

Os Bronzes Rituais Chineses e A Sua Presença em colecções Portuguesas | Chinese Ritual Bronzes, and their presence in Portuguese Collections

Cláudia N. M. Q. Ribeiro

Doutorada em História e Filosofia das Ciências pela Faculdade de Ciências de Lisboa. Mestranda em Estudos Asiáticos na Universidade Católica de Lisboa. Autora do livro “No Dorso Do Dragão. Aventuras e desventuras de uma portuguesa na China” e tradutora do “Dao De Jing” e co-tradutora de dez textos clássicos chineses, “O Rosto do Vento Leste”. Email: okawa.ryuuko@gmail.com

DOI:10.33167/1645-4677.DAXIYANGGUO2019.24/pp.16-46

Resumo:

Os bronzes rituais ou arcaicos chineses eram utilizados em cerimónias funerárias e em sacrifícios aos antepassados nas dinastias Shang e Zhou. A sofisticação técnica da sua confecção e a riqueza da sua decoração testemunham uma conquista notável na história da arte do trabalho em metal.

Na Primeira Parte, descreve-se a natureza e a função dos bronzes rituais chineses, inserindo-os no seu contexto histórico e artístico. Assinalam-se os desenvolvimentos nas suas tipologias ao longo das dinastias Shang e Zhou; da evolução da sua importância na associação com o poder e com os rituais funerários; e ainda do significado simbólico da decoração zoomórfica.

Na Segunda Parte, para além de enumerar aquilo que deve ser levado em consideração ao adquirir bronzes rituais chineses na actualidade o presente artigo debruça-se sobre as escassas colecções portuguesas, em particular a maior de entre elas, reunida pelo artista plástico contemporâneo José de Guimarães. Prossegue-se com uma breve história e descrição desta colecção, tentando avaliar os seus pontos fortes e fracos, bem como a descodificação das directrizes por trás da escolha das peças.

Palavras-Chave: *bronzes rituais chineses, colecções portuguesas, colecção José de Guimarães.*

Abstract:

Chinese ritual bronzes were used in funeral ceremonies and sacrifices to ancestors in the Shang and Zhou dynasties. The technical sophistication of their workmanship and the richness of their decoration testify to a remarkable achievement in the history of the art of metalwork.

In Part One, I depict the nature and function of the Chinese ritual bronzes, placing them in their historical and artistic framework. I describe the developments in their typologies throughout the Shang and Zhou dynasties, the evolution of their significance in association with rituals of power and burial, and the symbolic meaning of zoomorphic decoration.

In Part Two, I point out what should be taken into account when purchasing Chinese ritual bronzes today. I then turn to the scarce Portuguese collections, in particular the largest of them all, the collection of the contemporary artist José de Guimarães. I proceed with a brief history and description of this collection. I try to evaluate its strengths and shortcomings, as well as to decode the guidelines governing his choice of pieces.

Key-Words: *Chinese bronzes, Portuguese collections, José de Guimarães collection*

Introdução

Em meados do séc. ix, na Dinastia Song (960-1279 d.C.), um deslocamento na corrente do Rio Amarelo revolveu a terra dos cemitérios reais de Anyang (Henan), trazendo para a superfície recipientes em bronze (青銅器) da dinastia Shang (séc. xvi a 1046 a.C.). Os letrados chineses começaram de imediato a fazer o seu inventário: classificaram as suas várias formas, tentaram decifrar o significado da ornamentação e copiaram as inscrições. Partindo tanto dos rituais do seu próprio tempo como do que vinha mencionado em textos antigos, tentaram ainda imaginar a sua utilidade. Publicaram-se catálogos notáveis, como o Kaogutu, (考古圖), de 1092, em dez volumes e o Bogutu (博古圖), de 1123, em trinta volumes. Além disso, os artesãos do bronze e da cerâmica começaram a copiar os objectos desenterrados, originando um novo estilo de gosto arcaizante. Este interesse pelas antiguidades prosseguiria nas dinastias Yuan (1279 a 1368 d.C.), Ming (1368 a 1644 d. C.) e Qing (1644 a 1912 d.C.).

Que bronzes eram estes? Começarei precisamente por descrever a sua natureza e função ao longo das dinastias Shang e Zhou (106 a 256 a.C.), inserindo-os no contexto histórico e artístico no qual ganharam uma importância sem rival. Dou conta do desenvolvimento das suas tipologias e da evolução da sua importância na associação com o poder e os rituais funerários, assim como do significado simbólico da decoração zoomórfica.

Na segunda parte, investigo as implicações de colecionar bronzes rituais chineses hoje, como aquilo que se deve ter em conta aquando da sua aquisição. Debruço-me de seguida sobre as raras colecções de bronzes rituais chineses existentes em Portugal, em particular a maior de entre elas, a colecção de José de Guimarães. Procedo a uma breve história e descrição dessa colecção, tentando avaliar as suas qualidades e deficiências e procurando descodificar as linhas orientadoras que presidiram à escolha dos objectos.

SECÇÃO I

Os bronzes rituais chineses. A Idade do Bronze na China

A Idade do Bronze

A primazia do bronze deu origem, na China, ao período histórico denominado Idade do Bronze. Deste fazem parte as dinastias Xia (c. 2100-1600 a.C.; uma vez que não se encontraram até agora provas arqueológicas da sua existência, mas tão-só literárias e mitológicas, é considerada mítica pelos historiadores ocidentais), a dinastia Shang (c. 1600-1050 a. C.) e a dinastia Zhou (1046-256 a. C.). A utilização do bronze desencadeou uma transformação profunda, não só material, mas também social e política. Neste período consolidaram-se desenvolvimentos de grande alcance, como a formação da noção de Estado e a estratificação social no nível sociopolítico; a emergência de escolas como a de Confúcio, a do Dao e a de Mo Zi no nível filosófico; e sistemas de canalização e de drenagem, assim como de aparelhos agrícolas, no nível tecnológico. Também a escrita surgiu neste período, primeiro em ossos e carapaças de tartaruga (*jiaguwen* 甲骨文) e depois em objectos de bronze (*jinwen* 金文). Existem, portanto, fontes escritas para sua análise.

Se forem tidas em consideração as sociedades metalúrgicas de então, a China estreou-se tardiamente no trabalho do bronze, pois decorria já o segundo milénio a. C. Mas a demora foi compensada por um desenvolvimento muito rápido e pela alta qualidade das peças produzidas a partir do séc. xv a. C. A arte de o trabalhar floresceria ali durante três milénios, sendo que o bronze não só era mais resistente do que o jade e a cerâmica como mais rico em possibilidades técnicas.

De entre todas as peças produzidas distinguem-se os bronzes rituais, cuja excepcional qualidade não tem rival em todo o planeta. Em geral, denomina-se ‘bronzes rituais ou arcaicos’ os recipientes anteriores à formação do Império, relacionados com rituais funerários e utilizados em sacrifícios aos antepassados. Com efeito, têm sido sempre encontrados em sepulturas, com a notável excepção dos que foram descobertos em duas fossas

em Sanxingdui, província de Sichuan. Tratava-se de objectos nunca vistos, com uma iconografia única no seu género: cabeças e máscaras, algumas recobertas de ouro, e ainda uma figura humana com mais de dois metros e meio de altura contando com o pedestal. Esta descoberta veio contrariar a visão clássica de que a civilização chinesa se desenvolveu unicamente a partir das Planícies Centrais. Comprova que, naquela região, existiram formas de arte e crenças religiosas altamente sofisticadas que se desenvolveram de forma independente do cerne da civilização chinesa a que aqui me vou dedicar.

A Dinastia Shang e os reis-xamãs

Na dinastia Shang, que surgiu naquela que é hoje a província de Henan, os reis (wang 王), tinham não só responsabilidades militares como religiosas; ou seja, protegiam a sociedade tanto dos seus inimigos como dos poderes transcendentais. Neste último caso, faziam-no através de rituais funerários relacionados com o culto do Céu e dos espíritos dos antepassados do clã. Os reis eram, por isso, designados por vezes também como xamãs superiores. Os rituais tinham como finalidade conseguir paz, prosperidade e protecção contra o mal e os desastres naturais. Constituíam o âmago das crenças religiosas e estavam, pois, directamente relacionados com o poder político. Neles assentava a própria organização social dos Shang. Rawson descreve do seguinte modo esses rituais funerários:

Eram essencialmente cerimónias familiares nas quais participavam tanto os mortos como os vivos. Os mortos mantinham-se como parte integrante da sociedade quotidiana, requerendo o tipo de atenção dado também aos membros vivos da família. Os banquetes ou rituais eram uma demonstração de respeito pelos mortos de modo a assegurar que ajudariam os seus descendentes ao interceder a seu favor junto dos deuses ou espíritos. Sem a ajuda dos mortos e sem um reconhecimento adequado do seu papel, os assuntos humanos poderiam falhar e os seus descendentes poderiam sofrer. (Rawson, 2007, 59)

Quando os reis-xamãs ofereciam sacrifícios aos espíritos dos antepassados, não se tratava dos seus ascendentes pessoais, mas de antepassados

tutelares da comunidade, ou seja, figuras que tinham outrora assegurado o poder da etnia: antigos chefes, conselheiros e também divindades naturais. Os reis-xamãs eram os únicos a poder oferecer sacrifícios em sua honra, pois eram também os únicos verdadeiros pais (父 *fu*), sendo os restantes membros da comunidade considerados seus filhos. Esta relação simbólica prevalecia sobre as relações biológicas. A autoridade paterna e a autoridade política coincidiam, sendo isso possível devido ao regime de culto fortemente estruturado.

