

paisagens flutuantes



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

PEDRO HAMAYA

São Paulo 2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Pedro Yukio de Barros Hamaya

Paisagens Flutuantes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Marco Garaude Giannotti

São Paulo
2016

Autorizo a divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e de pesquisa, desde que citada a fonte.

Hamaya, Pedro Yukio de Barros

Paisagens flutuantes / Pedro Yukio de Barros Hamaya

– São Paulo, 2016

260 p.: il.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Marco Garaude Giannotti

1. Artes Visuais 2. Pintura 3. Gravura em metal 4. Paisagem Urbana
5. Arte e cultura japonesa 6. Suibokuga

I. Giannotti, Marco Garaude II. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. III. Título

Defesa realizada em: ___/___/_____

Banca Examinadora:

Prof. Dr.	Instituição
Julgamento	Assinatura
Prof. Dr.	Instituição
Julgamento	Assinatura
Prof. Dr.	Instituição
Julgamento	Assinatura

Agradeço:

por ajudar a enxergar novos horizontes,

Marco Giannotti

Claudio Mubarac

Michiko Okano

Madalena Hashimoto

Marco Buti

pelas orientações técnicas tão cruciais a uma pesquisa poética,

Valdir, Dirceu, Vando e Olavo

por ajudas diversas e pela paciência,

Raul Cecílio

pelas trocas:

Grupo de Pesquisa Arte e Ásia

Grupo de Pesquisas Cromáticas

pelas dicas muito valiosas,

Eurico Lopes

Yukie Hori

Alline Nakamura

pelo amor e pelo apoio sempre incondicionais,

Odete de Almeida Barros Hamaya

Katsumi Hamaya

Melina de Moura Marchetti

...e a todos os queridos amigos com quem há anos
divido o estar no mundo.

A pesquisa de mestrado foi realizada com o apoio da CAPES /
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

RESUMO

Este trabalho é o resultado de uma pesquisa envolvendo estudos, reflexões e experimentações poéticas que buscam problematizar a percepção visual sobre a representação bidimensional e sobre a realidade cotidiana – o conjunto aqui apresentado reúne textos reflexivos, imagens produzidas (desenhos, pinturas e gravuras) e anotações sobre o processo. Num primeiro momento, ele centra na exploração das possibilidades em torno da construção de um efeito flutuante na visualidade imagética, tentando tensionar os modos de apreender a representação bidimensional. Num segundo momento, ele acrescenta a seu quadro de reflexões uma indagação sobre a experiência visual na realidade cotidiana, mais especificamente no deslocamento diário pela cidade de São Paulo, e tenta abordar a paisagem urbana pela perspectiva da representação flutuante.

Como um meio de aprofundar certas questões que permeiam o processo poético, são apresentadas três reflexões independentes sobre temas distintos: 1. a espacialidade na tradição pictórica sino-japonesa do *Suibokuga*; 2. a relação entre cor e linguagem na pintura de Mark Rothko; e 3. possibilidades de se orientar visualmente pela cidade de São Paulo a partir da referência a algumas características básicas compreendidas nas construções espaciais da cultura japonesa. Esses textos tem como objetivo complementar as imagens produzidas, tentando mapear o conjunto de inquietações que impulsionaram o seu desenvolvimento.

Palavras-chave: artes visuais; pintura; gravura em metal; paisagem urbana; arte e cultura japonesa; *Suibokuga*

ABSTRACT

The present work is the result of a process involving studies, reflections and poetic experiments which seek to approach the visual perception of the two-dimensional representation and the everyday reality – the contents presented here gather together reflexive texts, produced images (drawings, paintings and engravings) and notes on the process. At first, the process focused on the exploration of possibilities surrounding the construction of a floating effect on visual imagery, attempting to generate discomfort and doubts on the ways of visually apprehending the two-dimensional representation. Secondly, it adds to its set of reflections an inquiry about the visual experience in everyday reality, specially in the daily routine in the city of São Paulo, and attempts to approach the urban landscape from the perspective of the floating representation.

