

ENTRE PAISAGENS:

FLUTUAÇÕES E EMERGÊNCIAS DA ESCURIDÃO

THAIS MIYABE UEDA

PORTO ALEGRE | 2021

ENTRE PAISAGENS:

FLUTUAÇÕES E EMERGÊNCIAS DA ESCURIDÃO

THAIS MIYABE UEDA

PORTO ALEGRE | 2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

ENTRE PAISAGENS:

FLUTUAÇÕES E EMERGÊNCIAS DA ESCURIDÃO

THAIS MIYABE UEDA

PORTO ALEGRE | 2021

CIP - Catalogação na Publicação

Ueda, Thais Miyabe
Entre paisagens: flutuações e emergências da
escuridão / Thais Miyabe Ueda. -- 2021.
104 f.
Orientadora: Sandra Rey.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2021.

1. desenho. 2. paisagem. 3. oriente-ocidente. 4.
flutuação. 5. escuridão. I. Rey, Sandra, orient. II.
Título.

ENTRE PAISAGENS:

FLUTUAÇÕES E EMERGÊNCIAS DA ESCURIDÃO

THAIS MIYABE UEDA

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Sandra Rey.

Área de concentração: Poéticas Visuais

PORTO ALEGRE | 2021

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Sandra Rey (PPGAV/IA/UFRGS)

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Vicente Martinez Barrios (IDA/IA/UnB)

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha (PPGAV/IA/UFRGS)

Prof. Dr. Flavio Roberto Gonçalves (PPGAV/IA/UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Sandra Rey, pelo acolhimento e confiança em minha pesquisa, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS e à CAPES pela bolsa concedida.

Aos professores da banca examinadora, que se dispuseram e contribuíram com seus conhecimentos.

Aos professores e colegas de mestrado, pelos ensinamentos e trocas.

Ao Museu do Trabalho, pelo espaço gentilmente cedido para uso do atelier e pela grande disposição para diálogo.

Aos amigos Claudia Hamerski, Luciana Miyuki, Luiza Sandler, Maria Valéria Bonin e Rafael Miyashiro, pela generosidade antes e durante o correr desta pesquisa.

À minha família, por todo apoio e bases fortes. Às minhas filhas, que me inspiram e fortalecem o meu dia.

Ao meu querido Hugo Rodrigues, por todo amor, apoio e companhia.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo fazer avançar o processo de criação artística e investigar as relações teóricas dessa prática. Para tanto, busca refletir sobre os procedimentos envolvidos na série *Fragmentos de uma paisagem noturna*, que se trata de imagens sem referencial real, construídas no processo de feitura. Do trabalho, aspectos plásticos como a escuridão e a flutuação se entrelaçam com questões envolvendo o olhar e o desenho. A análise se estende para produções decorrentes da pesquisa, buscando aprofundar os estudos. A investigação, em um âmbito pessoal, teve a importância de trazer, por meio das imagens produzidas e das referências artísticas e teóricas, uma tentativa de compreensão de si e do mundo, levantando questionamentos e percepções sobre as transversalidades entre culturas. Dessa forma, a paisagem permite a compreensão de novas significações ao colocar simultaneamente sujeito e objeto no campo da representação. O estudo lança um olhar para a produção dos artistas Masao Yamamoto e Cristina Ataíde. Para o aprofundamento teórico, François Jullien, Alain Roger e Pierre Ryckmans são alguns dos autores que possibilitam elucidar o processo poético.

Palavras-chave: desenho, paisagem, oriente, ocidente, flutuação, escuridão, memória

ABSTRACT

This work aims to advance the process of artistic creation and investigates the theoretical relationships of this practice. For that purpose, the research seeks to ponder on the procedures involved in the Fragments of a nocturnal landscape series, which are images without a real reference, built in the production process. From the works, plastic aspects such as darkness and fluctuation are intertwined with issues involving the view and drawing. The analysis extends to works resulting from the research, seeking an in-depth study. The investigation, on a personal level, had the importance of bringing, through the images produced and from artistic and theoretical references, an attempt to understand oneself and the world, raising questions and perceptions about transversalities between cultures. In this way, the landscape allows the understanding of new meanings by simultaneously placing subject and object in the field of representation. The study examines the creations of artists Masao Yamamoto and Cristina Ataíde. For theoretical deepening, François Jullien, Alain Roger and Pierre Ryckmans are some of the authors who make it possible to elucidate the poetic process.

Keywords: *drawing, landscape, East, West, fluctuation, darkness, memory*

SUMÁRIO

RESUMO	07
INTRODUÇÃO	11
REFLETINDO A PAISAGEM	
I. Um primeiro olhar	16
II. Paisagem chinesa	18
III. Paisagem japonesa	26
IV. Aproximações: as paisagens imaginárias de Guignard	31
FLUTUAÇÕES	
I. Fragmentos de uma paisagem noturna	36
Processo mental e memória	42
Figura e Fundo	43
Densidades	47
Monocromia e o papel	49
II. Passagens	
Horizonte ativado	52
Na dobra, a paisagem	57
A paisagem em mim	65
OLHAR REVERSO	
I. Um olhar reverso para a paisagem	72
II. Faces da montanha	76
III. Diálogos	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96



INTRODUÇÃO

A paisagem já era um tema presente e recorrente em minhas produções artísticas anteriores. No entanto, o que sucitou o desejo desta pesquisa foram os trabalhos desenvolvidos durante a residência artística no EAC (Espacio de Arte Contemporaneo) em Montevideu, Uruguai, em 2018. Instalada em um antigo cárcere desativado, a instituição gentilmente cedeu a oportunidade de realizar experimentações nas paredes que permaneciam em seu estado original e quase em ruínas. Desenvolvi então uma série de desenhos de montanhas sem utilizar nenhum referencial real ou imagético, mas que emergiam de um sentimento de ausência de relevos terrestres, da lembrança de minha cidade natal.

Ao rememorar essa experiência e algumas produções anteriores, percebo que as imagens que surgem em meus trabalhos são muitas vezes criadas num espaço mental, partem de um fluxo interior em busca de materialização. Perceber e pontuar essa etapa inicial do processo de criação se revelou uma instigante questão, bem como o desejo de identificar e analisar os elementos intrínsecos, dinâmicos e sensíveis.

Os desenhos produzidos durante a disciplina *Ensaio como forma*¹ se tornaram objeto de análise da presente dissertação, principiando um estudo sobre a paisagem que se construiu de modo mais específico sobre a paisagem oriental. Foram dois os motivos para essa abordagem.

O primeiro se insere em uma questão biográfica relacionada à minha ascendência japonesa, que busca mesclar um certo ideal pessoal à um lugar intermediário,

PÁGINA ANTERIOR

FIG. 01. Registros da intervenção realizada no EAC, Montevideu, 2018. Fotos da autora.

1 Ministrada pela professora Sandra Terezinha Rey.

flutuante, no campo cultural artístico entre o Ocidente e o Oriente². Desse modo, realizei um breve levantamento sobre o pensamento oriental e suas particularidades, podendo identificar tópicos arraigados em meu próprio pensamento – sem que eu tivesse clareza ou notasse alguma ligação – e observar a interferência de subjetividades e experiências pessoais que acabam sendo evocadas no campo da arte. Por outro lado, a pesquisa exigiu um examinar permeável à trocas, definições e negociações entre as diferenças culturais e, ao mesmo tempo, um cuidado em não evidenciar fronteiras e limites, estabelecer comparações e valores.

O segundo motivo é a influência do *shodô* – caligrafia japonesa – na minha prática artística por meio de certa apropriação técnica e expressiva, estabelecendo uma conexão com a cultura oriental que permeia todo meu processo de criação, seja visual, referencial ou em relações mais sutis. Tendo a tinta e o pincel como instrumentos básicos e que sua utilização definem as paisagens orientais como pinturas, desponta o primeiro debate em relação ao desenho, seus limiares e contaminações. Somando ao debate, exploro e analiso um dos principais procedimentos realizado na produção da pesquisa, que consiste em cobrir toda a superfície de fundo com tinta acrílica preta, proporcionando uma experiência que se aproxima à pintura.

Para o desenvolvimento desta dissertação, o texto está estruturado três capítulos: o primeiro, *Refletindo a paisagem*, traz uma compreensão sobre a paisagem chinesa e a japonesa, seus fundamentos e valores intrínsecos. O segundo, *Flutuações*, analisa minha produção, objeto desta pesquisa, e trabalhos realizados nas disciplinas do mestrado. O terceiro, *Olhar reverso*, aborda as referências artísticas e teóricas que permearam esta investigação, bem como questões pertinentes que perpassam todo o processo.

Segundo a etimologia da palavra *refletir*, a inscrição do latim *re* significa “outra vez, novamente” e *flexus*, “dobrado, fletido”, do verbo *flectere*, “dobrar”, sugerindo um movimento de desvio, fazendo um retrocesso, além de outros significados como a reflexão física, deixar-se transparecer ou meditar sobre determinado assunto. Entretanto, para o título do primeiro capítulo, tomo a palavra *refletir* emprestada de um dos conceitos fundamentais da filosofia do sinólogo François Jullien, apresentado em *Viver de Paisagem*³. O autor utiliza a palavra para, em vez de colocar lado a lado duas culturas, posicioná-las numa divisão exploratória, possibilitando refletir, em seu significado pleno, uma às outras, sendo nesse sentido que a emprego como um eixo norteador acerca da investigação sobre a paisagem oriental⁴. O capítulo está dividido em três tópicos: o estudo da paisagem que se origina na China, sua influência e

2 Tomando a definição de Ferguson sobre o Ocidente como sendo “muito mais do que apenas uma expressão geográfica (...) um conjunto de normas, comportamentos e instituições com fronteiras nebulosas ao extremo.” (FERGUNSON, 2012, p. 71), atribuo, à título desta pesquisa, o termo Ocidente às manifestações artísticas européias fundamentadas nas civilizações greco-romanas e influenciadas pela tradição do Renascimento. Por conseguinte, o Oriente irá se configurar nas expressões artísticas da China e do Japão.

3 No original: *Living off landscape*. Tradução livre da autora.

4 Cabe salientar que minha intenção nesta pesquisa não é apresentar a paisagem oriental e ocidental para traçar comparações e diferenças, mas descrever as características da paisagem oriental com o cuidado e atenção de não estabelecer comparações ou atribuir valores.

difusão na pintura japonesa, e como a visualidade da paisagem oriental é percebida no Ocidente, por meio da análise das obras de Alberto Guignard.

O segundo capítulo, *Flutuações*, está dividido em duas partes: na primeira, *Fragmentos de uma paisagem noturna*, apresento como a imagem se constrói na série objeto desta pesquisa, em que o trabalho mental envolve grande parte do processo. Velar completamente a superfície do papel suscitaram diversas reflexões sobre fronteiras: o desenho e a pintura, a figura e o fundo, densidades e sutilezas. Por utilizar um enfoque metodológico baseada em uma abordagem qualitativa, descrevo pormenorizadamente os procedimentos realizados para chegar a um estudo sobre as situações ocorridas no desencadear artístico. No entanto, mesmo tendo uma base estruturadora de análise, por vezes enfrentamos momentos turvos no percurso da pesquisa em artes, em que nos falta clareza para formular questionamentos e identificar recorrências, ou uma objetividade cega acoberta a sutileza de nossas motivações e percepções que emergem do próprio trabalho. Desse modo, flutuar é deixar-se levar, é admitir hesitações e indecisões para se abrir à possibilidades e experiências. Encerrando a primeira parte, abordo também duas temáticas necessárias à minha produção: a monocromia e o papel. Na segunda parte trago três trabalhos realizados nas disciplinas do mestrado como forma de aprofundar o debate: *Horizonte ativado* recorre ao referencial real – as margens do rio Gualba – para tratar sobre o gesto e as relações formais do desenho. *Na dobra, a paisagem* examina o universo que me cerca, como objetos ou o próprio espaço de trabalho, buscando compreender como esses elementos atuam

no pensamento e na concepção artística. A *paisagem em mim* consiste em desenhos feitos sobre monotipias, buscando situar alguns conceitos estudados na pesquisa e introduzindo a questão da imaginação.

O terceiro capítulo detém considerações acerca da perspectiva e traz os referenciais artísticos e teóricos sobre os quais minha produção encontra respaldo. Retomo o pensamento de Jullien para alicerçar questões a respeito do olhar, sobre os quais permite emergir um conceito operatório: chamo de *olhar reverso* esse fluxo que atravessa os trabalhos, que se formulam na interioridade do espaço mental. Cito o trabalho de Sandra Rey, que evoca o caráter imaginário da paisagem e instiga as leis da perspectiva por meio da reorganização de imagens, e também procuro olhar para artistas que incorporaram o tema da montanha em suas obras como Hokusai, Cézanne e Evandro Carlos Jardim, detendo-se na análise das estratégias visuais e simbólicas. Por fim, traço relações entre a minha produção e os trabalhos de Masao Yamamoto e Cristina Ataíde.

Os principais autores que fundamentam a pesquisa são: Javier Maderuelo (2008) e Alain Roger (2014) no que confere a paisagem contemporânea; Anne Cauquelin (2007), sobre a paisagem ocidental; François Cheng (2008) e Pierre Ryckmans (2010), sobre a paisagem chinesa; Michiko Okano (2007) e Junichiro Tanizaki (1999), no que tange a noções estéticas japonesas; François Jullien (2018), que aborda a relação da pintura chinesa com a paisagem; Jean Paul Sartre (1940), que discorre sobre como o imaginário se opera na consciência e sobre a subjetividade que se projeta nas produções artísticas; e Sandra Rey (2002), no que se refere à metodologia da pesquisa em arte.

Optar pelo caminho que se envereda pelo pensamento oriental foi como um salto na escuridão. Contrastando com os preceitos metafísicos ou teológicos do pensamento ocidental e, conseqüentemente, o grego, suas concepções são marcadamente simples e sintéticas à primeira vista, porém a assimilação desenrola-se por todo um entendimento de seus fundamentos culturais, organizados por meio de um sentimento íntimo da unidade do mundo, e renuncia a qualquer separação entre o lógico e o real. Além disso, a sobreposição de signos e símbolos abstratos para especificar ideias em vez da expressão em forma de conceitos se configura em um enigma intimidador ao se empreender uma pesquisa. Desse modo, me provocava a ideia de buscar referências que se distanciassem das hegemonias europeias e norte-americanas, e mesmo propor um pensar híbrido. No mundo atual, onde muitas convicções parecem já edificadas, a arte permite descortinar novos horizontes que merecem ser olhados e explorados com atenção.

Nos textos, termos estrangeiros estão escritos em itálico. Decidi por não utilizar caracteres japoneses e chineses ao me referir à termos e nomes nesses idiomas ao encontrar dificuldade em uma padronização, pois a maior parte da literatura sobre a paisagem ou o pensamento chinês não oferece a transcrição original. Dessa forma, sigo as normas *pinyin*⁵ para o chinês e *romaji*⁶ (para o japonês), mantendo apenas o ideograma de *shanshui* (山水) – paisagem – cujo desenho considero bastante

elucidativo. Particularmente, acredito que o acesso aos ideogramas que definem os termos permitiria uma melhor compreensão de todas as noções abarcadas, uma vez que um único ideograma contém uma vasta gama de significados e utilizações.

5 O *pinyin* é um sistema criado na China para transcrever os ideogramas em letras romanas.

6 Tendo considerável influência do chinês no vocabulário e na fonologia, o idioma japonês também possui um sistema próprio de romanização chamado *romaji*. Atualmente, existem diversos sistemas de romanização em uso, sendo o sistema Hepburn utilizado nesta dissertação. Para apontar vogais prolongadas, será utilizado o acento circunflexo como substituto.

REFLETINDO A PAISAGEM

UM PRIMEIRO OLHAR

Ao adotar a paisagem como referencial no processo de criação artística, é preciso considerar que esse gênero se fez presente tardiamente no percurso da História da Arte Ocidental, tendo suas primeiras aparições no Renascimento. O filósofo francês Alain Roger especifica que o nascimento da paisagem se deu em decorrência da junção de dois fatores complementares: o primeiro seria a laicização de elementos naturais, que se emancipam das cenas religiosas, e o segundo, a reorganização desses elementos no espaço sob mediação da distância (Roger, 2014, p. 76). A técnica da perspectiva aplicadas à pintura e a aparição da “janela” no universo pictórico, estabelecendo uma nítida distinção entre o apreciado e o espectador da cena, legitimam e convertem o território em paisagem.

A paisagem afirmou-se como gênero autônomo a partir do século XVI na Europa e, durante o período Moderno, o homem passa gradualmente a estar menos em contato direto com a natureza, incorporando a cidade na ideia de paisagem. Na experiência artística se opera uma mediação da imagem urbana ainda em definição, criando reflexões, colhendo emoções e vivências, além de questionamentos críticos e formas de pensar o lugar.

Apesar de muitos críticos afirmarem que a paisagem nunca esteve reduzida à sua realidade física, descartando cada vez mais com veemência um caráter imanente ou transcendente em sua gênese, sua prática tem ido além da representação bucólica e da imagem, não se limitando apenas à compreensão visual, objetiva e descritiva. Nos anos 1960-70, as práticas artísticas de *land-art* e *site-specific* abrem um caminho para a paisagem deixar de ser pensada em categorias fixas e permanentes.

Ideias de mobilidade, transitoriedade e transformação sobrepõem-se à diversos tipos de abordagem, tanto em nível conceitual quanto formal, em uma fusão entre meios e linguagens artísticas. O emprego da palavra paisagem passa a ser utilizada por outros campos do conhecimento como a biologia, a geografia, o urbanismo e a política, demonstrando a fixação de disciplinas científicas e acadêmicas pelo termo. Mais que um gênero pictórico ou um tema de composição arquitetônica, a paisagem pode ser entendida como um *constructo*, uma elaboração mental que os homens realizam por meio dos fenômenos da cultura (Maderuelo, 2013, p. 17).

A primeira cultura identificada que dispõe do termo paisagem é a China, compreendida como uma entidade de desfrute intelectual por poetas que descrevem suas maravilhas, artistas que pintam e cultivam jardins por prazer. Augustin Berque (Roger, 2014, p. 55), geógrafo, orientalista e filósofo francês, enumera quatro critérios para definir uma “sociedade paisageira”:

1. Representações linguísticas, uma ou várias palavras para dizer “paisagem”;
2. Representações literárias, orais ou escritas, que cantem ou descrevam as belezas da paisagem;
3. Representações pictóricas, cujo tema seja a paisagem;
4. Representações jardineiras, que traduzam uma apreciação estética da natureza (não se trata, pois, de jardins de subsistência).

À sociedade que cumpre uma, duas ou até três das condições enunciadas por Berque, é atribuída a denominação de “sociedade protopaisageira”, porém também há culturas que não reúnem nenhuma dessas

condições. Maderuelo aponta a sociedade grega clássica, que desenvolveu uma atitude essencialmente humanista, que relegou a um segundo plano a fisicalidade do mundo que não são humanas. O Império Romano, por outro lado, desenvolveu a chamada literatura pastoral, que descrevia a apreciação de lugares, e construiu jardins para o desfrute sem finalidade produtiva, mas não chegou a gerar uma pintura autêntica de paisagem nem definir um termo para nomeá-la (Maderuelo, 2013, p. 18-19). Como então a China desenvolveu condições para o nascimento da paisagem?

A PAISAGEM CHINESA

A civilização chinesa, que como nação possui um dos mais antigos registros históricos do mundo, desenvolveu uma cultura bastante particular. Sua geografia cercada pelo deserto mongol e tundras siberianas, tendo os montes Himalaia e Tian Shan delimitando fronteiras com a Índia e Ásia Central, e a baixa expansão marítima em contraste com o vasto litoral, contribuíram para isolar o país, que nem por isso deixou de influenciar numerosas populações do Extremo Oriente. Alternando períodos de fragmentação e unificação política, foram nos momentos de maior instabilidade, situações de desordem e crise que o pensamento e a filosofia floresceram mais efusivamente, ocorrência que pode ser justificada pela limitação do discurso intelectual chinês mediante governos fortes e controladores. A quebra das instituições e a desconfiança gerada pelas guerras civis tiveram, como consequência, a perda do sentimento de coletividade, que se traduziu em um forte individualismo, propiciando a ascensão do taoísmo, cujos ideais remetem a natureza mais que a ordem social.

Nesse contexto de mudanças sociais e religiosas, se desenvolveu um fenômeno: a prática do “retiro na natureza”, que dará ao descobrimento da paisagem como tal. Esse tipo de retiro é uma atitude adotada por alguns homens ilustres que, ao caírem em desgraça, queriam manifestar seu desacordo com o novo regime. Em sua solidão, esses eremitas se desprenderam das pressões do pensamento moral e político do confucionismo, para começar a considerar a beleza da natureza em si mesma (Maderuelo, 2013, p. 20). Os chineses souberam desfrutar da contemplação e desenvolveram na pintura uma resposta às suas perguntas mais urgentes frente às constantes condições precárias em que viviam. Por meio

da representação de paisagens grandiosas ou místicas, expressavam o mistério do universo e do desejo humano, inaugurando assim uma grande tradição paisagista, que se converterá, como se sabe, na principal corrente de pintura da China.

Abro uma pequena explanação sobre o pensamento chinês. No Ocidente, segundo Marcel Granet (1997, p. 15), estamos habituados a considerar a linguagem como sistema simbólico com a finalidade de organizar e comunicar ideias, ao passo que os chineses utilizam a linguagem como um corpo de técnicas que servem para situar o indivíduo num sistema de civilização formado pela sociedade e pelo universo. Caracterizada pelo monossilabismo e por sua escrita figurativa, A língua chinesa possui uma força potente para comunicar um impacto sentimental, convidar a tomar partido. Parece não se organizar para exprimir conceitos: pouco importa expor claramente as ideias ou identificações precisas. Os símbolos, ricos em sugestões práticas, possuem uma eficácia indeterminada. O pensamento chinês orienta para a cultura, e não para o conhecimento puro, não pensa em opor sujeito ao objeto, mas estabelecer uma ligação entre ambos. Liga o homem ao universo, pois a natureza forma um único reino.

Assim, a cultura chinesa é abundante em representações literárias (Roger, 2014, p. 67), muitas delas expressas em caligrafias poéticas sobre a paisagem em rolos de pergaminhos. A caligrafia como arte independente

(Ryckmans, 2010, p. 158) alcança a maturidade bem antes da pintura. Tendo como instrumentos básicos o papel, a tinta, o tinteiro e o pincel, para o literato Cao Zhi (192-232), a grande arte foi a caligrafia, sendo que a pintura se desenvolveu a partir da escritura como mera ilustração. Essa transição foi feita movendo os conceitos e gestos da escrita para a representação plástica, que foi possível graças ao caráter ideogramático da escrita chinesa.