A realza constituída por xamãs devia o seu poder ao reconhecimento da sua capacidade de comunicar com os antepassados e com as divindades do Além. Tal comunicação, imprescindível para a manutenção e legitimação do seu poder político, militar e religioso, estabelecia-se no decorrer dos rituais funerários, durante os quais entravam em transe cantando, dançando e cavalcando animais reais ou imaginários.

Também sacrificavam um grande número de seres humanos e animais, consumiam alimentos e ingeriam quantidades avultadas de bebidas fermentadas. Para tanto, utilizavam recipientes para alimentos e bebidas contendo oferendas de peixe e de carne para os antepassados, que eram depois enterados nos túmulos juntamente com os defuntos. Os recipientes, de uso exclusivo para estes cultos, eram coleccionados já a pensar no túmulo e o número com que os mortos eram enterrados correspondia ao grau de autoridade que haviam gozado em vida. Por exemplo, o túmulo da princesa Fu Hao ¹⁰ (妇好), descoberto em Anyang em 1975-6, continha quatrocentas e sessenta e oito peças de bronze cujo peso totalizava mil e seiscentas toneladas.

Com os jades (e as cerâmicas, no caso das classes desfavorecidas), os recipientes serviam como instrumento para trocar favores entre os mortos e os vivos, o céu e a terra, o invisível e o visível. Era conveniente, portanto, que conseguissem não só impressionar os antepassados e as divindades, mas também que durassem por toda a eternidade. Forte e resistente, o bronze

¹⁰ A Princesa Fu Hao conseguiu tornar-se numa das três mulheres mais importantes do rei Wu Ding (武丁) da dinastia Shang, embora este tivesse sessenta e quatro no total. Dotada de inteligência e de coragem, desempenhava as funções de suma-sacerdotisa e de general, conduzindo grupos de guerreiros em batalhas em nome do rei e alcançando inúmeras vitórias.

prestava-se bem a isso. Associado ao ritual, à guerra e ao poder, simbolizava o poder mágico da realeza guerreira que não só dominava o seu fabrico como atribuía a si própria o direito exclusivo de acesso aos depósitos minerais e às oficinas.

A Dinastia Zhou e os Filhos do Céu

Começando embora por integrar a comunidade Shang como uma das suas casas territoriais, os Zhou sentiram uma insatisfação crescente com a corrupção e dissipação que grassava entre os Shang tardios. Formaram então uma aliança com outras casas territoriais e mesmo com etnias tradicionalmente rivais e derrubaram o rei Shang, fundando assim uma nova dinastia.

Ao contrário da sociedade Shang, etnicamente homogénea e na qual o rei detinha uma autoridade indiscutível, os Zhou formavam uma aliança, um conjunto multi-étnico, sendo difícil, por isso, estabelecer o mesmo tipo de autoridade. Houve que transformar profundamente as instituições sociais, religiosas, militares, económicas e administrativas. No intuito de apaziguar os Shang derrotados, os Zhou difundiram a doutrina do Mandato do Céu. De acordo com esta doutrina, os reis Zhou deixavam de estar investidos da natureza divina dos soberanos Shang. Representavam tão-só o Céu na Terra, ou seja, governavam como executantes da vontade do Céu. Assim, a governação poderia ser-lhes retirada caso não se mostrassem justos e preocupados com o bem-estar dos seus súbditos, provando não estar à altura moral do Mandato do Céu, como sucedera com os Shang. Os reis Zhou recebiam o título de Filhos do Céu (天子 *tian zi*), designação que viria a ser utilizada por todos os soberanos chineses subsequentes.

A forma de governo dos Zhou era uma hierarquia na qual o poder outorgado tinha um carácter político-religioso e não um carácter económico, como a posse de terra e homens. O rei Zhou continuava a ser um pai e as estruturas políticas continuavam a ser definidas em termos de relações de parentesco. Foram, no entanto, reorganizadas como um conjunto de soberanias derivadas da soberania real. O rei distribuía o poder por diversos senhores colocados à frente das casas senhoriais. Estes últimos tinham, por

sua vez, o poder de mandar os grandes oficiais e assim sucessivamente, até aos simples oficiais. Os títulos eram hereditários, sendo os filhos mais velhos os herdeiros do título paterno. A autoridade do pai e do primogénito derivava da analogia com o rei, ou seja, da ordem social e política. Cada pai e cada primogénito desempenhava o papel equivalente ao de rei e de supremo sacerdote da família. Mas cada superior hierárquico detinha o direito de revogar a atribuição de posições, tal como o Céu podia retirar o poder ao seu próprio Filho.

Do nascimento até à morte, a existência do indivíduo era determinada acima de tudo pela posição que ia ocupando na hierarquia. À medida que o tempo passava, ia-se elevando hierarquicamente. E continuava a elevar-se depois de morrer, dado que se transformava ele próprio num objecto de culto da comunidade crescente dos seus descendentes durante quatro gerações. A estrutura hierárquica espelhava-se inteiramente no culto aos antepassados, que continuava a ser o próprio fundamento da ordem social e a permear todas as dimensões da existência, tal como sucedera com os Shang. A actividade religiosa não se constituía como um domínio separado.

Toda esta mudança de perspectiva teve sérias repercussões na sociedade, incluindo nas cerimónias e nos rituais. Os sacrifícios humanos e animais prosseguiram, pelo menos durante a primeira fase dos Zhou, mas teve lugar uma reforma que ficou inscrita nos próprios objectos e na sua disposição. A partir de então, surgem alinhados em séries de acordo com o estatuto do defunto. Os conjuntos previstos pelo regulamento deviam estar completos e colocados no devido lugar nas cerimónias. Além disso, tanto os recursos materiais como humanos para a sua produção foram drasticamente reduzidos. Certos recipientes desapareceram, ao mesmo tempo que se introduziram novos.

Embora o valor profano dos bronzes – enquanto símbolos de prestígio político, de riqueza e de poder – não se tivesse alterado, começaram a perder o seu significado ritual desde a primeira fase da dinastia Zhou Ocidental. Como consequência, o número de recipientes e utensílios em bronze usados pelas famílias aristocráticas na vida quotidiana aumentou. Mesmo os recipientes rituais, foram gradualmente assumindo novas funções, sendo cada vez mais utilizados por motivos comemorativos, por exemplo, quando

se registava para a posteridade acontecimentos políticos ou cerimónias de doação e concessão de terras e honorários por parte do rei.

A partir de 850 a.C., a qualidade dos objectos funerários tornou-se cada vez menos importante. Fabricavam-se amiúde peças disfuncionais, por exemplo, com tampas inamovíveis, moldadas juntamente com o corpo do recipiente. Havia uma óbvia preocupação com a poupança. A decoração, ainda que exuberante, também se simplificou no sentido de se limitar a um repertório reduzido de motivos.

A Manufactura

A maior parte dos bronzes chineses era composta de uma liga de cobre (mais de 60%), estanho (entre 5% e 16%) e chumbo. O cobre era extraído de minas subterrâneas ou a céu aberto, muitas delas localizadas na província de Hebei, a sul de Pequim, num local chamado Tonglu. O chumbo era acrescentado nas peças funerárias para facilitar tanto o seu fabrico abaixo da temperatura de fusão como o trabalho de retoque da superfície. A composição do metal, todavia, variava conforme o tempo e o local, assim como o objecto a fabricar. Era endurecido para fabricar armas e utensílios, mas tornado mais flexível para os sinos e mais leve para as pontas de flechas. A cor também variava, dependendo da quantidade de estanho da liga (Chase, 1994, 94). No seu estado original, muitos recipientes de bronze apresentam uma cor dourada. Todavia, o solo alcalino da China não só é favorável à sua preservação como lhes confere uma aprazível tonalidade esverdeada ou cinzento-azulada.