As a mean to develop certain issues that permeate the poetic process, three independent reflexive texts about distinctive themes are here presented: 1. one about spatiality in Sino-Japanese pictorial tradition of *Suibokuga*; 2. one about the relationship between color and language in Mark Rothko's paintings; and 3. one about possibilities for one to visually guide himself through the city of São Paulo from the point of view of some basic features inherent to spatial constructions of Japanese culture. These texts have the objective to supplement the images produced along the poetic process, in an attempt of mapping the set of concerns which drove its development.

Key-words: visual arts; painting; etching; urban landscape; art and culture of Japan; *Suibokuga*

SUMÁRIO

10 Introdução

parte I - três reflexões em torno da percepção visual

17 Espacialidade e percepção em torno da pintura Suibokuga

67 Reflexões sobre cor e linguagem na pintura de Mark Rothko

103 Ideias para se orientar visualmente pela cidade

parte II - documentação da pesquisa poética

141 Anotações sobre o processo pictórico

213 Anotações sobre o processo gráfico

254 Referências Bibliográficas

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa em Poéticas Visuais procurou se desenvolver na fronteira¹ entre duas esferas de referências culturais e artísticas, a do Japão e a do Ocidente². Situar-se nesta fronteira significa beber de ambas as fontes, oscilar entre os dois lados, mas preferir a zona intermediária, sem se definir em algum deles. Não se trata somente de traçar discernimentos entre as tradições artísticas, mas de tentar encontrar, a partir da dupla referência, um ponto de vista singular para observar a realidade contemporânea – no caso, focada na vivência cotidiana na cidade de São Paulo. O mote do processo criativo aqui em desenvolvimento pode ser generalizado como a tentativa de construir, na fatura de imagens, uma problematização da percepção sobre o espaço entorno através de estudos e experimentações explorando simultaneamente aspectos ora correlatos, ora contraditórios entre certas características culturais japonesas e ocidentais.

O ponto de partida foi a possibilidade de uma interrelação entre obras da tradição sino-japonesa da pintura *Suibokuga*³ e os trabalhos pictóricos do fim da vida do artista russo naturalizado americano Mark Rothko (1903-1970). A interpretação pessoal de uma certa afinidade poética no que diz respeito à presença do elemento “vazio” entre as duas expressões artísticas, apesar de distanciadas contextualmente, proporcionou a

1. A ideia de fronteira aqui referida deve ser entendida não somente como uma demarcação que separa dois campos distintos, mas que também os conecta. É uma zona mediadora entre ambas as partes que se entende simultaneamente como lugar de distinção e de coexistência.

2. Embora pareça estranho generalizar na unidade “Ocidente” uma multiplicidade de desenvolvimentos culturais espalhados entre povos, territórios e contextos distintos inclusive a nível continental, é certo que, mesmo na realidade brasileira, que toma uma posição periférica na dita Civilização Ocidental, é parte de sua educação cultural uma referência no desenvolvimento histórico generalizado do Ocidente.

3. Técnica de pintura monocromática feita com a tinta *Sumi* geralmente sobre papel. As especificidades desta técnica serão comentadas no primeiro capítulo da dissertação.

vontade de estudar e desenvolver questões que circundam o mesmo elemento na pintura. Enquanto a consciência do potencial expressivo dos espaços vazios na composição é uma das características principais do *Suibokuga*, as últimas obras de Rothko mostram, especialmente na série “*Black-form paintings*” de 1969, uma inclinação em direção ao vago, indefinido, aberto, ausente. Sua poética, que sempre manteve uma problemática existencial, culmina no rebaixamento cromático com um acento depressivo, tendendo ao breu total, mas, ao mesmo tempo, parece encontrar neste processo um tipo de abertura cósmica que amplifica a expressão dramática cultivada até então⁴.

