter nos 250 anos seguintes, pela força das armas, a chamada "Paz Tokugawa". Unificando o Japão sob o seu jugo militar, Tokugawa Iyeyasu – que sucedeu a Nobunaga e Hideyoshi na demanda de unificação do Japão pela força – acabaria por ser reconhecido como Shogun (chefe militar supremo) pelo Imperador, conseguindo pôr fim ao terrível período Sengoku – uma guerra civil sangrenta que, durante mais de 100 anos, dilacerara as ilhas do Japão.

Uma vez que os membros da classe guerreira – os 侍 samurai e os seus senhores, os daimyo 侍伯? continuavam na posse das armas e que não era viável obrigá-los a depô-las, os Tokugawa tiveram de encontrar uma forma de controlar e conduzir, positivamente, toda essa energia guerreira e destreza militar, aglutinando, numa síntese brilhante:

- o estrito código de conduta social do confucionismo,

- ao serviço da preservação da paz e da harmoniação gratas ao budismo,

- complementados com a dinâmica e evolutiva ideia de um aperfeiçoamento individual através de um percurso, ou caminho de vida, 道 (do em japonês, taoem chinês) que está na essência da filosofia taoísta.

Neste contexto compreende-se, então, que o conceito de 武道 (budo) acabasse por tornar-se, o símbolo por excelência de toda uma época de isolamento ao exterior, mas de paz, na qual as armas continuaram a ter um papel determinante na manutenção da ordem social e no desenvolvimento individual.

Tendo como base o acima exposto podemos ensaiar então duas traduções possíveis para 武道 (budo):

- uma mais literal e complexa "via para a prevenção do conflito",

- outra mais simples, mas não menos fiel ao significante original: "caminho da paz".

Dito isto, contemplemos então as principais imagens que a nossa memória colectiva nos revela, quando falamos de Budo.

## IMAGEM 1 – O SAMURAI

### Ilustração 1 – Samurai, década de 1860

A imagem do guerreiro japonês envergando vários sabres e com uma temível armadura é, talvez, o mais poderoso dos arquétipos do Japão medieval.



No Japão medieval o samurai era, em primeira e em última instância, um guerreiro (bushi) ao serviço de um senhor feudal (daimyo). Contudo, quando escutam a palavra samurai, nem sempre temos consciência do verbo que lhe deu origem – saburau – que significa "servir o nobre"? Porquê? Porque é que imaginamos nele um temível guerreiro e nunca um servo?

Em primeiro lugar importa considerar que a imagem do guerreiro sanguinário que prevalecia antes do Séc. XVI japonês, tornou-se cada vez mais sofisticada ao longo do período Tokugawa.

Anteriormente, os conflitos sucediam-se de forma tão contínua que o tempo de preparação para o combate era reduzido. Com a "Paz Tokugawa" a situação inverteu-se: durante centenas de anos gerações sucessivas de samurais passaram a ser impedidas de fazer directamente a guerra, mas encorajadas a refinar cada vez mais as suas técnicas bélicas e a sua destreza marcial até limites inimagináveis. Por outro lado, se é certo que a classe dos samurais sempre pertencera a uma linhagem aristocrática, a disponibilidade e o tempo fizeram com que as mãos guerreiras cultivassem cada vez mais inesperadas artes como a caligrafia, os arranjos florais e a cerimónia do chá. Além disso, quanto mais a memória das batalhas reais do passado se desvanecia, mais fantasiosos se tornavam os poemas épicos. Face a tal quadro de refinamento marcial e sofisticação artística, é perfeitamente compreensível que a condição de "servo perante um senhor feudal" não fosse aquela que mais se destacava das imagens que desse tempo foram ficando.

E cabe ainda perguntar se os "pixels mentais" da imagem do "samurai" que estão arquivados no imaginário colectivo ocidental, não terão sido "polvilhados com pixels" de uma outra imagem que nos é muito mais acessível e familiar – a do cavaleiro europeu medieval: também ele um guerreiro aristocrata e heróico?

Há de facto semelhanças profundas entre as ordens de cavalaria europeia e a cultura samurai – sobretudo ao nível dos valores e virtudes marciais como a honra, a coragem e a bravura – e ambas marcaram profundamente as culturas Ocidental e Oriental, por vezes muito mais do que suspeitamos. Quando hoje pronunciamos a palavra "cavalheiro" e "senhor", será que nos lembramos do seu significado etimológico? Há sem dúvida ainda hoje um bom lote de comportamentos apreendidos, quer pela sociedade ocidental, quer pela sociedade japonesa, que continua a reflectir esses poderosos arquétipos. Mas então, se ainda hoje se notam tão grandes diferenças no comportamento colectivo dessas sociedades, quais as diferenças marcantes entre o nosso "Cavaleiro Andante" e o herói dos poemas japoneses medievais? Uma diferença fundamental ressaltava: - Deus!

O cavaleiro europeu, tal como o samurai, agia em obediência ao seu senhor, ou ao seu rei. Porém, acima desse havia uma autoridade suprema – o "Senhor Deus" – Alguém a quem ele teria, em última análise, de prestar provas. Isso levava, por vezes, o cavaleiro a desobedecer à autoridade laica para obedecer à autoridade eclesiástica ou, indo ainda

mais longe, a desobedecer a todas as formas de autoridade terrena para obedecer à sua consciência religiosa, ou seja à suposta vontade de Deus. Quando essa atitude de "livre-pensamento" se tornou primeiro incómoda e depois perigosa, os poderes instituídos da altura (os impérios monárquicos e o papa) levaram à extinção das ordens religiosas, como a dos Templários.

Já o samurai não reconhecia qualquer outra autoridade acima do seu senhor. O próprio imperador, embora de ascendência divina, não interferia nos assuntos mundanos, de modo que o poder imperial sobre a classe samurai era, na prática, quase nulo.

Não que a sociedade japonesa em geral e a classe samurai em particular carecessem de dimensão espiritual. Antes pelo contrário. Também essa dimensão se tornou riquíssima, bastando citar o profundo entrosamento do budismo zen em toda a prática das disciplinas do budo, desde o kyudo (a via do arco) ao iaido (a via do sabre).

Simplemente a fé divina não interferia no rígido sistema de fidelidade do samurai ao seu senhor. E de tal modo assim era que a morte desonrosa de um senhor feudal, às mãos de um inimigo, implicaria não raras vezes o suicídio ritual 追心腹 (oibara) de todos os samurais ao seu serviço.

Essa diferença de atitude fundamental entre o livre arbítrio do cavaleiro medieval europeu face ao Senhor seu Deus e a absoluta submissão do samurai à vontade e destino do seu senhor, entre o predomínio do indivíduo cuja vida é sagrada por ser obra de Deus, no Ocidente, e a prevalência dos valores do grupo em nome do bem-estar social, no Oriente, marcam um profundo abismo cultural entre a sociedade japonesa e a maioria das sociedades ocidentais que ainda hoje é bem sentido.

## IMAGEM 2 – O MESTRE DA TÉCNICA (JUTSU) INFALÍVEL

### Ilustração 2 – Kyudo – Mestre Anzawa, meados do Séc. XX



A imagem do velho mestre de kyudo (a via do tiro com arco) que, disparando na mais completa escuridão, acerta uma primeira flecha no centro do alvo a quase 30 m de distância, e logo depois uma segunda que arranca uma lasca da primeira... Tudo isso sem que, nem num nem no outro disparo, pretendesse por um momento sequer acertar no alvo. Eis o paradigma do refinamento técnico que deu lema a esta conferência:

{ Primeiro cultiva uma técnica infalível, depois entrega-te à mercê da inspiração.

Embora estes ideais sejam universais – não poderia um jazz expert de New Jersey ter criado este lema? – estamos em crer que nunca, em parte alguma do mundo, em período algum da história das civilizações, se cultivaram durante tantos séculos tantas artes e disciplinas até que fosse atingido um tal grau de sublimação técnica (jutsu).

Desde as técnicas sem armas, quer as de Okinawa (normalmente designadas por te-jutsu) quer as das ilhas centrais do Japão (jijutsu), até à natação marcial (com armadura completa, permitindo ao guerreiro o uso perfeito das mãos dentro de água), passando pelo manuseamento do arco (a pé, kyu-jutsu, e a cavalo, yabusame), das armas de lâmina – katana, yari, naginata, kusarigama, tessen, shuriken, etc., etc. – também das armas de fogo (desde a chegada dos portugueses a Tanegashima em 1543) e de todas as artes complementares (como as dos artifices que fabricavam os sabres e restantes armas) não esquecendo as terapêuticas – de reanimação, sobrevida, cura, etc. o

caleidoscópio é aqui, no mundo jutsu, soberanamente aplicável.

### Ilustração 3 Monge em Zazen



### IMAGEM 3 – O MESTRE DAMENTE

O relato do mestre zen que é abordado por um pretendente a discípulo, extremamente letrado e a quem o Mestre começa a servir o chá até que este se entorna sobre as mãos do jovem, só para lhe mostrar que, tal como uma chávana, também uma mente cheia não é uma mente preparada para receber, tornou-se um clássico dos ensinamentos zen.

Quanto mais arraigada está a nossa mente a questões materiais e a conceitos, menos liberdade nos resta para atingirmos a essência do nosso ser e/ou da arte que praticamos.

Dominar o corpo, dominar a arma, dominar a técnica, começa sempre pelo domínio da mente, pela busca de mu-shin a mente livre de pensamentos, pronta a agir.

Todos os Mestres de budo cultivaram o zen, não só pela necessidade essencial de desapego (até da própria vida) que todas elas exigem, mas também, quanto mais não fosse, porque dissociá-lo do budo seria como... bater palmas com uma mão só!

### IMAGEM 4 – O BUDO COMO CAMINHO DO (DO) DEVIDA



### Ilustração 4 Flores de Cerejeira

A imagem de 道 (do em japonês, tao em chinês) – como o perfeito caminho para o desenvolvimento pessoal – foi, e continua a ser, um bálsamo essencial para o indivíduo japonês numa sociedade que sempre o acorrentou tão solidamente aos superiores interesses do grupo. Ano após ano, século após século, os japoneses continuam a repetir o poema-paradigma do Tao...

*Sereneramente sentado sem nada fazer,  
a Primavera há-de chegar  
e as flores vão florir.*

... e depois ocorrem, aos milhares, para fazer os seus piqueniques sob as cerejeiras (sakura) em flor.

O culto e a apreciação das forças da natureza, tão característicos do filosofia taoísta, estão profundamente embrenhados na cultura japonesa em geral e no budo muito em particular. Veja-se quantos dos símbolos que ornamentam as armas samurai fazem referência a motivos naturais e à própria flor de cerejeira (sakura) – símbolo eterno da brevidade da vida do samurai.

No mundo do budo, 道 (do) – a via da educação e do refinamento pessoal – constitui uma das saídas mais adequadas para a afirmação do indivíduo no seio do grupo. O cultivo paulatino dos valores correctos é aberto a qualquer um e pode ser seguido sem limites durante toda uma vida. Porém, após a apreciação dos meandros do 道 (perfeito percurso), uma outra forma de cultivo da liberdade individual se revela ao caminhar – a de "fazer caminho, caminhando". Dai a inesgotável miríade de fontes e correntes 流 (ryu) do budo.

### IMAGEM 5 – O BUDO COMO ARTE

Porém no universo budo há uma outra "saída" de excelência para a individualidade e a criatividade japonesas – esta tanto menos comum quanto mais dependente do talento individual ou familiar – a Arte.

Do grande público são mais conhecidas as peças de arte budo expostas nos museus, reflexos dos trabalhos primorosos de decoração de cabos e bainhas de sabres e armaduras. A Arte, porém, é algo de intrínseco à própria prática do budo.

### Ilustração 5 O Grande Mestre Ueshiba



Os 形 (kata) – coreografias ritualizadas de combate, criadas a partir de encadeamentos-técnicos-padrão – são a forma mais conhecida das disciplinas do bujutsu e do budo e nasceram, certamente, da necessidade de uma forma viva de transmissão mestre-discípulo. A enorme diversidade formal dessas coreografias, em todos os milhares de variantes com que se manifestam, só tem paralelo na diversidade evolutiva das espécies vivas, nascida das condicionantes e necessidades próprias de cada ecossistema. E a preservação desses 形 (kata) como património cultural da humanidade, levanta problemas sérios e muito semelhantes àqueles com que os ambientalistas hoje se deparam. Felizmente, a defesa acérrima das suas tradições pelo povo japonês tem permitido preservar, de forma tão intacta quanto possível a uma tradição não-escrita, 形 (kata) milenares.

### Ilustração 6 Sumi-e de Sengai Gibon (1750 – 1837)



Mas o 形 (kata) está longe de ser a única manifestação técnica da arte budo. Na realidade disciplinas há – e, nesse aspecto o Aikido (a magistral criação de Ueshiba Morihei, considerado por muitos o maior génio do Budo do Séc. XX, inspirada nas técnicas Daito-ryu Aiki-Jujutsu do poderoso clã Takeda) é, sem dúvida, um dos melhores exemplos de uma arte "sem forma". Com efeito, na fluidez contínua em que o Aikido se manifesta, é difícil descortinar a formalidade do "princípio, meio e fim (que é retorno à origem)" dos 形 (kata) mais "canónicos".

No Aikido do Grande Mestre Ueshiba, o 形 (kata), é apenas pressentido, porque se tornou um integrante indissociável da tríade simbólica do shintoísmo e do budismo zen – o quadrado, o triângulo e o círculo.

### Ilustração 7 Vitra Design Museum, Frank Gehry

No final de uma vida dedicada ao estudo do Jujutsu, Ueshiba ousou afrontar os cânones da tradição, criando um movimento japonês, não deixa de ter semelhanças, pela coragem do afrontamento aos cânones estabelecidos e não só, com movimentos artísticos igualmente do século XX como o jazz ou o



desconstrutivismo.

Não admira que Kano Jigoro – o criador do Judo – ao ver pela primeira vez uma demonstração da Arte de Ueshiba, tivesse exclamado:

« Eis o verdadeiro Judo! »

## IMAGEM 6—O BUDO COMO DESPORTO DE COMBATE

A metamorfose do Japão medieval da Época Edo no Japão moderno e industrializado do período Meiji, não foi isenta de custos e sofrimentos. De todos esses a extinção da classe samurai foi apenas o primeiro.

Kano Jigoro que viveu toda a sua infância e juventude nesse conturbado período, cedo se apercebeu dos riscos de extinção do património cultural associado ao 古武道 (kobudo) , ou 古流 (koryu), o conjunto de todas as escolas de budo antigo, medieval.

Nascido numa família aristocrática, Kano beneficiou de uma educação eclética, onde não faltaram escolásticos ocidentais de excelente nível que, para além de lhe ensinarem as principais línguas ocidentais, lhe transmitiram muitas das ideias prevalecentes na Europa do final do Séc. XIX, como foi o caso do "Ideal Olímpico" de Pierre de Coubertin. Todavia a cultura e tradição japonesa estiveram igualmente omnipresentes ao longo da sua vida. Assim, o jovem Kano foi praticante de ginástica, remo, basebol e jujutsu e com apenas 22 anos fundou a escola Kodokan que viria a ser o berço do judo; na idade adulta, quis ser, por vocação, educador, diplomata e assessor do Ministério da Educação e, por escolha, membro do Comité Olímpico Internacional.

O elevado sentido de dever na preservação da tradição, que o levou à criação do 柔道 (judo) — um método moderno de educação física, mas também mental, individual mas também social, baseado no estudo das virtudes e valores da época samurai — acabou por torná-lo o precursor do mais importante movimento de transformação do budo no início do século XX, que daria origem ao 現代武道 (gendai-budo) — o budo moderno.

Ao longo do século XX o gendai-budo, foi acompanhando, num percurso paralelo e muitas das vezes coincidente, o fenómeno desportivo ocidental. Pelo lado positivo obteve expansão e reconhecimento à escala mundial, chegando a milhões de pessoas de praticamente todos os países do mundo, gerando um fenómeno de massificação, antropológico e social, que marcou a História do Séc. XX, sobretudo a partir da 2ª Guerra Mundial. Para milhões de ocidentais os mestres de budo — sobretudo os de judo e de karate-do de que Kobayashi e Murakami foram dois bons exemplos em Portugal — foram missionários de uma cultura e de uma civilização até aí quase desconhecida, abrindo pouco a pouco as portas por onde depois entrou uma segunda vaga de artes japonesas como bonsai, ikebana, origami, hai-ku, que cativaram os jovens como a manga, o anime e jogos-de-vídeo como o pokémon, mas também de língua japonesa (nihongo) nas suas vertentes falada, escrita e caligrafada.

Porém, é certo que tudo o que tem uma face tem um dorso.

A medida que o budo se massificava, deixou-se enredar nas regras e nas burocracias, enleou-se nas teias da competição, foi medido com pesos e pontuações e graduado com títulos e escalas numerosas. Por fim até se deixou envenenar também pelo doping...

E todavia, talvez a redução do budo a um mero desporto de combate não tenha sido afinal e apenas "plantar flores em jardins de cimento", como disse Gigo Kano.

Decerto que abrir o Budo às virtudes e perversidades do mundo do desporto tem comportado um risco muito maior do que mantê-lo fechado na segurança dos muros altos. Mas talvez o budo tivesse de passar por aquele mesmo processo que levou o velho Mestre a "expulsar" do templo o melhor dos seus discípulos, para que assim passasse pelo maior dos testes — a Vida.

## IMAGEM 7—O BUDO NUMA PERSPECTIVA INTEGRATIVA

Holisticamente falando — e já era assim que pensavam os mestres medievais de koryu,

escute-se por exemplo o koan do kyudo que nos alerta: "O alvo é o teu coração!" — o budo pode assumir integrativas perspectivas muito interessantes, miscigenando pessoas, conceitos, credos filosóficos e culturas aparentemente inconciliáveis.

De facto ao principiante pouco mais se pede que... "seja humano!"

Aliás essencialmente o que se pede é que seja "só isso". Isto é: que se dispa rapidamente de preconceitos, estatutos, preocupações e outros pesos que normalmente as pessoas trazem sobre os ombros e que se deixe conduzir pelo mestre, com a atitude de uma criança que dá a mão ao adulto que a conduz ao longo de um caminho desconhecido.

### Ilustração 8 Leon Lacabanne



Atrevo-me a fazer aqui e agora a pergunta que o meu Mestre me fez: rapidamente aprendeu o Karate?

O quê? Uma bailarina do conservatório!? Nem pensar! Foi um cego! Atrevo-me a dizer aqui um poema que escrevi muito jovem, muitos anos antes dessa aula, depois do meu Mestre de Karate-do me ter levado a descobrir que é mais fácil antecipar os ataques na escuridão, do que à luz do dia:

Com os olhos só pensas conhecer uma vida toda.

Mas apenas ver é muito pouco, só...

A face e o verso da mesma moeda na tua mão, são um universo para teus dedos só...

Para teus olhos não.

Amarelos, brancos, vermelhos e pretos, a cor da pele não importa. Mas importa que todos comecem com um cinto branco. E ainda mais importante que o uniforme que vestimos é que nos saibamos despir de preconceitos. Os gestos naturais que o nosso corpo já tenha apreendido — caminhar, olhar ao longe, pegar num objecto e dá-lo a outra pessoa — são normalmente muito bem vindos. Já quaisquer ideias pré-estabelecidas acerca da técnica que vamos aprender, melhor seria deixá-las penduradas no vestiário.

A reaprendizagem de coisas tão simples como o olhar que observa sem fixar, a respiração com o baixo-ventre, a voz que sabe acalmar ou despertar, da postura corporal que nos descansa, de uma forma de caminhar que acontece, todos esses elementos se fundem de tal forma com a técnica e com a própria Vida que, com o passar das décadas, raros serão os mestres de budo que não se interessaram por métodos terapêuticos naturais ou por estilos de vida mais simples e saudáveis.

Geralmente essa bagagem que não pesa mas que facilita o ensino, com alguns estudos complementares não é difícil de aplicar depois, ao ensino de praticantes todas as idades — desde aos 4 aos 94 — ou de pessoas com deficiências, sejam elas sensoriais, motoras ou psicológicas. Talvez seja por isso que tantos pais e professores, médicos e psicólogos vêm reconhecendo as vantagens terapêuticas do budo no ensino de crianças indolentes e obesas ou hiperactivas e com défice de atenção.

### IMAGEM 8—O BUDO SUBLIME

Em Novembro passado no dojo Shotokan — o berço simbólico do Karate no Japão — o Mestre Yanagisawa, nos seus 94 anos, aconselhava-nos:

- A partir de um certo ponto, para se continuar a evoluir, tem de se estar perto de um Kamiza!

O Mestre Morihei Ueshiba dizia que depois de cuidarmos de nós próprios, da nossa casa e do nosso país, haveria que procurar a harmonia com a energia unificadora do universo. No seu estádio mais sublime, notamos que os Mestres de budo realizam, com toda a naturalidade, a derradeira das sínteses: num dado ponto do caminho a espiritualidade surge como a lua quando nasce, numa noite fria de Janeiro

Ninguém a invocou. Não foram precisos livros de ciência para calcular a hora do seu nascimento, nem credos acerca do seu poder. Ela simplesmente nasceu e ilumina o nosso e todos os outros caminhos. Fernando Pessoa dizia:

*Para ser grande, sê inteiro: nada*

*Teu exagera ou exclui.*

*Sê todo em cada coisa. Põe quanto és*

*No mínimo que fazes.*

*Assim em cada lago a lua toda*

*Brilha, porque alta vive.*

nte, em cada um de nós, para resolver o koan que Descartes deixou a todo o Ocidente...

#### A EVOLUÇÃO DO BUDO

Ao longo destas oito imagens procurou-se apresentar, e de certo modo reorganizar, o quadro de referência do budo ao longo da história e nos dias de hoje. Importa agora questionar: Que futuro queremos para o budo?

Neste aspecto envergonha-me reconhecer que as Belas Artes resolveram há séculos o problema com que o budo hoje se debate.

#### ADEPTOS DA ESTAGNAÇÃO

Rudolf Nureyev foi sublime, mas o que seria da dança, se toda ela tivesse permanecido escrava do ballet clássico?

E o que seria da arquitectura se tivesse ficado escrava do modelo clássico, por mais áureas que fossem as suas regras?

Face às perversidades de que o budo foi vítima no século XX é perfeitamente natural que surja um movimento proteccionista e que os seus adeptos, no Japão ou no Ocidente, proponham um "regresso ao útero", como solução para todos os males. Infelizmente para eles a História da arte, da cultura em geral e das civilizações demonstra-nos que não há retrocesso possível. Quando muito poderá criar-se uma espécie de "neo-classicismo" no budo (aliás olhando com atenção já se nota a sua presença há algum tempo) mas isso não impedirá que o budo continue a evoluir.

#### ADEPTOS DA EVOLUÇÃO EM "MANCHA DE ÓLEO"

Outros há, e neste momento ainda parecem ser a corrente principal, que perfilham de ideais mais liberalistas.

Mas há que reconhecer que o crescimento em "mancha de óleo" isto é, desordenadamente e sem regras, quer no urbanismo, quer nas ciências do ambiente e na maioria das ciências que lidam com os problemas de hoje, só é aceitável, quando muito, numa fase muito precoce. E há que reconhecer que o budo já atravessou essa fase há muito.

#### EVOLUÇÃO SUSTENTADA

De tanto se utilizar o adjectivo "sustentado" até já soa a "palavra gasta". A verdade,

porém, é que o conceito para o qual ele remete não está de forma alguma desactualizado. Poderá até dizer-se que muito se falou de desenvolvimento sustentado, mas que a nível global tudo está ainda praticamente por fazer.

Para crescerem saudáveis, as árvores precisam de solo firme e raízes fortes. Sabemos hoje como é importante transmitirmos esse conceito às nossas crianças. Por isso lhes ensinamos nas escolas desde os primeiros estádios da instrução que:

☞ comer muitos doces e engordar não é crescer. É engordar.

☞ crescer muito não é crescer bem. É só crescer.

É crescer só, não chega. Para nos desenvolvermos harmoniosamente temos de o fazer em relação com os outros.

Contemplando o budo actual tenho a sensação que, depois de um crescimento enorme "em mancha de óleo", começa agora a padecer de maleitas que são comuns a muitas outras actividades humanas. Quando observo publicidade e promoções referindo o "body-combat" ou "cardio-karate", os respectivos promotores que me perdoem, mas não posso de notar o paralelo com a fast-food dos centros comerciais. Respeita as normas de higiene, qualidade, etc. Mas... Será que é esse tipo de alimento que queremos para os nossos filhos?... ENRAIZAR BEM PARA CRESCER MELHOR

Não será este certamente o local certo para apresentar propostas para o desenvolvimento do budo.

Todavia, para que esta comunicação não se fique por uma análise demasiadamente estática, não queria deixar de apontar algumas direcções e sentidos que me parecem correctos para o desenvolvimento do budo no século XXI.

#### ESCOLHER O SOLO

Em primeiro lugar penso que importa escolher bem o solo onde plantar a semente.

Uma hipótese é apostar nos que o budo floresça nos nossos centros comerciais. Será o local ideal? Bom, se assim for é capaz de ser importante que não seja apenas nos tais ginásios super-equipados e modernísimos, com classes lideradas por professores que aprenderam o "budo" que ensinam em pouco mais de um mês... Se o budo deve ser levado aos centros comerciais penso que será importante que seja sob a forma de bons livros e bons vídeos.

Mas talvez haja locais muito mais adequados para um bom enraizamento do budo.

Por mim penso que os locais de eleição são, hoje como no passado, os estabelecimentos de ensino.

O Japão, consciente da situação difícil com que está a lidar a nível das classes mais jovens face ao fenómeno da globalização, tomou a decisão, em Novembro de 2007, de tornar obrigatório a partir de 2012 o ensino do budo em todas as escolas secundárias japonesas. Actualmente e ao longo dos próximos anos estão a preparar os quadros humanos e as infra-estruturas de base para o efeito.

Portugal tem, obviamente, as suas próprias raízes culturais e tradições que importa preservar e cuidar para que não se percam. (Aliás penso que é uma pena que se estejam a cair no esquecimento actividades físicas tão importantes no panorama cultural português como é o jogo do pau...) Mas o budo há muito que deixou de ser japonês para se tornar universal. Os benefícios da inclusão da prática do karate, do judo, do aikido ou do kendo, no panorama curricular da educação física ocidental, deveriam ser ponderados. As experiências que já realizámos ao nível do nosso grupo de trabalho mais próximo – o Karate-do Shotokai – por exemplo no Instituto Superior da Maia, foram

muito positivas.  
ENRAIZAR BEM

Não basta um bom solo é preciso enraizar bem.  
INVESTIGAR O PASSADO

Um conhecimento profundo da História do budo quer na idade média, quer ao longo dos séculos XIX e XX enquadrada pelo respectivo contexto cultural e, sobretudo, bem focalizada no conhecimento das boas e más experiências do passado, parecem-nos condições essenciais para alicerçar um bom desenvolvimento para o budo.  
APRENDER COM OS MESTRES

No Japão aos grandes Mestres de budo é dado o título de Tesouro Nacional, como acontece com os nossos monumentos.  
Os grandes Mestres são como museus vivos. Muito mais do que repositórios de ensinamento, como as bibliotecas e os museus, eles sabem orientar-nos da melhor maneira, para que a nossa busca seja eficaz. Respeitemo-los! Escutemo-los! CRESCER MELHOR (TEN-SHIN-GO-SO)



Ilustração 1 1 Mestre Egami, executando Ten-shin-go-so

Crescer melhor corresponde a um desenvolvimento sustentado:

1. enraizar primeiro (sem morrer no ovo)
2. crescer (sim, mas devagar)
3. aprender com o passado (sem estagnar)
4. abrir horizontes (sem se perder)
5. mergulhar no concreto da prática, da técnica e da eficácia (sem ser escravo delas),
6. ir desvendando a luz (sem se deixar cegar por ela),
7. abrir o céu (quebrar os tabus, mantendo os princípios)
8. saber dar tudo o que se aprendeu (antes que se esqueça e se perca)
9. saber retirar-se da vida serenamente, como uma flor de cerejeira, dando lugar aos jovens.

José Patrão, 2010 | [murakamikai@gmail.com](mailto:murakamikai@gmail.com)

#### BIBLIOGRAFIA

- CAO, Centro de Artes Orientais (2002), Mon. Actualizações de Budo. Número 1  
CAO, Centro de Artes Orientais (2003), Mon. Actualizações de Budo. Número 2  
FIGUEIREDO, Abel (2006), A Institucionalização do Karaté – Os Modelos Organizacionais do Karaté em Portugal  
Nippon BUDOKAN Foundation (2009), The Martial Ways of Japan  
PATRÃO, José (2006), O Samurai Olvidado, Biografia de Mestre Tetsuji Murakami  
PATRÃO, José (1997-2010), Cronologia Budo,  
[http://www.cao.pt/crono\\_budo.htm](http://www.cao.pt/crono_budo.htm) (última consulta 2010-02-01)

## José-Luís Ferreira | «KARATÉ - DOUTRINA & PRÁTICA: EFEITO SOCIOCULTURAL PRO-VALORIZAÇÃO E ENRIQUECIMENTO DA PORTUGALIDADE»

Este nosso(?) Mundo será parte do Todo, de um mundo que não seja o Nada, se o Futuro puder ser edificado numa dinâmica equilibrada e harmonizada, geradora de factores identitários de equilíbrio compatíveis com a inserção ética do Homem, na diversificação das suas realizações. Se as coordenadas cósmicas e biofísicas da Nave dos Homens são hipóteses científicas paradoxais e a Humanidade se pressupõe, socialmente, (re)organizável e, num estádio organizacional evolutivo, a sua anterioridade memorial (intrínseca e colectiva) e histórica (ou investigada) são susceptíveis de poder vir a contribuir para um seu progresso colectivo e, tendencialmente, favorável a desenvolvimentos ideais, no gregarismo da espécie humana. E, se a multimilénar evolução planetária – em sentido cronológico – possibilitou a sua sobrevivência, adaptada a habitats adversos, gerando processos de autosustentação diversificada em agrupamentos sucessivamente mais numerosos – desde a tribo à urbe (autóctones, sedentárias e migrantes) – estabelecendo e sedimentando uma cadeia de civilizações e gerando múltiplos hábitos culturais progressivos, o Devir não será suicidário. A Portugalidade – na integridade pátria, filosófica e linguística, que Fernando Pessoa e Agostinho da Silva lhe tributaram – seria favorecida (enriquecida e valorizada) pela aquisição de novos meios salutarres de disciplina física e mental, aliciantes da juventude. Esta abordagem envolve e assume – como: pré-texto temático-motivacional, meio, veículo e modelos instrumentais – alguns aspectos da fenomenologia global e de algumas epifenomenologias contemporâneas, que emergem da actividade cultural (e, subliminarmente, institucional) relacionados com o Karaté, não apenas como modalidade desportiva, antes, porém, como manancial inspiratório de alguma pesquisa orientada e, por certo, de muita especulação emocional-sensitiva, onde se pretendem sentidos, seguramente, (in)determinados propósitos imaginativos, projectados no conteúdo duma contribuição intencional para a leitura livre de algumas sinergias psicossociais e socioeconómicas, não só intuitíveis mas, interdisciplinarmente, constatáveis – como resultado de miscigenações diversificadas (porventura avulsas ou, não-sistematicamente, compulsadas) entre Oriente e Ocidente, à escala geométrica – ou seja: numa perspectiva cronológica desta Nave habitada pelos Homens: o planeta Terra – perspectivada

CONCEITO: Dissertação

SÍNTESE DE MATÉRIAS:

ESTRUTURA & TÓPICOS:

ESTRUTURA EXPOSITIVA | METODOLOGIA – RECURSO A UMA FÓRMULA (não peculiar) DE LIVRE-PENSAMENTO CRÍTICO, SISTÉMICO, ADIUVADO PELA EXPRESSÃO LITERAL METAFÓRICA – paralelamente a possíveis ilustrações pontuais, (através de projecção de imagens) – sem omissão de hipérbolos, contestando, porém, a megalomania da verdade universal absoluta: na parábola, no aforismo lendário, no

apólogo, no magister dixit ...e, pressupondo a recorrência ontológica à complexidade das "coisas" simples]

#### ESQUEMA:

- 1 (uma) LARANJA ORIGINAL [visualizada segundo 4 hemisférios (Oriente/Ocidente + Norte/Sul)] Súmula Genérica
- ½(meia) LARANJA (a perspectiva Ocidente/Oriente) PORTUGAL
- A OUTRA ½(meia) LARANJA (a retrospectiva Oriente/Ocidente) CHINA/JAPÃO
- Σ (somatório de TODOS? os GOMOS DA LARANJA (uma panorâmica aleatória intemporal)
- 1 (uma) LARANJA VIRTUAL (e/ou) PSEUDO-ARTIFICIAL (versão de uma suposição constatada) Aldeia Global
- 1 LARANJA INTEIRA [protótipo para uma doutrina pacifista universal [projecção teórica (ou onírica) de uma intuição]

#### TÓPICOS (descontextualizados)[ficheiro]:

Desde a mutação fractal de Pangeia – o Continente primeiro – ao suposto Berço Oriental-Mediterrânico da Humanidade: a hipótese Suméria, o Adão bíblico (Filho de o deus-mór hebraico), os Adões-múltiplos da investigação contemporânea ...os Dilúvios similares de Noé e Guillgameash.

Do caos primeiro, à Busca do Graal (A hipófise e as outras Árvores: da botânica e outras Vidas, das Ciências do Bem e do Mal) ...as Ciências e os Saberes Ocultos, o êxito das campanhas político-religiosas da Ignorância Trágico-Marítima e da Cultura Cristianista, pré e pós-Vaticana.

Do Mundo pseudo-plano (Superno e Inferno) aos portulários e ao Centro da Cosmologia de Flammarion – não obstante a medição do meridiano terrestre segundo Arquimedes – até ao Mar Tenebroso e às intenções Henriquinas do Marfím.

De Giordano Bruno e Galileu Galilei, ao "Tratado da Esfera" e ao Sextante de Pedro Nunes...

O árabe Prestes João das Índias, o Mito Pyrii Reys e Tordesilhas, na antecâmara da partilha dos Caminhos Marítimos para as Índias (a Índia e a pseudo-Ameríndia Vespuciana de Colombo), até à circum-navegação de Álvares Cabral ...ou a ganância da partilha territorial do Futuro.

Das Cruzadas por Jerusalém e pela Ibéria (contra os muçulmanos), ao negócio escravagista e aos descobrimentos Transoceânicos e às Colonizações Euro-Cristãs, na horizontal: a Aventura Navegante do Poder do Dinheiro, a Hegemonia Talassocrática da Fé, a par dos Negócios Espiritual-belicistas dos Negreiros e da 2.ª Quimera do Ouro.

Teorias de Império, Invasões Coloniais, as Feitorias e os Novos Países do

cafralismo. O preconceito da supremacia euro-cristã, evangélica e anti-gentilica (de raiz hebraica) e os percursos instalação e expansão maometana antecipada. A exemplaridade amorosa e o epifenómeno expansionista da mestiçagem macho-latina lusitana, de marítimos e embarcações... ou a miscigenação (im)pura(?), inspirada na sexualidade anti-racial exemplar.

Os Pontos Cardeais: Noções Geo-hemisféricas de des'Norte e Oriente acção: Marés de Lua, parâmetros Solares e de Estrelas, a Rosa dos Ventos, o Astrolábio e a Bússola (...assim se fala Geo'metria) e as coordenadas topológicas do planeta Terra

ÁSIA Pacífico –telurismo especiaris magia lótus sedas e cashmyr ouro metais esquisitos pedras jóias arquitectura construção náutica vocabulário língua escrita + desenho pintura música gigantes & Pigmeus, a cor da pele os Mongóis e a "barbárie(?) do Oriente": Templários, Genghis Kahn, a lenda de Marco Pólo ...a rota da Seda ...a linguística de ida e volta e os nomes portugueses,

[LACUNA HISTÓRICA: deliberadamente omissiva de alguns factos – de origem ocidental (eventualmente de âmbito ecurménico) – sécs. XIX a XX]

A grande ruptura investigacional – uma nova noção de perspectiva histórica – um ponto de mira diferencial, segundo "uma versão ad contrarium", pura e, simplesmente, muito complicada: a inversão localizacional dos pontos de vista, uma deslocação diametral da visão tradicional-convenicional da História. Uma observação do Ocidente segundo a visualização factual da realidade e do pensamento crítico do Oriente FELIPE FERNANDEZ-ARMESTE, "Millennium: a History of our Last Thousand Years" (1955) & "Truth: A History and a Guide for the Perplexed" (1997), convida o planeta para uma importantíssima "viagem histórica às avessas".

OCIDENTE – Do Gymnasivm ao Licevm e ao Colegiov, das Ágoras aos Forvns do Seminários à Universitas. O "conflito bloquista East/West" ...ou uma das mais evidentes "conspirações de estúpidos", liderando a normopatía made by Mkt.

A polémica questão traumática do Terceiro Mundo e o conceito corporativo inter-nacional de Dívida Externa, levantada por um documento de origem contestada, atribuído a uma intervenção (discurso apócrifo), por um suposto embaixador mexicano descendente azteca, Guaicapuro Guatemoc: que proporia (como acordo de conta-corrente com a História da Colonização) a renegociação da dívida pública do seu país – na Conferência de Chefes de Estado da União Europeia MercoSul e Caribe (Maio 2002, Madrid) – considerando-o credor dos países colonizadores europeus ...ao logo de cinco séculos, perante os seus ascendentes!

Evocação (em memórias singulares remotas) de leituras filosóficas da adolescência: os "Poèmes de Kabir" e, da Teosofia Oriental, Rabindranah Tagore e o Krishnamurti...

As bibliografias de: Pearl S. Buck [mais de 50 livros (ficção, história, ensaio)]; André Malraux [afirmou que: «Toda arte é uma revolta contra o destino do homem» (que foi fumador clandestino de ópio e) escreveu obras-primas sobre a realidade social e política chinesa no pré-Seg.ª Guerra Mundial]; Charles Baudelaire. As drogas do Katmanduh, dos Templos do Amor sexual ao sexo amoroso e à intrahomossexualidade de certas plantas (vegetais) e do "plantão avant-retro" do establishment conservantista-institucional

O eixo da Terra e a notação e o magnetismo: as manivelas do Tempo, as clepsídras e outras formas de tentar medir a geometria, os calendários. Os Astrónomos, os Físicos, o Espaço e o Tempo a distância angular: o pêndulo de Foucault o colapso da contagem das horas, as ora'ções verbais ["ora a ora deus melhora" / "de boca em boca se passa ao acto consumado" ...o relógio biológico da reprodução a gênese do sexo e a morte do andrógino.

Os Maravilhosos (cristão-pagãos), Deuses Anjos e Diabos: a realidade ultrapassa a ficção científica ou poética ..."se o Homem pensa Estrelas, percebe conceitos, atinge estrelas" (hindu védico & celtovédico)

A Ginástica sueca – A Muralha da China – o Tamanho das coisas

A Democracia e a organização esclavagista do Trabalho... as discriminações radicais

O striptease mental da normopatia, ambiguidades e equívocos; as falsificações e o anedotário miraculoso das propagandas de seitas e religiões financeiras

Anarquia, Utopia e transdisciplinaridade: desde antes dos metodólogos à Pedagogia post-pestalozziana (...o aprendizado mimético, a evangelização proto-metafórica): O preço da filantropia e os lucros do Mecenato abstracto: as diferenças conceptuais da máscara e a gestão cultural oficial e política dos ensinamentos religiosos (?)

Paleontologia, Antropologia & Sociologia / Ch. Darwin ...entre a visão panteísta e a concepção Teosófica

A História investigacional e a História falsificacional ≠ a raiz axial do pensamento ideológico, o mercado das idiosincrasias, os cultos, rituais, cenáculos e paramentos/ajezamentos do sacerdócio

O Vestuário disfuncional e a cultura etno-folclórica

O desejo rústico dos poetas agro-bucólicos, os jardins suspensos das Babilónias A cobiça de viver sem fazer nada (o doce fare niente) e a estimulação do apetite pela periferia da proibição (il est interdit d'interdire)

REVOLUÇÃO & CULTURAS – Mao Tse Tung, o Lenine natural do Oriente,

Mahatma Gandhi, o outro profeta da Liberdade

ENSINO INSTRUÇÃO EDUCAÇÃO PREPARAÇÃO TREINO, ENSAIO & JOGO, COMBATE, COMPETIÇÃO = chegar lá!

...a diferença entre o Estar e o Ser e o Existir, o Ver e o Visualizar (passe o termo ...à margem convencional da óptica)

PEDAGOGIA & DIDÁCTICA | transferência de noções e suas sinergias: Ensino, Instrução, Educação, Aprendizado, Chefia, Comando & Liderança. Escalas e Valormetria dos Princípios numa Contemporaneidade viável: Ética, Estética, Axiologia, Moralidade & Consuetudinário

AS ARTES MARCIAIS & O DESPORTOS ATLÉTICOS componentes do Ensino: a importância do Karaté na Formação da Juventude e as perspectivas da sua integração nas disciplinas da Escolaridade

## Saúl Maurício - Um "Dojo", Um Palco, que Papéis representados? – Uma Reflexão Exploratória

Palavras-chave: Papéis sociais; Actores sociais; Contextos sociais; Hierarquias sociais.

### Breve Enquadramento Histórico

Karaté ou karatê-do é uma forma de budo (caminho do guerreiro). Arte marcial japonesa que tem a sua origem em Okinawa e foi introduzida nas principais ilhas do arquipélago japonês em 1922. O karatê enfatiza as técnicas de ataque ao invés das técnicas de luta corpo-a-corpo.

A prática do karatê pode ser dividida em três partes principais: kihon, kumite e kata. Originalmente a palavra karatê era escrita com os ideogramas (Tang e mão) referindo-se a dinastia chinesa Tang ou, por extensão, mão chinesa reflectindo a influência chinesa neste estilo de luta. Actualmente o significado mais comum destes ideogramas é o de mão vazia. Karatê-do significa portanto caminho da mão vazia. O karatê é provavelmente uma mistura de uma arte de luta chinesa levada até Okinawa por mercadores e marinheiros da província de Fujian com uma arte própria de Okinawa. Os nativos de Okinawa chamam este estilo de te, mão. Os estilos de karatê de Okinawa mais antigos são o Shuri-te, Naha-te e Tomari-te, assim chamados de acordo com os nomes das três cidades em que estes foram criados. (Wikipédia)

O karatê sendo uma arte marcial oriental apresenta desde os seus primórdios, um conjunto de regras, normas e hierarquização características, não só como arte marcial em si, mas segundo os seus dogmas filosóficos e, por vezes, mesmo religiosos. Esta prática, além de desportiva, estava intrinsecamente ligada com a formação, educação formal e informal dos indivíduos inseridos nesta realidade social produzida e reproduzida segundo uma estrutura definida e organizada.

O Karatê é fundamentalmente BUDO e assim sendo, o seu código ético é inspirado pelo do BUSHIDO. Neste código, a honra e a lealdade são dois dos seus princípios mais importantes. Mas, não menos significativos, temos também: justiça, coragem, bondade e benevolência, sinceridade, correcção e respeito, humildade e modéstia e especialmente auto-controlo em todas as circunstâncias. Estes valores são necessários para a vida em comunidade. No entanto, apesar de representarem a arquitectura espiritual do Homem, tendem a desaparecer nas sociedades modernas. Assim, a primeira grande missão de qualquer Cinto Negro é a de renovar estes princípios, tornando-os vivos com o seu comportamento exemplar. (Figueiredo e Fonseca, 1995)

A aprendizagem deste desporto e de toda a sua filosofia, transcende muitas vezes o indivíduo enquanto ser único e transportava-se, ou deveria transportar-se para toda a sua esfera social e vivencial. Deste modo os praticantes desta arte marcial tinham presentes o papel social que o karatê desempenhava na sua vida, como o influenciava e moldava enquanto ser e actor social no contexto onde se inseria.

As regras, as normas, costumes e práticas estavam determinados, não só por uma estrutura de valores, mas também pelos membros hierarquizados que a definiam. Esta hierarquia era composta por elementos que detinham determinados papéis e com eles asseguravam a estabilidade e a persecução dos objectivos do grupo.

O karatê é uma arte marcial que possui fundamentos filosóficos que buscam o equilíbrio do corpo e da mente. Os princípios filosóficos do karatê são: Esforçar-se para a formação

do carácter, Fidelidade para com o verdadeiro caminho da razão, Criar intuito de esforço, Respeito acima de tudo e Conter o espírito de agressão. (Sasaki, 1978)

O Karatê-dô tem por significado o caminho das mãos vazias, é de origem japonesa. As artes marciais assim como o Budismo surgiram na Índia ou na China no século VI d. C. e posteriormente se difundiu por todo o Oriente. (Reid e Croucher, 2003)

### Reflexão Exploratória

Actualmente, o karatê praticado enquanto modalidade desportiva no Ocidente, muito influenciado pelas suas raízes orientais, apresenta características normativas, filosóficas, estruturais e hierárquicas coincidentes com as bases dos primórdios desta arte marcial.

A prática do karatê nos nossos dias e na nossa sociedade, embora apresente linhas condutoras oriundas e influenciadas pelo karatê oriental, apresenta algumas características, que nos levam a questionar as modificações, adaptações e transformações que ocorrem ou podem ocorrer dentro da estrutura intrínseca do karatê e à forma como esta se molda aos contextos sociais em que se insere.

Relativamente a este assunto, aprez questionar e problematizar a temática dos papéis sociais que o karatê pode ter nas sociedades actuais, tal como, os papéis sociais dos seus actores e de que forma estes se interligam com o(s) seu(s) contexto(s) envolvente(s).

A escassez de estudos efectuados sobre este objecto, tema e realidade social, suscita curiosidade e conduz esta reflexão crítica, que parte essencialmente de questionamentos que surgem enquanto praticante de karatê (Shukokai), aluno de uma escola (Escola de karatê shukokai do Clube Recreativo Infante de Sagres) e inserido numa associação de karatê (Associação Portuguesa de karatê Shukokai). Assim, através dum observação participante enquanto atleta e enquanto sociólogo permite-me, no dia-a-dia, absorver alguns aspectos interessantes passíveis de análise e de estudo.

Esta reflexão é salvaguardada pela posição de observador que pretende questionar uma determinada realidade social inserida num contexto específico, suportada na questão: Um "Dojo", Um Palco, que Papéis representados? Que se possa problematizar e chegar a conclusões convergentes ou divergentes sobre este(s) objecto(s) de estudo.

O "Dojo", designado como um espaço de treino para a prática desta arte marcial, representação de símbolos e apetrechado de artefactos inerentes a esta prática, apresenta-se também como um espaço repleto de normas, regras e hierarquias sociais e desportivas definidas.

O "Dojo" como palco social, onde o ser social se movimenta e representa, deverá ser encarado segundo os seus diferentes contextos internos e externos, para que seja compreensível a existência dos vários papéis sociais.

"Considerarei o modo como o indivíduo em situações de trabalho habituais se apresenta a si próprio e à sua actividade perante os outros, as maneiras como orienta e controla a impressão que os outros formam dele, as diferentes coisas que poderá ou não fazer enquanto desempenha perante os outros o seu papel"... "o Eu só se substancializa pela mediação do público. Os actores de teatro, por melhor que saibam os seus papéis e por mais vezes que os tenham representado com sucesso têm sempre medo; o que não é mais do que reconhecer obscuramente o peso decisivo de cada público na substancialização do papel apresentado". (Goffman, 1993)

Mestres, discípulos, treinadores, atletas, famílias, amigos, entre outros, são actores que se movimentam por este palco, dada importância do questionamento dos papéis sociais representados em cada "Dojo", tal como em cada microcosmo da sociedade para a compreensão das suas realidades sociais.

Mas terá o "Dojo", como espaço físico e social, um contexto rígido influenciador no desempenho de determinados papéis sociais, para cada indivíduo que o compõe e nele actua?

Será o "Dojo" o palco onde os seus actores cumprem fielmente o papel para o qual estão destinados, segundo as normas e hierarquias?

Ou será ainda o "Dojo" o palco onde as normas e as hierarquias permitem que os papéis sociais de cada indivíduo se transformem segundo o seu público e os seus cenários?

Ao falarmos de "Dojo", estamos a referir algo que alberga semelhanças com uma escola, ou seja, um local onde são ministrados conhecimentos a partir do seu "currículo formal", mas também através de um "currículo informal", específico de cada escola e das diversas realidades sociais que em si alberga.

"A escola é instituição social especificamente organizada para transmitir aos jovens os conhecimentos, as normas de comportamento e a herança cultural, de modo a integrá-los na sociedade em que vivem; é a instituição social destinada a transmitir a educação de forma sistemática". (OLIVEIRA, 2001)

"Instituição que se propõe a contribuir para a formação do educando como pessoa e como membro da sociedade, mediante a criação de condições e de oportunidades de ampliação e de sistematização de conhecimentos. O termo Escola é considerado genérico e abrange conceitualmente a escola como instituição social, sua função e sua estrutura dentro da sociedade politicamente organizada e administrada. O termo Escola vem do grego «scholè», que significa descanso, ou o que se faz na hora do descanso, pois na Grécia Antiga a escola era para os que não precisavam trabalhar." (DUARTE, S.G. DBE, 1986)

É nesta esfera que questionaremos estes "currículos" e a forma como o contexto social, as próprias normas e valores do karatê se transformam e influenciam os papéis produzidos e esperados. Relativamente aos valores próprios do karatê, como a honra, a lealdade, justiça, coragem, bondade, benevolência, sinceridade, correção, respeito, humildade, modéstia e auto-controlo, parece que ministrados estes valores enquanto conhecimentos apreendidos, compreendidos e praticados, está criado o contexto geral de qualquer escola de karatê, para a prática dos papéis sociais de qualquer Mestre ou instrutor e dos seus alunos ou discípulos, em consonância com este contexto estrutural de valores.

"O currículo aparece, assim, como o conjunto de objectivos de aprendizagem seleccionados que devem dar lugar à criação de experiências apropriadas que tenham efeitos cumulativos avaliáveis, de modo que se possa manter o sistema numa revisão constante, para que nele se operem as oportunas reacções". (Sacristán, 2000)

"O currículo oculto é constituído por todos aqueles aspectos do ambiente escolar que, sem fazer parte do currículo oficial, explícito, contribuem, de forma implícita para aprendizagens sociais relevantes (...) o que se aprende no currículo oculto são fundamentalmente atitudes, comportamentos, valores e orientações..." (Silva, 2001)

Na esfera do "currículo formal" do karatê, temos presente um contexto de valores rígido, que a par das práticas físicas e metódicas deste desporto, levam a que o papel do

mestre, enquanto produtor de conhecimento e transmissor do mesmo, seja esperado e efectuado, tal como o do aluno que absorve e evolui com esses conhecimentos, valores e práticas.

No tocante ao "currículo informal" (currículo oculto), este apresenta actualmente, bases variadas para a construção do contexto social do "Dojo". Esse currículo alberga toda e qualquer atitude, múltiplos valores e imensas práticas, ainda que muitas vezes específicas e direccionadas para determinada realidade colectiva ou individual. O mestre que aconselha o seu aluno a resolver um conflito pessoal com um colega de escola ou com um professor, apresenta um papel interventivo, reconhecido socialmente como positivo ou negativo.

Um mestre, muitas vezes, visto como um amigo, um ajudante, um confidente, desempenha esses papéis por força dos contextos e realidades específicas, ou seja, adopta o papel secundário de amigo ou confidente.

Então talvez possamos reflectir sobre a necessidade da coexistência destes dois currículos, que em conjunto devem responder à actual necessidade de produção dos vários papéis sociais.

Os contextos são diferentes de "Dojo" para "Dojo", mas as suas bases conceptuais e de valores mantêm-se, ou tentam manter-se iguais ou semelhantes, sendo nesta perspectiva que os currículos e os contextos sociais fluam entre: a rigidez necessária dos "valores-base" (currículo formal) e a capacidade de resposta a necessidades específicas e diversificadas (currículo informal), definindo assim os papéis sociais presentes no "Dojo".

Considera-se aqui como «situação de valor» qualquer situação em que ocorra o comportamento preferencial. Tal comportamento pode dirigir-se a um determinado objecto ou a um conjunto de objectos, ou a determinadas propriedades de um objecto ou de um conjunto de objectos, e portanto a realidades como dores, prazeres, pessoas, acções, objectos físicos, signos e estruturas complexas de diversos tipos. Uma situação de valor, assim entendida, é inerentemente relacional, uma vez que implica uma acção de comportamento preferencial (positivo ou negativo) realizada por um agente em relação a alguma coisa ou a outro agente. Assim, uma dor não seria por si mesma, um «valor», mas seria um valor negativo se se lhe responder com um comportamento preferencial negativo, e um valor positivo se se lhe responder com um comportamento preferencial positivo (o que sucede pelo menos, nalguns casos). (MORRIS, 1978)

Esta reflexão sobre contextos que influenciam os papéis sociais esperados e produzidos, leva-nos a reflectir sobre o "Dojo" enquanto palco onde os seus actores cumprem fielmente o papel para o qual estão destinados, segundo as normas e hierarquias.

Hierarquia Social "[...] refere-se ao conjunto de estratos formados por indivíduos ou por grupos de indivíduos, compondo uma hierarquia social [...] pelo compartilhamento de um mesmo modo de vida, com valores comuns, comportamentos, atitudes, hábitos aproximados e acesso às oportunidades de vida, ao mercado de trabalho e ao mercado de bens materiais ou simbólicos [...] (AGUIAR, 2007)

Ao adoptarmos a possibilidade de uma correcta coexistência entre os dois currículos praticados, não podemos descurar de que é através de normas definidas que se perpetuam os "valores-base", sendo estes regulados por uma hierarquia estruturada. O Mestre no topo dessa hierarquia assume o papel de garante das boas práticas e da correcta conduta dos praticantes, mas terá também, em certa medida, de saber

adaptar-se às exigências das realidades e necessidades que possam surgir no "Dojo". A complexidade apresenta-se na gestão dos seus papéis, pois se por um lado tem de ser o responsável máximo e intransigente na persecução das normas e na manutenção estrutural da hierarquia, por outro lado deve conseguir compreender e desempenhar os papéis esperados e associados ou transferidos para si.

O "Dojo" mostra-se então como o palco onde a hierarquia define as posições sociais conquistadas/ocupadas e a manutenção das mesmas. Simultaneamente, apresenta também uma forte necessidade de adaptação ao espaço, tempo e contexto, sendo um indicador do cenário envolvente, no qual os papéis praticados são os obrigatórios, necessários e por conseguinte coexistentes.

A problematização destas esferas até aqui abordadas, como os contextos exteriores e interiores do "Dojo", a manutenção e a modificação de valores e normas, e a persecução e a adaptação da estrutura hierárquica na definição dos papéis sociais esperados e praticados, leva-nos a uma última reflexão, que de certa forma representa a síntese da problemática apresentada: Será o "Dojo" o palco onde as normas e as hierarquias permitem que os papéis sociais de cada indivíduo se transformem segundo o seu público e os seus cenários?

Os papéis sociais dos actores que deambulam nestes contextos apresentam-se muito diversificados, pois se por um lado o mestre tem a seu cargo a responsabilidade de formar os seus alunos na arte marcial, com os valores e normas intrínsecos a esta modalidade desportiva, por outro lado, tem um papel de formação cívica e social dos mesmos. O seu papel passa então, muitas vezes por, se adequar às diversas realidades que são transportadas para dentro do "Dojo".

A adaptação, modificação ou substituição de papéis, não se dão somente na relação mestre – aluno, mas também numa relação inversa e com outros agentes participantes, como por exemplo a família e os amigos.

Muitas vezes, devido a necessidades específicas do mestre, os alunos adoptam um papel de "ajudante", orientador e instrutor no próprio "Dojo", por certo não estarão a substituir o papel integrante do mestre, mas sim a adoptar um novo papel, ainda que provisório e essencialmente esperado do seu mestre. É neste prisma que o papel de amigo, colega e/ou adversário enquanto alunos do "Dojo" se modifica e adapta. A título exemplificativo, um aluno que seja familiar próximo do seu mestre deve, por um lado, ter o papel de aluno e estar ciente do papel de mestre, mas por outro, dificilmente conseguirá apagar o papel de familiar que a sua relação afectiva representa.

A questão dos vários papéis representados, não se deve esgotar em meros exemplos nas figuras dos mestres e dos seus discípulos (alunos). A família desempenha muitas vezes papéis integrantes destes contextos da prática do karaté e no "Dojo". O acompanhamento dos seus familiares, o apoio, a responsabilidade pessoal e/ou organizativa, todos estes são papéis que os familiares podem desempenhar, mas que necessitam muitas vezes de ser substituídos por outro agente, configurando mais uma vez a transferência desses mesmos papéis.

Ainda que de forma muito híbrida, esta reflexão exploratória pode mostrar-nos alguns caminhos a percorrer para a compreensão dos papéis representados no microcosmo do "Dojo".

Tendo em conta os contextos influenciadores, normas, valores, dogmas seguidos e as posições hierárquicas dos seus actores, os papéis sociais por estes representados

podem mostrar-se como uma resposta a necessidades pessoais, colectivas ou sociais, que se mantêm, adaptam, modificam ou transformam consoante as realidades sociais apresentadas.