O êxito da fundição dependia da construção de fornos de alta temperatura e da disponibilidade de grandes quantidades de metal. Ambas as exigências podiam ser satisfeitas: herdara-se os fornos dos ceramistas do Neolítico e havia abundância de minerais no solo chinês. Foi possível, assim, produzir um número assombroso de recipientes em bronze na China antiga.

A técnica de fabrico descrita a seguir foi a mais utilizada durante as dinastias Shang e Zhou. Seguia-se com o bronze o mesmo sistema de moldes em secções que se utilizava no fabrico da cerâmica. Os efeitos

tridimensionais eram conseguidos utilizando diferentes moldes para as partes que compunham a peça e que eram fundidos posteriormente.

Em primeiro lugar, era feito o molde em argila. Sobre este modelo aplicava-se uma camada também de argila, que era depois dividida em várias secções, dependendo o número do tipo de recipiente desejado e da natureza dos motivos decorativos. Ao longo das extremidades das secções eram aplicadas respigas e mechas para assegurar a junção perfeita das partes individuais. A espessura do molde interno era então reduzida para formar um intervalo entre as secções exterior e interior. A espessura do recipiente seria determinada pela largura desse intervalo. Fechado o molde, abriam-se duas incisões na parte superior através das quais se vertia o metal em fusão. Todo o processo era realizado com grande cuidado, de maneira a permitir a evacuação do ar e a evitar a formação de bolhas.

Quanto à decoração, fazia parte do processo de fundição. Primeiro era desenhada a tinta pelo metalúrgico. As inscrições em caracteres eram executadas no molde interior e os padrões decorativos na parte côncava das secções, operação facilitada graças à plasticidade da argila. O desenho não podia transbordar de uma secção para outra, sob risco de se produzirem rebarbas desagradáveis entre as secções. Só depois do séc. VI a.C., com a introdução da técnica da incrustação, se optou pelo processo inverso: a decoração era executada primeiro no molde interno e depois impressa no molde externo durante a preparação das secções, o que permitia o trabalho em relevo. Estas técnicas eram originais e exclusivas da metalurgia chinesa.

Uma vez o conjunto arrefecido, restava separar a argila do bronze para obter o objecto final. Rematava-se com um acabamento minucioso e um polimento de qualidade excepcional, tendo em conta os meios técnicos coevos. Nem todos os recipientes eram fabricados através de uma única fundição. Formas e decorações mais complexas, como o *fangding* (方鼎), só eram possíveis se os componentes fossem pré-fundidos em separado.

A partir do Período dos Estados Combatentes (475 a.C.-221 a.C.) começaram a criar-se ligas mais fluidas a temperaturas mais elevadas. Surgiram novos métodos de fundição, como o da cera perdida, por volta do séc. V a. C. Este método podia ser utilizado isoladamente ou em associação com a tradicional técnica de moldes. O método da cera perdida passou a

ser requerido para decorações muito finas em alto-relevo ou saliências arredondadas, amiúde complexas. Isto implicava fundi-las em pequenas unidades que eram depois incorporadas no conjunto dos moldes que compunham o corpo principal do objecto. Sem recorrer à soldadura, tornava-se possível colar todas as partes da peça, mesmo as mais estreitas ou as que apresentavam relevos mais protuberantes.

Na verdade, os procedimentos variaram ao longo das gerações e também de uma área ou mesmo de uma oficina para outra, em função dos materiais disponíveis e do preço que os clientes estavam dispostos a pagar. Respondendo à exigência de uma produção rápida de peças rituais de distintas formas e com diversas decorações, o trabalho era repartido entre vários metalúrgicos que trabalhavam em simultâneo.

As tipologias

Tanto as formas dos recipientes em bronze como a sua decoração eram autóctones e, na maior parte, começaram por proceder da cerâmica do Neolítico. Cada recipiente ritual conferia uma qualidade mágica e sagrada ao seu conteúdo. Havia três tipos principais: recipientes para alimentos, recipientes para vinho e recipientes para água.

Nas estações arqueológicas não aparecem todas as formas de uma vez nem com a mesma frequência. Aparecem de acordo com a época e a natureza do túmulo, deixando perceber modificações profundas nas práticas e na própria mundivisão característica de cada sociedade.

A origem dos nomes dados aos recipientes rituais varia. Algumas denominações encontravam-se inscritas em recipientes Shang, outras são nomenclatura da dinastia Song e outras ainda foram estabelecidas mais recentemente por convenção.

Entre os recipientes mais comuns para cozinhar alimentos encontrava-se uma variedade de tripés: o *li* (鬲), o *ding* (鼎), o *fangding* (方鼎), o *liding* (鬲鼎) e o *yan* (甗). O *li* (鬲) e a sua forma correspondente em cerâmica são das tipologias mais antigas. De boca ampla e sem cobertura, servia para cozinhar cereais e carne. Quanto ao *ding* (鼎), cuja forma derivava também da cerâmica do Neolítico, foi utilizado nos rituais chineses

durante mais de três mil anos. Com um corpo semiesférico e duas asas verticais através das quais se introduzia uma vara, evitando desse modo as queimaduras quando era retirado do fogo, é o recipiente mais característico dos bronzes chineses. Tanto as asas como as pernas evoluíram até formas caprichosas e foi-lhe acrescentada uma tampa circular na dinastia Zhou Oriental. O *fangding* (方鼎), tripé de corpo quadrado, e o *liding* (鬲鼎), híbrido entre o *li* (鬲) e o *ding* (鼎), são variantes deste último. O *yan* (鬹) era utilizado para cozinhar alimentos ao vapor e compõe-se de uma parte inferior semelhante ao *li* (鬲), na qual era colocada água, e uma parte superior semelhante a uma grande tigela que contém uma forma, fixa ou móvel, na qual eram colocados arroz ou cereais.

Para servir e conservar alimentos utilizava-se o *gui* (簋), o *dui* (敦), o *fu* (簠), o *xu* (盬), o *yu* (鬲) e o *dou* (豆), de formas circulares e com asas e tampas sobre uma base grande. O *dou* (豆) distingue-se facilmente dos demais devido ao pé sobre o qual assenta o corpo globular. Foram fabricados desde finais da dinastia Shang até ao Período dos Estados Combatentes.

Para aquecer as bebidas havia os seguintes tripés de corpo largo e bicos por onde beber: o *jue* (爵), o *jiao* (角), o *jia* (斚) e o *he* (盃). O *jiao* (角), semelhante ao *jue* (爵), era pouco comum. Como nele se aqueciam as bebidas, o *he* (盃) apresenta uma tampa, enquanto nos demais os líquidos evaporavam-se após as libações rituais.

As bebidas eram servidas em diferentes recipientes: o *gu* (觚), o *zun* (尊), o *fangyi* (方彝), o *you* (卣), o *guang* (光) ou *gong* (觥), o *hu* (壺), o *lei* (罍) e o *bu* (甗). Os *gu* (觚), em forma de cálice, só foram utilizados pelos Shang e no início dos Zhou. Os grandes *zun* (尊), com os bordos da boca virados para o exterior, foram adquirindo uma forma animal (elefantes, rinocerontes, carneiros, etc.), apresentando muita variedade. O *fangyi* (方彝) era um importante recipiente sacrificial quadrado, que exigia uma enorme perícia na execução e na ornamentação. Os *you* (卣) surgiram na fase intermédia dos Shang, quando contactos com regiões periféricas determinaram novas tendências no fabrico de bronzes. Mantiveram-se até ao período intermédio dos Zhou Ocidentais. O *guang* (光) não corresponde a nenhuma forma anterior feita em cerâmica. Assemelha-se a um grande jarro em cuja tampa representa a cabeça e o torso de um animal (tigre, búfalo, dragão...). Os

hu (壺) foram profusamente fabricados durante toda a Idade do Bronze, tendo sofrido, no entanto, grandes modificações de acordo com as diferentes épocas.

Os recipientes destinados à água eram o *pan* (盤), o *yi* (匜) e o *jian* (鉴). Eram utilizados para realizar as abluções cerimoniais, daí a sua forma horizontal muito aberta e plana. Os potes *jian* (鉴) chegavam a alcançar um metro de diâmetro.