Há inúmeros tratados pictóricos que designam a caligrafia e a pintura em uma correspondência direta. “Pintura e caligrafia são de fato a mesma coisa”⁷. Na pintura *Em frente a montanha, na primavera* (fig.02), de Mi Fu (1051-1107), renomado calígrafo e colecionador, a representação pictórica ocupa pouco mais da metade da área de representação, sendo a outra metade ocupada por uma inscrição, de autoria do imperador Gaozong:

Inúmeras e densas são as árvores.
Seus galhos, em posturas infundáveis,
Parecem voos vigorosos de dragões.
Luxuriantes, elas desafiam o frio,
E cobrem o solo com seus detritos.
Isso durou dez mil anos.

Sozinho na cordilheira eu me sinto bem,
Não dependo da tranquilidade da varanda
E nem necessito dos sons da citara.
No calor da escura floresta estou,
Mas, aproximando-se as encostas

7 ZHAO Xigu. *Dongtian Qinglu ji* (A felicidade pura em um mundo de maravilhas), cap. “Gu hua bian” (Análise de pinturas antigas) em Meishu, vol. 9, p.277 in RYCKMANS, Pierre. *As anotações sobre pintura do Monge Abóbora-Amarga: tradução e comentário da obra de Shitao*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.p. 157.

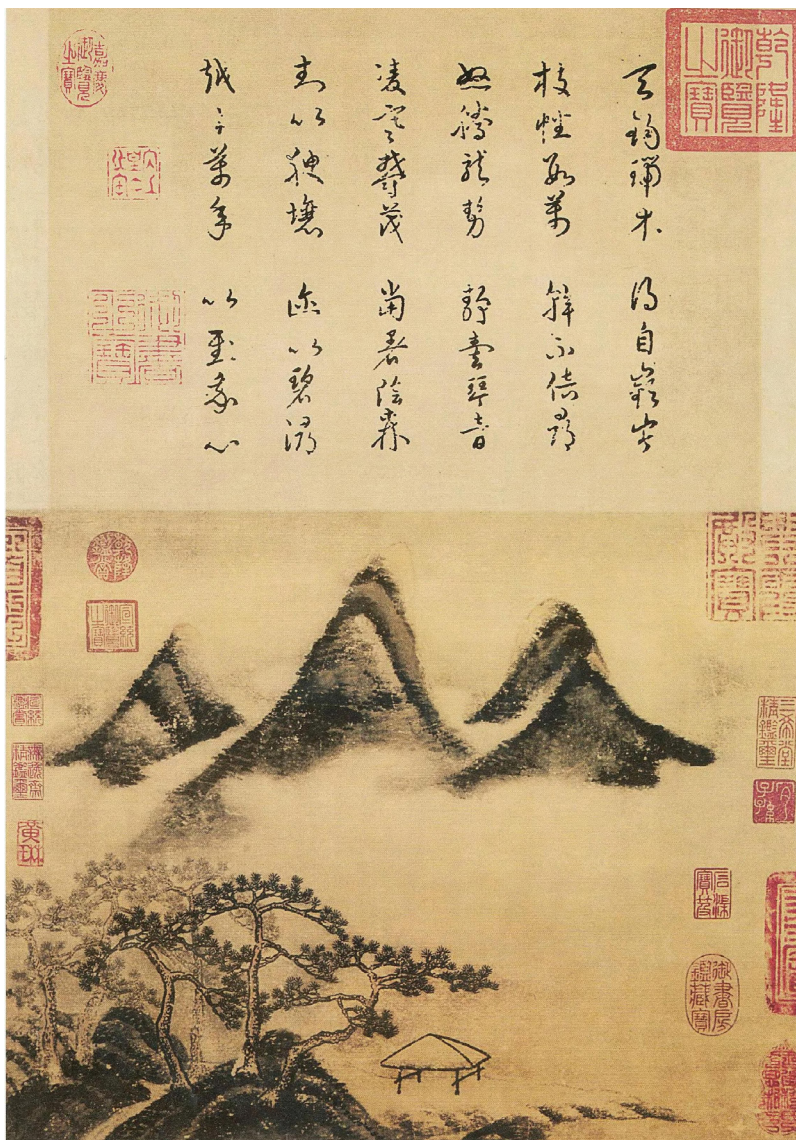


FIG. 02
Mi Fu (1051-1107).
*Em frente a montanha,
na primavera.*
Sumi e aquarela s/ papel.
62,5 x 44 cm. Song, século XII.
Museu Nacional do Palácio,
Taipei, Taiwan.

verdes das águas,
Meu coração fica tranquilizado”
(Ryckmans, 2010, p. 148)

A inscrição, não necessariamente uma descrição fiel à pintura, apresenta uma cena noturna onde a proximidade com a natureza e sua contemplação despertam sentimentos de plenitude, sendo qualquer presença ou rastro de criação humana dispensável. A robustez das árvores e de seus galhos é atravessada pelo voo de dragões, criaturas benevolentes que representam sabedoria, força e coragem, contrapondo movimento e quietude. O tempo é evidenciado pelas folhas que se depositam no chão, em um fluxo contínuo e cíclico.

É importante frisar a identificação da pintura com a poesia como um fenômeno essencial da criação artística na China, dois universos cuja relação, transposta na fórmula “em toda pintura há poesia, em todo poema há pintura”, se tornou um provérbio (Ryckmans, 2010, p. 132). Esse pensamento pode nos reportar a expressão *ut pictura poesis* de Horácio, usada em sua obra *Arte Poética*. A expressão pontua as diferenças e o entrelaçamento entre as artes⁸, em que a poesia deveria ser apreendida sequencialmente no tempo, e a arte se aproximaria do espaço, sofrendo, durante o Renascimento, influência da literatura através da pintura de epopeias, mitos, episódios bíblicos e relatos históricos. Já no provérbio chinês, o ideal poético e o ideal pictórico não encontram tais clarezas em suas definições, mas Ryckmans, ao analisar as pinturas chinesas, constata que não se trata de uma

relação paralela nem de subordinação entre as artes, mas que há:

[...] um fenômeno de intersversão ou transposição artística, isto é, a pintura tende a evadir-se das condições inerentes à sua disciplina para endossar aquelas que são próprias da ordem poética, e vice-versa. Assim, pintura e poesia esforçam-se, não para completar-se mutuamente, mas sim para trocar, inverter suas funções e respectivas condições (o que, de resto, corresponde à tendência profunda de toda expressão artística de procurar transcender-se, desobrigando-se das exigências e dos limites específicos de sua própria disciplina). (Ryckmans, 2010, p. 135)

Nesse procedimento, a poesia – arte mais abstrata e simbólica que se materializa por meio da mediação intelectual das palavras – busca concretizar-se e atingir uma plenitude de realidade material tanto quanto uma pintura, enquanto esta idealiza livrar-se de toda função de representação e figuração material para torna-se quanto possível evasiva e abstrata, mais uma “alusão poética que se dirige ao espírito que objeto concreto que se submete ao olhar” (Ryckmans, 2010, p. 135). Assim:

o conceito central da crítica pictórica é o *xu*, o vazio, isto é, as áreas brancas deixadas à imaginação – a parte pintada, menos importante que as partes vazias, tende a ser apenas, de uma certa forma, o suporte destas, o auxiliar que guia o olho e o leva até o limiar essencial do vazio, onde é o espírito que substitui o olho. (Ryckmans, 2010, p. 135)

⁸ Ler mais em SCHERER, Teresa. *Ut pictura poesis: entre palavra e imagem*. *Revista Apotheke*, Florianópolis, v. 3, n. 2, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/10078>>. Acesso em: 10 ago. 2021.



FIG. 03

Mi Youren (1074–1151). *Montanhas nubladas*.

Sumi e aquarela s/ rolo de seda. Imagem: 43,7 x 192,6 cm.

The Cleveland Museum of Art.

Podemos ainda dizer que o vazio (espaço não pintado) não é uma presença inerte, ele atua ligando um mundo invisível ao mundo visível (espaço pintado) e é o sopro que circula entre os polos da montanha e da água. Esses polos constituem justamente a expressão *shanshui* 山水 que denomina a palavra paisagem. O termo é composto de dois sinogramas: 山 (*shan*), que significa montanha, e 水 (*shui*), que significa água ou corrente de água. Segundo Berque⁹ (2013, p. 29), cada um desses sinogramas são morfemas que expressam conceitos e possuem uma longa história na língua chinesa. Raramente eram unidos como *shanshui* até a era Qin (221 - 201 d.C) quando, posteriormente, passou a aparecer com mais frequência ao ser utilizado por técnicos na área de irrigação e proteção contra alagamentos. O primeiro poeta a usar o termo foi Zuo Si (cerca de 250-305 d.C.) no primeiro de seus *Doze poemas para o convite do eremita*, no verso que pode ser traduzido como “A água da montanha tem um som puro” (portanto, diz o verso

anterior, não há necessidade de instrumentos musicais) (Berque, 2013, p. 30).

Mi Youren (1071-1151), um dos pintores que introduziu a técnica de manchas e pontos sobrepostos borrados, era hábil em utilizar em suas pinturas a dinâmica do vazio. Na obra *Montanhas nubladas* (fig. 03), as montanhas vão se diluindo como ondas, e a presença da água é insinuada através de uma pequena porção de terra emersa que se situa na parte inferior da pintura. Ambas são representadas parcialmente, e as nuvens que desvanecem em uma suave neblina atuam como elemento de atração entre esses dois polos, remetendo a uma visão quase imaginária e nostálgica, de tempo suspenso.

A montanha e a água constituem para os chineses os polos da natureza: em sua relação de contraste e complementariedade, se convertem nas principais figuras

⁹ Berque também afirma que a noção de paisagem nem sempre existiu e nem está presente em todas as culturas. (MADERUELO, 2008, p.12)

da transformação universal e encarnam a dinâmica do real. Para Cheng (2008, p. 76), “se trata, pois, de uma sinédoque: para configurar um todo, somente se escolhe uma parte representativa”. Desse modo, não devem ser tomadas como simples termos de comparação ou puras metáforas, mas como formas de concepção das leis fundamentais do universo. O autor elucida:

A montanha e a água correspondem aos polos da sensibilidade humana, e o que essas correspondências buscam é a comunicação por meio da qual o homem inverte sua perspectiva internalizando o mundo externo. Isso não está mais na frente, mas é visto de dentro, e se transforma nas expressões do homem: daí a importância dada também às “atitudes”, aos “gestos” e às relações mútuas, quando se pintam grupos de montanhas, árvores ou pedras. Nesse contexto, pintar a montanha e a água é retratar o homem, não tanto o seu retrato físico (embora este aspecto não esteja ausente), mas sim o de seu espírito: seu ritmo, seu comportamento, seus tormentos, suas contradições, seus medos, sua alegria, calma ou exuberante, seus desejos secretos, seus sonhos de infinito. (Cheng, 2008, p. 76)

A prática da pintura consistia no exercício repetitivo da representação dos elementos da natureza (árvore, rochas, bambus, pássaros, etc) e, a partir de sua apreensão, paulatinamente ir extraindo traços e linhas, adquirindo assim um aspecto único, em busca de libertar-se de uma função meramente figurativa. A densidade da tinta, a forma de empunhar o pincel, a direção e a velocidade dos

traços distinguem-se um a um dos elementos no espaço. A pintura tem seu ponto de partida em uma filosofia na qual não pode ser concebida sem a ideia do vazio.

O vazio na ótica chinesa não é, como poderia supor, algo vago e inexistente, mas um elemento eminentemente dinâmico e ativo. Ligado a idéia de respiração vital e ao princípio de alternância *yin yang*, constitui o lugar por excelência onde se operam as transformações, onde pode-se alcançar a verdadeira plenitude. Com efeito, ao introduzir descontinuidade e reversibilidade em um sistema determinado, permite que as unidades componentes do sistema superem a oposição rígida e o desenvolvimento em sentido único, e oferece ao mesmo tempo a possibilidade de um acesso totalizador ao universo por parte do homem. (Cheng, 2008, p. 69)

A transformação, conforme citada no trecho, em oposição ao termo “criação”, uma instância com início e criador independente como é compreendido no Ocidente, explicita a concepção de “processo”, isto é, uma realidade em curso, que não pode ser analisada como entidade individual, mas como relação. Ryckmans (2010, p. 58) relata que “o estudo e a cópia de obras antigas sempre se constituíram um preceito importante para os pintores chineses” e que “a cópia das obras não tinha para eles um sentido pejorativo, mas era uma forma de preservar a pintura do mestre e definir um estilo de pintura” (Okano, 2013-2014, p. 154).

O budismo *chan*¹⁰ passou a orientar a pintura chinesa no sentido de uma contemplação mais atenta do mundo:

¹⁰ “*Chan* é a denominação chinesa da tradição budista conhecida no Ocidente por seu nome japonês zen. Assim, aqui costumamos dizer zen-budismo.” (RYCKMANS, 2010, p. 20).

tendo como conceitos a receptividade (*shou*)¹¹ e o conhecimento (*shi*)¹², o pensamento *chan* estimulou uma postura do artista mais aberta ao universo exterior, vindo a reforçar a receptividade do olhar quanto a presença bruta, trivial, ínfima e concreta da realidade. Um dos maiores representantes da pintura budista *chan* é o monge e pintor chinês Muqi (1210-1269). Reverenciado no Japão e considerado o pintor chinês mais influente na história da pintura japonesa, onde seu nome artístico é conhecido como Mokkei, suas obras foram amplamente coletadas e trazidas da China para o país. Na obra *Sino do anoitecer, do templo envolto em névoa*¹³ (fig.04) poucas e vagas copas de árvores despontam em meio a uma densa bruma, instigando o olhar a imaginar o que se estende por debaixo de toda essa nebulosidade. O visível-invisível (*yinxian*) é uma noção que se aplica a toda a pintura paisagista, “onde o artista deve cultivar a arte de não mostrar o todo, a fim de manter o alento vivo e o mistério intacto” (Cheng, 2008, p. 69). Essa omissão parcial ou total das figuras será muito bem absorvida pela paisagem japonesa.

11 O conceito de *shou* pode ser traduzido em diferentes termos como receptividade, percepção ou recepção. Shitao foi um dos principais entusiastas da receptividade, o que demonstra a grande influência do budismo *chan* sobre seu pensamento. (RYCKMANS, 2010, p. 66)

12 *Shi*: capacidade de compreender e distinguir, inteligência e distinções operadas pelo espírito em relação ao mundo exterior. (RYCKMANS, 2010, p. 66)

13 No original: *Evening Bell from Mist-Shrouded Temple*. Tradução livre da autora.



FIG. 04

Muqi (cerca 1210-1269). *Sino do anoitecer, do templo envolto em névoa*. *Sumi s/ papel*; 32,8 x 104,2 cm. Hatakeyama Memorial Museum of Fine Art.

A PAISAGEM JAPONESA

O Japão compartilha com a China diversas tradições religiosas, entre elas o budismo e o confucionismo, em grande parte graças às rotas comerciais e intercâmbios entre religiosos. Apesar de nunca ter sido uma colônia, a difusão da cultura chinesa se deu principalmente em períodos em que o Japão foi submetido a acordos de vassalagem ao Império Chinês. A língua japonesa, embora totalmente diferente do chinês, adotou como forma escrita os *kanjis*, ideogramas de origem chinesa que são utilizadas até os dias atuais, e muitos outros campos da cultura tradicional, como a pintura e a escultura, sofreram forte influência da China.

A pintura de paisagem chinesa, gênero conhecido pelos japoneses como *sansuiga* 山水画 (“pintura de montanhas e rios”), foi introduzida entre as eras Kamakura (1192-1333) e Muromachi (1333-1573) pelos monges zen budistas, que desempenhavam na época um papel de grande liderança intelectual. Desse modo, assimilando o estilo e técnica da pintura de paisagem chinesa - mais particularmente da Dinastia Tang (618-907 d.C.) - associada ao elemento essencial do zen que é a meditação, forjou-se uma arte especificamente japonesa, imbuída de simplicidade, pinceladas expressivas, tendência a espaços descentralizados, conseqüentemente destacando áreas vazias. Além disso, assim como na China, a pintura japonesa também manteve fronteiras tênues com a escrita, cuja energia das pinceladas seguiam as regras da caligrafia e deveriam capturar o espírito dos objetos ou dos temas, sem se ater a todos os detalhes físicos.

Sato esclarece que internacionalmente toda pintura monocromática japonesa foi chamada de *sumi-e* (*sumi*

= tinta preta, *e* = pintura), porém aponta a terminologia *suibokuga* (*sui* = água, *boku* = tinta, *ga* = pintura), baseado na palavra chinesa *sui un sho ga* (*sui* = água; *un* = espalhando-se em gradação; *sho* = representação distinta; *ga* = pintura), para denominar pinturas com mais detalhes e pinceladas sobrepostas, podendo ser também em maiores dimensões. Ambos os termos foram utilizados alternadamente em publicações sobre o assunto, mas observa maior complexidade no termo *suibokuga* em contraste com a palavra *sumi-e*, dado o conceito adicional de “água” (Sato, 2010, p. 9). Desse modo, considerando as definições literais das palavras, uma pintura mais minuciosa com pinceladas sobrepostas poderia ser corretamente denominada *sumi-e* ou *bokuga*, enquanto que as pinturas produzidas com pinceladas mínimas são preferíveis chamar de *sumi-e*.

Matiz, luminosidade e saturação são três elementos da cor, mas o *suibokuga* é expresso apenas por luminosidade, estabelecendo uma relação com a pintura monocromática:

Monocromia significa a presença de todas as cores por meio da ausência: os vários tons, de cinza a preto, aludem à visibilidade da mente, tendo a potência de se transformarem na cor livremente imaginada pelo receptor. Essa eliminação da cor é o que Izutsu Toshihiko chama de ‘atitude negativa perante a cor’. O autor explica que ‘a verdadeira profundidade da beleza do preto e do branco é revelada somente para aqueles olhos que são capazes de apreciar os esplendores das cores suaves e resplandecentes com todas as suas sombras delicadas e matizes’. (Okano, 2013-2014, p. 153)

Cabe aqui destacar que na pintura monocromática não se pintavam sombras projetadas (Gombrich, 2014, p. 48), mas eram trabalhadas por meio dos espaços vazios por onde se esvaíam os elementos, ou por meio da tonalidade da própria figura, como na pintura de Sesshû Tôyô.

Sesshû Tôyô viajou para a China em 1467 para estudar técnicas e estilos das dinastias Sung e Ming, prática comum entre os discípulos japoneses em busca de aprofundamento. Ao retornar para o Japão, Sesshu combinou o que havia aprendido com métodos e técnicas que desenvolveu por conta própria, estabelecendo um estilo único. A pintura *Haboku Sansui* (fig.05) foi pintada com uma técnica chamada “tinta salpicada”, evitando contornos muito definidos. A montanha flutua e surge quase como uma aparição, se elevando em direção ao alto. Há um jogo de leveza e imaterialidade, onde o branco do papel, em vez de fundo, atua como figura, conferindo um aspecto aéreo à montanha, cuja base se encontra completamente oculta pela neblina.

Tradicionalmente, o Japão desenvolveu um conjunto de termos invocados como representações de uma sensibilidade estética própria, que demonstram a não aceitação incondicional da influência da pintura chinesa. Dentre esses termos e do interesse desta pesquisa, destaco o *yohaku*, espaço em branco que sobra do material utilizado como suporte, sustenta e valoriza a figura (Okano, 2013, p. 153). Sua presença palpável contribui para a própria beleza da obra e, ao contrário como sugerem algumas traduções que se referem ao termo como espaço excedente - portanto, não essencial - ou aproximam a ideia do espaço negativo da composição pictórica ocidental, “é a parte que nada contém, todavia,

FIG. 05
Sesshū Tōyō (1420-1506).
Haboku Sansui. Sumi s/ pergaminho
suspenso, 148,6 x 32,7 cm.
Tokyo National Museum.



que tudo significa e é, portanto, extremamente necessária para que a pintura ganhe vida” (Okano, 2013, p. 153).

Muitos pesquisadores traduzem como ‘espaço negativo’ (*negative space*, em inglês). Contudo, para o artista Lee Ufan (1936-), não basta ser apenas a parte branca não pintada da folha de papel ou da tela, mas é essencial que haja uma ‘vibração dinâmica’ na sua relação com a figura. Observa-se aqui uma interconexão entre as duas partes, em uma forma de ver não hierarquizada, não dualista, potencializando o espaço não ocupado pela tinta que permite trazer uma outra visualidade do olhar para com a imagem.¹⁴

Um exemplo de pintura que pode demonstrar uma compreensão do conceito de espaço do *yohaku* é a obra de Tōhaku Hasegawa (fig. 06). Considerada patrimônio nacional do Japão, *Biombo das Árvores de Pinheiro* é composta por dois biombos, cada um separado por seis painéis. Hasegawa, artista renomado da era Azuchi-Momoyama (1573-1603), foi um dos primeiros a utilizar apenas árvores como tema da pintura, apesar de ser possível visualizar a leve nuance de uma montanha na parte superior direita do primeiro biombo.

O que predomina nessa obra é o branco do papel, e podemos dizer que a paisagem é construída pelo espaço da neblina que envolve os pinheiros, que se apresentam sobrepostos em diferentes tonalidades para representar a profundidade. Inverte-se, assim, a figura e o fundo nessa pintura de Hasegawa, revelando um espaço pictórico visível-invisível ambivalente, e fruto do desejo artístico

de representar fenômenos naturais como o ar, a luz, a neve ou o vento. O vazio se coloca como uma pausa, dá aos olhos um lugar de descanso e, ao mesmo tempo, é energizante e estimulante, convidando o olhar para o campo da potencialidade em preencher suavemente esses espaços.

Por meio de textos sobre como se constituiu a pintura de paisagem no oriente e do exercício de observação de obras, podemos trazer à tona o que Walter Benjamin (2019, p. 182) chama de “imagem-pensamento”. A produção artística, bastante vinculada aos letrados na China e aos monges no Japão, apresenta uma visão sintética do Universo e encontra na caligrafia uma resolução - um elemento intermediário entre a pintura e a literatura - que consegue reunir a apreciação da beleza abstrata da linha e o ritmo que está incorporado e assimilado em todas as formas orgânicas dos seres vivos que estão na natureza. “Essas semelhanças virtuais, que são exprimidas em cada pincelada, formam um espelho onde o pensamento se reflete nessa atmosfera de semelhança ou de ressonância” (Benjamin, 2019, p. 182). Dessa forma, esse ajuste entre imagem e pensamento abre a possibilidade de uma relação conceitual, entre o olhar e a representação.

14 *Yohaku*. GEEAA (Grupo de Estudos Arte Ásia), São Paulo, jan. de 2021. *Verbetes*. Disponível em: <<https://geaa.art.br/yohaku-余/>>. Acesso em: 01 de julho de 2021.