"Se o adversário é inferior a ti, então porquê lutar? Se o adversário é superior a ti, então porquê lutar? Se o adversário é igual a ti, compreenderás o que tu compreendes... então não haverá luta. Honra não é orgulho, é consciência real do que se possui."  
"Código de honra do samurai"

#### Referências Bibliográficas:

- AGUIAR, Neuma (org.). *Desigualdades sociais, redes de sociabilidade e participação política*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2007.
- AGUIAR, Neuma (org.). *Hierarquia em classes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.
- ALONSO, Luísa G. e outros. *Construção do Currículo na Escola: Uma Proposta de Desenvolvimento Curricular para o 1º Ciclo Básico*, Porto: Porto Editora, 1994.
- Erving Goffman, *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*, Lisboa: Relógio d'Água, 1993.
- FERREIRA, Roberto Martins. *Sociologia da educação*. São Paulo: Moderna, 1995.
- FIGUEIREDO, Abel, *A Institucionalização do Karaté: Os Modelos Organizacionais do Karaté em Portugal, de doutoramento*, Lisboa, 2006, UTL/FMH (texto policopiado).
- FORQUIN, Jean-Claude. e Cultura. *As bases sociais e epistemológicas do conhecimento escolar*. Porto Alegre: ARTMED, 1993.
- LIBÁNEO, José Carlos et al. *Educação Escolar: políticas, estrutura e organização*. São Paulo: Cortez, 2003.
- LIBÁNEO, José Carlos, *Organização e Gestão da Escola*, Goiânia: Editora Alternativa, 2001.
- MORRIS, Charles, *Signos e Valores*, via Editora, Lisboa, 1978.
- código Ético do Karaté - Federação Mundial de Karaté, Tradução: Abel Figueiredo e Jorge Fonseca (1995).
- OLIVEIRA, Pérsio Santos de, *Introdução à Sociologia*. São Paulo: Ática, 2001.
- REID, H. e CROUCHER, M. *O caminho do guerreiro: O paradoxo das artes marciais*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- ROSA, Vítor, "Estudo Sociológico sobre as Artes Marciais e os Desportos de Combate em ", Comunicação apresentada no Congresso Científico de Artes Marciais e Desportos de Combate, (1.ª edição), Instituto Politécnico de Viseu, 2007 (texto policopiado).
- ROSA, Vítor, Sociológico sobre o Karaté em Portugal, In **QUESTÕES SOCIAIS CONTEMPORÂNEAS**, das VIII Jornadas do Departamento de Sociologia, Universidade de Évora: Évora, 2006.
- SACRISTÁN, J. Gimeno e Gómez, A. I. Perez. *O currículo: os conteúdos do ensino ou uma análise prática? e Transformar o Ensino*. Porto Alegre: Artmed, 2000:119-148.
- SASAKI, Y. *Manual de Educação Física: karaté-do e Tênis*. São Paulo: E.P.U., 1978.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Quem escondeu o currículo oculto*. In *Documento de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999: 77-152.

Sites de Referência:

<http://pt.wikipedia.org>

[http://www.akv.pt/consultorio/doc\\_Codetico.htm](http://www.akv.pt/consultorio/doc_Codetico.htm)

## Joaquim Gonçalves - A INFLUÊNCIA DO KARATE JAPONÊS EM PORTUGAL "VERTENTE DESPORTIVA vs CLÁSSICA»

Dialogar sobre o tema é um privilégio enorme, sobretudo pela relevância universal que tiveram os Mestres Japoneses no Karate e na dicotomia tradicional vs competição desportiva.

Falar em Karate Desportivo e não em Arte Marcial, é um assunto pouco pacífico e pouco consensual no mundo do karate, em nossa opinião, resultado de autênticos dogmas dos nossos "Mestres", assente em princípios ideológicos.

O Ser Humano adquire comportamentos, normas e atitudes por meio dos órgãos sensoriais, que regulam e orientam a nossa conduta. Pela influência e pelo exemplo dos mais velhos (família, professores, treinadores, mestres, etc.), somos capazes de agir conectando as experiências vividas.

Ora, aqui reside um dos aspectos mais relevantes que inflamam esta dicotomia interestantemente conservadora para muitos, é que a palavra do mestre e da instituição que representa (dentro e fora do país), assumem uma preponderância quase que "religiosa", é como um tesouro no fundo do mar por descobrir ou a abertura da porta do paraíso eterno!

Na história do karate, verificamos que no Ocidente houve um grande desenvolvimento devido ao entusiasmo dos jovens neste tipo de luta. A iniciação do ensino do karate deve-se a emigrantes japoneses que aqui vieram para trabalhar nas mais variadas profissões. Alguns deles, com um vago conhecimento da arte do karate que haviam treinado no seu País de origem (com "olhos rasgados"), nas suas demonstrações, feitas com muito entusiasmo, despertaram a curiosidade dos nossos jovens, alcançando um grande sucesso. Isso fez com que o karate no Ocidente tivesse bastante sucesso, mesmo sendo desenvolvido de forma empírica e com pouca teoria.

Portugal, não foi excepção, por aqui passaram, continuaram e continuarão a passar vários Mestres Japoneses que influenciaram os seus costumes, tradições e experiências que muito contribuem na evolução da modalidade e da sociedade.

O culto ao cinto negro foi o principal responsável em produzir um vazio mental e deturpador na maioria dos karatecas do passado, provocando a tendência a fomentar a imitação cega e a aceitação de frases já digeridas. Na realidade, isso desmotivou completamente a reflexão individual, tão típica do homem ocidental, pois fazer perguntas a um cinto negro era considerado uma impertinência, e se fosse ao mestre, era quase um sacrilégio que levava à expulsão do Dojo e da instituição.

As afirmações de um cinto negro eram sempre aceites, mesmo quando estavam completamente equivocados. Para o bem do karate, é necessário que termine essa atitude de aceitação passiva e irracional.

A capacidade de um homem como professor, treinador ou como dirigente desportivo deve ser julgada unicamente a partir dos seus méritos pessoais, pois um título que depende de uma habilidade muito especial, não pode substituir o conhecimento e a integridade pessoal. Assim sendo, um homem deve ganhar a sua posição e respeito baseado nos seus esforços incansáveis, tanto no centro de prática (Dojo) como fora dele, comportamentos que os Mestres Japoneses apregoam.

O karate oferece uma grande oportunidade de auto-expressão e se uma pessoa alcançar um nível elevado nesta auto-expressão ganhará respeito por esse esforço, supondo que

tenha sido sincero, humilde e desinteressado. O karate necessita dessa classe de homem, pois antes do Mestre tem que existir o verdadeiro Homem. No Karate, vivemos convencidos de que apenas os nossos Mestres Japoneses são os "verdadeiros" transmissores deste código de conduta.

Somos o que pensamos, segundo aquilo que fizemos. Para o Homem ocidental, não chega ouvir, ver e sentir, é premente questionar e pensar antes de agir, segundo um acto inteligente que nos orienta.

O treino mais clássico que durante muitos anos perdurou e (ainda) permanecerá em muitos locais (Dojos), foi exclusivamente o de Kihon e do kata, assente exclusivamente, no aperfeiçoamento continuado da técnica e do espírito, onde a "luta" não passa de um recôndito de geração em geração. A aprendizagem de valores de absoluto respeito pelo outro num regime "quase feudal", da conservação do espírito e da perseverança e do desenvolvimento do "carácter", origina por vezes um bloqueio da razão e as dinâmicas que se vivem no mundo exterior, necessárias ao progresso e ao desenvolvimento.

A separação entre os homens de que assistimos desde há muitos anos no karate, advém principalmente, quando alguém mais próximo questiona o mestre de algo relacionado com a modalidade. Vejamos o exemplo do Mestre Hironori Ohtsuka, quando questiona o Mestre Funakoshi sobre a razão da não aplicação com um companheiro do treino de kihon e do kata? Mestre Ohtsuka, foi obrigado a seguir o seu próprio caminho, entre muitos outros que tomaram decisões! E este paradigma que hoje, (ainda) se mantém na modalidade. Contudo, ambição sem conhecimento é como um barco em terra!

A partir do momento que se entra na lógica de pensar sobre o que se fez, e se pretende racionalizar a finalidade da nossa conduta, através do questionamento, as relações entre os homens entra momentaneamente em completa reestruturação, levando as partes a pensar/reflectir no desenvolvimento da modalidade. A nossa actuação é condicionada perante os comportamentos e vivências, seguindo a construção de um modelo novo que nos parece mais equilibrado e justo para a sociedade.

Temos consciência de que mexer em modelos altamente conservadoras oriundos dos Mestres Japoneses, é uma "ameaça" para muitos, mas o crescimento para outros.

A prática do karate, numa visão mais clássica ou desportiva, não deixa de ser um veículo de transmissão de conhecimentos e saberes que condiciona a nossa conduta e maneira de pensar para um lado ou para o outro. A figura do "Mestre" é como um cérebro que condiciona a orientação dos alunos, pois a sua imagem aparece num movimento protegido de saberes que leva o praticante a idolatrá-lo de uma forma muitas vezes cega que bloqueiam o pensamento do Homem.

Ora, este movimento singular da nossa modalidade leva muitos praticantes a odiar e a amar duas facções (tradicional vs desportivo), que têm mais em comum do que aquilo que as separa.

Cabe ao professor fazer entender aos alunos que o jyu-kumite (tradicional) ou o Shiai kumite (com regras), nada mais é que uma forma de estudo das aplicações técnicas e táticas do karate, e não um movimento de fúria selvagem para uns e a paz espiritual para outros. Saber respeitar as tomadas de posição dos outros, é saber estar para além dos nossos próprios interesses pessoais e institucionais. A cultura Japonesa que conhecemos através dos nossos Mestres Japoneses, defende o respeito pelo saber e conhecimento dos outros.

Na vida civilizada, o instinto de agressividade, por exemplo, não encontra um campo de

acção suficiente, pois somos lutadores por natureza e temos que lutar e é por isso que o homem civilizado luta no jogo. Desta forma, qualquer jogo é um simulacro de combate em que não tem derramamento de sangue, mas sem dúvida se libera a energia deste instinto ao promover um canal para a sua expressão.

A INTELIGÊNCIA e a APRENDIZAGEM devem pertencer a um movimento único do ser humano, pois modificam permanentemente o nosso comportamento. Por essa razão, a aprendizagem deve incidir sobre o ensino por compreensão, sobretudo, nas crianças e jovens, isto significa que a aprendizagem deverá ser contínua.

Antigamente acreditava-se que o sol girava à volta da terra, era assim que vinha escrito, nomeadamente na Bíblia, mas Galileu veio provar o contrário, através da ciência, que era a terra que girava em volta do sol. No entanto, acabou perseguido e mal tratado por desafiar as correntes mais conservadoras, acusando-o de heresia.

Este é um exemplo evidente da nossa dissonância cognitiva, a incapacidade de reflectir sobre aquilo que se sente no novo, decidindo sobre comportamentos influenciados pelos outros, assentes em dogmas empíricos.

É importante perceber o sentido da realização nas diversas tarefas, no karate isto também não é excepção, é um acto de inteligência. Através da formação que recebemos como praticantes da modalidade, vamos criando referências cognitivas, por isso, a dissonância cognitiva está sempre presente. Vejamos mais um exemplo, beber água durante o treino de karate era inaceitável, situação que a pesquisa científica veio por em causa.

Quando um treinador transporta para os alunos as suas próprias limitações está a provocar uma dissonância cognitiva. Ao não conseguir "fazer", está a transportar para os alunos as suas próprias limitações, acabando por impedir o desenvolvimento harmonioso do homem.

Na verdade, os métodos científicos aplicados no treino do Karate desportivo competitivo, não têm outro grande objectivo, se não, potenciar o que se aprendeu e se faz no karate clássico, levando os praticantes para patamares de excelência ao nível do rendimento desportivo.

Por outro lado, a aproximação das ciências biológicas, humanas, psicológicas, médicas e sociais ao karate, permitiu o avanço significativo na modalidade, fruto da experiência e formação académica dos seus praticantes.

Do ponto de vista técnico, tático, físico e psicológico, assistimos actualmente na EKF e na WKF a um nível de exigência absolutamente avassalador, na busca da "perfeição" dos diferentes domínios na realização das acções motoras – rendimento desportivo. Se no passado, era possível distinguir a origem do estilo e o nível do competidor pelas características técnicas apresentadas em competição quer no Kata quer no Kumite, hoje em dia, é praticamente impossível, em virtude dos métodos de treino altamente especializados que o movimento da pesquisa científica proporcionou.

Convém realçar nesta matéria, a importância vital do regulamento, este codifica, delimita e valoriza a prestação atlética do atleta.

A apresentação do regulamento de competição centrado no "Shobu Ippon" em 1960, transmitia toda a filosofia do treino conservador até então – um soco destruiu o oponente. Durante muitos anos a EKF – European Karate Federation e a WKF – World Karate Federation, mantiveram o referido regulamento, onde a aplicação da técnica eficaz e a dinâmica corporal utilizada para se aplicar os golpes era factor decisivo para a

atribuição do ponto e da vitória (sistema ainda utilizado por algumas instituições). Em 1980, há nova revolução no regulamento com a introdução do sistema de "Shobu Sanbon", que acabou por influenciar toda a preparação dos competidores. A superação do adversário dependia de um trabalho continuado onde prevaleciam os aspectos físicos e táticos, no tempo e no marcador.

Actualmente, as novas regras, aprovadas no ano 2000, em Berlim, na Alemanha, acabaram por revolucionar por completo o treino desportivo competitivo quer do kata (Shitei e Tokui) quer do kumite (Ippon, Nihon e Sanbon) através da diferença de 8 pontos. Os aspectos técnicos, físicos, táticos e psicológicos assumiram um papel de desenvolvimento integrado, preponderante na preparação dos competidores de alto nível.

Em termos energéticos, também verificamos alterações significativas, passando por regimes anaeróbios alácticos (um soco), aeróbios e a regimes anaeróbios lácticos. Há vários estudos académicos que apontam a competição desportiva actual (EKF e WKF) para regimes predominantemente anaeróbios lácticos com correlação aeróbia. A aplicação das novas regras é o principal responsável por essas alterações.

De salientar que o treino desportivo competitivo, só faz sentido quando influenciado pelo regulamento, assim como, o treino clássico é influenciado pelo regulamento de exames de graduação, cuja avaliação é praticamente subordinada à melhoria técnica.

Ao analisarmos os conteúdos da nossa matéria de ensino, verificamos que são comuns no treino tradicional e no treino desportivo competitivo. Os toques, as imobilizações, as chaves, as projecções e os estrangulamentos são actualmente utilizados na competição desportiva nas disciplinas de Kata-Bunkai e kumite. A competência da sua aplicação está meramente dependente do regulamento.

Outro aspecto relevante, provocado pela alteração às regras de competição, é o facto dos competidores de kata despertarem o interesse em aprender e desenvolver katas de diferentes estilos. Hoje em dia é muito comum ver competidores exibir katas de diferentes linhas, uma situação que caracteriza o intercâmbio do conhecimento na modalidade como consequência da competição – inteligência social. No kumite, os toques ao nível jodan e chudan (pé e mão) e as projecções e o agarre, são comportamentos que enriqueceram o jogo e que transmitem um grau de dificuldade acrescido na estruturação dos exercícios e métodos de treino.

Uma das grandes diferenças nos métodos utilizados no karate desportivo actual, é que os instrumentos de trabalho são oriundos das ciências humanas, do desporto e da educação numa lógica de orientação dos competidores para a especialização no kata-Bunkai ou no kumite, situação que desagrada em absoluto os mais conservadores. Esta tomada de posição é muitas vezes mal interpretada, levando alguns decisores políticos a aproveitar-se da situação e fazer acreditar a opinião pública de um karate "diferente". Optar por um processo de especialização (Kata ou Kumite), através de um treino específico, é resultado de um momento em que o competidor detém as faculdades mentais, físicas, morfológicas, psíquicas, sociais, familiares e temporais ideais, sem pôr em causa os valores, as normas e os símbolos do karate clássico originalmente transmitidos pelos Mestres Japoneses.

Outro aspecto importante da alteração do regulamento diz respeito ao número de árbitros e à posição que adoptam no tatami, que imprimem novos comportamentos e necessidades de actuação dos agentes intervenientes.

Ora, a pesquisa científica acabou por enriquecer o treino tradicional, trazendo-lhe a aprendizagem por compreensão, cuja finalidade é perceber o uso do que fazemos. Ao executarmos uma acção estereotipada sem compreender, pensamos que está sempre bem, o corpo e a mente habituam-se. Mas, o acto motor é muito mais complexo, a técnica é um acto racional e algo que deve ser muito refinado. Ao realizar um gesto puramente por imitação, referencial metodológico de muitos dos

Mestres Japoneses, repetimos e aprendemos sem compreender, dando uma aprendizagem à memória muitas vezes errada – método mais antigo do treino de karate. Automatizamos uma parte de acções no cérebro incorrectamente, pois a automatização é um grande mecanismo de aprendizagem, por isso, devemos reflectir na forma como aprendemos.

Se pegarmos pela primeira vez no automóvel, é necessário automatizar a sequência correcta de pegar no carro, pô-lo a trabalhar, carregar na embraiagem, meter a mudança, destravar e acelerar.

Se nos debruçarmos sobre a evolução da espécie, verificamos que se caracteriza pela alteração da postura que adopta e pelo desenvolvimento do cérebro – inteligência. Para sobreviver, o Homem tem que se superar a si próprio e competir de diferentes formas para se manter vivo. Na sua história, constatamos que o Homem aprendeu que a forma e os instrumentos para caçar um coelho não é a mesma de caçar um leão, a distância, a força, a velocidade e o timing são completamente diferentes. Sem competição não há vida!

Um exemplo do percurso evolutivo, é que se lutarmos com a força contra um predador, acabamos em proteína para este, contudo, se utilizarmos a inteligência, acaba por ser o predador que se transforma na nossa proteína.

Tudo na vida faz sentido, é preciso perceber antes de agir. Ao contrário do que muitos Mestres apregoam, a vitória não é o principal objectivo da competição desportiva. A capacidade humana de expandir-se e o potencial de alcançar níveis sempre mais altos, são fronteiras que exigem contínua exploração para serem transferidas em nossa vidas.

A influência dos Mestres Japoneses no Karate Português, ou seja, nos seus praticantes, deve(rá) continuar a ajudar a sustentar a evolução de um Homem capaz de se superar a si mesmo em busca da perfeição numa sociedade de valores modernos.

Joaquim Gonçalves | Seleccionador Nacional da FNKP

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASCHIERI, Pierluigi. Progetto "Sporta Scuola", FILPIJK, Roma, 2.000.  
CASTELO, J. (1984). Análise e Sistematização das acções ofensivas e defensivas em competição (Kumite/Shiai). Ludens, 8 (3), 46-53.  
CASTELO, J.; BARRETO, H.; ALVES, F.; SANTOS, P.; CARVALHO, J. & VIEIRA, J. (1996). Metodologia do Treino Desportivo. Lisboa: Edições FMH.  
FIGUEIREDO, A. (2005). Teoria e Metodologia do Treino de Karaté. Lisboa: Centro de Formação de Treinadores da Federação Nacional de Karaté – Portugal.  
FIGUEIREDO, A. (2006). A Institucionalização do Karaté – Os Modelos Organizacionais do Karaté em Portugal. Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa.  
SERGIO, M. (1994). Motricidade Humana – Contribuições para um Paradigma Emergente. Lisboa: Instituto Piaget.

## João Salgado | O Karate na Sociedade Portuguesa

### Introdução

- Em Novembro de 2009, enquanto Presidente da FNK-P, tive a honra de integrar a Mesa de Honra de uma Conferência que assinalou os 45 Anos do início Ensino Formal do Karate em Portugal.

- Ao longo desse dia tive não só a oportunidade mas também o imenso prazer de visitar os tempos pioneiros do Karate em Portugal – Alexandre Gueifão, António Cacho, António Lima e tantos outros.

- Mas também, muitos outros pioneiros do Karate Europeu, dada a solenidade da data, nos quiseram visitar: e foi assim que recebemos a visita de Terry Wingrove (o pioneiro do Karate na Inglaterra), Alan Ruddock (que introduziu o Karate na Irlanda), Jacques Fonfrède (um dos primeiríssimos karatecas de França) e Yves Thélen (que assistiu, treinando, aos primeiros passos do Karate na Bélgica).

- Foram momentos únicos, mágicos, irrepetíveis, até porque a idade avança e, para grande mágoa nossa, um dos presentes – que o mais antigo cinto negro de karate do nosso país, Manuel Ceia – partiu há dias para outra dimensão.

- Na altura, por iniciativa de José Patrão que também organizou o Encontro de Évora, publicou-se o livro "A Génese do Karate em Portugal – 1963/1969".

- É ainda sobre a influência desse evento que inicio esta minha intervenção com um Breve Apointamento Histórico sobre essas quatro décadas e meia de Karate em Portugal.

### Breve Apointamento Histórico

Década de 1950 – A Gestação do Karate em Portugal

- 1958: Briskine (4.º Dan de Judo) promove, no Porto, algumas aulas de Karate; infelizmente Briskine morre prematuramente, pouco tempo depois, num acidente de automóvel deixando órfã essa experiência;

- 1959: Mochizuki, um jovem estudante de medicina veterinária em França, com pouco mais de 20 anos e filho de Minoru Mochizuki (o homem mais graduado de sempre em Artes Marciais Japonesas, verdadeira enciclopédia viva do Budo) refere ter sido convidado para orientar uma sessão de ensino de Karate em Beja; no mesmo ano o Mestre japonês Kiyoshi Mizunodemonstra Karate na União Portuguesa de Budo – o verdadeiro berço das Artes Marciais Japonesas em Portugal, já que foi pela mão do seu fundador – Mestre Hilmar Corrêa Pereiraque, em 1946, se funda a primeira escola de artes marciais Japonesas em Portugal – a Academia de Judo, na Rua de S. Paulo, em Lisboa.

Década de 1960 – O Nascimento do Karate

- 1961: António Cacho, português de nascimento, vai residir para Grenoble, em França, para estudar Engenharia. Aí começa a praticar com o seu colega Tran-Huu-Ha – um vietnamita que, ainda criança, viera para França e que aprendera Karate com os pioneiros franceses – que o aconselha a fazer Karate para moderar o seu temperamento impulsivo. Em 1965 Cacho regressa a Portugal e, em breve, resolve abrir uma escola de Karate no Clube de Judo do Porto que, alguns anos mais tarde, daria origem ao primeiro Dojo de Karate no Porto – O Bushidokan. Um outro pioneiro da Região Norte, este muito menos conhecido, por não ter deixado escola em Portugal, foi José Manuel Romano, discípulo em França de Yoshinai Nanbu, no início da década de 1960.

- 1963: Entretanto, dois anos antes do regresso de Cacho a Portugal, já o Dr. Pires Martins – um distinto judoca da Academia de Budo, em Lisboa e discípulo de Corrêa Pereira, começa a introduzir nas suas aulas de Goshin-jutsu (defesa pessoal) algumas técnicas de Karate que aprendera através de contactos efectuados na Europa e, sobretudo, através dos raros livros e filmes que a sua curiosidade e espírito de investigação o tinham levado a adquirir.

- De 1965 a 1968: o Karate continuou a desenvolver-se lenta e experimentalmente, mas com um entusiasmo inusitado nos principais pólos:

- Lisboa, com a Academia de Budo, onde o pioneirismo de Pires Martins cedo começou a atrair o entusiasmo de jovens como Manuel Ceia, Alexandre Gueifão, Mário Rebola, Raul Cerveira e José Paulo Simões

- Porto, onde pouco depois da fundação do Bushidokan por António Cacho, se assistiria ao nascimento de um outro dinâmico pólo de divulgação liderado por Mário Águas, também ele discípulo do Mestre Tran-Huu-Ha – a Academia Soshinkai. Até 1979 o Mestre Tran continuaria a deslocar-se ao Porto para orientar estágios de Karate em Portugal.

- Em 1968 a Lisboa, Ronald Clark – um escocês que residira muitos anos na África do Sul, onde praticara com Mestres Japoneses da famosa Japan Karate Association, com os quais atingira a graduação de 2º Dan.

- Um nome importante a assinalar, ainda é o de Gomes da Costa que em 1965 se obtém do Mestre Yoshinao Nambu, em 1968, em Paris, a graduação de 1º Dan. Portugal para leccionar um estágio de 15 dias na Academia de Budo – a convite do Dr. Pires Martins – Tetsuji Murakami, 5º Dan da Nihon Karate-do Shotokai; é o 1º Estágio de

Karate orientado por um mestre japonês em Portugal.

- Murakami – que aprendera Karate, Aikido, Kendo e Iaido no dojo de Minoru Mochizuki em Shizuoka, o Yoseikan) entra em absoluta sintonia com os princípios "marciais" da Academia de Budo; todavia a sua forma de ensino choca contra os desejos de uma geração de jovens – com destaque para José Custódio, Luís Cunha, Carlos Pereira – que desejam praticar o karate de competição que Ronald Clark introduzira e que se afastam definitivamente da Academia de Budo, fundando ainda em 1969 o Centro Português de Karate, na Parede.

Década de 1970: Os Mestres Japoneses, a Competição e a CDAM

- Em Janeiro de 1970 realiza-se a primeira prova competitiva de Karate em Portugal, no Colégio Salesiano no Estoril, Luís Cunhasagra-se o primeiro karateca português a obter o 1º lugar numa prova de Karate em Portugal, arbitrada por Ronald Clark.

- Ainda em 1970 ocorre em Portugal o 1º estágio de Wado-ryu – das principais correntes de Karate a nível mundial – estágio que é orientado pelo próprio fundador do estilo, Hironori Ohtsuka, acompanhado pelo seu filho Jiro e por um Mestre na altura já famoso na Inglaterra – Tatsuo Suzuki.

- Em Janeiro de 1971 Toru Miyasaki JKA – que, curiosamente, tinha participado no primeiro estágio de Murakami em Lisboa –, é convidado a orientar o 2º Estágio de Karate Shotokan em Lisboa.

- Ainda em 1971 visita Portugal o filantropo Ryoichi Sakakawa, funda e preside à primeira tentativa sólida de unificar todo o Karate japonês numa única organização; na ocasião a Pires Martins o título honorífico de 4º Dan de Karate, atendendo aos seus

esforços para introdução do Karate em Portugal.

- A vinda de Mestres japoneses a Portugal atinge um auge em 1972 com a realização em Lisboa de demonstrações conjuntas de várias Artes Marciais – Kendo, pelos Mestres Ono e Sugano; Aikido pelo Mestre Georges Stobbaerts (belga e introdutor do Aikido em Portugal); e Karate por Hirokazu Kanazawa.

- A 1ª tentativa de enquadrar o Karate na prática desportiva, surgida em Maio de 1972 de iniciativa de José Custódio, a partir da Casa da Mocidade Portuguesa – com a criação do Centro Nacional Juvenil de Karate, ligado ao Ministério da Educação através dos Serviços de Actividades Desportivas e de Ar Livre – é contrariada em 1972 pela criação da CDAM – Comissão Directiva das Artes Marciais – organismo ligado à instituição militar e, portanto ao Ministério da Defesa, através do seu Conselheiro Técnico o Comandante José Manuel Fiadeiro, ele próprio um dos mais antigos praticantes de Judo.

- 1972: assiste-se à primeira participação de competidores em provas internacionais de Karate: no Campeonato Europeu realizado em Março de 1972 na Bélgica e no 2º Campeonato Mundial da WUKO que se realiza em Abril do mesmo ano.

- 1973: os praticantes de Karate Vilaça e Peté Pacheco decidem partir para o Japão, onde se radicam durante alguns anos, com o objectivo expresso de aprender Karate na origem. Ainda nesse Vilaça Pinto, Peté Pacheco, Afonso Lopes Vieira e Gomes da Costa participam nos campeonatos do Mundo de Shotokan em Tóquio.

- No que respeita aos primeiros livros portugueses sobre Karate, eles surgem inicialmente em 1972 e 1973 por iniciativa de Ruy de Mendonça, personagem controverso, que haveria posteriormente de se afastar do país por problemas com a justiça e, de forma mais sólida por iniciativa de Raul Cerveira que, em 1976, o primeiro livro em língua portuguesa sobre Karate-do Shotokai.

- Nas ex-colónias portuguesas de África o Karate também dá os primeiros passos destacando-se nomes como: Elmano Caleiro – Lourenço Marques, Moçambique – que tinha sido discípulo, em França, do Mestre Yoshinao Nambu de Mestre Shigeru Kimurana Rodésia e África do Sul; e Jaime Sequeira Pereira em Luanda, Angola – que treinara Goju-ryu no Japão. Caleiro e Pereira viriam a fixar-se posteriormente – a partir de meados da década de 1970 – no território continental, tornando-se percursores respectivamente dos outros dois grandes estilos de Karate até à altura praticamente desconhecidos em Portugal: Shito-Ryu e Goju-Ryu.

A Década de 1980 – A 1ª Formação Institucional de Treinadores e o Nascimento do Movimento Federativo

- De 25 a 29 de Maio de 1983 é organizado o primeiro Curso de Formação de Agentes de Ensino de 3º grau em Artes Marciais, organizado pela CDAM.

- Em Março de 1985 forma-se, num movimento independente e, de certa forma, contestatário da actuação da CDAM, a 1ª Federação Portuguesa de Karate a FPK.

- Em Janeiro de 1986 forma-se uma 2ª Federação de Karate em Portugal enquadrada pela CDAM – a FPKDA.

- Nos anos seguintes tanto a FPK como a FPKDA realizam alguns cursos de Formação de Treinadores tendo como referência os três graus anteriormente definidos pela tutela, movimento que vai abrando progressivamente até estagnar em definitivo no início da década de 1990.

- A 9 de Fevereiro de 1987 é extinta a CDAM, e revogada toda a legislação relacionada com aquela comissão, mas a dicotomia entre o movimento Federativo do Karate

português ainda se há-de prolongar até 1992.

A Década de 1990: A consolidação do Movimento Federativo no Karate

- 1990: A 13 de Janeiro é publicada a primeira Lei de Bases do Sistema Desportivo.
  - 1991: é publicado um diploma sobre o Regime de Formação dos Agentes Desportivos
  - 1992: o movimento Federativo do Karaté Português unifica-se, finalmente, com a criação a 15 de Junho da Federação Nacional de Karate – Portugal
  - Em 26 de Abril de 1993 é publicada legislação do Instituto Nacional dos Desportos (INDESP), referente a Federações, Conselho Superior do Desporto e Seguro Desportivo.
  - Em 1995 é atribuído à FNK-P o Estatuto de Utilidade Pública Desportiva.
  - 1998: José Patrão como Director do Departamento de Formação da FNK-P e Abel Figueiredo como seu Assessor Técnico, lançam as bases do Movimento Formativo:
  - Em Julho de 2000, realiza-se, em Rio Maior, com o meu total apoio e empenhamento enquanto Secretário da FNK-P, o 1º Curso de Treinadores de Nível 1, emitindo logo de seguida as primeiras Cartelas Profissionais de Treinador de Karate, logo seguidas das suas homólogas para Técnicos de Arbitragem.
  - Graças a esse impulso inicial, de 1998 a 2004 o Departamento de Formação da FNK-P realizou 13 cursos de Treinador-Monitor e 6 Cursos de Treinador de Nível 1, formando um número impressionante de Agentes de Ensino de Karate: 816 Treinadores-Monitores e 316 Treinadores de Nível 1.
  - É importante assinalar neste período, a morte, em 2003 do Dr. Pires Martins, o primeiro professor reconhecido de Karate em Portugal.
  - Em 2005a FNK-P organizou, em Viseu e Lagos, o 1º Curso de Treinadores de Nível II e III que contou com o número impressionante de 100 formandos.
- A Dinâmica Institucional do Karate na Sociedade Portuguesa
- Aspectos Quantitativos
- Em termos quantitativos os números seguintes “falam por si”, dispensando comentários.
- Número de Praticantes Federados
- Segundo as Estatísticas Oficiais do INE (último ano publicado, 2007):
- A FNK-P é a 8ª maior Federação Nacional em termos de praticantes inscritos
  - O Karate tem 14 593 praticantes inscritos na Federação contra 11 783 do Judo, por exemplo.
- Registo Nacional de Pessoas Colectivas
- Por outro lado usando dados de 2005 relativos ao número de associações inscritas no Registo Nacional de Pessoas colectivas, o Karate ocupa o 2º lugar em termos absolutos:
- 1º – Futebol com 963 registos; 2º – Karate com 243; 4º – Golfe com 214; 10º – Atletismo com 127; 11º – Ginástica com 118; 16º – Andebol com 81; e 17º – Judo com 80 registos efectuados;
  - No panorama global das 593 Associações de Artes Marciais verifica-se a seguinte distribuição: Karate (243, ou seja 41%), AM Chinesas (104), Judo (80), Taekwon-do (45), Jujutsu (6), Kendo (6), Ninjutsu (5), Viet-vo-dao (2), Kyudo (1).
- No universo global das artes marciais em Portugal as Japonesas registam 70% das Denominações
- Dentre as Artes Marciais Japonesas o Karate regista 58% das Denominações

- Dentre as Artes Marciais o Karate regista 41% das Denominações

O Karate nos Fluxos e Reflexos Oriente/Ocidente

Concluída esta resenha histórica sobre o Movimento Organizacional do Karate português, importa agora fazer algumas observações relevantes no que respeita às influências recíprocas do Karate na Sociedade portuguesa.

Movimento 1 – Portugal à descoberta do Oriente

- É hoje reconhecido que o mais importante movimento de aproximação do Ocidente ao Japão, após as famosas viagens de Marco Polo é realizado, indubitavelmente, pelos portugueses, no Século XVI, e que Portugal foi o país Ocidental que mais marcou a História do Japão.

- Todavia, tudo indica que a chegada dos portugueses a Cipango, o Japão, geralmente situada entre 1541 e 1543 foi antecedida, cerca de 3 décadas antes, por contactos informais em Malaca, no início do Século XVI, com os chamados Léuios, os habitantes das ilhas Liu-kiu – nome pelo qual os chineses conheciam o arquipélago de Okinawa.

- Curiosamente, continua ainda por esclarecer em definitivo se, de facto, a lenda do Karate a surgir nas ilhas de Okinawa – na sequência da proibição do uso de armas – será mesmo real, ou se resulta de algum exagero das descrições dos historiadores da época...

- Seja como for, o relato da chegada dos portugueses em 1542 a Tanegashima e o primeiro disparo de uma espingarda realizado por Diogo Zeimoto perante o Daymio local, do clã Shimazu, de acordo com as descrições de Fernão Mendes Pinto e outros, é hoje aceite como uma realidade.

- Quando os portugueses chegaram ao Japão o clã Ashikaga estava em decadência e o Japão preparava-se para pôr fim, pela força das armas, a muitos séculos de guerra civil sangrenta que tinham lançado o país no mais completo caos

- Durante 100 anos, chefes guerreiros como Nobunaga, Hideyoshi e finalmente Ieyasu Tokugawa usam os conhecimentos, a força e o prestígio dos portugueses como aliados preciosos na sua batalha pela unificação forçada do Japão.

- Quando em 1603 Ieyasu Tokugawa recebe do imperador o título de Xogum, os portugueses estavam longe de imaginar que, nos próximos 40 anos, o cristianismo (inicialmente tão bem acolhido) iria ser literalmente esmagado e que os portugueses iriam ser expulsos do Japão, juntamente com todos os restantes povos europeus, à excepção dos holandeses.

- O Japão volta a mergulhar por sua própria escolha num quase completo isolamento ao exterior, um isolamento que irá durar 250 anos – um período caracterizado por uma paz musculada, pela força militar imposta do clã Tokugawa.

- É provável que essa proibição, generalizada a todo o Japão em 1634, do uso de armas, esteja na base dos relatos (mais ou menos romaneados) de desenvolvimento de uma técnica de defesa sem armas, desenvolvida secretamente pelos habitantes de Okinawa, a que chamavam Kara-te, ou To-de.

- O grande movimento iniciado pelos portugueses do Século XVI no sentido Ocidente → Oriente, ou Europa → Japão não viria jamais a ser igualado pelos portugueses, ou por qualquer outro país, mesmo após a abertura do Japão ao exterior iniciada em 1868 com a época Meiji.

- Presenças românticas de portugueses no Japão como as de Wenceslau de Moraes na época Meiji (final do séc. XIX e princípio do séc. XX), apesar de toda a riqueza cultural

intrínseca que possuem, não deixam de ser a exceção que confirma esta regra.

Movimento 2 – O Oriente chamado a ensinar no Ocidente

A chegada das técnicas Ju ao Ocidente

- A importância de Gígoro Kano, o fundador do Judo no panorama das relações Oriente
- Ocidente Oriente, vai muito para além da sublimação das técnicas do Jujitsu numa arte marcial superior visando a máxima eficiência e benefícios mútuos h.
- Muito mais do que um diplomata e um educador, Kano foi um filósofo que soube transmitir todos os "cidadãos do mundo".
- Tendo como ideia central a suavidade ("Ju"), como caminho ("Do") de desenvolvimento e de educação, Kano deu início no contexto das Artes Marciais japonesas a um movimento semelhante ao ideal olímpico, mas ainda maior: uma mensagem de tolerância e compreensão mútuas de que o Ocidente estava ávido por receber e que o Japão estava ansioso de transmitir.
- O seu Judo foi o precursor de uma ideia que começou por inundar todas as disciplinas designadas por Shin-Budo (ou "novo Budo") e que, paulatinamente, alastrou para todas as artes marciais japonesas do século XX e, muito em particular, o Karate.
- O Judo chegou a todos os países Ocidentais décadas antes do Karate e Portugal nesse aspecto não foi excepção; quando o Karate chegou em 1963 à Academia de Budo, toda a enorme base filosófica comum a essas duas artes – o ritual, o respeito mútuo, e até a indumentária – já estavam há muito enraizadas;
- A chegada dos Mestres Japoneses e o choque cultural – soluções inesperadas
- Quando os Mestres de Karate japoneses chegaram "em massa" à Europa, nos anos 1960/70 e ainda em alguns casos na década de 1980, trouxeram consigo, sem dúvida, uma considerável panóplia técnica quer em quantidade, quer em qualidade.
- Mas trouxeram muito mais do que isso, trouxeram um conjunto de maneiras de estar diferentes – muitas delas estratificadas ao longo de séculos na Cultura Japonesa – como o Bushido, associado na sua forma "guerreira" ao auge do período Samurai e também na sua forma "ética" e "comportamental" ao período Tokugawa.
- O que é curioso é que muitos desses conceitos chegaram ao Ocidente num momento em que o fenómeno hippie grassava por todo o Ocidente, criando uma espécie de "contra-corrente", que criou curiosos choques e que deu origem a "soluções" que, em alguns casos esses Mestres jamais poderiam antever.
- Rapidamente o "Budo" inicialmente traduzido simplisticamente por "arte marcial" foi aglutinado nos chamados "desportos de combate", evoluindo depois para formas cada vez mais ocidentalizadas, como por exemplo a proliferação nos anos 1980 de fenómenos como o "full-contact" e o "light-contact" e, já nos anos 90, o "body-combat", o "cardio-karate", etc.

Contra-corrente – Portugal em busca dos Mestres Orientais, e na origem

- Um outro fenómeno de "contra-corrente" foi a procura, por alguns praticantes da vinha algo deturpada.
- Assiste-se assim, nos anos de 1960 e 70 à "emigração em busca do Karate" ou, pelo menos ao encontro com o Karate, num processo de emigração, podendo relatar-se inúmeros casos, que já assimilámos mais acima e que agora resumimos:
- 1961: António Cacho vai para Grenoble e estuda Karate com Tran-Huu-Ha;

1965: Gomes da Costa e José Manuel Romano partem para Paris ao encontro de Mestre Yoshinao Nambu;

1968: Manuel Ceia, a exemplo de muitos outros portugueses, vai para França e torna-se discípulo de Mestre Tetsuji Murakami;

1973: Vilaça Pinto e Peté Pacheco partem para o Japão onde se radicam durante alguns anos.

Movimento 3 – A Espiral Centrípeta

Finalmente, nas décadas de 1990 e 2000, as relações Oriente – Ocidente atenuam-se, assistindo-se a um fenómeno que tem a ver com a maturação dos praticantes e das instituições portuguesas de Karate.

Mais uma vez com algum atraso, o Karate português acaba por seguir o exemplo da Europa, seguindo um movimento espiralítico para o seu interior, autonomizando-se progressivamente face ao Japão num movimento de reflexão e de transformação interna que tem como consequências:

- uma aposta clara na formação técnica de agentes de ensino, árbitros e dirigentes;
- e fenómenos de ajuste das regras técnicas e de funcionamento das instituições de forma a adaptar o Karate no seu todo à vivência Ocidental.

Movimento 4 – O Karate Português e a Rede Global

- E quais serão as tendências mais recentes?
- Parte dessas tendências têm a ver com o conceito de Rede Global que está a inundar o Mundo (e já não apenas o Ocidente);
- Graças à Internet e às redes sociais de comunicação, falamos hoje mais facilmente no Facebook com um amigo japonês (provavelmente praticante de baseball) do que com o nosso colega de prática que conhecíamos há 30 anos e que mora no bairro ao lado, mas que, infelizmente, não gosta de computadores;
- Esta globalização da comunicação permite, por um lado minimizar o efeito de periferia geográfica que sempre afectou Portugal, permitindo colocar o Karate português em pé de igualdade com qualquer outro país da Europa, ou do mundo.
- A vinda a Évora, no passado mês de Novembro, de tantos pioneiros do Karate europeu para comemorar conosco os 45 anos do Karate em Portugal, que citámos no início desta apresentação é um bom exemplo deste fenómeno.
- Como contra-correntes eventualmente menos positivas poder-se-á apontar:
  - uma tendência para "virtualizar" e "teorizar" demasiado o Karate, ocupando mais tempo a observar no Youtube vídeos de Kata ou de Kumite do que a praticar, de facto;
  - uma tendência para reagir a essa excessiva teorização e virtualização com o outro extremo, numa busca do "puro e duro".

João Salgado | Presidente da FNKP

#### Bibliografia

- FIGUEIREDO, Abel (2006), A Institucionalização do Karatê – Os Modelos Organizacionais do Karatê em Portugal
- INE, (2007), Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio
- PATRÃO, José (1997-2009), Cronologia Budo, [http://www.cao.pt/crono\\_budo.htm](http://www.cao.pt/crono_budo.htm) (última consulta 2010-01-27)
- PATRÃO, José (1994), Associação Shotokai de Portugal, 25 Anos
- PATRÃO, José (2009), A Gênesis do Karate em Portugal, 1963/1969, Volume 1

A Medicina Chinesa, originária da China e hoje conhecida e praticada em todo o mundo, está documentada desde há 5 mil anos. É, muito provavelmente, não apenas a mais antiga das medicinas, mas também a que mais tem sido praticada ao longo da História da Humanidade.

É uma medicina que se propõe analisar o indivíduo através de um princípio energético e, com esse diagnóstico, proceder ao tratamento por meio das várias disciplinas que englobam a Medicina Chinesa. No Ocidente este conjunto de práticas terapêuticas está presente há cerca de 300 anos. No seu país de origem e no Oriente, é milenar. Acupunctura e Fitoterapia

A disciplina da Medicina Chinesa mais divulgada é, sem dúvida, a Acupunctura que consiste na inserção de agulhas filiformes descartáveis em pontos muito específicos do corpo. Mas a disciplina que raramente é dispensada num tratamento e que é, comparativamente, pouco conhecida, é a Fitoterapia.

Esta parte da Medicina Chinesa refere-se à conjugação de plantas medicinais chinesas em fórmulas que podem ser apresentadas sob a forma de comprimido, cápsula ou gotas, bem como chá ou creme.

A sábia e experimentada Medicina Chinesa tem dado, ao longo dos séculos, provas da sua eficácia, ainda que às vezes pouco claras para a Medicina do Ocidente que, como não tem uma abordagem energética do indivíduo tem dificuldade, em entender como é que a Medicina Chinesa funciona.

Outras Disciplinas

As restantes disciplinas da Medicina Chinesa têm também grande importância, contudo, são menos praticadas no Ocidente, devido, sobretudo, ao estilo de vida Ocidental ser tão diferente do Oriental. Por exemplo, a disciplina da Ginástica Energética ou Qi Gong, é praticada correntemente, todas as manhãs, antes do trabalho, na China. A utilização de ventosas nos pontos usados para a Acupunctura não agrada aos ocidentais pois deixa marcas fortes e hematomas. Já a moxibustão, que é o aquecimento dos pontos de Acupunctura, é facilmente aceite no Ocidente. Outra das disciplinas da Medicina Chinesa é a Massagem Energética ou Tui Na, técnica actualmente mais utilizada no Ocidente, com excelentes efeitos em determinadas patologias, sendo também utilizada para relaxe. Por último, a Dietética é a disciplina que perfaz o todo da Medicina Chinesa, combinada com as restantes disciplinas da Medicina Chinesa, a alimentação regrada pelo diagnóstico energético mostra-se um precioso meio auxiliar num tratamento de Medicina Chinesa.

Portanto, a Medicina Chinesa é o todo das disciplinas de Acupunctura, Fitoterapia, Qi Gong, Tui Na e Dietética. A Medicina Chinesa encara a pessoa como parte de um todo, que é o mundo no qual se insere. Para haver equilíbrio há que tratar cada caso de forma individualizada, pois cada indivíduo, em si, é também um todo.

Para harmonizar a energia e assim curar é preciso harmonizar o todo, ou estar-se-à a tratar apenas parte do problema, levando a que ele volte a surgir, mesmo que sob outra forma. A Medicina Chinesa procura tratar a origem do problema, para o erradicar em definitivo, pois essa é também a postura chinesa ao encarar a vida: analisar cada pequeno aspecto como fruto do todo e essencial para o todo.

"Estes homens, bárbaros do Sudeste, são comerciantes. Compreendem até certo ponto a distinção entre superior e inferior, mas não sei se existe entre eles um sistema próprio de etiqueta. Bebem em copo sem o oferecerem aos outros; comem com os dedos, e não com os pauzinhos como nós. Mostram os seus sentimentos sem nenhum reboço. Não compreendem o significado dos caracteres escritos. São gente que passa a vida errando de aqui para além, sem morada certa, e trocam as coisas que possuem pelas que não têm, mas no fundo são gente que não faz mal." Teppo-ki citado a partir de O Japão visto pelos Portugueses, org. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1993, p.37.

"No reinado do [imperador] Go-Nara... um navio dos Bárbaros do Sul aportou na nossa costa... Deste navio surgiu pela primeira vez uma criatura inominável, de certa forma semelhante à figura de um ser humano mas mais se parecendo a um duende de nariz comprido ou ao demónio gigante Mikoshi Nyudo. Após interrogatório cerrado foi descoberto que este era um ser chamado Bateren.

A primeira coisa que chamou a atenção foi o comprimento do seu nariz: como se de uma concha se tratasse (embora sem a superfície rugosa) ligada por sucção à sua cara. Os seus olhos eram grandes como óculos, e o seu interior amarelo. A sua cabeça era pequena. Nas mãos e nos pés tinha grandes garras. A sua altura ultrapassava os sete pés, e era todo ele preto; apenas o nariz era encarnado. Os seus dentes eram mais compridos do que os de um cavalo. O seu cabelo era cinzento cor de rato, e sobre a sua testa havia uma mancha escura sob a forma de uma taça de vinho invertida. O que ele dizia era totalmente incompreensível: a sua voz era como o grito de uma coruja. Toda a gente correu para vê-lo, congestionando todas as ruas numa total falta de contenção. E todos concordaram que esta aparição era ainda mais terrível do que a poderia ser a dos duendes mais violentos. O seu nome era Urugan Bateren. Embora no seu íntimo planeasse espalhar a religião Kirishitan, parecia ser sua intenção examinar em primeiro lugar a sabedoria do povo japonês. Trazia consigo toda a sorte e tipo de coisas curiosas da Barbárie do Sul." Kirishitan Monogatari citado a partir de George Elison, Deus Destroyed. The Image of Christianity in Early Modern Japan, Harvard University Press, 1991, p.321.

Os textos supracitados apresentam dois olhares distintos dos japoneses sobre os portugueses, fazendo eco da evolução da postura do Japão face ao Ocidente, mais precisamente face a Portugal. A imagem de incivilidade é substituída pela imagem de perigo; o sentimento de benevolência e a curiosidade dão lugar à repulsa e ao horror. Na presente comunicação pretende-se analisar esta evolução – receptividade, assimilação e controlo rigoroso - que se desenvolveu entre meados do séc. XVI, data da chegada dos portugueses, e meados do séc. XVII, data em que o regime Tokugawa impôs a política de «exclusão nacional».

Ana Fernandes Pinto Docente no Instituto de Estudos Orientais da Universidade Católica Portuguesa, e investigadora do Centro de História de Além-Mar, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Rui D'Ávila Lourido | Nas ondas do desejo: O encontro da cultura europeia com a cultura chinesa, através do comércio português na Época Moderna

A evolução em diferentes sentidos da visão europeia sobre o Oriente foi, naturalmente, enformada ao longo dos séculos pelo respectivo contexto cultural, social e político do observador.

O objectivo deste texto é questionar e reflectir sobre o impacto da influência chinesa no quotidiano das sociedades europeias, em especial no Portugal dos séculos XVI ao XVIII.

Quando, como e quais os agentes responsáveis pela divulgação na Europa da moda chinesa, do exotismo asiático seja no aparato individual, representado pelo vestuário (sedas...) e jóias, na decoração do interior das habitações (porcelanas, mobiliário, pinturas...), ou no seu exterior, nomeadamente através de formas arquitectónicas orientalizantes ou do redesenhar dos jardins.

Qual o impacto de Macau na difusão dos produtos preciosos chineses (sedas, porcelanas, jóias, produtos medicinais...)? A cidade portuguesa-chinesa de Macau foi a única porta oficial chinesa, para o comércio europeu com a China até à abertura de Cantão ao comércio estrangeiro (1683). Os estabelecimentos europeus em Cantão vieram intensificar a difusão dos modelos chineses na Europa.

De que forma o comércio português e europeu de produtos chineses influenciou um novo gosto e mentalidade das elites (quer na Europa, quer nas suas colónias)? Esta influência foi multifacetada e afectou vários campos, nomeadamente do Barroco ao Rococo, nas mais diversas áreas artísticas, da pintura à arquitectura, do mobiliário à jardinagem, ficando conhecido por Chinoiserie. Questionaremos a visão tradicional da Chinoiserie. Fará sentido não ter em conta a influência chinesa na Europa, decorrente do comércio português de importação de produtos chineses para Portugal e aos primeiros contactos directos dos Portugueses com os chineses no século XVI? A Chinoiserie é uma designação algo imprecisa e ambígua, ao abranger uma grande amplitude temporal (do século XVI ao XIX), uma diversidade de estilos artísticos (nomeadamente do Barroco ao Rococó e Rocaille) e uma multiplicidade de influências geográficas (nomeadamente da China, Japão, Índia e Pérsia), mas talvez aí resida a sua riqueza simbólica e a sua fraqueza como instrumento operativo.

A influência chinesa e Oriental foram utilizadas igualmente como instrumento ideológico-político de sectores da elite europeia no contexto da sua própria sociedade, de forma a reforçar a sua posição social dominante. A nível diplomático serviu aos estados europeus e suas cortes para sublinhar a sua grandeza e feitos heróicos no confronto com os outros que inicialmente não tinham acesso directo à China ou ao Oriente.

Byung Goo Kang (Instituto Oriental, FCSH) | Evolução da Representação Cartográfica Portuguesa sobre a Coreia

Introdução

O Extremo Oriente conhecia-se na Europa já há muito tempo, devido às informações dos viajantes e comerciantes muçulmanos. Mais tarde, já no século XIII, os europeus começam a visitar e ter contactos directos com os povos asiáticos, tão longínquos. Em 1246 Giovanni de Plano Carpini é o primeiro europeu a visitar o Império Mongol, sob a ordem do papa Inocêncio IV, deixando um itinerário – mais tarde publicado por Hakluyt Society - com o título *Liber Tartarorum*. Cheong Un-yong, *Dong-Bang-Kyeon-Mun-Rok* (Livro de Marco Polo), pp.3-4 e 25, Seul, Coreia, 1983; Soh Jong-churl, "An Historical Sketch of Korean Maps Appeared in Early Western Maps", in *Chi-Ri-Hak* (Geografia), nº 24, pp. 39-53, Seul, Coreia, Outubro 1981. Outro frade da mesma Ordem Franciscana, Guillaume de Rubruquis, chega a Karakorum e encontra-se com o Grande Khan, sob os ordens do papa Inocêncio IV e do rei francês Luís IX. A viagem deste flamengo decorre entre 1252 e 1255 e, pela primeira vez, informa os europeus da existência da Coreia, sob o nome de "Cauli", palavra chinesa da dinastia "Koryeo" (918-1392). Cheong Un-yong, *Op. cit.*, pp. 4 e 25; Soh Jong-churl, *Op. cit.*, p. 41. A terceira viagem é do famoso narrador e viajante italiano Marco Polo que também faz referência a "Cauli" no Capítulo V do Livro Segundo da sua obra: O Livro de Marco Polo – O Livro de Nicolao Veneto – Carta de Jeronimo de Santo Estevam, Publicações da Biblioteca Nacional, por Francisco Maria Esteves Pereira, Lisboa, 1922 (fac-simile da edição de Valentim Fernandes alemão, Lisboa, 1502). No século XIV há ainda um outro frade franciscano italiano - Oderico da Pordenone – que chega a Cantão e, no regresso, visita Lasa, capital de Tibete, como o primeiro ocidental. No seu itinerário, Oderico da Pordenone faz referência ao Reino da Coreia. Gumma y Marti, M. Alfred, "La Priorité des Espagnols dans la connaissance géographique de la Corée", in *Bulletin de la Société de Géographie et d'Études Coloniales de Marseille*, tomo XXXII, Marseille, 1908, p.14.

Cartografia Portuguesa do Extremo Oriente

Antes de chegarem ao Oriente, em 1498, os portugueses já dispunham de informações suficientes para elaborar cartas cartográficas. Sob forte influência ptolomaica, juntam os conhecimentos geográficos do Extremo Oriente obtidos pelos viajantes, comerciantes e missionários franciscanos, durante as suas viagens ao Oriente. Assim aparece o Mapa-mundi de Fra Mauro, de 1457 a 1459, a primeira carta valiosa portuguesa da representação cartográfica do Extremo Oriente, salvo a carta catalã de 1375 que é de um tempo muito anterior ao nosso estudo. O Planisfério de Henricus Martellus Germanus, de 1489 a 1492, e o Globo de Martim Behaim, de 1492 são, como o Mapa-mundi de Fra Mauro, produzidos no estrangeiro mas não temos nenhuma dúvida de que são portugueses.

Depois da grande viagem de Vasco da Gama, 1497-1499, os portugueses começam a ter contactos directos com os povos asiáticos na Índia para onde levam valiosas informações árabes e chinesas, dando um enorme contributo na execução das obras cartográficas portuguesas. Em 1502, dispomos já do Planisfério chamado de Cantino, o

Mapa-mundi de Canerio (1505 a 1506) e outro Mapa-mundi designado de Egerton, no Museu Britânico, de c. 1510. O Mapa-mundi de Canerio representa possivelmente o Japão, com o nome de "Cingrina.y.", e tem uma legenda curiosa com a palavra "xpãos".

Na primeira metade do século XVI encontra-se uma carta extraordinária e talvez excepcional que representa todo o Extremo Oriente com muita exactidão. Ao compararmos esta carta de Francisco Rodrigues com a carta moderna, vemos que até a parte da Coreia se encontra representada. É uma obra feita através de contactos directos e informações mais precisas.

A ilha chamada de "chis" da carta anónima atribuída a Pedro Reinel, de c. 1517 assim como a ilha denominada "PARIOCO INSVLA" do Atlas de Lopo Homem – Reineis, de 1519, têm uma probabilidade de ser a Coreia. Os coreanos do Reino de Silla (a.c. 57-b.C.935) tinham muitos contactos comerciais com os árabes, e estes davam as informações geográficas da Coreia aos geógrafos e cartógrafos muçulmanos, que mais tarde descreviam a Coreia como um arquipélago de seis ilhas, a leste da China e no fim do "bahr al-sin" (Mar da China). Durante a dinastia coreana seguinte, chamada "Koryeo" (918-1392), os autores árabes continuavam a chamá-la de Silla pois, como não estiveram na Coreia, especificamente numa ilha de comércio, repetiam mesmo este nome anterior da Coreia, e ainda que soubessem de Koryeo, não podiam relacionar a nova dinastia com a antiga de Silla. Soh Jong-churl, Op. cit. Os portugueses obtiveram algumas cartas árabes onde a Coreia era representada como um arquipélago de seis ilhas e os cartógrafos executaram as suas cartas em conformidade com as informações e as obras árabes. Existe, pois, uma possível representação da Coreia no desenho nestas ilhas que ficam entre 32° e 39° N em "chis", e entre 34° e 40° N em "PARIOCO INSVLA".

A seguir, as cartas de Diogo Ribeiro, de 1525 a c. 1532, não mostram grande desenvolvimento cartográfico na representação do Extremo Oriente. Apenas nestas cartas aparece uma invenção ligada à circunviagem do Extremo Oriente. Apenas nestas que, aliás, Nuno Garcia de Torenó utiliza pela primeira vez na sua carta de 1522. Além do Estreito de Magalhães, representa "Y. de ladrones" ou "ys. de los ladrones" entre 12° e 13° N, que é diferente da "J. dos ladrones" das cartas do Tipo Lopo Homem e do Tipo Bartolomeu Velho – Vaz Dourado, à volta de 33° N. As restantes cartas do segundo quartel do século XVI não mostram, igualmente, grande progresso na representação do Extremo Oriente, à excepção de um planisfério anónimo de c. 1550 existente na Biblioteca Vallicelliana de Roma. No entanto, neste planisfério, o Japão aparece vagamente representado, de uma forma imprecisa e algo mística.

#### Tipo Lopo Homem

Entrando na segunda metade do século XVI os portugueses ficam mais perto da Coreia, pois já entraram no Japão na década de quarenta daquele século, quer através de viajantes e comerciantes, quer de missionários jesuítas como o padre Francisco Xavier, em 1549. O Planisfério de Lopo Homem, de 1554, protótipo das cartas do Tipo Lopo Homem na representação da Coreia, mostra pela primeira vez a Península Coreana em forma de fígado com ponta aguda. No mar sul da Coreia, a cerca de 33° N, apresenta-se a ilha de Jeju com o nome de "J. dos ladrois". Ao lado direito da Coreia, o Japão está representado como um arquipélago ligado a uma península.