Como foi dito, devido à influência de uma moralidade estranha aos Shang, instauraram-se novas práticas cerimoniais durante a dinastia Zhou, o que teve como consequência uma redução no uso ritual de vinho (um líquido escuro feito a partir de painço fermentado). Os recipientes destinados a desempenhar essa função diminuíram drasticamente. Nos conjuntos encontrados em túmulos da dinastia Shang, eram recipientes que dominavam em número, em complexidade formal e decorativa, sugerindo a ingestão de álcool como uma prática central dos rituais. Mas, aos olhos dos Zhou, os Shang abusavam do álcool tanto durante as cerimónias fúnebres quanto fora delas. O resultado foi que algumas das formas mais comuns de recipientes para vinho, como o *jue* (爵), o *jia* (斚) e o *gu* (觚), assim como variedades do *zun* (尊), se tornaram cada vez mais raras até desaparecerem por completo. No final da dinastia, caíram igualmente em desuso os recipientes *zhi* (觶) e *you* (卣). O número de recipientes para cozinhar, pelo contrário, aumentou, em especial os do tipo *ding* (鼎), os tripés, tal como aumentou o número de recipientes para armazenar alimentos, sobretudo o *gui* (簋). Este tornou-se o mais comum, ganhando em tamanho e em peso. Foram introduzidos os recipientes para servir e conservar alimentos *fu* (簠), *xu* (盬) e *yu* (鬲).

No final da dinastia Zhou, às armas em bronze somaram-se fivelas, espelhos, instrumentos musicais e moedas. As fivelas e espelhos são as peças que melhor representam a mudança qualitativa de finais da Idade do Bronze, que coincidiu com o aparecimento do ferro. As fivelas, em grande variedade de tamanhos, eram objectos de uso comum e adquiriram formas de animais. Os espelhos, de forma circular e ornamentação variada, mantiveram a sua tipologia até ao séc. XIX.

A decoração Shang

Para os Shang, como para os Zhou, a decoração devia ter tido grande importância e significado. Os xamãs, enquanto mediadores entre o céu (antepassados, mundo dos mortos e das divindades) e a terra (mundo dos vivos), faziam oferendas de animais (物 *wu*, termo usado para designar “oferendas animais” ou “animais com poder”), e de recipientes rituais (器 *qi*), ambos essenciais àquela mediação. O objectivo era descobrir quais os espíritos auspiciosos e quais os espíritos maléficos para a vida humana, de modo a estabelecer-se harmonia entre o céu e a terra. Nesse sentido, os animais representados nas decorações dos bronzes eram considerados benéficos porque capazes de ajudar os xamãs na sua tarefa de comunicação com o Além. Esses mesmos animais eram aqueles que se sacrificavam durante as cerimónias. Os seus espíritos libertavam-se então dos seus corpos e podiam realizar com o xamá uma ascensão ao reino superior (Chang, 1983).

Os bronzes rituais de Erlitou (sécs. XXI a XVII-XVI a.C.), província de Henan, não ostentavam ainda, em geral, qualquer decoração e, ostentando, era muito simples, constituída por linhas e pontos. Quanto à forma, assemelhavam-se aos modelos de cerâmica. Na etapa seguinte (sécs. XVII-XVI a XIV a. C.), na estação arqueológica de Erligang, em Zhengzhou, Henan, foram descobertos bronzes mais elaborados, com decoração composta por figuras zoomórficas e máscaras estilizadas de animais fantásticos. Em meados deste período, o *taotie* (饕餮) é já perfeitamente reconhecível. Foi encontrado num grande número de peças. Trata-se de uma figura estilizada, quase abstracta, que compõe um motivo geométrico. Assinalando a presença de poderes mágicos, encara fixamente o observador. Provoca uma certa inquietação, a sensação vaga de algo maléfico pairando no ar.

A obra Anais da Primavera e de Outono do Senhor Lü (Lüshi Chunqiu 呂氏春秋), compilada no séc. III a. C., refere o *taotie* como tendo cabeça mas não corpo. Tenta devorar o homem mas, antes de o engolir, o seu próprio corpo é destruído. A expressão *taotie shiren*, 饕餮食人, “*taotie* devorador de homens”, surge na mesma obra e foi retomada pelos antiquários chineses. Estes, a partir da dinastia Song, começaram a chamar *taotie*

à figura, independentemente de apresentar corpo ou não. Era o glutão que devorava os alimentos e os levava para o mundo dos espíritos¹¹.

Knightley (1978) sublinha que não sabemos o que é o taotie. No entanto, como defende Chang (1983), uma vez na posse de conhecimento suficiente acerca dos Shang e dos Zhou e ainda acerca da mitologia universal, é possível conjecturar sobre o seu significado. Assim, julga-se que simbolizava o caos primordial de onde brota a vida e que acabará por a tragar de novo.

Depois de 1300 a. C., a tendência foi para aumentar a área da decoração do taotie até ocupar toda a superfície do recipiente. Os chifres, a crista, as garras, são apresentados separados do corpo por deformação, ao ponto de se tornarem quase irreconhecíveis. A máscara foi expandida e, por vezes, desmembrada, preenchendo-se os interstícios com espirais *leiwen* (雷文), ou “padrão do trovão”. O padrão leiwen foi o ornamento decorativo secundário mais frequente dos recipientes Shang e do início dos Zhou Ocidentais.

As decorações de animais ocorrem muitas vezes aos pares, dispendo-se simetricamente na superfície do objecto. O ornamento mais básico era uma banda que rodeava o recipiente. Era dividida em unidades através de saliências, cada unidade contendo um animal de perfil. Se a cabeça deste apontava para a esquerda, na unidade seguinte apontava para a direita. Observado a partir da linha central, os dois perfis podem ser descritos tanto como um único animal dividido em duas metades ou como dois animais unidos pela linha mediana da face. Nos recipientes em bronze mais antigos, o taotie aparece repetido pelo menos duas vezes no interior de bandas em relevo acentuado nos ombros e nos lados.

Se taparmos metade do taotie, surge um dragão *gui* (夔) de perfil dividido em dois. Tradicionalmente, os antiquários designavam por gui a figura de um animal mitológico de perfil com uma só perna, pé ou pata. De acordo com o *Shuowenjiezi* (說文解字, séc.II), designa-se por gui o espírito divino que se assemelha a um dragão sobre um só pé. No *Shanhaijing* (山海經, séc. II a.C.) afirma-se do gui que “quando penetra ou emerge da

¹¹ O primeiro carácter de taotie, 饕, é composto do determinativo “comer” 食, e de hao 號, “chorar” ou “rugar como o vento” e pode significar tanto “ferocidade” como “avidez”. O segundo carácter, 餮 também tem como determinativo 食, “comer”, a que se junta tian, 殄, “aniquilar” “exterminar” e significa “devorar completamente”.

água haverá tempestade. Brilha como o sol e a lua e a sua voz soa como um trovão.” À medida que a figura do taotie se estilizava cada vez mais, os gui puderam ser dele separados, mostrando-se adequados para preencher as bandas decorativas mais estreitas no pescoço ou nos pés dos recipientes.

O gui com duas pernas, pés ou patas era designado por dragão *long* (龍). O dragão é dos animais míticos mais importantes da humanidade, mas é-o especialmente na China. Foi amiúde mencionado nos textos antigos chineses. Reúne características de diversos animais, recebendo com isso os seus variados poderes. Dado ser capaz tanto de voar como de mergulhar, transita entre o Céu, a Terra, os mares e o Oceano Cósmico. É guardião das portas do submundo e a sua figura, poderosa e terrífica, afugenta os espíritos do mal.

Animais mitológicos como o *feiyi* (飛蛇), o *long* (龍) e o *gui* (夔) constituem a maioria das figuras decorativas dos Shang e início dos Zhou Ocidentais no âmbito da arte dos bronzes. Simbolizam as forças devastadoras do cosmos, como a seca, as inundações, os incêndios e as epidemias. A sua representação no bronze apaziguá-las-ia.

A decoração das peças Shang, em parte com antecedentes nos jades ou nas cerâmicas neolíticas era, pois, muito densa e elaborada e variava desde padrões geométricos a figuração proveniente do reino animal e mitologia até às referidas máscaras taotie. Nas últimas décadas da dinastia, deu-se um importante desenvolvimento: a tridimensionalidade da decoração. Os recipientes passaram a configurar verdadeiros objectos esculturais, sem prejuízo da sua função. Esta fase alcançou todo o seu esplendor já sob os Zhou.

Surgem, já não gravados mas moldados, efeitos plásticos surpreendentes que parecem ser “invenções do modelador do bronze, e exploram as potencialidades especiais do metal” (Watson 1962, 47). As decorações de animais, tanto mitológicos como reais, tornaram-se muito complexas e variadas: dragões, fénixes (mensageiras dos deuses), rinocerontes, corujas (muito importantes para os Shang, tida como a ave que fazia a ponte entre vivos e mortos), lebres, peixes (que se podiam transformar em dragões imperiais), pássaros, serpentes (símbolo de transformação e renascimento) elefantes (um dos motivos mais raros e, portanto, mais preciosos das decorações Shang), veados, sapos, bois, búfalos de água, carneiros, tigres, ursos,

cavalos, javalis, tartarugas (auspicioso símbolo de longevidade, mediadora entre os mundos humano e divino), bichos-da-seda (símbolos de metamorfose e de bom augúrio) e cigarras, que serão um elemento predominante na decoração da dinastia Zhou, símbolo de pureza, ressurreição e comunicação com os espíritos ancestrais.

