

MONTANHA, NÉVOA, VAZIO: ELEMENTOS DA PINTURA ORIENTAL EM PROCESSO DE CRIAÇÃO

MOUNTAIN, FOG, EMPTINESS: ELEMENTS OF EASTERN PAINTING IN CREATION PROCESS

Camilla Carpanezi La Pastina / IFPR

RESUMO

Este artigo aborda elementos da pintura e da filosofia orientais em relação ao processo de criação artística pessoal. Analisamos algumas características das paisagens chinesas e japonesas como o espaço vazio, a névoa, a monocromia, a verticalidade ou horizontalidade. Dentre elas, destaco a névoa e o vazio presentes também em meu próprio trabalho. O tema da paisagem me interessa inicialmente por ter vivido a experiência da montanha durante caminhadas na Serra do Mar paranaense. É interessante constatar que a origem da palavra chinesa “paisagem” remonta justamente à montanha: *shanshui* (paisagem) é a junção dos ideogramas referentes à montanha (*shan*) + água (*shui*). Conclui-se assim que a arte e a filosofia orientais, após séculos, continuam ecoando e produzindo significados.

PALAVRAS-CHAVE

Paisagem; vazio; desenho; pintura.

ABSTRACT

This article addresses elements of oriental painting and philosophy in relation to the process of personal artistic creation. We analyze some characteristics of the chinese and japanese landscapes as the empty space, the fog, the monochrome, the verticality or horizontality. Among them, I highlight the mist and emptiness present also in my own work. The theme of the landscape interests me initially to have lived the experience of the mountain during walks in the Serra do Mar paranaense. It is interesting to note that the origin of the Chinese word "landscape" goes back to the mountain: shanshui (landscape) is the junction of the ideograms referring to the mountain (shan) + water (shui). It follows that oriental art and philosophy, after centuries, continue to echo and produce meanings.

KEYWORDS

Landscape; empty; drawing; painting.

Introdução: a experiência da montanha

A experiência da montanha fez parte de minha vida há alguns anos e deu a ela um significado profundo jamais encontrado em outro lugar. Seria natural que essa vivência fizesse parte de minha produção artística, ora aparecendo como assunto dos trabalhos, ora como a própria matéria utilizada (pigmentos naturais).

Ainda estudante do Curso Superior de Pintura, minhas primeiras produções pictóricas traziam visões da montanha e da névoa encontrada na Serra do Mar. As pinturas chinesas estavam na origem das minhas referências, pois já tinha conhecimento das antigas filosofias chinesas por meio do I Ching e do Tai Chi Chuan.

Embora também tivesse referências da história da arte ocidental que persistem até hoje, era diante das paisagens orientais que eu encontrava as maiores similaridades com meus propósitos: a neblina, a monocromia, a valorização dos espaços vazios. Portanto, muitas características encontradas nas antigas pinturas chinesas e japonesas tiveram reflexo na minha própria produção.

Neste artigo a origem da paisagem é abordada em dois aspectos. Examinamos o surgimento do termo paisagem na China e as características da pintura zen de paisagem, ao mesmo tempo reencontro minhas origens, pois revisito minhas primeiras e maiores referências em paisagem. Nessa perspectiva, analiso desenhos e pinturas produzidos em 2005 e 2018.

Montanhas e água: a origem da paisagem na China

A concepção de paisagem surge no Oriente cerca de mil anos antes que no Ocidente. O geógrafo Augustin Berque trata destas questões e mostra que encontramos na China, no século IV, a origem do termo paisagem. Foi nesse período que surgiram as primeiras anotações e o uso da terminologia. Era um período de guerras e instabilidade política e muitos homens da elite se refugiaram para o interior. Os servos trabalhavam a terra e os literatos, como eram conhecidos,

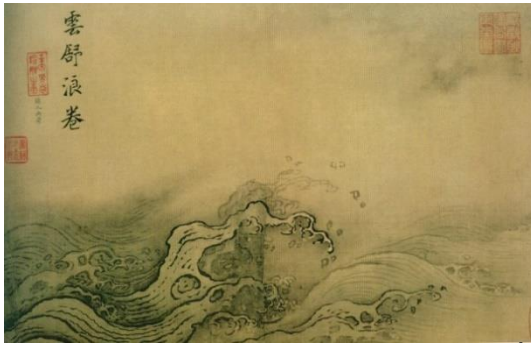
dedicavam-se às artes da poesia, pintura e caligrafia, por meio da contemplação da natureza” (MARANDOLA e OLIVEIRA, 2018).