Quanto à denominação de "J. dos ladroes", que também aparece noutras cartas da

segunda metade do século XVI e ainda em algumas do século XVII, temos a explicação da sua origem. Esta ilha actualmente chamada de "ilha de Jeju" começa a ter, a partir da segunda metade do século XVII, outro nome - "Fongma" - e mais tarde, "Quelpaert", por exemplo, na obra de Hendrik HammeI, um marinheiro holandês naufragado na ilha de Jeju em 1653. HammeI, Henrik, Relation du naufrage d'un vaisseau hollandois sur la coste de l'isle de Quelpaerts, Paris, 1670. Então vejamos as razões possíveis para o primeiro nome: Primeiro, a ilha de Jeju fica no caminho marítimo entre a China e o Japão e é possível que os navios portugueses tenham sido algumas vezes atacados por piratas asiáticos à volta desta ilha. Segundo, estes piratas estavam bem organizados e fortes para lutar contra os portugueses normalmente armados, o que era pouco provável para os coreanos da ilha de Jeju ou da costa sul da Coreia, tendo em conta a situação militar coreana de então. Terceiro, a História de Koryeo diz que a partir de c. 1350 as costas sul e oeste da Coreia eram frequentemente atacadas por piratas japoneses, e que a dinastia de Ming também fez um bloqueio costeiro contra estes piratas nipónicos. Por fim, desde que os portugueses chegaram e entregaram espingardas aos japoneses, os piratas iam para longe da costa japonesa, aproveitando de vez em quando a fraqueza do governo central japonês. Com estas razões podemos chegar à conclusão de que o nome de "J. dos ladroes" tem a sua origem nos piratas japoneses. Mas não esqueçamos que este nome é aplicado a muitas ilhas onde talvez acontecesse alguma pirataria ou roubo dos povos locais, por exemplo, as ilhas do Japão nas cartas de Fernão Vaz Dourado e as ilhas no caminho da Nova Espanha a Manila em quase todas as cartas, depois da circunviagem de Magalhães. Ribadeneira, P. Marcelo de, Historia de las Islas del Archipiélago Filipino y Reinos de la Gran China, Tartaria, Cochinchina, Malaca, Siam, Cambodge y Japon, Libro Primero – Capítulo XIX – Como un Religioso Descalzo Estuvo en las Islas de los Ladrones, pp. 85-89, Madrid, 1947

A representação cartográfica da Coreia do Tipo Lopo Homem aparece nos cinco atlas de Diogo Homem - 1558 a 1568. Um atlas anónimo atribuído a Diogo Homem, de c. 1565, representa a Coreia como uma grande ilha quase ligada ao continente, pela primeira vez na cartografia portuguesa desde que começa a ser representada a Coreia, isto é, no Planisfério de Lopo Homem. O erro da representação nesta carta pode ser interpretado de quarto maneiras: Primeiro, pode ser erro do cartógrafo que copiou o original português; Segundo, pode ser erro do cartógrafo coreano que desenhou o original, que ia servir de modelo ou protótipo para as cartas chinesas da Coreia; Terceiro, erro do cartógrafo chinês que entregava a cópia do original coreano aos portugueses; Poderá ainda ter sido erro do cartógrafo português que entregava a cópia da cópia chinesa do original coreano a este cartógrafo português anónimo. No Tipo Luis Teixeira, a representação errada da Coreia, em que esta aparece como uma ilha, tem a origem da segunda das quatro razões acima citadas. Na carta anónima portuguesa de c. 1565 o erro pode resultar da primeira razão apontada, pois outras representações são iguais às das cartas de Diogo Homem.

Passando para o Planisfério de André Homem, de 1559 e para o Atlas anónimo do Livro de Marinharia de João de Lisboa de c. 1560, deparamo-nos com outro tipo de representação cartográfica da Coreia. No entanto, este Tipo Lopo Homem continua a aparecer até mais tarde no Planisfério de Domingos Teixeira, de 1573 ebm como no estrangeiro como, por exemplo, em Antonio Millo, de 1582-1584, que copiou fielmente a carta anónima portuguesa atribuída a Diogo Homem, de c. 1565, pois neste Planisfério

italiano a Coreia aparece como uma ilha, representada exactamente da mesma maneira.

#### Tipo Bartolomeu Velho – Vaz Dourado

Primeira carta datada do Tipo Bartolomeu Velho – Vaz Dourado da representação da Coreia encontra-se em Florença. São as cartas do Pacífico e da Ásia de Bartolomeu Velho, de 1561. Nestas cartas a Coreia está traçada como uma península incompleta, mas de forma mais aproximada da realidade do que aquela que vemos no Tipo Lopo Homem. Aparece também pela primeira vez o nome moderno da Coreia, "core", que iria ser substituído por "chore" nas cartas de Fernão Vaz Dourado, de 1568 a 1580, no lugar da actual Ilha de Jeju. A costa oriental da Península Coreana estende-se indefinidamente para norte, enquanto o Japão está completamente isolado do Continente Asiático, o que é diferente do Japão representado nas cartas do Tipo Lopo Homem. Tanto a carta em fuso de c. 1560 como a Cosmographia de Bartolomeu Velho, de 1568, fazem a mesma representação da Coreia, enquanto o Atlas anónimo atribuído a Velho, de c. 1560, difere das outras por ter o nome incompreensível da Coreia, "puturos" e, além de "J. de core", outro nome "J. dos Ladrois".

Como Armando Cortesão, Armando, Cartografia e cartógrafos portugueses dos séculos XV e XVI, vols. I e II, Lisboa, 1935 classifica o Atlas de Lázaro Luis de 1565 como Tipo Lázaro Luis – Vaz Dourado, este atlas tem muitas representações cartográficas comuns com as cartas de Dourado, embora o autor fale do Japão. A Coreia tem a sua forma geográfica semelhante à das cartas de Dourado, ainda que tenha menos toponímia e alguns nomes diferentes. Aparece na Ilha de Jeju o nome de "chasião" que deve ser uma variante do nome da dinastia de então, Joseon (1392-1910) e, no interior sul da Coreia, vê-se "Ilhas dos Ladromis" que, pela primeira vez, aparece inserido dentro da península em vez de uma ilha, normalmente a Ilha de Jeju nas cartas anteriores.

Outro protótipo, que se serve para as cartas do Tipo Bartolomeu Velho – Vaz Dourado, é a carta do Japão de Vaz Dourado, de 1568. Nesta carta especial encontramos pela primeira vez o nome "CONRAI", transcrição da palavra japonesa da Coreia "Corai", o que significa que esta carta especial do Japão e da Coreia tinha um original japonês. O cartógrafo português copiou o original muito cuidadosamente conseguindo, assim, pôr as indicações de minas de ouro e prata, os reinos japoneses e outra numerosa nomenclatura no Japão, enquanto na Coreia coloca pouca toponímia, pois os japoneses também possivelmente não tinham cartas especiais e exactas nessa altura. As representações da Coreia, sob o nome de "Costa de Conrai", dos Atlas de 1568, 1570, 1574, 1575, c. 1576 e 1580, são mais ou menos iguais. Só a carta do Extremo Oriente do fólio 11 do Atlas de 1580 tem novos dados: A ilha chamada de "core", à direita da Península Coreana, que talvez possa corresponder à Ilha de Ulreungdo, que fica a cerca de 37.5° lat. N; Outra é a ilha japonesa chamada de "xuxima", que fica entre os dois países, de tamanho um pouco menor do que a Ilha de Jeju.

Nas duas cartas de Fernão Oliveira, de 1570, a Coreia tem representação semelhante à do Atlas anónimo atribuído a Bartolomeu Velho, de c. 1560, e ao Atlas anónimo atribuído a Sebastião Lopes de c. 1565, no que se refere à ilha costeira da Coreia que está traçada de uma forma muito simples e pronunciada. A carta de Luís Jorge de Barbuda, de c. 1575,

publicada na edição de 1584 do Theatrum Orbis Terrarum, de Abraão Ortélio, mostra a Coreia como uma península pouco proeminente com a sua costa irregular e complicada em comparação com outras cartas deste Tipo. No entanto, Ortélio mostra a Coreia melhor representada dentro do Tipo. Num fragmento de um Planisfério anónimo atribuído a Luís Teixeira ainda se encontra o Tipo Bartolomeu Velho – Vaz Dourado, com bastante semelhança à carta da China de Jorge de Barbuda, em Ortélio, no contorno da costa oriental da Coreia. Esta representação da Coreia, cuja costa é simples e prolongada para o norte, do lado direito, encontra-se também noutras paisagens estrangeiras, que eram muito influenciadas pela cartografia portuguesa, como no caso da Holanda e da Bélgica. Mota, Avelino Teixeira da, "Influence de la Cartographie Portugaise sur la Cartographie Européenne à l'Époque des Découvertes", in Les Aspects Internationaux de la Découverte Océanique aux XVIIe et XVIIIe siècles, pp. 223-248

#### Tipo Luís Teixeira

No Tipo Luís Teixeira da representação cartográfica portuguesa da Coreia, encontra-se a Coreia como uma ilha completamente separada do Continente Asiático. O erro na representação da Coreia como uma ilha tem a sua origem nas cartas originais coreanas, que iam servir de protótipo e modelo das cartas chinesas para desenhar e traçar a Coreia. A maior parte das cartas ocidentais utilizavam e copiavam as cartas chinesas, onde as portuguesas também entram, para a representação da Coreia. É evidente que os autores portugueses das cartas do Tipo Luís Teixeira utilizaram as cartas chinesas como Ko-geum-hyeong-seung-ji-do de 1555 e Hwang-myeong-yeo-ji-ji-do da primeira edição em 1531 ou da segunda edição em 1536 que são, sem dúvida, as cópias dos originais coreanos para a representação da Coreia. Soh, Jong-churl, Op. cit. A carta coreana chamada de Dong-guk-ji-do de Jeong Seop e Yang Seong-ji, em 1463, e outras cartas coreanas contemporâneas, representaram o Rio Apropok e Rio Duman como se eles separassem a Coreia do Continente da Manchúria. Kim, Kyung-sung, "The Study of the old Korean maps", in Nak-San-Ji-Ri (Geografia de Nak-San), nº 4, pp. 17-24, Seul, Coreia, 1977 Mais tarde, em 1484, outra carta chamada de "Pal-do-tchong-do" in Dong-guk-yeo-ji-seung-ram representa o Rio Apropok e o Rio Duman como se eles se juntassem na Montanha Baekdusan, separando a Coreia do Continente Asiático.

Na carta especial do Japão, de c. 1592, publicada por Abraão Ortélio no seu livro Theatrum Orbis Terrarum em 1595, o autor desta carta, Luís Teixeira, representa a Coreia como uma ilha sob a forma de batata doce, pela primeira vez na cartografia portuguesa. E no Planisfério do Atlas de João Baptista Lavanha – Luís Teixeira, vê-se de novo a Coreia representada dentro do Tipo Luís Teixeira, sob a forma insular e esta vez com uma ilha inominada correspondente à Ilha de Jeju. O Japão, nestas duas cartas de Luís Teixeira, está representado mais desenvolvidamente por influência da cartografia japonesa, tal como na carta especial do Japão, da autoria de Inácio Moreira, de c. 1590. A data da carta de Moreira tem sido discutida por muitos autores, e eu estou de acordo com a data atribuída por Jos. Fr. Schütte. Schütte, Jos. Fr., "Ignacio Moreira of Lisbon, Cartographer in Japan 1590-1592", in Imago Mvndi, vol. XVI, pp. 116-128, Amsterdam, 1962

Uma carta irregular do Tipo Luís Teixeira - devido à representação que faz da Coreia, em forma de batata em vez da forma de batata doce - encontra-se no livro de Linschoten intitulado de Itinerario... de 1596. Esta carta, da autoria de Bartolomeu

Lasso, mostra a sua toponímia muito influenciada por Fernão Vaz Dourado e a representação do Japão dentro do Tipo Vaz Dourado classificado por Dahlgren. Dahlgren, E. W, *Les débuts de la Cartographie du Japon*, Upsala, 1911 Tem uma pequena ilha entre o Continente Asiático da Manchúria e a Coreia, que começou a aparecer desde a carta de Lázaro Luís do Tipo Bartolomeu Velho – Vaz Dourado, de 1563, e que aqui me parece corresponder à ilha *Wihwado* localizada no Rio Aproc.

Ainda muito mais tarde, depois do aprecimento do Tipo Manuel Godinho de Erédia na representação cartográfica da Coreia, em 1613, continua o Tipo Luís Teixeira por António Sanches, nas cartas de 1623 e de 1641.

#### Tipo Manuel Godinho de Erédia

Em 1602 Mateo Ricci, padre italiano da Companhia de Jesus, publica, em Pequim, um mapa-mundi em que apresenta a figuração do Extremo Oriente, incluindo a Coreia como uma península. Este mapa-mundi de Ricci, em chinês, é a primeira carta geográfica europeia em que se apresenta quase correctamente a Península Coreana, e que dá muita influência aos cartógrafos europeus, em particular, aos portugueses para a representação da Coreia. Na carta da China (1609) executada por um agente inglês em Madrid, a Coreia está representada como uma península, mas o autor desta carta, não tendo a certeza na forma da Coreia, representa-a dentro do Tipo Luís Teixeira, ligando-a ao Continente de Manchúria por algo semelhante a uma ponte. Esta carta anónima manuscrita da China, existente no Museu Britânico com a cota "Cotton MS Aug. II. ii. 45", foi desenhada, aparentemente, das fontes espanholas mas, com a representação da Coreia no Mapa-mundi de Mateo Ricci este tinha, sem dúvida, uma carta original coreana do cartógrafo chinês, quem copiou essa tal carta coreana e depois a deu aos espanhóis.

Nestas duas cartas a Coreia está representada como uma península, tal como na carta de Manuel Godinho de Erédia de 1633 que veremos a seguir, mas onde a Coreia está muito perto da Península de Chantung da China, o que é se deve, também, à influência das cartas originais coreanas. Uma carta coreana, por exemplo, chamada de *Hon-Il-gang-ri-yeok-dae-guk-do-ji-do*, mapa-mundi mais antigo na Ásia Chói, Jae-hwa, "Han-Guk-Ji-Do Bal-Dal-Sa" (História da cartografia Coreana), in *Han-Guk-Ji-ji-Tchong-Ron*, pp. 107-142, Seul, Coreia, 1980, representa a Coreia perto da Península de Chantung, com uma forma parecida à da península representada na carta de Ricci e à das cartas do Tipo Manuel Godinho de Erédia. Segundo diz o autor coreano Kwon Geun (1352-1409) no seu livro intitulado de *Tang-tchon-jip*, este mapa-mundi data de 1402 e é da autoria de Kim Sa-hyeong, Lee Mu e Lee Hoe. Esta carta coreana e outras cartas da origem coreana foram facultadas aos cartógrafos estrangeiros, principalmente aos chineses que iam ter contactos com os europeus, para a representação cartográfica da Coreia do Tipo Manuel Godinho de Erédia.

Nas cartas de 1633, em Declaração de Malaca, Godinho de Erédia representa a Coreia como uma península, mas sem a Ilha de Jeju, sendo o autor considerado como o primeiro europeu que representa a Coreia sob a forma mais moderna na cartografia europeia, pois a carta anónima inglesa de Madrid enquadra-se melhor no Tipo Luís Teixeira. E as cartas do atlas-miscelânea anónimo atribuído a Manuel Godinho de Erédia, em c. 1615-1622, atá já representa a Ilha de Jeju.

Todas as cartas de João Teixeira (Albermaz), de c. 1628 a 1649, representam a Coreia dentro do Tipo Manuel Godinho de Erédia com mais desenvolvimento, mostrando também a Ilha de Jeju sem nome e muitas ilhas nas três costas coreanas, o que não acontecia em Godinho. O Atlas Universal de João Teixeira I, de 1630, representa, nitidamente, o Rio Aproc e a montanha chamada de *Baekdusan*, no norte da Coreia; a costa oeste da Península aparece mais desenvolvida. A carta de 1649, obra cartográfica da data posterior neste estudo, de João Teixeira I, não mostra grande alteração ou progresso comparativamente com outras cartas do mesmo autor, apesar de ser uma obra mais recente.

A carta mais completa e perfeita na representação cartográfica da Coreia, entre as cartas que tratamos neste estudo da evolução da cartografia portuguesa da Coreia, da segunda metade do século XV à primeira metade do século XVII, encontra-se no Atlas português anónimo existente na Henry E. Huntington Library, de San Marino, Califórnia, com a cota "HM 39", e data de c. 1630. A representação da costa oeste da Península Coreana e a forma da Ilha de Jeju são quase perfeitas. Mas esta carta tem a sua origem nas cartas japonesas. Por exemplo, uma carta japonesa chamada de *Ikada*, de c. 1585-1587, representa a Coreia e o Japão tal como nós vemos nesta carta anónima portuguesa. Em preparação da Invasão Japonesa à Coreia (1592-1598), Toyotomi Hideyoshi mandou elaborar as cartas do Mar da China, em especial as cartas da Coreia. Encontra-se actualmente esta carta referida na colecção do ex-marquês Ikeda, Okayama, Japão, e representa a Ásia, desde a Arábia ao Japão, medindo 743 x 503 mm. Esta carta, executada em pergaminho, serviu de base, provavelmente, para elaboração da carta anónima portuguesa de c. 1630.

Ao acabar o nosso estudo, veremos algumas cartas importantes através das respectivas imagens em que se mostram os aspectos característicos da representação cartográfica da Coreia. São catorze cartas:

- 1) Francisco Rodrigues : c. 1513
- 2) Anónimo – Pedro Reinel : c. 1517
- 3) Lopo Homem – Reineis : 1519
- 4) Lopo Homem : 1554
- 5) Anónimo – Diogo Homem : c. 1565
- 6) Bartolomeu Velho : 1561
- 7) Lázaro Luís : 1563
- 8) Fernão Vaz Dourado : 1570
- 9) Luís Jorge de Barbuda : c. 1575
- 10) Luís Teixeira : 1595
- 11) Bartolomeu Lasso : 1596
- 12) Manuel Godinho de Erédia : 1613
- 13) João Teixeira I : 1649
- 14) Anónimo : c. 1630

## Teotónio R. de Souza | O «Tiatr» goês: Uma Expressão Dramática Cultural e Contra-cultural

Um artigo de investigação da autoria do sociólogo indiano Pramod Kale e publicado em Mumbai, na revista *Economic & Political Weekly*, em 22 de Novembro de 1986, pp. 2054-2063, está ainda longe de estar ultrapassado. Adopta um modelo teórico de análise – "essencialista-epocalista" que foi buscar a Clifford Geertz (1973). Considera este modelo mais adequado do que o modelo mais conhecido e utilizado, "tradição-modernidade". Enquanto este último modelo dá mais vantagens de prevalectimento e vitória à modernidade, o outro modelo permite compreender melhor a tenacidade de alguns elementos essencialistas do património cultural para se adaptarem bem e tirarem partido dos desafios históricos que vão surgindo, marcando assim a sua relevância epocalista.

"Tiatr" (derivado do "teatro" português) é uma transformação "epocalista" de zagor e khell, as duas variantes dramáticas que os goeses herdaram dos tempos pré-coloniais. Eram expressões populares em Konkani, ao nível das aldeias e associadas com as festividades religiosas que no calendário hindu estiveram sempre associadas às colheitas e outras atividades socio-económicas. A política de imposição do Cristianismo tridentino e inquisitorial de formas culturais europeias do colonialismo português tiveram um impacto transformador significativo nas instituições socio-económicas e culturais de Goa.

Eu próprio e muitos outros temos analisado e publicado muito sobre este processo em que foram subvertidas as instituições culturais e tentou-se aniquilar, ou pelo menos marginalizar a língua Konkani, o veículo da cultura pré-colonial e uma ligação entre os convertidos e os não-convertidos ao Cristianismo, bem como entre as classes sociais de todas as classes e castas goesas.

A abolição da Inquisição, a extinção das ordens religiosas, as liberdades políticas introduzidas pelo liberalismo, permitiram aos goeses manifestarem-se publicamente. Enquanto as elites nativas afetas ao colonialismo produziam peças teatrais em português, os naturais de classes média e baixa aproveitaram da nova linha de ferro e os novos "clippers" (barcos a vapor) que ligavam Goa à Índia Britânica na primeira metade do século XIX para emigrarem a Bombaim em grande escala. Aí encontraram o espaço social e condições materiais que permitiram a invenção do "tiatr" a partir de 1892. Lucázinho Ribeiro e João Agostinho Fernandes são considerados pioneiros do "tiatr".

A língua Konkani foi um elo de ligação cultural dos emigrantes goeses, congregados em «kudds» (casas residenciais) que acolhiam os emigrantes goeses organizados por aldeias para trás em Goa. Curiosamente, retiveram um complexo de superioridade que o colonialismo português lhes tinha providenciado através de ocidentalização e cristianismo. É de notar que mesmo no contexto do descontentamento provocado pelo "Acto Colonial" do Estado Novo e o movimento posterior pela "libertação" de Goa, o "tiatr" goês nunca se manifestou contra a presença colonial portuguesa. Pelo contrário, alguns artistas foram aproveitados pelo regime português em Goa para contrariar o movimento independentista em Goa.

Na era pós-colonial o "tiatr" tornou-se um instrumento político-cultural de luta pelo reconhecimento da língua Konkani como uma das línguas na Constituição da Índia, e

como língua oficial do Estado de Goa. Aproveitando as novas tecnologias e novos estímulos financeiros, uma versão "comercial-industrial" de "tiatr" está a ganhar terreno como um divertimento popular em Goa e nos destinos da diáspora dos falantes da língua Konkani, e não só dos goeses. O "tiatr" mantém-se fiel às suas componentes essencialistas: a língua Konkani, a defesa das classes oprimidas, e os valores familiares. São estes elementos que são adaptados aos novos desafios histórico-epocalistas e conferem ao "tiatr" a sua popularidade cultural e a sua força contra-cultural.

Vai no link abaixo a minha bibliografia atualizada, mas encontram-se também em linha no ReCil Lusófono e no Scribd (pesquisar no Google) vários outros textos publicados que permitem contextualizar a temática.  
<http://bit.ly/6fflQ9>

Teotónio R. de Souza - Departamento de História, Universidade Lusófona, Lisboa

In the case of the former Estado da Índia, two things about miscegenation are very clear. First, that we (denizens of Goa) are of pure blood, and miscegenation was by and large an aberration as opposed to the other Portuguese controlled territories across the globe. On the other hand, we are completely (or is it largely?) miscegenated in terms of culture, producing as a result the Único Luso-Indian, or Indo-Portuguese culture.

While not presented by an art historian, this paper will use a few art objects to from the famed cultural trove of Indo-Portuguese art - to begin the discussion on the manner in which caste determines the manner in which we understand these miscegenations. Caste obsessions are critical in the manner in which miscegenations are erased, and the pedigrees of other miscegenations are erased.

It is assumed that this discussion will assume significance because of the dominant manner in which we understand the Estado da Índia, and the manner in which contemporary interest of Portugal in India is being forged outside of this former relationship with the Estado da Índia. The Estado da Índia, this paper will argue, needs to be understood as a space profoundly impacted by the British Raj and its epistemological frameworks, in which caste and purity played (and continue to play) a significant role. Getting a handle on these epistemological frameworks will allow us to understand the peculiar case of the miscegenation in the former Estado da Índia.

Jason Keith Fernandes, Dept. of Anthropology, ISCTE.

Alguns apontamentos introdutórios

O tema da mulher foi sempre um dos motivos favoritos dos artistas orientais. E, em geral nenhum monumento religioso é destituído dessa vertente ornamental. Os artistas acreditavam que sem a representação feminina o monumento, um espaço religioso e de fé, ficaria como que estéril e não daria frutos, daí a existência de uma multiplicidade e diversidade de figuras femininas.

As grutas de Ajanta, Ellora e Elephanta são disso exemplo as representações femininas vão desde as deusas às mulheres terrenas.

Com esta reflexão pretende dar um contributo singular para a compreensão da representação da figura feminina na forma escultórica.

A tradicional arte oriental associa-se, frequentemente, à religião e no período temporal e espacial em estudo estes factores não são de todo fenómenos isolados.

Há um processo de desenrolar das origens da arte fundamentadas no passado e a arquitectura religiosa e a arte a ela associada têm um desenvolvimento gradual, não se trata pois de uma súbita explosão de actividade artística, mas sim o resultado de uma longa evolução cultural. Daí que se tente correlacionar a arte indiana com as mais antigas tradições da arte religiosa.

Embora as origens da arte oriental estejam perdidas na pré-história, os mais antigos exemplares de arte indiana provêm da civilização do vale Indo, no terceiro milénio a.C., tendo a civilização indiana desenvolvido uma cultura urbana e tido a sua própria tradição artística. Os objectos de arte encontrados nas escavações de Mohenjo-Daro e Harappa, dão-nos provas da Civilização do Vale do Indo e da antiguidade da arte indiana.

Além de diversos objectos em terracota, selos e fragmentos de cerâmica pintada, foram encontrados, entre os objectos encontrados nas escavações, uma estatueta em bronze, uma bailarina e dois torsos masculinos que confundiram os estudiosos de arte. A natureza artística excepcional do torso masculino é anatomicamente uma peça perfeita, lembrando as esculturas mais tardias da Grécia e Roma, o tronco é modelado de forma tão perfeita que se torna difícil crer que é uma peça do terceiro milénio a.C.

Igualmente interessante é a figura da bailarina, uma peça primorosa, representando uma figura esguia, mas, infelizmente os pés e tornozelos estão partidos. Tem erguida a perna esquerda na atitude de uma dançarina, descansa a mão no quadril no lado direito, enquanto a mão esquerda, com pulseira, sustenta uma tigela. A figura está nua à excepção dos ornamentos nos pulsos e tornozelos. Embora as suas características não sejam tão refinadas quanto as das figuras masculinas, apresenta muito movimento.

Os arianos adoravam a natureza e eram muito criativos em termos religiosos, filosóficos e literários mas não tinham uma tradição artística própria.

Ídolos de barro, instrumentos sagrados usados em rituais religiosos e fragmentos de cerâmica pintados são o que resta da época védica.

Até hoje não se conseguiu obter uma significativa marca da actividade artística entre 1500 a. C. e 300 a.C. Há um vazio de mais de um milhar de anos e a realidade é que as formas de arte nessa época eram na totalidade realizadas em materiais perecíveis.

De facto, se não houvesse uma continuidade na tradição artística, teria sido impossível

de conseguir o elevado nível de execução que se vê nos trabalhos encontrados. Parece, portanto, razoável assumir que a actividade artística se prolongou durante todo o segundo e terceiro milénio a.C.

Provavelmente, a pintura seria mais popular do que a escultura durante este período, nos escritos épicos deparamos com referências à pintura em galerias do palácio de Ravana e que vêm mencionadas no Ramayana. Uma prova literária importante surge no Divyavadana, onde é mencionado o retrato de Buda, realizado pelo artista da corte do rei Bim Bisaras.

Patandjali refere o costume que os professores de religião tinham para explicar as ideias religiosas servindo-se da ajuda de pinturas.

No seu Kamasutra, Vatsyayana refere a pintura e recomenda que cada cidadão devia ter escovas e uma caixa de pintura em sua casa.

A literatura clássica contém referências numerosas à pintura em particular à pintura de retrato e a pinturas murais que são muitas vezes mencionados na literatura clássica sânscrita. Por ser um trabalho mais fácil e menos laborioso, a pintura era mais popular em comparação com a escultura.

Não possuímos quase nenhum modelo de pintura daquela época, excepto a cerâmica pintada devido à natureza perecível da sua feitura.

O surgimento da arte budista na Índia ocorreu antes do século terceiro a.C., no reino de Ashoka. A primeira arte budista reflectia uma influência estrangeira.

As primeiras figuras de Yakshas e Yakshis de Bharhut também se parecem com os seus protótipos persas enquanto o estilo do segundo entalhe é já diferente.

A arte dos séculos II e I a.C. estava representada na forma de esculturas nos portões das stupas e em painéis decorativos e representam a natureza, tendo a mesma importância das figuras humanas.

Vários motivos, inclusive pássaros, diferentes animais, árvores, trepadeiras e flores esculpidas nas arquitraves dos portões indicam a sensibilidade do artista oriental para a natureza em seu redor. Os pássaros e os animais muitas vezes são representados nas flores, folhas e trepadeiras e as figuras femininas aparecem-nos juntamente com as representações de flores, provavelmente para acentuar a fecundidade de um modo simbólico.

As figuras de Yakshis e de algumas deusas e as figuras de árvores são vistas, muitas vezes, nos portões e nos capitéis triangulares dos santuários budistas. Em esculturas Jainistas, por exemplo, as figuras de deusas são, invariavelmente representadas sentadas abaixo de uma árvore de manga (mangueira). Em Ajanta as divindades femininas do rio são representadas abaixo da mangueira ou abaixo de qualquer outra árvore com flores.

Há quase sempre a representação do amor do Homem pela natureza. Qualquer representação da natureza, é sempre representada com grande minúcia e cuidado de detalhe. Os macacos e os pássaros na árvore são esculpido, também cuidadosamente, tanto como a figura da divindade sentada abaixo da árvore. Exemplos disso são as figuras esculpidas nos portões Sanchi.

A arte budista da Índia desenvolveu-se, numa primeira etapa, em três centros importantes, que deram origem a três escolas principais: Gandhara, Mathura e Amaravati.

A escola de arte de Gandhara floresceu na parte norte - ocidental da Índia, com o

patrocínio dos Kushanas. Esta escola, com uma grande dimensão, teve a influência das esculturas helenísticas e romanas. Esta influência das esculturas romanas pode constatar-se na perfeição das figuras, no tratamento do corpo e no drapeado do panejamento.

Esculpindo imagens numerosas em todos os tipos de poses o artista oriental sempre adorou a mulher. Segundo as leis de Manu "...onde as mulheres são honradas, lá os deuses são agradados mas onde elas não são honradas nenhum rendimento do rito sagrado recompensa".

Provavelmente esta é uma das razões para vermos as multidões de apsaras e surasundaris nas paredes dos templos. Nas primeiras esculturas budistas Hinayana as mulheres surgem com yakshis. Dentro da filosofia religiosa, o artista oriental sempre representou a mulher de uma maneira agradável e atraente.

O tratamento mais realista da figura feminina pode ser visto nas esculturas de Gandhara. Diferentemente as figuras de Mathura e da escola de Amaravati, estão cobertas de pesadas vestes. A beleza da forma feminina é completamente encoberta pelas pregas pesadas do panejamento. O elemento sensual que existe nas esculturas posteriores, muito devido à estilização e drapeado do panejamento diáfano está, quase, ausente nas figuras femininas da escola Gandhara.

As outras duas escolas importantes da arte budista desenvolveram-se em Mathura e Amaravati antes dos primeiros séculos da era cristã. Embora estas sejam muito semelhantes nas primeiras etapas desenvolveram os seus estilos independentes, totalmente diferentes do de Gandhara.

Contra a aproximação realista da escola de Gandhara, os esculptores de Mathura tornaram mais humana a imagem de Buda, estilizando-lhe as formas. O panejamento, em vez de esconder o corpo de uma forma pesada, foi tendo um tratamento de transparência com pregas simétricas estilizadas.

As figuras femininas representadas surgem com um vestuário diáfano e transparente, parecendo quase nus. O vestuário é preso e pregueado no lado esquerdo da cintura. Em lugar da maneira bastante rígida e simples dos artistas Gandhara, os de Mathura usam formas mais suaves e mostram o calor e a sensibilidade da tradição típica indiana.

Embora um tanto roliças, essas figuras com seios pesados, quadris esbeltos e caras sorridentes são sensuais e provocantes.

O escultural permanece em Amaravati e Nagarjungkonda e mostram um estilo distinto dessas escolas do Sul. Mulheres; altas; flexíveis; magras e possuindo muito encanto feminino em todas as poses concebíveis são admiradas nas esculturas de Amaravati. Como as figuras femininas nas esculturas Mathura estas também parecem nuas. As figuras nos relevos de Amaravati são mais delgadas comparando com os de Mathura, são altas, graciosas, suaves e sensuais. A plasticidade suave dos contornos da sua carne transmite a sensibilidade suave dos seus corpos delgados, por vezes de maneira exagerada.

A proliferação de detalhes e a tendência de cobrir cada polegada da superfície, encontrada nos relevos de Amaravati, mostra a semelhança com as esculturas de Sanchi.

É neste período que a arte indiana alcançou a sua maturidade. As belas artes e a literatura também floresceram durante o período Gupta, que ficou conhecido como a idade de ouro. As regras iconográficas foram compiladas e as complicadas proporções

de imagens, os atributos, os mudras ou gestos e as formas de vários membros foram descritas em textos canónicos.

Esses cânones eram as linhas de força dos artistas e escultores para a realização das belas imagens das divindades, mas eles acreditaram que só as imagens realizadas segundo a proporção canónica dão prosperidade ao adorador e algum desvio das regras prescritas é feito para dar má sorte não só ao adorador mas também ao escultor que as fez.

A arte Gupta é a fusão das tradições de Mathura e de Gandhara. As esculturas deste período são marcadas por um grande domínio de execução e pela serenidade majestosa das expressões. O tratamento parece ser realizado sob o efeito de um ideal poético. Os textos canónicos explicam as formas dos diversos membros, fazendo analogias e comparações com o reino animal e vegetal e estas ideias estão bem presentes no ideal artístico da época.

As figuras que aparecem nuas no período Gupta, com peitos grandes, largos quadris e cintura estreita, tipificam o estado de mulher ideal, vestidas de forma diáfana e ocasionalmente, surgem com o vestuário molhado o que revela os seus corpos perfeitos. Os artistas inspiraram-se no ideal da beleza poética das heroínas de Kalidasa.

A substituição feita pelos artistas Gupta para o panejamento drapeado e molhado transparente em vez dos tecidos pesados, com o fim de esconder o drapeado, utilizados nas figuras de época mais adiantada de Gandhara, assim como a atitude tribhanga clássica, que mais tarde se tornou numa convenção, acentuando a curvatura da linha de quadril cheia e acrescentando uma forma mais sensual, remete-nos para a perfeição realizada pelos artistas Gupta, onde as já atraentes figuras escultóricas de Kushana alcançam a perfeição.

Daqui em diante o panejamento transparente fará parecer que essa é uma norma aceite. A exposição provocante da elegância feminina será substituída pelo equilíbrio clássico, um estilo plástico que é encantador mas muito mundano.

Este período foi também o período da revivificação do Hinduísmo. Juntamente com os monumentos budistas, os templos hindus, com as numerosas esculturas interiores começaram, igualmente, a recobrir as paredes exteriores. Nas esculturas femininas que cobrem as paredes exteriores, continuaram a aparecer figuras como apsaras, Surasundaris, chamaraderinis e também mithunas. As esculturas hindus deste período sobrepõem-se às esculturas budistas suas contemporâneas, em labor e méritos artísticos. Os templos-caverna hindus da época Gupta e pós-Gupta possuem maiores superfícies monolíticas e portanto conferem uma maior liberdade aos escultores que esculpiram imagens gigantescas e cheios de vida.

A herança de Amravati aperfeiçoada pelos artistas Gupta foi transportada por escultores Chalukya.

As figuras que decoram os templos de Aihole e Badami são mais sofisticadas. Os escultores Chalukya não acentuaram o peso dos seios e dos quadris.

As figuras apresentam panejamento drapeados e esse drapeado é realizado por linhas e desenhos feitos nas esculturas do período Gupta mais recente.

No meio do século VIII os Chalukyas foram derrubados pelo Rashtrakutas. O grande templo monolítico de Siva, em Ellora, esculpido numa única rocha é a obra-prima da arte Rastrakuta. Este templo de Siva é uma enorme escultura e reflecte, evidentemente, a influência de Chalukyan. O estilo escultural é uma síntese do Gupta-Vikataka e a arte

Chalukyan, representa a suprema realização dos artistas do Decão.

A arte iconoplasta indiana alcançou o seu ponto alto com o classicismo Gupta, assim como o ideal das esculturas de Chalukyan é bem visível em Ellora. A bela mistura das características Chalukyan, isto é o rosto oval, sobranceiras em arco, os olhos alongados, o nariz aguçado, lábios em botão, queixo alativo são características Gupta das obras-primas da escultura indiana nas grutas de Ellora.

No Decão a tradição da pintura mural data da segunda centúria antes de Cristo. As primeiras cavernas de Ajanta são do tempo de Satavahanas, que governaram o sul. Os homens do Decão foram os grandes patronos da arte e da literatura, os portões Sanchi foram criados por escultores Satavahana. As primeiras pinturas murais Hinayana das cavernas 9 e 10 de Ajanta têm muita semelhança com os relevos Sanchi. O tratamento das figuras e os panejamentos são em tudo semelhantes com os Sanchi. As composições são simples e a paleta limitada. As figuras femininas nestas primeiras composições têm semelhanças com as figuras de Amaravati. Essas figuras femininas são bastante altas e esguias, que surgem nas grutas 9 e 10 são delgadas, possuem um panejamento drapeado e ornamentado. Como as figuras de Amaravati, essas raparigas, que na composição Chhaddanta jataka, cercam o rei têm braceletes de tornozelo parecendo muito pesadas. Essas graciosas figuras surgem quase nuas, excepto um tecido na cintura semelhante a uma cinta, tal como as encantadoras e elegantes figuras de Ajanta. A habilidade no delineamento das figuras femininas perfeitamente desenhadas indica a perfeição da técnica conseguida ao longo de muito e muitos anos.

As escavações das cavernas Hinayana, representando a fase inicial da arte de Ajanta, continuaram até ao século II d.C. As Chaityas n.º 9 e 10 e as Viharas n.º 8, 12 e 13 pertencem a este período, essa actividade teve um intervalo de aproximadamente 250 anos durante o qual nenhuma forma de arte foi realizada em Ajanta. As escavações Mahayana começaram aproximadamente em 450 d.C. e continuaram até 642 d.C., período durante o qual o resto das cavernas fora esculpido. Este período, conhecido como Gupta-Vakataka, tendo sido o período mais vigoroso da actividade em Ajanta. Com o apoio e patronato real a actividade artística floresceu e alcançou a maturidade. A arte clássica de Ajanta durante o período Gupta-Vakataka, expressou as mais altas realizações artísticas, mas gradualmente foi-se deteriorando durante o período Gupta e ficou sem alma.

Não obstante as primeiras figuras femininas sejam semelhantes aquelas de Sanchi e Amaravati, e similares no tratamento, as figuras posteriores mostram uma maior sofisticação. O estilo de Ajanta típico não é evidente nas pinturas Satavahana em Ajanta, mas encontra-se na fase clássica de Gupta-Vakataka, o já referido período em que a arte de Ajanta desenvolveu um estilo individual.

Os mestres artistas do período Gupta-Vakataka, com o seu saber de longos anos, pintaram as figuras femininas de forma atractiva, com um ideal da beleza em consonância com o período Gupta clássico. O tratamento do rosto bem como do delineamento das formas demonstra um alto grau de elaboração do trabalho artístico. Os rostos possuem sobranceiras arqueadas, olhos amendoados e como que plenos de sensualidade, narizes direitos e queixos alteados.

Os rostos finamente desenhados são enquadrados pelo jogo do cabelo preto

encaracolado, por vezes tapando um olho e adornadas com muktajalas. Estas caras são muito expressivas. Os artistas de Ajanta tiveram um cuidado excepcional no tratamento das expressões e emoções femininas.

Os artistas de Ajanta tiveram um genuíno interesse na representação da mulher em poses e papéis diferentes. Quer fosse uma princesa ou uma dançarina, os artistas de Ajanta realizaram-na sempre com beleza e dignidade.

Hilda Frias  
2010

**Victor Serrão | Ut Pictura Rhetorica Divina: a imagem sagrada em Goa na transição do século XVI para o XVII e as suas fontes iconográficas e sentidos doutrinais.**

A cidade de Goa, capital do Estado português da Índia, considerada a Roma do Oriente na descrição de viajantes ilustrados como Tavernier, Linschotten e Pyrrard de Laval, era no fim do século XVI, quando o agostiniano Frei Aleixo de Meneses assumiu a direcção do seu Bispado, um centro urbano, cultural e artístico de significativo destaque, que como tal se manterá até finais de Seiscentos. A Monarquia Dual, assegurando as prerrogativas da administração portuguesa, contribuiu para criar um clima de favorecimento das artes e estimular a construção de uma notável arquitectura sacra e civil, em que se destacam figuras como o engenheiro-mor e arquitecto Júlio Simão, ou Simonis, e um elenco de artistas cuja existência só recentemente foi recenseada na documentação do Arquivo Histórico de Pangim, como os esculptores canarins mestre Babuxa e mestre Santopa, os pintores Aleixo Godinho e João Peres, o ourives Jerónimo da Costa, os pedreiros Manuel Coelho e João Teixeira, o dourador António da Costa, e outros mestres e artífices, reinóis ou hindus convertidos.

Os novos elementos de estudo permitem lançar luz sobre a fase de maior prestígio da arte luso-indiana, o Maneirismo goês, de que restam ainda vários monumentos 'in situ' como a Sé, Santa Mónica e o Bom Jesus, em Goa, as ruínas da igreja da Graça, diversas capelas, bem como os templos de Diu e os da região de Cochim e Kerala erguidos e decorados sob o munus daquele prelado no início do século XVII e recém-estudados por Hélder Carita. A actividade de Aleixo Godinho, pintor nome ao serviço dos agostinhos, dos jesuítas e do Vice-Rei, adquire relevância por se tratar do enigmático «pintor Godinho» elogiado por Diogo do Couto a respeito das pinturas das Armadas da Índia, e que sabemos agora ter trabalhado para as igrejas do 'Monte Santo' de Goa: o Colégio do Pópulo, a igreja da Graça e o Mosteiro de Santa Mónica. Os frescos e pinturas a têmpera deste último (o maior cenóbio feminino no Império português na Ásia, com a sua centena de freiras, é hoje um instituto de Teologia cristã, assim se tendo podido conservar) mostram uma produção maneirista de qualidade, e também actualizada, com cenas inspiradas em modelos de gravuras italo-flamengas de Roma e Antuérpia, a mostrar o engenho e o domínio cenográfico da mão-de-obra artística goesa no início de Seiscentos, sob influência dos modelos maneiristas europeus, miscigenados com o gosto, a técnica e os referenciais hindus.

A comunicação estuda alguns exemplos-tipo de representação iconográfica na arte goesa seiscentista (pintura e imaginária), como sejam os temas do Lagar Místico, da Fons Vitae, da Paixão de Cristo, segundo o famoso livro do Jesuíta Jerónimo Nadal, ou o historial da Parábola do Filho Pródigo e os trechos da Alegoria do Amor Divino, todos eles inspirados em fontes gravadas maneiristas, italianas e flamengas, e em artistas como Hendrick Goltzius, Maerten van Heemskerck, Dirk Coornhert, Cornelis Cort, os Wierix, Karel van Mallery, os Sadelier, Otto Vaenius, Van Haften, e alguns outros prestigiados gravadores europeus da segunda metade do século XVI e primeira do século XVII. Em alguns dos casos analisados, é flagrante a actualidade com que as fontes iconográficas em causa foram utilizadas pelos artistas goeses e seus clientes, o que vem provar a actualização de gostos e de receituários disponíveis, sobretudo com o triunfo da Contra-Reforma, e a rapidez com que certos livros chegavam à capital do Estado

português da Índia e aí foram digeridos, num quadro ideológico de globalização em larga escala que importa compreender.

Em outros casos, observa-se um interessantíssimo recurso iconográfico a fontes arcaizantes, como sucede na retoma de temários medievais (atestáveis na decoração de Santa Mónica, por exemplo nas representações da Trindade Triângular), e na sua articulação com temas e soluções 're-cristianizadas' oriundas da arte hindu e assim miscigenadas à luz de estratégias de convencimento. O contexto da arte sacra na antiga Índia portuguesa oferece-se, assim, como um poderoso laboratório imagético que urge saber interpretar à luz das suas fontes, raízes, causas, significados e razões de ser.

O estudo da arte luso-indiana no espaço do antigo Império português tem de ser assumido como prioridade nas políticas patrimoniais, num tempo em que se esbatem tanto a visão neocolonialista da História como pruridos chauvinistas contra os antigos testemunhos portugueses. Importa, pois, investigar a sério, com base nos fundos inéditos dos arquivos e nas remanescências da arquitectura e artes ornamentais, e com especial ênfase no olhar da iconografia e da iconologia, no sentido de preservar uma memória de prestígio e um testemunho de sinergia nas linguagens culturais que foi e é significativo. O estudo histórico-artístico sistematizado (e contextualizado) destas realidades artísticas do antigo Império português, ainda mal pressentidas pelos historiadores de arte, revalorizará o conhecimento sobre o Património dos espaços lusófonos, prioridade das prioridades nas políticas de conservação, restauro, investigação e reconhecimento do Estado português e ponte privilegiada para o diálogo e o alargamento de relações com outros povos e culturas que, no melhor e no pior da História, estiveram e continuam ligados por marcas de miscigenação e de longa experiência vivencial.

Vitor Serrão . Doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Professor catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde integra o Instituto de História da Arte-Centro de Investigação (IHA-FLUL). Director da revista ARTIS, membro do conselho de redacção do Arquivo Español de Arte, Madrid, e da revista Monumentos. Autor de vasta bibliografia sobre teoria da Arte e Património e temas de arte portuguesa dos séculos XVI a XVIII, como os estudos O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses (1983), Estudos de Pintura Maneirista e Barroca (1989), Josefa de Óbidos e o tempo barroco (1991), A Pintura Maneirista em Portugal, arte no tempo de Camões (1995), A Cripto-História da Arte. Análise de Obras de Arte Inexistentes (2001), Rouge et Or. Trésors de l'Art du Baroque Portugais (2001), O Fresco Maneirista no Paço de Vila Viçosa, Parnaso dos Duques de Bragança (2009).

## Rui Oliveira Lopes | Reflections of Sovereign Power: Various Observations on the Painting Volume Entitled "Entertainments of Emperor Yongzheng"

During the period known as the Prosperous Era of Kangxi and Qianlong, the Qing Dynasty was one of the most rich and powerful periods of Imperial China. The reigns of Kangxi (1662-1722), Yongzheng (1723-1735) and Qianlong (1736-1795) became a milestone in Chinese history and artistic culture inside imperial court. The prosperity and peace experienced by the three kings opened a wide window over an confluence of artistic styles with other cultures, interchanging knowledge and technology that resulted in a splendorous period.

Art became the expression of imperial power and prosperity and throughout jade carving, porcelain, metalwork, painting, calligraphy and the array of handicrafts perfected in the imperial workshops of the Qing palaces intended to represent a spectacle and pomp of the massive empire.

The imperial portrait painting was the mirror of imperial power, depicting the emperor as private individual either at leisure, in pursuit of the spiritual in the mountains or as a scholar writing or playing an instrument under a tree.

In different periods of time, Emperor Yongzheng and Qianlong used the techniques of painting to reinforce their dynastic succession and political power. The famous Ancestral portrait of Kangxi Emperor in court dress was hung, eight months after his death, in the Hall of Sovereign Longevity, erected by Yongzheng Emperor for his father and later renovated by Qianlong. Years later, Qianlong ordered Spring's peaceful message, painted by Giuseppe Castiglione, which depicts Qianlong as a young prince with his father Yongzheng. Both of these paintings, in different ways, were used to show the straight relation with their predecessor and as a legitimacy of their imperial position.

In the first case, Yongzheng built a Hall to receive the ancestral portrait of Kangxi invoking a notion of continuity, posterity, and transcending temporality. The Spring's peaceful message calls upon our attention the relationship between his fourth son Prince Hongli (the future emperor Qianlong) and the Emperor Yongzheng. The emperor is depicted with an authoritative expression handing over a spring of plum blossoms to the prince Hongli, which slightly bends his upper body to show his respect. As suggested by Wu Hung, this composition emphasizes the subordination and the reverence of the prince to Yongzheng. This gesture of Hongli receiving the flowering branch from his father is also a symbolic passage of testimony and transmission of power. On the background Castiglione designed two crossed stalks of bamboo that symbolize two crossed generations and the idea of uprightness and continuity reinforced by the physical resemblance between the two figures, dressing in Han costume and with the same hair style. Also the decoration setting of the painting, with the table and literati objects impart qualities of the literati life.

The power of the image is increased with the western techniques in particular the use of an intense blue background very common in European illuminated books and miniature paintings to highlight the first plan of the painting. This exotic paintings, combining western techniques with chinese themes and styles, were made to be more impressive misleading the eyes of the court officials with the illusion of the real (trompe l'oil), the perspective and the emotional expressions in the faces of the characters depicted in the painting.

Since the Song Dynasty that the traditional techniques "in depicting pictures one must differentiate between the image of an noble and that of the humble, and pay attention to the attire unique to each dynasty. The sovereign should be elevated as a sagely image of Heaven itself". This principle was, throughout ages, used to depict sovereigns as tall, plump and majestic comparable to their small attendants.

These old conventions continued during the time of Kangxi but during the reigns of Yongzheng and Qianlong the imperial portraiture gain a new breath in chinese court painting, as an image of the sovereign and his subjects. The portrait of the emperor was no longer depicted in a front position in his court dress, to be represented in a particular context to invoke certain situations in his life or even characteristics of his personality. During the reign of Yongzheng, in about 1723, after being invited to be a court painter, Castiglione met Nian Xiyao, the Director of the Imperial manufacture of Jingdezhen ceramics porcelain under the Emperors Kangxi and then Yongzheng. The dialogue between them concerned, in particular, questions arising for the latter after his reading of Andrea Pozzo's *Perspectiva Pictorum et Architectorum* published in Rome between 1693 and 1700. These collaborations led Nian Xiyao to write an analysis of the western perspective and the respective methods used by the Chinese and western traditions. The *Shixue* or *The Science of Perception* ran to two editions, in 1729 and then in 1735, which gave rise to two successive préfaces.

Lang Shining (Giuseppe Castiglione) and other western painters like Wang Zhicheng (Jean-Denis Attiret), Bohemian Ai Qimeng (Ignatius Sickelart), An Deyi (Joannes Damascenus Salusti) and Pan Tingzhang (Guisepppe Panzi) introduced in China the western painting techniques in realism, perspective, anatomy and the study of color with the principle of *chiaroscuro*, sketching skills showing knowledge of light and shadow. Actually, the western painters combined the techniques of portraiture with the symbolic composition of Christian images through detailed facial expressions and symbolic gestures and spatial compositions.

The art of portraiture was used in a straight relation with the representation of power, almost so powerful has an image of God. During the reign of Yongzheng and Qianlong the portrait of the emperor became the image of power and the vitality of the Chinese Empire.

Resuming to the Lang Shining painting of Spring's peaceful message we should notice that Yongzheng and Hongli are depicted dressing in Han costume and a traditional Han hair style. These two Manchu rulers abandoned their official court dresses to look like traditional chinese rulers from the ancient times. In fact, in this painting Emperor Yongzheng and his successor are themselves the representation of Chinese culture, of an unified China, denying the chinese ethnicity and multicultural pattern that legitimate their power and inheritance. The most intriguing thing in this painting is that was made, most probably, after Yongzheng's death to reinforce this double inheritance and the expression of Qianlong's filial piety.

However, Qianlong does not invented this political strategy depicting himself in a certain way or costume in order to represent a particular idea or socio-political group. In the Palace Museum in Beijing there is an Album of thirteen leaves which portrays the Emperor Yongzheng in various guises, made by anonymous court painter or painters.

1. Yongzheng as a scholar playing a zither

2. Yongzheng as a Turkish prince receiving a peach from a black ape
3. Yongzheng under a pine tree near of a stream
4. Yongzheng as a Mughal warrior holding his bow and arrow
5. Yongzheng as a Fisherman daydreaming by a lakeshore
6. Yongzheng as a Buddhist monk looking down a stream
7. Yongzheng as a Western hunter wearing a wig
8. Yongzheng as a Daoist magician summoning a fierce dragon
9. Yongzheng as a Poet composing poems on a wall
10. Yongzheng as a Mongol noble man gazing into the distance from a mountaintop
11. Yongzheng as a Confucianist listening to the sound of a stream
12. Yongzheng looking to birds on the wind
13. Yongzheng as a Tibetan monk meditating in a snow-bound mountain cave

Its well known that a court painter after making a portrait sketch must have the approval of the emperor to proceed with the final painting and, in this case, the painter or the painters were certainly allowed to make this album of Yongzheng's amusement.

This set of paintings, apparently depicting the Emperor's amusement, were not very common, specially if we consider that portraying the Emperor was always considered a privilege and an institutional process. There are only few examples of paintings depicting the Emperor in a daily-life, like the one that belongs to the Palace Museum, Beijing with a scene of The Qianlong Emperor and the Royal Children on New Year's Eve. In this painting the Emperor is depicted playing with a child on his lap while other boy is about to light a firework. However, even though, this painting depicting a delightful scene has a political message with one of Qianlong's sons, Yonglian, depicted holding a halberd and seal, announcing that he has been (secretly) chosen to be the next emperor. About the Album of the "Life portraits of the Yongzheng Emperor, Wu Hung suggests that this set of paintings are related with the western influence of European Oriental-dress portraiture that emerged from the "fancy dresses" used during the masquerades. During the early eighteen-century these masquerade parties became very popular in European court entertainment and aristocracy, not only in England, but also in Italy and France. The consciousness of different cultures and anthropological diversity became an interesting subject among cultural circles related with encyclopedic knowledge and the idea of looking different. Its the processes of "demasking"; a noble man or woman changes is or her masquerade costume to an exotic set for a portraiture. These European portraits were known in China before Yongzheng's time and should influence the costume portraits during the reign of Yongzheng, not only in this particular album, but also in the "Western-dress portrait" of the Yongzheng emperor in the Palace Museum, Beijing.

However, in my opinion this Album of thirteen "Life portraits of the Yongzheng Emperor" is more representative of a political, imperial and propaganda purposes than a simple amusement of the emperor seeing him depicted in different costumes. In Yongzheng as a Daoist magician summoning a fierce dragon the emperor crouches on a huge rock along a riverbank, waving a horsetail whisk in his left hand, joining two fingers of his right hand in a Daoist gesture. A three-clawed dragon leaps out of the surging waves, eyeing its master. The Yongzheng Emperor was portrayed as Daoist priest to display his control

over the forces of nature. The emperor is also depicted as a buddhist, a Confucianist and a Tibetan monk in meditation inside a cave in the mountain. In this way, Yongzheng Emperor represents all the different religious, showing him as the Emperor of all spiritual beliefs in China.

The main idea of these album paintings is to reach the multicultural reality in China, not only in the matters of religion, but also as simple and humble fisherman daydreaming by a lake shore or as a landowner watching an account book. These two paintings intend to represent the wide range of common subjects of the Emperor, from the man that as to fish or hunt to the landowner checking his account in his office where he kept painting scrolls and other relics in a cabinet. It's the duality of the humble and poor man that only owns a stalk of bamboo to fish and the rich and powerful man, which have his private collection of relics. Yongzheng is the Emperor of the poor and the rich.

The imperial power of Yongzheng reach's different cultural realities and ethnic groups such as the Mongols, the Turkish and the Indian Mughals, invoking the recent conquerors and also the ancestral predecessors. Like his father, Yongzheng used military force to preserve the Qing dynasty's position in Outer Mongolia. When Tibet was torn by civil war during 1717-28, he intervened militarily, leaving behind a Qing resident backed up by a military garrison to pursue the dynasty's interests. Depicting himself as a Mongol noble man gazing into the distance from a mountaintop, Yongzheng is invoking his inheritance of the Genghis Khan conquests and the ancestor of the Yuan's Dynasty founder, Kubilai Khan. On the other hand, the painting of Yongzheng as a Mughal warrior holding his bow and arrow is particular interesting, considering that he is surprised by a peacock flying over his head while he is hunting. The peacock and his dress identify him as a mughal warrior, considering that the peacock is the most loved bird inside mughal court usually kept in the imperial gardens. On the other hand, Babur, the founder of the Mughal Empire in Northern India, was a direct descendant of Timur through his father, and a descendant also of Genghis Khan through his mother. Yongzheng Emperor is depicting himself as the heir of an endless Empire with different cultural structures but under his Imperial power.

However, there is an intriguing painting depicting Yongzheng as a western hunter wearing a wig that, apparently, doesn't fit in this idea. Why is Yongzheng depicted as a western?

In 1723, in his first year reign, Emperor Yongzheng invited Giuseppe Castiglione to be a court painter. In the same year the Italian painter painted A collection of auspicious signs, the most known ancient painting by Castiglione. The painting shows an auspicious omen suitable for the onset of the new reign, in the form of divided and doubled ears of rice. In this painting, Giuseppe Castiglione followed the tradition of signing his name next to the character for "Your Servant", just like was used members of imperial family, high officials and talented officials, which included the court painters. There is a clear relation Emperor / subjects between Yongzheng and the western Jesuits that were allowed to remain in the court. In this perspective, Emperor Yongzheng showing himself dressed as a western hunting in the mountains could be related with the idea of represents himself as the Emperor of the Europeans that lived and worked in his court.

In resume, this album of thirteen paintings depicts a man of different characteristics: intellectual, spiritual, magical and physical. They show a Confucian scholar with books,

writing brush, or qin (a long zither); a Buddhist itinerant monk; a Tibetan monk meditating in a cave; a poet; a recluse listening to the waves; a fisherman dreaming; two figures in possession of magic charms: a pearl for summoning a dragon (that is, rain), and a peach of immortality; and three foreigners: a Mongol nobleman, a turkish and a mughal archer. It also depicts Yongzheng as an European hunter wearing a wig to represent the foreigners that were allowed to be in the imperial court. In all these religious, ethnic, economical and geographical differences Yongzheng desired to depict himself as the true Emperor and Sovereign of all the people in China.

## Fernando García Gutiérrez | PRIMEROS ENCUENTROS DE LA CULTURA JAPONESA CON LA DE OCCIDENTE: Introducción y Desarrollo del arte occidental en Japón en los siglos XVI y XVII

### El arte asiático y Occidente

El abismo cultural que separa a Oriente y Occidente es mucho mayor que la distancia en kilómetros. Es increíble que, a pesar de los miles de años de existencia de las culturas de los países más alejados de nosotros, no se haya despertado antes el interés por conocerlas. Europa se ha considerado siempre el centro cultural del mundo, y no ha prestado mucha atención por conocer otras culturas más alejadas.