A decoração Zhou

Durante a fase inicial dos Zhou, os seus bronzes rituais eram decorados com os mesmos animais do que os Shang, com ênfase para cabras e búfalos asiáticos, mas também o taotie e o dragão. A máscara taotie foi depois passando para segundo plano, dando lugar a outros motivos, como bandas padronizadas em sulcos baseadas no motivo de grandes pássaros com bico proeminente, crista elaborada e longa cauda, muito estilizado, desenvolvimento que se deu a partir de meados do séc. X até meados do séc. VII a.C. Capazes de voar, os pássaros eram veículos de acesso ao céu e a esferas superiores, ao mundo sobrenatural. Estavam associados ao ritual no qual se pedia ao Céu mudanças climáticas. Podiam representar ainda a viagem espiritual do morto ou do próprio xamã. Mas, por essa época, os bronzes, embora utilizados ainda nas cerimónias fúnebres, ganharam uma função sobretudo comemorativa: receber uma honra especial, comemorar a vitória numa guerra, etc.

O número de fundições multiplicou-se no período dos Zhou Ocidentais, sendo os bronzes produzidos em muito maior quantidade do que no passado. O apuramento técnico aumentou, em especial nos motivos decorativos, que se tornaram contidos e refinados. Surgiu também um gosto por novos elementos decorativos, tanto geométricos como zoomórficos. Os elefantes tornaram-se frequentes. Os animais eram retratados de uma forma mais natural, mais viva e mais cómica do que no passado, quando conservavam uma aura misteriosa e mesmo aterradora. Vagas e espirais e outros motivos puramente geométricos foram uma tendência que permaneceu tanto entre os Zhou Ocidentais (sécs. XI-XII a 770 a.C.) como Orientais (770 a 256 a.C.).

Chang (1983) chama a atenção para um pequeno número de bronzes Shang e Zhou onde surgem figuras humanas acompanhadas de figuras

animais: a boca do animal, ou animais, está aberta e a cabeça humana (às vezes, de corpo inteiro) encontra-se em baixo, perto da boca. O animal assemelha-se a um tigre. No entanto, o acto de devorar não é óbvio. A cabeça nunca surge dentro da boca do animal e, num dos recipientes, o homem surge a abraçá-lo. Como frisa o autor, é sempre sugerida uma proximidade entre homem-xamá e animal, nunca um antagonismo. A boca aberta significará antes a separação entre dois mundos, superior e inferior. Os animais também poderiam produzir vento através das bocas abertas para ajudar o xamá a ascender ao plano superior. O homem seria a representação do xamá.

Outro desenvolvimento muito importante foram as introduções de inscrições (金文 *jinwen*). Situadas no interior do recipiente, na base, nas asas, no pescoço, as inscrições surgem inicialmente, muito breves, ainda sob os Shang (séc. XIII a. C.). Geralmente, num recipiente sacrificial, a inscrição constava do nome do autor do vaso; a seguir, do nome do seu proprietário; depois, vinha o nome do antepassado seguido do carácter fu (父, pai) e de um símbolo do calendário; por fim, a designação do recipiente, em geral precedido de *bao* (寶, precioso) (Watson, 1962, 77). Nos finais dessa dinastia, as inscrições começaram a perder o carácter funerário e a ganhar novas conotações relacionadas com o poder ou o estatuto social. Incluíam mais dados sobre a peça e sobre o doador ou futuro proprietário. Com os Zhou, as inscrições aumentaram em número e em extensão, dando origem a uma documentação de valor histórico inestimável. Calcula-se que existam mais de 3000 bronzes Zhou contendo inscrições, algumas com cerca de 500 caracteres. Dizem respeito a expedições militares, caçadas, cerimónias oficiais.

A partir do Período dos Estados Combatentes, os reinos desfragmentaram-se e o bronze adquiriu novo significado, o qual se reflectiu na forma, decoração e uso. Este foi-se paulatinamente secularizando. Começaram a ser olhados, já não como objectos mágicos, mas como objectos artísticos e símbolos de poder social, o que deu origem à multiplicação das suas formas.

No final da dinastia Zhou, as técnicas de fundição e trabalho em metal conheceram desenvolvimentos, tendo o repertório decorativo aumentado graças à introdução da incisão, da cinzelagem, da douradura e da

incrustação a prata, ouro, cobre, malaquita e turquesa. A representação de animais reais e fantásticos ganhou novo alento e foi reintroduzida a máscara *taotie*, muitas vezes combinada com dragões que se entrecruzam.

Durante a dinastia Han (206 a.C.- 220 d.C.), a produção de objectos de luxo de uso quotidiano, de recipientes a espelhos e lamparinas, conheceu um período áureo. O bronze perdeu valor como veículo para o mundo sobrenatural, embora mantivesse sempre, ao longo da história da China, a associação com o poder e o prestígio. O trabalho em bronze não cessou, mas tornou-se cada vez mais dispendioso e raro e a qualidade baixou ostensivamente, excepto nas peças destinadas a uso imperial. Perdido o valor mágico-religioso, o bronze converteu-se num suporte sobre o qual se podiam realizar profusas decorações que anulavam o valor do material ao recobri-lo de ouro, prata e incrustações de pedras preciosas e semi-preciosas. Os recipientes rituais foram simplificados, visto estarem agora destinados a usos mais profanos; ao mesmo tempo, introduziram-se outras tipologias, mais adequadas para as novas funções. O único motivo tradicional que se continuou a usar na decoração dos recipientes em bronze foi o *taotie*.

SECÇÃO 2.

Bronzes arcaicos chineses em Portugal.

As colecções portuguesas.

Coleccionar bronzes chineses

Para coleccionar bronzes chineses arcaicos há que entender profundamente a sua cronologia, manufactura, função específica e decoração. Para além disso, há que usar de grande prudência no acto de aquisição das peças, uma vez que os orientais são conhecidos por uma certa indulgência em relação à imitação em arte. O coleccionador, porém, costuma ser cauteloso por natureza e suficientemente perspicaz para topar com trabalhos de restauro camuflados com astúcia. Ainda assim, autenticar bronzes é bastante mais difícil do que autenticar cerâmicas, por exemplo. É por essa razão que, entre os coleccionadores, os bronzes são muito menos populares do que as

cerâmicas. No bronze, o restauro só é geralmente detectado com uma luz ultra-violeta. Assim, para não ter dúvidas acerca da autenticidade dos bronzes, é necessária não só a avaliação de um especialista como levar a cabo testes científicos.

Os bronzes devem ser manuseados o mínimo possível, em particular no caso daqueles que apresentam uma boa pátina. Alguns coleccionadores de bronzes chineses dão grande importância à pátina. Embora o bronze seja conhecido pela sua estabilidade e resistência à corrosão e ao uso, há, no entanto, uma forma nociva de pátina, a chamada ‘doença do bronze’. Revela-se através de manchas verdes claras no interior da pátina e necessita de tratamento especializado. Como consequência de terem sido enterrados sob determinadas condições, pode ainda dar-se o aparecimento de certos efeitos na superfície, como uma crosta ou tinta em pó de cor verde, azul ou arroxeada.

Quanto aos preços, o negociante Christian Deydier, especialista em bronzes chineses arcaicos, comenta: “Uma vez que o jade, a pintura e a porcelana são agora muito caros, muitos dos coleccionadores de topo estão a descobrir que os bronzes são extremamente baratos. Para o Período dos Estados Combatentes, os preços são razoáveis, e apenas os que têm uma forma rara ou excepcional apresentam preços extremamente elevados.” (Art & Antiques, 2014)¹²

Colecções portuguesas

As colecções de bronzes arcaicos chineses em Portugal escasseiam e, em geral, contam com um número muito reduzido de peças. Essas colecções são a do poeta Camilo Pessanha, que se encontra no Museu Machado de Castro, em Coimbra; a do macaense António Manuel dos Santos Sapage, actualmente património do Museu do Centro Científico e Cultural de Macau, em

¹² Preços “razoáveis” significa aqui que raramente um bronze atinge a quantia de 9.2 milhões de dólares, como um fanglei de primeira categoria vendido pela Christie’s. Peças de segunda ou terceira categoria apresentam um valor bastante mais razoável. Por exemplo, no caso de serem vulgares, taças ou recipientes para vinho Shang ou Zhou Ocidental podem custar \$30,000 e, caso sejam bastante elaborados, \$100,000. Mas bronzes Zhou, se forem lisos, sem incisões, adquirem-se por \$10,000 a 20,000.