Segundo Marandola, “o poeta Zong Bing (375-443) foi o primeiro a escrever um tratado sobre pintura de paisagem, e é considerado por Berque como a primeira reflexão explícita sobre paisagem” (MARANDOLA e OLIVEIRA, 2018, p.144).

Shanshui, palavra chinesa que designa paisagem, é composta justamente através da fusão de dois caracteres: *shan* (montanha) + *shui* (água). Encontramos na China uma paisagem recortada por grandes montanhas e rios, mas não foi apenas o aspecto físico que determinou essa escolha. O confucionismo, antiga filosofia chinesa, já mostrava as qualidades de solidez da montanha e fluidez da água.

É bem provável que o termo *shanshui* guarde relações com uma passagem dos *Analetos*, em que podemos ler: “Os de sabedoria se regozijam com a água. Os de benevolência, com a montanha. Os de sabedoria se comprazem no movimento. Os de benevolência, na quietude. Os sábios alcançam o júbilo. Os benevolentes, a longevidade.” (SCHACHTER, 2011, p. 9).

Também no Taoísmo, “as virtudes da água são especialmente louvadas. A água não ataca obstáculos inexpugnáveis, mas sempre acha um meio de contorná-los” (BLOFELD, 1971, p. 51). A água era, portanto, um tema digno de ser observado e pintado. O pintor Ma Yuan (século XIII) realizou um álbum de pinturas da água, como se observa nas imagens abaixo (Figuras 1 e 2). São 12 imagens em aquarela sobre seda, cada uma mostrando um comportamento da água: turbulenta, calma, com neblina, entre outros (LEE e SILBERGELD, s.d).



Figuras 1 e 2. Ma Yuan, Série de pinturas - Álbum da água, Século XIII. Aguada sobre seda, s/d.
Fonte: <http://www.faena.com/aleph/articles/a-study-on-the-properties-of-water-by-ma-yuan/>

Assim, fica evidente que a pintura de paisagem traz em si uma concepção filosófica ligada ao Taoísmo e Confucionismo, pois “quando os homens sagrados e virtuosos de antanho se dirigiam às montanhas, o faziam com a gravidade de quem busca o mais alto princípio, o supremo saber. [...] A montanha é então a imagem desse conhecimento [...]”. (SCHACHTER, 2011, p.10).

Quando o budismo chega na China, entre os séculos I e V d. C., mescla-se com as antigas filosofias taoístas e encaixa-se perfeitamente a elas. No século VI, o indiano Bodhidarma introduz na China um estilo de budismo denominado Ch’an, cuja principal característica é o enfoque dado à prática meditativa. O Zen japonês é uma derivação do Ch’an chinês, uma escola muito dedicada às artes da pintura, poesia, cerâmica, e outras.

A pintura chinesa com influência do Budismo Ch’an desenvolve-se nas dinastias Tang (618-906) e Sung (ou Song 960-1278) e posteriormente alcança o Japão, na medida em que o Zen Budismo se instala neste país. A seguir abordaremos características da pintura Ch’an / Zen (o espaço vazio, a névoa, a monocromia, a verticalidade / horizontalidade) e relacionaremos com nosso próprio trabalho de pintura/desenho.

O espaço vazio e a névoa

A Dinastia Sung apresenta uma pintura de paisagem com características especiais: a presença das neblinas, os espaços vazios e as figuras humanas em minúscula escala diante da imensidão da paisagem (Figura 3). Os dois maiores pintores deste período foram Ma Yuan e Xia Gui, motivo pelo qual o período ficou conhecido como escola de Ma-Xia (BLUNDEN e ELVIN, 1997).



Figura 3. Ma Yuan, Olhando a lua, Século XIII. Rolo de pendurar, aguada sobre seda, 149,7 x 78,2 cm. Acervo do National Palace Museum, Taipei.

Fonte: <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-ma-yuan-1.php>

Na figura acima, de Ma Yuan, vemos algumas características da pintura Ch'an já mencionadas como as figuras humanas em tamanhos diminutos e as névoas. Além das características já mencionadas, percebe-se outras como a monocromia e a composição vertical.