Cuando Japón abrió sus puertas al mundo occidental en el siglo XIX, y las primeras obras de arte japonés fueron conocidas en Europa, el arte realista de Francia de otras escuelas europeas empezaba a buscar nuevos derroteros por haber alcanzado ya un grado de saturación. Entonces fue la escuela japonesa de pintura Ukiyo-e la que ofreció un modo nuevo de aprehender el objeto del mundo físico, muy distinto del realismo europeo. Fue ésta la revelación de una forma enteramente nueva de belleza, que iba a influir en artistas independientes y hasta en escuelas estéticas.

Al pintar el mundo circundante, el arte de Europa desde los tiempos del Renacimiento había empleado la técnica de la perspectiva: se establece un punto de vista fijo, desde el que se examina una parte concreta del espacio de tres dimensiones. Por otro lado, para reproducir la realidad en dos dimensiones se recurre a la luz y la sombra, y de este modo se crea la ilusión de una tercera dimensión. El realismo, al estar basado en lo que el artista ve objetivamente, tiende inconscientemente hacia el subjetivismo, ya que todo depende de la manera personal de visión.

El arte japonés en general, y la escuela de Ukiyo-e en particular, presenta una nueva manera de mirar al objeto, desde un punto de vista diferente. Sugirió el modo de mirar al objeto desde arriba para dar la impresión del espacio; indicó cómo representar el espacio en una dirección diagonal para pintar la profundidad, sin necesidad de recurrir a la técnica de la perspectiva. Por fin, sugirió también el modo de presentar el objeto imprimiéndole un sentido de movimiento. El arte japonés enseñaba también que había la posibilidad de fijarse en el objeto principal solamente, agrandándolo, prescindiendo del fondo del cuadro. De este modo sólo era necesario pintar el objeto central, sin necesidad de encajarlo en la escena circundante. En la segunda mitad del siglo XIX Manet y Degas comenzaron a tratar de pintar en este nuevo estilo. Degas también aprendió del artista japonés Hokusai a pintar la belleza del cuerpo humano en movimiento. Otros artistas europeos también aprendieron datos estéticos de otras escuelas japonesas. Como un resumen de todo esto citamos a Cirlot en su libro *Pintura Contemporánea*:

Degas muestra facetas distintas, que proceden de su mayor atención al esquema general de la composición, al movimiento y a la organización dinámica de la imagen. A la vez, el influjo del arte japonés se evidencia. Las notas características de éste, aparte de las técnicas de ejecución que no hemos de abordar aquí, son "fragmentación e

indelimitación". Es decir, el espacio "correcto" de la composición, la forma y el sentimiento del mundo occidental, queda doblemente fracturado; en cuanto al concepto, por tomarse ilimitado en vez de arquitectónico; en cuanto al modo de plasmarlo, por la renuncia a una ordenación simbólica de totalidad, de lo que deriva la fragmentación....

Ha llegado un momento en la historia de la humanidad en que las diferencias entre Oriente y Occidente son cada vez más pequeñas. Ya no existe un abismo diferencial entre las obras de estilo occidental y las orientales. Es más, en las exposiciones internacionales pueden verse cuadros de Pollock, Mark Tobey, Mathieu, Soulage, Hartung, Fontana y Capogrossi, junto a otras de artistas japoneses como Yamaguchi Takeo, Saito Yoshishige, Yoshihara Jiro, Okada Kenzo, Hasegawa Saburo, Sugai Kumi y Domoto Hisao. Y, sobre todo, en el terreno de la arquitectura es donde se han acortado las distancias. Se hace realidad aquella frase del gran arquitecto japonés Tange Kenzo (1933-2005), en que decía:

La arquitectura del siglo XIX fue Europa; el actual siglo es Nueva York, y el próximo siglo XXI quizás sea Japón.

### Introducción y desarrollo del arte occidental en Japón en el siglo XVI

Japón tuvo su primer contacto formal con el mundo occidental cuando una nave portuguesa arribó a la isla de Tanegashima, ante las costas de Kyushu, en 1542. La verdadera influencia del arte occidental en Japón empezó más tarde con la llegada de los primeros misioneros cristianos: fue San Francisco Javier el portador de los primeros objetos de arte europeo que produjeron un impacto innegable en Japón, en 1549.

El señor feudal de Shimazu, Shimazu Takahisa (1514-1571), trató de conseguir datos sobre Europa e India a través de Anjiró, el intérprete japonés que había llevado Javier desde Goa. Anjiró había recibido su formación religiosa de Javier, y al mismo tiempo había sido instruido de alguna manera sobre las pinturas religiosas que iban a serle útiles para el trabajo de evangelización en Japón. Se sabe por una carta de Javier que Anjiró enseñó a Shimazu Takahisa una pintura de la Virgen de las que había llevado desde Europa. Dice Javier que el japonés estuvo admirando aquella pintura, y que su madre quiso obtener una copia de ella, pero que no hubo quien la hiciera. Esta fue la primera introducción de una obra de arte occidental en Japón de que consta en algún documento histórico.

Las iglesias cristianas que se construyeron a los comienzos fueron de estilo tradicional japonés, según puede verse en la pintura de Kano Motohide, hecha sobre un abanico, que representa a una iglesia de Kyoto: una estructura de tres pisos que recuerda el famoso templo budista Kinkaku-ji de aquella ciudad.

En una relación que escribió Francisco Javier sobre la extensión del cristianismo en Japón, se hace notar que las pinturas religiosas eran un medio muy eficaz para la propagación de la fe entre los japoneses. Esto hizo que la demanda de pinturas religiosas fuera cada vez mayor. Consta históricamente que un gran número de éstas fue llevado a

Japón desde Europa. Entre otras, sabemos que Javier mostró una Biblia con ilustraciones al señor feudal de Yamaguchi, Ouchi Yoshitaka (1507-1587), y una pintura de la Virgen a Otomo Sorin (1530-1587); el cuadro de la Virgen para un altar que Luis d'Almeida hizo en un hospital de Bungo; las pinturas para el altar de una iglesia de Yamaguchi; una pintura entregada por el P. Cosme de Torres a Omura Sumitada (1533-1587), y un cuadro de la Virgen que fue llevado a Hirado en 1565 y más tarde cayó en manos del perseguidor del cristianismo Kato Kiyomasa (1562-1611). A pesar de todo, estas pinturas traídas de occidente no daban abasto, y se vio pronto la necesidad de formar a pintores japoneses que fueran capaces de reproducir las obras de arte occidental que tenían temas religiosos. La misión de jóvenes a Roma en 1582 llevó ya algunas obras de temas cristianos hechas por japoneses en estilo occidental. Al volver a Japón llevaron consigo varios objetos de arte occidental, que también influyeron en los artistas japoneses, que ya producían obras de arte en estilo de occidente.

Los jesuitas fundaron seminarios y colegios en varios sitios de Japón para dar una formación cultural a los cristianos japoneses. En estos centros se enseñaba, además de religión y teología, la música y el arte de occidente, especialmente la pintura y el arte de grabar. El fin de estos centros era armonizar la cultura cristiana y la japonesa, basados en el sistema educacional de la Compañía de Jesús, que era considerablemente apreciado también en la Europa de aquel tiempo. Alessandro Valignano (1539-1606), visitador enviado por el P. General de los jesuitas a Japón, fue quien dio mayor impulso al establecimiento de centros educacionales en aquel país, dirigidos por padres y hermanos de la Compañía. El mismo padre fue el que introdujo la imprenta en esos seminarios, de los que fundó uno en Arima (1580) y otro en Azuchi (1581). En los libros impresos en esos centros aparecieron, en las primeras páginas, unos grabados religiosos hechos en láminas de cobre. Se conservan algunos de los libros impresos entonces, que muestran la maestría alcanzada por los alumnos en el arte de grabar.

Uno de los misioneros jesuitas que más influyó en la formación artística de los japoneses fue Giovanni Nicolao. Había nacido en Génova en 1560, y entrado en la Compañía de Jesús en 1580. Al año siguiente fue enviado a Goa, más tarde fue a Macao, y finalmente llegó a Japón en 1583. Giovanni Nicolao enseñó a sus alumnos japoneses los métodos de pintura occidental. Entre sus alumnos se encontraba Leonardo Kimura, que había nacido en Nagasaki y entrado en el seminario de la Compañía cuando tenía 27 años; en 1633, al ser expulsados los jesuitas de Japón, Leonardo Kimura permaneció allí, y en 1630 fue martirizado. Giovanni Nicolao murió en Macao en 1638.

Giovanni Nicolao pintó algunos cuadros con el tema del Salvador mundi (el Salvador del mundo), mientras que enseñaba en Nagasaki y Arima. Más tarde cambió también de lugar al ser trasladado este seminario de la Compañía de un lugar a otro de Japón, debido a la mayor o menor libertad religiosa. Creo que con toda verdad se puede afirmar que Giovanni Nicolao fue el introductor de la pintura occidental en Japón, igual que Giuseppe Castiglione lo fue en China.

Por las Litterae Annae que escribían los jesuitas que estaban en Japón a sus superiores de Roma para informarles sobre el estado de las obras de la Compañía en aquel país,

sabemos detalles de estas escuelas de arte occidental. En las cartas informativas de 1591 y 1592, el P. Luis Frois (1532-1591) explica que el seminario de Arima fue trasladado a Shimabara a causa de la persecución del jefe supremo del gobierno Hideyoshi Toyotomi, y que los alumnos japoneses estudiaban, además de religión y latín, otras materias, como pintura, el arte de grabados en cobre, el arte de la imprenta, etc. Añade que es sorprendente la habilidad que llegan a alcanzar estos alumnos. El mismo P. Frois dice que estos alumnos del seminario de Shimabara pintan y graban obras que son muy útiles para las iglesias; que ellos aprenden a pintar al óleo, y que sus cuadros llaman la atención. Hay que recordar que la pintura al óleo fue introducida por los jesuitas, ya que no se conocía hasta entonces en Japón, donde se pintaba con los pigmentos tradicionales hechos de tierra, plantas, y otros materiales diluidos en agua. Añade el P. Frois que ellos copiaron a la perfección las pinturas que habían traído de Roma los jóvenes legados que visitaron al Papa, y que al verlas unos padres europeos, no pudieron distinguir entre los originales y las copias. También dice que hay estudiantes que graban imitando los grabados europeos, y otros que pintan acuarelas. En la Littera Annae de 1593, el P. Pedro Gómez se refiere al número de estudiantes de arte en el Gagakusha (Escuela de pintura): 8 estudiantes de pintura al óleo, 5 de grabados en cobre y 8 de pintura de acuarela.

Entre los grabados realizados en estos centros, destaca el de la Virgen de la Antigua, de la Catedral de Sevilla. En el siglo XVI tenía esta imagen una gran devoción, y los misioneros que fueron desde España llevaron un grabado que había sido hecho aquí. Los alumnos de arte lo reprodujeron en Japón en 1597, y este grabado se conserva en la Iglesia de Oura, de Nagasaki, considerado como tesoro nacional.

En las cartas informativas de los años siguientes se pueden encontrar detalles acerca de esta enseñanza del arte occidental en los colegios de los jesuitas, y de la habilidad con que los estudiantes japoneses asimilaban estos nuevos métodos artísticos. Sin embargo, es interesante advertir que en las mismas cartas se añade que los estudiantes de arte, a pesar de su gran capacidad imitativa, no tenían originalidad al producir sus obras. Así escribe, por ejemplo, el P. Pedro Gómez en su carta del 12 de octubre de 1599. Esto no es extraño, ya que la temática cristiana era enteramente nueva para estos jóvenes artistas, que no encontraban en su tradición anterior ningún punto de apoyo para su inspiración. Más tarde, sin embargo, ya producirán obras con tintes de originalidad. Por estas informaciones también sabemos que, al trasladarse el seminario de Shikha Arima en 1601, había 14 estudiantes de pintura.

Por los catálogos de los miembros de la Compañía de Jesús en Japón sabemos que el P. Giovanni Nicolao era maestro de pintura en el seminario de Nagasaki de 1613 a 1614, de lo que se deduce que esta escuela de arte existió hasta la persecución de 1614. Sin embargo, esto no quiere decir que la tradición del arte occidental quedara totalmente paralizada durante los años de persecución. Okamoto Yoshitomo piensa que este estilo de arte siguió produciendo obras en los años siguientes, y funda su opinión en dos obras, María y los 15 Misterios del Rosario y Retrato de San Francisco Javier, que fueron pintados después de 1623, y la Bandera de la Batalla de Shimabara con temas cristianos (1637-1638). Los pintores que habían estudiado en los seminarios de la Compañía continuaron

pintando secretamente en Japón, y tal vez algunos tuvieron que marchar a Macao y Manila.

Aunque los artistas japoneses conocieron y practicaron la técnica de la pintura al óleo sobre lienzo, en la mayoría de las obras de este tiempo siguen empleando los pigmentos de la pintura tradicional sobre papel de estilo japonés. Esto es lo más común en las pinturas de temas occidentales. Este momento estético de Japón tiene todo el interés de haber podido unificar la vitalidad de la escuela pictórica de Kano con el nuevo estilo llegado de Europa. La claridad y el sentido de la composición de la escuela de Kano siguen patentes en la mayoría de las obras que tratan un tema occidental. Quizás sea en este punto donde esté uno de los valores más interesantes de la pintura de este período. En otros aspectos del arte de este siglo puede verse también este afán unificador, aunque, naturalmente, se den excepciones.

Si este nuevo estilo en el arte japonés, que surgió al contacto con el arte occidental, no se hubiera interrumpido, hubiera dado origen ciertamente a una de las escuelas estéticas más interesantes en toda la historia del arte universal. Sin embargo, no dio tiempo a que madurase un nuevo estilo definitivo, y el arte del llamado Siglo Cristiano en Japón no presenta características profundamente personales.

Dado el efecto docente que mostraron tener las obras de arte desde tiempos de San Francisco Javier, y de un modo especial las pinturas, éstas fueron importadas a Japón desde Europa en el mayor número posible. De ellas, unas fueron colocadas en los altares de las iglesias, y otras se entregaron a los japoneses para su uso privado. Pero las obras traídas de Europa no podían dar abasto para la gran demanda de arte religioso. En la carta informativa a Roma del P. Luis Frois del 13 de diciembre de 1584, indica éste que se necesitaban entonces en Japón unas 50.000 pinturas de tema religioso (se supone que el término pintura equivaldría a lo que ahora conocemos como estampa). En la misma carta cuenta el P. Frois que un padre que había salido de Europa con 5.000 pinturas, cuando llegó a Japón no tenía casi ninguna, porque los cristianos de los sitios por donde pasaba (por ejemplo, Macao) también las necesitaban y se habían quedado con ellas. Todo esto hizo inminente, como ya vimos, la producción en Japón de estas obras de arte religioso, sobre todo en grabados, que era posible multiplicar con más facilidad. Por esto no extraña que la obra del P. Jerónimo Nadal (1507-1552) Imágenes de la Historia Evangélica que fueron publicadas por primera vez en Europa en 1593 y que tuvieron un éxito extraordinario, fueran pedidas insistentemente desde China y Japón. Escribió desde Japón el P. Marco Ferraro al P. General Aquaviva que había hecho un bien enorme entre los cristianos un libro de imágenes sobre la Vida de Cristo que le había dado el Ho Agustín Vivaldi al salir de Roma. De este libro decía que los cristianos no dejaban de derramar lágrimas de compasión a la vista de los misterios de la Pasión de Cristo, y a continuación pide un libro del P. Nadal, que a esta hora ya se habrá acabado de imprimir. Algunos ejemplares del libro del P. Jerónimo Nadal fueron llevados directamente a Japón, y otros llegaron a través de China, desde Macao, cuando en 1618 fueron desterrados a aquella ciudad la mayoría de los misioneros de China. No es extraña esta aceptación de la obra del P. Nadal, dado el influjo que tuvo en toda Europa y la calidad artística con que estaba realizada. De ella dice el Profesor Gauvin Alexander Bailey:

Esta obra espléndida de 153 grabados (del P. Jerónimo Nadal), realizada por los hermanos Wierix y por otros grabadores, quizás represente el logro artístico más alto del arte jesuítico en el siglo XVI.

A pesar de no existir obras en que fijarse en la propia tradición, los artistas japoneses de aquel tiempo, aunque empezaron copiando obras de temas religiosos importadas de Europa, comenzaron pronto a producir otras pinturas más originales siguiendo su propia inspiración. En ellas se puede ver mejor cómo eran capaces de unir la técnica occidental con la suya propia, hasta crear un nuevo estilo, al menos en la mezcla de técnicas pictóricas. Los pintores japoneses empezaron a producir sus propios cuadros sobre lienzo, papel, tablas o cobre, inspirados más o menos en los modelos occidentales, pero añadiendo también elementos de su propia inspiración. En general se puede decir que al pintar temas religiosos se vieron necesariamente más ligados a los modelos europeos, ya que en su propia tradición pictórica no encontraban ningún modelo cristiano. En la pintura de género, sin embargo, se aprecia más la fusión de lo recibido de occidente con lo tradicional.

De todas las obras realizadas por los artistas japoneses de este período, hay una especialmente significativa, que ya he citado: María y los 15 Misterios del Rosari. Aunque hay tres obras con este mismo tema, la que se conserva en la Universidad de Kyoto presenta un estilo más logrado y está en mejor estado de conservación. La composición, el colorido y la técnica de la pintura tradicional japonesa están aplicados ya más libremente en los temas cristianos. En esta obra, el artista ha sabido unir esta técnica con una innegable espiritualidad cristiana, produciendo un tipo nuevo de pintura cristiana en Japón. Es probable que esta obra tuviera una finalidad didáctica, ya que en ella se presenta un resumen de los misterios de la historia de la salvación. Para ver el origen de esta composición artística, hay que remontarse a los Retablos de las iglesias europeas. También en ellos se presenta, en pintura o escultura, un resumen de la historia de la redención de Cristo representada en cuadros o grupos escultóricos, con una figura principal en el centro. Así ocurre en esta obra de María y los 15 Misterios del Rosari en Japón. En esta obra de arte cristiano, los artistas japoneses se sienten suficientemente seguros en su inspiración como para emplear también los materiales tradicionales aplicados a temas cristianos: esta pintura está hecha sobre papel, y no sobre lienzo. La riqueza cromática es también la tradicional, y hay en ella datos estéticos comparables a trozos de algunos de los E-makimono (rollos de pintura descriptiva) de la mejor época artística del arte japonés. A estos valores tradicionales se han unido, al menos en parte, otros que acababan de conocerse en Japón, como son el clarooscuro y la perspectiva de sentido occidental. Las escenas de los Misterios del Rosari están pintadas con un encanto especial: en ellas se une el atractivo de los primitivos europeos con la viveza de la pintura descriptiva del arte clásico de Japón. El simbolismo de las tonalidades y colores, que se daba en la pintura de los E-makimono, aparece también aquí: los misterios de gozo están pintados con una luminosidad media, si se comparan con los tonos más oscuros de los misterios de dolor y con la claridad más luminosa de los misterios de gloria. Es una muestra del simbolismo expresado a través del color, que aparece en la mejor tradición pictórica de Japón. Así ocurre en la obra del siglo XI, Genji-monogatari (La historia del Príncipe Genji), en que los sentimientos se pintan con la

diversidad de las tonalidades cromáticas.

El conjunto de esta obra es de una gran originalidad, y puede ser un modelo de la asimilación de la temática y la técnica de occidente conseguida en tan poco tiempo por los artistas japoneses. No cabe duda que el autor de esta obra fue un pintor formado en alguna de las escuelas de arte de los jesuitas en Japón, y no es aventurado decir que pudo ser un discípulo del gran artista Giovanni Nicoloa. La grandeza de este maestro está precisamente en haber sabido inculcar a sus discípulos la asimilación de los valores estéticos de occidente en la tradición artística que ellos ya poseían

Con la persecución posterior del Cristianismo se interrumpió esta pintura de temas cristianos desde finales del siglo XVII hasta mediados del XIX. Incluso también dejaron de producirse obras de temas no cristianos, ya que todo lo que estuviera relacionado con occidente estaba absolutamente prohibido. De este modo, no fue posible un ulterior desarrollo, que hubiera dado origen a obras de arte llenas de originalidad, e incluso hubiera sido el comienzo de una escuela artística de innegable importancia, con la unión del arte de Oriente y Occidente. .

Quando os portugueses chegaram em 1543 a um ponto tão longínquo como o Japão (mais propriamente à pequena ilha de Tanegashima), encontraram um país dividido e mergulhado em guerra civil.

Percepcionando rapidamente essa realidade, irão habilmente divulgar entre as várias forças intervenientes, a mais valia dos seus conhecimentos técnicos, militares e comerciais.

Para trás, ficara um curtíssimo espaço de tempo, desde a entrada no Indico ao estabelecimento em Goa; desde exploração das costas asiáticas às importantes conquistas de Ormuz ou de Malaca; ponto a partir da qual se explorou o Indico oriental chegando aos mares da China, num momento em que o Império do Meio, se encontrava recolhido sobre si mesmo.

Será exactamente neste contexto específico, que o papel de intermediário comercial caberá aos portugueses, lançando uma rede que se irá estruturando, organizando e diversificando entre a China e o Japão e, entre o Japão a Índia e a Europa.

Nesta rede, evidencia-se o grande domínio das técnicas náuticas e militares, e consequentemente a possibilidade de acesso aos diversos mercados, figurando a nau como microcosmos de uma Europa rica na sua diversidade, matizada de riquezas recolhidas nos mercados asiáticos.

Por outro lado, a presença portuguesa no Japão, só se institucionalizou com a chegada dos primeiros missionários jesuítas, dada a estratégia de nivelção cultural que adoptaram como ponte de evangelização. No entanto, os missionários, peças fundamentais neste xadrez cultural necessitaram, para a sobrevivência das suas missões, de viver "à sombra" da nau.

Da complexidade e riqueza de todas as trocas havidas durante cerca de um século de presença lusa, os testemunhos artísticos e sobretudo os biombos namban, são aqueles que, de forma mais imediata, porque visual, nos fazem entender a abrangência deste encontro cujas profundas consequências se manifestaram não só na cultura nipónica como na própria Europa.

1. Para una descripción de este momento artístico, cfr. Fernando Gª Gutiérrez, S. J.: Japón y Occidente. Influencias reciprocas en el arte. Guadalupe Ediciones, Sevilla, 1990.
2. Cfr. Pintura Contemporánea. Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1963, p. 32. Cfr. también las páginas 34, 40 y 41, en que trata de la influencia del Ukiyo-e en Van Gogh y Gauguin, y la página 115 en que se discute el Orientalismo de la pintura moderna en Europa.
3. Para ver el modo de pensar de Tange Kenzo sobre la arquitectura japonesa contemporánea, cfr. el libro de Paolo Riano: Kenzo Tange. Ed. Industria Gráfica L'Impronta, Firenze, 1969, p. 44.
4. Para la discusión de esta fecha, cfr. La obra de Sennai Kenji: The European Inloading to the Far East and Japan, en Outline of Japanese Cultural History. Vol. 8, pág. 111.
5. Citedo por Miki Tamon en: The Influence of Western Culture on Japanese Art. Monumenta Nipponica, Sophia University, Tokyo, 1964, Vol. XIX, Nº 3-4, p. 146.
6. Cfr. La obra de Ono Tadashige: Yedo no Yōgaka. Sansaisha, Tokyo, 1968, p. VI.
7. Miki Tamon: The Influence of Western Culture on Japanese Art, p. 147.
8. Para un estudio de la persona y la obra de Giovanni Nicoloa, cfr. Diego Pacheco: Cola (Nicoloa), el hombre que hizo florecer las piedras Temas de Estética y Arte XVII, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2003.
9. Para una detallada información de la influencia de los jesuitas en el arte japonés, cfr. la obra de J. E. McCall: Early Jesuit Art in the Far East. Artibus Asiae, Vol. X-XI (1947-1948) Dresden. También contiene una detallada información la obra de Gauvin Alexander Bailey: Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America (1542-1773) University of Toronto Press, Toronto, 1999.
10. Cfr. la obra de Okamoto Yoshitomo: Introduction to the European Painting of Christian Subject. Shorin Shuppan, Tokyo, 1953, pp. 19-22.
11. Un estudio completo de este período, se encuentra en la obra, ya clásica, de C. R. Boxer: The Christian Century in Japan. 1549-1650. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1967.
12. Archivum Romanum S. I., Jap. Sin. 10, fol. 286v, Roma.

### Carla Alferes Pinto | Gravuras e óleos europeus, miniaturas persas e mogóis. Pintura de corte nos impérios safávida e mogol (séculos XVI e XVII)

Datam de início do século XV as primeiras viagens dos Portugueses para fora do espaço europeu. A relação de Portugal com outros continentes é por isso antiga e, se em alguns casos não implicava mais do que os inevitáveis contactos mercantis, noutras levou ao estabelecimento de entrepostos comerciais e fortalezas, à fixação de Portugueses e ao nascimento de cidades distintas das anteriormente existentes nos continentes africano, asiático e americano.

Um dos mais lembrados acontecimentos decorrentes desta deriva expansionista é a chegada de Vasco da Gama a Calecute em 1498, e a posterior conquista da cidade de Goa em 1510. A conquista desta cidade foi conduzida por Afonso de Albuquerque à frente de um pequeno exército formado por tropas portuguesas e malabares, que tomaram a cidade ao sultão de Bijapur. A conquista da cidade, a fixação das populações de origem portuguesa e europeia e o estabelecimento de Goa como capital do Estado da Índia, na sequência da transferência da administração de Cochim em 1530, iniciaram um longo período de contactos mais estreitos com a Índia.

Seria de esperar então que pudéssemos afirmar conhecermo-nos mutuamente. Todavia, não é essa a realidade. Cerceados durante anos pelas razões culturais e políticas dos tempos ou por uma visão mais nacionalista da história, no que à Ásia diz respeito, e particularmente à Índia, o que se tem valorizado é a compreensão das razões, motivos, vivências e especificidades portuguesas invés de, valorizando a alteridade procurarmos conhecer a história do país.

Nos últimos anos esta realidade tem vindo a ser paulatinamente alterada e a realização em Maio próximo do KSI – Karate World Championship em Lisboa e o estabelecimento de uma parceria formada entre a Associação Portuguesa de Karate Shukokai e Centro de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património – Francisco de Holanda da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (que visa a divulgação e a criação de projectos de animação cultural partindo de um encontro de carácter desportivo) em Março próximo, é mais um daqueles bons momentos para tentar ultrapassar o tempo perdido.

Assim, foi nossa intenção evitar o universo do indo-português.

Partindo de dois episódios distintos, procuraremos mostrar exemplos que contemplem influências múltiplas e, sobretudo, propor uma reflexão sobre como o que aqui se tratará, resulta da adaptação e transformação de influências artísticas externas por artistas, oficinas e técnicas locais e não de uma mera cópia da matriz artística europeia. Os dois episódios a que nos referimos são as missões jesuítas à corte mogol e as embaixadas agostinhas à corte safávida. Ambos foram promovidos por razões políticas e religiosas e ambos falharam nos objectivos a que se propunham. Todavia, junto com os religiosos, seguiram peças artísticas que foram alvo de admiração e estudo e que permanecem ainda hoje como testemunhos de engenho e qualidade estética.

\*\*\*

A presença de comerciantes, missionários e aventureiros de origem portuguesa e europeia na Índia levou para a arte do Norte da Índia um novo olhar e um alargar de

horizontes que influenciou essa produção do século XVI em diante. Estes primeiros agentes comerciais introduziram uma série de objectos com formas e motivos que traziam novidade e por isso é fácil perceber que terão sido comentados, trocados e analisados pelas populações que residiam na costa indiana e, daí, terão sido lentamente introduzidas no interior do continente, começando a acostumar o olhar a uma outra tradição imagética. O contacto dos mogóis com as formas artísticas europeias, nomeadamente com os têxteis, foi muito anterior ao primeiro encontro directo entre o rei Akbar (r. 1556 – 1605) e os Portugueses.

Ainda durante o reinado de Humayun surgiram trabalhos de artistas indianos que reflectiam já o conhecimento da presença da arte europeia no território hindustânico. O Tuti Nama (Contos de um papagaio, c. 1560 – 65) e o Dastan-i Amir Hamza (ou Hamza Nama, c. 1558 – 72) incluem figuras baseadas na observação dos portugueses que abundavam pelos portos e mercados locais, visível quer no vestuário quer no aspecto físico.

Akbar, nascido em 1542, era filho de Humayun (r. 1530 – 1556) e neto de Zahirud-din Muhammad Babar (r. 1526 – 1530), um governador de província persa que conquistou o norte da Índia e se tornou o primeiro monarca mogol, depois de derrotar o sultão de Delhi em 1526. Humayun herdou do pai o interesse pela arte e tornou-se um afamado patrono que beneficiou, essencialmente, a produção de manuscritos. A ligação com a corte e a cultura de origem persa, manteve-se e o seu filho, Akbar, foi criado junto do xá safávida, beneficiando do cosmopolitismo dessa corte e dos melhores ensinamentos formativos e de liderança. Do reino safávida saíram também os primeiros pintores da corte mogol, fundamentais para o desenvolvimento da nova estética.

O séquito mogol encontrava-se assim particularmente apto para receber um conjunto de influências e desenvolver as experiências necessárias à criação de um gosto, de um estilo que espelhasse o seu esplendor e a sua expansão na Índia.

A corte patrocinada por Akbar almejava a excelência artística e a inovação. A pintura de origem persa caracterizava-se pela dimensão miniatral e intrincada dos motivos, onde o exuberante cromatismo e a profusão de pormenores se aliavam à firmeza da linha. Um estilo que privilegiava o linear e não o dimensional, dando lugar a uma imensa criatividade.

A estas raízes, juntavam-se os contributos hindus e jainistas, como o apreço pelas cores brilhantes, já que estes artistas eram bem tolerados na corte. Estes, e outros, passaram a assinar as suas obras, que tendem a autonomizar-se nos géneros. A pintura era inicialmente utilizada em miniaturas que ilustravam obras-primas literárias e textos fundacionais – cuja importância, nomeadamente no que à poesia diz respeito, é fundamental para a cultura persa e mogol –, que emergiram enquanto corrente forte e sustentada durante séculos dominados pela arte de carácter religioso. As peculiaridades desta arte secular consolidada ao longo do tempo levaram ao aparecimento de uma série de características específicas: cores vibrantes e a desmaterialização do espaço que apelava a uma evocação subtil das emoções, simultaneamente lírica e épica. A qualidade desta pintura criou uma disposição estética única, intrinsecamente ligada à poesia persa e ao islamismo, produzindo uma riqueza visual que recorre ao olho mas também ao intelecto para uma total fruição.

O terreno era fértil para a apreensão e transformação de mais uma influência estética, a da arte europeia.

Na sequência do encontro de Akbar com os Portugueses no Gujarte em 1572, foram enviadas missões à corte em Fatehpur Sikri, entre elas a formada por uma comitiva de três jesuítas do colégio de S. Paulo de Goa, em 1580. Foi então que Akbar incluiu o cristianismo nas discussões de índole religiosa que desde meados da década de 70 eram levadas a cabo na Ibadatkhaneh (ou casa da oração). Ainda que originalmente apenas o islamismo fosse discutido, o enorme fascínio que Akbar revelava pelo conhecimento de outras religiões tinha levado à inclusão de sábios representantes das maiores religiões da Índia, a que agora se juntava o cristianismo. Este interesse intelectual de Akbar pela religião e pelas discussões que a sua corte patrocinava, levaram ao estabelecimento em 1582 de uma religião híbrida que juntava aspectos do islamismo, hinduísmo e cristianismo, a Din-Ilahi, e ao consequente abandono da corte pelos padres jesuítas (em 1583) uma vez que a nova religião deitava por terra a crença na possibilidade da conversão do rei mogol ao cristianismo.

Mesmo tendo abandonado Fatehpur Sikri, o legado que os Jesuítas deixaram foi muitíssimo importante e duradouro, para além de estimado e apreciado pelo imperador. Os três padres haviam levado de Goa os oito volumes da profusamente ilustrada Bíblia Poliglota. Esta oferta viria a condicionar a opção da corte mogol pela gravura proveniente do norte da Europa e, designadamente, Antuérpia.

, publicada em Antuérpia entre 1568 e 1573 por Christopher Plantin, e dois importantes óleos. Um, com uma imagem de Jesus Cristo, trazido de Roma pelo padre Martim da Silva, e o outro representando uma Virgem e o Menino, copiado em Goa por frei Manuel Godinho e aos quais, segundo relato numa carta de S. Francisco Xavier datada de 20 de Agosto de 1595, Akbar teria mostrado reverência e admiração, ao ponto de só poisar os objectos quando lhe doeram os braços MacLagan, Sir Edward. 1972. *The Jesuits and the Great Mogul*. 2nd edition. New York. Octagon Books, 228.

A cópia goana desta imagem de Nossa Senhora do Pópulo tem origem num dos episódios mais interessantes da história da pintura em Portugal e que atesta bem da forma como os (mesmos) modelos eram transmitidos para os espaços do império e da maneira (visível nos diversos exemplares que sobreviveram) como foram apreendidos e transformados pelas diferentes plásticas, oficinas e técnicas.

Em 1568 o jesuíta Inácio de Azevedo foi até à corte do papa Pio V numa missão diplomática. Na altura o Geral da Ordem era D. Francisco de Borja que mandou como presente para a rainha D. Catarina uma cópia da imagem da capela Borghese em Santa Maria Maior de Roma, feita por um bom pintor italiano. Antes de oferecer o presente, Inácio de Azevedo enviou-o ao pintor João Mayorga para que fizesse quatro cópias que fossem distribuídas por outras igrejas em Portugal: uma foi para a Sé de Coimbra (onde se encontra); outra para o Colégio de Évora; uma terceira para o colégio de Santo Antão em Lisboa e a quarta para o colégio da Companhia, na Baía (está hoje na catedral da cidade). Estas cópias originais foram, por sua vez, copiadas vezes sem conta, sempre com muito cuidado e atenção ao original, pelo que é provável que a cópia feita por Manuel Godinho em Goa fosse uma segunda via da pintura de Mayorga enviada para o colégio lisboeta dos jesuítas.

Estes objectos, a já favorecida observação dos mercadores e soldados portugueses, a agora continuada exposição à imagética figurativa europeia transmitida pelas gravuras e o interesse e erudição dos reis mogóis, potenciaram o desenvolvimento de uma

pintura de corte com características específicas e distintas. Sem abandonar a tradicional ilustração dos textos literários mais famosos, o interesse do rei Akbar pelo cristianismo levou à cópia dos temas e dos estilos da pintura europeia pelos artistas e ao desenvolvimento do retrato como género na pintura mogol.

Os exemplos de gravuras europeias enviadas para a Índia, fosse em livros fosse em coleções avulsas, não são muito abundantes. Pelo contrário, são muitos os objectos de produção indiana que revelam influência de imagens de origem europeia cujo protótipo continua, todavia, por identificar, e essa dificuldade ressoa essencialmente nas coleções museológicas europeias, mesmo nas melhores. Sabemos, todavia, que os temas eram predominantemente de carácter alegórico e cristão, consentâneos com o momento cultural e social da época, numa Europa humanista que se instalava sobre os conhecimentos de uma elite erudita e de um conjunto de artistas e cientistas que se escudavam na cultura renascentista, mesclada com as directrizes da Igreja romana, triunfante e catequética, que diligenciava por idêntico esforço proselitista da coroa portuguesa no Estado da Índia.

Se é certo que a função destas imagens era a de doutrinar e, se possível, facilitar a compreensão muito limitada no que à leitura do significado alegórico diz respeito. Aos artistas e aos cortesãos seus patrocinadores, interessava as formas, os motivos, os artificios pictóricos por eles até então desconhecidos e não a correcta interpretação dos protótipos das cenas reproduzidas pela gravura. Assim, a escola mogol de pintura não se limitou a fazer uma cópia da pintura europeia ou a abandonar os seus próprios modelos e métodos, fez sim uma adaptação dos motivos e técnicas estrangeiras ao seu próprio estilo. O vestuário passa a ser mais encenado, mais dramático, enfatizando o peso e a massa das figuras e recorrendo à luz para conferir ao pregueado características pictóricas tipicamente europeias, em contraste com a abordagem tradicional que privilegiava a excepcional qualidade da decoração das superfícies dos tecidos.

Esta apropriação das novidades estéticas da imagética europeia teve um alcance mais extenso quando transposto para as implicações na construção do próprio espaço de enquadramento das cenas representadas. A tradição indiana e persa tendia a acentuar a planimetria da arquitectura, nomeadamente pela suspensão dos têxteis, ao contrário do costume europeu que se inclinava para o uso de tecidos apanhados, drapeados, sobrepostos, recorrendo a técnicas lumínicas, ao jogo de sombras e ao claro-escuro para acentuar o volume e não o padrão destes últimos.

Inicialmente os artistas mogóis recorrem a tipos para representar a presença de portugueses na pintura: o soldado com a espada, o mercador com um chapéu de abas largas, o padre jesuíta trajado de negro e com um livro na mão, as personagens indistintas caracterizadas pelas bombachas, as cabeças descobertas e calvas, as capas pelos ombros e os rosários nas mãos ou ao pescoço. Com o tempo e o domínio da técnica, vão começar a surgir entendimentos profundos da natureza humana na expressividade dos rostos, na percepção da fisionomia, na marcação de traços individualizantes da aparência física que mostram a apetência de Akbar e seu filho, Jahangir (r. 1605 – 1627), para a retratística.

Nunca antes o retrato fora exposto nas cortes persa ou mogol como um género independente. A corte mogol desenvolvia uma especificidade própria (e que influenciaria, também, a maneira como o xá persa iria olhar para este género, ao deixar-

se retratar a si e à sua corte no ano de 1613), ao qual acrescia o gosto pela representação da fauna e flora e por pinturas com temáticas individualizadas que eram agrupadas em álbuns pessoais. Pelo contrário, a paisagem, que se tornaria um elemento importante na pintura mogol, nunca seria tratada como tema de persi, separado de um contexto, salvo raríssimas exceções que não chegam para assumir a existência de um género.

No final do reinado de Jahangir – durante o qual a compilação do *Album Gulshan*, em início do século XVII, revela a importância do contributo dos jesuítas para a difusão das gravuras de origem europeia – já durante o de seu filho Shahjahan (r. 1628 – 1658), a chegada dos Ingleses e de novas obras artísticas por eles trazidas provocaram o ocaso desta primeira fase de influência europeia na pintura mogol, preconizada pelos portugueses. Novos temas vão substituir a já gasta temática de inspiração religiosa originalmente levada pelos jesuítas. Os artistas haviam esgotado todas as formas de apropriação temática e técnica destas gravuras e estavam preparados para outros conhecimentos e trocas.

\*\*\*

As relações de Portugal com a Pérsia remontam também ao início do século XVI e aos contactos de Afonso de Albuquerque com o xá Isma'íl I. Desde cedo, os interesses comuns forjaram-se em torno da aliança entre os dois reinos contra a ameaça turca, interesses que foram sendo retomados ao longo da centúria. Nas décadas de 80 e 90 esta proximidade foi intensificada e D. Filipe II (r. 1581 – 1598), primeiro (na embaixada de frei Simão de Moraes ou da Conceição ao xá Mohammed Khodâbandeh em 1582), e D. Filipe III (r. 1598 – 1621), depois (na embaixada do padre Nicolau de Melo em 1599), nomearam os frades agostinhos como os principais intermediários junto do xá 'Abbas I (r. 1587 – 1629).

Assim, no início do século XVII, a coroa portuguesa patrocinou uma série de embaixadas encabeçadas pelos agostinhos de Goa com o objectivo de concertar com 'Abbas uma política estratégica e militar eficaz de ataque ao poderoso império otomano (que mantinha o assédio a ambas as fronteiras da Europa, a Leste, e da Pérsia, a Oeste e a Norte).

Estas missões estavam toldadas pela etiqueta e cerimonial diplomáticos e foram por isso encabeçadas por magníficos presentes para oferta ao xá safávida. Constituíam, por isso, um repositório de cultura material e visual de enorme riqueza que, como veremos, se elegeram como testemunhos primeiros de objectos absolutamente desconhecidos nos planaltos e montanhas persas.

Em 1602 os frades agostinhos instalaram-se na Pérsia, adquirindo autorização para construir um pequeno convento dedicado a Nossa Senhora da Assunção na cidade de Ispáão, no que foi a primeira instalação de uma ordem missionária católica em território safávida. Tal como os reis mogóis, também o xá 'Abbas tinha um interesse instruído em conhecer e entender o cristianismo e demonstrou mesmo tolerância para com os frades portugueses e a sua religião. Todavia, o facto de o monarca trazer consigo um crucifixo e folgar com imagens religiosas que os agostinhos lhe levavam não implicou nunca uma vontade de conversão. Ao longo da obra do padre António Gouveia são várias as referências ao interesse e atenção que o xá persa deu a objectos e ritos religiosos católicos. Ver Gouveia, António. 1611. Relaçam em que se tratam as guerras e

grandes victorias que alcançou o grãde Rey da Pérsia Xá Abbas. Lisboa. Pedro Crasbeck,

. E esta realidade foi sendo mal interpretada pelos religiosos, ávidos de conversões, e alimentando as consecutivas embaixadas. Os portugueses (e os outros europeus) revelavam uma verdadeira falta de, se não conhecimento, pelo menos entendimento do xá muçulmano e da subtilidade da sua política em relação à questão religiosa.

Em Fevereiro de 1602 partiu de Goa uma missão formada pelos frades António Gouveia, Jerónimo da Cruz e Cristóvão do Espírito Santo que se dirigiu para a corte persa, tendo sido narrada pelo primeiro na famosa Relação. Só em Setembro do mesmo ano, e depois de uma série de peripécias, os agostinhos conseguiram assegurar uma audiência com o soberano safávida. A comitiva foi recebida numa "varanda muito grande feita em quadro, que quasi tinha a semelhança de Claustro dos nossos Conventos" ricamente adornada por tapetes em toda a volta, onde pôde finalmente oferecer ao xá um livro "riquissimamente encadernado, em que estava estampada toda a vida de Christo" (a Biblia Poliglota [?], o Evangelicæ Historiæ Imagiæ de Jerónimo Nadal [Antuérpia, 1593. ?]) e "alguns retábulos" Gouveia 1611, fs. 46 e 46 vº.

Outras embaixadas se seguiram mas concentramo-nos na de 1608, de novo encabeçada por frei António Gouveia (1575 – 1628), enviada numa altura em que a situação militar e económica em Goa se agravava. Não foi fácil reunir um presente que pudesse satisfazer o poderoso monarca e que assegurasse a sua atenção. Nas palavras do graciano, este era composto por "uma baixela de prata lavrada de bastões, com todo o mais serviço, todo dourado, cousa que na Persia nam usam polo nam saberem fazer, algumas garrafas, e frascos da mesma matéria, mas lavrados todos na China obra de relevo, e de muito feito. Alguns Biobos da China, e Japão que foram os primeiros e tinham entrado na Persia, e como tais muito estimados, particularmente do Xá, que é mui afeiçoado à pintura, (...). Assi quando lhe apresentamos estas cousas, quasi todas teve em suas mãos notando o artificio de cada uma, e manifestando quanto desejava ter em suas terras officiais que lhe pudessem fazer semelhantes obras" Gouveia 1611, f. 177.

'Abbas herdou de seu pai um reino fragilizado e em guerra. Dono de uma forte personalidade e ambição, o xá levou os primeiros anos do seu reinado a resolver problemas políticos e militares com as potências fronteiriças, nomeadamente, os otomanos. Preocupado com o restabelecimento da ordem dentro das suas fronteiras, substituiu e nomeou inúmeros governadores para as províncias, estabelecendo uma teia de lealdade que ultrapassava as razões tribais que haviam dividido o território em reinados anteriores. O processo de centralização política foi paralelo ao fortalecimento da hierarquia religiosa xiita (afastando as correntes sufis) fiel à dinastia safávida.

Logo que consolidou o poder político e religioso dentro do país e afastou os familiares e estranhos que poderiam ameaçar o seu poder hegemónico, 'Abbas tratou de tentar recuperar os territórios perdidos para os otomanos aquando da assinatura do tratado de Istambul em 1590. Esta vontade foi de encontro às pretensões dos príncipes europeus que viram aqui a hipótese de reatar a aliança já antes tentada e cujo objectivo era afastar os exércitos turcos das portas do Velho Continente. As embaixadas dos agostinhos, a que atrás nos referimos, foram ao encontro ao xá durante as campanhas contra os otomanos.

Para além da atenção à expansão territorial e à consolidação incontestada do seu poder, o safávida empreendeu um programa de obras na sua nova capital, Ispáão (1598). Abbas chamou os melhores arquitectos, engenheiros e artistas para a cidade, criando condições para uma vivência urbana que era acompanhada pela abertura da sociedade aos embaixadores, mercadores e estrangeiros em geral. A capital safávida apreciava e estimulava o comércio com a Europa e com a Índia, tornando o seu bazar num dos principais centros de transacção de mercadorias de luxo da época.

Ao mesmo tempo, as oficinas reais eram restabelecidas e vários artistas de renome foram contratados para os ateliers reais de pintura, arte da qual o soberano era particular apreciador. Retomando a estética herdada da ancestral escola de pintura persa, os vários artistas autonomizaram estilos que revelavam a preferência por certos motivos – como a projecção de formações rochosas, uma maior atenção ao pormenor, uma expressividade mais acutilante obtida pela redução de figuras alheias às cenas, a introdução de gestualidade significativa, a tentativa de conferir movimento às personagens – que aliados à maior capacidade pictórica de alguns contribuíram para a introdução de tensão dramática na pintura, configurando a procura de um novo estilo.

Entre os artistas activos na corte de Abbas, Shaykh Muhammad terá tido um papel fundamental na introdução da imagética europeia. A gravura europeia já era conhecida na corte safávida antes das embaixadas agostinhas a que nos referimos e era adaptada ao gosto e à tradição narrativa e visual da corte persa.

De facto, o Xá gostava de pintura europeia e, também, mogol. Por exemplo, frei António Gouveia na sua *Relação dá-nos conta de ter visto um tear onde se bordavam imagens de Nossa Senhora com o Menino por ordem expressa do rei Gouveia 1611, f. 34 v.*

e, como atrás vimos, recebeu com evidente prazer os retábulos e as gravuras encadernadas em livro que os frades agostinhos traziam. Ainda hoje se podem encontrar alguns testemunhos desses presentes, os que sobreviveram à voragem do tempo, e que se encontram no Museu Arménio em Ispáão.

Ainda sobre a importância que Abbas concedia aos pintores, registre-se que mantinha na sua corte um pintor de origem holandesa A Chronicle of the Carmelites in Persia and the Papal Mission of the XVIIth and XVIIIth centuries. 1939. London. Eyre & Spottiswoode. Vol. 1, 254.

Em 1615 Jahangir enviou à corte da Pérsia uma embaixada encabeçada por Khan Alam, e na qual seguia também um pintor de nome Bishan Das – que tinha fama de ser inigualável a "retirar a similitude" dos que representava – para o qual o xá e a sua corte pousaram A Chronicle of the Carmelites 1939. Vol. 1, 285, nota 5.

As peças das embaixadas agostinhas e o acervo conservado no Museu, atestam que para além da gravura e pintura europeias também os objectos do universo de produção luso-asiática foram acolhidos na corte persa. Retábulos de madeira e marfim produzidos em Sínde ou no Gujarate, em oficinas que aplicavam técnicas locais a materiais de importação e onde se esculpam formas europeizantes com temáticas cristãs, biombo de feitura chinesa com motivos europeus, biombo lacado japonês com folha de ouro e um hibridismo namban, foram introduzidos na cosmopolita e sedenta de novidade sociedade de Ispáão onde foram absorvidos e transformados em motivos autóctones como, por exemplo, nas pinturas murais do palácio Chihil Sutun.

\*\*\*

Procurámos ao longo deste resumo privilegiar a apresentação de alguns aspectos políticos, sociais e culturais que caracterizavam as comunidades sob suserania mogol e safávida no final do século XVI e início do século XVII de maneira a contextualizar dois momentos específicos da relação entre as formas artísticas europeias e asiáticas. Ao longo da apresentação iremos recorrer a imagens que exemplifiquem algumas das particularidades plásticas aqui enumeradas de forma a suscitar o interesse por esta pintura pouco conhecida em Portugal e, sobretudo, propiciar reflexões sobre as influências, a assimilação, a transformação e as preocupações subjacentes ao interesse pela imagética europeia na Índia e no Irão.

Carla Alferes Pinto, (Investigadora do Centro de História de Além-mar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Doutoranda em História da Arte na área de Museologia e Património Artístico na Universidade Nova de Lisboa)

Lisboa, Janeiro de 2010

Bibliografia aconselhada

Canby, Sheila R. 1999. The Golden Age of Persian Art. 1501 – 1722. London. British Museum Press.

A Chronicle of the Carmelites in Persia and the Papal Mission of the XVIIth and XVIIIth centuries. 1939. London. Eyre & Spottiswoode. Vol. 1.

Crill, Rosemary, Stronge, Susan e Toppfield, Andrew (edição). 2004. Arts of Mughal India. Studies in honour of Robert Skelton. Ahmedabad / London. Mapin / Victoria and Albert Museum.

Flores, Jorge e Silva, Nuno Vassallo e (edição). 2004. Goa e o Grão-Mogol. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.

Gouveia, António. 1611. Relaçam em que se tratam as guerras e grandes victorias que alcançou o grãde Rey da Pérsia Xá Abbas. Lisboa. Pedro Crasbeck.

## Leonora Veiga | BATIK DE JAVA - MEMÓRIA E CONTEMPORANEIDADE

Edward Said disse que o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, de imagens e um vocabulário que lhe deram uma realidade e uma presença no e para o Ocidente<sup>1</sup>.

O Ocidente foi sentido ao longo da sua história um fascínio constante pelo Oriente, que adquiria maior peso sempre que passava por uma crise de identidade. Eram esses momentos de procura do sentido da vida que davam verdadeiro significado à expressão *Ex Oriente lux* – A luz vem do Oriente, resumo do que Eduardo Lourenço designa por «a tentação do Oriente»<sup>2</sup>.

Qual a razão que justifica esse olhar ocidental sobre uma realidade que ciclicamente aparece como resposta para um Ocidente incapaz de se recriar?

Será a arte, enquanto expressão de identidade de um povo e de uma cultura, capaz de promover entre nós uma ideia do Oriente, que seja muito menos a espuma da superficialidade e muito mais a sua essência?

Para este seminário Oriente/Ocidente, irei debruçar-me sobre uma arte que tem despertado o interesse de vários especialistas e coleccionadores em todo o mundo – o batik de Java –, procurando retirar da leitura que dela se faz elementos para uma reinterpretação do mundo oriental, ainda e sempre distante e impenetrável.

### BATIK JAVANÉS

O batik é uma técnica de pintura que se pratica sobre tecido, madeira ou pele, mas são os têxteis os materiais mais utilizados e conhecidos do grande público. Tem uma característica que lhe é inerente, a par do *ikat*, *tritik* e do *plangi*, que é o facto de usar o princípio da resistência à obtenção de cor. Estas técnicas, de origem, segundo se crê, indiana, têm todas cerca de 2500 anos de existência, e atingiram graus de extrema delicadeza em variados cantos do mundo, com especial incidência para o Sudoeste asiático. Assim temos o *plangi* (ou *shibori*) no Japão, o *tritik* na Índia, o *ikat* entre Bali e Timor, e finalmente o batik em Java.

No caso do batik, esta resistência faz-se através da impregnação de cera, usada para cobrir todas as partes que não se pretendem tingir. É assim que se cria um desenho, através de um «não-desenho», já que ele aparece quando removemos a cera num banho de água a ferver.

A palavra javanesa *tik* designa «ponto». A origem da palavra batik deriva deste aglomerado de pontos e uma das designações que mais comumente lhe é atribuída é a de *tulis*, ou «tecido escrito».

Arte muito antiga, pode acompanhar-se através dela a própria história da Indonésia e o papel que nesse processo coube à ilha de Java.

Os motivos artísticos do batik congregam uma vasta multiplicidade de discursos, de saberes e de tradições.

Extremamente simbólica, esta arte divide-se em dois tipos principais:

- o batik costeiro, globalizado e permeável às migrações e fluxos de comunidades estrangeiras que passavam pela costa norte de Java;
- o batik real, hermético e símbolo da identidade social javanesa, que desenvolveu um

ritual próprio para o seu uso e reclamou para si o direito exclusivo a alguns motivos «proibidos».

Ambos refletem a permanente absorção do mundo exterior feita pela ilha de Java, contendo o batik costeiro elementos gráficos árabes, indianos, chineses, franceses ou malaios, e o batik real a simbologia das religiões budista, hindu e islâmica, presentes na génese cultural javanesa.

Pensa-se que o «tecido escrito» do século XIII representa os primórdios do batik. Não há, no entanto, uma sequência clara da evolução desta arte, uma vez que os exemplares mais antigos pertencem ao século XIX.

O académico holandês G. P. Rouaffer descreveu, no início do século XX, a mais antiga referência ao batik de Java, por volta de 1520, identificando cerca de 1000 motivos diferentes.

Nesse tempo o batik era feito por *lukis*, escritores, e o trabalho apelidado de *tulis*, escrita, o que indicia uma relação histórica entre a feitura, a pintura e a escrita. O uso do *canting*, uma espécie de aparo que revolucionou esta técnica, permitindo «escrever-se» com cera e fazer-se toda a espécie de detalhes, estava já em uso naquela época.

O elevado requinte técnico, desconhecido no Ocidente, fez com que esta arte suscitasse a admiração de muitos ocidentais que viviam em Java.

O século XVIII, o século das luzes ou do iluminismo, que criou um gosto pela sistematização geral da cultura, assiste ao advento da importação de peças de batik para a Europa, tornando-as em artefactos, de cariz etnográfico-artístico, dos notabilíssimos espólios de muitos museus. Este legado chegou a nós através de técnicas de conservação de elevada perícia e conhecimento científico.

Hoje em dia o batik, valorizado enquanto arte, é alvo de colecionismo. Esta valorização valeu-lhe, em Outubro de 2009, o reconhecimento da UNESCO, que o elevou a PATRIMÓNIO INTANGÍVEL DA HUMANIDADE.

### BATIK E «OUTRO»

Os europeus, entre os quais os portugueses, passaram a deter, a partir do século XVI, vários entrepostos comerciais na Índia. Conhecendo o interesse dos javaneses pelos excepcionais algodões daquela região, tornaram-se importadores de algodão de primeira qualidade, o único que permitia sofisticação e perfeição no desenho do batik. Esta arte manteve um contínuo processo de aperfeiçoamento e incorporou influências do Islão, da Europa e da China, que chegavam ao porto de Batávia, actual Jacarta, que constituía, à época, escala dos marinheiros antes da partida para as ilhas das especiarias no arquipélago das Molucas.

Um dos casos mais famosos desse contacto com europeus teve como protagonistas Sir Thomas Raffles, «o pai de Singapura», e sua mulher, agraciados no século XIX pelos javaneses com os mais antigos batiks conhecidos na Europa: dois Parang Rusak, cujos motivos eram exclusivos da realeza e do seu círculo mais restrito. Esta excepção revela,

não só a elevada posição social do casal, como a estima que os javanese lhes devotavam. Foi Thomas Raffles o primeiro ocidental a teorizar e a descrever, de forma sistemática, a arte do batik, na sua *History of Java*, de 1817, tendo identificado cerca de 100 desenhos que constituíam o repertório da época.

Java foi sempre a «ilha do poder», tendo esse poder sido, ao longo dos séculos, um instrumento de educação e de aperfeiçoamento da aristocracia javanesa.

Na época colonial, foi assinado em 1755 um acordo entre os sultanatos de Yogyakarta e de Solo e os colonizadores holandeses, o qual regulamentou a divisão do poder entre as partes. Foi este acordo que permitiu a entrada dos holandeses no ambiente das cortes, lado a lado com o sultão. Em vez de um rei passaram a existir dois, com consequências imediatas: os holandeses começaram a usar batik e incorporaram o gosto da Europa nesta arte.

A partir de 1820, os europeus começaram a vestir-se ao modo javanês, o que fez aumentar a procura de batik de alta qualidade, agora adornado com bouquets de flores e pássaros. Aparece também figuração humana, representando o colonizador holandês, facto que não deixa de surpreender num contexto social em que o islão imperava.

Em meados do século XIX, foram introduzidos os corantes sintéticos - que deram ao batik cores mais vibrantes, como o amarelo, o verde, o rosa, o vermelho e o roxo -, muito usados nos motivos florais do batik costeiro, mais permeável à influência do exterior. Surgiu então um novo grupo empresarial: mulheres europeias e chinesas, ou filhas de indonésios e europeus, conhecedoras das tradições locais e com acesso aos consumidores europeus, que superaram os próprios indonésios em detalhe e sofisticação.

Um workshop em particular granjeou enorme prestígio: o de Elisa van Zuylen (1936-1947), que contava entre os seus clientes europeus, chineses ricos e a própria elite javanesa, que se abria ao novo gosto. Este atelier sobreviveu à Segunda Guerra Mundial e à ocupação japonesa, mas foi destruído pelos movimentos libertários do pós-guerra.

## A MODERNIDADE

A era de Soekarno, pós-independência (1945-1967), foi muito positiva para o batik e para as artes indonésias. O seu programa político defendia a criação de uma identidade nacional, imprescindível para o reencontro da nação com a sua história, passado e matriz cultural, adulterados pelo período colonial. É neste contexto que o Bahasa Indonesia, já considerada a língua franca que possibilitava a comunicação entre as 17000 ilhas do arquipélago, adquire um real sustento e se protegem as artes tradicionais. Durante o seu governo, e devido ao gosto da sua mulher pelo batik das cortes de Yogyakarta e Solo, colorido essencialmente com quatro cores - preto, branco, castanho e azul -, foram estas consideradas as cores do Batik Indonesia, um estilo nacionalista criado por Hardjonegoro. Ainda que se tratasse de preservar a tradição, a introdução de outras cores a par de motivos ornamentais de outras ilhas, como Sumatra e Bali, libertou esta arte e garantiu a sua sobrevivência.