Lisboa; a Colecção da Fundação Oriente, em Lisboa; a colecção de João Lourenço Estrada, que se encontra no Museu Ibérico de Arqueologia e Arte de Abrantes; e a colecção de José de Guimarães que se encontra no Centro Internacional de Artes José de Guimarães (CIAJG), em Guimarães.

As principais colecções de arte chinesa constituídas antes da Segunda Guerra Mundial em Macau foram as de Camilo Pessanha, Manuel da Silva Mendes e José Vicente Jorge. Só duas se conservaram praticamente intactas: a de Camilo Pessanha e a de Manuel da Silva Mendes. Mas a colecção de Manuel da Silva Mendes permaneceu em Macau, encontrando-se actualmente no Museu de Arte de Macau. E a colecção de José Vicente Jorge foi vendida aos EUA na sua maior parte, na sequência da II Grande Mundial, tendo o que restou, ao que consta, sido dividido pelos descendentes. Construída ao longo de cinquenta anos, compreendia cerca de dez mil peças e era, de longe, superior às outras duas.

Registe-se ainda que o escritor, sinólogo e professor macaense Luís Gonzaga Gomes publicou um artigo na revista *Renascimento*, em Maio de 1943, intitulado “Curiosidades Chinesas: o Museu do Senhor José Vicente Jorge”, no qual menciona uma colecção de bronzes, sem informar, todavia, de que tipo de bronzes se trata:

Nos tempos mais recentes podemos citar o nome de várias pessoas que se dedicaram a formar com paixão colecções de objectos de arte antiga, principalmente da arte chinesa, como Camilo Pessanha, Silva Mendes e o Sr. José Jorge. Dos novos apraz-nos lembrar o Sr. Dr. José Ferreira de Castro, possuidor de uma interessantíssima colecção escolhida com delicado gosto e em que predominam os bronzes e o Sr. Dr. Pedro Guimarães Lobato, cuja ecléctica colecção azul e branco, é constituída por peças meticulosamente seleccionadas. (citado em Botas, 2014)

Acerca da colecção de bronzes mencionada não encontrei mais notícias, a não ser que o Dr. Ferreira de Castro era professor efectivo do Liceu Nacional Infante D. Henrique, em Macau, do qual o Dr. Pedro Guimarães Lobato era director.

Quando residia em Macau, Camilo Pessanha (1867-1926) reuniu quase quatrocentas peças de arte chinesa, entre exemplares de pintura e

caligrafia, têxteis, jóias e objectos religiosos, bronzes diversos e esculturas em madeira e marfim, embutidos e cerâmica dos mais diversos períodos. Cerca de uma década antes de falecer e na sequência da exposição ‘Colecção de Camilo Pessanha’ que teve lugar no Palácio do Governo, a 7 de Fevereiro de 1915, o poeta doou 125 peças da sua colecção ao Museu de Arte Antiga que, no entanto, nunca as chegou a expor. O Museu Nacional Machado de Castro acabou por acolhê-las. Mais tarde, em 1925-6, foram oferecidas mais 220 peças a este último museu. Apesar de não estar integralmente exposta, a colecção Pessanha ocupa hoje duas salas do percurso expositivo. As duas peças em bronze que estão em exposição são da dinastia Han: trata-se de um tambor e de um sino. No que toca ao sino, só o sino é Han. A pega e a estrutura são posteriores.

O macaense António Manuel dos Santos Sapage (1949) reuniu uma colecção constituída por um conjunto de objectos de arte chinesa datando desde o Neolítico até ao último imperador. Foi adquirida a partir de 1968, em leiloeiras e antiquários da China, Hong Kong, Nova Iorque, Londres, Amesterdão e Mónaco. A colecção Sapage inclui apenas sete bronzes arcaicos, nomeadamente: um jarro para vinho *jue* (爵) da dinastia Shang; um recipiente para alimentos *gui* (簋), um recipiente para bebidas *hu* (壺), uma fivela para cinto, um punhal e um dragão da dinastia Zhou; e uma tartaruga da dinastia Han.

O acervo de João Lourenço Estrada (1923), hoje na posse da Fundação Ernesto Lourenço Estrada & Filhos, possui um núcleo dedicado à China. Neste último encontram-se seis bronzes arcaicos. Três deles são da Dinastia Shang: um *hu*, 壺, recipiente para vinho, em forma de elefante; um *ding*, 鼎, recipiente para comida; um *guang*, 光, recipiente para vinho, em forma de dragão). Um *hufu*, (虎符, salvo-conduto em forma de tigre em bronze damasquinado¹³) é da dinastia Zhou Oriental; e um *hu*, 壺, e uma lanterna funerária em forma de touro são da Dinastia Han do ocidente.

No Museu da Fundação Oriente expõem-se apenas três peças de bronze que aqui interessam: um tambor (depósito do Museu Nacional Machado de Castro da colecção de Camilo Pessanha) e dois espelhos, todos da

¹³ Objectos constituídos por duas peças que representavam uma autoridade política ou militar.

dinastia Han (há ainda outro espelho, mas da dinastia Tang). O tambor era utilizado por etnias do sudeste em ritos sacrificiais. Os espelhos circulares, transportados tanto em vida como no túmulo, eram objectos de protecção pessoal para afugentar espíritos malignos.

Em face deste panorama, conclui-se que as colecções portuguesas são extremamente reduzidas e, em geral, pouco representativas das tipologias e da notável qualidade decorativa dos bronzes rituais chineses. Não que seja necessário um grande número de peças para se formar uma boa colecção. Da colecção do advogado de Nova Iorque Daniel Shapiro constam apenas catorze peças, adquiridas ao longo de vinte e cinco anos. Datam, na sua maioria, da dinastia Shang e são de qualidade excepcional, rivalizando com as que se encontram em museus de renome.

Quanto à quantidade de peças, a relativa excepção é a colecção de bronzes de José de Guimarães, que se encontram actualmente no CIAJG, em Guimarães. As demais colecções de portugueses percorrem várias dinastias chinesas e incluem mobiliário, porcelanas, vestuário, marfins, etc., contando com um número residual de peças de bronzes rituais. No caso da de José de Guimarães, o interesse é dirigido para a arte funerária: no que diz respeito à China, para as terracotas, os bronzes e os jades das Dinastias Shang, Zhou e Han. Daí os bronzes ascenderem a trinta e uma peças.

A colecção de José de Guimarães

José de Guimarães (José Maria Fernandes Marques, 1939), artista plástico e coronel reformado do Exército Português, da arma de engenharia, começou a coleccionar arte chinesa em 1988, quando se deslocou à Coreia do Sul para construir uma escultura no Parque Olímpico de Seul, a convite do crítico de arte Pierre Restany. Aproveitou então para conhecer os países vizinhos:

Foi nessa altura que adquiri as primeiras peças chinesas de terracota, depois vieram os jades e os bronzes, sempre no gosto das culturas arcaicas e com a ideia de as compreender. (Dantas, 2011,19)¹⁴

¹⁴ Depoimento recolhido em conversa com Nuno Faria.

A época era auspiciosa para começar a coleccionar bronzes arcaicos chineses. Desde há quarenta anos atrás e a velocidade crescente, tem vindo a ser descoberto na China um grande número de estações arqueológicas. Como consequência, não só aumentou o conhecimento na área como aumentou a quantidade de objectos tumulares disponíveis.

Em 2011-2012, José de Guimarães deu a conhecer ao público a sua colecção de jades e bronzes arcaicos chineses, numa exposição no Museu do Centro Científico e Cultural de Macau, em Lisboa, com o patrocínio da Fundação Jorge Álvares. Comissariada por Nuno Faria e Rui Oliveira Lopes, a exposição reuniu mais de cem objectos datando do Neolítico até à dinastia Han. Lado a lado com as peças, foram expostas obras do próprio José de Guimarães que reflectem o seu processo de aproximação à cultura chinesa.

A colecção de José de Guimarães está completamente inventariada e consta do catálogo dessa exposição, *Bronzes e jades da China Antiga. Colecção José de Guimarães*. Um erro na numeração (salta de 12 para 16) perfaz erroneamente o total de 36, quando são, na verdade, 31 peças de bronze. Uma única fotografia de cada peça, ocupando uma página inteira, é antecedida por um breve texto com a ficha técnica, assim como a descrição da tipologia, a que acresce, episodicamente, uma descrição dessa peça específica. Teria sido vantajoso apresentar mais fotografias de cada peça, dando conta de pormenores interessantes, como o taotie ou inscrições. Em cada descrição, seria ainda vantajoso apresentar, para comparação, a referência actualizada a bronzes semelhantes (quanto às inscrições, quanto à decoração, quanto à tipologia, etc.) recentemente escavados na China ou presentes noutras colecções. Além disso, o registo de cada peça deveria ser acompanhado da sua biografia cultural, informando o leitor acerca dos seus anteriores possuidores e dos locais nos quais esteve exposta e obras nas quais foi mencionada. Em falta está ainda a apresentação dos resultados de análises laboratoriais, identificando a composição elementar das peças e sua densidade (ligas químicas) e os rácios de isótopos de chumbo.