FIG. 06

Tôhaku Hasegawa (1539-1610).
Biombo das Árvores de Pinheiro,
Sumi s/ papel, 156,8 x 356 cm cada.
Tokyo National Museum.

APROXIMAÇÕES: AS PAISAGENS IMAGINÁRIAS DE GUIGNARD

Como forma de desenvolver a análise sobre a paisagem oriental, pretendo realizar uma leitura sobre a obra de Guignard e relacioná-la com aspectos como espaço, cor e distanciamento como elementos coordenadores da construção da paisagem.

Alberto da Veiga Guignard nasceu em Nova Friburgo, no Rio de Janeiro, em 1896. Aos onze anos de idade se muda para a Europa e inicia os estudos artísticos na Real Academia de Belas Artes em Munique, onde tem aulas de pintura e desenho e dedica-se ao aprendizado de arte flamenga na Pinacoteca de Munique. Em 1924, se muda para Florença onde prossegue com seus estudos, o que pontua sua passagem ao modernismo, libertando-se da rigidez acadêmica. Retorna ao Brasil definitivamente em 1929 e integra-se ao cenário cultural brasileiro por meio do contato com o pintor Ismael Nery (1900-1934). Passa a lecionar desenho e gravura na Fundação Osório, no Rio de Janeiro, entre 1931 a 1943 e, nesse período, hospeda-se por dois anos em um hotel em Itatiaia, pintando a paisagem local. Em 1944, é convidado por Juscelino Kubitcheck, então prefeito da cidade, a instalar um curso de desenho e pintura no recém criado Instituto de Artes em Belo Horizonte, para onde se muda e vive até sua morte. As *Paisagens imaginantes* surgiram nos anos finais da vida de Guignard.

Cabe notar que nunca ficou comprovada a influência direta da pintura oriental ou tampouco foi referenciada em discursos sobre pintura pelo próprio Guignard. Carlos Zílio (2015 *apud* Salem, 2015, p. 17) pressupõe que o convívio do artista com a arte moderna – influenciado pela arte oriental das gravuras japonesas – tenha surtido um certo interesse e acabou transposta em suas obras.

O distanciamento experimentado por Guignard em sair de sua terra natal e viver seus anos de formação em centros urbanos, em contato contínuo com museus e com a comunicação de massa, evidencia uma percepção diferenciada em relação ao território brasileiro quando o artista retorna ao país. Roger (2008, p. 56) reflete que a criação da paisagem não surge com a proximidade, como no caso de camponeses inseridos em áreas rurais, mas dos cidadãos que, longe dos aspectos cotidianos e laborais, têm condições de formular uma experiência estética pela natureza. A experiência de turista, como hospedar-se em um hotel, ou mesmo as práticas de retiro dos intelectuais chineses, corroboram para esse pensamento. Sônia Salzstein (1992 *apud* Ribeiro, 2008, p. 10) reforça a questão do distanciamento como valor fundamental na obra de Guignard, se manifestando no posicionamento dos elementos num lugar inacessível, instituindo a coexistência numa mesma superfície.

Rodrigo Naves também aponta para um tratamento bastante particular sobre a espacialidade: no ensaio *O Brasil no ar: Guignard*, o texto se inicia com uma crítica contundente a respeito de uma desconexão entre os espaços, que contrasta com a ideia de união e celebração, características de uma festividade:

Sempre muito tristes as noites de São João de Guignard. O que se festeja, afinal, em meio a espaços tão vastos, que nos retiram fôlego e escala? Houvesse aí um elogio à natureza, a seus poderes e amplidões, talvez nos

redimíssemos do apequenamento por meio da visão de mundos mais generosos e repletos de possibilidades. Mas não. Essa natureza tem cismas, pudores. Envergonham-na os extravasamentos, as manifestações cabais. O que lhe agrada é essa sedimentação lenta e continuada, a manter tudo em suspensão – um mundo de névoas, sem solo ou pontos de apoio firmes. (Naves, 1996, p. 131)

A fragmentação do espaço, tal como Naves nos coloca, sugere uma perda da dimensão espacial e pictórica, apontada como introvertida e desamparada de sustentação. No entanto, a presença desses espaços vazios e intervalares realçam os diversos microcosmos (fig.07) como igrejas, viadutos, agrupamentos de pessoas, bosques – universos em miniatura – pelos quais estão vinculados organicamente e juntos configuram o macrocosmo. O olhar vagueia e explora a cena: a pintura nos apresenta pequenos eventos simultâneos e singulares, mas unidos por um sentimento de comunhão ou talvez alheios entre si, como o sino que entoa envolto de névoa em algum templo da China¹⁵, trazendo a compreensão da natureza efêmera e transitória do mundo.

A tristeza atribuída por Naves à *Noite de São João* seriam uma referência às cores sóbrias e escuras? Lançando um breve olhar à pintura de paisagem no Brasil, observamos que essa prática foi introduzida inicialmente por pintores

15 Ver fig. 04.

estrangeiros¹⁶ que, fortemente submetidos ao esquema de representação europeu, produziram pinturas marcadas por imprecisões e incompreensão do caráter peculiar e desconhecido da flora e da fauna nessas latitudes. O deslocamento no espaço, por conta das expedições artísticas e científicas que se seguiram, contribuem para a produção de obras documentais e registros científicos, impulsionando a formação de um repertório visual acerca do país. Se a atuação da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, inaugurada em 1816, marcou um modelo de paisagem que lançava mão do registro próximo da ilustração científica e aliava motivos históricos, compelindo a uma construção simbólica da nação (Diener, 2013, p. 14), a ruptura proposta pela prática ao ar livre e o retorno ao registro realístico não foi suficiente para evitar um enraizamento de um imaginário sobre a paisagem brasileira, até hoje resistente, contra “às investidas das formulações estéticas modernas e/ou contemporâneas” (Chiarelli, 2002, p. 18).

Nesse contexto, é possível compreender o impacto da obra de Guignard percebida pela crítica modernista em geral como uma espécie de “balbucio primitivo, quase ingênuo” (Chiarelli, 2002, p. 54) que, no entanto, conforme examinado por Zílio, foi a pintura que mais profundamente penetrou na arte moderna ao absorver vanguardas e tradições, agregando ainda uma ótica muito própria do artista. Se as pequenas igrejas coloniais e coqueiros conferem certa regionalidade, elas poderiam

muito bem estarem postadas em trechos de lugar-nenhum. Assim, Tadeu Chiarelli (2002, p. 54) nos aponta para uma possível conclusão: “sem dúvida, grande parte de sua obra só poderia ter sido pintada no Brasil - ou melhor, em Minas Gerais. Suas pinturas não reivindicam para si a realização de um projeto predeterminado de brasilidade; elas apenas são o resultado transcendente de um sensível olhar sobre uma paisagem especial”.

16 Marco inicial da pintura de paisagens no Brasil, essa prática pode ser notada nos pintores estrangeiros que chegaram ao país com Maurício de Nassau, como Albert Eckhout (ca.1610-ca.1666) e sobretudo Frans Post (1612-1680). A pintura de paisagens encontrou forte enraizamento na arte realizada a partir da Missão Artística Francesa, tendo sido explorada por Nicolas Antoine Taunay (1755-1830), Jean-Baptiste Debret (1768-1848), Almeida Júnior (1850-1899), entre outros. (PINTURA DE PAISAGEM. In: Enciclopédia Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo363/pintura-de-paisagem>>. Acesso em 28 de agosto de 2021.



FIG. 07

Alberto da Veiga Guignard. *Noite de São João*, 1961, óleo sobre madeira, 50 x 46 cm, Coleção particular, Rio de Janeiro.

FLUTUAÇÕES



FIG. 08

Registros de processo. Foto da autora, 2020.

FRAGMENTOS DE UMA PAISAGEM NOTURNA

Até este ponto, um eixo que oscila entre os polos interior-exterior, visível-invisível, áreas em branco ou pintadas, tem se delineado. Flutuando sobre essas noções, um pensamento em desenho começa a se constituir. A ideia, ainda em formulação, precisa encontrar a superfície do papel para que algo aconteça. Me encontro entre essas duas instâncias.

A folha em branco é um desafio. Seu vazio de potencialidades impele a ação. Ela nada impõe, não há restrições. No entanto, diante de tantas possibilidades, há também a chance de erro, de arrependimento, probabilidade que antecipam e hesitam o gesto. Qualquer linha ou traço provoca uma alteração em sua superfície, muitas vezes irreparável. Desenhar é estar diante de escolhas a todo momento.

O traço então se desapega da mão e se propaga, acabando por preencher o papel. Atingindo esse limite, não há mais como identificar a linha imperfeita. A luz ofuscante que reluz do papel branco é obscurecida. Na penumbra, finalmente encontro como materializar a ideia.



FIG. 09

Thais Ueda. *Fragmentos de uma paisagem noturna*,
2020. Acrílica e nanquim s/ papel. 100 x 150 cm.



FIG. 10

Thais Ueda. *Fragmentos de uma paisagem noturna*,
2020. Acrílica e nanquim s/ papel. 75x 100 cm.



FIG. 11

Thais Ueda. *Fragmentos de uma paisagem noturna*,
2020. Acrílica e nanquim s/ papel. 75x 100 cm.



NESTA PÁGINA

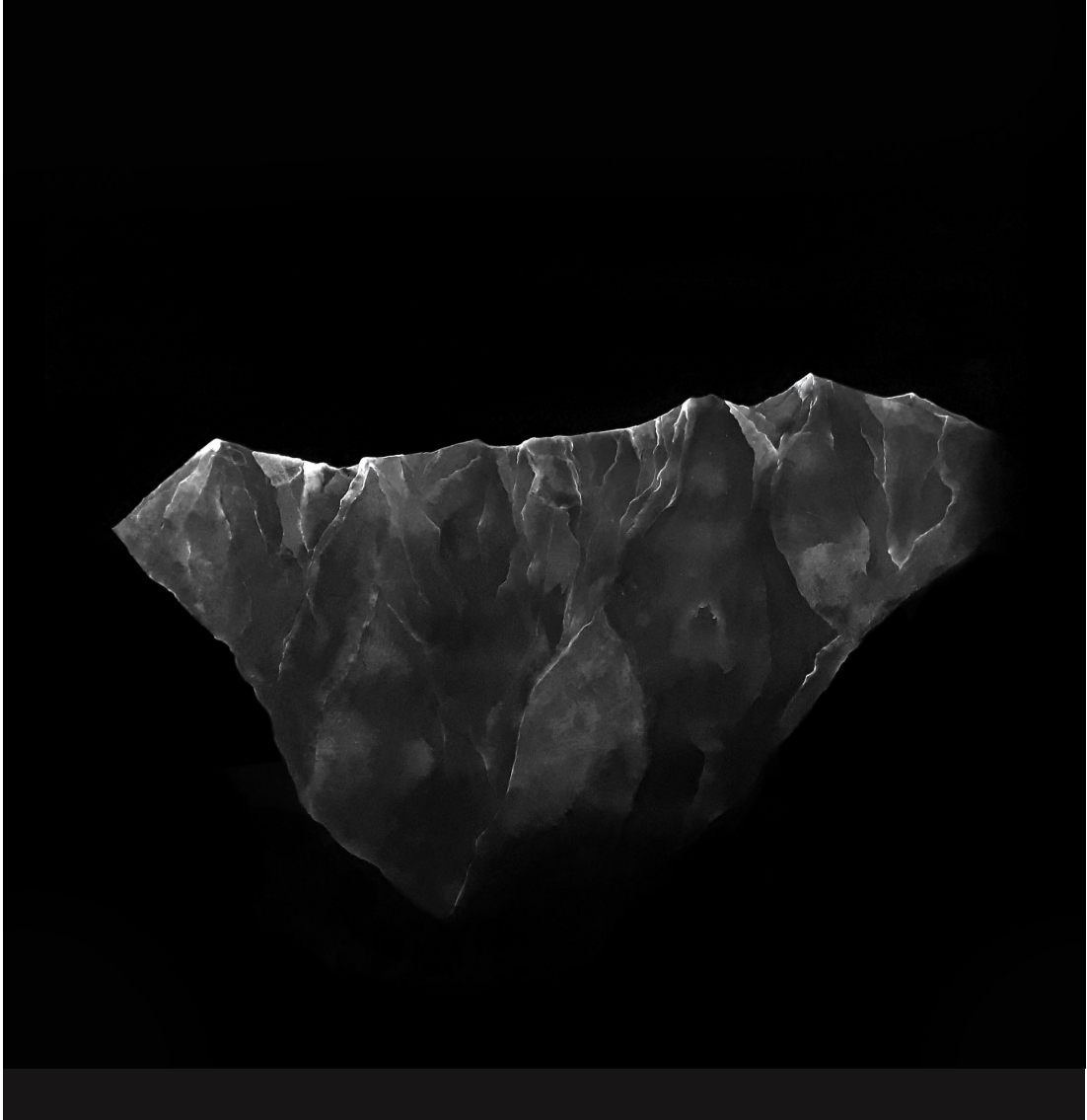
FIG. 12

Thais Ueda. *Fragmentos de uma paisagem noturna*, 2020. Acrílica e nanquim s/ papel. 75x 100 cm.

PÁGINA SEGUINTE

FIG. 13

Thais Ueda. *Fragmentos de uma paisagem noturna*, 2020. Acrílica e nanquim s/ papel. 150 x 150 cm.



PROCESSO MENTAL E A MEMÓRIA

Na pintura [...], *yi* é a intenção que precede a execução. Como diz o provérbio clássico: “a ideia deve preceder o pincel” (“*Yi zai bi xian*”, expresso pela primeira vez dessa forma no tratado Sobre a paisagem, atribuído a Wang Wei, constantemente retomado desde então por autores de todas as épocas, às vezes como uma ligeira variação formal: “A ideia existe antes do pincel”). Essa intenção ou “ideia” prévia pode assumir acepções bastante variáveis: ora se trata, no sentido mais geral, de uma visão interior da obra a ser executada, ora de uma inspiração ou um verdadeiro tema.”(Ryckmans, 2010, p. 30., grifo nosso)

Essa noção da intenção que se estabelece antes da prática ilustra um longo processo mental que se orchestra no momento de realizar um desenho. Atribuo parte desse modo de agir à influência da caligrafia japonesa: coreografando gestos e visualizando mentalmente a composição no papel, a mão concentra a energia no traço, que não pode ser retocado¹⁷ após o contato da tinta com o papel arroz. A proibição de ajustes posteriores se configurou numa regra que adotei e impus em meus próprios trabalhos, conferindo um certo aspecto ritualístico à prática e acolhendo a forma tal qual foi produzida.

Outro fator que identifico como influente é meu espaço de trabalho. Estar sem atelier fixo ou em constantes mudanças nos últimos anos acarretou em condutas menos experimentais, orientadas a serem “bem sucedidas” no sentido da concretização da ideia – isto é, tornar a materialização o mais próximo possível do pensamento, sem muitas chances ou oportunidades de recomeço. Assim, entendo o termo *visão interior da obra* como uma estratégia traçada pelo artista para dar sustentação ao corpo do trabalho, reunindo previamente todo material e condições para que o trabalho se concretize. Flávio Gonçalves, em *Documentos de Trabalho*, discorre sobre o atelier de Francis Bacon de forma metafórica articulando o acúmulo de objetos e imagens ao universo mental do artista como o lugar onde se opera a memória (Gonçalves, 2020, p. 21). Numa direção oposta, a ausência desse lugar em meu processo de criação exacerba uma temporalidade presente, em que a passagem entre uma produção para outra ocorre frequentemente de maneira abrupta e desconexa. Muitas vezes sem resquícios de produções anteriores ou documentos de trabalho que escoam ou se desfazem juntamente com a finalização do trabalho, o único elo que une e ordena o desencadear artístico encontra-se no interior, a continuidade se dá no plano mental e da memória.

17 Segundo Shitao: “Um segmento de linha feito de uma só vez, sem retomada, compreendido entre o ataque e a conclusão do pincel.” (RICKMANS, 2010, p. 30)

FIGURA E FUNDO

A série *Fragmentos de uma paisagem noturna* traz uma ruptura em relação ao procedimento empregado no fundo do desenho que, para melhor compreensão, remonto meu processo de trabalho a seguir:

- 1) pintar o fundo do papel com tinta acrílica preta¹⁸;
- 2) desenhar com aguadas de nanquim branco, técnica que exigiu esboços preparatórios e pesquisas de imagens de referências na internet;
- 3) trabalhos de maiores dimensões foram produzidos tanto horizontalmente quanto verticalmente.

Em produções anteriores em que trabalhei o fundo com uma cobertura de *sumi*, o desenho com nanquim branco diluía o fundo criando nuances de cinza. A qualidade do *sumi* utilizado era brilhante e acabava por destacar-se, distraindo o olhar. Por sugestão de minha orientadora, nos desenhos desenvolvidos nesta pesquisa, utilizei tinta acrílica, alcançando um preto mais profundo e opaco, além de sua materialidade não permitir fundir-se com o nanquim branco. A camada acrílica deixava o papel menos absorvente e com uma leve textura, o que proporcionou uma superfície agradável para desenhar, e possibilitou aplicar muitas camadas de aguada de nanquim branco, atingindo maior sutileza de gradações.

O passo inicial - cobrir a superfície com tinta acrílica preta - abriu território para algumas questões. Uma delas é um certo esgarçamento entre o desenho e a pintura: Benjamin (1999, p. 14) distingue as duas linguagens destacando que a linha do desenho designa o plano de fundo e vice-versa, de modo que, se as linhas do desenho cobrissem o seu fundo inteiramente, deixaria de ser desenho. De fato, o total preenchimento do papel acaba por reprimir os gestos mais espontâneos e imediatos do desenho, solicitando maior planejamento de linhas e sombras, bem como referências de imagens de montanhas reais. Nelson Peixoto (1996, p. 165) afirma, citando Baudelaire, que o verdadeiro desenhista desenha de memória e não a partir de um modelo, alegando a percepção pertencer, desde o início, à lembrança. No entanto, os primeiros experimentos apresentaram montanhas de aspectos tipificados e formas monótonas, de modo que decidi buscar imagens fotografias com o propósito de conseguir apreender e transmitir uma montanha de aparência mais compacta, rija e sólida.

Cabe aqui colocar uma pequena divagação acerca da própria essência do desenho, que por séculos cumpriu uma condição de passagem para pintura ou obra acabada, se fixando em uma materialidade de aparência frágil, traços precários e carregando consigo um certo senso de impermanência. Hoje, o desenho usufrui desse caráter processual para abarcar a convivência de mundos

18 Faço a distinção dos materiais utilizados da seguinte maneira: (1) tinta acrílica: composta pelo pigmento e aglutinantes de origem em componentes plásticos; (2) *sumi*: tinta preta por natureza de composição mineral originária da China ou do Japão, (3) nanquim: produto de fabricação nacional que pode ser encontrado em diversas cores, possuindo as mesmas características do *sumi* em termos de viscosidade e fluidez.



FIG. 14

Registros de processo. Foto da autora, 2020.

possíveis, “diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto” ao emoldurar o transitório (Salles, 1998, p. 26). Talvez como uma estratégia para escapar dessa categorização, meu trabalho busque uma robustez sem perder a intenção e o pensamento em desenho.

As fotografias, então, eram escolhidas por chamar a atenção em algum detalhe: um pico mais anguloso, uma sombra misteriosa, agrupamentos rochosos instigantes. Imaginar que eu poderia alcançar e explorar lugares tão inóspitos e inacessíveis por meio do desenho também foi um critério de seleção. Assim, assimilar a aparência formal da montanha de referência permitia firmar o gesto com mais segurança e emergir do desenho o que Shitao chama de linhas de força, “um impulso interior que habita as coisas” (Ryckmans, 2010, p. 20). Essas linhas consistem visualmente em uma atitude geral

em relação ao desenho, em conferir um dinamismo ao conjunto, participando da forma, por meio do traço, e deixando alguns elementos subentendidos “para que se possa imaginá-los” (Ryckmans, 2010, p. 45). A partir dos traços, iniciava os volumes, e o próprio comportamento do nanquim branco – que se assemelha a aquarela, mas tem um grau de dispersão maior na água e um acúmulo de pigmento um pouco diferenciado – parecia guiar as linhas subjacentes e as texturas, resultando na construção da paisagem.

Peixoto mais uma vez contribui para refletir o pensamento em desenho ao aproximá-lo da modelagem, como uma escultura em que os traços se intrincam constituindo uma trama, circunscrevendo as sombras. Esse exercício de dar forma à algo remete o autor à Da Vinci, “que aconselhava tomar manchas e fungos que se vêem nas

paredes como ponto de partida para figuras” (Peixoto, 1996, p. 165). se assemelha muito ao que empreguei nas paredes pintadas no cárcere quando realizei minha residência artística. Neste trabalho, porém, o fundo preto nada me informava, era a própria materialidade do nanquim branco em comunhão com a água que parecia guiar o trabalho nesse sentido.

Após o preto aplicado e o esboço definido, se o desenho era de grande proporção (mais de 150 cm em uma das dimensões), o papel era estendido no chão. Se menor, era colocado sobre uma mesa. Em ambas as formas, havia mobilidade para trabalhar por todos os lados do papel, sem me restringir à posição gravitacional das montanhas ou à posição fixa do olhar. Me interessa mais desenhos em dimensões maiores pois crio uma conexão mais forte entre meu corpo e a representação: movimentar, aproximar e distanciar, percorrer o desenho. Rudolf Arheim apontou a sensação de estar dentro do desenho testemunhada por Jackson Pollock, e observou que esse método prevaleceu entre artistas chineses e japoneses (Arheim, 1989, p. 24). É oportuno trazer aqui uma referência ao *suibokuga*, em que as pinturas em seda ou papel *washi* são realizadas horizontalmente como desenhos para apreciação vertical - assim como as obras de Pollock - aplicadas em: *byobu* (biombos, painéis dobráveis), *fusuma* (portas de correr) ou *kakejiku* (rolos verticais pendurados).

Há também uma colocação de Benjamin (1999, p. 14) sobre a verticalidade da pintura e a emancipação do desenho à limitação desse eixo, podendo operar no eixo horizontal e, desse modo, se aproximando da escrita. No meu trabalho, se o eixo horizontal era de ordem

estrutural, dada pelo traço, e acumulativo, pela sedimentação das aguadas na superfície, o eixo vertical – quando muitas vezes eu decidia por trabalhar o desenho pendurado na parede – era da ordem do deslocamento, tanto da tinta que escorria puxada pela gravidade, quanto do meu próprio movimento, pelo distanciamento e proximidade do olhar.