Ma Yuan costumava colocar os elementos da pintura de um lado do papel, deixando o outro lado vazio. Isso lhe valeu o apelido de “Ma-Um-Canto” (BLUNDEN e ELVIN, 1997). O espaço vazio é a principal característica das pinturas orientais. Trago esta influência e podemos observá-la em dois desenhos realizados por mim no ano de 2018, da série *Desenho Pictórico* (Figuras 4 e 5). A série é composta por 5 desenhos realizados com pigmentos como grafite em pó, carvão, terra, fuligem, entre outros.

Os desenhos foram construídos por massas e não por linhas. Praticamente não foram usados lápis, mas pigmentos em pó, provavelmente uma herança de minhas pesquisas com elementos naturais na pintura. Esses materiais foram lançados sobre o papel e friccionados com tecidos e grandes chumaços de algodão.

Não há aqui uma paisagem em sentido literal, apenas a forma curva da natureza encontrada em raízes de árvores ou em um ciclone (estas eram as imagens que me vinham em mente no momento da confecção destes desenhos).

Alguns materiais foram criados ou coletados por mim, como a terra preta coletada da montanha e a fuligem (negro de fumo), que foi preparada com este fim específico. A fuligem foi produzida utilizando um pavio de querosene colocado abaixo de uma superfície metálica. Ao queimar, a chama deixava ali o seu resíduo, que posteriormente era recolhido e utilizado para desenhar. O negro de fumo é considerado o preto mais escuro dentre diversos pigmentos com essa coloração. Ao manusear a fuligem percebemos que a partícula produzida é muito fina e sua tonalidade extremamente escura, ou seja, um material de excelente qualidade. O preto obtido pelo negro de fumo foi utilizado em pequenas áreas do espaço das obras concentrando tonalidades em oposição ao espaço vazio, que é parte significativa dos trabalhos (Figuras 4 e 5).

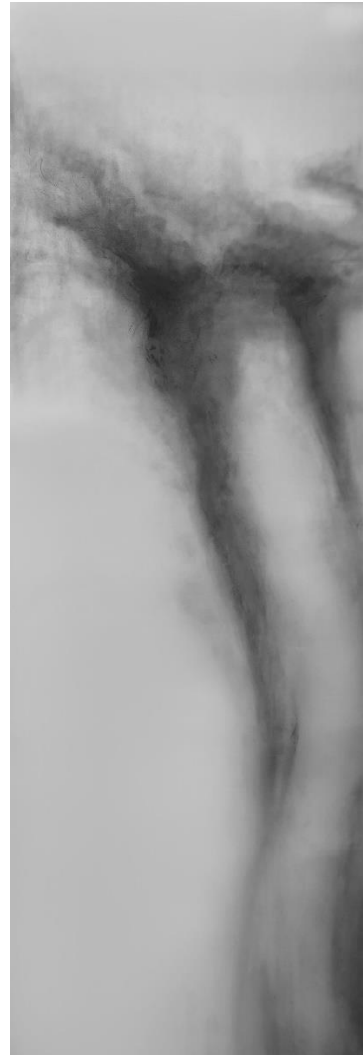


Figura 4. Camilla Carpanezi, Sem título – raiz, Série Desenho pictórico, 2018. Mista sobre papel, 300 x 100 cm. Fonte: acervo pessoal.

Figura 5. Camilla Carpanezi, Sem título – ciclone, Série Desenho pictórico, 2018. Mista sobre papel, 300 x 100 cm. Fonte: acervo pessoal.

Nas pinturas orientais, o **espaço vazio** refere-se ao princípio passivo do taoísmo ou ao próprio conceito de vazio do budismo, relacionado à iluminação. O vazio relaciona-se assim ao imaterial, ao espiritual.

O vazio é muito mais do que um mero fator integrante da composição artística – mais do que apenas uma parte não pintada na composição do quadro. Em última instância, o vazio, desprovido de forma, de cor ou de qualidade (*ku* em japonês) alcançou o mais alto significado na compreensão do Zen como símbolo abstrato. O

fundo vazio do quadro é identificado com o fundamento vazio do ser [...]. (BRINKER, 1995, p.29).