Descendente de Hardjonegoro, Iwan Tirta, hoje considerado «a lenda viva do batik» por todos os indonésios, levou esta arte ao resto do mundo.

Enquanto estudava economia em Yale, levou consigo exemplares para promover a curiosidade e o interesse dos colegas pelo seu país de origem. Quando regressou à Indonésia, desligou-se da economia e começou a trabalhar e a investigar o batik. Seguindo o classicismo de Hardjonegoro, introduziu mudanças e criou um novo estilo, aumentando o tamanho dos desenhos, decorando-os a dourado e misturando ornamentações costeiras e reais.

Tal como Hardjonegoro, Iwan Tirta incorporou o «espírito de Java» na sua abordagem ao batik. Seguindo ele, só se apreende totalmente o batik, enquanto símbolo, filosofia e cultura, a partir de um contacto continuado com as cortes de Yogyakarta e de Solo.

A verdadeira forma de entender e praticar o batik, segundo Iwan Tirta, consiste em aprender a ser javanês, através da apreensão de uma cultura que engloba o teatro de sombras (wayang), a música (karawitan), a língua (a palavra batik é javanesa) e, finalmente, a cultura de contenção de sentimentos, de culto da paciência e do não-confronto. Este conhecimento pode ainda hoje encontrar-se nos sultanatos de Yogyakarta e de Solo, com mais incidência para o segundo, o qual, por motivos políticos, foi menos permeável à mudança após a independência. O facto de o sultanato de Solo ter apoiado os holandeses antes de 1945 fez com que ficasse relegado para segundo plano, e fosse esquecido por Soekarno.

O presidente Soeharto (1967-1998) transformou a indumentária oficial em Java, introduzindo a camisa de manga comprida em batik, para os homens, e a kebaya, para as mulheres, que continuaram a usar sarong como parte de baixo.

## A CONTEMPORANEIDADE

Desde a queda da Nova Ordem de Soeharto, assiste-se por todo o arquipélago a uma democratização da arte em geral, começando a emergir novas formas artísticas. O batik, ainda e sempre usado, passou a ser interpretado como um novo media, que alia memória, tradição e contemporaneidade.

Muitos artistas, incluindo os artistas de instalação e de têxteis, invocam o artesanato para reflectir, de uma forma crítica, sobre as questões sociais, no contexto de uma política global formada em conjunto com as novas tecnologias de informação.

Artesanato é usado como um símbolo de possibilidades alternativas para a identidade social e das comunidades, ligadas a uma noção de aprofundamento histórico e de novas leituras da história. Assim, o artesanato funciona como um signo alternativo, de criatividade da comunidade, resistente ao conceito de herói da arte, tão apregoado desde o romantismo do século XIX.

De entre os artistas de Java que se referem ao enquadramento do batik (que passa pelo wayang e pelo karawitan), são mais dinâmicos os que se encontram na cidade de Yogyakarta, uma das cidades do batik de corte. Nomes como FX Harsono, Heri Dono, Mella Jaarsma, Nindityo Adipurnomo, Eku Negroho, circulam hoje em dia em bienais de arte em todo o mundo, com obras de arte que referem a identidade javanesa através dos

seus símbolos mais fortes.

Entre os ocidentais, Linda Kaun, uma americana que reside em Yogyakarta, pratica um batik hiper-realista, relatando a realidade que se vive em Java.

Também o atelier Brahma Tirta Sari, fundado pela australiana Nia Fliam e pelo indonésio Agus Ismoyo, revisita a arte do batik, cruzando-a com o media da instalação.

Estes agentes artísticos usam estes símbolos de uma forma completamente nova do ponto de vista discursivo: aparecem assim instalações, performances, novos teatros de sombras, numa tentativa de representar a Indonésia dos nossos dias, sem deixar esquecer as suas tradições mais interessantes, ao mesmo tempo que representam a sociedade javanesa actual. O facto de a tradição e o artesanato se aliarem à prática crítica e discursiva característica da pós-modernidade pode fazer com que estas formas de arte, tantas vezes menosprezadas desde o advento da industrialização, possam ser reconsideradas como legados artísticos integrantes de uma cultura, de um sistema de valores a que a humanidade, nas suas várias expressões e formas, está ligada.

## CONCLUSÃO

O artista Maurizio Nannucci disse, nas suas intervenções conceptuais, que «All art has been contemporary». O batik, arte praticada desde o século XII, tem-se revelado contemporâneo em todos os momentos da história da Indonésia. É um caso de sobrevivência de uma forma artesanal num mundo tecnológico e esta sobrevivência é paradoxal, se se pensar no tempo que uma peça de batik demora a construir. Mas através de vários artistas, em vários momentos da história, o encontro entre contemporaneidade e passado permitiu a esta arte tradicional acompanhar a história e os progressos tecnológicos.

Mas mais importante do que o passado é a forma como a cultura contemporânea «revisita» as artes tradicionais, preservando a sua memória, estimulando a sua reinterpretação e procurando entender como a leitura nova de uma forma artística pode dar pistas para um entendimento mais profundo da verdadeira essência do mundo oriental.

## NOTAS FINAIS:

<sup>1</sup> Edward W. Said, *Orientalismo*, Lisboa, Edições Cotovia, 2004, 2.ª ed., p. 5.

<sup>2</sup> In *Expresso*, Revista Única, 31 de Dezembro 2009, entrevista «Sou um português que tudo tem em nada».

## José Quaresma | Toki e Kairos: Uma sugestiva sobreposição de duas expressões da temporalidade

Le monde déployé par toute oeuvre narrative est toujours un monde temporel. Ou, comme il sera souvent répété au cours de cet ouvrage: le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle.

Toda a narrativa ou configuração plástica do mundo envolvente ou do mundo que em nós pulsa, como afirma Ricoeur, dá-se exclusivamente na temporalidade humana, e na confluência das três formas de experiência do mesmo que estão ao nosso alcance, ou seja: "o presente do passado", "o presente do presente" e "o presente do futuro", segundo a célebre formulação de S. Agostinho nas *Confissões*.

A partir desta aceção do tempo enquanto tempo humano, e logo, fenomenalizado na nossa finitude em aberto, tempo que por sua vez tem de assumir uma narratividade ou plasticidade concreta para nossa compreensão e fruição, pretendemos ensaiar uma aproximação entre duas categorias que apresentando traços comuns, têm porém origens muito distintas no que concerne à tarefa da reconfiguração artística ou literária, a saber: Toki e Kairos.

Para tal, apoiar-nos-emos em duas experiências artísticas com afinidades assumidas pelo ocidente, designadamente o Impressionismo de Claude Monet e as gravuras dos mestres japoneses do legado Ukiyo-e. A primeira expressão artística, isto é, ao Impressionismo, associaremos o fluxismo heraclítico e o conceito de Kairos: "[...] Le Kairos, cette notion si importante dans la pensée que les Grecs ont de la pratique, et si difficile à rendre. On traduit habituellement par «l'occasion», le «moment opportun». En vérité, c'est un aspect du temps; le Kairos est lié à la nature des choses, à l'urgence, par exemple dans la médecine, la stratégie; elle suppose l'expérience, le coup d'oeil, le tournement du praticien. C'est l'urgence reconnue de la nécessité dans l'action; c'est le moment d'agir et l'appréhension du moment."

A segunda, ou seja, à Gravura Japonesa dos séculos XVIII e XIX, será criticamente associada a noção de Toki, tal como Christine Buci-Gluckman a apresenta na seguinte passagem: "Le temps au Japon se dit toki. Mais il faut sous-entendre d'emblée une multiplicité de sens, qui ne renvoient ni à un temps chronologique ni à un temps de mémoire linéaire. Toki signifie le cas, le moment propice, la chance et l'instant: le temps est un laisser-advenir le temps, dans un «présentéisme» permanent. Si bien que pour prendre des références occidentales, ce temps-toki du vécu est plus proche du Kairos grec (le moment opportun) [...]"

1. Paul Ricoeur, *Temps et récit: L'intrigue et le récit historique*, Tome I, s.l., Seuil, 1983, p. 17

2. Longin, *Du sublime*, Présentation de Jackie Pigeaud, Paris, Payot et Rivages, 1993, p. 12.

3. Christine Buci-Gluckman, *L'esthétique du temps au Japon*. Du zen au virtuel, Paris, Gallilée, 2001, p. 19.

## Bernardo Rodrigues | Eponymous Flesh - Thoughts upon the ancient and the fresh

- a- Anthony Minghella comparava Beckett à precisão de Bach. Certitude e linhas mestras. Monacalidade. Repetição e alteridade. Largo arco de retorno das frases. Linhas da face, matemática de círculos. E o Pudor interno. Magma, vulcão humano. Desespero escorreito da incerteza. Contemplação. Coração das Ideias. Eterno rugir, fluir, inexplicabilidade interior.
- b- Beckett, Londres 1953. Após primeira estada em Paris e contacto com Joyce frequentou uns meses de psiquiatria regressiva. Contou depois, talvez no café do hotel PLM da avenue St Jacques entre garrafas de Jameson, ter regressado ao útero da mãe. Lembrar-se das vozes. Dos sons. Metrónimo corporal. Do silêncio e da opacidade rouge vulcão-carne. E o pânico da certeza única do feto; desconhecimento do parto e possibilidade de vida futura fora da suspensão magma uterina.
- c- O teatro de Beckett é comparado a peças musicais de Câmara, dizem. Sons, silêncios, cadências. Os tons, acima de tudo, despojados de psicologia interpretativa. Organismo. Como Ser? Simplesmente, Ser.
- d- Pedir a Beckett explicações era embater no silêncio. Expressou porém, do acto e forma da ejaculação humana. Vital tragédia celular, energética, hormonal em acção, em curso. O tempo e o espaço nesta repetição eterna. I can't go on. I will go on. Play.

- 1- O trabalho de Marc Quinn. Os contornos da acção do tempo. O corpo. Como é. Como muda. Os diversos estados. Directos. Representados. Enformados. Cortados. Anotomizados directa, metaforicamente. Maquinas orgânicas. Nas plantas. Nos corpos. Em tudo.
- 2- Sangue. Energia. Ser. Foria no tempo. Coisas. O que passa por entre e de dentro.  
e- O exército enterrado de Xian na China espantou o mundo pela diversidade de características de cada estátua individual. Representavam actualmente cada membro do exército e da corte. Com as feições, tamanho, forma e escala dos corpos individuais e diferentes. Com as roupas, acessórios e ferramentas da profissão e ocupação específicos de cada um. O indivíduo. E a ordem comum deste agregado de intenções orgânicas aprumadas pela geometria da razão e do pensamento.  
Propósito dos espaços como democracia do que são os limites desta intenção orgânica. Assunção interna da matéria. Directa, na sua inscrição genética.  
Eco claro-escuro da suspensão uterina. Razão. Engenho (verdade das forças - engenharias) dos materiais a compor espaço. Confins deste imaginário original físico dos componentes do planeta.  
Estranho será optar por uma única maneira de compôr o interno. Um inferno congelado? Eterno limbo, talvez.  
Imaginemos tudo em uma só forma, para sempre. Tudo só triângulos, ou cilindros, cubos ou ovos. Caixas, ou cachimbos. A ditadura da forma única como excruciante prisão. Da qual só a inconsciência da origem e do fim das coisas protege os mais incautos arautos.

Bernardo Rodrigues, Porto

## Fernando Paulo Rosa Dias | Depois de Hiroshima: a Arte sob o Signo do Gesto

Este texto procura ponderar as principais afectações mútuas do segundo pós-Guerra nas artes plásticas Ocidentais e Orientais, embora enquadrada numa perspectiva da arte moderna Ocidental. Na cultura ocidental não se verificou apenas o fascínio pela pintura oriental, tal como acontecera com os impressionistas e pós-impressionistas, mas algo mais profundo, de carácter cultural e civilizacional: a recusa de uma tradição para ir ao encontro de outra – uma miscigenação com carácter de expurgação e salvação. Propomos uma selecção de artistas plásticos das vanguardas do segundo pós-Guerra cuja produção sinaliza as crises do tempo em forma de miscigenação e adopção cultural entre o Oriente e o Ocidente.

É corrente que durante e depois da segunda Guerra Mundial a cultura ocidental sofre uma profunda crise espiritual. Muitas manifestações de arte evitaram qualquer dimensão pré-concebida exterior à razão, à consciência e à lógica, além de uma tendência para uma negatividade crítica de resistência, anti-ideológica e iconoclasta. Era o ser mergulhado na temporalidade (o Dasein de Heidegger), o corpo vivido da fenomenologia (Merleau-Ponty) ou a angústia existencialista (Sartre). O corpo já não se opunha ao espírito, para se tornar a sua profunda verdade (Merleau-Ponty). As manifestações artísticas das culturas ditas primitivas, das crianças ou dos loucos, inspiravam a arte erudita nas suas pesquisas. A arte evitava a regra e explorava a experiência. As artes plásticas já não acreditavam na iconografia e exploraram o gesto imediato, a rudeza da matéria ou o signo puro sem sentido definitivo.

Nesta recusa do materialismo e racionalismo ocidental, além das atracções pelo inconsciente a que a psicanálise e o surrealismo davam respostas, também a cultura oriental seduziu os artistas: a escrita oriental inspirava tanto a meditação como a não premeditação do ko-tzu, ou seja, a espontaneidade da acção e a sua consciência subjectiva; a «vacuidade» (sunijata) Zen inspirava o silêncio e o vazio como existências expressivas (com desenvolvimentos nas pinturas de campos de cor e no espacialismo) ou da grafia gestual marcada pela pajna, isto é, a velocidade de execução imediata ligando pensamento e acção, liberta de referentes e figuração; ou ainda a noção de wabi, que nos remete para a simplicidade, despojamento e renúncia.

Nas artes plásticas explorou-se as possibilidades expressivas dos seus elementos específicos: o gestualismo como acção criativa anterior a qualquer premeditação e anti-racional; a matéria (de tinta ou outras) como elemento expressivo que se apresenta a si próprio; o signo puro, sem cedências a uma semântica exterior, para se expor como forma e estrutura silenciosa e sem discurso; ou ainda a cor e as texturas, como definição expressiva das superfícies ou dos elementos nelas actuantes.

Com o expressionismo abstracto (da pintura de acção ao informalismo), levado ao extremo após a II Guerra, acto e inscrição colocavam-se numa sequência imediata, em que este último se apresentava como consequência do primeiro, convocando-o deste modo como anterior presença causadora. Se a inscrição é ainda consequência do acto criativo, a simultaneidade de tal convocação coloca-os muito perto, já não o escondendo como algo anterior e prévio, mas antes tornando-o necessário como memória para o seu sentido. O objecto artístico já não é autónomo porque é índice desse acto, fazendo da sua convocação uma das suas principais vias de sentido. Ao fazer do

gesto o seu principal signo (sublinhamos Mathieu e Hartung), passa a fazer-se um constante apelo ao acto que o criou: a marca pintada é sísmografia do gesto criador. O acto não se apresenta, mas também já não se esconde com a presença e estabilidade do que fica inscrito porque este convoca-o. Várias vezes, o olhar perceptivo é conduzido temporariamente como se uma evocação acompanhasse o gesto que deu origem à inscrição signíca.

O alemão Julius Bissier (1893-1965), foi dos primeiros da geração do segundo pós-Guerra que preferiu inspirar-se na serenidade oriental Zen, explorando o vazio como campo ilimitado, atravessando-o com a leveza de manchas aguadas e traços transparentes de cor aguarelada, numa levitação dos elementos que tanto surge como desopressão ou como trágica serenidade. O seu interesse pela escrita chinesa e pelo taoísmo, que lhe eram trazidas pela amizade desde 1919 com o etnólogo e sinólogo Ernst Grosse (1862-1927), repensavam a sua pintura libertando-a da figuração, para se concentrar nessa passagem temporal e espacial da grafia. Sem premeditação, o gesto põe a nu o seu próprio escoamento na inscrição, deixando na travessia temporal, sensíveis as sensibilidade tácteis e às extensões vazias das superfícies, as marcas de uma meditação solitária que reflecte uma espécie de exílio íntimo. Impossibilitado de pintar e expor publicamente durante o nazismo, desenvolveu uma pintura que assumia um exílio interno de duplo sentido: porque estava exilado no seu próprio país (não visitando o Oriente); e porque tal se reflectiu numa pesquisa interior que se investiu num retiro espiritual e artístico. As suas pinturas são como microcosmos (Bissier chamou-lhes «miniaturas»), marcas de signos gráficos que meditam a sua própria génese instintiva através da sua lenta aparição do nada e que surgem como «símbolos completamente privados». O efeito é de um rigor lírico e ponderado do instinto. O projecto de Bissier parece fazer uma ligação histórica entre Paul Klee e o informalismo com determinantes insuflações orientais.

O norte-americano Mark Tobey (1890-1976), viajante pela Europa e pelo oriente (chega a estar um mês num mosteiro Zen em Kyoto), aderiu ao budismo oriental desenvolvendo uma pintura a partir de uma inscrição ininterrupta de pequenos gestos caligráficos em sequência e ao longo da superfície, preenchendo-a numa totalidade que absorve a individualidade dessas mesmas inscrições. A síntese universal absorve o gesto e inscrição particular, mas é o particular que dá a génese ao vasto. A superfície revela essa «imperiosa relação entre o infinitamente pequeno e o infinitamente grande». Como resultado temos texturas que podem fazer lembrar as de Jackson Pollock (1912-1956). Mas, enquanto este conquistava-as imediatamente com a pulsão do seu corpo global, para Tobey a questão centrava-se nas marcas particulares de pequenos signos, de breves rabiscos saídos mais do pulso e da mão que de outra extensão corporal, que se articulavam na extensão da área onde se sucedem, para aí se entretecerem até à sua desparição enquanto entidades individuais para afirmarem a globalidade da superfície enquanto caracterização expressiva do plano do quadro. O dinamismo particular dissolve-se no todo, tornando-se definição textual de uma superfície. O grafismo perde autonomia e torna-se caracterização da superfície. Trata-se, pois, de desenhar o plano definindo-lhe uma superfície. Ao contrário de Bissier, o vazio não é a ausência que envolve a inscrição, mas a que se restituiu no preenchimento das inscrições.

Georges Mathieu (n.1921) fez do acto de pintar um ritual performativo, efectuando gestos amplos em que a mão puxava o corpo, que funcionavam como coreografias que se ligavam ao acto pictórico, tornando o pintado sua consequência – daí a sua apresentação de acções pictóricas ao vivo em que procurava pintar as maiores extensões possível no tempo o mais breve possível (realizou espectáculos tais como uma pintura de 12 metros por quatro em vinte minutos no teatro Sarah-Bernhardt em 1956 e um fresco de 15 metros pintado no lugar em 3 dias em Tóquio). Deste modo lançava na superfície um acto corporal, validando a pintura enquanto rasto do processo gestual, ou enquanto índice que tem implícito o acto que o efectuou («écritures»). A obra já não se fecha em si como significante autónomo para sugerir essa duração/acção imediatamente anterior que a efectuou. A pintura é o suporte desse registo, um friso gestual de marcas da história de um corpo em acção pictórica, de um ritual que se decide no impeto épico de um impulso vitalista. Já não lhe interessa a forma que resulta do gesto, mas a espiritualidade no gesto como acontecimento. Georges Mathieu interessou-se pelas caligrafias orientais enquanto manifestação de uma vivificante acção de inscrever, o que lhe permitia contrapor o academismo ocidental assente na minúcia, na lentidão e na correcção com os seus princípios da pintura: 1) primado da velocidade de execução; 2) nenhuma pré-existência de forma; 3) nenhuma premeditação do gesto; 4) estado extático. Para Mathieu tudo devia convergir para esse ápice épico em que a pintura se executava.

Enquanto a cultura artística ocidental se fascinava pela oriental, como modo de sair do seu estado de crise, no Oriente houve casos, sobretudo o japonês, em que a tradição artística local absorveu uma miscigenação com a arte moderna ocidental que a lançava directamente para a frente das expressões vanguardistas. Foi o caso do grupo japonês Gutai que, na herança oriental do gesto caligráfico, explorou a dimensão performativa da criação plástica. Denominado Gutai Bijutsu Kyokai (Gutai Art Association) foi formado em 1954 em Osaka por Yoshihara Jiro, Kanayama Akira, Murakami Saburo, Shiraga Kazuo, e Shimamoto Shozo. A expressão Gutai é composta por dois signos: gu que quer dizer instrumento e tai que significa corpo ou substância, para na sua ligação significar uma encarnação concreta ou identificação projectiva do carácter individual por oposição a uma abstracta – tratava-se de concretizar uma dimensão espiritual através da acção individual na matéria. No manifesto do grupo (1956) desejava-se fazer o que «nunca antes tinha sido feito antes» e elogiava-se uma estética da destruição como forma de revelar a alma interiores às coisas, do estiolamento como processo criativo.

Kazuo Shiraga (1924-2008) usava as artes marciais e movimentos acrobáticos como modo de empolgar a gestualidade na relação corporal com o plano do quadro, chegando a pintar com os pés, numa directa relação corporal com a tela. Não se tratava de pintar ao longo da superfície, mas contra e sobre ela. Em Making a Work with One's Body (Fazendo uma Obra com o próprio Corpo) e Doru ni idomu (Desafiando o Barro), de 1955, Shiraga lutou contra a matéria maleável (a lama), moldando-a com retorcimentos e gestulações corporais. Tais acções eram intencionalmente documentadas em filme cinematográfico e fotográfico, ultrapassando decisivamente a mera dimensão de concepção objectual.

Saburo Murakami (1925-1996) pintou atirando bolas de tinta contra as superfícies (Work Painted by Throwing a Ball, 1954). Em *Breaking through Many Screens of Paper* de 1956, lançou o seu corpo contra superfícies rasgando-as. A acção do corpo rompe e atravessa as superfícies que são vencidas como limite. Não se trata de atravessar o quadro com um rombo ou corte como signo, caso da agressão de Lúcio Fontana (1899-1968) à superfície do suporte: No caso de Murakami, deixa de ser um trespassar espacial com intenções de composição, para ser de assolamento. Não deixa apenas a marca do gesto efectuado pelo corpo, para ser todo o corpo a trespassar a superfície, num acto radical de destruição, deixando de existir um para cá e um para lá da superfície: a tradição pictórica sofria um decisivo atentado perdendo o seu plano de inscrição. A acção já não inscreve o signo-rombo na superfície; antes, destrói a superfície e impossibilita-a de qualquer inscrição.

Shozo Shimamoto (n.1928) antecipou estas actividades lançando projecteis de canhão com tintas sobre as superfícies (1956). O canhão era colocado quase na vertical descrevendo um movimento parabólico e não de impacto directo sobre a tela. Mais tarde, ligou-se às actividades do grupo Gutai com acções como o lançamento de garrafas de tinta como projecteis sobre telas no solo (*Making a Painting by Throwing Bottles of Paint*, 1956). O arremesso à distância, em que o tempo do projectil de tinta até à superfície eclodia nesta num instante sem temporalidade nem escoamento próprios, substituiu o gesto de contacto com o seu tempo próprio e interno de um acontecer escorrido sobre a superfície. Com os seus lançamentos, Shimamoto colocava o tempo que decidia a pintura imediatamente anterior e exterior à sua ligação (por colisão) à superfície.

O chinês Zao Wou-Ki (n.1920) chegou a Paris em 1947 para aí desenvolver uma miscigenação cultural e artística entre Oriente e Ocidente e entre a tradição e a vanguarda: «Tous le monde est ficelé pou une tradition – moi, par deux». A aprendizagem de formação da tradição chinesa foi a fonte para descobrir e absorver a vanguarda ocidental europeia.

Com um gosto pelo pigmento fino e transparente, de toque delicado, parecendo construídas entre a disposição da tradição chinesa, o espírito de Turner e o fascínio por Paul Klee, as pinturas de Zao Wou-Ki constroem paisagens desvanecidas em texturas de um cromatismo diluído e transitivo ao longo da superfície. Não é apenas uma pintura de gesto-signo sobre a superfície, mas sobretudo de fascínio pela cor-textura que se faz superfície, um ideograma atmosférico e difuso de lírica vibração que simula paisagens desvanecidas e distantes. O gesto-signo espraia-se para estar ao serviço de uma atmosfera lenta e de iluminação espiritual e brumosa. A tensão com a superfície não é corporal e vitalista como em Mathieu, mas espiritual e meditativa. Se Mathieu se concentrava nessa acção em que o gesto e o signo confluem numa mesma cumplicidade temporal e extática, Zao Wou-Ki faz diluir e ecoar ambos para um tempo póstumo que pertence à meditação perceptiva.

Janeiro 2010

Fernando Paulo Rosa Dias

## Dalila d'Alte Rodrigues | EURICO – "DÁDÁ-ZEN/PINTURA-ESCRITA", DESDE 1962

A pintura caligráfica oriental tem uma longa tradição, que se debate entre a inovação e a convenção académica. Originariamente vocacionada para criar sinais, a caligrafia livre contraria a sistematização da linguagem codificada. Daí, a aparente afinidade entre o pintor calígrafo oriental e o pintor gestual de signos abstractos ocidental.

Entre a convenção e a inovação, a linguagem instituída não deixa de sentir a necessidade de se inovar, acabando por absorver o significado inerente a novos signos, por muito espontâneos que sejam. Digamos que a linguagem convencional ou conservadora se desenvolve a reboque da linguagem inovadora.

No começo de 1955, Jean Degottex expõe a convite de Charles Estienne um conjunto de obras recentes na Galeria "L'Étoile-Scellée". O catálogo é prefaciado por Charles Estienne [2] e por André Breton. Este texto será retomado vários anos mais tarde em "Le Surréalisme et la Peinture" [1]

A aproximação de Eurico da filosofia zen intensificou-se, quando, em 1957 leu pela primeira vez um texto de Charles Estienne, que cita o prefácio de Breton à exposição de Degottex, relacionando o automatismo psíquico surrealista com a pintura radicalmente abstracta do pintor: "O que importa (...) é não apenas o efeito a conseguir, mas "a qualidade, a pureza dos meios" utilizados" [3].

E, em 1962, Breton insistia: "A pintura actual, denomine-se ela action-painting, pintura gestual, Informal, etc., provém, antes de tudo, do automatismo psíquico, deriva da promoção do automatismo psíquico pelo surrealismo (...) A escrita automática não poderia ser um fim em si mesmo. Quando muito, procura-se obtê-la tão pura quanto possível e, a partir daí, é fácil reconstituir a série de operações mentais que envolve (...): não se está longe do tiro ao arco e do tomar conta das vacas, na filosofia zen" [4].

A maioria dos pintores surrealistas não aplicava o automatismo psíquico. As composições elaboradas e controladas eram frequentemente subordinadas a conteúdos temáticos, previamente definidos, exigindo consequentemente mais tempo na sua realização. Não abdicando da correcção ou retoque, contrariavam a "arte sem artifício" de expressão directa, aberta à exploração do acaso e à revelação dos dados imediatos do inconsciente, que o automatismo psíquico propõe. Após ter descoberto Degottex, Breton viu claramente o caminho do automatismo na pintura gestual: o movimento rápido do pincel e a expressividade imediata da mancha e do signo na sua pureza máxima, em função da nudez do suporte.

A pintura gestual revela aspectos ocultos das inquietações mais profundas da alma humana, através da sua natureza impulsiva. Esta noção – a rapidez do gesto que funde num sinal a expressão, o sentimento do artista e a verdade (...) foi, de facto, colhida num livro da autoria de E. Grosse, publicado pelas edições Crés, "A aguarela do Extremo Oriente", um dos primeiríssimos estudos ocidentais acerca da pintura zen, desde o séc. VIII ao séc. XII. Deste modo, foi pela mão de Breton que o próprio Degottex se encontrou, pela primeira vez, com o pensamento oriental [5]. ... Nesta perspectiva, Degottex valoriza as noções essenciais da sua pintura: o impulso vital, a proeminência do traço, do signo e do vazio. Mas não foi propriamente a descoberta do Oriente que conduziu o pintor para a sua forma depurada de pintar e sim uma natural predisposição para esse encontro.

Há muito de Norte em mim (...) tal como também é evidente que há muito de Oriente em Degottex. [6] (André Breton)

Nada no princípio, nada no fim, tudo no fazer. [7] (Jean Degottex)

Breton refere-se a Degottex como sendo o autor da pintura mais espiritualizada que o Ocidente jamais conheceu. Encontrando-se com o espírito zen do oriente, a sua pintura caligráfica, extremamente depurada, valoriza o vazio em telas de grandes dimensões, que atingem, por vezes, os 3,5 metros de comprimento.

O vazio, consequente da meditação sem objecto, é representado pela nudez do suporte, onde o menor signo adquire expressividade imediata. Na "arte de ver claro na própria natureza", segundo

o espírito zen, o movimento natural e solto da mão, do punho, do braço e do corpo coaduna-se com a rapidez do gesto do pintor, em consonância com a própria respiração e estado de espírito: Puro automatismo psíquico através do qual se exprime verbalmente, por escrito, ou por qualquer outro meio, o real funcionamento do pensamento; o pensamento, na ausência de todo o controle da razão, ou de qualquer preocupação moral ou estética (definição do surrealismo por Breton)[8]. Eurico aprofundou o estudo do budismo zen [9], através de Suzuki [10], autor de um volumoso livro que comprou ao poeta António Ramos Rosa, em 1962 (por 500\$00), que o pintor homenageia na série *Estou vivo e escrevo Sol* (1967-1973).

O seu encontro com Degottex, em 1966, em Paris, levou-o a assumir mais plenamente a sua pintura-escrita automática, de inspiração zen, enveredando definitivamente pelo surrealismo abstracto. Além da sua grande admiração pelo pintor francês e das afinidades com a sua pintura, Eurico também sentia um profundo respeito por Henri Michaux, que aderiu ao zen e cuja obra literária e plástica já conhecia desde o princípio dos anos 60; ao ponto de o prefaciar, em 1973, quando expôs em Lisboa, na galeria S. Mamede[11].

O satori ou "iluminação espiritual" zen

Sublinhem-se as afinidades espirituais com o zen encontradas em Fernando Pessoa, através dos seus heterónimos Alberto Caeiro e Ricardo Reis, citados e homenageados na obra de Eurico, designadamente na série iniciada em 1966, em Paris, Põe quanto és no mínimo que fazes, e, mais recentemente, em 2006, na sua exposição intitulada *No Começo Infinitamente* [12]. Alberto Caeiro foi escrito numa só noite por Fernando Pessoa, em estado de transe, ou "súbita iluminação espiritual", a que Daisetz Suzuki chama satori [13], título de um desenho de Eurico, a pincel e tinta-da-china sobre papel [14]. A "iluminação espiritual" proporciona a visão clara das coisas, sem necessidade de explicar o que é evidente. Neste contexto, o que, no Ocidente, se designa "inspiração" fica muito aquém do sentido profundo do satori.

Se a "inocência primordial" é o que se manifesta no começo de tudo, essa qualidade original prevalece em toda a obra de Eurico, desde os seus "cadernos de juventude", de 1950-51, através de um surrealismo que privilegia o sonho e a intuição e se prolonga pela posterior pintura-escrita zen, até às obras mais recentes. O que Eurico intuía na juventude confirma-se na maturidade. Com 18 anos e pouca experiência de vida, apenas movido pela sensibilidade, as suas intuições fulgurantes só foram possíveis através de uma grande disponibilidade interior para aceitar o que fazia, com grande pureza e autenticidade. Hoje reconhece, com outro grau de consciência, a originalidade desses textos e poemas que na altura apenas vislumbrava: *É este não-saber-de-coisas / O entretimento do meu regozijo / Só que o saber me atrapalha todo / E me deixa senão / A triste lembrança* (Eurico, caderno 2, 1950)

O não-saber é mais limitado do que o saber, que é sempre limitado. É o não-saber que abre as portas para o desconhecido ou para o sentido enigmático da existência. Na filosofia oriental só se é totalmente livre, quando se transcende o ego. É a visão cósmica da existência, onde o "eu" se dissolve. Mais do que uma mística, o zen é uma filosofia, uma forma de pensar e de estar na vida e no mundo.

Enquanto no Ocidente, as actividades espontâneas, adoptadas e desenvolvidas pelos dadaístas e surrealistas, ("cadavre-exquis", automatismo psíquico puro, sonhos, livres associações de imagens, etc.) e interpretadas pela psicanálise, contribuíram para desbloquear o homem de recalcanços, ao despertarem nele a vontade de se realizar de acordo com a sua própria natureza, no Oriente, o budismo zen ocupa-se do seu "nascimento pleno", liberto de mitos e tabus que o impedem de crescer e de agir.

Na cultura ocidental há, de uma forma geral, uma ligação fisiológica e mental à família, à raça, ao Estado, ao "status quo", ao dinheiro, etc. Nessa condição, segundo zen, jamais existirão homens completos; jamais poderão "nascer plenamente". "Nascer plenamente" implica o despertar da sonolência generalizada, implica criatividade e capacidade de resposta pelos nossos próprios meios.

Só abandonando a concepção dualista e egocêntrica da vida se pode atingir a clareza das coisas simples. Paradoxalmente, é pela via do não-saber (despreconceituado) que o espírito, após um período mais ou menos longo de profunda concentração sem objecto, é "subitamente iluminado" pela verdade dos sentidos; é o momento em que tudo se torna claro e natural, que nada tem de transcendente. Só que o saber me atrapalha todo, porque o nosso hábito de conceptualização nos impede de apreender esse sentido imediato e total da vida.

Na filosofia zen, o despertar ou a "súbita iluminação espiritual" atinge-se pela via da intuição directa e não pela via intelectual, analítica ou conceptual. Tudo o que apenas pode ser atingido através da compreensão discursiva, não fica senão à superfície das coisas. ...Na terminologia zen, a esta eliminação dos entraves e a esta aproximação directa da verdade, chama-se nada absoluto e "vazio" total. É através de uma meditação sem objecto e de uma grande disciplina interior que se atinge o "satori" ou a "iluminação espiritual" ... [15].

Enquanto no Oriente se pratica a meditação sem objecto, o pensamento ocidental não só não dispensa o referente, como tem dificuldade em aceitar o vazio como meio de libertação de tudo o que nos oprime. O satori ou a "iluminação espiritual" zen tem algo a ver com o que diz André Breton, no seu segundo manifesto: Tudo leva a crer que existe certo ponto do espírito em que a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos contraditoriamente. Ora, é inútil procurar na actividade surrealista um outro motivo que não a esperança de determinar esse ponto ... [16].

O espírito zen tende a revelar, através de uma visão directa e intuitiva, a verdade da vida, numa perspectiva universal. A fim de atingir o âmago dessa verdade vital e cósmica, o homem necessita de eliminar os preconceitos e de superar os obstáculos, que condicionam e limitam o seu pensamento e o seu comportamento ... [17].

Na filosofia zen não há rigidez, não há regras fixas, não há deuses nem textos sagrados. Compete ao homem atingir um alto grau de conhecimento de si próprio e, conseqüentemente, uma grande paz interior. Para começar a compreender o zen, é necessário praticá-lo. O zen propõe a apreensão imediata da vida. O zen é o concreto (...) exprime-se concretamente, porque se interessa mais pelos factos que pelas teorias (...) o pensamento e a sensação coincidem na intuição, que é o seu meio de conhecimento directo e espontâneo.

O artista zen é aquele que, alcançando um total desprendimento físico e espiritual, não só se exprime através de qualquer material, como é até capaz de o dispensar, fazendo do seu corpo o seu meio de expressão mais directo (...)

Só depois de vencer completamente os obstáculos do mental, o adepto de zen chega a um grau de intuição ou de conhecimento directo, onde o Todo é percebido nas suas justas proporções, onde os opostos são abolidos, onde há um equilíbrio harmonioso entre o ser e o fazer ... [18].



Eurico: *Satori*, 24-6-79B.

*Tinta-da-china s/ papel; 70x103 cm. Col. José-Augusto França, Núcleo de Arte Contemporânea de Tomar.*

OMONDO E OCADAVRE-EXQUIS NA EXPLORAÇÃO DO ACASO

Eurico escreve, ilustra e pinta, apelando à simplicidade e à "inocência primordial", numa perspectiva onírica e numa relação com o zen, que evoca a "ingenuidade sábia" de Alberto Caeiro:

Era uma vez um homem que sonhava e brincava com os sonhos que sonhava... (Eurico, caderno 1, 1950)

Todas as noites me deito como um anjo que voou durante o dia / sem que tivesse encontrado um outro anjo que lhe quisesse o abrir das asas / melancolia (Eurico, caderno 2, 1950)

A minha mágoa é esta de olhar sozinho o mundo onde não vivo e onde quisera amar alguém sem ter amado... (Eurico, caderno 2, 1950)

Nestes poemas dos anos 50, há já um sentido lírico e enigmático da personalidade e da vida. Uma afirmação interrogativa que o zen também faz.

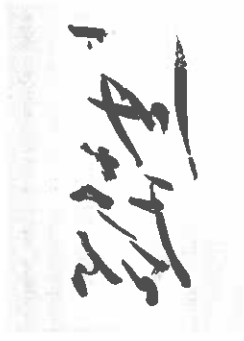
O mundo e o humor zen contribuem para despertar no espírito a apreensão imediata e total da vida, como o cadavre-exquis e o automatismo psíquico puro surrealistas. São formas de libertação do pensamento preconcituoso e dualista, tão tradicionalmente aplicado no Ocidente. Ambos exploram o acaso das perguntas e das respostas; são jogos de palavras e frases aparentemente ilógicas ou fora do contexto habitual. O humor zen nasce dessas situações imprevisíveis ou inesperadas, que se verifica também na livre associação de imagens na colagem metafórica surrealista. O cadavre-exquis, a colagem metafórica e o automatismo psíquico puro surrealistas são meios de expressão criativa que desafiam a capacidade analítica do pensamento lógico.

...É hoje bem conhecido que o surrealismo não propôs outra coisa senão fazer o espírito saltar a barreira que lhe é oposta pelas antinomias ação-sonho, razão-loucura, sensação-representação, etc., as quais constituem o principal obstáculo do pensamento ocidental (...) assim como na relação yin-yang do pensamento chinês e o seu culminar na filosofia Zen... [19].

O espírito surrealista aproxima-se do espírito zen na síntese ou união dos contrários. A vida e a morte, o finito e o infinito fundem-se na mesma imagem. Ambos se ocupam predominantemente do pensamento divergente, como sinónimo de criatividade, própria do artista, sem negar, no entanto, o pensamento convergente, considerando que um e outro se complementam.

O zen começa num estado de disponibilidade total para a experimentação imediata de tudo o que não pode ser apreendido apenas pelos meios intelectuais, mas, sobretudo, pelas próprias mãos. A prática de qualquer arte é apenas um pretexto para alcançar o zen. A "arte sem artifício" requer a persistência do artista, no sentido de "estar todo no mínimo que faz". Ao libertar-se de si mesmo, inclusive do material e de tudo o que o limita, estará em condições de realizar a obra sem esforço. Só a libertação física e mental lhe permitirá alcançar a plenitude expressiva, percebendo todas as coisas de uma maneira imediata, directa, intuitiva. O intelecto apenas lhe proporciona um conhecimento indirecto, que, segundo zen, nada tem a ver com o verdadeiro conhecimento. Importa pois atingir a afirmação plena do acto puro e simples. A vida é uma afirmação em si mesma. O zen é "o facto vivo". Mas quando se afirma isto, o "facto vivo" já passou e o zen deixa de existir. O zen só tem sentido enquanto acontece.

O conhecido estudioso japonês Suzuki, ao referir-se às origens da pintura sumi, traçada com pincel macio e muita tinta sobre papel de arroz, fino e absorvente, afirmou: a razão porque se escolhe um material tão frágil é que a inspiração deve ser transmitida no mais curto período tempo possível, não sendo autorizada a premeditação, a repetição e a correcção ou retoque. O artista deve seguir a sua inspiração tal como surge, espontânea e absoluta [20].



Eurico: *Sumi*, 24-06-91B. *Pincel bambu, tinta-da-china / papel de arroz, 70x90cm.*  
Col. Fundação Cupertino de Miranda.

## ORIENTE-OCIDENTE. RELAÇÃO ENTRE A SAGEZA DO BUDISMO ZEN E O VITALISMO DADA. A FUSÃO DOS CONTRÁRIOS NA CONVERGÊNCIA SURREALISMO/BUDISMOZEN

Na perspectiva de Eurico Gonçalves, a afirmação de Marcel Duchamp "Sempre fiz o que quis e o mínimo possível" [21], reflecte o pensamento dada-zen que concilia a arte de atitude vitalista dada com a ampla noção de liberdade zen. O homem "natural", na concepção zen, age de acordo com a sua própria natureza. Nesse caso, a vida interior não diverge da vida exterior, em comunhão com o inconsciente. O inconsciente é o desconhecido, o que de mais íntimo nos anima e nos mantém vivos.

Tu tens lacrado nas costas / O signo do teu verdadeiro nome / Não poderás nunca vê-lo / Apenas o sentes e o imaginas [22].

A consciência é apenas uma pequena parcela do conhecimento, baseado na experiência que, sendo muito mais vasta e profunda, abrange a totalidade do ser e do não-ser, incluindo todas as energias ocultas e recalçadas da natureza humana. Ao captar a vida, como manifestação espontânea do homem, a arte revela os dados imediatos do inconsciente. Eurico pinta o que sabe e sobretudo o que não sabe, o consciente e o inconsciente, o conhecido e o desconhecido, o real e o imaginário, o finito e o infinito.

Ao estar inteiro em tudo o que faz, o mestre zen define o espírito do quotidiano de uma forma simples e natural: «quando tenho fome, como; quando tenho sede, bebo; quando tenho sono, durmo...» [23].

Vem a propósito lembrar António Maria Lisboa e Eurico Gonçalves, que escreveram, respectivamente, no início dos anos 50:

A seta já contém o alvo mas só percorre a seta aquele que lhe conhece o alvo. Assim é de olhos vendados que o grande atirador alveja [24]. (António Maria Lisboa)

Com os olhos bem fechados, descrevo de cor a tua configuração [25]. (Eurico, caderno 3, 1951)

Nesta perspectiva, ...o koan [26] e o ready-made exigem uma imediata mudança da atitude interrogativa e contextualizada, em favor de uma directa disponibilidade para a iluminação, fora de qualquer autoritarismo. Explora os dados do acaso, sem correcção; certos aspectos da literatura do non-sense; o desajustamento entre nome e coisa nomeada, entre título e acto expressivo. Em Portugal, a época "futurista" (dadaísta?) de Fernando Pessoa gerou um Alberto Caeiro onde abundam proposições Zen... [27].

O artista que questiona os valores instituídos, motivado pela sua necessidade de expressão livre e de acção inovadora, é o artista vanguardista, que propõe novos valores. Dada é um nome do acaso. Representa um momento em que todos os valores e conceitos são discutidos, incluindo o conceito de arte. É o momento do "grau zero do conhecimento", a partir da única coisa em que acreditavam os dadaístas: o acaso. O acaso revela o que não se espera; é o que há de mais imprevisível. Tanto dada como zen estão predispostos para aceitar o "acaso" como factor imprevisível e surpreendente da experiência humana. Foi exactamente o que os surrealistas captaram, consciencializaram e assumiram. O surrealismo, nos anos vinte, é uma consequência do dadaísmo. Mas enquanto dada é uma "arte de atitude" niilista, o surrealismo herda o seu sentido provocatório e envereda por uma via mais positiva, mais construtiva, profundamente poética e/ou filosófica, apoiada na psicanálise. Dada-zen é a "arte de atitude" que Eurico assume na pintura-escrita, que vem realizando ao longo de várias décadas do seu percurso artístico. Uma arte de expressão directa, sem correcção nem retoque. A atitude vitalista dada concilia-se com a atitude filosófica zen. Dada-Zen / Pintura-Escrita é um tema absolutamente inédito, que o pintor tem vindo a desenvolver desde os anos 60 até à actualidade.

... Dada é a libertação imediata; é o facto vivo que, pelo seu grau de evidência, dispensa qualquer justificação teórica (...)

Como o budismo zen no Oriente, dada não explica nada; apenas afirma a vida tal como ela é. É a visão despreconceituada: vê o que vê. É o acto puro e simples, que dispensa a legenda. É a experiência directa de cada um com o mundo. Dada exalta o efémero, o gratuito, o que parece não ter importância (...). Anti-Arte-de-museu, anti-carreirismo político, artístico ou literário, dada

### CALIGRAFIAS VERTICAIS (1962-1963) E SIGNOS ÚNICOS ASCENSIONAIS (1964-1965)

A obra de Eurico revela, desde o início, muito antes de conhecer o zen, aspectos práticos desta filosofia. O budismo zen defende a arte de expressão directa, sem correcção nem retoque. A correcção desvirtua o sentido da inocência original, já evidente nas narrativas de sonhos e textos automáticos de 1950-1951 e nas pinturas espontâneas da mesma época. Seguiu-se uma profunda meditação sobre a génese das figuras-signos inventadas a partir do entendimento da "linearidade pura" de Paul Klee, num período de intensa actividade de desenhador (1957-1961).

Em 1962-1963, o pintor encontra-se com o espírito zen, ao realizar caligrafias verticais a tinta-da-china preta sobre o branco do papel (a nudez do suporte), que, no Oriente, é sinónimo de libertação. O gesto, de ritmo orgânico, de cima para baixo, revela uma evidente analogia com os caracteres chineses. Sem saber ler chinês ou japonês, o pintor sabe ver e admirar a escrita oriental, que nunca pretendeu imitar, pelo que nos surpreendemos ao encontrar analogias formais com as suas caligrafias.

Estas caligrafias surgem na sequência da série dos nus femininos, traçados rapidamente na vertical, que evocam as figuras filiformes de Giacometti. Embora o referente figurativo seja ainda perceptível, está já reduzido a uma linha rápida, realizada em poucos segundos. O aparo, com tinta seca acumulada, ao ser novamente molhada, permite maior rapidez e o menor sinal adquire uma expressividade imediata, com extrema economia de meios.

Trata-se, sem dúvida, de uma viragem no desenvolvimento gráfico da obra do pintor. De inspiração zen, as caligrafias verticais são traçadas directamente a pincel e tinta-da-china preta sobre papel branco. A austeridade do preto e branco advém das caligrafias orientais zen, na sua pureza máxima, que não se compadece com o decorativismo, mais apropriado à pintura de paisagens, animais e flores.

A propósito das caligrafias de Eurico, José-Augusto França escreveu: "Não é chinês o pintor? Que culpa a dele, ou a nossa? Encontrou ele o gesto em França, trabalhou-o com Degottex? Assim foi e também Degottex é um caso nico na arte de Paris, certo e sabido na histria dela, desde os anos 50, sem que, por tolice, lhe façam perguntas da China. Aliás chineses como-lo todos, a certas horas ou a certa idade, mas matamos sempre, acidentalmente, o mandarim ilusório e perene, e disso morremos depois, em lufalufa de variadas culturas... [34]" Considerando que o verdadeiro calígrafo deve inventar o seu próprio material, os desenhos caligráficos de Eurico variam de expressão, consoante o material utilizado. Assim, os desenhos a pincel e a tinta-da-china, divergem de outros realizados directamente com um trapo, espátula de borracha, lâmina ou com o próprio tubo de tinta, embora todos eles valorizem a nudez branca do papel. O pintor pinta em função da textura e de outras características específicas do suporte, seja papel, tela, cartão ou madeira, explorando o cheio e o vazio, a mancha e o ritmo vertiginoso do traço.



Eurico: Lâmina, 1962. Lâmina, tinta-da-china s/papel, 61x43cm. - Col. E. G.

No seu caso, as decalcomanias são carimbos realizados com trapos amarratados embebidos em tinta-da-china. Sensível ao poder sugestivo da textura visual destas manchas repetitivas, que se articulam segundo o ritmo do seu próprio gesto, o pintor assume uma arte de atitude vitalista dada, de inspiração zen, pelo que alguns desses desenhos se intitulam dada-zen. Ao revelar o ser, o gesto

recusa-se a ser produto enlatado e industrializado... [28].

O pintor-poeta surrealista Mário Cesariny foi quem, entre nós, mais deliberadamente assumiu a exploração do acaso, através da prática do automatismo psíquico que cedo desembocou, desde 1947, no que ele designou por des Pintura Informalista abstracta, dando especial ênfase ao prefixo des. Por seu turno, Eurico Gonçalves realizou, desde o início dos anos 60, des pinturas, descolagens e desdobragens, declarando que, segundo zen, é pela negação do sinal que se cria um novo sinal. A margem da literatura, Michaux "pinta para se descondicionar", como aquele que não sabe música, "toca guitarra com um só dedo" [29].

Numa íntima relação com o zen são as pinturas caligráficas de Mark Tobey (1890-1976), Julius Bissier, Miró, André Masson, Henri Michaux, Jean Degottex, Alan Davie, Antoni Tàpies e Eurico. Mas... não só os pintores europeus e americanos sofreram influência da arte oriental, sobretudo da escrita, como também a caligrafia não se tornou totalmente abstracta no Japão senão depois de alguns artistas ocidentais, como Hartung, Schneider, Mathieu, Wols, Miró e outros, terem realizado exposições no Extremo Oriente. Não só o Ocidente estava longe (...) da liberdade e simplicidade de execução dos artistas orientais, como estes últimos dificilmente conseguem realizar uma arte inovadora no seu país, onde se vive muito apegado a uma forte tradição, pelo que toda a inovação que não seja bem enraizada nessa tradição é tida como suspeita.

Poder-se-ia dizer que é o Ocidente que confirma as audácias dos artistas vanguardistas orientais, bem como o Oriente confirmou as audácias dos pintores (...) ocidentais... [30].

A tradição ocidental tem as suas origens na Grécia da Antiguidade, profundamente impregnada do pensamento dualista. Platão e Aristóteles atribuíram à razão mais elevada e a mais nobre função, como fundamento do conhecimento humano.

Em contrapartida, no Oriente, seja na vida ou na arte, não há contradição entre a razão e o instinto, a inteligência e os sentidos, a ética e a natureza. O espírito é diferente, aberto a uma aventura mais ampla.

Quando o arqueiro chega ao ponto de compreender que não é disparar o tiro o que mais importa, mas deixar o tiro disparar por si, como um fruto maduro que se solta da árvore, ele está, enfim, na posse de um grande segredo, o dum comportamento humano extremamente lúcido. De modo algo semelhante, no Ocidente, pratica-se uma Arte de Deixar Acontecer, que se baseia numa íntima descontração física e disponibilidade espiritual, cujos exemplos mais significativos são as pinturas de André Masson, Pollock, Hofmann, Alan Davie, as últimas telas de Miró e os vernizes de Tàpies, intitulados celebrações do mel... [31].

...A intenção de encontrar as condições existenciais da harmonia e da plenitude fizeram com que Eurico mantivesse no abstraccionismo a proposta de um surrealismo solar, alegre, marcado pelo culto do maravilhoso e da inocência original, pesquisando relações entre o comportamento vitalista Dada e a sageza do Budismo-Zen... [32].

A exploração do acaso e a livre associação de ideias e de imagens, além da prática do automatismo psíquico, são algumas dessas novas formas de comportamento, assumidas por dadaístas e surrealistas, que encontram surpreendente afinidade com o espírito zen. Tanto no mundo oriental, onde qualquer resposta é válida para qualquer pergunta e vice-versa, como no cadavre-exquis surrealista ocidental, se explora a intervenção do acaso... As tentativas feitas pelos dadaístas e surrealistas no sentido de provocar uma crise geral e aguda na consciência ocidental e, a partir daí, desenvolver uma nova consciência, mais aberta a aventuras imprevisíveis, já não estavam longe do comportamento zen, se bem que as motivações sejam diferentes [33]. ... Os dadaístas faziam palestras muito informadas sobre Lao-Tseu e colocavam, lado a lado, um conceito metafísico do Taoísmo e uma citação de Tristan Tzara. Do primeiro, citavam: "O método que consiste em não seguir nenhum método é o método por excelência", do dadaísta referiam: "A ausência de sistema é ainda um sistema, mas o mais simpático".

A dado momento da evolução da sua obra, nos anos 60, Eurico referiu a "não pintura". A "não pintura" é o vazio, o espaço deixado livre ou não pintado. O que não é pintado é tão importante como o que é pintado.

engendra sinais articulados uns em função dos outros, para nos devolver uma arte sinalética, plena de ritmicidade. A "arte do deixar acontecer", aberta à exploração do acaso, pelo seu carácter imprevisível, suscita múltiplas interpretações. Através do improviso, as minhas figuras foram dando lugar a simples sinais gráficos, ágeis caligrafias abstractas, executadas fora de qualquer motricidade imposta do exterior, (...) uma pintura, de sinais, derivada do gestualismo, tão depurada quanto possível. A execução gestual, rápida, directa e sem retoque, confronta-se com formas arquitectónicas do inconsciente colectivo (...)

Os dados imediatos do inconsciente e a intervenção do acaso foram explorados (...) na pintura-escrita que assumo como um ritual, pesquisando relações entre o comportamento vitalista dada e a sagesa do Budismo Zen. (...)

O primado do suporte e a mediação visual dos processos de registo permitiram-me redescobrir, intuitivamente, na minha pintura de signos, o sentido do arabesco ibérico e das tradições artesanais mediterrânicas, onde o branco e o preto valem como cores e não como luz e sombra. Ao aprofundar o automatismo psíquico, através do gestualismo e da caligrafia espontânea, aproximei-me do espírito zen de uma arte directa, sem correcção nem retoque... [35]

#### Notas:

- 1) Frémon, Jean, Degottex. Paris: Éditions du Regard. Galerie de France, 1986, p.9 / Breton, André, Le Surréalisme et la Peinture (Edições: 1928, 1965, 1979). Paris : Gallimard, A.D.A.G.P. e S.P.A.D.E.M., p. 343 : ...la peinture – comme la poésie – vaut non seulement par l'effet qu'elle produit mais parla qualité, la pureté des moyens qu'elle met en oeuvre...
- 2) In Estienne, Charles, Le Surréalisme. Paris : Éditions Aimery Somogy, 1956, p. 9
- 3) In catálogo da exposição Eurico, 1950-1973, Estoril, Junta de Turismo da Costa do Sol, Jan., 1978. (Reestruturação do anterior artigo Eurico – Não construo previamente a composição dos meus quadros, nem os corrijo nunca. Lisboa: Jornal A Semana / A Capital, sexta-feira, 23 de Abril, 1971)
- 4) In catálogo da exposição Eurico, 1950-1973, Estoril, Junta de Turismo da Costa do Sol, Jan., 1978
- 5) Frémon Jean, Degottex. Paris : Galerie de France, Editions du Regard, 1986, pp. 9, 10
- 6) Idem, p. 10
- 7) Idem, p. 13
- 8) Primeiro Manifesto do Surrealismo, 1924 (in Breton, André, Manifestos do Surrealismo. Lisboa: Morais Editores, 1969)
- 9) Desde o início dos anos 60 Eurico inicia a sua colaboração no Jornal Artes e Letras com artigos sobre o Budismo Zen e a Escrita
- 10) Ver "Introdução ao Zen Budismo" de Daisetz Teitaro Suzuki.
- 11) Eurico veio a escrever um prefácio para uma exposição de Henri Michaux, em 1973, na Galeria São Mamede, em Lisboa. (Outros pintores que aderiram ao espírito zen: Miró, Masson, Bissier, Tobey, Arpad Szenes, Yves Klein, Rothko, Tâpies e Álvaro Lapa).
- 12) Exposição "Gestualidades, 1963-2006. No começo infinitamente..." – Homenagem a Alberto Caeiro e Yves Tanguy, Galeria Municipal de Montijo. (Março-Abril) No catálogo, texto de apresentação de Jaime Silva (director artístico) e texto do autor
- 13) Vale a pena reflectir sobre dois autores orientais estudiosos do budismo zen, Daisetz Suzuki e Shunryu Suzuki. Enquanto o primeiro refere o satori como ponto fulcral do seu pensamento (in Suzuki Daisetz Teitaro, Introdução ao Zen Budismo, editora Civilização Brasileira, 1971), o segundo, estranhamente, não faz a menor referência a esse termo (in Suzuki, Shunryu, Mente Zen, Mente de Principiante, Edição de Trudy Dixon, prefácio de Huston Smith e introdução de Richard Baker, editora Palas Athena, São Paulo, 1994).
- 14) Satori, 1979, desenho representado na Primeira Bienal Internacional de Desenho Lis 79, Lisboa (Coleção José-Augusto França, doado ao Núcleo de Arte Contemporânea, Museu Municipal de Tomar)
- 15) Gonçalves, Eurico, Dada-Zen / Pintura Escrita. Famalicão: Editora Quasi, 2005, p. 30
- 16) Breton, André, Segundo Manifesto do Surrealismo, 1930 (in Breton, André – Manifestos do Surrealismo. Lisboa: Morais Editores, 1969 / Breton, André, Entrevistas – Conversas de André

Breton com André Parinau transmitidas entre Março e Junho de 1952 em 16 emissões da Radiodifusão Francesa. (Prefácio e tradução de Ernesto Sampaio). Lisboa: Salamandra, 1994, p.