Olhar para Rothko já havia me impulsionado a uma exploração da ambiguidade espacial que refletiu numa série de pinturas tematizando o Metrô de São Paulo. Por outro lado, olhar para as obras expoentes da tradição pictórica do *Suibokuga* acrescentou à pesquisa espacial a procura de um tipo de comunicação estética que se constrói por lacunas e indefinições, pela vaguidão – o que, por sua vez, também me fez rever o trabalho de Rothko pela ótica do vazio. Os primeiros experimentos que realizei a partir dessa segunda referência, foram pinturas de paisagem, na expectativa de encontrar uma afinidade perceptiva pela semelhança temática. Posteriormente, substituí esta paisagem composta de elementos naturais por imagens de vistas urbanas coletadas pela cidade de São Paulo, mais próximas de minha vivência cotidiana. Com isso, almejei abordar a realidade do entorno a partir de um ponto de vista a princípio alheio a ela, na esperança de construir e comunicar uma instância particular para perceber sua visualidade.

Com o aprofundamento nos estudos sobre a arte japonesa, os focos de interesse desta pesquisa passaram a abarcar também uma exploração ao

4. Essas questões serão melhor apresentadas e desenvolvidas no segundo capítulo da dissertação.

redor do mecanismo de articulação da visualidade na imagem. O encontro com a noção de “*Ma*”, uma certa sensibilidade específica que permeia a percepção do povo japonês em diversos níveis de comunicação (não só na arte, como também na conversa cotidiana, nas relações sociais, no ordenamento do espaço, entre outras coisas) foi fundamental para esse acréscimo. De acordo com os estudos da professora Michiko Okano, o “*Ma*” pode ser compreendido como um tipo de noção intuitiva inerente ao cotidiano dos japoneses que se manifesta em feitos culturais como a instalação de entre-espaços, revelando um maior cuidado na construção da relação entre as coisas e suas partes do que das coisas elas mesmas. O mesmo tipo de enfoque, aliás, está na chave para a compreensão da funcionalidade do vazio expressivo na pintura *Suibokuga*: é o modo de estabelecer uma relação de complementaridade entre a forma (a figuração) e a não-forma (espaços deixados em branco) que define entre uma parte e outra uma certa articulação transitiva e qualifica a ausência como possibilidade de presença, assim tornando o vazio expressivo. Enfim, a partir da referência do “*Ma*”, tomei a ênfase na mediação e na articulação entre visualidades como o fio condutor de minha pesquisa poética.

No pano de fundo dos focos de interesse desta pesquisa, há também uma vontade de ensaiar uma problematização da percepção por meio da imagem. Partindo do entendimento de que é próprio de qualquer representação bidimensional exigir em maior ou menor grau a participação da inteligência visual do observador para que sua comunicabilidade se faça efetiva, busquei, na fatura de pinturas, desenhos e gravuras, experimentar recursos expressivos que possibilitassem uma flutuação dessa inteligência visual. O intuito era gerar instâncias de comunicação sensorial que favorecessem um tensionamento da percepção do observador, colocando-a em instabilidade e, assim, esperar que ele não voltasse sua atenção somente para a representação, mas também para si

mesmo e intuísse nesta experiência a relatividade da própria faculdade perceptiva. O objetivo, ao problematizar a percepção, não seria o de investigar ou traçar uma possível teoria a respeito de seu mecanismo, mas de confrontar por meio da própria representação visual a artificialidade de seus esquemas correntes de construção e interpretação, tão imiscuídos em nosso modo de ver cotidiano numa realidade transbordada de estímulos visuais, e simultaneamente proporcionar uma experiência de olhar sob uma ótica menos arbitrária, mais relativa, mais aberta, livre e participativa. Essas eram as questões que estavam no plano da expectativa do processo criativo.