Na filosofia da antiga China temos o conceito de yin/yang, apresentado há aproximadamente cinco mil anos no I Ching, o Livro das Transmutações. Tudo no universo provém da interação entre yin e yang e tudo está em constante mudança: “tudo que existe ou está começando a existir, ou está crescendo, ou está envelhecendo ou está desaparecendo” (BLOFELD, 1971, p.45). Não há hierarquia entre yin e yang, o princípio passivo (yin) é tão importante quanto o ativo (yang) e o espaço vazio é tão importante quanto o cheio.

A **névoa** é o elemento que realiza a transição entre o espaço vazio e o espaço cheio, entre o imaterial e o material. Este foi o elemento que mais chamou minha atenção nas pinturas chinesas e japonesas. A pintura abaixo (Figura 6) foi realizada pelo pintor japonês Hasegawa Tohaku, no século XVI. Trata-se de um biombo com seis folhas de papel, que hoje se encontra no Museu Nacional de Tóquio e é considerado um Tesouro Nacional. O espaço vazio e a neblina compõem a maior parte deste trabalho: das seis folhas, três estão praticamente vazias, e apenas duas possuem a imagem do pinheiro em primeiro plano.



Figura 6. Hasegawa Tōhaku, Pinheiros, Século XVI. Aguada sobre papel, biombo com 6 folhas. Acervo do Museu Nacional de Tóquio.

Fonte: https://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=657&lang=en

Voltemos agora à experiência da montanha. A névoa é efetivamente um elemento presente em grandes altitudes. A neblina possui a capacidade de velar e desvelar imagens com uma rapidez impressionante. No cume de uma montanha a visão torna-se ampliada, quilômetros de horizonte descortinam-se ao nosso olhar em todas as direções (360 graus) e também para o alto em direção à abóbada celeste. Em segundos, vem a neblina e não se enxerga nada além de um plano branco rente aos olhos. Surge uma cortina invisível que impossibilita a visão, a sensação agora pode ser a de estar cego.



Figura 7. Camilla Carpanezi, Homenagem à Turner- o desfiladeiro de São Gotardo, 2005.
Terra e óleo sobre tela, 110 cm x 70 cm. Fonte: acervo pessoal.

O trabalho acima (Figura 7) foi realizado no ano de 2004, quando vivia a experiência da montanha. A imagem foi inspirada em uma obra de Turner realizada em 1802 (*O Desfiladeiro de São Gotardo*), porém as cores foram trazidas para a realidade da Mata Atlântica. A imagem desta grande fenda, deste abismo, não denunciava um sentimento alheio ou metafórico, mas sim as experiências visuais decorrentes de caminhadas pela Serra do Mar paranaense, como a Garganta do Diabo.

O trabalho foi feito lentamente e com muitas camadas de pintura. Inicialmente fiz uma base com terra preta, depois coloquei camadas de verdes e posteriormente as velaturas brancas. A técnica é oposta à utilizada pelos antigos orientais, pois na pintura em aquarela, as áreas claras são mantidas sem pintar (o branco do papel).

Monocromia e verticalidade

A pintura abaixo (Figura 8) foi feita no século XIII, e além dos espaços vazios, utiliza diversos contrastes: entre claro e escuro, tinta aguada e espessa, pinceladas suaves e vigorosas. Chama a atenção pela sua aparente simplicidade e poderia ser facilmente confundida com uma pintura ocidental do século XX. À primeira vista é uma pintura abstrata feita com poucas manchas, porém, é possível identificar algo de paisagem montanhosa em meio à estas formas simples. O título não deixa dúvidas: *Aldeia montanhosa no nevoeiro claro*.

Tamanha expressividade foi realizada com apenas um matiz e suas variações tonais. A **monocromia** na pintura oriental é feita com derivações da tinta preta, o nanquim, que é a tinta tradicional utilizada para caligrafia.



Figura 8. Yu-Chien, Aldeia montanhosa no nevoeiro claro, Fragmento de uma série com as "Oito vistas do Hsiao e do Hsiang", Século XIII. Fonte: BRINKER, Helmut. **O zen na arte da pintura**. São Paulo: Editora Pensamento, 1995.

Ainda nessa pintura pode-se observar a expressividade das pinceladas obtida por meio do uso de pincéis irregulares. Os pintores experientes preferiam seus pincéis velhos e de cerdas gastas, pois assim conseguem efeitos acidentais (BRINKER, 1995). O calígrafo japonês Kazuaki Tanahashi explica que “quanto pior a aparência de um pincel, tanto melhor pode ser para se trabalhar” (TANAHASHI, 2006, p. 62).