- 153
- 17) Gonçalves, Eurico, Dada-Zen / Pintura Escrita. Famalicão: Editora Quasi, 2005, pp. 29-30
- 18) Idem, pp. 30-31, 32
- 19) Breton, André, Entrevistas. Lisboa: Salamandra, 1994, p. 287
- 20) Gonçalves, Eurico, Dada-Zen / Pintura-Escrita. Famalicão: Edições Quasi, 2005, pp. 38-39
- 21) Gonçalves, Eurico, Dada-Zen / Pintura-Escrita. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p. 24
- 22) Gonçalves, Eurico, caderno 2, 1950 (in Narrativas de Sonhos e Textos Automáticos – cadernos recuperados. Lisboa: Edições Prates, 1995)
- 23) Gonçalves, Eurico, Dada-Zen / Pintura-Escrita. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p. 30
- 24) - António Maria Lisboa, citado por Eurico (in catálogo da exposição Eurico, Lisboa: Galeria 111, 1965) e citado por Mário Cesariny (in catálogo da exposição Eurico. Lisboa: Galeria São Mamede, 1970)
- 25) Gonçalves, Eurico, Narrativas de Sonhos e Textos Automáticos – cadernos recuperados". Lisboa: Edições Prates, 1995
- 26) Koan é um termo zenista. Substantivo masculino, frase ou pergunta usada na meditação zen em suspenso, abrindo a mente à iluminação, ao intuitivo, ao imprevisível, no sentido de transcender o pensamento dualista. O seu objectivo é libertar a mente de todos os preconceitos. O koan conduz ao satori, a "subita iluminação espiritual".
- Suzuki cita o seguinte exemplo de "koan":
- ... Quando perguntaram a Joshu sobre a significação da vinda de Bodhidharma ao Leste (o que proverbialmente é o mesmo que perguntar acerca do princípio fundamental do budismo) ele replicou: "o cipreste do pátio".
- "Estais falando de um símbolo objectivo", disse o monge.
- "Não. Não estou falando de um símbolo objectivo".
- "Então, qual é o princípio último do budismo?", perguntou o monge.
- "O cipreste do pátio", repetiu Joshu.
- Este é um exemplo também dado ao principiante como Koan... (in Suzuki, Daisetz Teitaro, Introdução ao Zen Budismo. São Paulo: Tradução Editora Pensamento, 1969, p. 130, 131 / (in: Suzuki, Daisetz Teitaro, Zen Budismo e Psicanálise. São Paulo: Editora Cultrix Lda. 1960, p. 40):
- 27) Gonçalves, Rui Mário, Anos 50: Realismos e Abstraccionismos (in Panorama Arte Portuguesa no Século XX (coord. Fernando Pernes). Porto: Campo das Letras / Fundação Serralves, 1999, p. 195
- 28) Gonçalves, Eurico, Dada-Zen / Pintura-Escrita. Famalicão: Edições Quasi, 2005, pp. 9, 13, 14
- 29) Je peins pour me deconditionner (...) Ce que je fais, est-ce simplement dessiner en pauvre, comme fait celui qui joue de la guitare avec un seul doigt (in Gonçalves, Eurico, Dada-Zen / Pintura-Escrita, Famalicão. Edições Quasi, 2005, p. 92
- 30) Gonçalves, Eurico, Dada-Zen / Pintura-Escrita. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p. 40
- 31) Idem, p. 41
- 32) Gonçalves, Rui Mário, Anos 50: Realismos e Abstraccionismos. in Panorama Arte Portuguesa no Século XX, coord. Fernando Pernes. Porto: Campo das Letras / Fundação Serralves, 1999, p. 199
- 33) Gonçalves, Eurico, Dada-Zen / Pintura-Escrita. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p. 41
- 34) França, José-Augusto, "Eurico em sua demanda", prefácio para o catálogo da exposição de Eurico: Poesia e Pintura, 1950-1994. Cascais: Espaço Capela, 1994 (9-12-94 a 16-01-95)
- 35) Texto do autor (in catálogo da exposição Eurico 1950-1973. Estoril: Junta de Turismo da Costa do Sol, Janeiro, 1978)

## João Cerqueira | JOSÉ DE GUIMARÃES E O DRAGÃO

A compreensão do longo e complexo percurso estético de José de Guimarães – mediante o qual o artista celebra a miscigenação das culturas e o encontro dos povos – obriga-nos a recuar ao início da sua carreira, no final dos anos 50. Vivendo num país muito conservador e fechado, onde as tradições se sobreponham às vanguardas e o nacionalismo cerrava a porta à cultura estrangeira, as primeiras influências que o jovem artista recebe são as do colorido exuberante das festas populares da cidade de Guimarães e do artesanato do norte de Portugal. Mais tarde, em Lisboa, inscrito nos cursos de gravura da Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses e relacionando-se com outros artistas, descobre estilos modernos como o Fauvismo, o Expressionismo e o Cubismo. Começará então, progressivamente, a combinar uma estética popular de matriz minhota com a estética contemporânea europeia, num primeiro experimento de fusão de culturas.

Depois, nos anos 60, explora as novidades plásticas trazidas pela Art Pop e a sequente crítica da sociedade moderna. Dessa apropriação da cultura de massas e da iconografia urbana produzidas pelo sistema capitalista irrompem nas telas letras, palavras, números – concebidos como um sinal cabalístico a ser decifrado – e colagens, colocando assim o espectador perante questões sociais e políticas da sua época. Desse modo, também José de Guimarães interpela e questiona esse novo mundo de consumo desenfiado e cultura massificada, no qual tudo é um produto destinado ao consumo imediato. Como tal, se Andy Warhol havia transformado a sopa Campbell em arte, José de Guimarães – com a obra *La vache qui rit*, de 1966 – demonstra que os queijos franceses também o podem ser, reflectindo, ou parodiando, a possibilidade de um produto alimentar e a concomitante imagem de marca publicitária serem alçados do nível térreo do mercado para o patamar da estética.

Se com tais obras, José de Guimarães, por um lado celebra a abundância e o conforto capitalista, pelo outro também denuncia uma nova forma de pensamento único, a sequente perda do discernimento e a amorfia dos cidadãos das sociedades ocidentais hipnotizados pelos néones e pelas montras. Pela aludida razão, essas pinturas, que nos revelam consistir o preço a pagar pela satisfação e prosperidade trazidas aos cidadãos tornarem-se o ser humano e a própria arte mercadorias que se compram e vendem, adquirem no presente globalizado uma actualidade ainda mais perturbadora. Mas em 1967 dá-se uma grande mudança na sua vida e na sua obra.

Sendo obrigado a cumprir o serviço militar, José de Guimarães vê-se obrigado a viajar para Angola integrando o exército de Portugal que combatia os movimentos de libertação autóctones na defesa de um anacrónico Império Colonial. Numa misteriosa Angola, da qual nada sabia, vai confrontar-se com povos e culturas muito diferentes das europeias, cujas concepções da vida, do tempo, da morte e da espiritualidade se revelam, num primeiro embate, incognoscíveis à sua mentalidade. A vontade de compreender o desconhecido leva-o à leitura de obras de etnografia, ao contacto com missionários e tribos locais, iniciando assim o processo de descodificação da mentalidade e dos modos de vida africanos.

Vai então descobrir uma arte plasmada em esculturas de madeira com formas antropomorfas e zoomorfas estilizadas que remete para uma dimensão sobrenatural,

totalmente indissociável da realidade e dos interesses da tribo que a concebera. Contudo, a descoberta mais importante advém do contacto com a tribo Ngoio em Cabinda. Apercebe-se de que assuntos de grande importância e susceptíveis de causarem conflitualidade entre os membros da tribo eram tratados através de um sistema de comunicação simbólico – antropomórfico, zoomórfico, vegetalista e geométrico – transmissor de mensagens de grande clareza que dispensavam as palavras. Por exemplo, se uma mulher pretendia censurar a conduta do marido colocava-lhe na mesa uma tampa de panela com um pato ou galinha esculpido; tal bastava para lhe comunicar que não estava satisfeita e que, caso ele não alterasse o comportamento ofensivo, podia voltar para a casa dos pais. Do mesmo modo os pais educavam os filhos corrigindo-lhes condutas indesejadas e se resolviam, silenciosamente, outros diferentes problemáticos.

Desta descoberta das potencialidades do signo como elemento de comunicação entre os homens e da possibilidade de utilizar a arte como uma linguagem, resulta uma tentativa de encontrar uma síntese da cultura europeia com a cultura africana, numa simbiose entre a representação e a escrita. José de Guimarães cria assim uma linguagem ideográfica para se expressar, à qual chamará o seu Alfabeto, composto a partir de partes soltas do corpo humano e formas geométricas. Pontuada de erotismo e lubricidade, a arte nascida dessa fusão da estética africana com o modernismo ocidental esconde mensagens destinadas ao espectador. Estava deste modo aberto um horizonte infinito, e que se tornará estruturante da sua futura obra, pela utilização da arte como instrumento semiótico, permitindo-lhe intervir na sociedade e na política através dos seus signos plásticos pelo expressar da revolta contra a Guerra Colonial, da transgressão das normas, do desejo, do amor, da fraternidade e da mencionada apologia da miscigenação dos povos e das culturas.

Porém, o acesso ao significado das suas mensagens está vedado pelo código que constitui cada um dos ideogramas integrantes do seu alfabeto. E como apenas o próprio José de Guimarães o conhece, somos forçados, se quisermos alcançar o sentido da obra, a proceder à nossa própria interpretação do alfabeto Guimariano. Afinal, Pierre Francastel afirma que a obra de arte pede uma interpretação por parte do espectador pois, só por si, não tem um significado próprio; e, por sua vez, Umberto Eco considera que ela possuiu tantos significados quantos os espectadores que a contemplarem lhe atribuírem. A arte de José de Guimarães, sobretudo quando dois ou mais personagens interagem, detém essa capacidade de estimular a imaginação de quem a contempla levando o observador umas vezes a engendrar histórias mirabolantes outras a confrontar-se com os seus desejos e fantasmas.

Mas com o 25 de Abril de 1974 e o fim regime ditatorial do Estado Novo, termina a guerra colonial. José de Guimarães regressa a Lisboa. Então, depois de ter denunciado durante vários anos o colonialismo, e já não fazendo sentido no novo regime democrático continuar a representar a opressão dos africanos mediante as figuras da máscara e do fetiche com pregos, urge encontrar novos signos adequados aos novos tempos que se viviam. E, como com a liberdade política veio igualmente a liberdade sexual, a arte de José de Guimarães assume então uma forte expressão erótica, que o conjunto de membros anatómicos do seu alfabeto – onde sobressaem os seios e as nádegas – naturalmente, prenunciava.

Como tal, em 1977 o artista, medindo o seu talento com os grandes mestres do passado,

vai recriar a vida e a obra de Rubens. Num estilo tributário da banda desenhada e, pela sensualidade e pela exuberância da cor, igualmente Barroco, o pintor flamengo e a sua amante Hélène Fourment são representados por figuras que perderam a unidade anatómica, num emaranhar de pernas, braços, seios, nádegas e órgãos genitais que por vezes os funde num só personagem. Consolidava-se assim essa linguagem de desestruturação dos corpos, mas animada de intensa volúpia, que José de Guimarães não mais abandonará.

Em 1982, como se às anteriores figuras já não lhes bastasse o espaço das telas, cria esculturas em papel multicoloridas a partir de uma massa fabricada por si próprio, nas quais insere pedaços de cerâmica, espelhos partidos e outros materiais diversos, suportadas por fios de metal. Não podendo ser enquadradas nem na escultura tradicional, nem tão pouco na pintura, estas obras, formadas por uma estrutura bidimensional de duas faces autónomas, abolem as fronteiras entre as referidas artes. Recriando mitos da História de Portugal como Pedro e Inês, ou figuras históricas tais Camões, D. Sebastião (fabricado no mosteiro de Himegi, no Japão, onde o artista aprende a arte milenar da construção de papagaios de papel) e Fernando Pessoa, estas picto-esculturas remetem quer para a escultura africana, quer para as construções de Niki de Saint-Phalle.

Depois, em 1992, José de Guimarães intenta a síntese entre o culto das relíquias católicas de santos e os objectos da magia negra africana \_ os fetiches \_ ao apresentar um conjunto novo de obras às quais chamou Caixas-Relicário. Se nas primeiras se guardam pedaços das vestes ou até do corpo do santo e nos segundos se inserem conchas, ossos e penas, o artista encerra dentro das suas caixas fragmentos de vários materiais que mais se assemelham a bocados de lixo, aproximando-se assim na forma da arte de Arman mas dele se diferenciando no conteúdo (ou objectivo) por os títulos desses trabalhos se inspirarem, uma vez mais, na História de Portugal e o próprio artista pretender dotá-los de poderes mágicos (a ideia de que a arte actua sobre quem a contempla ou possui).

Todas estas obras integram-se numa Fase Africana que, depois de 1993, dará lugar ao que apelido de Fase Mexicana.

Esta, começa com uma visita ao país, onde toma contacto com a herança arquitectónica e artística dos Maias e Aztecas, as tradições populares de recorte de papel, as igrejas barrocas, a pintura de Orozco, Siqueiros, Rivera e Khalo e, depois, os escritores Juan Rulfo, Soror Mariana de la Cruz e Octávio Paz. Porém, o que mais impressionou José de Guimarães foi o ritual da Festa dos Mortos, cerimónia que combina as crenças indígenas e a fé católica por misturar o culto azteca dos sacrifícios de seres humanos aos deuses \_ sob a forma da caveira e do esqueleto \_ com o Dia de Todos os Santos católico festejado a 1 de Novembro, no qual se crê que os defuntos regressam ao mundo dos vivos; tal regresso obriga a que sejam homenageados com a oferta de comidas e bebidas, para depois regressarem ao inframundo, ou Céu, onde intercederão junto de Deus pelos seus familiares e amigos.

José de Guimarães passa então a introduzir nos seus trabalhos pingos de tinta \_ técnica do Dripping \_ alusivo ao sangue dessas vítimas e várias formas de caveiras que, relacionando-se com diversas personagens, estabelecem relações entre o mundo dos vivos e dos mortos. Nestas obras, a morte surge sob a figura de um esqueleto, ou apenas uma caveira, vestindo roupas, usando chapéus, bebendo de garrafas, tocando viola e

corneta e assediando mulheres. Pois para os mexicanos só a morte dá sentido à vida, complementando-a como a outra face de uma existência que decorre em mundos separados mas comunicantes, regressando por isso os defuntos ao mundo dos vivos para com eles conviver e celebrar o seu dia. A diferença é que, transpostos para o universo de José de Guimarães, os mortos \_ que nas tradições mexicanas gozam de todos os prazeres sensoriais excepto os do sexo \_ passam também a envolver-se em jogos eróticos com figuras femininas. Como tal, a morte adquire sensualidade através de caveiras com lábios pintados e esqueletos envergando vestidos elegantes.

Em 1996, José de Guimarães regressa ao Japão e visita a China, interessando-se pela obra do pintor Hokusai Hokusai nasce em 1760 em Katsushika, província de Edo, que se havia tornado a capital do país. Sob a orientação do mestre Katsukwa Shunshō, Hokusai, com o nome de Katsukawa Shunrō, começará a sua carreira de artista criando gravuras relativas ao teatro Kabuki. A partir de 1780 Hokusai dedica-se a outros temas como as lendas japonesas, a cultura chinesa, os retratos de mulheres e as paisagens. Ver, Forrer, Mathi-Hokusai. Munique: Prestel, 1991.

\_ dando especial atenção às obras eróticas denominadas Shungas As \_ Shungas \_ surgem no ano de 1810. Os corpos dos amantes são geralmente cobertos por kimonos e , as expressões de prazer contidas. Estas imagens são acompanhadas de poemas ou um diálogo entre os amantes, expondo a intimidade de ambos, e apresentam elementos iconográficos simbólicos, como uma flor aludindo à pureza ou à virgindade da mulher. Ver, Forrer, Mathi; Goncourt, Edmond de -Hokusai. Paris: Flammarion, 1998.

\_ pela poesia chinesa das dinastias Tang 618-907 dc. . e Song 969-1279 dc. .

, assim como pela mitologia deste país. Da confrontação de elementos culturais destes dois países com a iconografia mexicana das caveiras e dos esqueletos e ainda com as influências advindas de África \_ o fetiche e a máscara \_ combinando o que a geografia e a História haviam afastado, nascerá a Fase Asiática. E, ao contrário do que à primeira vista se poderia supor, o universo de José de Guimarães vai encontrar nas mencionadas manifestações da cultura chinesa e da cultura japonesa pontos de contacto com os quais facilmente se harmonizará.

Na China, o poeta, além de conceber o poema, caligrafava-o e pintava-o, unindo assim a arte e a literatura num só acto criativo; esta fusão resultava de os caracteres chineses Num país onde coexistem várias línguas e dialectos que a maioria dos habitantes não domina, é através da linguagem escrita que os chineses se entendem pois todos a conseguem ler. Por essa razão, quando um chinês se quer fazer entender usa a linguagem gestual para desenhar os caracteres comuns. Ramsy, S. Robert - The Languages of China. New Jersey: Princeton University Press, 1987.

terem evoluído a partir de pictogramas e de se valorizar a associação entre uma ideia e a imagem. Como tal, semelhante forma de transmitir mensagens mediante a osmose do desenho e da pintura cria um nexo com o alfabeto de signos de José de Guimarães.

Por outro lado, o conjunto de criaturas do bestiário chinês também se vai harmonizar e fundir com os seres fantásticos que o artista foi criando ao longo do seu percurso, sendo um bom exemplo a transformação da serpente \_ que começa por ser apenas uma língua estirada de uma máscara que protesta contra a Guerra Colonial e depois se metamorfoseia em demónio tentador de amantes e ainda em Quetzalcoatl \_ no Dragão

chinês. Composto por diferentes partes do corpo de outros bichos que assim o dotam das melhores características do reino animal, este ser prodigioso é o mais importante da mitologia chinesa por dominar as águas, logo a fertilidade, e simbolizar qualidades humanas como a força, a sabedoria e a benevolência, razão de o associarem ao imperador, o descendente do Céu. Por tais motivos, ao contrário do monstro demóniaco ocidental vindo dos infernos para atormentar os homens e raptar as donzelas, o Dragão chinês é considerado um ser benévolo, garante de prosperidade e símbolo do yang (masculino), encarnando até a própria imagem do país. Como tal, na leitura das obras asiáticas de José de Guimarães, as mencionadas características do dragão, ou da serpente-dragão, devem ser tidas em conta, conquanto a criatura, por conservar ainda anteriores qualidades ou instintos \_ miscigenando ela própria diferentes culturas mediante as suas permanentes metamorfoses \_ surja frequentemente ao lado de amantes enlaçados pela língua instigando-lhes a luxúria.

Já a escolha da arte erótica de Hokusai, nas quais homens dotados de uma virilidade bestial copulam ferozmente com mulheres frágeis e submissas, adoptando posições bizarras mas evitando a nudez completa, também pode ser explicada pelo paralelismo com as relações que se travam entre os seres masculinos e as mulheres no universo de José de Guimarães, onde aqueles constantemente assediavam, perseguem e possuem estas. Talvez se possa por isso dizer que o aporte de Hokusai à obra do artista \_ tendo em conta que por vezes as suas personagens femininas assumem o papel de figuras poderosas semelhantes a divindades, não estando por isso reduzidas à mera encarnação do desejo sexual \_ está mais relacionado com a forma, ou as novas posições sexuais onde os corpos se entrelaçam e confundem, do que com o conceito de erotismo e dominação da mulher pelo homem do Japão do século XVIII.

Além das referidas poesia, gravuras eróticas de Hokusai, signos do alfabeto e bestiário chinês, José de Guimarães inspira-se ainda nas técnicas do artesanato asiático como os recortes de papéis Jian Zhi e nos padrões da pintura tradicional tais as paisagens metafísicas, a anulação da perspectiva e o predomínio da linha, misturando-os então com os mencionados signos mexicanos e africanos. Como tal, consequência da concentração de todos estes ícones nas telas, resultam espaços saturados de informação visual cujo entrelaque ou fusão gera uma turbulência que poderá aludir à energia vital do universo chamada Chi.

No Oriente, a crença de que as forças regentes do universo, sobretudo as da Terra e aos do Sol, condicionam a vida do ser humano deu origem a uma procura de harmonia cósmica que se confunde as manifestações da espiritualidade\_ como o Taoísmo e o Xintoísmo. Acredita-se pois existir uma força ou energia vital que impulsionou a criação do universo e da vida, estando presente em tudo o que existe, que os chineses chamam Chi e os japoneses Ki. A aparência semi-abstracta de algumas pinturas de José de Guimarães poderá então advir da demanda de figurar essa energia cósmica, tarefa onde a arte consegue obter resultados inalcançáveis pelas ciências.

Todavia, se os artistas orientais procuravam captar a harmonia da natureza no intuito de compor obras destinadas a induzir o espectador num estado de meditação contemplativa ou ataraxia, o qual estava associado a uma melhoria da conduta ética e moral\_ de influência confucionista \_ José de Guimarães, pela libertação na tela das poderosas forças de atracção e confronto que o sexo desencadeia, além da supradita miríade de elementos iconográficos, provoca inquietação e obriga a reflectir. Desse

modo, a cultura e as formas asiáticas, mesmo quando mantêm o seu significado \_ como no caso do Dragão \_ acabam por se submeter às regras do universo instável e perturbador de José de Guimarães. O poder das pulsões carmais não anula o encontro das culturas mas, por vezes, permeia-o de insegurança e tensão.

Por outro lado, em muitos dos trabalhos da Fase Asiática, além da figuração primitivista africana, do ritual dos mortos mexicano e da técnica do dripping, José de Guimarães serve-se ainda do simbolismo das cores verde, vermelha e amarela para aludir à presença de Portugal na China, dotando-os de uma forte carga histórica. Pelo sintetizar do percurso do artista e concomitante ilustração da História de Portugal, estas obras são, provavelmente, as que exigem maior esforço ao espectador interessado em descodificá-las.

Outro tipo de obras pelo qual José de Guimarães se distingue na China (Macau) e no Japão, e cuja crescente encomenda atesta o reconhecimento mundial do seu trabalho, são as esculturas de grandes dimensões inseridas em espaços urbanos. Assemelhando-se a gigantescos Tótemes ou novos Padrões, tais construções procuram a possível simbiose entre mundo da arte e a realidade quotidiana. Pela aludida razão, nestes trabalhos encontramos uma vez mais a influência africana, porquanto na arte negra as peças são construídas para actuar sobre a realidade e não apenas para proporcionar deleite estético.

Assemelhando-se às formas orgânicas das representações pictóricas e das pequenas esculturas bidimensionais, emergem à superfície como se no solo urbano tivessem germinado, sinuosas, com aberturas que as concertam com a força dos ventos e iluminadas por néones coloridos. Assim, simultaneamente, evocam a voluptuosidade do corpo feminino, a delicadeza das flores, a plasticidade das nuvens, mas também a energia dos grandes centros urbanos asiáticos. Como tal, estas obras demonstram sintonia quer com a tradição de tomar a natureza como modelo quer com a realidade contemporânea cujos efeitos luminosos da publicidade e afirmação de riqueza mimetizam.

Tendo sido colocadas em cidades onde a presença de arte pública era reduzida \_ como Macau e Kushiro \_ , não sendo por isso obrigadas a se harmonizar com estatutária pré-existente, usufruíram de total liberdade para se manifestar, suavizando através da luz e da cor, sobretudo na neveonta e soturna Kushiro, o ambiente lúgubre imposto pelas massas de betão da arquitectura urbana. Na referida cidade japonesa, José de Guimarães foi convidado pelo poder local para uma intervenção urbanística e escultórica no centro da cidade sendo-lhe concedida liberdade para assim transformar as suas esculturas biomórficas em candeeiros de iluminação pública, bancos, máquinas automáticas e na sinalização de locais turísticos ou culturais. Não será portanto exagero afirmar que em Kushiro a arte de José de Guimarães, se antes se batera num duelo barroco com Rubens, mede agora forças com a natureza opondo ao neveoiteiro a luz e a cor.

Como referido, outro dos mais importantes grupos de esculturas públicas de José de Guimarães encontra-se no jardim das artes de Macau Devido à construção de um casino, estas esculturas foram removidas, estando o artista em negociações com o governo de Macau para a resolução do problema.

. Trata-se de um conjunto de seis obras coloridas de vermelho, azul e amarelo, dispersas pelo referido jardim. Sendo a altura destas esculturas elevada, de pouco lhes vale ao

lado dos enormes prédios de habitação que as envolvem. Todavia, a sensualidade das formas, a cor e a irradiação de luz, não apenas as destaca do aglomerado habitacional que as cerca como lhes permite uma afirmação no espaço que nenhuma estátuária clássica, recorrendo apenas ao metal e à pedra, conseguiria. E numa zona urbana incharacterística e semelhante a tantas outras dispersas pelo mundo, na qual a modernidade cimentou o passado e sobre ele se ergueu, estas esculturas, pelas referidas características de mimetismo da natureza e dos caracteres chineses, transformam-se, paradoxalmente, nos principais símbolos das tradições da China. Nesta Fase Asiática encontramos ainda outro tipo de obras: os grandes caixotes de transporte internacional de mercadorias decorados por José de Guimarães, que apresentam títulos como Viagem na China e Sombras chinesas sobre um corpo. Dentro destes caixotes já viajaram algumas das obras que o artista expõe pelo mundo; por essa razão, recorrendo a um princípio similar ao dos fetiches africanos, adquiriram como que o espírito dos objectos que guardaram dentro de si, passando também a deter poderes mágicos. Depois são transformados pelo artista – pintando-os, cortando-os, decorando-lhes o interior – em receptáculos de algo que José de Guimarães considera sagrado: a memória da História dos Descobrimentos e do Encontro das Culturas, e reunião miscigenada da expressão estética e simbólica dos povos europeus, africanos, latino-americanos e asiáticos. Por esta razão, estes caixotes são como uma metáfora do próprio mundo: um espaço complexo onde se encontram todas (ou quase todas) as culturas.

O crescente interesse do Japão e da China pela obra do artista origina várias exposições: em 2000 na Echigo-Tsumari Art Triennial, na 100 Smiles of Mona Lisa, Tokyo Metropolitan Museum, Shizuoka Museum, Sapporo Museum, The Macau International Exhibition of Prints; em 2001 Exposição Internacional de Gravura de Macau, no Centro Cultural de Macau; em 2003, na Echigo-Tsumari Art Triennial do Japão, em 2007 no Today Art Museum, Pequim, China.



*José de Guimarães, Contra a Corrente, 1998  
acrílico s/tela, 89x116 cm*

## Espectáculos | Workshops | Exposições

### Daniel David | Dança do Leão

**Dança do Leão** – A dança do leão teve as suas origens há aproximadamente 1500 anos atrás. As danças do leão foram adaptadas do folclore tradicional chinês e são normalmente inseridas em cerimónias de inauguração, casamentos ou onde é requerido, pela crença popular chinesa, um bom auspício. As suas interpretações transmitem coragem, protecção, prosperidade.

**Lendas & Mitos** - As lendas falam do sonho de um imperador no qual foi protegido por uma criatura semelhante a um leão; de estratégias de intimidação por parte de um grande general chinês; de imitações criadas com o intuito de defesa, por parte de aldeões, contra um animal sobrenatural marinho - Nián - que aterrorizava, comendo pessoas e animais na véspera do ano novo.

**Evolução** - As danças folclóricas foram desenvolvendo as suas próprias características e indumentárias à luz da imaginação dos artistas que tentavam marcar bem estes traços de força e protecção, construindo cabeças largas, ricas em ornamentações tradicionais e divinas auspiciosas. Mas no fim são os artistas que vivificam e representam toda a força do leão, que em harmonia com a música dos tambores, gongos, címbalos e o estourar dos típicos panchões chineses (bombinhas vermelhas), afastam os maus espíritos (nomeadamente o Nián, durante o Festival da Primavera).

Ao longo dos tempos foram sendo interpretadas pelo Circo de Pequim, pela Ópera de Pequim e inúmeras escolas de Kung Fu, de onde foram adicionadas a estas danças, as suas posições, movimentos e saltos.

**Estilos** - As danças dos leões distinguem-se nos estilos do norte e do sul, quer pelas suas características indumentárias, quer pelas suas coreografias:

**o Leão do norte** - É muito felpudo e tradicionalmente o seu pelo aparece na conjugação das cores: amarelo, vermelho e laranja. É muito acrobático, tendo sido muito utilizado no entretenimento da corte imperial da China antiga.

**Este é o leão protector, típico em esculturas nas entradas dos templos e na própria cidade proibida. O Leão do sul** - É pouco felpudo, mas a sua ornamentação é rica e apresenta-se com várias cores e estruturas de cabeça, de simbologias próprias segundo as tradições ou regiões chinesas. Os leões mais característicos deste estilo são os da região de Cantão, subdividindo-se num grupo de cinco estilos de onde se destacam o Fu Shan (muito energético) e Hok Shan (que combina os estilos do norte e do sul). Existem ainda leões que representam individualidades famosas da história e mitologia chinesas, em concreto as suas virtudes, como é o caso dos três generais irmãos, do romance "Os três Reinos":

Liu Bei - Leão Auspicioso

Guan Gong - Leão Acordado

Zhang Fei - Leão Lutador

**Actuações** - No passado, a dança do leão numa aldeia típica chinesa prestava homenagem nos templos budistas, nos salões dos ancestrais e posteriormente seguia em procissão pelas ruas das aldeias distribuindo votos de felicidade e prosperidade a todos. Hoje em dia esta característica de bom auspício, ainda está associada à maioria das suas actuações (que envolve todo um cerimonial e coreografias específicas, consoante a ocasião), mas existe também uma prática desportiva e competitiva cada vez maior, que na área de competição, envolve estruturas e obstáculos para o leão ultrapassar.

Quer na prática mais tradicional ou na desportiva, ambas envolvem muitos elementos acrobáticos que exigem uma excelente coordenação entre os elementos do leão, de modo a transmitir de forma mais natural e graciosa toda a agilidade e mística protectora deste animal majestoso.

Associação Portuguesa de Kung Fu Xuan Wu

## Ragas e Viagens Concerto de Sitar e Tablas com Paulo Sousa e Raimund Engelhardt



O sitarista Paulo Sousa nasceu em Lisboa em 1964, e, ao longo da sua carreira musical, tem feito um percurso eclético marcado pelo que de melhor encontrou nos estilos dos diversos locais por onde passou.

Nos anos 80 começou por tocar guitarra eléctrica e integrou os Essa Entente, banda que deixou trabalhos gravados. Musicalmente, iniciou o seu percurso académico no início dos anos 90, no Conservatório Regional de Setúbal, tendo concluído o curso de guitarra clássica. Frequentou também a Escola de Jazz do Barreiro. Nesse mesmo período, começou a interessar-se pelo sitar, o que o levou a viajar, em 2000, pelo Norte da Índia.

Fundou o grupo Alap e, em Junho de 2005, foi editado o seu primeiro trabalho discográfico com aquele instrumento, em conjunto com João Moreira na tabla e Paulo Cavaco nos sintetizadores.

Em 2006 esteve por duas vezes em Londres para aulas de sarangi e sitar com o músico indiano Baluji Shrivastav. Em Outubro do mesmo ano, partiu para Puna, Índia, com uma bolsa de estudo da Fundação Oriente. Aí e até Agosto de 2007, aprofundou o seu conhecimento sobre música hindustânica e aperfeiçoou o desempenho e técnica do sitar. Teve aulas com Pandit Hindraj Divekar, sitarista e tocador de Rudravina e também com Swanand Arole, sitarista discípulo de Ustad Rais Khan, o mais velho mestre representante da Gharana de Mewaat.

Em Outubro de 2008, deu um concerto no Centro Cultural de Belém com o tablista indiano Makarand Tulankar, transmitido em directo pela Antena 2 e, mais tarde, editado em CD.

“Ragas e Viagens” foi gravado ao vivo no Museu do Oriente em Janeiro de 2009.

## Maria Reis Lima | Bailarina/Coreógrafa BUTOH - DANÇA DASTREVAS, DANÇA DALUZ

Comemorou-se em Maio de 2009 o quinquagésimo aniversário do nascimento do Butoh. Decorria em Tóquio um festival de dança moderna, Tatsumi Hijikata (1928-1986) apresenta Kinjiki (Cores Proibidas), uma curta coreografia de cerca de cinco minutos, sem música, numa quase total obscuridade. O protagonista é o jovem Yoshito Ohno que em cena asfixia uma galinha entre as coxas. O escândalo foi imenso e Hijikata foi banido da associação de dança moderna promotora do festival. Este espectáculo, que foi buscar o título a um romance de Mishima, é considerado o momento fundador da Dança Butoh, essa dança das trevas, de amor e morte, poesia do corpo em busca da memória pessoal e colectiva.

Nascido no pós-guerra, com as feridas de Hiroshima e da derrota na segunda guerra mundial ainda por sarar, não se pode desligar este movimento do contexto geral da história japonesa e dos movimentos de revolta juvenil que germinavam no ocidente e culminaram no Maio de 68 francês.

O Japão vivia um período muito conturbado tanto a nível político como social. O inimigo recente tomara-se o modelo, uma espécie de “mal necessário” ao desenvolvimento acelerado e à modernização. A renovação do Tratado de Segurança Mútua com os Estados Unidos mobiliza centenas de jovens universitários e por todo o lado surgem manifestações, na maior parte das vezes violentas. Artistas, escritores e pensadores reúnem-se em animadas tertúlias onde se discutem os “escritores malditos” ocidentais, Artaud, Bataille, Sade, Jean Genet. Yukio Mishima não faltava aos “rituais heréticos” organizados por Hijikata.

Os japoneses estavam divididos entre dois fortes sentimentos contraditórios; por um lado a atracção do ocidente e da modernidade, por outro a nostalgia das origens e uma defesa acérrima da identidade. A vanguarda recusava a colonização ocidental e também a cultura dominante. Era preciso combater a tradição, a arte “pura” e mostrar o lado obscuro do ser humano, o feio, o grotesco, o kitch, as trevas da alma inscritas num corpo sofredor e sacrificado.

Hijikata explora as memórias de infância na inóspita Tohoku, região do norte do Japão onde os pais geriam um pequeno restaurante. Oriundo de uma família numerosa, perdera vários irmãos na guerra e irmãs vendidas para a prostituição, prática usual na época no seio das famílias pobres. O outro fundador do Butoh é Kazuo Ohno (1906-) que em 1980 surpreendeu e conquistou o público ocidental em Nancy com a sua obra- prima Admirando La Argentina, dedicada a Antonia Mercé, essa extraordinária bailarina de flamenco que em 1929, numa actuação no Teatro Imperial de Tóquio marcou para sempre a vida do jovem Ohno. Após uma formação de professor de educação física, estudou dança moderna, primeiro com Baku Ishii e depois com Takaya Eguchi que trabalhara com Mary Wigman na Europa e introduziu no Japão um método de dança baseado na dança expressionista alemã.

Kazuo Ohno e Hijikata conheceram-se em 1954 e mantiveram uma frutuosa colaboração durante vários anos. O butoh de Ohno é muito diferente do de Hijikata, são pólos opostos de uma mesma busca. Duma forma um tanto grosseira, poderíamos dizer que o primeiro representa a luz e o segundo as trevas. As origens e influências também são muito diversas. Desde cedo, através de sua mãe, Kazuo Ohno conheceu e alimentou-se de cultura ocidental, teve uma formação em dança mais sólida e veio a

converter-se ao cristianismo. O seu percurso artístico está marcado por uma imensa poesia, é um olhar de infância sobre o mistério da vida onde o sonho faz parte do processo de criação.

Hijikata foi duma certa forma o ideólogo do Butoh, o seu arquitecto, como refere Jean Viala em *Shades of Darkness*. O livro de Hijikata Yameru Maihime (A Bailarina Doentia) reúne ficção e dados autobiográficos numa linguagem densa e original, com sequências incoerentes de imagens poéticas. Nos anos noventa, um grupo de professores da universidade de Tóquio reunia-se mensalmente para discuti-lo e decifrá-lo. Inconformista, boémio, excessivo, Hijikata explorou ao máximo os limites do corpo, a busca da beleza suprema através da violência e do sacrifício. Os seus discípulos viviam numa dedicação total, trabalhavam em cabarets geridos pelo casal Hijikata e treinavam noite fora num estado de segunda consciência provocado pelo cansaço físico. O objectivo era "reconstruir" o corpo, torná-lo apto às inúmeras metamorfoses que fazem o bailarino butoh simultaneamente humano e animal, mineral e vegetal, recém-nascido e moribundo, obscuro e luminoso.

O Butoh procura a ligação com o universo, o retorno à origem. É muitas vezes uma dança de fantasmas, o corpo do bailarino é o espaço cénico onde os antepassados voltam à vida. Hijikata dizia: "nós podemos encontrar a nossa realidade escondida como se vivéssemos a nossa vida e a nossa morte no mesmo momento. É preciso viver com os mortos, convidá-los para muito perto do nosso corpo". O Butoh convida-nos a penetrar no mais profundo do instinto e das emoções, a viajar pelo universo misterioso das células e dos órgãos, da imaginação sem limites desafiando o impossível. A forma resultante e visível desta viagem as profundezas do ser, ao lado obscuro, irracional do ser humano é necessariamente diferente consoante o indivíduo e a sua cultura.

No Butoh não se aprendem passos, os temas de improvisação na maior parte das vezes desafiam toda a lógica. Kazuo Ohno dizia nas suas aulas que a imaginação da mente é muito limitada, a imaginação do corpo, dos sentidos, abre um leque muito mais vasto de possibilidades de expressão. Através da prática acedemos ao espaço interior onde habitam as memórias que nos formam, as experiências transmitidas de geração em geração. A aprendizagem é longa e tem de ser rigorosa, sem mimetismo nem apreensão exterior da forma. Como no teatro Nô, em que a passagem do tempo, a idade, dá ao artista a espessura e singularidade da "flor" (hana), o bailarino butoh atinge o seu auge na fase descendente da vida, quando tem menos possibilidades físicas mas mais capacidades expressivas dadas pela experiência de vida.

Actualmente o Butoh é conhecido e praticado no mundo inteiro. Ushio Amagatsu, director do Sankai Juku (Atelier da Montanha e do Mar), o grupo de butoh internacionalmente mais conhecido, disse numa entrevista recente: "o Butoh actualmente aborda dois grandes temas: a diferença e a universalidade e é por causa dessas diferenças que a cultura existe e faz com que as pessoas possam interagir sentimentos e emoções entre si".

Os festivais, exposições e espectáculos acontecem regularmente em vários países, as universidades acolhem teses de mestrado e doutoramento sobre o Butoh e os seus criadores, a influência nas outras artes não para de crescer, desde o teatro às artes plásticas, passando pela música, como tão bem ilustra o último CD de Antony and the Johnsons, *The Crying Light*, dedicado a Kazuo Ohno. Longe estão o escândalo de Kinjiki e a marginalidade da "vanguarda impura" de Tóquio!

## A Princesa Putri Telur | História com Marionetas, Sombras e Poesia

A Princesa Putri Telur é uma história de amor, de bons e de maus que também nos fala da morte do ponto de visto oriental: morrer é renascer vezes sem conta.

Quem desaparece, reencarna-se em qualquer entidade viva, mas nunca desaparece definitivamente. Um conto para satisfazer as questões metafísicas sobre a morte dos mais velhos e dos mais pequeninos mergulhando-os na magia do Oriente.

Adaptado de um conto da Indonésia, A Princesa Putri Telur, a princesa que nasceu de um ovo, é um thriller romântico cheio de suspense e poesia que encantará o público de todas as idades.



### Um Estranho Barulho De Asas | Conto Musical

Lenda de Macau

A tecelã Tchêk No

i, uma das sete filhas do imperador de Jade, senhor soberano dos Céus, e Ngau Iông vivem um amor impossível. São separados pela Deusa-Mãe mas com a ajuda das seis irmãs, que uma vez por ano, no sétimo dia da sétima lua, se transformam em milhares de pássaros Tchêk Noi e Ngau Iông conseguem abraçar-se...

Actriz/Contadora: Ana Enes

Músico: Fernando Mota



LUACHEIA - teatro para todos

### Sonoridades Sul Asiáticas da área de Lisboa: Nepaleses, Hindu-Gujarati, e Sikhs.

O concerto de encerramento da Semana Oriente / Ocidente. Miscigenações, tem a particularidade de apresentar alguns exemplos de práticas musicais que correspondem a uma larga fatia da música executada e consumida por alguns dos grupos populacionais de genealogia sul asiática representados em Portugal, nomeadamente na área de Lisboa. Os três grupos populacionais representados correspondem a duas fases distintas das migrações com destino a Portugal: uma resultante das circunstâncias pós-coloniais e dos processos de africanização das ex-colónias portuguesas em África, que resultaram na deslocação de inúmeros retornados e imigrantes para o território continental português, como é o caso de uma parte da população hindu-gujarati até então residente em Moçambique; e outra resultante do fenómeno das migrações laborais, que têm levado inúmeros imigrantes sul asiáticos a procurarem residência na Europa, incluindo em Portugal, como sucede com a população nepalesa e sikh presente no país a partir da década de 1990.

Os géneros musicais que vão ser interpretados pelas formações musicais correspondem, grosso modo, a estilos musicais associados ao quotidiano da prática religiosa ou a tradições musicais locais (nalguns casos percecionadas como folk ou tradicionais). Estamos, portanto, algo distanciados do registo da música clássica indiana e das percepções orientalistas da música de culturas sul asiáticas ainda dominantes entre audiências europeias e norte-americanas, em cujo imaginário a música e a dança de origem indiana permanecem fortemente vinculadas aos campos de produção erudita (música hindustani ou carnática), ou a representações mais ou menos orientalizantes/folclóricas e frequentemente categorizadas como kitch (p.ex.: rotinas de dança do cinema Bollywood; trupes de música e dança do Rajastão) As representações orientalistas (Said 1979) da música indiana encontram expressão, por exemplo, nas tendências de consumo associadas a fenómenos New Age (p.ex.: música para acompanhar sessões de grupos espirituais de múltiplas orientações e filosofias, música de fundo em aulas de astrologia, de yoga, e em restaurantes vegetarianos e/ou indianos etc.), ou em representações da alteridade "oriental" produzidas por outras formas da cultura popular (p.ex.: telenovelas, alguma música rock e electrónica para dançar, romances literários etc.) e mesmo erudita/académica (p.ex.: composições clássicas, alguns textos produzidos pelos "orientalistas" – cf. op.cit.). Tal como muitos outros produtos característicos da sociedade de consumo, trata-se da eleição selectiva de elementos culturais específicos (p.ex.: alguns aspectos da filosofia e do imaginário visual do hinduísmo) que são descontextualizados e empregues com o fim de servir e perpetuar representações imaginadas e mistificadas sobre o oriente e o "outro" cultural e somaticamente diferenciado, numa sociedade de consumo em que a diferença é apropriada, reinterpretada e empacotada para se tornar num produto de consumo direccionado para as representações dominantes e alimentar indústrias culturais que perpetuam e vão ao encontro dessas representações mistificadas (p.ex.: uma parte da chamada "literatura de auto-ajuda", música new age; algumas produções da indústria da world-music; workshops e aulas de disciplinas físicas e "espirituais" associadas ao "oriente", como o Hatha Yoga ou a Meditação Transcendental etc.) (cf. Hutnyk 2000 para representações da música e da etnicidade enquanto bens de consumo no Reino Unido). Na verdade, do mesmo modo que os europeus não consomem (e muito menos

executam) maioritariamente a música "erudita" de compositores como Mozart ou Beethoven (para não falar dos compositores europeus do século XX), também a larga maioria de indianos (e de sul asiáticos de uma forma geral) não consomem necessariamente a música de intérpretes como Ravi Shankar ou Hariprasad Chaurasia no seu dia-a-dia, o que não quer dizer que não reconhecem o seu valor e excelência. E se é verdade que nos últimos anos, por via de produtos das indústrias culturais (como as telenovelas e o cinema indiano) e da crescente visibilidade de populações migrantes de origem sul asiática (e consequente exposição da sua economia cultural), uma percentagem cada vez maior de consumidores europeus e norte-americanos começam a estar desertos para a popular music. Termo aqui empregue no seu sentido anglo-saxónico – música direccionada para o consumo massificado. de origem indiana (sobretudo aquela associada com a indústria de cinema Bollywood), os processos de reconstrução e reprodução cultural destas populações migrantes continuam a evidenciar o uso de todo um manancial de práticas musicais e coreográficas que permanecem largamente desconhecidos entre dos europeus em geral e dos portugueses em particular. É esse universo de práticas que pretendemos exibir neste concerto de encerramento. Todos os grupos musicais são constituídos por músicos amadores, que detêm actividades profissionais variadas, fazendo da música uma ocupação secundária, usualmente não lucrativa, utilizando-a sobretudo na prática devocional ou em confraternizações colectivas de carácter mais ou menos informal.

O facto destas formações serem caracterizadas por um elenco de músicos bastante variável (o que tem reflexos nos repertórios escolhidos) e dado o carácter informal da performance, o que se manifesta, por exemplo, na escolha do repertório nalguns casos in situ, faz com que, na maioria dos casos, não seja possível apresentar uma análise individual e mais detalhada do repertório. Por esse motivo é oferecida uma exposição geral dos géneros musicais apresentados por cada um dos grupos. Estas são as músicas que configuram as identidades (religiosas, nacionais, culturais, de grupo, etc.) de muitos indivíduos e contribuem para a estruturação simbólica da "comunidade".

### NEPALESES EM PORTUGAL

Com uma presença mais visível em Portugal a partir de meados da década de 90 do século passado, os imigrantes nepaleses organizaram a sua estratégia profissional e financeira em torno da exploração do sector da restauração étnica – restaurantes especializados em gastronomia nepalesa e indiana, maioritariamente direccionados para o segmento de clientes portugueses e europeus de uma forma geral, tirando partido da vocação turística da cidade de Lisboa. Mediante a obtenção de sucesso empresarial Em Dezembro de 2009, Lisboa contava com 13 restaurantes nepaleses, explorados por diferentes famílias originárias do Nepal integrando alguns membros com históricos migratórios diversificados. Estava também assinalada a existência de restaurantes nepaleses na cidade do Porto, atestando a dispersão espacial desta população migrante, e maior capacidade financeira, o núcleo bastante reduzido da primeira geração de migrantes ampliou as suas actividades recorrendo a redes familiares e de afinidades pessoais/regionais, através da convocação de familiares e amigos situados noutras partes da diáspora (sobretudo Holanda e Inglaterra) ou vindos directamente do Nepal. Já a partir do início deste século, além do sector da restauração,

imigrantes nepaleses encontraram ocupação na indústria hoteleira, mediante a chegada a Portugal de indivíduos com formação nesta área adquirida noutros países europeus, nomeadamente nos países acima mencionados.

A larga maioria da população nepalesa residente em Portugal é de afiliação religiosa hindu. A inexistência de um espaço de culto próprio proporciona a frequência ocasional do templo Radha Krishna Mandir (Lumiar, Lisboa) da Comunidade Hindu de Portugal (principal associação hindu-gujarati) nalgumas das ocasiões mais relevantes do calendário religioso, apesar da maioria das famílias deter um pequeno mandir (templo) pessoal no espaço privado da habitação.

Em 2009, o número de nepaleses imigrados em Portugal estava calculado em c. 1000 indivíduos. Dados fornecidos por Pramod Shrestha, secretário da Associação Nepal Portugal, de diferentes castas e afiliações étnicas, o que justificou a fundação da Associação Nepal Portugal (ANP), de modo a aumentar a visibilidade do grupo na sociedade portuguesa e a sua capacidade de intervenção e de representação cultural e institucional. Além de constituir um meio de sociabilização e uma plataforma de realização de serviços rituais e festivais associados tanto ao hinduísmo como às celebrações nacionais nepalesas, esta associação é também utilizada enquanto estratégia de inserção social, como se verifica através do incentivo à participação de cidadãos portugueses nas actividades sociais da organização (festas tradicionais, celebrações rituais, etc.) e do estímulo à sua adesão enquanto sócios da colectividade.

### Música dos Nepaleses em Portugal

Tal como sucede no Nepal (e noutras regiões da Ásia do sul), astendências de consumo e de prática musical entre os nepaleses residentes no território português denotam um manancial alargado de estilos e géneros musicais que são transversais a diferentes afiliações étnicas, sociais, geracionais, de casta e de género, dentro e fora do Nepal (cf. Moisa 2000 para o caso nepalês). Integram-se nesta tendência géneros de música pelos próprios denominada como folk (lok geet), nomeadamente o género lok dohori (música percebida como folk, mas que envolve dois solistas ou grupos de performers, usualmente um grupo masculino e outro feminino, numa espécie de canto ao desafio sobre temáticas amorosas), música de afiliação religiosa hindu (p.ex.: bhajan) e, sobretudo, estilos associados à indústria musical e ao cinema nepalês e indiano (particularmente o da indústria Bollywood Indústria cinematográfica situada em Bombaim, mas que se tornou omnipresente e transversal a várias nacionalidades, castas e grupos sociais, não apenas no território da Índia, como também na diáspora indiana, em toda a região sul asiática e em diversas regiões do mundo não "ocidental" (p.ex.: leste de África e médio oriente).), com particular destaque para o género híbrido adhumik geet, frequentemente caracterizado como música popular moderna nepalesa (ibidem). Estes estilos e géneros de consumo mais abrangente coexistem com outros especificamente associados a grupos religiosos ou étnicos precisos (p.ex.: música dos Gurung ou dos Newar). Até à década de 1990, a prática de alguns destes géneros associados a etnias específicas foi desincentivada ou mesmo direccionada para designios nacionalistas, na estratégia de unidade ideológica das várias etnias e grupos linguísticos e culturais em torno do projecto de uma nação nepalesa moderna. Nas últimas duas décadas as práticas expressivas dos vários grupos étnicos do Nepal têm recebido progressivamente maior visibilidade social, o que tem conduzido ao

revivalismo das músicas e artes associadas.

As práticas musicais e coreográficas dos nepaleses em Portugal denotam esta diversidade musical e cultural, apesar da ubiquidade da popular music nepalesa no quotidiano dos indivíduos (nomeadamente entre os mais jovens), e da ênfase na música "folk" nas práticas de representação cultural e nacionalista deste grupo imigrante.

O repertório a apresentar neste espectáculo incide em canções percebidas pelos próprios nepaleses como "tradicionais" ou "folk" (lok geet), contribuindo frequentemente para invocar sentimentos e emoções de nostalgia e de identificação com a nação nepalesa. Porém, esta representação folclórica (termo aqui usado no sentido de uma tradição reinventada como nacional, ancestral e genuína) do repertório é igualmente aproveitada e articulada com estratégias de representações de autenticidade da "cultura nepalesa" direccionadas para o mercado turístico. A comercialização discográfica e a exposição mediática deste tipo de repertório manifesta-se, por exemplo, na ampla disseminação de edições discográficas destinadas tanto ao consumo interno como ao mercado turístico. A performance desta noite denota esta ambiguidade de representação, como será exemplificado através da interpretação da canção Resham firiri (ou Resham Phiriri), uma canção tradicional/patriótica. Segundo alguns testemunhos recolhidos na internet, esta canção é inclusivamente popular entre as crianças nas escolas do Nepal. que constitui igualmente um dos principais sucessos turísticos no Nepal (como é saliente através do seu uso no acompanhamento de trekkings nas montanhas, em encontros musicais informais para turistas em acampamentos nocturnos nas zonas rurais, e outras festividades e representações de "autenticidade nepalesa" para o mercado turístico).

### Grupo da Associação Nepal Portugal

O repertório será interpretado por um tocador de sarangi que se fará acompanhar por um cantor e percussionista tocador de packawaj (instrumento membranofone de dupla pele). As canções executadas por estes músicos imigrados em Portugal desde há relativamente poucos anos é comumente performado em encontros musicais de carácter informal, mas também em eventos comunitários, como aqueles organizados pela ANP em que, por vezes, a interpretação de música lok geet é também acompanhada por danças tradicionais.

Músicos:

Akendra Hamal – Sarangi

Pramod Shrestha – Packawaj

Pramod Shrestha – Voz

### HINDU-GUJARATI EM PORTUGAL.

Com uma presença no leste africano assinalada desde há vários séculos (cf. Antunes 2003), a população hindu originária ou ligada genealógicamente ao estado indiano do Gujarat (hindu-gujarati) começou a estabelecer-se em Portugal na sequência do acentuar da instabilidade política, económica e social do território de Moçambique ao longo do processo de descolonização e, particularmente, com o escalar da guerra civil que sobreveio à conquista da independência (25 Junho 1975). A designação hindu-gujarati engloba ainda a população hindu originária da ilha de Diu, colónia portuguesa

até 1961 e Union Territory of India desde essa data até ao presente. A proximidade com o território do Gujarat marcou a língua e a cultura da larga maioria da população hindu da ilha.

Não existem dados estatísticos específicos sobre a presença de hindu-gujarati em Portugal. Todavia o Directório da Comunidade Hindu indicia que no início da década de 90 do século passado este grupo populacional abarcava um universo de c. 5000 a 8000 indivíduos, apesar do referido documento não abarcar o total da população residente em Portugal à época.

O processo de instalação em Portugal operou-se mediante a estruturação em torno de famílias alargadas e a manutenção de relações sociais e de solidariedades baseadas no sistema tradicional de casta (*nat, nati ou jati*), com o conseqüente desenvolvimento de uma estratégia de congregação espacial/residencial (à semelhança do que sucedera em Moçambique), indicando uma tendência para a reprodução local do espaço de origem, vivido e imaginado (circunstância particularmente visível entre as castas originárias de Diu) (cf. Bastos 2001). Aos primeiros hindu-gujarati radicados em Portugal vieram juntar-se familiares amigos, inicialmente do continente africano, posteriormente da Índia (tendência particularmente visível a partir do final dos anos 80), o que acentuou o desenvolvimento de uma rede migratória transnacional (cf. Malheiros 2001).

Na sua larga maioria verificou-se uma continuidade relativamente a Moçambique e até mesmo à Índia no que toca à ocupação profissional que esta população veio a deter em Portugal, uma vez que a larga percentagem dos indivíduos manteve profissões ligadas ao comércio (principalmente o pequeno comércio) e à construção civil. Verificou-se, porém, um investimento na educação superior das segundas gerações, com conseqüente diversificação do espectro profissional a partir da década de 1990.

A relativa homogeneidade linguística e religiosa desta população incentivou o desenvolvimento de associações, que conferiram o enquadramento legal para a defesa dos interesses do grupo, e passaram a estruturar a sua actividade simbólica, nomeadamente através da organização de eventos sociais (casamentos, festas de comissões de jovens, e.o.) e, sobretudo, através da realização de festas tradicionais/religiosas e prestação de serviços rituais.

A Comunidade Hindu de Portugal (CHP – fundada em 1982, no desenvolvimento de uma comissão ad-hoc formada logo em 1976), foi a primeira instituição a representar a população hindu-gujarati perante as autoridades portuguesas, tendo actuado como mediadora com a Câmara Municipal de Lisboa para a cedência de um terreno onde foi construído o templo Rhada Krishna Mandir (situado no Lumiar), cuja inauguração, em 1998, constituiu um dos pontos altos da afirmação da cultura e da identidade hindu, gujarati e até mesmo indiana no território português. Esta circunstância foi potenciada pela inauguração da escultura do líder indiano Mohandas Karamchand Gandhi (1869-1948, nascido em Porbandar, no Gujarat) e sua mulher, Kasturba Gandhi (1869-1944), no jardim adjacente ao templo, promovendo a associação da imagem da CHP à “cultura indiana” na diáspora e enquanto principal representante dos indianos hindus em Portugal. Foram criadas outras instituições com o objectivo de servir populações mais localizadas (Associação Templo de Shiva, fundada no início dos anos 80 na freguesia de Sto. António dos Cavaleiros, mas formalizada em 1985; e Associação do Templo Ambém Ma, fundada na antiga Quinta da Vitória, Portela); promoção de valores culturais e nacionalistas indianos (Bharatiya Vidya Bhavan, instituição cultural de

origem indiana, cuja delegação fundada em Portugal no final dos anos 80, teve uma duração efémera) ou cultos devocionais hindus específicos (Missão Swaminarayan Portugal – versão BAPS –, instituída em Lisboa em 1984).

Apesar do dinamismo e da justaposição que caracteriza os diversos estilos e géneros musicais de origem sulasiática, é possível apontar que as práticas expressivas dos hindu-gujarati patenteiam hábitos de consumo e de produção musical associadas a contextos rurais (*lok geet*), práticas devocionais (que abrangem um leque alargado de estilos genericamente denominada por *bhakti geet*), e à popular music indiana, nomeadamente à música associada ao cinema Bollywoood, mas também a estilos frequentemente catalogados pela indústria como *geet* (lit. canção), *ghazal* (estilo frequentemente percebido como semi-clássico), entre outros.

### Música Religiosa dos Hindu-Gujarati

O bhajan constitui o estilo dominante de *bhakti geet* e uma das principais formas de devoção, tanto em templos, como em espaços domésticos – na sequência da prática devocional *bhakti* (lit. devoção), que caracteriza várias tendências e práticas do hinduísmo e que elege o canto como meio privilegiado de ligação com a divindade.

O repertório é formal e estilisticamente variado. Um repertório tradicional (no sentido de antigo), coexiste com o constante surgimento de novas composições, algumas delas originárias da indústria Bollywoood (por vezes classificadas como *pop-bhajan*), mas também criadas por grupos específicos de culto (p.ex.: Swaminarayan, Pushtimarg, Sai Baba, Swadhyay), ou por compositores anónimos. É frequente a coexistência de vários textos para uma mesma melodia de bhajan (*dhal*), pelo que o *bhajakik* (cantor ou músico de bhajan) refere-se por vezes a uma canção específica indicando o *dhal* com o verso inicial do texto que pretende usar para a melodia. Esta fluidez do repertório pode potencialmente dar origem a um número infinito de novos bhajan (cf. Thompson 2000). A ampla circulação de livros e cadernos com compilações de letras (*bhajanavali*), constitui um dos factores que explica a permanente reciclagem de textos de canções. A temática dominante dos textos incide na descrição das virtudes e dos atributos das divindades do panteão hindu (p.ex.: Krishna, Rama, Ambé Ma, Hanuman, etc.) ou na ligação espiritual do crente (*bhakta*) à divindade, mas é também usual a circulação de letras com conteúdo didáctico, histórico, ou incidindo em padrões de conduta social e/ou moral.