O catálogo contém ainda três artigos, em português e inglês. Principia com um ensaio teórico do curador Nuno Faria, actual director artístico do CIAJG, acerca da importância da viagem, física e espiritual, na obra de José de Guimarães. Segue-se um texto muito extenso de Elisabetta Colla, do CCCM, sobre a história da China antiga, desde o Neolítico até à Dinastia

Han. Rui Oliveira Lopes, da FBAUL, debruça-se sobre o imaginário espiritual e a simbologia da autoridade política presente nos jades e bronzes rituais chineses. Mas falta um texto informativo e crítico acerca da colecção em causa, no qual fossem apontados os seus méritos, deficiências e características e se estabelecessem comparações com outras colecções internacionais. Também não existem fotografias acerca da exposição em si, isto é, o catálogo não reflecte o projecto da exposição em termos de imagem.

Quanto a recipientes para cozinhar, existe um *li* (鬲) e um *ding* (鼎), mas nenhum *liding* (鬲鼎), nenhum *fangding* (方鼎) e nenhum *yan* (甗). Quanto a recipientes para alimentos, existe um *dou* (豆), mas nenhum *gui* (簋), nenhum *dui* (敦), nenhum *fu* (簠), nenhum *xu* (盬) e nenhum *yu* (鬲). Quanto a recipientes para água, existe um *jian* (鉴), mas nenhum *pan* (盤) e nenhum *yi* (匜). Quanto a recipientes para aquecer bebidas, existe um *he* (盞), mas nenhum *jue* (爵), nenhum *jiao* (角) e nenhum *jia* (罍). Quanto a recipientes para servir bebidas, existem sete *hu* (壺), três *guang* (光), um *gu* (觚), um *zun* (尊), mas nenhum *fangyi* (方彝), nenhum *you* (卣), nenhum *lei* (罍) e nenhum *bu* (甗). As formas mais frequentes nas colecções de todo o mundo são os *ding* (鼎) e *fangding* (方鼎), os *jue* (爵), os *zun* (尊) e os *gu* (觚). Da colecção de José de Guimarães não consta, todavia, nenhum *fangding* (方鼎) nem nenhum *jue* (爵). Existem ainda um espelho *jian* (鉴), três salvo-condutos em forma de tigre *hufu* (虎符), quatro animais, duas lanternas e um incensório.

A dinastia Zhou é, de longe, a mais representada, com 22/24 objectos (14 recipientes para vinho, 2 recipientes para alimentos, 3 salvo-condutos, 3 animais, 1 lanterna e 1 espelho). No interior da Dinastia Zhou, o Período dos Estados Combatentes é, também de longe, o mais representado (19 peças). Existem apenas 5/6 peças Shang (um recipiente para alimentos e os restantes para vinho, além de uma figura animal) e 2/3 peças Han (lanternas e incensório).

A história e natureza da colecção

É interessante perceber aqui a figura do artista-coleccionador, o facto de se tratar da colecção de um artista plástico, um artista plástico ‘pop’ que

colecciona arte tribal e arqueológica, e não arte contemporânea. Ora, um artista plástico decerto colecciona arte arqueológica de modo diferente de um historiador ou de um negociante.

Em ‘Collecting reconsidered’, Susan Pearce distingue três grandes tipos de colecções. Não se excluem umas às outras nem significa que sejam os únicos tipos existentes. São elas: as colecções de lembranças (souvenirs), as colecções fetichistas e as colecções sistemáticas.

As colecções de lembranças são conjuntos de objectos através dos quais o coleccionador autentifica o seu próprio passado. Trazem, de algum modo, esse passado específico, individual, para o presente. O papel principal pertence ao sujeito coleccionador e à sua história pessoal; os objectos desempenham um papel secundário. Em geral, estas colecções não são expostas pelos museus porque são importantes apenas para aquele que as adquiriu.

Nas colecções fetichistas, o coleccionador comporta-se como se estivesse enfeitiçado pelo objecto, sejam caixas de fósforos, selos ou latas de refrigerantes. O que acontece com as colecções fetichistas é a mera aquisição obsessiva do mesmo tipo de objectos, isto é, de amostras. Aqui o papel principal pertence aos objectos, que são venerados e definem a personalidade do coleccionador. Aos olhos dos curadores, estas colecções parecem estéreis, descontextualizadas e falhas de todo o esforço de compreensão. Daí que “nos museus, por isso, surjam como dissociadas e estáticas, flutuando numa espécie de limbo sem propósito” (Pearce, 1994, 201).

As colecções sistemáticas são geralmente levadas a cabo na área das ciências naturais, das expedições antropológicas planeadas, das escavações arqueológicas ou na procura de material histórico para criar uma sala de época. Apresentam um carácter racional, isto é, dependem de princípios de organização. Os coleccionadores sistemáticos procuram, não amostras, mas exemplares que representem todos os outros objectos do mesmo tipo de modo a completar séries. Neste caso, “Coleccionar é geralmente um acto intelectual positivo projectado no sentido de demonstrar um ponto de vista” (Pearce, 1994, 202). Uma vez que assim é, estas colecções requerem o olhar público. Além disso, pela sua natureza, clamam por um espaço organizado no qual a sequência das suas séries apareça como óbvia. Não admira, portanto, que sejam as colecções mais desejadas pelos curadores.

Ainda de acordo com Pearce, todas as colecções são um reflexo de nós próprios: perante colecções de lembranças, olhamos para o nosso passado; perante colecções fetichistas, olhamos para as nossas obsessões; perante colecções sistemáticas, olhamos para o nosso conhecimento, tal como ele é construído pela nossa cultura particular.

Será que as colecções de José de Guimarães se inserem cabalmente em algum destes três grandes modelos? Não podem ser reduzidas a meras colecções de lembranças, embora traduzam momentos passados da sua vida. E também não podem ser reduzidas a colecções fetichistas, embora espelhem as obsessões do coleccionador. Mas serão colecções sistemáticas? Procurou José de Guimarães exemplares que representem todos os objectos do mesmo tipo no intuito de completar séries? Uma vez que me debruço aqui somente sobre um segmento das suas colecções – os bronzes arcaicos chineses – não posso atrever-me a responder a essa questão. Seria preciso analisá-las no seu conjunto. É certo que Guimarães partilha com o coleccionador sistemático o desejo de exhibir a sua colecção.

No entanto, no caso particular dos bronzes chineses, se a sistematicidade foi o propósito de Guimarães, não terá sido totalmente bem sucedido. Há muitas lacunas a preencher quanto às diferentes tipologias dos recipientes funerários e, por outro lado, repetições de tipologias aparentemente inexplicáveis.

Embora seja obviamente importante para José de Guimarães o papel histórico que os recipientes desempenharam, a linha de orientação que preside à escolha dos objectos no interior desse papel histórico é, de acordo com Nuno Faria, a seguinte:

A escolha dos objectos é ditada, em primeira instância, pela intensidade formal e simbólica do objecto – a sua presença, energia e qualidade de mistério –, prevalecendo sobre uma preocupação de abrangência ou de incidência, tantas vezes associadas a montagens das mais variadas colecções. (citado em Dantas, 2011).

É a vibração formal e simbólica proveniente do objecto que primeiro atrai José de Guimarães, serem peças funerárias condutoras de uma energia que estabelece uma relação entre a terra e o céu, o visível e o invisível, o material e o espiritual.

Trata-se, portanto, não de um coleccionador antes de mais racionalista, sistemático, que tenderia a procurar exemplares de cada uma das tipologias de objectos ou a seguir uma outra qualquer linha condutora, mas de um coleccionador no qual o afecto desempenha um papel importante. ‘Afecto’ no sentido em que Guimarães se deixa afectar pelo objecto e que é essa capacidade de se sentir afectado que o move enquanto coleccionador e dita primeiro a escolha dos objectos. Tratar-se-á esta, então, não de uma colecção pertencente aos três grandes modelos de Pearce, mas uma colecção de um tipo mais raro, uma colecção de artista, ou seja, uma colecção cuja razão de ser está intimamente relacionada com a própria obra artística do coleccionador.