Para transferir o esboço ao papel, eu delineava as formas iniciais usando apenas água, encaixando a composição. Se estivesse conforme havia imaginado, aplicava logo em seguida o nanquim branco sobre o traço molhado, caso contrário, esperava o traço secar para começar novamente. Dependendo das condições climáticas, trabalhar com aguadas exige decisões rápidas antes que a tinta secasse e se acumulasse. Se houvesse um “traço arrependido”, encharcava a área com pincel e absorvia o excesso com outro pincel. Gil Vicente observa o seguinte comportamento do *sumi* e do nanquim:

Diferente do guache, uma pasta cheia de carga que permanece sobre o papel, o nanquim tende a se infiltrar na polpa do suporte. Embora guarde semelhanças com a aquarela, a diferença essencial do nanquim é ser irreversível depois de seco, o que nos permite insistir numa mesma área sem danificá-la, ou trabalhar a transparência de novas camadas sem alterar os contornos da camada anterior. Mas o nanquim não permite subtração de valores, não se podendo clarear o que já está feito, e por isso é considerado uma técnica de precisão. (Vicente, 200?, *online*)

A precisão na pintura oriental é uma das qualidades mais apreciadas no manuseio do pincel. A expressão “sem traços do pincel” refere-se à destreza do calígrafo em

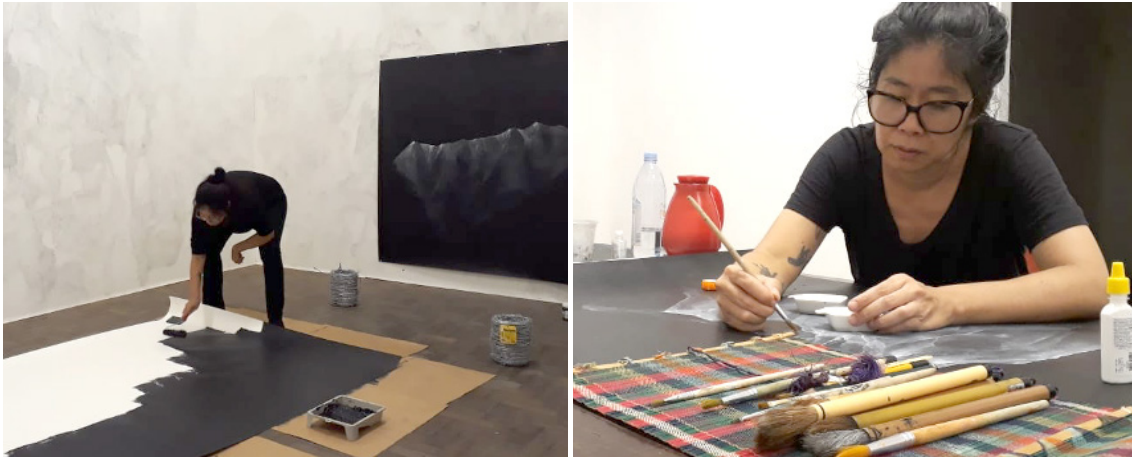


FIG. 15

Registros de processo. Fotos da autora, 2020.

aplicar a tinta de forma ágil e nítida, sem deixar rastros “que denunciem o itinerário percorrido, as buscas, as retomadas e as hesitações”, culminando, como exemplifica Ryckmans, na frase do pintor chinês Gao Qipei: “Não procuro nada além da ausência de traços de pincel e de tinta” (Ryckmans, 2010, p. 148-149). Esse pensamento reflete a busca da pintura pela abstração, pelo vazio fundamental da concepção taoísta.

Sob influência da caligrafia, apagar ou corrigir eram gestos reprimidos nos meus trabalhos anteriores, no entanto se tornou uma possibilidade proporcionada pelo fundo neste trabalho. Aplicar uma demão de tinta sobre a linha mal formada seria dividir dois pensamentos: uma renúncia e uma nova possibilidade? São camadas que buscam uma assertividade, engendram memórias ocultadas por opacidade.

Pensando em termos de camadas, reflito na forma como trabalho a luz em meus desenhos. Ao contrário do desenho mais básico, em que o sombreamento do objeto ocorre por meio do lápis, aqui temos uma situação inversa. Sobre a camada preta que cobre a superfície do papel, a iluminação ocorre ao banhar as formas com as aguadas de nanquim branco. Assim como a escuridão da noite não é o “negativo da retirada da luz mas a chegada positiva de um manto escuro que substitui ou cobre o dia” (Arheim, 1989, p. 294) o desenho elaborado não é uma imagem em negativo, ela é o resultado do que chamo de *olhar reverso*. Minha intenção não é evidenciar dualidades (positivo e negativo, luz e sombra, interno e externo), mas atingir, pelo desenho, uma correlação em que essas fronteiras se sobrepujam.

DENSIDADES

“Um desenho precisa saber flutuar.
As formas têm o direito de se expandir.”
Antonio Lizárraga¹⁹

Para atingir um acabamento uniforme, o fundo preto era aplicado com um rolinho de pintura, e escolhi utilizar a tinta acrílica *Gris de Payne*. Apesar de *gris* significar cinza, essa tonalidade de preto, criada pelo aquarelista inglês William Payne, era originalmente composta de três cores: o índigo, o negro marfim ou siena natural (ocre) e o carmim (vermelho). Assim, a escolha se deu pensando em uma aproximação com a noção de soma de todas as cores das pinturas monocromáticas chinesas, e a intenção de aproveitar as nuances de azul por meio do índigo, tendo em mente que as montanhas avistadas no horizonte tendem a uma aparência mais azulada.

Ao optar pelo trabalho monocromático e pelo fundo preto, busco de forma consciente uma relação com a escuridão, que acaba se estabelecendo de forma ambígua: ao mesmo tempo que ela nos remete a um espaço íntimo, interno e protegido da luz, no desenho ela se torna o pano de fundo de uma paisagem, um plano cuja amplitude e profundidade é desconhecida. Me recordo da experiência de um passeio que fiz anos atrás dentro de uma caverna. Em determinado momento, o guia pediu que todos desligassem as lanternas para vivenciar o breu total.

Não se enxergava a um palmo do nariz. Quis caminhar. Porém, surgiu o receio, a incerteza de seguir caminhando indefinidamente e me perder do grupo ou colidir com algo que poderia estar tão próximo de mim. Em uma tentativa de amortização dessas possíveis decorrências, o corpo, então, se movia a passos lentos e largos, os gestos eram moderados. Um mover-se descompassado do tempo, suspenso e infinito. Poderia dizer que estava próxima de flutuar?

O flutuar desponta de uma relação: para que um objeto flutue, é necessário a densidade do meio ser superior à do objeto. Percebo que cobrir o papel de acrílica preta interfere na densidade do desenho, da figura e da matéria, criando uma camada impermeável que não permite a impregnação do nanquim branco no papel, mantendo seus pigmentos acumulados em sua superfície, entre o olhar e o papel. Essa imiscibilidade traz à consciência sua manifestação física e suas limitações.

Na busca de ampliar o debate, trago a obra *Homenagem a Osman Lins* (fig. 15), de Gil Vicente. A obra, segundo o artista, representa a cena de um afogamento baseado em um conto de Lins (Longman, 2006, *online*). Realizado apenas com nanquim e papel, o artista recorre a simplicidade dos materiais para criar uma figura solitária e imersa numa escuridão, em um movimento inverso ao meu trabalho: a figura, ao invés de emergir, se deixa naufragar.

19 LIZARRAGA, Antonio, PASSOS, Maria José Spiteri Tavoraro. Havia uma linha esperando por mim: Conversas com Lizarraga. In: DER-DYK, Edith. *Disegno. Desenho. Designio*. São Paulo: Editora Senac, p.71.

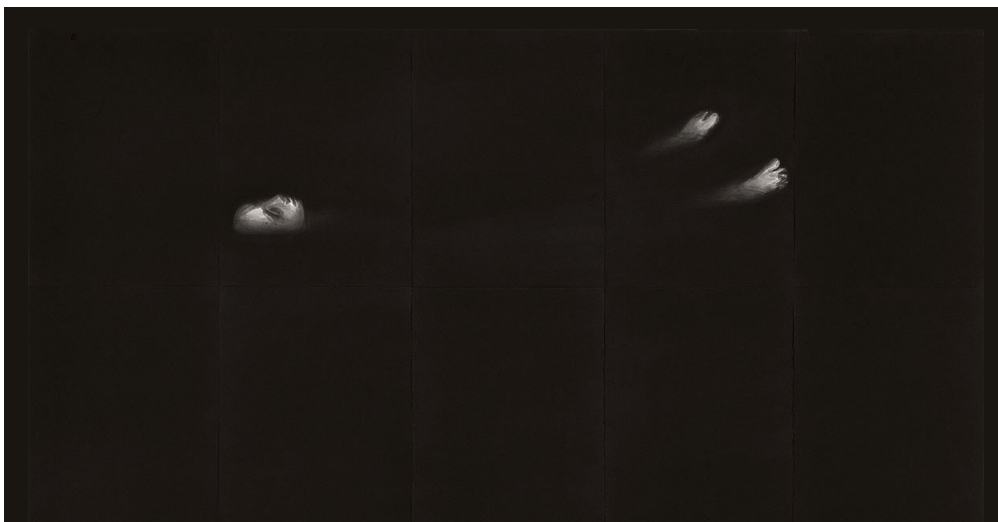


FIG. 16

Gil Vicente, *Homenagem a Osman Lins*, 2002, 152x280 cm. Nanquim sobre papel.

Há, nessa obra, uma oportunidade para questionamentos sobre a suspensão e o flutuar, pois para se captar a simplicidade é preciso entender uma ordem que domina um mundo enorme de forças ativas (Badt, 19-*apud* Arheim, 1989, p. 52). Dessa forma, ao manter a figura situada na metade superior do desenho, Vicente sugere uma certa leveza que se contrapõe à gravidade, anulando os vetores e estabelecendo uma relação de equilíbrio de forças.

Não observamos nenhuma referência a natureza, nem mesmo um reflexo ou movimento das águas; do corpo submerso que reluz quase fantasmagoricamente, apenas o rosto sereno e os pés despontam para a superfície,

como se fossem vistos por uma alma que se desprende do corpo, a perspectiva de voo de pássaro²⁰. Nessa cena, há a possibilidade de um corpo que jaz morto ou que dorme, no nível do inconsciente, do sonho ou de devaneio.

Assim, me interessa pensar nas estratégias empregadas pelo artista para trabalhar a ideia de flutuação não somente relacionada à matéria, mas as suas relações dinâmicas e como elas se estabelecem. Em *Homenagem a Osman Lins*, a força energética da vida e a tendência de equilíbrio da morte complementam-se e interagem em um fluxo contido, onde se evidencia uma sensação de tempo suspenso e imutável.

²⁰ Ler mais em THÜRLEMANN, Felix. Olhar como os pássaros: sobre a estrutura de enunciação de um tipo de mapa cartográfico, *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 22, p. 118-132, dez. 2011.

MONOCROMIA E O PAPEL

Ao reconhecer a monocromia e o papel como questões recorrentes em meus trabalhos - elementos impregnados de cargas simbólicas e memórias - além de se constituírem matérias de predileção e de recurso para obter certos efeitos e resultados, dedico este subcapítulo para um levantamento das relações que estabelecem entre si.

Pastoreau (2010, p. 9) acredita que a cor é um tema cultural, de modo que somente no estudo das definições atribuídas pelas sociedades é que se transparece seu sentido completo, do ponto de vista social, artístico ou simbólico. Segundo assinala o autor, a cor preta, frequentemente associada às trevas, à morte, ao pecado e às forças do mal, perdeu seu *status* de cor junto com o branco, quando Isaac Newton propõe uma nova ordem de cores ao descobrir o espectro em 1665-1666. Assim, discriminado junto com o branco a um universo particular, a cor preta torna-se simplesmente a tinta usada sobre o papel nos primórdios da imprensa, “um produto preto por excelência” (Pastoreau, 2010, p. 113).

A imprensa atingiu grande êxito com o aparecimento dos tipos móveis e o desenvolvimento de uma tinta densa e durável, de rápida secagem e longa conservação, além da utilização generalizada do papel, que permitia uma impressão uniforme de folhas frente e verso. É curiosa a relação entre a cor preta e a imprensa observada por Pastoreau:

A oficina tipográfica, desde os seus inícios e durante muito tempo, assemelha-se a uma caverna infernal: não somente ela ‘cheira’ a tinta em todos os seus recantos, mas todos

os objetos que ali se encontram são pretos, escuros, gordurosos e mais ou menos viscosos. (Pastoreau, 2010, p. 113)

Porém, nem tudo no ateliê tipográfico é preto: o papel introduz um toque branco, contribuindo para a criação de um universo preto e branco. Os gravadores, conscientes que “a cor, com efeito, não se refere somente a coloração, mas é também luminosidade, brilho, densidade, textura, contraste, ritmo” (Pastoreau, 2010, p. 118), perceberam que poderiam desenvolver habilidades para traduzir isso com a tinta preta sobre o papel branco, explorando linhas (finas ou grossas, retas, curvas, quebradas, contínuas ou descontínuas, simples, duplas, triplas, afastadas ou aproximadas, horizontais ou oblíquas, cruzar-se segundo ângulos variados), associando conjuntos de pontos e traços para preencher uma superfície, destacando zonas ou opondo planos, ou utilizando efeitos de sombra para produzir sensação de movimento.

A princípio, o papel consumido para a reprodução de textos e livros era importado pelos árabes. Dard Hunter, no livro *Papermaking - the history and technique of an ancient craft*, narra que a partir da metade do século XV, com o surgimento de numerosas fábricas de papel na Europa, pouco a pouco o Ocidente deixa de ser importador para se tornar exportador de papel. Isso se deve a quebra do monopólio chinês sobre as técnicas de produção, desvendados na derrota da China na batalha no Turquistão, quando alguns artesãos chineses, que conheciam as técnicas de produção do papel, foram feitos prisioneiros e trocaram seu conhecimento pela liberdade (Hunter, 1978, p. 60).

A invenção do papel é atribuída ao chinês Tsai-Lun, cerca de 105 d.C., que realizou uma mistura de casca de árvore,

resíduos de cânhamo, trapos velhos e redes de pesca, ou *zhi*, definido por um dicionário contemporâneo como “tapete de fibras rejeitadas” (Robinson, 2016, l. 286). Segundo Hunter, apesar da palavra “papel” ser originária do latim “*papyrus*”; nome dado a um vegetal da família *Cyperus papyrus*, o papiro²¹ não pode ser considerado papel por não se constituir de fibra macerada. Dessa forma, o autor considera os chineses os inventores do “verdadeiro papel” (Hunter, 1978, p. 6).

Cabe destacar que tanto no Ocidente quanto no Oriente o papel inicialmente se prestava à escrita, sendo o equipamento utilizado para as inscrições determinante nas diferenças de matéria-prima e processos utilizados para sua fabricação. Na Europa, o papel era feito de linho macerado, tecido de algodão e mergulhado em solução gelatinosa de origem animal, resultando em uma superfície dura, opaca e impermeável, bem adaptada ao modo de escrever com caneta de pena, diferentemente do papel chinês, fino e absorvente, se prestando prontamente aos traços firmes e constantes da pintura e da caligrafia (Hunter, 1978, p. 62).

Da China, o papel foi difundido para a Coréia até chegar ao Japão. Tanto o artesanato quanto o papel produzido são profundamente reverenciados pelos chineses e japoneses (Hunter, 1978, p. 59), evidenciando um caráter sagrado, sendo também utilizado para fins cerimoniais. O papel seguiu essa estrutura macia e flexível, influenciando naturalmente os métodos de impressão pela facilidade de manuseio sobre os blocos de madeira entintados, necessitando somente a pressão manual ou esfregando uma bola de tecido sobre o verso do papel.

Seguindo a prática da caligrafia, apenas um lado da folha era utilizado, sendo a encadernação dos livros sanfonada.

A veneração e a ampla utilização do papel pelos povos orientais foram objeto de atenção para Roland Barthes em sua passagem pelo Japão, dedicando um capítulo em *Império dos Signos* para tratar sobre o assunto. Barthes observa:

Tudo, na instrumentação, é dirigido para o paradoxo de uma escrita irreversível e frágil, que é ao mesmo tempo, contraditoriamente, incisão e deslizamento: papéis de mil espécies, [...] cadernos cujas páginas são duplamente dobradas, como as de um livro que não foi cortado, de modo que a escrita se move através de um luxo de superfícies e ignoram o borrão, a impregnação metonímica do avesso e do direito. (Barthes, 2007, p. 118)

Por meio dessa colocação, percebo como o suporte e os procedimentos, elementos intimamente ligados no processo de criação, são cúmplices indissociáveis de um percurso que os precede: as escolhas. “Todos esses objetos resistentes trazem a marca das ambivalências da ajuda e do obstáculo. São seres por dominar. Dão-nos o ser de nossa perícia, o ser de nossa energia” (Bachelard, 2019, p. 16). Das impossibilidades, dos percalços ou das facilidades passageiras, são de onde surgem novas significações. A superfície que se dobra para ignorar o que lhe transpassa, dispensando a fragmentação para permitir uma continuidade ou para olhar a si mesma são ações encadeadas que geram novas configurações, suscitam a diferença, nos permitindo pensar em distintas formas de existir.

21 Inventado pelos egípcios, apesar de sua fragilidade, muitos documentos em papiro resistiram ao tempo. A palavra papel é originária do latim *papyrus*, nome dado a um vegetal da família *Cepareas (Cyperus papyrus)*. (RYDLEWSKI, 2004, *online*)

PASSAGENS

Buscando esclarecer decisões e caminhos traçados no meu processo de trabalho, apresento em ordem cronológica três ensaios produzidos para as disciplinas cursadas durante a pesquisa de mestrado. Por meio desses relatos, observo o entrelaçamento da prática que ora despertava conceitos, ora era suportado por eles.

O exercício da escrita, nesse sentido, se mostra importante durante todo o processo de criação pois, como um elemento meta-artístico (Rey, 2018, p. 3230), foi um instrumento valioso que possibilitou tramar pensamentos e questões que deram corpo a esta pesquisa.

No tempo vivido e experienciado, ideias de deslocam e vão se assentando, sendo assimiladas, adormecidas, descartadas ou mesmo retomadas, evidenciando assim, um transcurso em constante transformação.

HORIZONTE ATIVADO

O primeiro ensaio foi um conjunto de desenhos realizados para a disciplina *Posicionamentos e deslocamentos enquanto prática tridimensional*²². A proposta era produzir um trabalho a partir do trajeto Mercado Público/Fundação Iberê Camargo feito por catamarã pelo rio Guaíba. Durante o caminho, o que me chamou a atenção foi a dualidade das margens do rio: a cidade visivelmente povoada e edificada com os cais, prédios, avenidas e a orla costeando toda margem de um lado. Do outro, apenas uma vegetação aparentemente nativa e bastante horizontal, se aprofundando tenuamente em camadas. Aponto quatro focos de interesse despertados no projeto: 1) pensar no percurso/passagem em detrimento da noção ponto de partida/chegada; 2) as áreas naturais contrapondo às urbanizadas; 3) o olhar fixado à terra em vez das águas do rio; 4) a temporalidade do percurso.

Dentre essas proposições, o pensamento buscou então estabelecer uma relação entre a horizontalidade da margem e o território em estado bruto. Evocando a forma mais elementar do desenho na intenção de um mínimo gesto, tracei uma linha horizontal com *sumi* sobre um papel *washi*²³ para logo em seguida mergulhá-lo em uma bandeja de água até a altura do traço e erguê-lo. Na ação, em direção descendente, um rastro de tinta sugeria o rio em um reflexo borrado, e parte da água succionada e absorvida pelo papel erigia uma sutil paisagem.

22 Ministrada pela professora Teresinha Barachini.

23 O *washi* é comumente utilizado para forrar o *shoji*, painéis ou portas de correr, cuja estrutura é feita de madeira, e constituem-se na transição entre o interior e o exterior da casa. O papel, levemente translúcido e altamente absorvente, permite a entrada de uma luz natural e difusa proporcionando uma atmosfera suave.

Transpor os experimentos iniciais realizados em pequenos pedaços de papel para maiores dimensões exigiu uma elaboração mais planejada das ações, assim como outras condutas: o traço deveria ser mais espesso e carregado de tinta, cuja secagem é relativamente rápida, e o tanque de água para embeber o papel deveria ter uma altura mínima de 50 cm (metade da altura do papel), pois as tentativas realizadas numa grande bandeja de água – que apesar das dimensões não tinha profundidade – não atingiam o resultado esperado. Nas tentativas fracassadas, o papel se dobrava, a tinta escorria de maneira desigual e era preciso trocar a água da caixa a cada mergulho, pois a tinta que se desprendia do papel produzia efeitos de marmorização ou manchas no trabalho seguinte. Foi necessário também preparar uma área para secar o papel, solução encontrada estendendo-o sobre mesas e apoiando sobre ele pesos de vidro, em vez de pregadores para evitar marcas.

Se a incidência do gesto geométrico numa larga pincelada horizontal aponta para uma abstração, a ortogonalidade das estruturas paisagísticas estabelecem um ritmo que sintetizam as composições da paisagem oriental, conforme descreve Shitao:

a dispersão e o agrupamento,
a profundidade e a distância
constituem a organização esquemática;
verticais e horizontais, depressões e relevo
constituem o ritmo;



FIG. 17

Registros de processo. Foto da autora, 2020.

sombras e luz, espessura e fluidez constituem a tensão espiritual; rios e nuvens, em sua conjunção ou dispersão, constituem a ligação” (Ryckmans, 2010, p. 90)

Nessa citação, Shitao enumera duplas de palavras que percebo sendo questões centrais deste trabalho:

1) *“a dispersão e o agrupamento, a profundidade e a distância constituem a organização esquemática.”* A linha traçada divide estruturalmente a composição e sua espessura delimita uma fronteira: sendo a superior em alto contraste com o branco do papel e a inferior, que se dissolve e dispersa produzindo um gradiente e uma sensação de profundidade.

2) *“verticais e horizontais, depressões e relevo, constituem o ritmo.”* A gestualidade vertical e horizontal está presente no papel, que é mergulhado na água, se contrapondo ao traço, que diminutamente produz a silhueta do horizonte.

3) *“sombras e luz, espessura e fluidez constituem a tensão espiritual.”* A luz descortina e torna visível e a sombra surge em uma relação complementar e recíproca. Juntas, organizam a experiência visual.

4) *“rios e nuvens, em sua conjunção ou dispersão, constituem a ligação.”* Nesta reflexão, entendo a questão da paisagem como uma forma de expressão de ser e se conectar ao mundo, quaisquer sejam as condições. A meu ver, a nuvem é um corpo em transformação, e o rio, um eixo ou fluxo que corre por entre margens e os une. Esses dois elementos poderiam, nesse contexto, se relacionar com o tempo.

Desse modo, tais colocações constroem conexões que permitem o pensar para novas pesquisas, idealizações de futuros trabalhos, como ideias produtoras de imagens ou formuladoras de novas questões.