Outra característica das pinturas orientais é o seu formato que nada tem a ver com os retângulos de ouro do Renascimento (referência à proporção áurea). As pinturas chinesas e japonesas são longas, podendo ser verticais ou horizontais. A pintura de rolagem, ou pintura em rolo, é uma forma de arte praticada em toda a Ásia oriental (SCROLL PAINTING, 2019).

Pinturas verticais eram facilmente penduradas, mas as horizontais eram contempladas sobre uma mesa. São as pinturas em rolo, que podem chegar ao incrível tamanho de 9 metros de comprimento por apenas 50 centímetros de altura.

Essas pinturas panorâmicas mostravam **diferentes pontos de vista** na paisagem, como se pode depreender dos seguintes títulos de Xia Gui, pintor da Dinastia Sung: “*As doze vistas de uma cabana de sapé*”, “*Dez mil quilômetros do rio Yangzi*” (CAHILL, 2019). O pintor Guo-Xi desenvolveu a teoria das 3 distâncias que uma pintura deveria ter: distâncias altas (olhando a montanha de baixo para cima), distâncias profundas (olhando a montanha e grandes extensões de terra atrás) e distâncias niveladas (olhando de uma montanha para outras próximas) (BLUNDEN e ELVIN, 1997).

As pinturas em rolo eram visualizadas individualmente, e em ocasiões especiais. Pegava-se o rolo e abria-se um pequeno pedaço lentamente, da direita para a esquerda. Após visualizá-lo, enrolava-se o pedaço já visto e abria-se um novo. A ideia era visualizar uma pequena porção da pintura de cada vez. “Apenas cerca de 60 centímetros de tal pergaminho deveriam ser vistos de uma vez ou o espírito do trabalho seria violado” (SCROLL PAINTING, 2019).

Assim, as pinturas de rolo proporcionam uma experiência íntima entre o espectador e a imagem:

Olhar para uma pintura em rolo é uma experiência íntima. Seu tamanho e formato impedem um grande público; os espectadores são geralmente limitados a um ou dois. Ao contrário do espectador da pintura ocidental, que mantém certa distância da imagem, o espectador de uma pintura em rolo tem contato físico direto com o objeto, rolando e desenrolando o pergaminho em seu próprio ritmo desejado, demorando-se em algumas passagens, movendo-se rapidamente em outras (CHINESE, 2019).

A dimensão do trabalho, portanto, permite uma visualização parcial, só é possível ver um pedaço de cada vez. Isso é mais evidente nas pinturas horizontais (*makemono* em japonês) visualizadas individualmente, mas também perceptível nas pinturas verticais (*kakemono*).

A **verticalidade** das pinturas orientais foi uma influência nos desenhos realizados por mim no ano de 2018. O trabalho abaixo (Figura 9) possui 3 metros de altura por 1 metro de largura. Na confecção deste trabalho, enquanto desenhava uma parte, perdia a noção do restante, devido ao tamanho. Era preciso circular o suporte para construir a imagem.

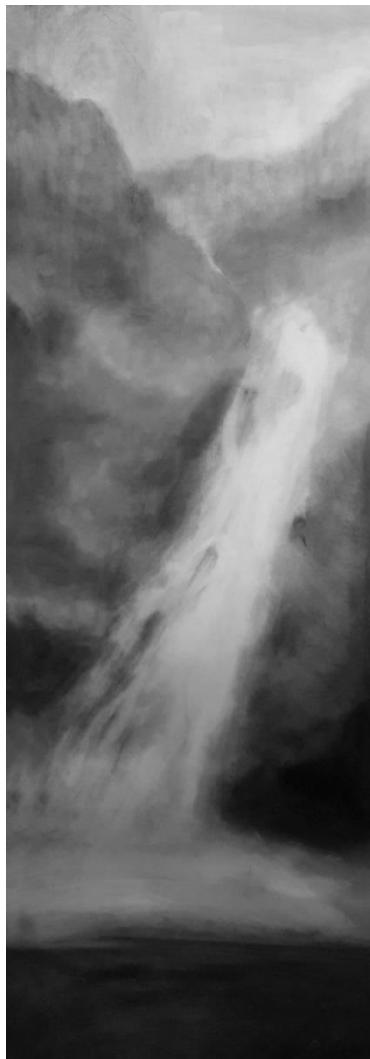


Figura 9. Camilla Carpanezi, Cachoeira, Série Desenho pictórico, 2018. Mista sobre papel, 300 x 100 cm. Fonte: acervo pessoal.