Esta característica talvez explique as lacunas e aparentes incoerências na colecção, por exemplo, o número desproporcionado de recipientes para vinho e o número desproporcionado de objectos Zhou. Haverá naturalmente, além disso, condicionantes de outro tipo na escolha dos objectos. De acordo com Rita Bertrand, as colecções de Guimarães “são construídas lentamente, sobretudo graças a «compras acessíveis» em feiras, onde também tem adquirido retratos antigos e bonecos.” (Bertrand, 2016). A expressão “compras acessíveis” não é clarificada: tanto pode referir acessibilidade económica como acessibilidade de locais ou processos. Acresce que nem todos os bronzes chineses adquiridos pelo artista constam da colecção tornada pública, pelo que existe a possibilidade de as peças melhores estarem ainda na sua posse.

Conclusão

Devido ao virtuosismo técnico e à excelência artística e ainda devido à importante função social e à riqueza simbólica de que fazem prova, os bronzes arcaicos chineses são um tema aliciante. Das muito recuadas dinastias Shang e Zhou não restou nenhuma arquitectura nem escultura monumental. São os bronzes rituais que constituem o grande testemunho da qualidade técnica e artística alcançada nos alvares da civilização chinesa.

Desafortunadamente, como se viu, estas peças rareiam em Portugal; e a colecção mais numerosa, a de José de Guimarães, conta com várias limitações. Para finalizar, portanto, serão de seguida indicados museus de outros países onde poderão ser apreciadas colecções de bronzes chineses

arcaicos de grande qualidade e ter assim um vislumbre do mundo remoto e fascinante dos Shang e dos Zhou.

A China em primeiro lugar, onde os bronzes arcaicos são uma das grandes estrelas do Museu de Xangai. Em Pequim, são a estrela do Poly Art Museum. A visitar também o Beijing National Museum. E ainda o Museu Provincial de Henan., o Museu Provincial do Hubei e o Museu de Sanxing-dui. Em Taipé, Taiwan, o Museu do Palácio Nacional conta com peças de vulto.

No Japão, existem igualmente colecções dignas de nota, como a colecção Sakamoto de 380 peças do Museu Nacional de Nara; a da família Fujita no Museu Fujita, em Osaka; a da família Sumitomo no Museu Sen-oku Hakukokan, em Quioto; a colecção Kanō no Museu de Belas-Artes Hakutsuru, em Kobe; e a da família Nezu no Museu Nezu, em Tóquio. Ainda em Tóquio, algumas peças podem ser apreciadas no Museu Nacional.

Mais perto, o Museu Cernuschi e o Museu Guimet são os locais a rumar em Paris; no Reino Unido, o Museu Ashmolean e o Museu Britânico, assim como as Chinese Galleries de Compton Verney, no Warwickshire; em Estocolmo, o Museu das Antiguidades do Extremo-Oriente onde a colecção do Rei Gustavo VI da Suécia e a colecção Hellstrom estão alojadas.

Por fim, nos EUA, a ver a importante colecção Arthur M Sackler no Metropolitan Museum of Art e no The Sackler Collections em Nova Iorque; no Art Museum, em Princeton; na Galeria The Sackler Gallery, no Smithsonian Institute, em Washington, D.C.; e no Museu Foog dos Museus de Arte de Harvard. A colecção de Avery Brundage encontra-se no Asian Art Museum de San Francisco; e a colecção de Alfred F. Pillsbury no Minneapolis Institute of Arts. Ainda a ver, o City Art Museum of St.Louis.

Reference list:

- Art & Antiques* (Março de 2014) *Winning Bronze*. Retirado de:
<http://www.artandantiquesmag.com/2014/03/chinese-bronzes/>
- Bertrand, Rita (20-1-2016) José de Guimarães, o Operário Pop. In *Sábado*. Retirado de:
<https://www.sabado.pt/gps/detalhe/jose-de-guimaraes-o-operario-pop>
- Botas, João (22-12-2014) “Notas sobre a Arte Chinesa” de J. V. Jorge, in *Macau Antigo*. Retirado de: http://macauantigo.blogspot.pt/2014_12_01_archive.html
- Bronzes e jades da China antiga. Coleção José de Guimarães*. Newsletter do CCCM. Retirado de: <file:///C:/Users/123/Desktop/BronzeGuimaraesc20120228213642.pdf>
- CCCM-FJA (2011) *Bronzes e jades da China antiga. Coleção José de Guimarães* Lisboa: Centro Científico e Cultural de Macau
- Bussagli, Mario (1966) *Chinese Bronzes*, Londres: Cassel London, 1987
- Catálogo do Museu Ibérico de Arqueologia e Arte de Abrantes*. Retirado de:
<http://miaa.cm-abrantes.pt/catalogo1.pdf>
- Cervera, Isabel (1989) *Historia del Arte n. 23: El Arte Chino*, Madrid
- Chang, K.C. (1983) The Animal in Shang and Chou Bronze Art, in *Art, Myth and Ritual: the Path to Political Authority in Ancient China*, Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press, pp. 527-554.
- Chase, W.T. (2007), Chinese Bronzes: Casting, Finishing, Patination, and Corrosion, in Scott, David, Jack A., Podany, Jerry, Considine, Brian B. (eds.) *Ancient and Historical Metals. Conservation and Scientific Research*, Singapura: Electronic Edition. The J. Pail Getty Trust, pp. 85-117
- CIAJG (Site do) (s/d). Retirado de: http://www.ciajg.pt/_missao_3
- Colla, Elizabetta (2011) A China Antiga, do Neolítico à Dinastia Han, in *Bronzes e Jades da China Antiga na Coleção José de Guimarães*, Lisboa: Centro Científico e Cultural de Macau, pp. 21-50
- Dantas, Rui Abreu (ed.) (2011) *Bronzes e jades da China antiga. Coleção José de Guimarães*, Lisboa: Centro Científico e Cultural de Macau.
- Deydier, Christian (2016) *Initiation aux Bronzes Archaiques Chinois. Leur importance dans la culture chinoise, leurs formes, leurs fonctions et leurs décors*, Paris : Christian Deydier.
- Do Neolítico ao último imperador. A perspectiva de um colecionador de Macau* (1994), catálogo da exposição no Palácio Nacional de Queluz, IPPAA e Governo de Macau.
- Faria, Nuno (2011) A Viagem como Exercício Espiritual no Trabalho de José de Guimarães, in *Bronzes e Jades da China Antiga na Coleção José de Guimarães*, Lisboa: Centro Científico e Cultural de Macau, pp. 9-20.

- Hesemann, Sabine (1999) “La edad del bronce y la dinastía Shang” e “Zhou: una dinastia, três épocas y los grandes filósofos de China”, in Fahr-Becker, Gabriell (ed.) *Arte Asiático*, Kohlín: Köneman, Ed. Espanhola, 2000, pp. 22-59
- Hoving, Thomas (1997) Fakebusters, Fakery and How to Tell a Fake, in *False Impressions. The Hunt for Big-Time Art Fakes*, Nova Iorque: Touchstone, pp. 19-23
- Knightley, David E (1978) Sources of Shang History, Berkeley and LA: Univ. of California Press, p. 137
- Lopes, Rui O. (2011) Imaginário espiritual e símbolos da autoridade política nos jades e bronzes rituais da China Antiga, in *Bronzes e Jades da China Antiga na Coleção José de Guimarães*, Lisboa: Centro Científico e Cultural de Macau, pp. 51-85
- Moorhouse, Judith (1985) *Collecting Oriental Antiques*, Londres: Hamlyn
- Pearce, Susan M., (1994) Collecting reconsidered, in Pearce, Susan M. (Ed.) *Interpreting Objects and Collections*, Londres & Nova Iorque: Routledge, pp. 193-204.
- Rawson, Jessica (2007) *The British Museum Book of Chinese Art*, Londres: The British Museum Press.
- Reinhardt, Katrinka (1997) Mining and Smelting Technology and the Politics of Bronze in Shang and Western Zhou China: An Inquiry into the Bronze Age Interaction Sphere, Montreal: East Asian Studies Department, McGill University. Tese de Mestrado.
- Ribeiro, José Diogo Henriques Seco (2002) A Coleção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha, in Arquivo Coimbrão. Boletim da Biblioteca Municipal, vol. XXXV; pp. 115-283.
- Shapiro, Daniel (2014) *Chinese Archaic Bronzes. The Collection of Daniel Shapiro*, Nova Iorque: J.J. Lally & Company. Retirado de: file:///C:/Users/123/Desktop/bronze_catalogue.pdf
- Stourton, James (2007) Bronzes and ceramics in Taiwan, in *Great Collectors of Our Time. Art collecting since 1945*, Londres: Scala, pp. 283-287
- Watson, William (1962) *Ancient Chinese Bronzes*, Londres: Faber and Faber, 2ª edição, 1977
- Wen Fong (ed.) (1980) *The Great Bronze Age of China. An Exhibition from the People's Republic of China*, Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art.