FIG. 18
Registros de processo.
Fotos: Hugo Rodrigues, 2020.

NESTA PÁGINA

FIG. 19

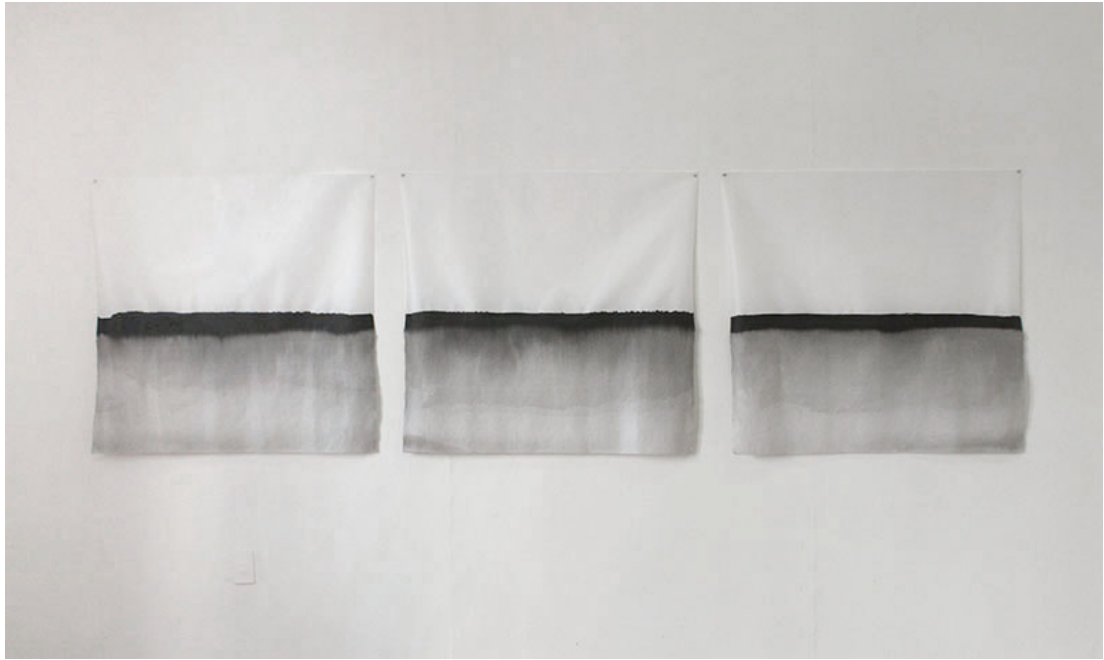
Thais Ueda.
Horizonte ativado.
Sumi s/ washi. Detalhe.

PÁGINA SEGUINTE

FIG.20

Vista do trabalho Horizonte
ativado na exposição
Diástases Urbanas.
Pinacoteca Barão de Santo
Angelo, Instituto de Artes,
UFRGS.





NA DOBRA, A PAISAGEM

Este segundo ensaio foi produzido para a disciplina *Articulação Prático Teórica*²⁴, onde busquei articular o conceito de *documentos de trabalho* – já citado anteriormente – para nortear e balizar minhas escolhas. Esse conceito, além de me auxiliar a perceber questões referentes ao espaço de trabalho, trouxe para o campo de operações meus objetos de uso diário ou aqueles repletos de memórias. Nesse contexto, o processo de criação iniciou retrocedendo ao primeiro contato que tive com o livro *Elogio da sombra*²⁵, de Junichiro Tanizaki, há muitos anos atrás.

Na obra, o escritor traz uma reflexão crítica sobre a luz, frequentemente associada à beleza no Ocidente, ao apontar o desconforto perante o excesso de brilho em objetos utilitários e decorativos. Questiona a frieza e a uniformidade dos materiais metálicos, além do esforço em manter essas superfícies lustradas e esterilizadas. Em contrapartida, Tanizaki reverencia a estética tradicional do Japão, descrevendo as penumbras e os ambientes mal iluminados como qualidades das casas japonesas e como valores, que evidenciam a beleza dos objetos e do ambiente:

[...] desde sempre a superfície dos lacados foi negra, castanha ou vermelha, outras tantas cores que constituíam uma estratificação de

não sei quantas ‘camadas de obscuridade’, que faziam pensar em alguma materialização das trevas envolventes. Um cofrezinho, um tabuleiro de mesa baixa, uma estante de laca brilhante com desenho de pó de ouro, podem parecer demasiado vistosos, berrantes até ordinários, mas façam uma experiência: mergulhem o espaço que os circunda numa negra escuridão, depois substituam a luz solar ou elétrica pela claridade de uma lamparina ou vela, e verão de imediato esses objectos vistosos adquirir profundidade, sobriedade e densidade. (Tanizaki, 1999, p.25)

Outro fato relevante em torno da obra de Tanizaki foi o acesso a uma reportagem publicada na Revista da Folha, suplemento do jornal Folha de São Paulo (2015), sobre o trabalho de tradutores de livros no Brasil, entre eles Leiko Gotoda. Dona de casa e filha de japoneses, ao buscar livros de samurais para ensinar o rigor do ensino japonês aos filhos adolescentes, não encontra versões em português e decide iniciar uma sozinha, abrindo caminho para tornar-se uma das principais referências em tradução do japonês no Brasil. Na reportagem, revela ser sobrinha de Tanizaki, parente famoso que não conheceu em vida, mas que, ao traduzir suas obras, percebeu passagens autobiográficas e expressou um certo sentimento de constrangimento, como se estivesse espiando por um buraco da fechadura. Esse episódio ressoou em mim, tal como a busca por aprofundamento na cultura japonesa se assemelha a esse olhar velado, separado pelo tempo

24 Ministrada pela professora Marilice Corona.

25 No Brasil, o livro foi traduzido como *Em louvor da sombra*, 2017, pela Companhia das Letras. Minha edição é portuguesa (Ed. Relógio D'água Editores. Lisboa, 1999) e esse título me agrada mais.

e espaço, de uma compreensão identitária que antecede minha existência. Desse modo, a pesquisa tem me permitido mergulhar nas origens, culturais e poéticas, que envolvem minha produção.

Talvez o objeto que mais remeta as minhas origens é o oratório budista²⁶ herdado de minha avó (fig. 21). No seminário da disciplina 'Documentos de Trabalho', apresentei esse objeto de portas fechadas, pois certa vez me orientaram a nunca o fotografar aberto. Ele evoca sensações em diversos níveis sensoriais: o incenso ativa o olfato, a audição é levemente tocada pelo soar do sino, a visão é preenchida pelos ornamentos internos do altar, pelas fotos e pela chama ativa da vela enquanto durar a oração, o tato presente nas mãos juntas em prece. A temporalidade se manifesta ante as fotografias dos antepassados, e a espacialidade se define o lugar material e espiritual da existência.

Se para que um objeto se faça documento é necessário torná-lo operatório (Gonçalves, 2020, p. 29), eu trouxe o pequeno oratório para o terreno das operações. Me interessava as portas cerradas, o interior oculto, o que era invisível e ao mesmo tempo real. Para tanto, decidi resgatar sobras de uma tiragem de gravuras (desenhos de montanhas estampadas em papel de restauro e texturas feitas com rolo de borracha e tinta para gravura em metal) e experimentos acumulados do ensaio *Horizonte ativado* – tentativas que não me satisfizeram naquele momento mas estão impregnados de pensamentos e conexões,



FIG. 21
Documento de trabalho. Oratório budista japonês. Foto da autora.

suscitam conceitos, expõem o erro. A condição de obras possíveis revela um campo ainda apto ao levantamento que novas questões. Tomo então um primeiro papel completamente preto e começo a dobrá-lo, na intenção de evocar um mistério. Uma ação de ocultar e revelar começa a se moldar, o papel se sobrepõe e ganha movimento, se divide e se torna, além de uma folha frente e verso, uma matéria com lado interno e externo. A constatação dessas dualidades me traz a associação da montanha e suas faces divergentes, enquanto uma se encontra iluminada pelo sol, a outra permanece na

26 Os *butsudans* (ou literalmente 'altar para buda') são pequenos templo budista confeccionados em madeira preta, e dentro contém o *ihai* (tabuleta na qual é escrito o nome do ancestral), um pequeno sino, vela, incensário e fotos dos familiares falecidos. (ANDRE, Richard Gonçalves. Entre a Casa, o túmulo e as cinzas: permanências e transformações do culto budista aos ancestrais entre nipo-brasileiros. *Religare*, v. 13, n. 2 2016. P. 445-479)

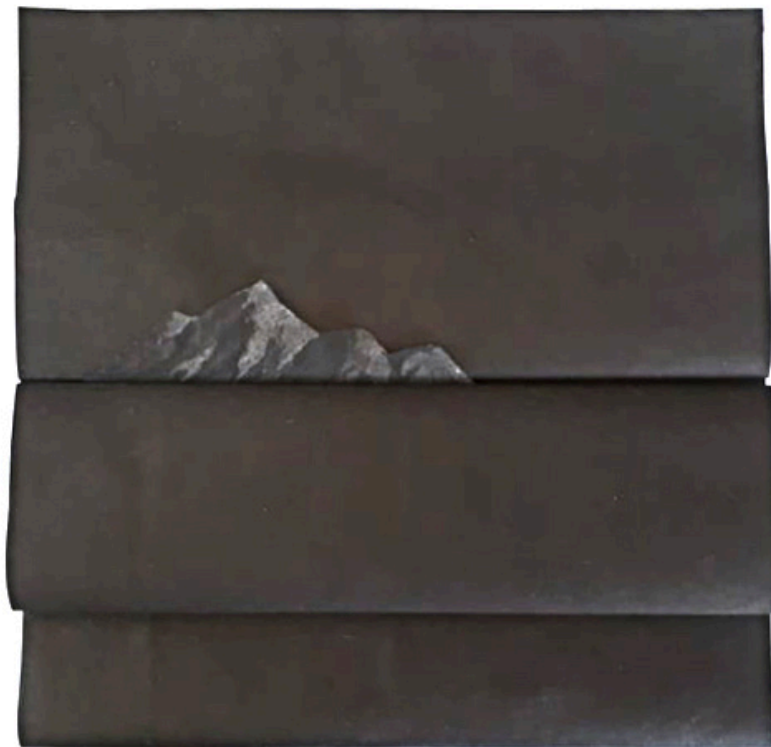


FIG. 22

Thais Ueda. *Sem título*, 2020, sumi s/ washi e gravura em metal s/ papel de restauro, 27 cm x 26 cm

sombra. Recorro então às estampas de montanhas sobre o papel de restauro. Recorto suas bordas e aplico sobre o *washi* dobrado (fig. 22).

Sigo dobrando os papéis, sem uma regra pré-estabelecida, parto para duas folhas menores de *washi*. Agora, encontro uma nova situação, a dobra une uma

face acinzentada a outra mais negra. Ao dobrar o papel e criar uma linha do horizonte, observo um pensamento em paisagem emergindo daqueles desenhos latentes e adormecidos (fig. 23 e fig. 24). Na quarta folha, as dobras produzem uma correlação temporal, o passar do tempo, a luz e a noite (fig. 25). Finalmente, com a quinta folha e a mais comprida horizontalmente, produzo uma sequência

de dobras ou uma pequena sequencia de horizontes fragmentados (fig. 26).

Percebo na experiência de manipulação do papel, este não mais como mero suporte que abriga o traço, como uma tentativa de trazer a tridimensionalidade do objeto para o plano. No entanto, sendo minha trajetória procedente da experiência do desenho, os vincos das dobras contêm o mesmo rompante que a linha desferida no papel: uma vez executada, se torna incorporada à matéria. As dobras, nesse sentido, não alteram a volumetria de forma significativa, elas não se projetam ou pretendem uma autonomia em relação a parede, nem intentam ultrapassar os limites da linguagem.

Outro procedimento importante observado é que as dobras não exibem o verso do papel, elas unem planos, mantendo sempre à superfície a exterioridade. Pensando nessa relação, me deparei com um texto sobre *omote/ura* na internet, ao recordar que os termos se referem à frente e verso de uma folha de papel. Entretanto, os vocábulos carregam mais significados: *omote* pode ser definido como fora, exterior, imagem pública e visível. Na face oposta, *ura* – a realidade por detrás dessa imagem – pode ser entendido como dentro, interior, parte privada onde normalmente não se entra em contato. Ambos carregam em si a metáfora do superficial e do profundo, a dualidade do que é ostensivo e facilmente percebido, e do núcleo, encoberto e despojado (Liu, 2017, *online*). Problematizando sobre o caráter da paisagem de nunca ser possível olhar por completo, me pergunto: de que maneira capturar a paisagem? A dobra, como gesto, é a união de planos por meio da redução da superfície externa; como expressão, é uma linha reta

que só encontra similaridade na paisagem pela linha do horizonte: a natureza prefere se valer preferencialmente de curvas, contra a regra do bom senso e da geometria euclidiana. Dessa forma, na incapacidade de alcançar correspondências, resulta como subterfúgio a utilização da colagem: recortes de papel de restauro despontam como pontas de um *iceberg*, blocos de gelo flutuantes nos quais a maior parte de seu volume se encontra submerso – reforçando assim a impossibilidade da visão completa.

Por fim, encerro a reflexão retomando a contribuição do oratório na elaboração dessas imagens: o *butsudan*, um mini templo doméstico, que deve ser mantido no *ura* – na esfera da vida privada dos japoneses – remete à palavra templo. O termo *templum* remonta um espaço de terra retangular designado do Céu, onde um águia tomava um auspício, um sinal que seria interpretado, e também é a raiz latina da palavra contemplação. A contemplação nos permite uma travessia, possibilitando emergir novos significados para além do que está na superfície: investimos o olhar para dentro de nós mesmos. O caráter de transcendência da apreciação relacionada à paisagem será novamente abordado no subcapítulo *Faces da montanha*.



FIG. 23

Thais Ueda. *Sem título*, 2020, *sumi s/ washi*
e papel de restauro, 21,5 x 33 cm



FIG. 24

Thais Ueda. *Sem título*, 2020, *sumi s/ washi*
e papel de restauro, 22,5 x 21 cm



FIG. 25

Thais Ueda. *Sem título*, 2020, *sumi s/ washi*
e papel de restauro, 12 x 14 cm



FIG. 26

Thais Ueda. *Sem título*, 2020, *sumi s/ washi*
e papel de restauro, 33 x 29 cm

A PAISAGEM EM MIM

Por fim, este último ensaio foi produzido para a disciplina²⁷ *Japão – espacialidades visuais*²⁸ cuja proposta era elaborar um trabalho articulado os conhecimentos adquiridos acerca de questões visuais sobre a estética japonesa. O conteúdo me permitiu aprofundar nos aspectos históricos e teóricos tratados no primeiro capítulo desta pesquisa, como também eliminar conceitos que percebi não se relacionarem diretamente ao meu trabalho. Optei por não definir um objeto de análise específico em termos da estética japonesa, mas tomar o fazer como um intervalo para ponderar sobre os conceitos estudados até o momento, e busquei um procedimento de aplicar o conceito operatório do *olhar reverso* – detalhado no próximo capítulo – que me permitisse uma nova possibilidade do termo.

Assim, o trabalho surgiu pensando na monotipia, o desenho pelo verso, tendo como referência inicial empregar o mesmo procedimento de Mira Schendel, que consiste em pousar o papel sobre uma lâmina de vidro entintada e traçar linhas utilizando algum instrumento pontiagudo. Ao contrário de Schendel, que buscava “chegar mais próximo da transparência” (Mira Schendel, 2021), penso que meu trabalho se aproxima da colocação de Peixoto: “o procedimento – monotipia – assemelha-

se aqui ao baixo-relevo. Tendo por elemento a superfície plana, ele opera uma conexão mais rigorosa entre o olho e a mão, fazendo a vista proceder como o toque” (Peixoto, 1998, p. 250). Assim, a questão é romper com a distância, produzir uma imagem para ser vista de perto, buscar outras atitudes relativas à paisagem e o olhar. Por esses motivos, o experimento foi realizado em pequenos pedaços de papel *washi*.

Iniciei aplicando a tinta de forma despojada, sem me preocupar com áreas de maior ou menor acúmulo de pigmento, bem como o papel pressionado não uniformemente sobre a placa. No encontro de superfícies, abdiqueei do traço. Entre uma impressão ou outra, decido se volto ou não a reaplicar a tinta. O papel *washi*, absorvente, maleável e de leve transparência me possibilitou variar o tempo de contato com a tinta e a pressão que exerço sobre ele. Faço uso do *sumi*, mais líquido que uma tinta de gravura, que impregna rapidamente o papel. Para frear um pouco a absorção, povilho um pouco de talco, retomando a técnica utilizada por Schendel em sua série de monotípias.

Observo, num segundo momento, as estampas e as áreas impregnadas de tinta e em branco. Nesse jogo, busco “indícios paisagísticos”, isto é, algo que me remeta a algum elemento da natureza, como pedras, rochas,

27 Ministrada pelas professoras Michiko Okano (UNIFESP) e Madalena Natsuko Hashimoto Cordado (USP), disciplina cursada como aluna especial na ECA-USP.

28 A princípio, pensava o termo “espacialidades” tratar de questões espaciais nas artes japonesas, porém, numa busca posterior entendi se tratar de uma “apropriação-utilização dos recursos em um determinado espaço geográfico – delimitado territorialmente – gerando novas relações de produção” (COLUCCI, 2011, p. 117). Além disso, “a noção de espacialidade traz consigo a idéia de processo em permanente movimento, ou seja, não se trata do espaço em si [...], mas do espaço na história, pensado como processo histórico, incluindo tanto o realizado quanto o possível, num constante movimento dialético” (RAMOS, 1982 p. 68 *apud* COLUCCI, 2011 p.117).



FIG. 27

Thais Ueda. *Sem título*, da série *A Paisagem em mim*, 2021.

Sumi s/ washi. 7,8 cm x 11,7 cm.

montanhas, céu, árvores, plantas, água, etc. A partir deles, com auxílio de um pincel, desenho sobre a monotipia os elementos que ela própria me apresenta, acrescentando linhas e realçando formas, procurando destacar as chamadas “texturas”, definidas por Shitao como a expressão plástica da natureza (Ryckmans, 2010, p. 100), resultando em imagens que tocam o abstrato. Me interessa neste experimento evocar a imaginação do espectador, utilizar de sua “faculdade projetiva para inventar imagens, ao ‘buscá-las’ nas formas aleatórias como manchas de tintas feitas ao acaso” (Gombrich, 1965 *apud* Aumont, 1993 p. 88).

O debate sobre a imaginação amplia um aspecto ambíguo para a imagem em si. No entanto, retornarei no próximo capítulo as relações abarcadas nesse processo. Assim sendo, ao induzir a imagem à imaginação, estes desenhos também pretendem sublinhar uma ideia de flutuação, por meio de um sentido figurado que remeta a indefinição de formas, oscilando entre o reconhecível e o especulativo, na possibilidade de instaurar um novo olhar.



FIG. 28

Thais Ueda. *Sem título*, da série
A Paisagem em mim, 2021.

Sumi s/ washi. 7,8 cm x 11,7 cm.

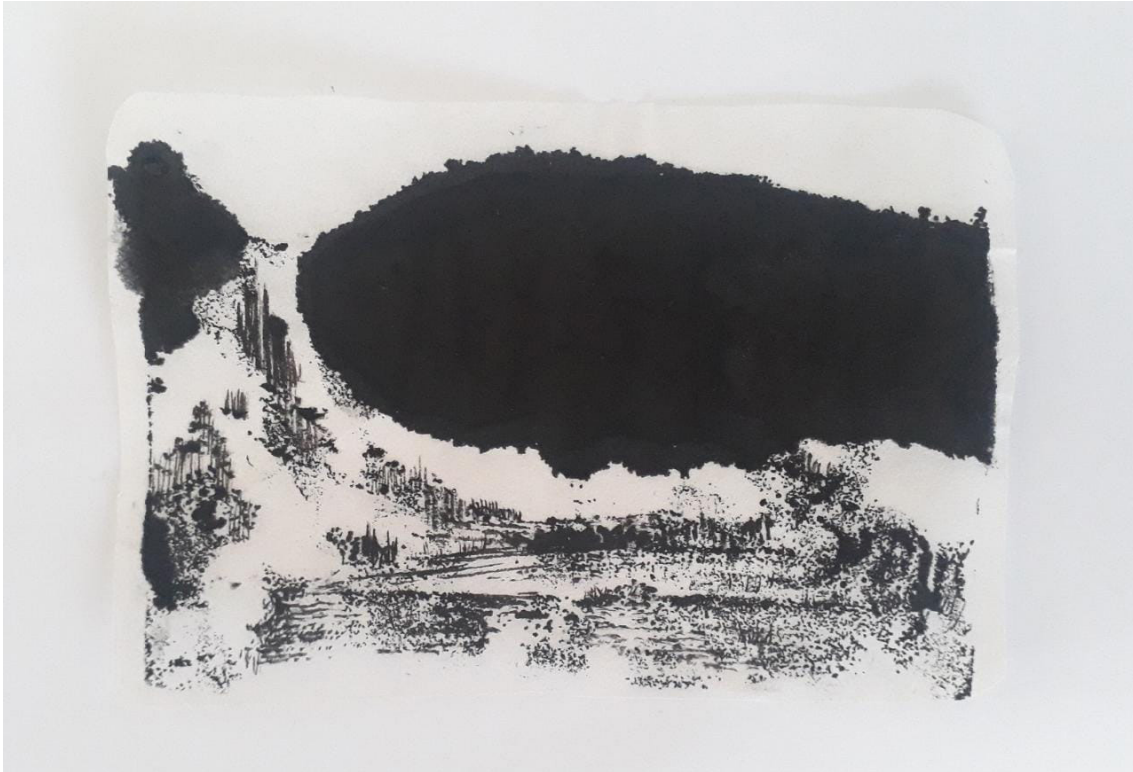


FIG. 28

Thais Ueda. *Sem título*, da série
A Paisagem em mim, 2021.

Sumi s/ washi. 7,8 cm x 11,7 cm.



FIG. 28

Thais Ueda. *Sem título*, da série
A Paisagem em mim, 2021.

Sumi s/ washi. 7,8 cm x 11,7 cm.



FIG. 28

Thais Ueda. *Sem título*, da série
A Paisagem em mim, 2021.

Sumi s/ washi. 7,8 cm x 11,7 cm.