O repertório e a prática do bhajan é transversal a várias castas, classes sociais, gerações e géneros, o que é evidenciado em vários grupos de bhajan (*bhajan mandal*), como por exemplo o grupo do templo Radha Krishna Mandir (de constituição variável e informal). Apesar de uma parte substancial do repertório de bhajan circular por diversas regiões da Índia (variando por vezes o idioma, apesar do predomínio da língua hindi), é frequente a performance de bhajan em idioma gujarati com letras associadas e lendas e narrativas religiosas relacionadas com o território do Gujarat. Usualmente este tipo de repertório apresenta uma estrutura verso – refrão, com a audiência a participar usualmente na parte do refrão. Porém, o solista pode cantar vários versos seguidos sem os intercalar como refrão (cf. Thompson 2000). Na interpretação do repertório gujarati, é particularmente valorizada a performance no estilo *kathyawadi*, conotado com a região do Kathiwar (actualmente Saurashtra, no sul do Gujarat), mas praticado em quase todo o estado do Gujarat. Na diáspora, o *bhajan kathyawadi* é frequentemente representado

como um símbolo de autenticidade cultural gujarati, por estar associado a contextos locais e folclóricos (incluindo ligações à música lok geet) e a um hinduísmo mais próximo das vivências populares em zonas rurais. Este estilo interpretativo é dominante no grupo Gangeshwar Bhajan Mandal e caracteriza-se pela intensificação gradual do canto (embora por vezes alternando momentos lentos e toadas mais rápidas), com o uso de longas suspensões vocais (saky), frequentemente com vibrato acentuado, em registos agudos da voz e em pontos chave da letra. As melodias do bhajan (dhal) são usualmente fixas, mas algumas podem ser interpretadas de um modo mais próximo do rag Grupo de notas e de frases melódicas associadas a um conjunto de restrições e de regras específicas para a sua interpretação e para a elaboração de improvisações, sobretudo com maior abertura à improvisação (possibilidade que também depende das capacidades técnicas e vocais do cantor). O ciclo rítmico depende da métrica da letra e da melodia, mas usualmente os tal Ciclo rítmico, ou ciclo métrico, mais comuns no acompanhamento rítmico do bhajan são teental (16 tempos), kaherva (8 tempos) e roopak (7 tempos). Entre os hindu-gujarati é comum a prática e a alusão ao hinch tal (4 tempos) e seu desdobramento (chalti), enquanto ciclo rítmico "tradicional" do Gujarati e da música gujarati.

A componente emotiva e, por vezes, festiva da performance (nomeadamente a velocidade e a forte intensidade sonora com que esta é efectuada) contribui para a associação do cântico a contextos populares e práticas locais, circunstância que é também acentuada pelo uso de formas poético-musicais no início ou no meio da performance, características de bardos e castas de músicos do Gujarati (tais como as formas doha e chaand). Nas actuações do Gangeshwar Bhajan Mandal, a apresentação de bhajan no estilo kathyawadi é frequentemente intercalada com bhajan interpretados em estilos mais serenos (por vezes denominados como prabhatya bhajan ou sugam geet), que aludem à união com as divindades.

O bhajan é tradicionalmente acompanhado por harmónio (péti), tablas e manjira (cimbales). Por vezes é usual a audiência acompanhar a actuação dos cantores com palmas e entoando o refrão, de modo a incentivar a prestação dos solistas e a "intensificação" do cântico.

#### **Gangeshwar Bhajan Mandal**

O grupo Gangeshwar Bhajan Baghawan é constituído por músicos hindu-gujarati residentes da área de Lisboa e em Londres, com larga experiência na execução de vários estilos de música religiosa de carácter vocal e/ou instrumental. Na sua larga maioria, mantêm uma prática musical desde o período de residência em Moçambique ou na Índia e alguns dos músicos têm sido particularmente activos na prática do bhajan e na constituição de bhajan mandal em diversos pontos da diáspora, como os grupos Starlight (que funcionava também como conjunto de música Bollywood), em Moçambique; Hari Om e Gangeshwar em Lisboa; e Bapa Sitaram Bhajan Mandal, em Londres.

Músicos:

Rameshbai Babhubai – Voz  
Sanmuck Maisurya – Tablas, Voz  
Surendra Jivan – Harmónio

Suresh Ranchor – Manjira, Voz  
Peter Jivan – Manjira, Voz

#### **SIKHEMPORTUGAL**

Os imigrantes sikh começaram a eleger Portugal enquanto país de destino (permanente ou temporário) a partir de meados dos anos 90 do século passado. No início de 2010, a população sikh radicada em Portugal rondava os 5000 indivíduos (Comité Sikh de Portugal citado em Correia e Bastos 2006). Esta população denota percursos migratórios por vezes atribulados, com origem na Índia (sobretudo no estado do Punjab) e com passagem por vários territórios de imigração, em trajectos que podem ser caracterizados por transnacionais, tirando partido de várias redes formais e informais constituídas ao longo das décadas na diáspora sikh na Europa (nomeadamente em países como Inglaterra, Itália, Holanda e Alemanha). Crê-se que a larga percentagem da população sikh imigrada em Portugal reside na área metropolitana de Lisboa, mas ao longo da última década a dispersão espacial deste grupo alargou-se a outras cidades do país, como Guarda, Faro, Lagos e Montegordo (op.cit.: 181).

A presença sikh em Portugal está associada à migração de tipo laboral. Na sua larga maioria, os imigrantes sikh detêm ocupações profissionais sobretudo na área da construção civil, no âmbito da restauração (p.ex. enquanto cozinheiros) e, mediante a aquisição de algum capital financeiro, no sector do pequeno comércio por conta própria (com especial ênfase no ramo dos produtos alimentares direccionados para populações de genealogia sul asiática e, sobretudo, no sector das telecomunicações móveis). O padrão maioritariamente masculino que caracterizou a fase inicial do processo migratório veio progressivamente a ser substituído pela vinda e chamamento da família nuclear e outros parentes e amigos, com a consequente aumento da presença de mulheres.

A Comunidade Sikh de Portugal (CSP) assegura, desde 1998, a representação legal desta população, prestando apoio material a imigrantes recém-chegados durante períodos de curta duração, e estruturando a actividade simbólica da "comunidade" através da organização de actividades sociais e da prestação permanente de serviços religiosos através da Gurdwara Sikh Sangat Sahib (fundada igualmente em 1998 e situada Serra da Luz, concelho de Odivelas – a ser transferida em breve para a própria capital do concelho). É em torno deste templo adstrito à CSP que se organizam maioritariamente as actividades religiosas e rituais dos sikhs na área de Lisboa, embora tenham existido outros espaços de culto detidos por particulares. A prática do sikhismo em Portugal, à semelhança do que sucede noutros espaços da diáspora e com outros grupos migrantes, tem sido acompanhada por um processo de reconstrução da identidade religiosa e cultural. Porém, e como salientam Correia e Bastos, esta propensão tem passado igualmente pelo investimento nalgumas práticas comuns ao cristianismo e ao hinduísmo consideradas harmonizáveis com as crenças e práticas religiosas sikh (op.cit.: 181).

Apesar da proeminência da música religiosa nos hábitos de consumo e de prática musical desta população, a música bhangra (música tradicional do estado indiano do Punjab) constitui igualmente um forte marcador da identidade cultural dos sikh e dos punjabis de uma forma geral. Está assinalada a existência de grupos de música e dança bhangra (por vezes catalogados como grupos de cultura punjabi como modo de

diferenciação relativamente aos grupos de música religiosa) mas, apesar disso, ainda não se verifica em Portugal a existência de práticas musicais que resultam da fusão de elementos da música electrónica para dançar com o estilo bhangra (ou com outros estilos de genealogia sul asiática) tal como sucede entre os descendentes de sikhs e punjabis em países como Inglaterra e Estados-Unidos e Canadá (cf. Hutnik *ibidem*). A semelhança do que se verifica com os grupos populacionais atrás referenciados, o cinema e a indústria musical Bollywood constituem a principal forma de popular culture indiana consumida pelos sikhs, contribuindo para a constante criação de identificações com a Índia. Apesar disso, é também frequente o consumo de cinema punjabi e música a ele associada.

### A Música Religiosa dos Sikh

A religião Sikh desenvolveu-se a partir do século XVI, na zona do actual estado indiano do Punjab, quando este território ainda permanecia sob dominação muçulmana. A sua fundação está associada a Guru Nanak (1469-1539), um descendente de uma família hindu que esteve na génese de uma religião baseada em valores de não idolatria e de não discriminação por casta, atraindo assim seguidores hindus e muçulmanos (cf. Middlebrook 2000). Numa interpretação mais actual, o desenvolvimento desta religião está também associado à forte influência religiosa hindu bramânica, constituindo simultaneamente uma reacção identitária à então forte presença islâmica na região do Punjab (Correia e Bastos *ibidem*). A representação mitológica de Guru Nanak espalhando a doutrina sikh por meio de preces em forma de canções devocionais (na tradição da prática devocional bhakti), motivou a instituição da canção devocional kirtan como prática privilegiada de culto e de relação com a divindade. O termo kirtan e significado que lhe está associado são comuns a várias religiões sul asiáticas (hinduísmo, jainismo, sikhismo, etc.), mas apenas a religião sikh identifica este termo enquanto designação geral para a sua música religiosa (p.ex., entre os hindu-gujarati, kirtan assume frequentemente a significação de uma variação do bhajan, quando este cântico devocional hindu é interpretado colectivamente, ou por um sacerdote num katha ou palestra religiosa).

Na tradição sikh, o kirtan só deve ser praticado por indivíduos baptizados que exibam os cinco utensílios de devoção, usualmente referenciados como os cinco Ks (K'as – cabelo e barba não aparada; Kangga – pente; Kara – bracelete de ferro; Kaccherra – indumentária apropriada; Kirpan – espada). A interpretação do kirtan é baseada em preceitos próximos da música clássica hindustani (música erudita do norte da Índia, sobretudo preceitos próximos do estilo dhrupad – cf. Sanyal e Widdess 2004), com especial ênfase do rag no desenvolvimento da melodia, e do tal (ciclo métrico) no acompanhamento rítmico, apesar da menor exigência técnica usada na performance do kirtan (Beck 2000). O conteúdo das letras faz alusão à descrição de atributos, dons e faculdades dos dez gurus do panteão religioso sikh, assim como às suas ordenações e às diferentes formas de aproximar o crente da divindade. Os textos são constituídos usualmente por versos ou hinos (shabad) retirados da escritura Shri Guru Granth Sahib, o livro sagrado da religião sikh, também conhecido por Adi Granth e que integra textos (bani – palavra do guru), sob a forma de shabad de seis dos dez gurus da religião sikh e de outros devotos proeminentes. É também frequente o uso do Guruvani, volume que compila alguns dos principais kirtan retirados do Adi Granth (Beck, *ibidem*). Além de shabad, as letras de

kirtan podem ainda incluir mantras (palavras ou frases percebidas como contendo propriedades mágico-espirituais). No Adi Granth, as shabad são referenciadas pelo rag correspondente, o que serve de indicação para a escala e a atmosfera adequadas para a interpretação de cada um desses textos.

Alguns autores estabelecem a distinção entre kirtan (canções devocionais compostas por gurus sikh em forma de poemas estruturados para rags específicos), gurbani (canções mais simples também compostas por gurus sikh), e shabad (canções devocionais compostas por gurus sikh, mas também por outros compositores, incluindo de filiação hindu e muçulmana) (cf. Middlebrook 2000).

O kirtan pode ser performado de acordo com vários estilos interpretativos, dependendo da ocasião ritual. Nalgumas ocasiões é conferida maior importância à execução musical (rag e tal); noutras circunstâncias a interpretação do kirtan pode ser feita concedendo maior ênfase às palavras e aos conteúdos das letras, ou então intercalando a interpretação vocal com discursos e ou comentários sobre as escrituras ou outras temáticas religiosas (prática designada por gurbani); por fim, a performance pode ainda ser direccionada para as apetências da audiência, através da interpretação de kirtan do agrado geral ou mesmo solicitadas pelo auditório (op.cit.: 655). Este último estilo é o que está mais associado ao canto congregacional. Por vezes a audiência pode exibir manifestações de agrado através de donativos em forma de notas atiradas para o cantor enquanto actua. Usualmente, as maquiãs reunidas nestas circunstâncias revertem a favor do templo ou da "comunidade" religiosa.

Tal como no território do Punjab e nos outros pontos da diáspora sikh, em Portugal, o kirtan é maioritariamente performado na Gurdwara (embora o possa ser também em espaços privados), com o acompanhamento musical de instrumentos como harmónio (frequentemente são usados dois, ou mesmo três), tablas (um par de membráfonos de tamanhos diferenciados – por vezes são usados dois pares para o acompanhamento de três harmónios), manjira (pequenos címbalos) e khartal (uma espécie de címbalos ou pequenas placas de metal agregadas a um suporte de madeira com reentrâncias para os dedos de modo a permitir a sua execução). Estes instrumentos servem de suporte musical a uma ou mais vozes principais, reforçadas de modo variável (consoante o estilo de kirtan interpretado) por outros cantores secundários no palco e pela restante audiência. Embora menos frequente, está também assinalado no acompanhamento do kirtan o uso de instrumentos como dhol (membranofone de dupla pele em forma de barril), chimta (ou jingles, barras de ferro com pequenos discos de metal acoplados – instrumento sobretudo associado com a música folclórica do Punjab), e dilruba (instrumento de corda friccionada).

Além de kirtan, as práticas musicais associadas à religião podem ainda incluir estilos como kavishri (versos poéticos entoados com elevado volume sonoro por um cantor ou recitador, sem acompanhamento de outros instrumentos, tratando-se de uma outra forma de transmitir e recitar ordenações dos vários gurus) e dhadd sarangi ou dhaddivar (textos religiosos Este estilo musical é usado noutros contextos que não religiosos. Nesses casos, as letras incidem em temáticas diversas não associadas à religião. acompanhados por sarangi e dhadd – pequeno instrumento de percussão, de dupla pele).

Apesar da organização social da população sikh denotar alguma diferenciação por castas, o kirtan é interpretado por todas as castas e classes sociais, de acordo com a

própria orientação não exclusivista da doutrina sikh, o que se reflecte igualmente na tolerância exibida pela participação de mulheres em grupos de kirtan, que podem assim ter constituição mista, tal como sucede na música devocional dos hindu-gujarati.

#### **Grupo de Kirtan da Gurdwara Sikh Sangat Sahib**

O Grupo de Kirtan da Gurdwara Sikh Sangat Sahib é constituído por alguns dos músicos mais assíduos nas actividades rituais do Gurdwara, apesar de todos eles deterem no espaço português ocupações profissionais não associadas à música. Na sua larga maioria iniciaram actividade no domínio da música ainda na Índia, frequentemente por influência familiar. Além da música religiosa, alguns destes músicos são também executantes de outros géneros musicais, como o bhangra.

Músicos:

Kulwinder Singh – Harmónio e voz

Hardeep Singh – Tabla

Avtar Singh – Dhol

Jasvir Singh – Voz

#### **REFERÊNCIAS CITADAS**

Antunes, Luís Frederico Dias (2001) O bazar e a fortaleza em Moçambique. A comunidade baneane do Guzerate e a transformação do comércio afro-asiático (1686-1810). Lisboa: Dissertação de doutoramento em História, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Beck, Guy "Religious and Devotional Music: Northern Area" in Alison Arnold (ed.) The Garland Encyclopedia of World Music. Vol.5. South Asia. The Indian Subcontinent. New York, London: Garland Publishing.

Correia, André Clarezza; Bastos, Susana Pereira (2006) "Quando ela estuda aqui, ela não faz como eu quero": Vulnerabilidades Sikh em Portugal" in Susana Pereira Bastos e José Gabriel Pereira Bastos (eds.) Filhos Diferentes de Deuses Diferentes. Manejos da Religião em Processos de Inserção Social Diferenciada: Uma Abordagem Estrutural-Dinâmica. Lisboa: Alto-Comissariado Para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME).

Hutnyk, John (2000) Critique of Exotica. Music, Politics and the Culture Industry. London: Pluto Press

Middlebrook, Joyce (2000) "Punjab" in Alison Arnold (ed.) The Garland Encyclopedia of World Music. Vol.5. South Asia. The Indian Subcontinent. New York, London: Garland Publishing.

Moisala, Pirko (2000) "Nepal" in Alison Arnold (ed.) The Garland Encyclopedia of World Music. Vol.5. South Asia. The Indian Subcontinent. New York, London: Garland Publishing.

Said, Edward (1994/1979) Orientalism. New York, Toronto: Random House.

Sanyal, Ritwik; Widdess, Richard (2004) Dhrupad. Tradition and Performance in Indian Music. Aldershot, Burlington: Ashgate

Thompson, Gordon R. (1995) "What's in a Dhal? Evidence of Raga-like Approaches in a Gujarati Musical Tradition", Ethnomusicology 39 (3): 427-432.

Thompson, Gordon Ross (1987) Music and Values in Gujarati-Speaking Western India. PhD Dissertation in Music. Los Angeles: UCLA

Thompson, Gordon (2000) "Gujarat" in Alison Arnold (ed.) The Garland Encyclopedia of World Music. Vol.5. South Asia. The Indian Subcontinent. New York, London: Garland Publishing.

Bibliografia seleccionada para o estudo de nepaleses, hindu-gujarati e sikhs em Portugal  
**NEPALESES:**

Devido ao facto de tratar-se de um grupo demográfico ainda pouco estudado em Portugal, não é conhecida bibliografia relevante.

#### **HINDU-GUJARATI:**

Bastos, Susana Trovão Pereira; Bastos, José Gabriel Pereira (2001) De Moçambique a Portugal. Reinterpretações identitárias do hinduísmo em viagem. Lisboa: Fundação Oriente

Bastos, Susana Pereira; Bastos, Gabriel Pereira (2004) "Our Colonisers Were Better Than Yours: Identity Debates in Greater London", Journal of Ethnic and Migration Studies 32 (1): 79-98

Bastos, Susana Pereira (2006) "A separação é tão ilusória como a ideia de que o espaço dentro de um pote é distinto do espaço à sua volta. Sobre o poder das tradições expressivas das migrantes hindus" in Susana Pereira Bastos e José Gabriel Pereira Bastos (eds.) Filhos Diferentes de Deuses Diferentes. Manejos da Religião em Processos de Inserção Social Diferenciada: Uma Abordagem Estrutural-Dinâmica. Lisboa: Alto-Comissariado Para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME).

Cachado, Rita d'Ávila (2008) "Entre as casas e o templo, a rua: Comunidade hindu e interações de bairro" in Graça Índias Cordeiro e Frédéric Vidal (orgs.) A Cidade e a Rua. Espaço, Tempo e Sociabilidade. Lisboa: Livros Horizonte.

Lourenço, Inês (2007) "Género e diáspora em Portugal: a comunidade hindu de Santo António dos Cavaleiros", Oriente: 43-59.

Roxo, Pedro (2010) "Hindu-Gujarati em Portugal, Práticas Musicais e Coreográficas entre os" in Salwa El-Shawan Castelo-Branco (coord.) Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX. Vol.2. Lisboa: Círculo de Leitores/Editorial Notícias.

Roxo, Pedro (2008) "The influence of South Asian Cinema and Film Music in the Hindu-Gujarati Diaspora in Mozambique and in Portugal" in Rosmary Stalova et al. (eds.) The Human World and Musical Diversity. Sofia: Bulgarian Academy of Science.

#### **SIKHI:**

Correia, André Clarezza; Bastos, Susana Pereira (2006) "Quando ela estuda aqui, ela não faz como eu quero": Vulnerabilidades Sikh em Portugal" in Susana Pereira Bastos e José Gabriel Pereira Bastos (eds.) Filhos Diferentes de Deuses Diferentes. Manejos da Religião em Processos de Inserção Social Diferenciada: Uma Abordagem Estrutural-Dinâmica. Lisboa: Alto-Comissariado Para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME).

1) As representações orientalistas (Said 1979) da música indiana encontram expressão, por exemplo, nas tendências de consumo associadas a fenómenos New Age (p.ex.: música para acompanhar sessões de grupos espirituais de múltiplas orientações e filosofias, música de fundo em aulas de astrologia, de yoga, e em restaurantes vegetarianos e/ou indianos etc.), ou em representações da alteridade "oriental" produzidas por outras formas da cultura popular (p.ex.: telenovelas, alguma música rock e electrónica para dançar, romances literários etc.) e mesmo erudita/académica (p.ex.: composições clássicas, alguns textos produzidos pelos "orientalistas" – cf. op.cit.). Tal como muitos outros produtos característicos da sociedade de consumo, trata-se da eleição selectiva de elementos culturais específicos (p.ex.: alguns aspectos da filosofia e do imaginário visual do hinduísmo) que são descontextualizados e empregues com o fim de servir e perpetuar representações imaginadas e mistificadas sobre o oriente e o "outro" cultural e somaticamente diferenciado, numa sociedade de consumo em que a diferença é apropriada, reinterpretada e empacotada para se tomar num produto de consumo direccionado para as representações dominantes e alimentar indústrias culturais que perpetuam e vão ao encontro dessas representações mistificadas (p.ex.: uma parte da chamada "literatura de auto-ajuda", música new age; algumas produções da indústria da world-music; workshops e aulas de disciplinas físicas e "espirituais" associadas ao "oriente", como o Hatha Yoga ou a Meditação Transcendental etc.) (cf. Hutnyk 2000 para representações da música e da etnicidade enquanto bens de consumo no Reino Unido).

2) Termo aqui empregue no seu sentido anglo-saxónico – música direccionada para o consumo massificado.

3) Em Dezembro de 2009, Lisboa contava com 13 restaurantes nepaleses, explorados por diferentes famílias originárias do Nepal integrando alguns membros com históricos migratórios diversificados.

Estava também assinalada a existência de restaurantes nepaleses na cidade do Porto, atestando a dispersão espacial desta população migrante.

- 4) Dados fornecidos por Pramod Shrestha, secretário da Associação Nepal Portugal.
- 5) Indústria cinematográfica situada em Bombaim, mas que se tornou omnipresente e transversal a várias nacionalidades, castas e grupos sociais, não apenas no território da Índia, como também na diáspora indiana, em toda a região sul asiática e em diversas regiões do mundo não "ocidental" (p. ex.: leste de África e Médio Oriente).
- 6) Segundo alguns testemunhos recolhidos na internet, esta canção é inclusivamente popular entre as crianças nas escolas do Nepal.
- 7) Trata-se de um instrumento de corda executado com um arco (cordofone friccionado). Apesar de estar usualmente associado à música clássica do norte da Índia, é também comum entre a casta de músicos Gaine do Nepal (muitos dos quais intérpretes de música hindustani) mas não só. O corpo e o braço do sarangi que se pode encontrar no Nepal é constituído por um único bloco de madeira, ao qual é adicionada uma pele de cabra, de modo a cobrir a parte inferior do corpo côncavo do instrumento, deixando à vista a reentrância da parte superior. As quatro cordas são afinadas segundo os graus 5 e 1 da escala (5-1-1-5). No acompanhamento da voz, o instrumento acompanha a melodia em uníssono ou em heterofonia, mas os interlúdios entre os versos constituem momentos privilegiados para o desenvolvimento de improvisações, por vezes com o uso de regras associadas a determinados rag (cf. Moisala 2000 para informações adicionais sobre o sarangi no Nepal).
- 8) Grupo de notas e de frases melódicas associadas a um conjunto de restrições e de regras específicas para a sua interpretação e para a elaboração de improvisações.
- 9) Ciclo rítmico, ou ciclo métrico.
- 10) Este estilo musical é usado noutros contextos que não religiosos. Nesses casos, as letras incidem em temáticas diversas não associadas à religião.



(Foto Esq.) Grupo Gangeswar numa sessão de bhajan no espaço de culto da Associação Templo de Shiva, Cidade Nova – Santo António dos Cavaleiros, Loures. Dezembro de 2009.

(Foto Centro) Músicos nepaleses de sarangi e packawaj em actuação na festa anual da Associação Nepal Portugal, Aula Magna, Lisboa. Abril de 2009.

(Foto Dir.) Sessão de Kirtan na Gurdwara Sikh Sangat Sahib, Serra da Luz, Odivelas. Janeiro de 2010.

## Bonsai | Breve Historial da Arte



Foi na China que foram criados os primeiros Bonsai. Eles derivam de uma outra arte intimamente relacionada com o Bonsai, que é o Penjing. Penjing é o nome que os chineses dão à arte de fazer paisagens miniaturas com rochas, musgos, árvores, etc.... É desconhecida a data do aparecimento destas artes, porém, as primeiras pinturas retratando Penjing datam do Séc. II A.C..

Segundo alguns historiadores, esta arte nasce pela vontade da nobreza querer adorar as árvores sagradas de Budda sem ter que se misturar com o povo, trazendo-as para os seus aposentos.

Outros argumentam que devido ao facto de algumas mulheres, sentirem imensas dores em andar, devido ao facto de terem os pés amarrados e deformados para aparentarem pequenez, trouxeram-nas em vaso até elas diminuindo assim o seu sofrimento.

Na Idade Média, quando a China invade o Japão, cultural e economicamente, os Monges Budistas transportam consigo a arte Bonsai. Durante séculos a arte de Bonsai esteve restrita aos nobres e à alta sociedade.

Contrariamente ao que muita gente pensa, Bonsai não é uma espécie de árvores anãs.

Bonsai é um conjunto de técnicas hortícolas e esculturais através das quais se consegue criar uma árvore de reduzidas dimensões, à imagem das existentes na natureza, vivendo num pequeno vaso.

A palavra Bonsai significa "árvore em vaso" e deriva da palavra chinesa "pun-sai" ou "pent-sai". Nas línguas japonesa e chinesa, os caracteres são os mesmos. No início, todas as árvores derivavam de indivíduos recolhidos na natureza (Yamadori) onde, devido à sua constante luta com as duras condições ambientais, se tornavam anãs e com formas muito contorcidas semelhantes às árvores de tamanho real.

Só no século XIX é que o comum dos cidadãos começa a praticar esta arte, dando azo ao desenvolvimento da maioria das técnicas utilizadas actualmente bem como à definição dos estilos clássicos.

As primeiras aparições de Bonsai no Ocidente datam de 1878 na Feira Mundial em Paris, e de 1909 em Londres. Contudo, é após o armistício da 2ª Grande Guerra Mundial que se inicia a difusão da arte pela Europa e Estados Unidos.

Em Portugal a arte só se divulga no final da década de 1980, com o surgimento das grandes superfícies comerciais, acompanhadas de alguns centros de jardinagem específicos.

s amadores, já o adito do Século XX se tinha dado quando começaram a surgir as primeiras Associações activas com vista a partilharem entre si e a divulgarem a arte Bonsai.

Entre elas inclui-se, desde 13 de Julho de 2005 a ALB – Associação Lusitana de Bonsai.

## Pintura Sumi-e

O **Sumi-e** é uma técnica de pintura que utiliza a Tinta da China diluída com água, permitindo a composição com várias intensidades, tonalidades e efeitos através de pinceladas espontâneas.

Em Japônês, Sumi-e significa desenho com Tinta da China ou imagem com água e Tinta da China - Suiboku-ga.

Esta técnica, originária da China durante os primeiros contactos com a Dinastia Tang, no século VI, desenvolveu-se no Japão, resultando num refinamento da técnica e tornando-se numa das principais técnicas de pintura japonesa desde o século X.

A pincelada vigorosa em papel de arroz deixa a sua marca permanente no papel. O desafio do Sumi-e é semelhante à técnica da aguarela, sem permissão para correcções e numa combinação e equilíbrio entre as pinceladas delicadas e grosseiras.

O mestre **Gen Ebato** nasceu em 1973 na cidade de Tokyo no Japão. Desenvolveu ao longo dos anos uma aprendizagem tradicional em fabrico de papel tradicional japonês, com o Mestre Oguma, na Perfeitura de Saitama. Na Escola Profissional de Masumi, também em Tokyo, trabalhou com o Mestre Miysaka no fabrico dos famosos biombo tradicionais japoneses.

Domina ainda as técnicas da Calligrafia tradicional japonesa, Shodo e de Pintura Japonesa, Sumi-e, que aprendeu, respectivamente, com os Mestres Oguma e Chen Wa-Nen.

Pouco antes da sua vinda para Lisboa, onde reside desde 2006, aprendeu, com o Mestre Oguma, a técnica de gravação Inkan (selo de pedra).



## Curso de Ukiyo-E - Xilogravura Tradicional Japonesa Orientadora | Manuela Pimentel

### Objectivos/Programação

#### AXIOLOGRAVURA COMO VEÍCULO PLÁSTICO

1. Sensibilização dos participantes à técnica tradicional japonesa da xilogravura, com o objectivo de execução de um trabalho, com sentido contemporâneo.
2. Utilização de materiais, métodos e processos inéditos para muitos portugueses e um incentivo à experimentação, através do desenvolvimento da criatividade exercida pelos participantes.
3. Explicação e descrição do trabalho, para a execução da impressão da xilogravura tradicional japonesa.
4. Elaboração de desenhos dos participantes e planificação de trabalho.
5. Gravação na madeira/linóleo.
6. Impressão e acabamentos das gravuras resultantes.
7. Exposição dos trabalhos resultantes.  
(Concepção, selecção, montagem e instalação da exposição)

**Destinatários:** Alunos ou profissionais de artes plásticas, professores e outros interessados por xilogravura, com ou sem experiência profissional na área.

**A XIOLOGRAVURA** (do grego xilon, madeira): É a mais antiga das técnicas de impressão. Começou no Oriente por volta do ano 800, tendo alcançado seu apogeu no Japão, mantendo-se até hoje como forma de expressão tradicional do país. Nos séculos XV e XVI foi amplamente difundida na Europa.

As imagens iniciais representavam o quotidiano de Quioto na segunda metade do séc. XVI.

Foi durante o séc. XVIII (Período do Edo 1603-1868), que grandes mestres como Hokusai, Hiroshige, Utamaro, com a técnica de "Mokuhanga" (impressão em madeira), que as gravuras Ukiyo-E (xilogravura tradicional japonesa) se espalharam, ganhando forma de cultura de massas e cada vez mais aperfeiçoadas.

Inicialmente as imagens eram compostas unicamente por desenhos a preto, que eram reproduzidos manualmente por copistas. Depois coloridos com aguarelas.

Com o aumento das tiragens o número de cores aumenta e as imagens começam a ser gravadas em madeira, sendo produzidas pranchas para cada uma das cores.

Esta técnica foi sendo cada vez mais aperfeiçoada, principalmente nos detalhes do desenho e na quantidade de cores.

A produção é então feita em 3 passos:

1º O desenho era feito utilizando tinta da china (sumi);

2º O desenho era gravado em pranchas;

3º A impressão no papel.

(Sendo cada um deles efectuado por um mestre diferente).

Esta especialização permitiu a produção em série de gravuras, com grandes tiragens. Começaram também a representar-se temas populares e banais, como retratos de actores conhecidos e mulheres formosas.

O termo "Yakusha-E" que significa retrato de actores, ilustra bem a sua popularidade. Um outro tema é "Bijin-Ga", que significa imagens de mulheres da cidade de Edo (actual Tóquio), claro muito apreciadas pelos homens em todo o país.

Imagens de paisagens também eram apreciadas pelos que tinham possibilidades de viajar, compravam-nas de lembranças de viagem. Em ilustrações de livros a xilogravura obteve uma elevada divulgação, tornando-se acessível a todos.

Muito aproveitada então pela religião para propagação da palavra no séc. XIX.

Todos estes factores contribuíram para uma grande difusão e evolução das técnicas desta gravura.

Estas imagens chegam à Europa nos finais do séc. XIX (muitas vezes utilizadas como banais papéis de embrulho).

Ao serem descobertas pelos artistas europeus como Picasso e Van Gogh, provocaram grande impacto pela expressividade das linhas e pela mestria e concisão na utilização da cor. Tratando-se de uma técnica não tóxica que oferece um registo preciso e luminosidade, sem precisar de uma prensa, nem diluentes.

## UKIYO-E

Xilogravura Tradicional Japonesa

A técnica de "Moku Hanga"

A técnica da xilogravura é extremamente antiga e de origens desconhecidas. Já pode ser visto indícios da sua utilização na Ásia, no século I, porém, a primeira documentação precisa da sua utilização é nos dada pelo livro "Diamond Sutra", impresso na China no ano de 868. Parece só ter chegado ao ocidente no final do século XIV. A sua técnica consiste em realizar impressão a partir de pedaços de madeira com desenhos em relevo. O artista escolhia um bloco de madeira cuja superfície fosse lisa e plana. A partir daí, com uma faca, cravava-se em madeira o que deveria aparecer em branco no produto final, deixando saliente o que deveria aparecer em preto, num conjunto de arestas muito finas. Para imprimir no papel a superfície da placa deveria ser coberta com tinta, (normalmente feita de óleo e fuligem), antes de comprimida contra o papel. O resultado final sai ao contrário da figura original. Para se colorir a xilogravura, normalmente cortava-se um pedaço de madeira separado para cada cor, antes de imprimir-se sucessivamente os blocos na mesma folha de papel. Extremamente rudimentar, a xilogravura não tardou em popularizar-se na Europa do século XV: o seu uso ia desde cartas de jogar, a estampas humorísticas vendidas em feiras populares. A Igreja valeu-se bastante dessa forma de impressão para atingir devotos com seus ensinamentos e doutrinas. "A Arte de Bem Morrer", que mostra um homem em seu leito de morte, com indicações do que deve ser feito nessa hora, demonstra essa utilização doutrinal. Acima de sua cama, abundam figuras de anjos, dos santos e de Jesus crucificado. Sua alma, em dimensões reduzidas, é segura por um dos anjos. Em primeiro plano, vemos várias figuras demoníacas, com inscrições como "perdemos a sua alma" e "estou furioso". Após a invenção da imprensa de tipos móveis, por Gutenberg, passou-se a combinar textos

impressos a ilustrações via xilogravuras. Tornava o processo de ilustração muito mais simples e barato. Alguns artistas, entretanto, consideravam a xilogravura uma arte menor porque, apesar de sua praticidade, acreditavam não ser um método preciso de representação de figuras, uma vez que dificultava o trabalho com minúcias e detalhes. Essa opinião vem a ser desmentida com a qualidade do livro ilustrado do veneziano Aldus Manutius Hypnerotomachia Poliphili em 1499, considerado uma das grandes realizações da Renascença e principalmente pelo trabalho do alemão Dürer, no século XVI, mestre na arte da xilogravura. Entretanto, a partir de Dürer nenhum outro mestre conseguiu utilizá-la tão bem e a técnica foi progressivamente caindo em desuso. Somente voltou à tona, através do aprimoramento de seus instrumentos, no século XIX. Pintores como Gauguin e Munch, que se utilizaram bastante da técnica, foram um dos responsáveis pelo seu renascimento e aceitação. Foi especialmente utilizada pelos expressionistas alemães, que viam nela um excelente meio para atingir seus objetivos. Hoje em dia, ainda é considerada como uma das principais técnicas de artes gráficas.

## Técnica Tradicional de Xilogravura

A técnica é simples: passa-se o desenho para o bloco de madeira (ou desenha-se diretamente sobre ele) e, com o auxílio de ferramentas apropriadas (goivas, formões, facas), faz-se incisões e sulcos na matriz. A tinta deve ser distribuída uniformemente com um rolo de borracha próprio para impressão, apenas na superfície da madeira de forma que os sulcos que não receberem tinta correspondam às áreas brancas das cópias. Coloca-se o papel sobre a matriz entintada e fricciona-se levemente com um "baren japonês", até que a tinta passe da madeira para o papel.

É essencialmente um processo de reprodução da imagem gravada em uma matriz de madeira, metal, pedra, gesso, couro, seda, linóleo, etc... ou reprodução fotomecânica e infográfica e que oferece ao artista um amplo campo de atuação. Para evitar que ela seja descaracterizada como obra de arte, foram criadas normas internacionais para conceituá-la. Assim, tem-se uma "gravura original" quando o próprio artista trabalha a matriz e a imprime ou acompanha o processo de impressão. O número da cópia e o total da tiragem é colocado à lápis no canto esquerdo da folha, em forma de fração, seguido do título, assinatura e ano de execução. Todas as cópias devem ser iguais na qualidade de impressão.

Uma gravura é considerada original quando é assinada e numerada pelo artista dentro de conceitos estabelecidos internacionalmente, segundo os quais, o artista trabalha a matriz de metal, pedra, madeira ou seda com o propósito de imprimir a imagem criada em tiragem de exemplares idênticos, e feita diretamente da matriz pelo artista ou por impressor especializado, mas sob sua orientação. Após aprovar uma gravura o artista tira várias provas que são chamadas P.A. (prova do artista). Ao chegar ao resultado desejado é feita uma cópia "bonne à tirer" (boa para imprimir B.P.I.). A tiragem final deve ser aprovada pelo artista, que, então, assina a lápis, coloca a data, o título da obra e numera a série. Finda a edição, a matriz deve ser destruída ou inutilizada. Ao exemplar de tiragem obedecendo estes requisitos dá-se o nome de GRAVURA ORIGINAL. Cada imagem impressa é um exemplar original de gravura e o conjunto destes exemplares é denominado tiragem ou edição. Em uma tiragem de 100 gravuras, as obras são numeradas em frações: 1/100, 2/100 etc.

Existem dois tipos de corte de madeira para xilogravura:

madeira de fio: cortada no sentido dos veios da madeira, é mais mole e sensível à mão do artista, deixando as marcas dos seus cortes.

Madeira de topo: cortada no sentido longitudinal da árvore, é extremamente dura (como uma chapa de cobre) e pode ser trabalhada com buril e outros instrumentos da gravura em metal. O resultado é uma gravura mais limpa e precisa. Para efetuar a gravação, o impressor (em conjunto com o artista) aplica a tinta na matriz de madeira gravada com um rolo e coloca o papel pressionando-o com uma colher de madeira, até atingir a uniformidade desejada, obtendo a primeira prova. A edição é iniciada somente quando todos os testes de cor, registro, qualidade de papel forem aprovados. O artista numera e assina cada prancha impressa de acordo com as convenções internacionais, garantindo a originalidade e autenticidade. A gravura apresenta quatro vertentes técnicas principais: litografia, xilogravura, gravura em metal ou calcografia e serigrafia. Vocabulário da Gravura

Uma ficha técnica completa para identificar uma gravura, inclui: Nome do Artista ou Autor, Título da Obra, Técnica, Edição, Dimensões Imagem, Dimensões Suporte (altura x largura, nessa ordem), Ano (da realização da gravura), Papel utilizado (tipo, gramatura), Valor para Seguro, Valor para Venda (quando for o caso)

As margens da gravura impressa, como nos livros, desempenham uma função importante na sua estética. Assim, na grande maioria dos casos, elas devem ser generosas. Esses cuidados valorizam a gravura.

Na emolduração, a gravura jamais deve tocar o vidro. Costuma-se separá-la com o passe-partout, o que proporciona melhor ventilação.

A impressão da gravura leva o nome de tiragem. As estampas tiradas formam uma edição, o artista deve ser o único a determinar a tiragem da sua obra, numerando, datando e assinando-a. A tiragem pode variar muito. A identificação de uma gravura é sempre feita ao lápis pelo artista e obedece a códigos próprios.

**NUMERAÇÃO:** Feita por uma fração. O numerador indica o número do exemplar e o denominador o total da tiragem. Além da edição normal, o artista pode fazer uma especial, em papel diferente ou em outra cor. Nestes casos, esta edição será numerada em números romanos

PA (Prova do Artista). Gravuras impressas até 10% a mais do total da tiragem, numeradas com algarismos romanos.

PC (Prova de Cor) Orienta a aplicação da cor e as modificações que devem ser feitas antes da tiragem.

PE (Prova de Estado) Provas tiradas durante a execução do trabalho que servem para orientar as correções ou alterações a serem feitas, antes da conclusão do trabalho.

PI (Prova do Impressor) Prova de que o artista aprovou a edição a partir desse exemplar com a matriz e a tinta perfeitamente acertadas. Tem o mesmo significado que BPI IMP. Sigla que indica que foi o próprio artista que imprimiu a gravura. Quando é uma impressora que a executa, é recomendável que esta coloque o seu selo em relevo cego em uma das bordas do papel.

HC (Hors Commerce) Exemplar fora de mercado.

Xilogravura na história

A xilogravura surgiu como consequência da demanda cada vez maior de consumo de

imagens e livros sacros a partir da invenção da imprensa por Gutenberg, quando as iluminuras e códigos manuscritos passaram a ser um luxo de poucos. A gravura em madeira seria um meio econômico de substituir o desenho manual, imitando-o de forma ilusória e permitindo a reprodução mecânica de originais consagrados. No decorrer dos séculos, esta técnica de cavar a madeira com goivas e buril não criou uma linguagem própria, tentando substituir a gravura em metal e o desenho manual. Somente no século vinte com artistas do porte de Picasso, Matisse e os expressionistas alemães, entre outros, a xilogravura surge como poderosa expressão artística abrindo caminho para as experimentações próprias da arte contemporânea.

Material disponível:

Placas de madeira, Goivas, Bárem, pincéis, papel de arroz, tinta de aguarela.

Nota: Todos os materiais acrescidos deverão ser adquiridos pelos participantes.

Bibliografia

ALLEN, Janne, Designer's guide to Japanese Patterns, Cronicle Books, San Francisco, 1988;

CATAFAL, Jordei e OLIVA, Clara, A Gravura, Coleções artes e ofícios

Editorial Estampa, 2003

DAWSON, John, Guia Completa de Grabado e impression técnicas y materials,

H. Blume Ediciones, 1981

GUADIX, J., Técnicas aditivas en el grabado contemporaneo, Publicaciones de la Universidad de Granada, 1992

SCHRAENEN, Guy, Out of Print, An Archive as concept,

A. S. P. C. Ed. ASA, 2001

SCOTT, Paul, Cerâmica e técnicas de impression,

Editorial Gustavo Gili, S. A., 1997;

The British Museum Press, Crafting Beauty in Modern Japan

Edited by Nicole Rousmaniere, 2007



## Concurso de Artes Plásticas

### Apresentação: gestos e iconografias

Enquanto organizadores expectantes do Concurso de Artes Plásticas «Oriente/Ocidente – Miscigenações», foi-nos incitador observar os diferentes géneros de respostas artísticas fornecidas pelos candidatos.

Relativamente aos materiais e técnicas observou-se uma estimulante adesão da gravura (Catarina Garcia, Gina Martins, Júlio Almas ou em parte Hugo de Almeida Pinho), indo ao encontro, além de motivações iconográficas, de uma técnica com profunda tradição no Oriente (conhecida desde século VIII), sobretudo no âmbito da xilogravura que se refinou em vários países, caso da popular estampa Ukiyo-e, desenvolvida no Japão desde o século XVII. A pintura teve a maior adesão (Cristina Vilas-Boas, Patrícia Mendonça, Daniela Marcos Ferreira, Cecília Andrade Corujo, Ana Clara Bastardo, Ana Cristina Costa, Carlos Alcobia ou Isa Gonçal), seja na exploração de expressões mais gestualistas, seja na pesquisa de um cromatismo mais intenso que certo sabor oriental transmite com aromas figurativos exóticos. A fotografia apareceu nos apenas com uma proposta (Susana Rocha).

Quanto à orientação das propostas estéticas, ocorreram pesquisas no âmbito da gestualidade, indagando as fortes tradições meditativas da caligrafia oriental (sobretudo a tradição budista do Shodō) em articulação com o recente legado da pintura de acção e do informalismo ocidental. As propostas exploraram por vezes o signo orgânico (Filipa Silveira, Cecília Coruja), noutras casos explorando um ambiente espiritual de despojamento, sobretudo através de tendências monocromáticas e meditativas (Cristina Vilas-Boas, Isa Gonçal), por vezes utilizando a tinta-da-china como elemento dominante (Andreia César). Perto desta opção, vários projectos fizeram diluir as tintas numa atmosfera sensível que levita sobre a superfície.

Outra orientação, mais figurativa, e tendencialmente mais colorida, convocava iconografias orientalizantes (Catarina Garcia, Ana Clara Bastardo), investia a gestualidade ao encontro da figuração (Patrícia Mendonça) ou ainda misturava motivos de diferentes origens e envolvia-os com elementos decorativos (Gina Martins, Júlio Almas, Susana Rocha). Outra dimensão figurativa explorou a miscigenação como ironia explorada na teatralidade e nos títulos (Carlos Alcobia) ou no diálogo com motivos ocidentais (Daniela Marcos Ferreira).

Outra via, mais conceptual ou abstracta, interessou-se por conceitos ou especulações que decidiam os trabalhos (João Lino). Foi a partir de uma expressão mais eclética desta dimensão como modo de refinamento articulado com a subtilidade de marcas e de impressões e com referências de heráldica e de escrita, trabalhadas numa concisão que não perturba a leveza da superfície, que se posiciona a obra do primeiro prémio (Hugo de Almeida Pinho).

Foi a ponderação cruzada destas múltiplas orientações, estéticas, técnicas e iconográficas de propostas que ajudou a decidir a organização das peças no espaço da exposição.

## ACTADO JURÍDICO CONCURSO «ORIENTE/OCCIDENTE – MISCIGENAÇÕES»

O júri constituído para admissão, selecção e atribuição do prémio e menções de mérito do Concurso «Oriente/Ocidente – Miscigenações», organizado pelo *Centro de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património – Francisco de Holanda do CIEBA* (Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes) da *Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, com o apoio da *Associação Portuguesa de Karate Shukokai*, reuniu no dia 30 de Janeiro de 2010, pelas 17 horas, na Galeria da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Largo da Academia das Belas Artes. Após verificação de que as obras se ajustavam aos parâmetros do regulamento, o júri apreciou todos os trabalhos, relativamente às suas qualidades técnicas e estéticas, privilegiando o acerto e inteligência no tratamento livre do tema. Considerando genericamente satisfatório o nível qualitativo dos trabalhos concorrentes e a singularidade das relações temáticas exploradas pelos autores, o júri deliberou, tendo decidido, por consenso e por votação secreta, segundo o regulamento e as normas e critérios usualmente adoptados.

1. Das obras submetidas a concurso, o júri admitiu, para **exposição**, peças concorrentes dos seguintes autores:

Hugo de Almeida Pinho, Cristina Vilas-Boas, Catarina Garcia, Susana Rocha, Filipa Silveira, Patrícia Mendonça, Daniela Marcos Viçoso Ferreira, Cecília Andrade Corujo, Ana Clara Lopes Beato Balça Bastardo, Gina Martins, João Lino, Ana Cristina, Andreia Peres Costa César, Carlos Alcobia, Júlio Humberto Campos-Almas e Isa Gonçal.

2. De entre as peças em apreço, o júri salientou, com **Menção de Mérito**, os trabalhos de Ana Clara Lopes Beato Balça Bastardo, Carlos Alcobia, Susana Rocha, Andreia Peres Costa César, João Lino, Júlio Humberto Campos Almas e Gina Martins.

3. O prémio «Oriente/Ocidente – Miscigenações» foi atribuído, por maioria de votos, à peça à apresentada por Hugo de Almeida Pinho.

Os Membros do Júri:

Professor Catedrático **Lima Carvalho** - da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Professor Catedrático **António Quadros Ferreira** - da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Professor **José-Luís Ferreira** - por delegação dos promotores do concurso  
Professor Auxiliar **João Peneda** - representante da Secção de Ciências da Arte e do Património - Francisco de Holanda do CIEBA (Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes)

Professor Auxiliar **Fernando Paulo Rosa Dias** - Comissário do evento  
«Oriente/Ocidente - Miscigenações».

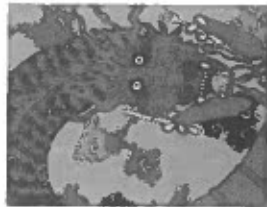
Lisboa, 30 de Janeiro de 2010

*António Quadros Ferreira*  
*João Peneda*  
*Fernando Paulo Rosa Dias*

## Peça Premiada



## Peças com Menção Honrosa



Ana Clara Bastardo



Carlos Alcobia



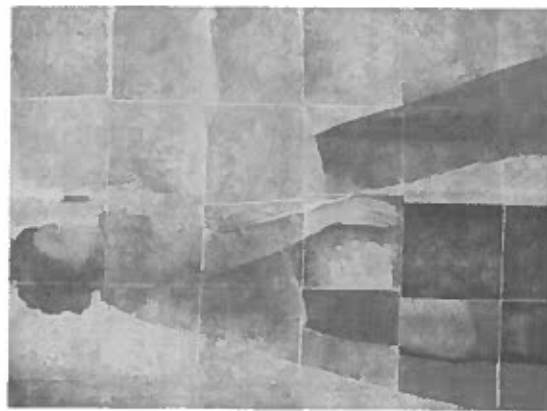
Andreia César



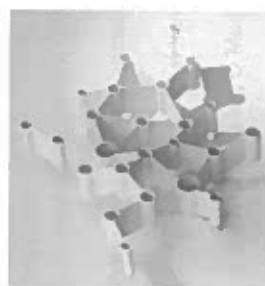
Susana Rocha



Gina Martins



Júlio Almas



João Lino

## EXPOSIÇÃO O ESPELHO INVERTIDO:

Imagens Asiáticas dos Europeus 1500 – 1800

Exposição Itinerante do Museu do Centro Científico e Cultural de Macau.

Comissário Científico e Texto – Jorge Flores

Exposição e catálogo bilingue (Português/ Inglês) da autoria científica do Prof. Doutor Jorge Flores (Brown University), acerca das relações interculturais entre Europeus e Asiáticos.

A exposição dá a ver os horizontes de conhecimento e de valorização que as diferentes Civilizações e Culturas Asiáticas criam sobre a Europa e os europeus através de cerca de 60 reproduções do mais variado tipo de materiais em 22 painéis. (Catálogo em formato digital)



## Oriente/Ocidente – Miscigenações Ciclo de Cinema na Cinemateca Portuguesa

Este ciclo de cinema integra-se na Semana «Oriente/Ocidente – Miscigenações», um conjunto de eventos (workshops, espectáculos, exposições de música e dança, visitas guiadas a Museus ou conferências) organizados a partir do Centro de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património – Francisco de Holanda do CIEBA (Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes) da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, com a colaboração da Associação Portuguesa de Karate Shukokai, do Museu do Oriente do Centro Científico e Cultural de Macau, de vários Museus e da Cinemateca Portuguesa.

A miscigenação cultural provoca extensões no interior das congénitas alterações que se vivem na história de qualquer processo sócio-cultural. As que se preferiram nas escolhas deste ciclo foram as alterações imperceptíveis, aquelas que se inscrevem no fluxo subtil do tempo. O cinema, onde o espaço, os objectos e os sujeitos estão acometidos por uma decorrência temporal, é uma arte genuína para trabalhar a ideia de miscigenação e as tácticas mudanças que se instalaram através dela.

O ciclo abre e fecha com dois filmes portugueses, Os Olhos da Ásia de João Mário Grilo e A Ilha dos Amores de Paulo Rocha, que abordam dois tempos e duas vias da relação entre o Oriente e o Ocidente. O primeiro aborda o tema sob o signo da religião através do martírio que sofre um jovem japonês convertido pelos Jesuítas ao cristianismo no seu regresso ao Oriente. O segundo percorre de modo alegórico e operático o percurso biográfico de Wenceslau de Moraes e a sua própria mutação, cada vez mais para Oriente e cada vez mais orientalizado.

Entre estes um périplo geográfico por cinematografias orientais, entre autores de referências, mais clássicos ou mais recentes, com filmes que nos deixam a expressão da variedade dos modos de manifestação da questão da miscigenação entre o Oriente e o Ocidente. O tema é abordado de várias maneiras: o drama silenciosamente imiscuído entre as gerações (Yasujiro Ozu, O Gosto de Saké); o vazio deixado pelo fim de uma tradição (Satyajit Ray, A Casa e o Mundo); as mudanças trazidas pela revolução política e cultural chinesa através de mulheres de um grupo de ópera Shaoxing (Xie Jin, Irmãs de Palco); o mundo exterior em miniatura para turismo interno chinês (Jia Zhang-Ke, O Mundo); ou as tensões no submundo do crime da grande e cosmopolita metrópole (John Woo, A Better Tomorrow).

Calendário do Ciclo:

1. Dia 4 Fevereiro 2010 (quinta), Sala Dr. Félix Ribeiro, 21.30 horas: João Mário Grilo, Os Olhos da Ásia (Portugal, 1996) (com a presença de João Mário Grilo)
2. Dia 8 Fevereiro 2010 (segunda), Sala Luís de Pina, 22.00 horas: Satyajit Ray, Ghare Baire (A Casa e O Mundo) (Índia, 1984)
3. Dia 9 Fevereiro 2010 (terça), Sala Luís de Pina, 22.00 horas: Yasujiro Ozu, Samma no Aji (O Gosto de Saké) (Japão, 1962).
4. Dia 10 Fevereiro 2010 (quarta), Sala Luís de Pina, 22.00 horas: Xie Jin, Wutai Jiemei (Irmãs de Palco) (China, 1965)
5. Dia 11 Fevereiro 2010 (quinta), Sala Luís de Pina, 22.00: Jia Zhang-Ke, O Mundo (China, 2004)

6. Dia 12 Fevereiro 2010 (sexta), Sala Luis de Pina, 22.00: John Woo, *Yinghung bunsik* (A Better Tomorrow) (Hong-Kong, 1986)
7. Dia 17 Fevereiro 2010 (quarta), Sala Dr. Félix Ribeiro, 21.30: Paulo Rocha, *A Ilha dos Amores* (Portugal, 1982) (com a presença de Paulo Rocha)

#### Fichas da Cinemateca:

Os textos que se seguem são reproduções antigas das famosas fichas da Cinemateca, concebidas para outros ciclos de cinema. Tal como as imagens que os acompanham, foram gentilmente cedidos pela Cinemateca Portuguesa.

#### Os Olhos da Ásia / 1996 | Um filme de João Mário Grilo



**Realização:** João Mário Grilo/ **Argumento:** João Mário Grilo e Paulo Filipe/ **Fotografia:** João Paulo da Costa/ **Montagem:** Christian Dior/ **Música:** Jorge Arriagada/ **Direção Artística:** Georges Le Calve/ **Intérpretes:** Yoshi Oida, João Perry, Yasukiyo Urmeno, Geraldine Chaplin, Kiyoto Harada, Yuzi Kosugi, Takishi Ohbayashi, Carlos Medeiros, José Eduardo, Rui Gomes, Edward Ishita.  
**Produção:** Madragoa Filmes (Portugal) - Gemini Films (França) - The Innocent Film (Alemanha)/ **Produtor:** Paulo Branco/ **Cópia:** Atajanta Filmes, em 35mm, colorida, versão original, falada em japonês, inglês e português, e legendado em português/ **Duração:** 85 minutos/ **Estreia em Portugal:** King (Lisboa), Casa das Artes (Porto), AMC Arrábida (V.N. Gaia), Teatro-Circo (Braga, Avenida (Coimbra), em 11 de Abril de 1997.  
 [ficha do ciclo "50 Anos de Direitos do Homem", 11 de Dezembro de 1998]

Com o plano inicial João Mário Grilo estabelece de imediato as premissas sobre as quais se vão construir o filme. Ao ir buscar o mesmo verso de um poema de Walt Whitman ("Endless rocks the cradle"), e ao abrir com uma "iris" sobre o mar o realizador coloca o seu filme sob o signo de Griffith e da sua obra maior, *Intolerance*, e, de uma forma geral, sob o cinema primitivo (o próprio tom "azulado" do plano do mar remete para as tintagens que então se usavam no cinema). O argumento tem também a ver com o tema do filme de Griffith, pois trata-se de um caso de intolerância e perseguição religiosa. Os Olhos da Ásia tem como ponto de partida a tentativa de catequização do Japão por missionários jesuítas portugueses, de cuja influência se encontram muitas marcas ainda em Nagasaki que, por triste coincidência, foi a segunda cidade imolada pela bomba atómica no fim da segunda guerra mundial. O filme evoca também este drama através de uma outra história que se passa na actualidade. A montagem paralela das duas histórias, em tempos diferentes, acaba por sublinhar mais ainda a filiação do filme de João Mário Grilo no de Griffith. Ao plano

de abertura acima referido sucede, na mesma lógica, outro do mar, em fotografia "normal" a cores onde quatro adolescentes se banham e conversam sobre o seu futuro como padres da igreja e a prevista viagem a Roma para serem apresentados ao Papa. A câmara move-se num *traveling* para a direita "deixando" os adolescentes, para "apanhar" quatro homens que caminham pela areia conversando. Depressa percebemos que eles são os adolescentes que antes víamos, agora adultos. Dentro do mesmo plano, sem necessidade de "corte", o realizador não dá apenas um salto temporal (como usa frequentemente Theo Angelopoulos nos seus filmes, em particular *O Thissos/A Viagem dos Artistas*) mas procede também a uma significativa *ellipse*, pois a conversa dos quatro jesuítas dá-nos conta também de toda uma mudança política que entretanto tivera lugar.

A tolerância com que a actividade dos missionários fora encarada ao começo, mudou radicalmente com o novo shogun, que impõe a religião tradicional, reprimindo e punindo os católicos. É neste contexto que vai ter lugar a série de torturas e mortes que serão a "matéria" dos "26 santos" do Japão. Esta parte da história centra-se à volta da repressão e da tentativa de fazer um desses mártires, Julião, abjurar. A história paralela a esta faz-nos acompanhar a pesquisa que leva a cabo uma americana, Jane Powell (Geraldine Chaplin), sobre a tragédia, pretexto para a criação de uma ópera, "The Forgotten Boys". Esta parte toma um tom documental que contrasta com a encenação dramática da outra. Apesar da personagem fictícia de Geraldine, o resto é praticamente uma visita guiada pelos locais do martírio e os monumentos que o evocam, com personagens reais como o director do museu. Mas apesar deste tom documental, o argumento faz a personagem evocar um outro drama, o da bomba, através da memória de Jane em criança quando ali viveu com os pais, testemunha das ruínas da cidade. A montagem paralela vai fazendo "confundi" os dois dramas até lhes dar uma coloração única, como Griffith fazia com as quatro histórias de *Intolerance*. E como neste filme, o processo tende também para apontar a intolerância que divide os seres humanos e faz de uns os lobos dos outros.