Neste desenho (Figura 9), a **monocromia** própria do grafite remete à monocromia do nanquim e é possível visualizar diversas gradações de cinzas que vão do branco do papel ao preto da fuligem. O grafite em pó foi utilizado no início do trabalho e na construção de cinzas claros. Os cinzas escuros não foram feitos com grafite, pois este material possui uma limitação: em excesso torna-se brilhante e causa confusão visual. Dentre diversos materiais testados para se conseguir a cor preta (carvão, giz pastel, terra preta) a fuligem mostrou-se a melhor opção, pela sua opacidade e forte coloração.

Considerações finais

Neste artigo abordamos as características das pinturas orientais e estabelecemos relações com alguns trabalhos realizados. Busquei aqui a origem de minhas referências em paisagem.

O tema da paisagem me interessou inicialmente por ter vivido a experiência da montanha por meio de caminhadas e acampamentos na Serra do Mar. É curioso constatar que a origem da palavra “paisagem” remonta justamente à montanha: “a palavra chinesa *shanshui*, antes de receber o significado de paisagem, significava literalmente “as águas da montanha”” (MARANDOLA e OLIVEIRA, 2018, p. 144). Elementos como o espaço vazio, a névoa, a monocromia, a verticalidade/horizontalidade estão presentes nas pinturas chinesa e japonesas há mais de mil anos e continuam ecoando e produzindo significados.

Referências

BLOFELD, John. **I Ching: o livro das mutações**. Rio de Janeiro: Editora Record, 8ª edição 1971.

BLUNDEN, Caroline; ELVIN, Mark. **China: o gigante milenário**. Madrid: Edições del Prado, 1997.

BRINKER, Helmut. **O zen na arte da pintura**. São Paulo: Editora Pensamento, 1995.

CAHILL, J. F. Xia Gui: artista chinês. In: **Encyclopaedica Britannica**. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Xia-Gui#ref220729>. Acesso em 26/05/2019.

CHINESE Handscrolls. In: **The Met: Timeline of Art History**. Disponível em: https://www.metmuseum.org/toah/hd/chhs/hd_chhs.htm. Acesso em 12/04/2019.

HASEGAWA Tohaku: 400th Memorial Retrospective. In: **Tokyo National Museum**. Disponível em https://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=657&lang=en. Acesso em: 01/06/2019.

LEE, Luchia Meihua; SILBERGELD, Jerome. **Zhang Hongtu: Expanding Visions of a Shrinking World**. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=ca1rCwAAQBAJ&pg=PP2&lpg=PP2&dq=Zhang+Hongtu:+Expanding+Visions+of+a+Shrinking+World>. Acesso em 20/05/2019.

MADERUELO, Javier. Paisaje: um término artístico. *In*: BULHÕES, M. A.; KERN, M. L. B. (Orgs). **Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

MARANDOLA, Hugo; OLIVEIRA, Lívia. **Origens da paisagem em augustin berque: pensamento paisageiro e pensamento da paisagem**, 139-148. Geograficidade. v.8, n. 2, 2018.

SCHACHTER, Bony Braga. **Forma e movimento: a teoria da pintura de paisagem na China**, 229-589. Concinnitas, v.2, n.19, p.1-20, 2011.

SCROLL PAINTING. *In*: **Encyclopaedica Britannica**. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/scroll-painting>. Acesso em 26/05/2019.

TANAHASHI, Kasuaki. **O coração do pincel**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

Camilla Carpanezi La Pastina

Mestre em Artes Visuais (UDESC, 2008), especialista em Educação Infantil (UTP, 2000), graduada em Pintura (EMBAP, 1998) e licenciada em Educação Artística (FAP, 2001). Artista visual com ênfase em linguagens bidimensionais. Pesquisa os seguintes temas: desenho, pintura, desenho infantil, cor, luz. É professora do Instituto Federal do Paraná (Ensino Médio Técnico) desde 2015. Contato: camilla.carpanezi@ifpr.edu.br