OLHAR REVERSO

UM OLHAR REVERSO PARA A PAISAGEM

Jacques Aumont, em *A imagem*, define a perspectiva como “uma transformação geométrica, que consiste em projetar o espaço tridimensional sobre o espaço bidimensional (uma superfície plana) segundo certas regras, e de modo a transmitir, na projeção, uma boa informação sobre o espaço projetado” (Aumont, 1993, p. 213). Descrevendo os tipos de perspectiva e refletindo sobre os pensamentos de Damisch e Panofsky, o autor ascende ao debate sobre o que ele chama de imagem perspectiva, que seria construída pela intersecção do plano e de linhas que partem de um ponto convergente chamado de *ponto de vista* – que corresponderia à posição do observador humano – expressando a ideia de um sistema de representação onde o homem ocuparia o centro.

Anne Cauquelin, em seu livro *A invenção da paisagem*, compreende a noção de paisagem como uma invenção que só pôde ser concebida com o surgimento da perspectiva – uma passagem através (*per-scaper*) – por onde a natureza se mostra à distância sob enquadramento da “janela pintada na tela ilusionista”. A autora aponta ainda o “vínculo com diferentes elementos e valores de uma cultura”, e é justamente ao chegar nessa colocação que ela se distancia e direciona sua abordagem para a filosofia grega²⁹.

Encontro uma consonância à colocação de Cauquelin ao assumir que a paisagem se molda sob circunstâncias cul-

29 “[...] quando se trata de culturas estrangeiras, imaginamos facilmente a relação entre os espaços apresentados e os modos de vida, os usos, as “maneiras” de ver e os modos de dizer, de tal forma que chegamos a perceber uma espécie de tecido inconsútil, sem dentro nem fora, mas uma única peça. Mas para nós, em nossa própria cultura, temos grande dificuldade de imaginar que nossa relação com o mundo (com a realidade, diga-se) possa depender de um tecido tal que as propriedades atribuídas ao campo espacial por um artifício de expressão - qualquer que seja ele - condicionem a percepção do real.” (CAUQUELIN, 2007, p. 14). Para Cauquelin, as peças que compõem uma paisagem na pintura ocidental “não são nem teorizadas, nem mesmo enunciadas, atuam num grau zero de consciência ou formulação” (Ibidem, p. 146).

turais, refletindo o momento histórico em que foi produzida, bem como arranjos sociais, intelectuais e econômicos. No entanto, há uma divergência para a subordinação da paisagem à perspectiva, mediada pela distância.

Diante desse contexto, defino como conceito operatório o *olhar reverso*, no qual o olhar não se projeta para uma natureza ou à exterioridade do mundo. Em *Viver de paisagem* (2016), Jullien propõe retirar a paisagem “do canto do mundo”, da sensação longínqua da visão, extinguindo a distância, ao tomar o conceito montanha e água (*shanshui*, 山水) da paisagem chinesa para entendê-la como um jogo de relações, um espaço intermediário que permite um fluxo entre o exterior e o interior, se manifestando como um condensador. Para o autor, a paisagem ocidental, ao limitá-la a um caráter apenas visual, não só a fragmenta de um todo maior como também a condena a uma passividade, uma instância com início e artista-criador independente, isto é, o objeto externo ao sujeito e encerrado em si mesmo. Por outro lado, o pensamento paisagístico oriental não a apresenta como uma entidade individual, mas como uma relação, um vaivém do visível e invisível que, regulada pela natureza, não conduz à posições dualistas, ela deixa de ser algo “apenas para ‘olhar para’ ou ‘representar’”; para se tornar um recurso sobre o qual o viver³⁰ pode se desenhar indefinidamente. Por meio da pintura, o pintor busca criar um espaço de conexão à corrente vital – em oposição a um objeto que deve ser olhado – uma pintura que deve ser vivida.

30 Pedro Rodríguez, tradutor de *Viver de paisagem*, adiciona uma nota no prólogo do livro esclarecendo que “o termo especial viver (*vivre* ou *le vivre*) vai além do sentido biológico usual. Trata-se de restabelecer, por meio da paisagem, o que Jullien chama de conexão primordial entre nós e o mundo” (JULLIEN, 2018, p. x).

31 Perspectiva cavaleira: projeção cilíndrica oblíqua que emprega raios paralelos e oblíquos ao plano do quadro e pressupõe o observador posicionado no infinito. Nesse sistema, é selecionada a face mais importante do objeto para ser representada paralelamente, resultando em uma representação que não está conforme a visão, mas ao entendimento que se tem do objeto representado. (BORNANCINI, PETZOLD, JUNIOR, 1978, p. 49 - 52)

Desse modo, na pintura chinesa, o princípio absoluto da perspectiva é, acima de tudo, uma organização mental pela qual se dispõe os elementos regidos pelos binômios: *liwai*, “interior-exterior” (compreender os elementos em sua essência) e *yuanjin*, “longe-perto”, que se articulam buscando equilíbrio constante. A perspectiva chinesa presume uma certa altura do pintor – que aprecia uma visão total da paisagem – e seu movimento pela imagem, um jogo dinâmico e rítmico que observa as coisas de diferentes lados, ao mesmo tempo de longe e de perto. Muitas vezes qualificada como aérea ou cavaleira³¹, é, com efeito, uma perspectiva dupla (Cheng, 2008, p. 175).

Aproximo a perspectiva dupla ao fenômeno da quase-observação, uma das características da imagem produzida na consciência, presente no livro *O Imaginário* de Sartre:

Na percepção, eu observo os objetos. É preciso compreender por isso que o objeto, ainda que entre por inteiro em minha percepção, só me é dado de um lado a cada vez. Conhece-se o exemplo do cubo: eu não posso saber que é um cubo enquanto não tiver apreendido suas seis faces; posso, no máximo, ver três faces ao mesmo tempo, não mais. É preciso, pois, que eu as apreenda sucessivamente. [...] Quando o contrário, penso no cubo através de um conceito concreto, penso nos seis lados e nos oito ângulos ao mesmo tempo; penso que seus ângulos são

retos e seus lados, quadrados. Estou no centro da minha ideia, eu a possuo inteira de uma só vez.” (Sartre, 1996, p. 21)

O trecho apresenta, de maneira geral, a imagem fragmentada pela percepção subordinada à visão, enquanto que a imagem imaginada se constitui de forma puramente mental, em um ato sintético e de forma totalitária, sob a atuação e a intenção do sujeito. Para o autor, a percepção pressupõe um objeto real, enquanto que na imaginação, ele se coloca como inexistente ou ausente.

Em função dessa distinção entre percepção e imaginação que o autor propõe, é possível retomarmos então as ideias de flutuação e de objeto ausente como formas plásticas de atuação. Na concepção que se estabelece, a flutuação

é dada por uma organização espacial da figura, que não se fixa à uma base ou à linha do horizonte, como se estivesse desenlaçada do mundo. Em termos de objeto ausente, é a noção retroativa do olhar, de reverter ou refletir, que o torna presente, assumindo um papel ativo e criador.

Uma referência expressiva que articula essas questões é o trabalho da artista Sandra Rey. *Notícias do Paraíso-Rochas* (fig. 32) é um políptico, em que cada painel exibe uma porção rochosa enveredada por uma vegetação de galhos secos e retorcidos que surgem por entre as fissuras. Se contrapondo à aridez e à austeridade desses elementos, delicadas flores desabrocham, indicando que tudo na natureza é cíclico, e o aparente estado de esterilidade nada mais é que a ocultação de uma vitalidade recolhida.



FIG. 32

Sandra Rey. *Notícias do Paraíso-Rochas*, 2018. Fotografia.

A imagem construída da junção dos painéis sugere uma paisagem conectada em sua totalidade, porém fragmentada em tempo e espaço. Com uma camera fotográfica digital, a artista capta imagens da natureza durante suas caminhadas e deslocamentos para, posteriormente, iniciar um vigoroso trabalho de reconstrução, fazendo uso de computadores, tratamento de imagens, montagens e processos de impressão no atelier. Por meio desse procedimento

[...] artista propõe vários pontos de vista que se cruzam para compor uma nova perspectiva, no sentido literal da palavra, no campo das artes visuais. Com isso, de certa forma, ela exige do espectador o abandono da racionalidade cartesiana para adentrar em uma outra realidade, que precisa construir mentalmente. (Bulhões, 2018, p.13).

Nesse sentido, o conjunto como um todo concentra diversas perspectivas por meio de combinação por zonas de vizinhanças, procedimento unificador que, conforme aponta Peixoto, nem sempre pode permear todo o processo do trabalho: “existe uma arquitetura da viagem, embora o viajante pareça não tanto aquele que constrói paisagens (...) mas aquele que desmonta e desagrega” (Peixoto, 1989, p. 300). Em seu caminhar, Rey captura paisagens e coleciona panoramas: no princípio do processo, o movimento é primordial.

Essa colocação nos permite articular relações a aspectos próprios da reflexão posterior em atelier, onde a

artista redescobre a paisagem e suas particularidades, possibilitando a atuação do acaso e recriando um novo espaço, fruto da experiência do percurso, do tempo e da imaginação. A imagem resultante oferece uma mobilidade contínua, um jogo entre superfície e profundidade que o olhar do espectador percorre e encontra intervalos que deve preencher.

Ao lançar um olhar para meus trabalhos, observo que a série *Fragmentos de uma paisagem noturna* se refere a uma paisagem que é construída no espaço do atelier a partir de referências fotográficas que busco na internet, uma imagem que se constitui na superfície pela linha e por meio da imaginação. No contexto de seu trabalho, Rey opera o conceito de dobra, de Deleuze, que indica um ponto de inflexão como a tangente que atravessa a curva. Desse modo, no processo de montagem, ela inventa seus próprios protocolos e toma o desvio pelo qual o território se metamorforseia em paisagem³².

Percebo que a noção de inflexão nos termos de Jullien também está presente nos meus trabalhos, em que a superfície é o reflexo do encontro do olhar para o interior. Pode-se dizer, assim, que minhas paisagens surgem da possibilidade de pensar direcionado à interioridade, em busca de um adensamento e de um caráter estrutural que acaba se consolidando por meio das linhas de força.

32 REY, Sandra. A paisagem como ato de resistência e a desconstrução do visível. *Encontros imaginatur 2021*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UOxC1JllbXc&t=4269s>>. Acesso em 28 de agosto de 2021.

FACES DA MONTANHA

A montanha é uma elevação do relevo terrestre que tem despertado no homem, ao longo do tempo e nos mais diversos lugares, associações simbólicas e provocações, num misto de encanto e desafio perante sua imponência e as limitações físicas humanas.

Distinguindo-se como formas naturais marcantes na paisagem, as elevações rochosas incorporam historicamente um desafio persistente, tanto ao domínio quanto ao entendimento humanos. Elas se erguem acima das planícies habitadas; são remotas, perigosas e inassimiláveis às necessidades do trabalho diário do homem. (Brito, 2008, p.1).

A análise acima se aproxima à descrição atribuída ao pitoresco segundo Argan, onde “a natureza não é apenas uma fonte de sentimento; induz também a pensar, especialmente na insignificante pequenez do ser humano frente à imensidão da natureza e suas forças”. Essa sensação seria traduzida na arte na forma de representações “em tonalidades quentes e luminosas, com toques vivazes que põem em relevo a irregularidade ou o caráter das coisas”, revelando uma relação de acolhimento e generosidade vinda a partir da natureza. Em contraste, o sublime, “de cores às vezes foscas, às vezes pálidas; desenhos fortemente marcado” apresenta uma “figura sempre fechada num invisível esquema geométrico que aprisiona e anula seus esforços” (Argan, 1992, p.19), em uma visualidade de aspecto trágico que exprime temor e reverência, uma admiração pela beleza incomum. Uma apreciação conflituosa e estupefata, delineada por uma sensibilidade que não abandona a lucidez da razão.

A dimensão sagrada atribuída às elevações rochosas, no entanto, atravessa o tempo desde povos da antiguidade, sendo observado três estágios (Samivel, 1956 *apud* Brito,

2008, p.5): inicialmente, a noção de Deus-montanha onde a própria montanha seria o objeto de veneração; posteriormente, a montanha se tornaria o local de residência de divindades, desprendendo a noção do divino da materialidade da montanha; e finalmente um último estágio em que a montanha seria concebida como meio de conexão entre o homem e os deuses, que passam a habitar o plano celeste, se constituindo assim um ponto de fluxo entre o céu e a terra.

No artigo *Visões da Montanha*, Marco Gianotti (2021) descreve como as montanhas estiveram associadas a simbologias místicas, conjugando uma relação entre natureza e arquitetura. Aludindo Argan, que identifica como a forma plástica do frontão dos templos assume uma forma triangular (Argan, 2012, p. 29) – um perfil de uma montanha –, Gianotti aponta a produção de uma dinâmica formal resultante da relação de espelhamento entre monte e templo/templo e montanha, presentes nas obras de Hokusai e Cézanne. De maneira oportuna, o autor também refere-se ao trabalho de Evandro Carlos Jardim para apresentar como distintas culturas e visões de mundo se aproximam ou se distanciam em torno da montanha como tema comum. Vejamos algumas de suas abordagens, que nos oferece uma chance de pensar sobre o assunto.

Hokusai (1760-1849) produziu *Trinta e seis vistas do Monte Fuji*, retratando a montanha mais alta do arquipélago japonês a partir de diferentes lugares e estações do ano. Itocazo observa uma diferenciação semântica (Itocazo, 2018, p. 60) daquilo que era entendido por paisagem no período vivido por Hokusai – um dos artistas mais pro-

eminentes do estilo artístico *ukiyo-e* - podendo ser denominado de vista (*kei*), lugares-famosos (*meisho*) e tons de energia vital (*keshiki*), sendo o termo montanha-água *shanshui* (*sansui* em japonês) tratar-se de um conceito específico de paisagem da China. Assim, o *ukiyo-e*³³

transforma a referência chinesa, sobrepondo ao modelo características que lhe são próprias, tanto técnica, como substancialmente: a topografia japonesa traz suas próprias características e a técnica da xilogravura – o traço que produz e sua significativa reprodutividade –, a horizontalidade do papel – que desloca a espacialidade –, e o desenvolvimento da pintura brocado [...] – com suas camadas de cor –, compõem outra matéria. Além disso, no período Edo, as pinturas tornaram-se objetos de prazer para os cidadãos que as compravam dos artistas-da-cidade [...], diferente do que significavam os *suibokuga* para os monges pintores e seu público cativo. (Itocazo, 2018, p. 66)

Essa reprodutibilidade, fruto do desenvolvimento do período, possibilitou a difusão e atingiu maior alcance para sua apreciação. As estampas produzidas por artistas japoneses chegaram na Europa pelas exposições internacionais e pelos museus, e foram absorvidas por artistas como Van Gogh, Gauguin, Matisse e Monet, pois elas “mudaram os princípios europeus de composição [...] criando novos métodos para retratar distâncias, novas linhas de visão e um novo ilusionismo pictórico do momentâneo e transitório” (Siegfried, 1999, p. 248), estimulando uma tendência que culminou no modernismo. Segundo Gianotti, Hokusai se utilizava do

33 Pinturas do mundo flutuante.

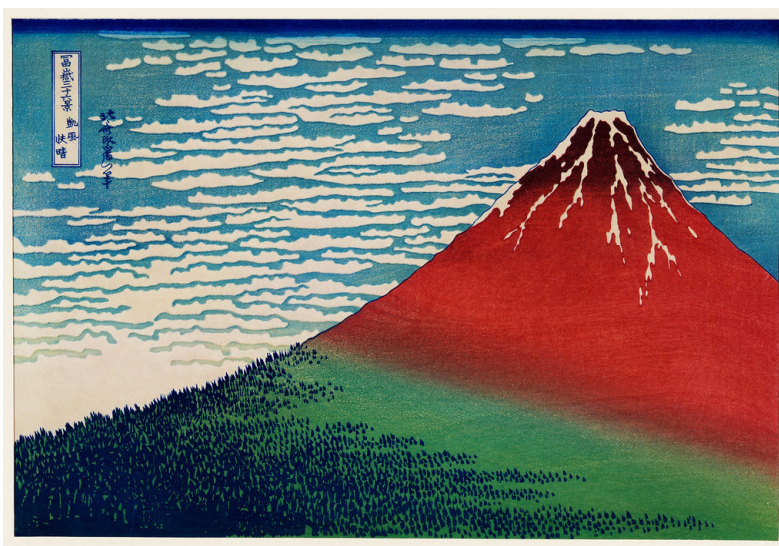


FIG. 33

Katsushika Hokusai. *Dia claro com brisa do sul*, 1830–32, Impressão colorida em xilogravura, 24.4 x 35.6 cm

uso de formas geométricas para estruturar composições e elementos da natureza para, de uma forma muito sutil, particular e sem utilizar a perspectiva, construir o espaço pictórico num jogo de desenho e cor, escala e proporção. A estampa *Dia claro com brisa do sul* (fig. 33), da série Trinta e seis vistas do Monte Fuji, é conhecida também como Fuji Vermelho. Nela, o céu azul de verão contrasta com a base escura da montanha, onde as nuvens se acumulam em maior quantidade.

Menos ávido por estampas japonesas, como seus amigos, o pintor Monet e o escritor Émile Zola, Cézanne (1839-1906) nasceu e morreu em Aix-em-Provence. Apesar de não declarar publicamente afeição pela arte japonesa, como citado anteriormente, “do ponto de vista histórico,

é um fato inegável a enorme influência do japonismo sobre a arte e literatura francesas” (Gianotti, 2021, p. 71). As pinturas do Monte Sainte-Victoire (fig. 34), nos arredores da residência do artista, se constitui o último conjunto de obras da fase madura de sua trajetória. Atraído pela sua nítida forma geométrica, o artista se tornou célebre ao evidenciar os aspectos construtivos pictóricos ao “abordar a natureza através do cilindro, da esfera, do cone, colocando o conjunto em perspectiva” (Gianotti, 2021, p. 71), sem a intenção de reduzir as aparências naturais à esse formalismo. Cézanne não se refere a um resultado, e sim a um processo (Argan, 1993, p. 112), tratando as formas geométricas como instrumentos mentais com os quais poderia especificar relações entre objetos e o conjunto da realidade, aspirando a experiência da sensação.



FIG. 34

Paul Cézanne, *Montanha Saint-Victoire*, 1904-6. Óleo s/ tela, 71 x 96 cm.

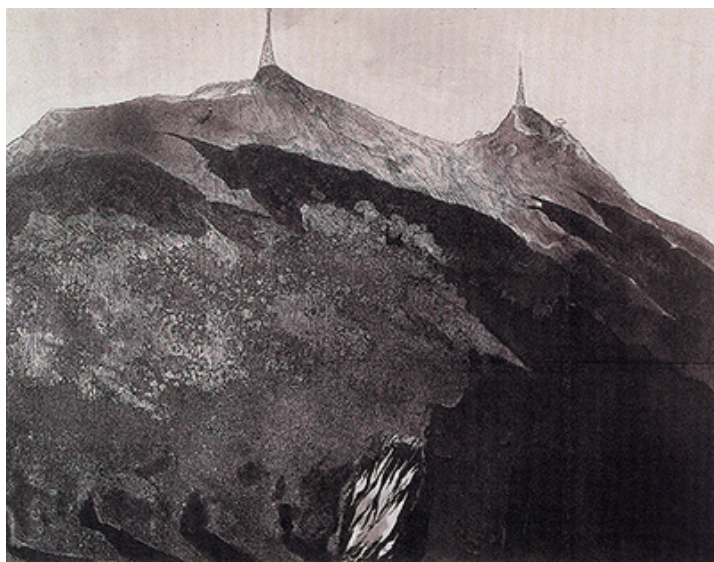


FIG. 35

Evandro Carlos Jardim. *Jaraguá, Sinais, Manchas e Sombras*, 1979. Gravura em metal (água-forte e água-tinta), c.i.d.

A natureza, para nós homens, está antes na profundidade do que na superfície, e daí a necessidade de introduzir em nossas vibrações luminosas, representadas pelos vermelhos e amarelos, uma quantidade suficiente de tons azulados para dar a sensação de atmosfera. (Argan, 1993, p. 113)

A profundidade a que Argan se refere não está voltada à concepção da perspectiva tradicional, na qual Cézanne se coloca num plano de contemplação exterior à ela, mas a uma sensação, segundo observa David Hockney, vista por dois olhos, isto é, dois pontos de vista ligeiramente diferentes: “não é apenas um senso de volume, não é apenas cor. Eu penso que suas pinturas são quase as primeiras tentativas honestas de colocar um grupo de figuras em uma imagem” (Hockney, 2016, l. 473). Assim, levando em conta que os olhos estão em constante movimento, podemos considerar que há uma diferença entre a “imagem da retina”, que é condicionada pelo olho físico de forma mecânica, e uma imagem psicologicamente condicionada, a “imagem visual”, pela qual tomamos consciência do mundo visível (Panofsky, 1993, p. 33). Essa diferença provoca uma discrepância entre a realidade e sua representação, bem percebida por Cézanne.

A recusa de um posicionamento fixo do artista pode ser observada no trabalho de Evandro Carlos Jardim (1935) que afirma: “não devemos nos ater a um ponto de vista e sim à vista de um ponto, pois o ponto é limitado, a vista é ampla. Ao inverter a posição, ampliamos a visão e a possibilidade de criação” (Ruggeri, 2004, p. 208). Nascido em São Paulo, a cidade é sua área de investigação. O Pico do Jaraguá, o ponto mais alto do município, surgiu nos estudos do artista como uma linha do horizonte para

tornar-se um elemento imponente e recorrente em suas gravuras (fig. 35). Entre a distância e a proximidade, o paradoxo: “quanto mais o artista parece aproximar-se do pé da montanha, mais (...) os dois picos se tornam distantes” (Gianotti, 2021, p. 76). Na série, as variações de luz e sombra que incidem sobre o pico produzem vários registros gravados na matriz que assim como a montanha, também são relevos. A questão da temporalidade se encontra presente na forma como Jardim trabalha em diferentes momentos sobre uma mesma matriz, por vezes permitindo a ação do tempo ou produzindo novos registros sobre a imagem, ou pela recorrência da figura em sua poética, sempre sendo revisitada e reorganizada na visão do artista.

Projetando um olhar para meus trabalhos anteriores ao mestrado, observo que há a escolha de uma figura principal para ser desenvolvida em uma série, mas a montanha se destaca como objeto desta investigação por ser um motivo recorrente para o qual meu olhar sempre se desloca. O estudo e registro sucessivos do olhar para uma mesma montanha, sob diversos pontos de vista e condições ao longo dos anos, pressupõe, reflexões aprofundadas, reformular conceitos, possibilitar novas leituras, apontando para múltiplas vertentes de representação. Na obra de Hokusai, se manifesta uma narrativa que se desenrola no entorno do monte, com a inclusão de arquiteturas ou o retrato cotidiano dos citatins. Em Cézanne – em sua série de obras finais em aquarela – a montanha se mostra cada vez mais diáfana (Gianotti, 2021, p. 72), por meio de grandes áreas em branco e uma atmosfera rarefeita onde ela parece desintegrar-se. Em meus desenhos, a montanha é trabalhada ora mais próxima ao abstracionismo, por meio

de gestos que se aproximavam da caligrafia japonesa, ora mais próxima da figuração, por meio de aguadas de nanquim. Nesta pesquisa, chamou-me a atenção caminhar para uma direção mais austera, tensionando figura e matéria, em uma representação mais próxima das formas orgânicas de rochas e fissuras.