Na verdade, percebi ao longo da pesquisa que, embora sejam traçados roteiros, formuladas expectativas ou estabelecidas problemáticas, a atividade poética se desenvolve em grande parte por meio da intuição, de modo que ela encontra seu aprofundamento muitas vezes ao se enveredar por trilhas que o projeto não prevê. Aliás, corre o risco de se tornar superficial quando sua trajetória é demasiadamente predeterminada, isto é, ela pode vir a se definir como uma mera ilustração da teoria ou dos anseios. Imagino, por isso, que a dificuldade de associar a investigação teórica e a formulação conceitual ao processo criativo não seja somente minha, mas da pesquisa na área de Poéticas Visuais em geral. Há aqui também uma fronteira, uma zona de mediação, na qual se equilibrar: a que se situa entre a reflexão e a prática. Para mim, o desenvolvimento se deu pela alternância constante entre as duas partes: a observação dos resultados práticos determinava a todo momento uma reformulação do pensamento, enquanto este também definia novos roteiros para a experimentação. Por fim, a pesquisa acabou caminhando por algumas direções, abarcando assuntos independentes. Embora tenha faltado uma linearidade nas reflexões que desenvolvi e que apresento nesta dissertação, elas serviram como um aprofundamento conceitual em torno dos temas

que me propus a trabalhar.

Esta dissertação busca integrar as reflexões às imagens, não no sentido de oferecer explicações ou interpretações, mas de contextualizar a problemática adjacente ao trabalho prático. Dividi-a em duas partes: uma primeira que abarca as formulações decorrentes das investigações bibliográficas e uma segunda que apresenta uma documentação do trabalho poético realizado.

Na primeira parte, foquei-me em compilar o conhecimento adquirido pelos estudos na expectativa de que eles possam ser úteis para outros que se proponham a investigar os mesmos assuntos – afinal, a bibliografia em língua portuguesa a respeito de certos temas específicos dentro da arte japonesa como, por exemplo, a pintura em *Sumi* ainda é muito rasa. Apresento nela três capítulos, cada um se constituindo como uma reflexão independente sobre a percepção visual. O primeiro deles trata da pintura em *Sumi*. Nele, realizei uma breve introdução sobre os aspectos técnico-expressivos em torno dessa tradição pictórica sino-japonesa, enfatizando a especificidade de sua maneira de representar o espaço. Propus-me também a comparar as suas características espaciais com as da tradição da representação perspéctica linear desenvolvida no Ocidente. Com isso, a ideia era buscar instâncias em que uma cultura perceptiva pudesse tensionar a outra, esperando que do diálogo entre ambas possam emergir novas maneiras de olhar para o mundo. O segundo capítulo trata a respeito da pintura de Mark Rothko. Nele, propus-me a realizar uma interpretação de sua obra a partir do conceito de “Voz” do filósofo italiano Giorgio Agamben, compreendendo a sua potente expressividade cromática como um “puro querer-dizer” que se situa na exata mediação entre não ser mais somente uma sensorialidade cromática e nem se configurar ainda como uma linguagem significativa. A empreitada se baseia numa vontade de apreender a obra do artista na

chave da pura articulação, buscando alguma proximidade fenomênica com a expressividade dos espaços vazios da pintura em *Sumi*. No terceiro capítulo, exponho algumas características básicas da espacialidade japonesa a partir das noções de *Kû*, *Oku* e *Ma*. Se essa tradição cultural privilegia, em suas construções espaciais, uma fruição estética pelo deslocamento corporal, o intuito era pensar como uma referência a essa sua característica poderia condicionar uma proposta para se orientar pela cidade de São Paulo, buscando imagens de sua paisagem a partir de uma perspectiva alheia a seu ordenamento geral.

Na segunda parte, junto com uma documentação fotográfica dos trabalhos, apresento uma série de anotações de cunho mais pessoal abordando assuntos diversos sobre o processo criativo – propostas, expectativas, reflexões, aprendizados, soluções técnicas, etc. Os textos aqui buscam mapear um processo que se dá pela intuição subjetiva e uma maneira prática de fazê-lo seria por um formato mais fragmentado.