Manuel Cintra Ferreira

#### Ghare Baire / 1983 | (A Casa e o Mundo) | Um filme de Satyajit Ray

**Música e Realização:** Satyajit Ray / **Argumento:** Satyajit Ray com base no romance de Rabindranath Tagore / **Fotografia:** Soumendu Roy / **Montagem:** Dulal Dutta / **Canções interpretadas por:** Kishore Kumar / **Interpretação:** Soumitra Chatterjee (Sandip), Victor Banerjee (Nikhil), Swatilekha Chatterjee (Pimala), Gopa Aich (cunhada), Jennifer Kapoor (Miss Gilby), Manoj Mitra (professor), Indrapramit Roy (Amulya), Bimal Chatterjee (Kulada)  
**Produção:** National Film Development Corporation / **Cópia em:** 35mm, cor / **Língua:** bengali (com alguns diálogos em inglês) / **Duração:** 144 minutos / **Estreia em Portugal:** Cinema Quarteto, a 6 de Dezembro de 1985.  
 [ficha do ciclo "Cinema Indiano", 15 de Novembro de 1986]

Aquele que, até ao momento, é o último filme de Satyajit Ray - e a quebra acontecida depois dele mantém no ar a hipótese de vir a ser o filme terminal - foi, como já aqui

referi, um dos primeiros projectos do autor. Mais precisamente, A Casa e o Mundo foi o terceiro argumento cinematográfico elaborado por Ray, no princípio dos anos 40, e aquele que, nessa fase anterior a Pather Pachali, atingiu um estágio mais adiantado de preparação. Não tendo sido viável. A sua concretização nessa época, Ray nunca o pôs verdadeiramente de lado e, por várias vezes retomou planos concretos. para a adaptação. A sua proximidade em relação ao universo de Tagore, o recurso, outras vezes acontecido, à obra literária do escritor (Teen Kanya e Charulata), o "documentário ficcionado" que sobre ele realizou, e, certamente, o interesse particularíssimo por esta história e pela extrema concentração temática que nela, e nas personagens dela, se opera, levaram Ray a tomar este como uma espécie de "projecto referência", um horizonte permanente da sua carreira, e, finalmente (pelos acidentes normais dessa carreira ou em consequência dum desejo profundo?) como que o elemento balizador simultaneamente "inicial" e "terminal" na sua obra.

No trajecto cinematográfico de Satyajit Ray, marcado pela ideia de "variação programada e pela procura de obra perfeita", A Casa e o Mundo acaba mesmo por ser - objectiva, mesmo se não subjectivamente - um muito claro filme-fecho, ou filme-testamento. Venham ou não a existir outros que se lhe sigam.

A perfeita situação, da película no conjunto dos filmes de Ray é, porém, no contexto deste ciclo, uma tarefa difícil: numa carreira em que a variação não obsta - como nos maiores autores americanos - à recorrência de temas e ao jogo de correspondências internas, falta-nos, para a conseguirmos, o elo fundamental constituído por Charulata. Adaptado do mesmo escritor, com uma história igualmente passada na casa dum grande proprietário bengali ("Lamindar") e igualmente baseado num triângulo em que a mulher perfaz a transição para fora do código de comportamento antigo, seria de facto importantíssimo ver essa outra obra de Ray, e, por via da análise comparada, entender melhor, nomeadamente, o carácter decisivo que aqui assume a relação do triângulo com o contexto histórico e social, da temática familiar (e feminina) com a temática social das grandes clivagens do Bengala, da casa com o mundo: é esse enorme peso do contexto, essa forma como o contexto invade completamente o espaço interior da casa e o obriga a "representá-lo", que, justamente, constitui a primeira base da ambição e da diferença: mesma, desta, narrativa, porventura sentidas em muito maior grau quando passíveis de comparação com essa outra, antecedente e, de certo modo, equivalente, estrutura.

O contexto em que se situa este peculiaríssimo triângulo - Nikhil, Bimala e Sandip - é, na verdade decisivo, sendo ele que em grande parte determina a evolução dos laços entre personagens. (Há uma fusão total dos dois níveis na lógica dessa evolução.) o filme passa-se em 1907 e na sequência do anúncio por parte da administração colonial do Bengala sobre a iminente participação deste. É justamente o período - logo depois terminado, em 1908-9, sob forte repressão britânica - em que desperta o movimento "swadeshi", liderado pela comunidade hindu e não partilha do pela mais pobre comunidade muçulmana pelo exacto motivo exposto no filme.

Toda a visão dum tal contexto, desde o sentimento nacionalista crescente até ao reverso testemunhado pela degradação interna daquele movimento - e estes dois impulsos contraditórios constituem como que a seiva que aumenta todos os níveis do filme - releva exemplarmente do universo literário de Tagore, ao qual Ray, em grande parte, aderiu. Não se trata pois de um "fundo" mas da essência mesma de uma história onde

perpassa o intuito de máxima grandeza, máxima universalidade e máxima "generosidade" e que, por isso mesmo, verte um olhar de evidente cepticismo perante a "pequenez" do citado comportamento revolucionário. Publicado em 1915 e divulgado em inglês em 1919 (o ano em que Tagore renunciou ao título conferido pela Inglaterra), o livro fôra já origem de polémica em torno dessa visão céptica e aparentemente contraditória do movimento "swadeshi". Ao adaptá-lo, Ray, caminhou nesse sentido: o que ele pode ter feito "para além de Tagore" foi, precisamente, materializar, enriquecer, potencializar, as contradições. Porventura, na sua mão, e de acordo com o seu próprio gosto, os personagens criados pelo escritor tornaram-se ainda mais consistentes nessas contradições. (Entre a dimensão de indivíduos, complexos e contraditórios, e a de "tipos" histórico-sociais - Ray escolheu e, se possível, carregou ainda mais a primeira.) Quanto ao significado do conjunto, - o significado da fusão dos vários níveis - a ambição deste filme retoma, ou persegue, a ambição de Tagore.

A forma como tudo isto é veiculado nas figuras e na teia de relações entre elas é, então, a grande aposta deste filme - a sua mais fecunda via de análise. Ultrapassando modelos narrativos anteriores frequentemente construídos em torno de um personagem ou conduzidos sob o ponto de vista dele, A Casa e o Mundo é um filme "sem centro": à medida que se desenrola, o "centro" vai sendo transferido entre aquelas três personagens, num movimento que, por si próprio, traduz relatividade. e a interdependência delas. Mais do que isso, essa transferência é acompanhada da sistemática demonstração da "relatividade interna" de cada um deles, ou seja, da sistemática passagem do verso ao reverso de cada um: todos põem em marcha um mecanismo transformador e todos descobrem, no decurso dele e dentro de si próprio, o reverso dos ideais que os motivaram. Nikhil põe em marcha o processo emancipador da mulher (a passagem de fronteira entre os dois espaços) como forma de libertação dela e como forma esperada de consolidação dos laços com ela. Ora, se este último objectivo é, apesar de tudo, atingido (mas a morte é também consequência última e portanto preço disso) a abnegação assim demonstrada não deixa de ser objecto de dúvida: Nikhil vai até ao fim mas antes de ser destruído fisicamente já o. fôra de muitos outros modos - ele e essa primeira convicção. Bimala, por seu turno, aceita desde muito cedo o repto lançado por Nikhil; ela, porém, mais do que qualquer outro personagem desta história, verá o fosso cavado por isso (na imagem: o fogo). Não se pode dizer que não tenha cumprido o trajecto libertador mas, uma vez mais, o preço foi demasiado alto: tanto, que, em grande parte, destrói o seu próprio percurso (ela, também, duvida). Quanto a Sandip, a sua contradição - aquela em que cai e aquela que é - converte-se num dos mais evidentes motivos do argumento. Ainda ele, porém, não é só base de uma "fria" contradição mas, no limite, de uma dúvida: não a que se, prende à escolha do caminho a seguir (a mulher, Bimala, ou o movimento). Mas, muito mais profundamente do que isso, a dúvida muito clara que, no final, lança sobre si-próprio e a sua própria moralidade. Sobre ele, como sobre Bimala, como sobre Nikhil, a narrativa fecha-se revelando-lhes a negação da meta esperada no início, ou, se se quiser as suas próprias limitações.

Na verdade, a perfeição deste sistema é levada por Ray a extremos que convidariam a extensa análise. Só a título de exemplo, essa contradição, ou reversibilidade dos três protagonistas é subtilmente realçada pela sombra "modelar" de cada um deles, ou seja, por outros três personagens que funcionam em relação àquelas como polos cuja fixidez acentua a não-fixidez dos primeiros: Nikhil e o professor; Bimala e a cunhada (a

referência feminina de que ela se afasta num dos jogos de oposição-identificação mais subtile de todo o filme): Sandip e o discípulo. E é então esta teia cerrada de equivalências entre os protagonistas (e entre eles e as suas "sombra")... é o modo como o fio dramático se transfere entre eles e revela, à passagem, o sistemático reverso de tudo: é o processo, enfim, como esta espécie de sistemática destruição interna põe em cena os mais profundos dilemas de uma comunidade... (não só bengali; mas indiana), é isso precisamente, que faz desta Casa e o Mundo um dos. Mais densos filmes de Ray. Se não me ocorre chamar-lhe um dos mais belos, não deixo de pôr a hipótese que uma tal densidade e uma tal coerência venham a ser, com os. anos, outros nomes da sua beleza.

J. M. Costa

### **Samma No Aji / 1962 | O Gosto do Saké | Um filme de Yasujiro Ozu**

**Realização:** Yasujiro Ozu / **Guião:** Kogo Noda, Yasujiro Ozu / **Director de Fotografia:** (Agfa-Shochikucolor) Yuharu Atsuta / **Cenários:** Tatsuo Hamada / **Música:** Kojun Saito / **Montagem:** Yoshiasu Hananura / **Interpretação:** Chishu Ryu (Shuhei Hirayama), Shirna Iwashita (Michiko Hirayama), Keiji Sata (Koichi), Mariko Okada (Akiko), Shinichiro Mikami (Kazuo), Teruo Yoshida (Yutaka Miura), Noriko Maki (Fusako Taguchi), Ejiro Torno (Sakuma).

**Produção:** Shochiku (Tóquio) / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa, 35mm | **Duração:** 101 minutos | **Estreia Mundial:** Tóquio. 18 de Novembro de 1962.  
[ficha do ciclo "História Permanente do Cinema", 2 de Junho de 2007]

Em Portugal e em Itália, Samma No Aji é conhecido pela tradução do título comercial francês: O Gosto do Saké (a tradução literal seria "O Gosto do Samma", um tipo de peixe que abunda no Japão no fim do Verão). Trata-se de um bom título comercial e o saké teve papel importante na vida de Ozu e na sua obra (neste filme, alguns personagens não param de beber...). Sabemos que ao escrever um guião com o seu fiel amigo Kogo Noda, "o método de Ozu era sempre o mesmo, ficar acordado até tarde, bebendo, até que as ideias viessem", segundo nos informa o crítico americano Donald Richie. No dia do enterro da mãe, com quem viveu toda a vida, Ozu escreveu um pequeno poema de luto em que diz: "O saké tem um gosto amargo como um insecto". Nos países de língua inglesa, o título comercial é Tarde de Outono, palavras que acentuam o tema do declínio, do início de um ocaso, que está no cerne deste filme, cujo protagonista é um pai que escolhe a solidão, para não sacrificar o futuro da filha.

O facto de Samma No Aji ser o derradeiro (e quinquagésimo quarto) filme de Ozu, que morreria cerca de um ano após a sua estreia, no dia do seu sexagésimo aniversário, fez com que muitos comentadores tenham falado, inevitavelmente, em "testamento" cinematográfico. Quase todos os últimos filmes de Ozu, a série de obras-primas realizadas a partir de Banshun (1949), podem ser considerados "testamentos", na medida em que são percorridos pelos temas da velhice, da separação e do adeus à vida. Porém, do ponto de vista formal, o filme nada parece ter de uma súmula, de uma despedida consciente e não foi realizado como se devesse ser o último filme da sua carreira: ou seja, nada tem de um "testamento". Aliás, ao morrer, Ozu dava os últimos retoques a um argumento, que foi filmado depois da sua morte. Como de costume neste

período final da sua obra, Ozu tece infimas variações a partir de um modelo estrito, abordando pequenos dramas domésticos. A época, Ozu foi criticado por jovens realizadores japoneses pela "estreiteza" dos seus temas e pela sua "obsessão com a pequena burguesia" (Samma No Aji é posterior aos primeiros filmes de Oshima e Imamura, por exemplo), mas foram estes filmes do fim da sua carreira que fizeram a sua glória algo tardia no Ocidente, muito posterior à de Kurosawa e Mizoguchi, primeiro em Inglaterra, depois nos Estados Unidos e cerca de quinze anos depois da sua morte, em França. Uma razão para o facto do seu reconhecimento no Ocidente ter sido tardio deve-se, sem dúvida, ao facto de o seu cinema só mostrar histórias contemporâneas, quase sempre situadas na pequena burguesia urbana, pois como cineasta Ozu não se interessa em alijado pelo passado mítico do Japão, não alimentando por conseguinte a sede de "exotismo" ou pelo menos de estranheza, que obviamente contribuiu para o sucesso crítico de Kurosawa e Mizoguchi na Europa e nos Estados Unidos.

Esta repetição de formas na fase final da obra de Ozu já é evidente nos próprios títulos dos filmes, todos muito semelhantes, evocando estados de alma, as idades da vida e a passagem do tempo: consoante as traduções, *Fim de Primavera* (ou *Primavera Tardia*), *Início de Verão* (ou *Verão Prematuro*), *Início de Primavera* (ou *Primavera Prematura*), *Crepúsculo de Tóquio*, *Flores de Equinócio*, *Fim de Outono* (ou *Outono Tardio*), *O Outono da Família Kohayagawa* (ou *Início de Outono*, ou *Fim de Verão*), *Tarde de Outono*. Estes filmes não têm em comum apenas a semelhança dos títulos e a presença do actor Chishu Ryu. São de factura quase idêntica: em todos, a trama narrativa é rarefeita, os personagens não são peões de um guião que os arrasta arbitrariamente, não há ponto culminante aparente, nem uma performance de actor que sobressaia do conjunto. Em todos há o mesmo subtilíssimo estilo visual: raríssimos movimentos de câmara, ausência total de panorâmicas, planos de ligação "vazios" (isto é, sem pessoas), enquadramentos frontais ("único modo de fotografar uma casa japonesa", segundo Ozu) e a celebríssima posição da câmara (a "câmara Ozu"), quase sempre a mesma, à altura de uma pessoa sentada num tatami, à japonesa.

Devido a esta austeridade formal, falou-se no Ocidente, a propósito de Ozu, em "cinema zen" ("percebi que os ocidentais nada percebem dos meus filmes, por isto falam em Zen e em coisas do género", declarou ele em 1958). Falou-se também em "estilo transcendental" e compararam-no, como era ele se esperar, aos dois cineastas da austeridade que são Dreyer e Bresson (Paul Schrader escreveu todo um livro sobre isto, intitulado precisamente *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson and Oreyer*). Se é importante acompanhar a evolução estética de Ozu para apreender o modo como chegou ao seu estilo final (que foi o resultado de uma evolução e não uma pose arbitrária), é fútil tentar impregnar-se de cultura japonesa para compreender um filme seu. Mas é preciso mencionar que além do facto da austeridade do seu estilo não ser ostensiva, como a de Bresson, há uma diferença óbvia entre o seu cinema e o dos dois cineastas europeus a quem Schrader o comparou: não há estritamente nada de "transcendental" em Ozu, pois nenhum deus pai; acima dos seus personagens, cujas atitudes e motivações pertencem unicamente ao domínio do humano. Ozu é um incomparável artesão e no seu cinema há certamente uma busca da essência, através de uma extrema simplificação, o que é uma forma suprema de estilização (ao afirmar que neste período final o cinema de Ozu é "rigidamente académico", Noel Burch prova apenas o seu gosto pela extravagância crítica e as suas sérias limitações para exercer o

seu ofício). Esta estilização toma a forma de um sistema estético, de que há exemplos a todos os níveis em Samma No-Aji: a nível narrativo, as numerosas elipses (a mais forte de todas é sem dúvida a inexistência do noivo de Michiko enquanto imagem, pois o personagem não aparece jamais na tela); a nível dramático, as repetições das situações, com ligeiras diferenças, as simetrias entre os diversos pares e casais e a ausência de desenvolvimento progressivo da acção, que parece se desenrolar como um todo contínuo; a nível visual, os esparsos cenários, cuja beleza vem da precisão e do equilíbrio com que são compostos: a configuração da fábrica, reduzida a algumas chaminés e alguns rolos de fumo, branco a discreta e visível presença de certos objectos, os emblemáticos planos nocturnos das ruínas com anúncios luminosos, tão simplificados que parecem quase cenários de teatro. Nestas ruínas, há bares e nesses bares os personagens bebem e falam (Donald Richie observou que a influência do álcool sobre a palavra é um dos temas anexos do filme). Samma No Aji é percorrido por emoções muito intensas (perda, separação, ritos de amizade, saudades da juventude perdida, quimeras afectivas), que estão sempre em surdina e são sempre tiradas da experiência quotidiana

Nada disso supõe ascese ou estoicismo. Ozu também é um mestre do humor e neste filme, como em tantos outros, há verdadeiros momentos de comédia, de que são exemplos todas as passagens com o jovem casal, que sempre giram em torno de bens de consumo e da escassez dos meios financeiros para os adquirir. Por definição a comédia exige rapidez e precisão e uma das belezas do cinema de Ozu é que as passagens de mais forte emoção também são rápidas e precisas. Em casa, antes de sair para a cerimónia do casamento, Michiko aparece numa elaborada indumentária (é a primeira vez que não está vestida à ocidental), pronta para um rito, como se estivesse vestida para ingressar noutra vida, para mudar de estado. Nos últimos instantes do filme, depois de breves planos da sala deserta e dos degraus vazios da escada (os últimos planos "vazios" da obra de Ozu), que são sinais da ausência de Michiko, o seu pai aparece sozinho, nos primeiros momentos de uma forma de vicia que ainda não conhecia, bêbedo e consciente da solidão que o espera. Este momento de cinema é tão despojado e tão, preciso que o espectador é imerso numa emoção igualmente intensa e depurada.

Antonio Rodrigues

### **Wutai Jiemei / 1965 (Irmãs de Palco) Um filme de Xie Jin**

Realização: Xie Jin / Argumento: g Lin Gu, Xu Jin, Xie Jin / Fotografia: Zhou Daming / Música: Huang Zhun / Cenários: Ge Shicheng / Montagem: Zhang Liqun / Interpretação: Xie Fang, Cao Yindi, Feng Ji, Gao Yuansheng, Shen Tengjuan, Xu Caigen, Shangguan Yunzhu, Ma Ji, Luo Zhengyi, Wu Baifang, Li Wei, Deng Nan.  
Produção: Estúdios de Xangai / Cópia de 35mm, cor, do British Film Institute / Duração: 112 minutos

[ficha do ciclo "Cinema Chinês", 6 de Novembro 1987]

Extrapolando um pouco, podemos dizer que a divisão em "géneros" é pouco ou nada produtiva na análise do cinema chinês pelo facto de, justamente, todo esse cinema relevar de um género único, ou seja, o melodrama (Facto semelhante é, aliás, tão ou

mais válido para muito outro cinema oriental e, muito particularmente para o cinema indiano.) Ao dizê-lo, não esqueço que outras fórmulas narrativas podem ser identificadas – como a ópera ou, em períodos localizados, as artes marciais – mas, precisamente, essas fórmulas só parecem ser distintas pelo "envólucro", ou pelo que transportam de fora do cinema, não tendo chegado a constituir verdadeiros códigos em ligação com o novo meio e sendo afinal permeáveis, na sua essência, à lógica melodramática. Na melhor das hipóteses – e vimos isso no belíssimo Sonho do Pavilhão Encarnado de Cen Fan – o cinema chinês encontrou uma forma profundamente adequada à transposição de outro universo de representação, ao mesmo tempo que, no tratamento das personagens e, por exemplo, na adaptação (encurtamento) das fontes literárias, aproveitou sobretudo a trama "meio" (ou criou, por via dessa adaptação, uma trama "meio").

A relação deste cinema prolixo – e receptor de vasta herança das artes de representação tradicionais – com esse género "único" é portanto, ela sim, complexa e vária, beneficiando com algumas das marcas típicas das artes tradicionais (nomeadamente a tipificação dos personagens) mas vivendo dificilmente com outras (come o carácter não naturalista da representação). Como temos vindo a notar nestas folhas, o maior ou menor êxito do empreendimento releva ainda, para mais, das influências cinematográficas exteriores em cada período, tendo aproveitado muito, por exemplo, da forte presença americana nos ecrãs de Xangai até à Segunda Guerra Mundial – e encontrando agora, neste período "intermédio" (anos 50/60), uma relativa falta de suporte produtivo nessa área. Nestes últimos anos – os anos em que surgiu Xie Jin –, apesar embaraçosos exemplos de carácter híbrido, o melhor cinema chinês (ou da R.P. da China) parece localizar-se em dois extremos narrativos – dir-se-ia duas soluções radicais para a questão: uma (que é do Sonho) tem a ver com a transposição operática directa e a mais completa austeridade cinematográfica; a outra é a que corresponde ao pólo oposto (e quase isolado) de Xie Jin.

Em relação a este último, referimos já anteriormente a radicalidade pela desenvoltura narrativa – a "découpage", o enquadramento, a angulação, os movimentos, a subjectivação, a profundidade de campo, a representação... – a economia visual disso e a espantosa síntese "instintiva" que aí se opera (de novo, também, com o cinema americano). É então altura de lembrar que esta radicalidade está ligada a uma outra, que é precisamente o entendimento profundo das estruturas do melodrama enquanto género cinematográfico. Por razões que não são alheias a esse "instinto", em Xie Jin o melodrama não é uma "inevitabilidade" por parte de quem não logrou ainda erguer cinematograficamente outras correntes dramáticas, é sim uma estrutura amadurecida, devolvendo com frontalidade o que lhe é mais essencial – naturalmente... os sentimentos – e conseguindo com isso outros e importantes triunfos. Exactamente por ter como meta a intensidade melodramática, o seu cinema não é um "médium" para a comunicação ideológica no que penso ser sobretudo um discurso sobre a resistência (física, moral) do homem e, exactamente por isso, os seus filmes englobam a iconografia da revolução de uma forma realmente visual, não como, suporte de retórica.

Vem tudo isto a propósito, claro, da exibição de Irmãs de Palco, aquele que é (pelo menos nesta fase) o mais belo melodrama de Xie Jin e o filme em que a estrutura melodramática e desenvolvida "até ao fim" em adequação com um tal pressuposto. As referências anteriores são também, portanto, directa ou indirectamente, referências a

esta película, valendo agora a pena seguir o seu curso e deixar vir ao de cima alguns traços dessa estrutura e da forma concreta como aqui é tratada.

O filme inicia-se com um genérico que corre sobre imagens de vários palcos vazios, acentuando por isso mesmo a sua importância enquanto lugares de acção, para além do próprio tema. O primeiro é de um teatro Moderno que, mais tarde, viemos a saber localizado em Xangai e centro de grande parte da narrativa, a partir de meados do filme. Os outros são pequenos e "primitivos" palcos de aldeia, que, logo a seguir, saberemos ligados à própria origem da história. Nesta simples ideia englobam-se então outras duas: primeiro, o relevo dado ao enquadramento espacial dos acontecimentos, que ocorrerão exactamente naqueles lugares, por ordem inversa; segundo, neste "jogo" da inversão, o gosto pelas simetrias que, nesta obra, terão múltiplas funções. (Dentro da própria narrativa principal será acentuada a circularidade àqueles espaços, partindo-se das aldeias para Xangai mas retornando-se àquelas - e ao palco inicial -, no fim.)

Entramos então na história por aqueles dois belíssimos planos (encadeados) cuja função é "contextualizar" esse palco que já vimos, e que, como se fossem um só nos transportam das montanhas envolventes até ao âmago de uma feira de aldeia onde tem lugar a representação. De um só fôlego, a câmara traz-nos do macro ao micro, passando pelo palco agora habitado pelas mulheres-actrizes e "caindo" num grupo de homens que, de costas voltadas para essa outra acção, se entregam ao negócio, ou ao jogo. Como viemos a saber... está aqui, também, desde logo, essa outra simetria fundamental do universo focado, a saber, a que opõe o mundo feminino da "representação" (estamos no terreno do teatro musical da zona de Xangai, em que as mulheres fazem todos os papéis) ao mundo masculino do "negócio" que o enquadra - simetria essa que, como as outras, é interessante porque reversível, isto é, passível de leituras trocadas à medida que a exacerbação do drama revela os personagens. (As mulheres como centro paradigmático de "verdade", resistência, grandeza; os homens como "actores" de uma outra mais "baixa", pantomina.) E é então depois disto que, na cena propriamente inicial, nos são apresentadas as duas protagonistas e definida a sua mútua relação, base estrutural de toda a narrativa.

Chunhua e Yuehong, as duas "irmãs de palco", aparecem-nos primeiro como "iguais" - aldeãs pobres, cujo papel de actrizes é socialmente adequado - embora com uma "nuance" a que não será alheio o trajecto: Chunhua vive no grupo como refugiada (naturalmente em fuga à "venda" em casamento compulsivo), Yuehong segue na "troupe" com o pai, homem honesto que as protege a ambas. Na tipologia do género - e, aqui, das conotações autóctones - é natural que esta divergência secundária suporte os diferentes destinos: a que parte de mais baixo sofrerá as maiores penas e será a mais enobrecida; a que parte sob maior protecção deixar-se-á mais facilmente perder. Contudo, a diferença de base e a diferença de trajectos não anulam a identidade que as une e, no limite, como se verá no fim, o pacto que estabeleceram. Se uma está potencialmente vendida, ambas acabarão por sê-lo. (Não é outra a natureza do contexto que as encerra no teatro urbano de Xangai.) Se uma é alvo de todas as perseguições, ambas verão o "fundo", percorrendo um caminho de ordem sacrificial. A sua relação é de absoluta complementaridade - a ideia é a do desdobramento de um único ser - afastando-se para se aproximarem, sublinhando-se a unidade pela diferença (ou vice-versa). É nelas que reside portanto a mais evidente simetria, da qual todas as outras são eco.

Proseguindo, e ainda, e cada vez mais, o tema do desdobramento - da simetria - aquele que, na verdade, vem à superfície. Em termos de lugares, repito, a história é "partidail em duas componentes, verso e reverso de uma só (o palco, o teatro, a representação): uma em movimento, de aldeia para aldeia; outra) fixa, em Xangai. (A grande cidade como fuga ao périplo infernal, "comandado" pelo corrupto "proprietário" do grupo, mas, depois, como revelação de um inferno maior) agora sob o comando do não menos corrupto "manager" Tang, ou seja, local donde se fugirá em retorno simétrico às origens e a pureza" neles. Em termos de personagens, é a descoberta sucessiva de outros "duplos", em que se reflecte e amplia a essência dos primeiros: a rapariga que ajuda Chunhua no pelourinho - (espantosa figura, cuja função narrativa é aliás explicitada pela repetição do nome: Chinhua), a "rainha da ópera", em Xangai, figura-tipo cuja grandeza é dada justamente pelo carácter de "sombra" das protagonistas, antecipando o destino de Yuehong; de explícitos contornos (fisionómicos e gestuais) "bogartianos" -, no qual se revê, de forma mais sofisticada, a sordidez de A-xin, o patrão da "troupe" itinerante.

Por outro lado, e saltando agora para a análise dos temas ("leit-motifs") visuais, determinantes no cinema de Xie Jin, é significativo encontrar, com recorrência, o próprio tema do espelho - e de o encontrar sempre ligado à materialização de imagens "duplas", ou seja, reforçando a função auto-reveladora desta. Só a título de exemplo: e pelo espelho que a "rainha da ópera" vê, pela primeira vez, as duas novas actrizes, ou que estas certamente vêem o rosto da sua antecessora (um dos mais geniais planos deste filme, entre outras coisas porque esse espelho tão presente não está inicialmente voltado para nós, só vindo depois a objectivar o alvo desse olhar - não havendo assim redundância entre o que vemos e o que sabemos); é pela visão do seu próprio rosto espelhado no vidro da fotografia do par, que nos é dada a consciência por parte de Chunhua, do fosso cavado entre as duas; é ao espelho que se faz a consumação do corte entre as duas, é aí que se diz "É aqui que nos separamos". Sabendo, claro, que a riqueza visual da obra não passa só por aqui - sabendo que muita da sua inventiva a esse nível ficará por dizer (estou a lembrar-me do atentado aos olhos de Chinhua, ou, por exemplo daquele plano inesquecível da entrada de Yueong na sala do tribunal, oriunda do fumo dos bastidores onde ficou o "manager", e de tantos, tantos outros), creio, na verdade, que esta recorrência do espelho testemunha, por si só, a perfeição estrutural deste filme e a ligação de todos os seus níveis.

E, dito isto, é - como sempre, nos grandes filmes - quase tudo que parece ficar por dizer. Se acentuei a perfeição do argumento e da ligação deste com o tratamento dos personagens e os motivos visuais, é porque tudo isso me parece aqui exemplar, e suporte da densidade da obra. Mas, digo-o a finalizar, irmãs de Palco é pelo menos, para além disso, uma das grandes obras orientais sobre o "maior" tema oriental - a nobreza dos personagens femininos - e uma das maiores obras de Xie Jin sobre o seu tema "maior", antes mencionado: a resistência humana. Ou, dito de outro modo, um dos expoentes de um tipo de melodrama em que a exacerbação dos sentimentos é inseparável da ideia do sofrimento físico - da exacerbação da presença e do sofrimento físico - como suporte do sofrimento - e do triunfo - moral. O melodrama de Xie Jin.

José Manuel Costa

### Shijie/2004 | O Mundo | Um filme de Jia Zhang Ke

Realização: e Argumento: Jia Zhang Ke/ Fotografia: Nelson Yu Lik-wai Direção Artística: Wu Li-zhong/Montagem: Jing Lei Kong/Música: Lim Giong/Intérpretes: Zhao Tao (Tao), Chen Taisheng (Taisheng), Jing Jue (Wei), Jiang Zhong-wei (Niu), Wang Yi-qun (Qun), Wang Hong Wei (Sanlai), Liang Jing Dong; (ex-namorado de Tao), Ji Shuai (Erxiao), Xiang Wan (Youyou), Alla Shcherbakova (Anna), Ju Juan (Yangqing). Produção: Shozo Ichiyama, Keung Chow, Hengameh Panahi, Rcn Zhong-lun, Takio Yoshida (China-Japão-França) / Cópia: ATALANTA FILMES, em 35mm, colorida / Duração: 105 minutos/Estreia Mundial:

Festival Internacional de Cinema de Veneza de 2004, a 4 de Setembro/ Estreia em Portugal: cinema King, em 9 de Março de 2006.

[ficha do ciclo "Cinema do Sol Nascente", 5 de Setembro de 2006]

O filme que ontem vimos, a abrir este ciclo, Ren Xiao Yao / «Unknown Pleasures» de Jia Zheng Ke, e o que será exibido hoje à noite, Zhantai / Plataforma, do mesmo realizador, formam, com o filme de estreia de Zhang Ke, Xiao Wu/«Pickpocket», uma trilogia, que recebeu o nome de «trilogia de Shanxi», do nome da província onde nasceu o realizador e onde decorre a acção dos três filmes. Shijie rompe essa unidade e dá origem a um novo ciclo. Mas traz consigo os sinais da anterior: algumas personagens, entre as quais o par formado por Tao e Taisheng têm as suas origens naquela província e deles se pode dizer que serão os que tenham conseguido cortar as amarras que os prendiam àquela terra e emigrado para a grande cidade com que sonhavam, neste caso Pequim, como outros com Xangai. Há, portanto, uma bastante visível continuidade entre a «trilogia de Shanxi» e Shijie. Mas também há algumas diferenças.

A principal tem a ver com o sistema de produção e distribuição. Filmes «marginais», da chamada corrente «underground», de forte personalidade, que fizeram do seu autor, Jia Zheng Ke, o «chefe de fila» da nova geração cinematográfica, as três primeiras obras foram produzidas à margem do sistema e foram proibidas de exibição no interior da China. Shijie, pelo contrário, foi subsidiado pelo Estado com um orçamento de peso, e foi produzido por duas companhias, uma de Xangai e outra de Hong Kong. Além disso, como se pode ler, o filme utiliza técnicas várias que incluem o recurso à animação. Shijie surge, assim como uma espécie de «super-produção» se a compararmos com os filmes anteriores do realizador. Que efeitos terá isto na evolução da carreira de Jia Zheng Ke é coisa que apenas o futuro poderá esclarecer. Shijie, porém, é uma obra que prolonga o mesmo tipo de reflexões e análise dos filmes anteriores, agravando mesmo o olhar pessimista que aqueles mostravam, apesar do seu lado espectacular e da sua beleza. O que talvez se explique pelo objecto de que agora se ocupa: uma parábola sobre a globalização através da exposição da vida e dos dramas de muitos dos que trabalham num parque temático que dá pelo nome de «O Mundo».

«O Mundo» é um parque que se localiza nos arredores de Pequim, e onde o visitante pode encontrar as reproduções, em escala mais reduzida, dos grandes monumentos que se encontram espalhados pelo mundo (a sua promoção publicitária é exactamente «Veja o mundo sem sair de Pequim»); das pirâmides do Egipto à Torre Eiffel, da Praça de São Marcos em Veneza, ao Taj Mahal, da Torre de Pisa ao Big Ben, incluindo-se mesmo as desaparecidas Twin Towers que, «continuam a existir» neste espaço de simulacros. Se toda a paisagem é um simulacro, se o objectivo é explorar as carências e os sonhos

ilustrados dos visitantes e as suas ilusões de percorrer um «mundo plano» e sem obstáculos de fronteiras, as relações entre as pessoas e os seus dramas pessoais, de desenraizamento e alienação, mostram que o mundo, apesar da vontade de políticos e economistas, é ainda mais «redondo» do que «plano». A comunicação entre as pessoas não acompanha a comunicação entre os países. As fronteiras pessoais parecem fechar-se ainda mais face à abertura das fronteiras terrestres. E estas parecem ser (em princípio) mais propícias à exploração do trabalho (e dos trabalhadores) do que à comunicação das pessoas entre si. Sob a beleza dos cenários e dos figurinos onde decorrem os números musicais que decorrem junto de cada monumento, vive uma multidão de trabalhadores, homens e mulheres que trabalham à sombra de ilusões e de sonhos com que se enganam a si próprios, vivendo os apertados dormitórios ou quartos velhos. Muitos, como já disse, terão sido velhos companheiros dos heróis de Ren Xiao Yao ou Zhantai que, na busca de uma melhor situação irão por em risco a própria vida (e perdê-la), como o jovem «Irmã Mais Nova», irmão de Tao, que morre ao fazer horas extraordinárias no edifício em que trabalhava. Jia Zhang Ke para reforçar o carácter virtual do cenário, recorre à animação, marcando pontualmente a narrativa para ilustrar as mensagens telefónicas.

Todo o filme é percorrido por um acentuado pessimismo que reflecte a percepção das encruzilhadas em que se encontra a China. Pessimismo que tem a sua nota mais vinculada no final, mas que paradoxalmente representa também a voz da esperança numa mudança que ainda não se percebe bem qual será. A cena do suicídio de Tao e Taicheng com aquele bellissimo plano em que os socorristas retiram os dois corpos intoxicados pelo gás e os colocam lado a lado, enquanto o ecrã vai escurecendo. Como vindo de além túmulo ouve a voz das vítimas num estranho diálogo: Tao: «Estamos mortos?»; Taicheng: «Não. É apenas o começo» Começo de quê? É a interrogação que fica.

Manuel Cintra Ferreira

### Ying Hung Boon Sik / 1986 | Crime em Hong-Kong ou Um Amanhã Melhor [A Better Tomorrow] | Um filme de John Woo

Título da Versão Inglesa: A Better Tomorrow

Realização: John Woo/ Argumento: John Woo, Hing-ka Chan, Suk-Wah Leung / Fotografia: Wing-Hung Wong / Direcção Artística: Chi Leung Lui / Montagem: Ma Kam, David Wu / Música: Joseph Koo, Ka-Fai Koo / Intérpretes: Lung Ti (Tse-Ho Sung), Leslie Cheung (Tse-Kit Sung), Chow Yun-Fat (Mark Gor/Mark Lee), Emily Chu (Jackie), Waise Lee/Lee Chi Hung (Shing), Kenneth Tsang (Ken), Tsui Hark (juiz de música), John Woo (inspector Wu), etc.

Produção: Tsui Hark, John Woo / Cópia: ATALANTA FILMES, em 35mm, colorida / Duração: 95 minutos/Estreia Mundial: Hong Kong, em 2 de Agosto de 1986 / Estreia em Portugal: Ávila, em 27 de Dezembro de 1996.

[ficha do ciclo «Do Alto dos Cahiers», 55 Anos de Cinema, 10 Novembro 2006]

Dois esclarecimentos a abrir. Primeiro: o filme que vamos ver é uma produção de Hong Kong (que são geralmente em língua cantonesa ou mandarim), mas a cópia que a Atalanta distribuiu entre nós é a da versão inglesa. Não há diferenças de vulto, mas a

língua causa, naturalmente, uma certa estranheza. Do facto pedimos desculpa mas, naturalmente, fomos tão surpreendidos pelo facto como os espectadores. Em segundo lugar, corrigimos a «gralha» que pousou no «dépliant» deste mês em que foi dado ao filme o título português de «Um Amanhã Melhor», que é a tradução do original (inglês). A Better Tomorrow, que é o título com que é conhecido), quando, de facto ele teve estreia comercial entre nós com o título acima indicado: Crime em Hong Kong. Dito isto, passamos ao filme.

A Better Tomorrow é já o décimo sexto filme na carreira de John Woo, mas foi com este que ele alcançou a notoriedade, especialmente no Ocidente. É também a partir dele que o realizador se torna mais livre, podendo explorar melhor as suas ideias de cinema, o que é traçante se o compararmos com os filmes anteriores (alguns deles bem, conhecidos por distribuição VHS ou DVD; e também pela passagem de alguns na televisão). É com a série de filmes que vai de A Better Tomorrow a Hard-Boiled (para continuarmos a usar os títulos ingleses) que John Woo se toma, para muito, aquilo a que se chama um «autor», influenciando toda uma série de outros realizadores, quer os do seu país (com Ringo Lam) quer ocidentais (a que Quentin Tarantino, um dos seus grandes admiradores, não é estranho). Para dirigir A Better Tomorrow, John Woo teve o apoio daquele que é o nome central (e mais influente) do cinema de Hong Kong de então: Tsui Hark. É ele o juiz do concurso de música a que concorre a jovem Jackie/Emily Chou, e que torce o nariz face à sua interpretação no violoncelo. John Woo, por seu lado, dá também um ar da sua graça como actor, interpretando a figura do inspector Wu que persegue incansavelmente os heróis (ou anti-heróis) do filme. Mas as relações entre o produtor e o realizador foram-se deteriorando com o primeiro procurando, como sempre fez, controlar o trabalho do outro. Ainda voltaram a colaborar na primeira sequência do filme, A Better Tomorrow II (que para aproveitar a popularidade de Chow Yun-Fat, inventam um gémeo da personagem de Mark, que vive nos Estados Unidos, dada a morte heróica deste no final do primeiro filme). A Better Tomorrow III já não teria a colaboração de John Woo (entregue à preparação daquele que, para muitos, é o seu melhor filme, A Bullet in the Head), sendo realizado por Tsui Hark.

O que trouxe de «novo» o filme de John Woo, que entusiasinou o público e muita crítica ocidental? Em primeiro lugar uma certa feticização da violência, a que é dada uma forma gráfica original, apoiando-se numa espécie de «coreografia» que lhe dá certas conotações com o cinema musical. Terá sido este aspecto o que mais marcou a nova geração de realizadores do género, embora não se possa considerá-lo inteiramente original, pois não é mais do que um aperfeiçoamento requintado dos métodos usados por um Sam Peckinpah ou um Sérgio Leone (e também do chamado western «spaghetti»). Uma coreografia que joga com as simetrias da disposição das personagens no ecrã, que formam estranhas figuras geométricas que chega ao nível de uma estilização abstracta num outro director de Hong Kong: Johnny To (em particular na sua obra-prima The Mission).

De resto, A Better Tomorrow tem uma narrativa bastante clássica, ao longo da qual se espalham algumas ideias que se destacam por uma certa originalidade: as sequências dos tiroteios, verdadeiramente espectaculares, e, neste caso particular, a distribuição de armas pelos vasos de flores feita por Mark (Chow Yun-Fat) quando vai para o ajuste de contas com Shing e os seus homens, para vingar a traição de que fora objecto o seu amigo Sung (Lung Ti). É uma história clássica de amizade entre homens, e deste ponto

de vista o filme aproxima-se do cinema de aventuras de Howard Hawks (com a mulher também subalterizada). Mark e Sung são dois membros de um gang de falsificadores de moeda, traídos pelo sobrinho do chefe durante uma entrega em Taiwan, de que resulta a prisão do segundo, ficando o primeiro aleijado numa perna na sequência do ajuste de contas. Sung tem um irmão, Kit, que está na polícia e ignora o que faz Mark. Na sequência dos eventos um assassino do gang mata o pai de Sung e Kit e o último culpa o irmão da morte, tornando-se um seu implacável perseguidor quando ele sai da prisão, sem dar crédito ao desejo dele de se regenerar. É à volta deste conflito entre os três homens que tudo decorre e a acção não é mais do que uma forma «desviante» que os três homens têm de manifestar os seus sentimentos. Toda a sequência final é exemplar disso, com Sung disposto a enfrentar todo o gang para reconquistar o amor de Kit e o sacrifício «clássico» (o homem que parte sozinho e acaba por regressar para vir ajudar os amigos, cena mais que conhecida de tantos westerns e que tem um exemplo quase igual em The Magnificent Seven) de Mark regressando em fúria no barco.

No fundo, A Better Tomorrow é uma história clássica envolvida em roupagens novas e mais «vistas».

Manuel Cintra Ferreira

#### A Ilha dos Amores / 1982 | Um filme de Paulo Rocha

Realização e Argumento: Paulo Rocha / Diálogos: Luíza Neto Jorge e Sumiko Haneda / Fotografia: Acácio de Almeida, Elso Roque e Kozo Okazaki / Direcção Artística e Guarda-Roupa: Cristina Reis, Bat-ca, Takahuru Sakaguchi / Música: PAULO BRANDÃO / Som: Paula Porru, João Diogo, Yugi Hiyoshi / Montagem: Yoshio Sugano / Assistentes de Fotografia: Carlos Mena, Teresa Caldas, José Tiago / Interpretação: Luis Miguel Cintra (Wenceslau de Moraes), Clara Joana (Isabel Vénus), Zita Duarte (Francisca), Yoshiro Mita (O-Yoné), Atsuko Murakamo (Ko-Háru), Jun Toyokawa (Asataró), Jorge Silva Meio (o pintor), Paulo Rocha (Camilo Pessanha), Eri Tenni (Atchan), Lei Wang (a mãe chinesa), etc.

Produção: SUMA FILMES / Directores de Produção: Manuel Guanilho, Toru Aizama / Produtores Executivos: Paulo Rocha, Etsuko Takano | Cópia: da CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA, em 35mm, cor, falada em português e japonês / Duração original: 185 minutos / Estreia Mundial: Festival de Cannes (Seleção Oficial), Maio de 1982 / Primeira exibição pública em Portugal: Cinemateca Portuguesa, a 6 de Maio de 1983 / Estreia Comercial em Portugal: Fórum Picoas de Lisboa, integrado na "Operação Paulo Rocha", a 8 de Março de 1991. [ficha do ciclo «Música e Músicos do Cinema português: Paulo Brandão. 6 de Setembro de 2006]

Em Fevereiro de 1972, estreou-se na Fundação Calouste Gulbenkian, na histórica sessão com que culminaram os chamados "anos Gulbenkian", A Pousada das Chagas, filmado nos finais de 1970. Em Maio de 1982, estreou-se no Festival de Cannes (integrado na seleção oficial, o que pela segunda vez acontecia com um filme português) A Ilha dos Amores, filmado entre 1978 e 1981. 1972 - 1982. Dez anos durou o silêncio de Paulo Rocha? Aparentemente sim, já que novas imagens dele não se viram entre essas datas.

pássaro de o-Yoné, o pintor impotente, para darem humanidade ao décor excessivo». E, assim, pouco a pouco, ao longo dos anos, quando se supunha Paulo Rocha em retiro diplomático em Tóquio, e muitos diziam já que ele não voltaria a filmar, A Ilha dos Amores foi concebida em longuíssimo parto. Longuíssimo? A época, Paulo Rocha defendeu-se dos que falavam contra o filme que demorara dez anos, reclamando um direito bem reclamável: se ninguém se espanta que um escritor demore vinte anos a escrever um livro, ou um pintor a pintar uma tela, porque negar a mesma possibilidade a um cineasta? O qual, depois, chegada a hora da verdade, filmou tudo em tempo recorde: 18 dias de rodagem no Japão, três dias em Macau e 90 dias em Portugal. Para uma obra com cerca de três horas de duração e cuja prodigiosa complexidade técnica (para me ficar agora só por essa) entra pelos olhos do mais desprevenido. Com duas equipas (uma japonesa, outra portuguesa), actores japoneses e portugueses e um actor mesmo - Luís Miguel Cintra, aqui no máximo papel da sua vida, o que não é dizer pouco - a ter que aprender japonês para sustentar vários e longos diálogos em planos-sequência nessa língua.

Aqui, vou apenas servir de ponto (ou de ponte) sublinhando nove recantos - também eu - que mais me encantam.

2) Paulo Rocha que fale à vontade de Chu Yuan que eu por completo desconheço. A mim, o que mais me fascina é a correspondência entre este filme e Os Lusíadas, porventura - não me matem - a única obra portuguesa com o mesmo escopo e a mesma ambição. Os Lusíadas, entre muita coisa, são, como se sabe, a transposição da Eneida de Virgílio e da saga de Roma para o Século XVI e para a saga dos descobrimentos portugueses (em record' com a história de Portugal, de Viriato a D. Sebastião). Ambos partindo de versos quase idênticos ("Arma virumque cano" / "As armas e os barões assinalados") cantaram uma gesta, com grande plano para um herói (Eneias ou o Gama). Ambos cantaram homens (e Países) que deram "novos mundos ao mundo" se por "novos mundos" se entender novas paisagens humanas e se nos lembrarmos - camoneamente - que as novidades são sempre relativas e todo o mundo é composto tanto de mudanças como de permanência. Neste filme, que começa com canções ("tuba canora e bellicosa" "sons grandiloquos e correntes") recapitulando a estrutura da "invocação" junto das Tágides de Columbano, não se trata afinal do mesmo? Cantar as núpcias de um imaginário (ocidental e europeu) com outros imaginários (orientais e asiáticos) através de um personagem que, inicialmente figurado como o Gama, logrou e malogrou o que o Gama também logrou ou malogrou: buscar onde se acolhe um fraco humano e onde se tenta segurar a curta vida.

E se Camões descobriu - ou redescobriu - a infinita correspondência dos imaginários, fundindo a mitologia greco-latina no maravilhoso cristão, Paulo Rocha realizou em cinema essa descoberta - ou redescoberta - fundindo a mitologia renascentista na do neo-romantismo ou do simbolismo, reencontrando neles e em Moraes os mesmos eternos retornos.

2) Qual é o ceme, o tema de A Ilha dos Amores? Wenceslau, porventura mitificado numa grandeza que não foi dele? O português errante, como variação do judeu errante e como ele vogando em navio-fantasma (o operático navio do Canto VIII do filme, chamado O Deus do Rio, o mais desmedidamente belo dos planos-sequência (dos planos-canto) deste filme)? O Monarca do Oeste, no sentido da monárquica cultura que autoriza a

Realmente não, porque, durante dez anos, entre Lisboa e Tóquio, onde viveu nesse período! Paulo Rocha mais não fez que preparar, escrever, reescrever, modificar, este imenso film-fleuve que é A Ilha dos Amores.

Já nesse mesmo ano de 1972, um primeiro projecto do filme foi apresentado à Fundação Calouste Gulbenkian, para o segundo plano de apoio à produção dessa instituição. A história era, como sempre foi e como acabou por ser, a história de Wenceslau de Moraes (1854-1929), escritor português que se radicou no Japão nos finais do século passado. A narrativa era relativamente tradicional: a vida de Wenceslau em Portugal com a sua amante Isabel e os amigos, o poeta Camilo Pessanha (1867-1926) e o pintor Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), a partida para Macau, depois para o Japão, a morte em Tokushima (suicídio? assassinato? acidente?). tvaas já havia muitas e várias "colagens" na linha inaugurada pela Pousada das Chagas: na Ilha de Moçambique, a caminho do Oriente, Wenceslau encontra Jorge de Sena (1919-1978), vinte e cinco anos antes do poeta ter nascido. Paulo Rocha queria o próprio Jorge de Sena nessa sequência: a coexistir com Luís Miguel Cintra (já então escolhido para o papel de Wenceslau) como se o tempo os não separasse. E, em 1973, a quando de uma grande Exposição sobre o Movimento Dáadá, organizada pela Gulbenkian, Paulo Rocha rodou uma cena (seria a primeira cena do filme, mas não fez parte dele) em que Wenceslau e Isabel comentavam o "dadaísmo", como se dadaísmo existisse nos fins do século passado e tivesse vindo a Lisboa. Outro exemplo: que se saiba, Wenceslau nunca conheceu Columbano, mas, na primeira versão/ o pintor era mesmo Columbano, marido da amante de Wenceslau. E por aí fora.

Depois, houve o 25 de Abril e o projecto (em nova versão apresentado ao recém-criado IPC e contemplada com subsídio em 1974, dias antes da revolução) era obviamente inconcebível no ambiente da altura. Neo-colonialista seria o menos que lhe chamariam. Depois, Paulo Rocha partiu para o Japão (1975) e lá completou, nesses anos, os 40 que se diz serem "metade da nossa vida". E se a influência da arte japonesa já era sensível nos projectos iniciais, como o foram n'A Pousada, é essa influência (e a da arte chinesa, de projectos iniciais, como o foram n'A Pousada, é essa influência) a profunda reestruturação do projecto e autorizar Paulo Rocha a fundir o imaginário de Moraes (e o de Os Lusíadas, que sempre fora distante fonte desta obra, por alguma razão sempre camoneamente chamada A Ilha dos Amores) com o imaginário de Chu Yuan, o mais antigo e o mais venerado poeta chinês conhecido, que viveu nos séculos IV e III A. C., ou seja dois mil e trezentos anos antes de Rocha e dois mil e duzentos anos antes de Moraes.

Escreveu Paulo Rocha:

«A descoberta das Nove Canções do poeta chinês Chu Yuan veio fornecer a solução para o problema da forma e do fundo. O tema erótico da viagem dos espíritos que voltam a este mundo para um encontro amoroso - a chamada viagem xamônica - era semelhante aos temas do teatro Nô e do Jivro de Moraes sobre a Dança dos Mortos: O Bon-Odori de Tokushima. As Nove Canções eram rituais mimados e coreografados, o que também se apresentava com o teatro Nô. Quanto ao livro de Moraes, anunciava já muita narrativa de vanguarda. Juntava-se, assim, o ritual, o eros, os mortos e os ecos camonianos (...) numa colagem modernista (sublinhado meu) que alguma coisa devia aos Cantos de Ezra Pound que eu andava a ler na época. Cantos de Os Lusíadas, de Pound, de Chu Yuan (...). Era um pouco megalómano: juntar todas as culturas, todas as artes, todos os estilos, todas as línguas. Mas lá estavam o Moraes e o Ko-Háru, o gato e o

visão? O Monarca do Leste, no sentido da anárquica cultura que retira a visão a todas as visões? Os Senhores da Vida, uma vida que afinal nunca acabará? Os Senhores da Morte, uma morte que afinal sempre tudo acaba? Eros? Thanatos? (desculpem-me o acesso de culturalismo, mas já traduzo, em intenção de Paulo Rocha que detesta olhares cultos, para Yin e Yang). Portugal, sempre idêntico e sempre diverso, na hora de Alcácer cultos, na do ultimatum (ou na do post-Abril) queimado pelo fogo e descobrindo-se herói do mar quando até da terra o deixara de ser? O Japão, como Ilha dos Amores? Estou longíssimo de esgotar a lista de hipóteses, mas este filme, rodeado de água por todos os lados, não tem centros e vive da sua descentração, exactamente como Os Lusíadas.

3) O princípio da colagem. Ao princípio (1ª Canção e seqüência no Museu de Artilharia) é evidente e não estamos muito longe do mundo de A Pousada das Chagas. Wenceslau-Gama e Isabel-Vénus, o belo teatro e as citações de Lucrécio. A caixa de vidro com o montante do Gama lá dentro.

Mas, pouco a pouco, e cada vez mais quando no filme se faz mais tarde, esse princípio desvanece-se ou oculta-se como fio subterrâneo. Talvez o plano do banho seja o que mais cola todos os imaginários. Talvez seja o plano em que o cadáver de Wenceslau é serrado. Ou talvez seja o "incêndio frankensteiniano" do final. Mas já não curamos de saber o que cola com quê ou o que cola com quem. A morte é o único princípio de colagem e os grandes cemitérios são o espaço e o tempo dos amores insulares.

4) Reparem bem (Plano 19) no final da seqüência no Museu de Artilharia e no *raccord* com os telhados de Tóquio. A mão do tempo rodou para trás e não o contrário como se poderá supor. Que gente é aquela que o gesto muda em cor? O plano repete, no final, quase igual, com o néon do Cinza(nô) decomposto. Porque não estão ali nem o pintor nem Francisca? Porque foram os únicos que nunca saíram de casa, os únicos que se recusaram a viajar. Este é o filme dos viandantes. E a oferta é feita aos mortos e não aos vivos, como Camões dedicou o poema ao rei que ia morrer e não ao que ia viver. Ninguém nunca volta das viagens.

5) Macau 1895. Pessanha: "Eu vi a luz em um país perdido". Ponto. "Oh quem pudesse deslizar sem ruído" (ouve-se muito barulho lá fora e Pessanha/Paulo Rocha repete: sem ruído, como se desse uma ordem às crianças traquinas). O final do verso célebre já interessa menos.

Quem se sumiu como um verme foi o épico na gruta. A seguir (o bordel de luxo) a canção é japonesa e a corda já se partiu. Coisa de luz e ruídos, carmim cor de sangue, cor de luto. "Houve tempo em que eu queria ter nascido na antiga China e não me conformava por não poder voltar lá, viajar até ao Século Sétimo" (Paulo Rocha). Mas é depois que vem o plano do passeio no meio das árvores, o que mais lembra Os Verdes Anos e a perdição por Júlio. Vénus conduz o carro de Botticelli, antecipando um ensaio recente, Ouvir Vénus. No vale da vida perdem-se todas as batalhas. Já estou noutra seqüência e até noutro Canto (A Dama de Hsiang)? Estou e não estou. Entrámos na Ilha dos Amores. A luz de um país perdido. O-Yoné nasceu nesse plano, na praia de Suma.

6) Os elementos são quatro ou cinco? No filme, diz-se cinco e sempre me pareceu que se

nomeava o assento etéreo, antes do prodigioso plano do banho, o mais longo e estático do filme. É o casamento, é a morte e há os pombos na gaiola. Já falta muito pouco tempo para a Festa dos Mortos. Tão cedo, tão tarde. Quem tem poderes para adiar a morte? Pergunta-se mais tarde "Quem pode afirmar que o que desejou hoje será o mesmo que desejará amanhã?"

Dos projectos para o ano que vem, ri-se o diabo. Dos verdes anos ri-se a morte. Volto ao plano do banho, o plano com mais rimas na obra de Paulo Rocha. Para ver e recordar.

7) Cheguei ao 5º Canto: O Grande Senhor da Vida. Apenas para lembrar o gato e o passarinho em cima das costas nuas. Ou aquele plano em que Ko-Háru ensina Wenceslau a dançar. "Quando eu morrer, voltto para ver dançar Ko-Háru. Voltar-se-á? Quando eu morrer! gostava de voltar a ver esse plano, É tão bonito como o "Estavas linda Inês, posta em sossego". Talvez Inês, ao morrer, tenha tido vontade de atirar com um passaro à cara de Pedro, o Cru.

8) "Uma Joana para cada João /Nunca se sabe o que eles farão". A que vem isto? Perguntem ao realizador. "E a barriga dela crescia, crescia".

9) IX Canto. O IX Canto de A Ilha dos Amores é o da morte de Wenceslau. E aqui, muito entre nós, digo-vos que a única reserva que faço ao filme é não ter acabado ali. A estrutura talvez não ficasse perfeita (faltava-lhe o retorno), mas quando ele tira à rapariga o laço encarnado do quimono, mais nada me apetece dizer.

Lusíadas do décimo canto privados, eis A Ilha dos Amores de Paulo Rocha, sobre a qual escrevo muito tarde e a muito más horas, tendo nos ouvidos um zumbido como que de abelhas. Quando me tiver preparado dez anos, saberei ler melhor. Nasce-se de manhã. Morre-se à noite.

João Bénard da Costa

**Ficha Técnica**

**Organização**

CIEBA - Secção de Ciências da Arte e do Património - Francisco de Holanda |  
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa  
Associação Portuguesa de Karate Shukokai

**Promoção**

KSI - Karate World Championships | Portugal 2010

**Parceiros Institucionais**

Cinemateca Portuguesa  
Fundação Museu do Oriente  
Museu do Centro Científico de Cultural de Macau

**Programação**

Fernando Rosa Dias  
Rui Oliveira Lopes

**Coordenador Promoção**

Brás Rodrigues

**Relações Públicas**

Isabel Nunes

**Colaboração**

Associação Lusitana de Bonsai | Associação Portuguesa de Karate Shukokai | Associação Portuguesa de Kung Fu Xuan Wu | Casa-Museu Anastácio Gonçalves | Companhia de Teatro Lua Cheia | Manuela Pimentel | Maria Reis Lima, Sofia e Dorothea | Mestre Gen Ebato | Museu do Oriente | Museu da Fundação Medeiros e Almeida | Museu da Fundação Calouste Gulbenkian | Museu Nacional de Arte Antiga | Paulo Sousa e Raimund Engelhardt | Pedro Roxo

**Patrocínio e Apoios**

Operação Principal - ClassA.EU | Hotel Marriott | Cromoimpre

**Registo Audiovisual**

Operação Principal Lda.

**Montagem**

Operação Principal Lda

**Paginação e Encadernação**

JG Impress Direct

**Impressão**

Cromoimpre Lda.