De acordo com Gianotti (2021, p. 74), Jardim se apropria da montanha de tal forma que ela se torna a imagem do próprio artista. Nesse sentido, vejo uma aproximação com meu trabalho – compreensão que não existia no momento em que ele se realizou. A percepção de um eu subjetivo que se projeta na figura da montanha formulou-se no transcurso da construção do que seria uma paisagem, lembrando que, na paisagem oriental, “pintar a montanha e a água é retratar o homem”³⁴: O olhar se encontra dissolvido, sem a separação interior/exterior. Percebo que, em meu processo, a imagem da montanha surge como um elemento paisagístico que passa a evocar significados íntimos e buscar relações com a cultura material, de heranças e memórias. A montanha, um elemento sólido e imutável, resistente às transformações ao longo do tempo, guarda em sua matéria toda uma memória, a energia primordial. Observando o percurso desta pesquisa, posso dizer que sua estrutura, simbólica e visual, parece propensa a assumir inquietações pessoais e abrigar questões referentes a meus próprios procedimentos e como estes se articulam entre si. As imagens resultantes, ao contrário de oferecer respostas, apontam para novos caminhos e possibilidades.

34 Ver citação pg. 25

Lembre-mo-nos do comentário de Sartre, em um debate a respeito da subjetividade, sobre o modo que o escritor Flaubert se projetou na figura da personagem Madame Bovary, relacionando a um ponto de encontro entre o objetivo e o subjetivo na arte: “se é verdade que podemos conhecer melhor a nossa subjetividade, isso não significa que podemos definir a parte que pomos no livro: significa que somos cada vez mais reflexivos em relação à subjetividade imediata que somos” (Sartre, 2015, p. 72).

DIÁLOGOS

Neste capítulo, trago dois artistas referenciais: um para minha produção como um todo e outro para minha reflexão nesta pesquisa.

MASAO YAMAMOTO

Masao Yamamoto é um referencial artístico em minha produção, tanto pela sua visualidade quanto pelo que está fora dela. Em suas fotografias, me toca a escuridão que envolve serenamente as figuras, iluminadas por uma fonte exterior à imagem: o olhar do próprio fotógrafo. A partir dos comentários críticos recebidos sobre seus trabalhos, Yamamoto se tornou consciente da carga cultural que seu pensar e fazer estão impregnados – conexões que nem sempre foram óbvias para ele. Em uma palestra pública no Center for Creative Photography da Universidade do Arizona, o artista revelou que se deu conta de como os elementos sutis do zen permeiam seu trabalho apenas quando críticos europeus e americanos começaram a comentá-los:

‘Nunca tinha estudado o caminho do zen e não tinha consciência do espírito zen dentro de mim... Através das críticas que recebi, percebi a necessidade de reaprender a cultura e o *ethos* tradicionais japoneses. À medida que fui adquirindo mais conhecimentos, houve momentos ‘a-há!’ em que descobri por que penso e me comporto dessa maneira.’³⁵

Nascido na área semi-rural da província de Aichi, no Japão, em 1957, Yamamoto estudou belas artes e pintura a óleo com o artista Goro Saito, antes de se tornar fotógrafo aos 20 anos. Atualmente, vive no

35 Tradução livre da autora, no original: “I have never studied the way of zen and had no awareness of the zen spirit within me. Through the reviews I received I realize the need to relearn the traditional Japanese culture and ethos. As I gained more knowledge on traditional Japanese culture there were ‘a-ha’ moments where I discovered why I think and behave the way I do.” YAMAMOTO, Masao. *Masao Yamamoto Public Lecture*. Center for Creative Photography. Disponível em: <<https://youtu.be/Q7hMHAW-YQ8?t=1057>> Acesso em 25 de agosto de 2021.

interior da província de Yamanashi, próximo ao Monte Fuji, em uma região rodeada de lagos, montanhas, florestas centenárias, templos e prados. Suas obras trazem assuntos da natureza – paisagens, pássaros, árvores, insetos, animais, pedras – em fotografias de pequenas dimensões, que poderiam ser levadas num bolso da camisa ou na palma de uma mão. O interesse por miudezas e detalhes é fruto de muita atenção e paciência que dedica em suas caminhadas: ele se considera um fotógrafo errante que observa, leva o seu tempo, e captura situações fugazes, pequenas, porém nunca menores em grau de importância. As cenas são envoltas de uma atmosfera poética/onírica, acrescidas por um tratamento singular que Yamamoto emprega em suas fotos: frequentemente envelhece suas impressões manchando-as ou tonificando-as com chá, às vezes pintando sobre elas. Ele as carrega consigo, esfregando-as nas mãos e enfiando-as nos bolsos até que fiquem patinadas, amassadas, arranhadas, com orelhas e rasgos, parecendo gastas. Cada impressão é única em termos de tamanho, processamento, tonalidade e desgaste. As fotografias assumem a aura de antigos instantâneos de família que passaram décadas em caixas, gavetas e álbuns e que, com o passar do tempo, desenvolvem uma relação flutuante e indescritível com a memória. Assim, ele explora o poder emocional das imagens íntimas que cada um de nós guarda conosco como amuletos.

“Se tiro pequenas fotos, é porque quero transformá-las em uma questão de memórias. E é

por isso que acho que o melhor formato é aquele que é segurado na palma da mão. Se pudermos segurar a foto em nossas mãos, podemos segurar uma lembrança em nossas mãos. Um pouco como quando guardamos uma foto de família conosco.”³⁶ (Berthoomé, 2013, *online*)

Raramente Yamamoto atribui títulos às suas fotografias, apenas numerando-as para fins de identificação. No entanto, nomeia as séries influenciado por tradições estéticas japonesas e pensamentos do xintoísmo³⁷ e do zen. A série *Nakazora*, em uma tradução literal, diz respeito ao espaço entre o céu e a terra e descreve um estado de intermediação, o vazio, o lugar onde voam os pássaros. #1025 (Fig. 36) é uma fotografia de um campo florido, iluminado de forma bastante atípica para uma cena noturna, onde o céu estrelado ocupa quase dois terços da imagem. Nessa relação, o campo parece admirar as estrelas, em mútua contemplação. Num mundo onde só o terreno e o celeste coexistem, a visão frontal e a imagem sépia contribuem para o achatamento e superficialidade da imagem.

Na série *Kawa = flow*, a palavra *kawa* se traduz em rio, mas seu significado, que também implica fluxo, é uma figura central nos ensinamentos zen.

No conhecido livro para o público ocidental, *Zen Mind, Beginner's Mind* (1970), Shunryu Suzuki descreve uma visita às Cataratas do Niágara, oferecendo uma interpretação de *kawa* por meio

36 Tradução livre da autora. No original: “If I take small photos, it’s because I want to make them into the matter of memories. And it’s for this reason that I think the best format is one that is held in the hollow of the hand. If we can hold the photo in our hand, we can hold a memory in our hand. A little like when we keep a family photo with us.”

37 O xintoísmo é uma religião nativa do Japão e caracteriza-se pelo culto à natureza, aos antepassados e divindades. Ver COOGAN, Michael D. *Religiões*. São Paulo, Publifolha, 2007, p. 238.

FIG. 36

Masao Yamamoto. *Nakazora #1025*,
1987-2018 – 18,42cm x 12,70 cm,
impressão em gelatina de prata com
técnica mista.





FIG. 37

Masao Yamamoto. *Kawa = Flow #1527*, 2007. 13,6 x 21,3 cm.
Impressão em gelatina de prata com técnica mista

de uma analogia visual: 'É como se a água não tivesse qualquer sentimento quando é um rio inteiro. Somente quando separado em muitas gotas pode começar a ter ou expressar algum sentimento.' De acordo com Suzuki, nossa experiência de existência é a da gota suspensa, momentaneamente interrompida da realidade maior a que pertencemos.³⁸

Assim, na obra #1527 (Fig. 37), podemos visualizar essa experiência de tempo suspensa, a efemeridade

que perdura, um presente simultâneo e eterno que se sustenta entre o movimento e a quietude. Há também um jogo de ambiguidades, a onda que se quebra e se espuma na suavidade de uma nuvem solitária, a inversão do mar em céu.

Outra ação habitual do trabalho de Yamamoto é coletar galhos e pedras durante suas caminhadas e posteriormente fotografá-los em estúdio sobre o fundo preto, como na série *Shizuka = Cleanse* (fig. 38). O título significa limpo,

38 Tradução livre da autora. No original: "In the well-known book for Western audiences, *Zen Mind, Beginner's Mind* (1970), Shunryu Suzuki describes a visit to Niagara Falls, offering one interpretation of *kawa* by means of a visual analogy: 'It is as if the water does not have any feeling when it is one whole river. Only when separated into many drops can it begin to have or to express some feeling.' According to Suzuki, our experience of existence is that of the droplet suspended, momentarily disrupted from the larger reality to which we belong." YAMAMOTO, Masao. *Kawa = Flow*. *The Georgia Review*, 2016. Disponível em: < <https://thegeorgiareview.com/posts/kawafLOW/> >. Acesso em 28 de dezembro de 2020.

puro, claro e imaculado, e o artista toma uma peça escrita por Lao-Tzu³⁹ para representar sua inspiração: 'É difícil ver uma grande presença. Um bom som é difícil de ouvir. Uma grande figura não tem forma'. (Robinson, 2014, *online*).

A escuridão e a sensação de flutuação dos meus desenhos remetem ao trabalho de Masao Yamamoto, principalmente na relação figura e fundo. A impressão fotográfica, em preto e branco, e o espaço pictórico achatado, enfatizado pela manipulação de lentes, evocam os efeitos da pintura oriental: reduz a tridimensionalidade e, em uma ausência de planos, fundo e superfície se coincidem, equilibrando pesos e valores. Por meio do jogo de contrastes, há um confinamento à escuridão qualquer elemento que poderia trazer referências construtivas à cena, produzindo um recorte do tema que se deseja evidenciar. A inexistência de referentes questiona a noção de escala, como também me remete às fotografias *still*, nomenclatura utilizada para o registro de objetos inanimados ou natureza-morta em estúdio, com enquadramentos fechados ou restrito a um único objeto. A luz neutra, sem ângulo ou tonalidades, confere uma temporalidade suspensa, um tempo indistinto, homogêneo. O que me faz refletir sobre a projeção de uma subjetividade às minhas paisagens, desmaterializadas de suas características físicas.

A proximidade da fotografia de Yamamoto com a poesia *haiku*⁴⁰ revela certa ligação com a tradição artística da

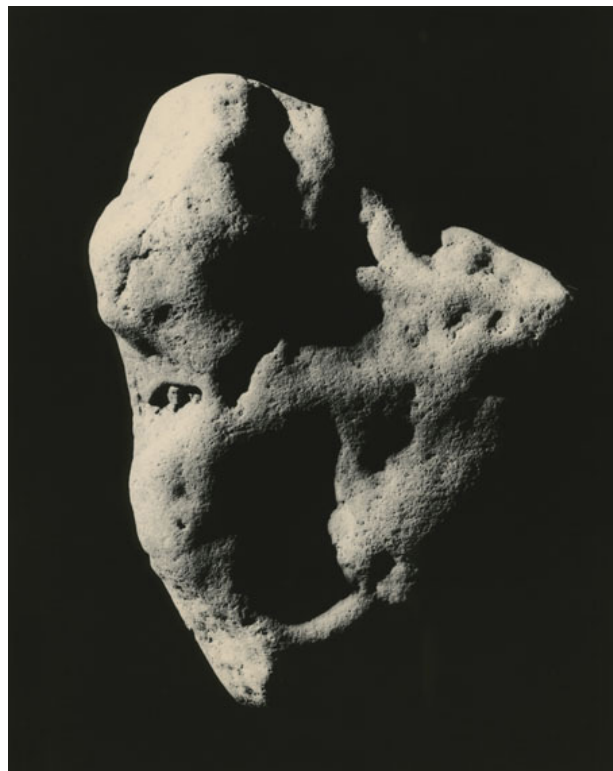


FIG. 38

Masao Yamamoto.
Shizuka = Cleanse #3003, 2014.
56 cm x 45 cm.
Impressão em gelatina de prata.

39 Lao-Tzu ou Lao Zi foi um filósofo e escritor da Antiga China, autor do livro *Tao Te Ching* e conhecido por ser fundador do taoísmo filosófico.

40 *Haiku*: Breve composição poética, de origem japonesa (também chamada *hokku*, *haikai* ou *haica*) que se funda nas relações profundas entre homem e natureza; e obedece à estrutura formal de 17 sílabas ou fonemas, distribuídos em três versos. O fundamento filosófico do haiku é o preceito budista de que tudo neste mundo é transitório e que o importante é saber-mos feitos de mudanças contínuas como a natureza e as estações (primavera, verão, outono e inverno. (COELHO, 2009, *online*).



FIG. 39

Masao Yamamoto. Vista da exposição *Tori*.
Galeria Yancey Richardson, Nova York, 1994.

pintura e caligrafia, que também pode ser observado na forma como o artista exibiu seus trabalhos em pergaminhos pendurados na exposição *Tori* (fig. 39), realizada em 1994 na Galeria Yancey Richardson, em Nova York. Tomando o significado da palavra fotografia,

que significa “escrever com luz”, arrisco a pensar que nessa série Yamamoto busca evocar as tradições do shodô e da paisagem oriental, trazendo para uma mesma superfície a memória e o atual, possibilitando pensar em uma dinâmica mútua dessa articulação.



FIG. 40

Cristina Ataíde. *Montanha #74*, 2013. Lápis
glasochrom s/ papel e madeira, 1,85 x 3,50 m.

CRISTINA ATAÍDE

Cristina Ataíde (1951) atualmente vive e trabalha em Lisboa. A montanha tem sido, nos últimos anos, tema central do corpo de trabalho da artista. Apesar das visitas anteriores à China, foi em 2008 na província de Guangxi, onde se encontram as Montanhas Cársicas, uma zona de pedra calcária que se modifica pela erosão da água e dos ventos, que se iniciou o processo que deu origem à série de montanhas.

Cristina Ataíde é um destes autores que vêem na montanha algo que transcende do espaço físico

ao símbolo e de metáfora, sendo também um mistério em si. Nasce daí então a sua necessidade de percorrê-la, dada a necessidade de compreensão da sua natureza física, desde seus acontecimentos – reentrâncias e protuberâncias, concavidades e convexidades, abismos que provocam vertigens, visões, esclarecimentos. As caminhadas de Cristina Ataíde – quer físicas ou mentais – sobre algumas montanhas dão-lhe matéria e insumo para o laborioso exercício artístico. (Reis, 2009, *online*)

O confronto estabelecido pelas Montanhas Cársicas, que saíam do chão vertiginosamente quase na vertical, fez Ataíde recorrer a um desenho mais rigoroso,

FIG. 41

Cristina Ataíde. *Montanha #35*,
2010, lápis glasochrom s/ papel,
1,82 x 20,0 m.



FIG. 42

Cristina Athaide. *Suspender o ar*, 2010,
Casa da Cerca, Almada.
Instalação no Salão Nobre.



na tentativa de trazer aquelas massas poderosas e volumes compactos para o trabalho, daí os desenhos serem parecidos com a realidade – ou miméticos, como na avaliação de alguns críticos. Segundo a artista, os contornos reconhecíveis de montanhas não correspondem à acidentes paisagísticos – no sentido de os descrever como no desenho científico – mas à sensações antes experimentadas. A dimensão dos trabalhos traz a ilusão de que se pode entrar dentro do desenho, afrontar a imensidão do lugar face à montanha.

Ao representar montanhas, assim como no meu trabalho, Cristina Ataíde coloca a si mesma no campo da representação. Ela é, simultaneamente, sujeito e objeto do desenho, sendo o corpo a matriz nas quais se organizam os espaços visíveis, como questionamento de si própria, dos lugares e dos homens, numa correspondência dinâmica. Há um desprendimento ao indivíduo e si própria, que a aproxima de uma natureza reconstruída.

A produção artística de Cristina Ataíde entrelaça o desenho e a escultura, abrangendo experiências diversas em relação às dimensões e formatos. A instalação presente na exposição *Suspende o Ar* (2010) (Fig. 42) apresenta uma cordilheira realizada num material frágil e cuja leveza emana no chão. O papel vegetal, moldado com as mãos, confere certa transparência e replica de forma poética a tensão das placas tectônicas e acidentes naturais, que operam sobre o corpo da terra, em um

binômio criação/erosão. As pregas que se assemelham às peles, marcas do tempo e do envelhecimento que se desenvolve sobre todos os corpos, apontam para o tempo no trabalho escultórico. O pigmento vermelho, elemento considerado “unificador” (Ferreira, 2010, *online*) no trabalho de Ataíde, salpicado sobre o papel estruturado referencia o que há de mais puro da linguagem do desenho e da escultura na obra, e acrescenta o gesto da artista. A fragilidade do mundo é evidenciada pelo jogo de escala da representação e do ponto de vista quase divino do observador, no qual o olhar sobrevoa a formação.

A ambiguidade e a tensão estão presentes nos suportes e técnicas escolhidas, em que faz uso de papéis de grande dimensão suspensos no ar ou, inversamente ao desenho se revelam na robustez das esculturas de bronze, diminutas na escala. O confronto das duas dimensões evidencia que o tamanho das coisas é relativo, sendo estabelecidos no campo da percepção. A obra *Montanha#1* remete a arte do *suiseki*⁴¹, pequenas pedras dispostas sobre um suporte e cuja beleza tem o poder de sugerir uma cena da natureza. Essa tradição teve origem na China, na apreciação de pedras e na associação com as pinturas de paisagem.

41 *Suiseki* traduz-se literalmente “pedra d’água” (*sui*, água; *seki*, pedra). A tradição pela apreciação de pedras teve origem na China, onde “o predomínio do calcário ao longo dos rios e costas marítimas chinesas resultou na produção natural de pedras em formas contorcidas, cheias de buracos e cavidades. Essas formas retorcidas e quase grotescas sempre foram o alicerce do desenho dos jardins chineses”. No Japão, a apreciação de pedras alcançou grande popularidade onde foram construídos muitos jardins de paisagem seca, nos quais o mais famoso deles, composto de areia e pedra situa dentro do templo de Ryoan-ji, em Kyoto (COVELLO, 2009, p. 23).



FIG.42

Cristina Ataíde. *Montanha #1 e #5*,
Bronze, madeira, vidro, pigmento e uma caixa
com manual de instruções, 115 x 20 x 20 cm.

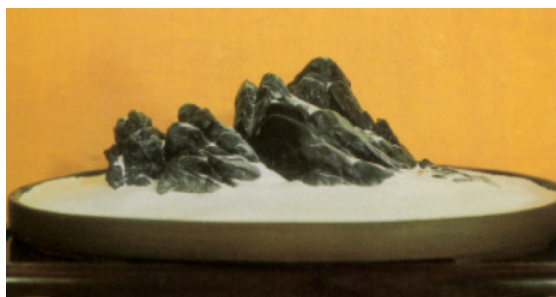


FIG.43

Suiseki, arte de apreciação de pedras.
Johnson & Everman.

Assim, encontrar aproximações entre o trabalho de Cristina Ataíde com a arte oriental seria, como afirma Arheim, uma influência da memória somada à minha necessidade pessoal de desejar ver objetos com certas propriedades perceptivas (Arheim, 1989, p. 43); ou a obra da artista seria resultante de experiências visuais vividas no contato com as montanhas chinesas?

Percebo, então, como os dois artistas aqui referenciados tratam da memória de forma fragmentada. Yamamoto coleta suas memórias, na forma de pequenas fotografias que cabem na mão, como algo precioso e único, e suas imagens são a fração de uma narrativa que não tem começo nem fim, mas que encerram em si um significado próprio: “Para mim, uma boa foto é aquela que acalma. Faz com que nos sintamos bondosos, gentis. Uma foto que nos dá coragem, que nos faz recodar boas lembranças, que deixa as pessoas felizes” (Berthomé, 2013, *online*). Cristina Ataíde, por sua vez, reconstrói partes e une zonas indiscerníveis por meio da linha, da superfície e do volume, como forma de diminuir a distância de suas lembranças com o tempo atual e expressar seus desejos: “um mapear onde fui e onde pretendo ir” (Haroutiunan, 2020, *online*). Observo que, ao longo dos trabalhos desenvolvidos nesta pesquisa, a memória emerge de diferentes formas, sendo muitas vezes o componente motivador para a elaboração do trabalho, ao recorrer às minhas raízes culturais, objetos e lembranças, ou surge em seu desencadear, por meio da influência visual da estética oriental. O tempo, em meus desenhos, não é um tempo definível tampouco nostálgico. As noites, tão reais quanto o dia, aparentam um estado eterno de suspensão, no entanto se tratam nada mais que o obscurecimento de um transcurso ininterrupto, permeado pela calma da imobilidade e do silêncio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recordando os momentos desta pesquisa, retomo a proposta inicial cujo objetivo era investigar a materialização do vazio, por meio do corpo do desenho, e como o tema me remetia a estéticas e conceitos orientais. Percebi, no entanto, que havia um equívoco no desejo de construir o vazio ao entrar em contato com a metodologia de análise sobre a prática e procedimentos que cercam a produção, que me redirecionaram para o estudo da paisagem.

Para tanto, ter um caderno de apontamentos, observar cada gesto, estar atenta a todos os pensamentos – que se concretizam ou não –, considerar todas as decisões, são pontos extremamente relevantes para identificar conceitos e indagações sobre os quais possam se estabelecer relações e análises. As leituras se mostraram igualmente instigantes e revelaram outros caminhos e possibilidades por onde a pesquisa pode continuar a se enveredar. O processo é tão importante quando o resultado do trabalho em si.

A pesquisa do mestrado permitiu novos olhares para minha produção e para todos os elementos envolvidos, sejam técnicos, práticos ou provindos do campo sensível. O estudo em profundidade sobre a paisagem oriental me mostrou o quanto o vazio está arraigado em sua concepção, buscando por meio da abstração alcançar uma potencialidade imaginativa e poética.

A monocromia em meu trabalho acende questões como temporalidade e suspensão, além do referencial cultural, em uma intersecção entre prática e intenção. O fundo preto abriu portas para a reflexão de diversos aspectos, em especial a possibilidade do erro como um processo de adição – matérias que se sedimentam permitindo repensar o traço, recurso que pretendo explorar mais em futuros trabalhos.

Ao optar por uma abordagem que explorava o pensamento oriental, compreendi as dificuldades em conciliar com o conhecimento ocidental, visto que ele se opera por noções e não por conceitos. E como delinear ou definir até onde vai a influência cultural ou até quando seria uma forma de apropriação? Como transferir para a imagem esses referenciais?

Nesse sentido, a pesquisa literalmente flutuou, até se deixando levar em muitos momentos para o campo teórico em demasia, necessitando de pausas para revisões e para distinguir o que era um ávido desejo por conhecimento das questões que de fato estavam presentes e emergiam do trabalho.

Do estudo da paisagem – termo que pressupõe um posicionar e uma visão do mundo – nasceu a reflexão de um pensar sobre a representação sem referencial concreto, que mantém ainda assim a capacidade de manifestar um posicionamento crítico do mundo e de si mesmo.

Por fim, percebo também as referências na cultura japonesa como possibilidades para a formulação de um imaginário e para construção de uma narrativa pessoal: a partir da escuridão, que guarda e mantém um mistério de algo que sempre nos escapa ou permanece oculto, há o princípio de camadas de matéria e de significação que se nivelam na superfície. O passado encontra o presente, interpretado e articulado pelo desenho, somado às experiências que ressignificam e imprimem um novo olhar na imagem. A memória surge, assim, não por medo do esquecimento mas como uma memória para o autoconhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRE, Richard Gonçalves. Entre a Casa, o túmulo e as cinzas: permanências e transformações do culto budista aos ancestrais entre nipo-brasileiros. *Religare*, v. 13, n. 2, 2016.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 1992.
- _____. *Storia del l'arte italiana*, s.l., s.n., 2012. Livro eletrônico. Disponível em: <<https://book4you.org/book/1167731/5cda14>>. Acesso em 20 de agosto de 2020.
- ARHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual* - uma psicologia da visão criadora. 5ª edição. São Paulo: Editora Pioneira, 1989.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Editora Papirus, Campinas, 1993.
- AVANCINI, José Augusto; GODOY, Vinícius Oliveira; KERN, Daniela. *Paisagem em questão* – Artes visuais e a expansão da paisagem. Porto Alegre: UFRGS, 2013.
- AVANCINI, Atilio; CORDARO, Madalena Hashimoto; OKANO, Michiko (Org.). *Conceitos estéticos [livro eletrônico]: do transtemporal ao espacial na arte japonesa*. Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2021.
- BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso*: ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução: Paulo Neves. 2ª Edição Brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *A Terra e os Devaneios da Vontade*: ensaio sobre a imaginação das forças. 1ª Edição Brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BARTHES, Roland. *Império dos signos*. Martins Fontes, São Paulo, 2007.
- BERQUE, Augustin. *Thinking through Landscape*. New York: Routledge, 2013. Livro eletrônico.
- BERTHOOMÉ, Laetitia, BODEDORE, Fabien. *Visual Haiku* - Entrevista Masao Yamamoto. Traduzido por Colleen Leonard. Lensculture, 2013. Disponível em: <<https://www.lensculture.com/articles/masao-yamamoto-visual-haiku>>. Acesso em 25 de dezembro de 2020.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. Sobre a Pintura ou Sinal, e Mancha. In: MOLDER, Filomena. *Matérias Sensíveis*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.
- _____. Pinturas chinesas na Bibliothèque Nationale. Tradução e notas de Fernando Araújo Del Lama. *Revista Limiar*. Vol. 6, número 11, 1º sem. de 2019. Disponível em: <<https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/9767/7100>>. Acesso em 10 de setembro de 2021.
- BORNANCINI, José Carlos M., PETZOLD, Nelson Ivan; JUNIOR, Henrique Orlandi. *Desenho técnico básico*: fundamentos teóricos e exercícios à mão livre. Porto Alegre: Liv. Sulina, 1978. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/destec/wp-content/uploads/2018/08/DESENHO-T%C3%89CNICO-B%C3%81SICO-VOL2.3ED.pdf>>. Acesso em 10 de agosto de 2021.
- BRITO, Altair Gomes. As montanhas e suas representações: buscando significados à luz da relação homem-natureza. *Revista de Biologia e Ciências da Terra*. Volume 8 – Número 1 – 1º Semestre 2008.

- BUDISMO Zen. Departamento de Arte Asiática. *TheMet*. Out. 2002. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/toah/hd/zen/hd_zen.htm>. Acesso em 4 de set. de 2021.
- BULHÕES, Maria Amélia. Notícias do Paraíso. In: REY, Sandra. *Notícias do paraíso*: catálogo da exposição – Sandra Rey. Santa Maria, RS: UFSM, Editora PPGART, 2018.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução: Ivo Barroso. 3ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CANCLINI, Nestor. *A sociedade sem relato*. São Paulo: Edusp, 2012.
- CASATI, Roberto. *A descoberta da sombra*: de Platão a Galileu, a história de um enigma que fascinou as grandes mentes da humanidade. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CATTANI, Icleia. O desenho como abismo. *Revista Porto Arte*: Porto Alegre, v. 13, nº 23, nov. 2005.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. *Frequentar os incorporais*: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CHENG, François. *Vacío y Plenitud* – El lenguaje de la pintura china. 3ª Edición. Espanha: Biblioteca de Ensayo 20 – Ediciones Siruela, 2008.
- _____. A escrita poética chinesa. *Pontos de encontro*. Disponível em: <<http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30025/1829>>. Acesso em 05 de outubro de 2020.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo, Lemos Editorial, 2002.
- COELHO, Nelly Novaes. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/haiku/>>. Dez. 2009. Acesso em 26 de agosto de 2021.
- COLUCCI, Danielle Gregole, SOUTO; Marcus Magno Meira. Espacialidades e territorialidades: conceituação e exemplificações. *GEOgrafias - Artigos Científicos*, Belo Horizonte, jun. de 2011, n. 12, Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/geografias/issue/view/726>>. Acesso em 20 de agosto de 2021.
- COOGAN, Michael D. *Religiões*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- COVELLO, Vincent. *The Japanese Art of Stone Appreciation*. Vermont, Tuttle Publishing, 2009. e-book.
- DAVIES, Roger J., IKENO, Osamu. *The Japanese Mind, Understanding contemporary Japanese culture*. Singapura: Tuttle Publishing, 2002.
- DERDYK, Edith. *Disegno. Desenho. Designio*. São Paulo: Editora Senac, 2007.
- DIENER, Pablo. Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX. *Perspective [En ligne]*, 2 | 2013, mis en ligne le 30 septembre 2014. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/perspective/5542>> Acessado em 28 de agosto de 2021.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Editora Papirus, Campinas, 1993.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Editora Cultrix, São Paulo, 1988.

- FERGUSON, Niall. *Civilização: Ocidente x Oriente. (e-book)*. São Paulo: Editora Planeta, 2012.
- GOMBRICH, E.H. *Shadows – the depiction of cast shadows in western art*. Yale University Press, 2014.
- GONÇALVES, Flávio. Documentos de Trabalho: percursos metodológicos. *Revista-Valise*, Porto Alegre, 2020.
- GRANET, Marcel. *O Pensamento chinês*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FERREIRA, Emília. *O desenho unificador*. Almada, 2010. Disponível em: <<http://www.cristinataide.com/pdf/odesehounificador.pdf>>. Acesso em 21 de agosto de 2021.
- HAROUTIOUNIAN, Cassiana. *Cartografias afetivas através da paisagem na obra da portuguesa Cristina Ataíde*. Folha de São Paulo, abril de 2020. Disponível em: <<https://entretempos.blogfolha.uol.com.br/2020/04/30/cartografias-afetivas-atraves-da-paisagem-na-obra-da-portuguesa-cristina-ataide/>>. Acesso em 21 de agosto de 2021.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Edições 70. Lisboa, 1977.
- HEISIG, James W.; KASULIS, Thomas P; MARALDO, John C. *Japanese Philosophy – A sourcebook*. Hawaii: University of Hawai'i Press, 2011.
- HOCKNEY, David; GAYFORD, Martin. *A history of pictures: from the cave to the computer screen*. London: Thames & Hudson, 2016. *Livro digital*.
- HUNTER, Dard. *Papermarking - the history and technique of an ancient craft*. New York, Dove Publications, 1978.
- HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2014.
- IMAGINÁRIO, Joana F. Pombo. *O desenho das escultoras Cristina Ataíde, Susana Piteira e Catarina Leitão*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Lisboa – Faculdade de Belas- Artes, Lisboa, 2014.
- ITOCAZO, Gabriela Rocha. *Um estudo sobre as pinturas de montanhas-e-águas e outras tópicas do mundo-flutuante, em Cem Vistas do Monte Fuji, de Hokusai*. Dissertação de mestrado em Língua, literatura e cultura japonesa. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- JULLIEN, François. *Living Off Landscape – Or the unthought of in reason*. Rowman & Litterfield International, 2018.
- _____. *Processo e Criação: uma introdução ao pensamento dos letrados chineses*. Editora Unesp Digital, São Paulo, 2018. *Livro digital*.
- KATO, Shuichi. *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa*. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.
- LIU, Benjamin. Omote-Ura at the heart of zen buddhism in the mountains of western Japan. *Jyan Blog*. Berkley Center for Religion, Peace & World Affairs. 6 de nov. de 2017. Disponível em: <<https://berkeleycenter.georgetown.edu/posts/omote-ura-at-the-heart-of-zen-buddhism-in-the-mountains-of-western-japan>>. Acesso em 30 de julho de 2021.
- LONGMAN, Gabriela. Exposição investe na memória e na identidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 de nov. de 2006. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1111200624.htm>>. Acesso em 17 de abril de 2021.

- LYNCH, David. *Em águas profundas*. Editora Gryphus, São Paulo, 2008.
- MADERUELO, Javier. *El Paisaje*: Génesis de um concepto. Madrid: Abada Editores, 3ª edição, 2013.
- MILLS, Cynthia; GLAZER, Lee; GOERLTZ, Amelia. (Org.). *East-West Interchange in American Art – A long and tumultuous relationship*. Washington: Smithsonian Institution Scholarly Press, 2012.
- MIRA Schendel. In: Enciclopédia Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, set. de 2021. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2450/mira-schendel>>. Acesso em 28 de agosto de 2021.
- NAVES, RODRIGO. *A forma difícil*: ensaios sobre arte brasileira. Editora Ática, São Paulo, 1996.
- OKANO, Michiko. *Ma, entre espaço da comunicação*: Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.
- _____. *Ma – a estética do “entre”*. *Revista USP*. São Paulo. Nº 100. 2013 – 2014.
- _____. *Japão e Ocidente*: mobilidade, apropriação e leitura. 22º Encontro Nacional da ANPAP/Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Belém, Pará, 2013.
- OTTOMAN, Klaus (Org.). *Color Symbolism – The Eranos Lectures*. Hamburg: Spring Publications. 2016
- PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- PASTOREAU, Michel. *Preto*: História de uma cor. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- PINTURA DE PAISAGEM. In: Enciclopédia Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo363/pintura-de-paisagem>>. Acesso em 28 de agosto de 2021.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1996.
- REIS, Paulo. *A Montanha Mágica de Cristina Ataíde*. Abril de 2009. *Online*. Disponível em <<http://www.cristinaataide.com>> Acesso em 02 de janeiro de 2021.
- REY, Sandra. Os escritos de artistas como elemento meta-artístico. In: Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2018, São Paulo. *Anais do 27º Encontro da Anpap*. UNESP, Instituto de Artes, 2018, p. 3229-3240.
- REY, Sandra. A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea. *Pós*, v. 1, p. 8-15, 2008.
- _____. A paisagem como ato de resistência e a desconstrução do visível. *Encontros imaginatur 2021*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UOxC1JllbXc&t=4269s>>. Acesso em 28 de agosto de 2021.
- _____. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora Universidade / UFRGS, 2002 (Coleção Visualidade).
- RIBEIRO, José Augusto Ribeiro (org.). *Um mundo a perder de vista*: Guignard - Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008.

- RIBEIRO, Luciara. Desconstruindo a hegemonia branca nas artes brasileiras é uma ação efetiva de mudança. *Arte!Brasileiros*. Disponível em: <<https://artebraileiros.com.br/arte/desconstruir-a-hegemonia-branca-nas-artes-brasileiras-e-uma-acao-efetiva-de-mudanca/>>. Acesso em 03 de janeiro de 2021.
- ROBINSON, Andrew. *Escrita* - breve introdução. Porto Alegre, L&PM, 2018. e-book.
- ROBINSON, Mark. *Shizuka = Cleanse*, fotografias de Masao Yamamoto. OEN, set. de 2014. Disponível em: <<https://the189.com/photography/shizuka-cleanse-photographs-by-masao-yamamoto/>> Acesso em 30 de julho de 2021.
- ROGER, Alain. *Tratado del Paisaje*. Edición digital. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2014.
- RUGGERI, Maria Carolina Duprat. Um olhar sobre a obra de Evandro Carlos Jardim. *Pro-Posições*, v. 15, n. 3 (45), Campinas, SP, set./dez/ 2004.
- RYCKMANS, Pierre. *As anotações sobre pintura do Monge Abóbora-Amarga*: tradução e comentário da obra de Shitao. Tradução para o português: Carlos Matuck e Giliane Ingratta. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- RYDLEWSKI, Carlos. Artigo: a revolução do papel. *Museu da Casa Brasileira*, jul. de 2004. Disponível em: <https://mcb.org.br/pt/design_mcb/artigo-evolucao-do-papel-antigo/>. Acesso em 15 de jul. 2021.
- SAID, Edward. *Orientalismo*: O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- SALEM, Renato (ed.). *Guignard* – A memória plástica do Brasil moderno. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015.
- SALLES, Cecília Almeida. *O gesto inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.
- SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- _____. *O que é subjetividade*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2015.
- SATO, Shozo. *Sumi-e: the art of Japanese ink painting*. Tuttle Publishing, Tokyo, 2010.
- SCHACHTER, Bony Braga. Dossiê Forma e movimento: a teoria da pintura de paisagem na China. *Concinnitas*. Rio de Janeiro: PPGARTES, v. 2, n. 19, 2011.
- SCHERER, Teresa. *Ut pictura poesis*: entre palavra e imagem. *Revista Apotheke*, Florianópolis, v. 3, n. 2, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/10078>>. Acesso em 10 agosto de 2021.
- SIEGFRIED, Wichmann. *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art Since 1858*. Thames & Hudson. London, 1999.
- STOICHITA, Victor. *Breve História de la Sombra*. Madrid: Ediciones Siruela. 1999.
- TANIZAKI, Junichiro. *Elogio da Sombra*. Tradução do francês: Margarida Gil Moreira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999
- THÜRLEMANN, Felix. Olhar como os pássaros: sobre a estrutura de enunciação de um tipo de mapa cartográfico, *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 22, p. 118-132, dez. 2011.
- TRIGOSO, Maria. A (não) questão do tempo na tradição chinesa, *Cultura [Online]*, Vol. 23 | 2006. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/cultura/1437>>. Acesso em 02 de janeiro de 2021.

VERSÃO brasileira. *Folha de São Paulo*. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/06/1644215-tradutora-de-japones-pioneira-no-brasil-comecou-oficio-para-educar-filho.shtml>>. Acesso em 7 de novembro de 2020.

VISUAL Haiku. *Lens Culture*, 2013c. Disponível em: <<https://www.lensculture.com/articles/masao-yamamoto-visual-haiku>>. Acesso em 21 de agosto de 2021.

WOOD, John. *Masao Yamamoto* – Deluxe Edition. New England: 21st Editions, 2010.

YAMAMOTO, Masao. Kawa = Flow. *The Georgia Review*. 2016. Disponível em: <<https://thegeorgiareview.com/posts/kawaflow/>>. Acesso em 28 de dezembro de 2020.

_____. Masao Yamamoto Public Lecture. *Center for Creative Photography*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Q7hMHAW-YQ8>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2021.

CATÁLOGOS

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Laços do Olhar: Roteiro entre o Brasil e o Japão* – curadoria Paulo Herkenhoff – 2009.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Seis Séculos de Pintura Chinesa*. Coleção do Musée Cernuschi, Paris, 2013.

SÍTIOS CONSULTADOS

Cleveland Museum of Art
<https://www.clevelandart.org/>

Cristina Ataíde
<http://www.cristinataide.com/>

Enciclopédia Itaú Cultural
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>

GEEA
<https://geaa.art.br/>

Gil Vicente
<http://www.gilvicente.com.br/>

TheMet
<https://www.metmuseum.org/toah/essays/>

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Fig. 01** Registros da intervenção realizada no EAC, Montevideu, 2018.
- Fig. 02** Mi Fu (1051-1107). *Em frente a montanha, na primavera*. Sumi e aquarela s/ papel. 62,5 x 44 cm. Song, século XII. Museu Nacional do Palácio, Taipei, Taiwan.
- Fig. 03** Mi Youren (1074–1151). *Montanhas nubladas*, 1130. Sumi e aquarela s/ rolo de seda; imagem: 43,7 x 192,6 cm. The Cleveland Museum of Art.
- Fig. 04** Muqi (cerca 1210-1269). *Sino do anoitecer, do templo envolto em névoa*. Sumi s/ papel, 32,8 x 104,2 cm. Hatakeyama Memorial Museum of Fine Art.
- Fig. 05** Sesshū Tōyō (1420-1506). *Haboku Sansui*. Sumi s/ pergaminho suspenso, 148,6 x 32,7 cm. Tokyo National Museum.
- Fig. 6** Tōhaku Hasegawa (1539-1610). *Shōrin-zu Byōbu (Biombo das Árvores de Pinheiro)*. Sumi s/ papel, 156,8 x 356 cm cada. Tokyo National Museum.
- Fig. 7** Alberto da Veiga Guignard. *Noite de São João*, 1961, óleo sobre madeira, 50 x 46 cm, Coleção particular, Rio de Janeiro.
- Fig. 08** Registros de processo. Fotos da autora, 2020.
- Fig. 09** Thais Ueda. *Fragmentos de uma paisagem noturna*, 2020. Acrílica e nanquim s/ papel, 100 x 150 cm.
- Fig. 10** Thais Ueda. *Fragmentos de uma paisagem noturna*, 2020. Acrílica e nanquim s/ papel, 75 x 100 cm.
- Fig. 11** Thais Ueda. *Fragmentos de uma paisagem noturna*, 2020. Acrílica e nanquim s/ papel, 75 x 100 cm.
- Fig. 12** Thais Ueda. *Fragmentos de uma paisagem noturna*, 2020. Acrílica e nanquim s/ papel, 75 x 100 cm.
- Fig. 13** Thais Ueda. *Fragmentos de uma paisagem noturna*, 2020. Acrílica e nanquim s/ papel, 150 x 150 cm.
- Fig. 14** Registros de processo. Fotos da autora, 2020.
- Fig. 15** Registros de processo. Foto da autora, 2020.
- Fig. 16** Gil Vicente. *Homenagem a Osman Lins*, 2002. Nanquim sobre papel, 152x280 cm.
- Fig. 17** Registros de processo. Foto da autora, 2020.
- Fig. 18** Registros de processo. Fotos Hugo Rodrigues, 2020.
- Fig. 19** Thais Ueda. *Horizonte ativado*, 2020. Sumi s/ washi. Detalhe.
- Fig. 20** Vista do trabalho Horizonte ativado na exposição *Diástases Urbanas*. Pinacoteca Barão de Santo Angelo, Instituto de Artes, UFRGS, 2020.
- Fig. 21** Documento de trabalho. Oratório budista japonês. Foto da autora.
- Fig. 22** Thais Ueda. *Sem título*, 2020, sumi s/ washi e gravura em metal s/ papel de restauro, 27 cm x 26 cm.
- Fig. 23** Thais Ueda. *Sem título*, 2020, sumi s/ washi e papel de restauro, 27 cm x 26 cm.
- Fig. 24** Thais Ueda. *Sem título*, 2020, sumi s/ washi e papel de restauro, 22,5 x 21 cm.

- Fig. 25** Thais Ueda. *Sem título*, 2020, *sumi s/ washi* e papel de restauro, 12 x 14 cm.
- Fig. 26** Thais Ueda. *Sem título*, 2020, *sumi s/ washi* e papel de restauro, 33 x 29 cm.
- Fig. 27** Thais Ueda. *Sem título*, da série A paisagem em mim, 2021, *sumi s/ washi*, 7,8 x 11,7 cm.
- Fig. 28** Thais Ueda. *Sem título*, da série A paisagem em mim, 2021, *sumi s/ washi*, 7,8 x 11,7 cm.
- Fig. 29** Thais Ueda. *Sem título*, da série A paisagem em mim, 2021, *sumi s/ washi*, 7,8 x 11,7 cm.
- Fig. 30** Thais Ueda. *Sem título*, da série A paisagem em mim, 2021, *sumi s/ washi*, 7,8 x 11,7 cm.
- Fig. 31** Thais Ueda. *Sem título*, da série A paisagem em mim, 2021, *sumi s/ washi*, 7,8 x 11,7 cm.
- Fig. 32** Sandra Rey. *Notícias do Paraíso-Rochas*, 2018. Fotografia.
- Fig. 33** Katsushika Hokusai. *Dia claro com brisa do sul* (Gaifû kaisei), 1830–32, Impressão colorida em xilogravura, 24.4 x 35.6 cm.
- Fig. 34** Paul Cézanne. *Montanha Saint-Victoire, 1904-6*. Óleo s/ tela, 71 x 96 cm.
- Fig. 35** Evando Carlos Jardim. *Jaraguá, Sinais, Manchas e Sombras*, 1979. Gravura em metal (água-forte e água-tinta), c.i.d.
- Fig. 36** Masao Yamamoto. *Nakazora #1025*, 1987-2018, impressão em gelatina de prata com técnica mista, 18,42cm x 12,70 cm.
- Fig. 37** Masao Yamamoto. *Kawa = Flow #1527*, 2007. Impressão em gelatina de prata com técnica mista, 13,6 x 21,3 cm.
- Fig. 38** Masao Yamamoto. *Shizuka = Cleanse #3003*, 2014. Impressão em gelatina de prata, 56 cm x 45 cm.
- Fig. 39** Masao Yamamoto. *Vista da exposição Tori*. Galeria Yancey Richardson, Nova York, 1994.
- Fig. 40** Cristina Ataíde. *Montanha #74*, 2013. Lápis glasochrom s/ papel e madeira, 1,85 x 3,50 m.
- Fig. 41** Cristina Ataíde. *Montanha #34*, 2010. Lápis glasochrom s/ papel e madeira, 1,82 x 20,0 m.
- Fig. 42** Cristina Ataíde. *Suspender o ar*, 2013. Casa da Cerca, Almada. Instalação no Salão Nobre.
- Fig. 43** Cristina Ataíde. *Montanha #1 e #5*, 2013. Bronze, madeira, vidro, pigmento e uma caixa com manual de instruções, 115 x 20 x 20 cm.
- Fig. 44** Suiseki. Johnson & Everman