Na verdade, pelo modo como esta pesquisa se construiu – alternando-se entre investigações bibliográficas e experimentações práticas – ela como um todo acabou tomando um desenvolvimento fragmentado. Em parte, isso se deu pela minha falta de experiência na área de Poéticas, pois não tive uma formação em Artes Visuais, de modo que o embate entre a fundamentação teórica e a prática criativa foi bastante confusa para mim. Mas penso que a experiência do mestrado, embora tenha tomado várias direções ao longo desses dois anos e meio, permitiu um certo aprofundamento nos temas estudados e um amadurecimento da problemática em torno da percepção visual – e, quaisquer que tenham sido os desvios, a prática poética manteve-se sempre em obra, em nenhum momento deixou de construir seu percurso. Enfim, apresento essa trajetória sinuosa nesta dissertação.

parte I - três reflexões em torno da percepção visual

ESPACIALIDADE E PERCEPÇÃO EM TORNO DA
PINTURA *SUIBOKUGA*



Sesshū Tōyō (1420-1506)

Habokusansuizu - Imagem de Montanhas e Águas com o Sumi Espirrado

(Sumi s/ papel, rolo vertical, 32,7x148,6)

Museu Nacional de Tóquio

Em seu ensaio “*The Elimination of Colour in far Eastern Art and Philosophy*”, Izutsu Toshihiko¹ versa sobre peculiaridades da sensibilidade estética japonesa por trás de um gênero de pintura monocromática de origem chinesa conhecido como *Suibokuga*. No texto, a partir de uma certa propensão da estética japonesa a uma atitude negativa em relação às cores, é identificado e comentado um determinado mecanismo expressivo que, para o autor, seria característico da arte do Extremo Oriente em geral: a ideia de que a *negação* seria o modo mais potente de *afirmação*. Baseada em tal princípio, a composição visual no *Suibokuga* se consolidaria como uma relação de articulação entre presença e ausência dos elementos figurados, determinando, a partir disso, um modo específico de construção espacial que seria distintivo do gênero pictórico em questão.

No presente texto, primeiramente, procura-se expor uma introdução sobre os aspectos técnicos e materiais, assim como uma breve história da formação da pintura monocromática na China. Entender para que tipo de expressão essa arte se voltou desde os seus primórdios é fundamental para compreender os sentidos específicos contidos na linguagem visual que ela desenvolveria posteriormente.

1. IZUTSU, Toshihiko. “The elimination of colour in far eastern art and philosophy”. In: *Color symbolism: six excerpts from the Eranos Yearbook 1972*. Dallas: Spring Publications, 1994.

Em seguida, busca-se situar os recursos expressivos dessa linguagem no contexto da mentalidade cultural à qual eles vieram a se amparar. No caso do *Suibokuga* japonês, a relação com a doutrina Zen Budista é a mais substancial. Aqui, os apontamentos de Izutsu a respeito da atitude negativa no gênero pictórico em questão serão examinados a partir de sua proximidade com um ou outro dos dois únicos polos cromáticos nele presentes, o preto e o branco. Como a cor preta da figuração e a branca do fundo do papel dotam-se de um sentido especial a partir de sua remissão a um certo modo de percepção da realidade filiado ao Zen é o ponto principal que interessa esclarecer nesta parte. A articulação entre um polo e outro, como será observado, é o que determinaria a espacialidade atmosférica específica da pintura monocromática japonesa.

Por fim, pretende-se comparar algumas das propriedades espaciais do *Suibokuga* com aquelas da tradição pictórica do Ocidente², estas pautadas pela invenção da *perspectiva linear*. Sendo ambas as técnicas de representação espacial bem sucedidas na construção de um efeito de profundidade e de imersão na imagem, mas radicalmente diferentes em suas bases conceituais, o intuito aqui seria o de buscar compreender a especificidade dos modos de percepção por trás da produção pictórica das duas esferas culturais, esperando que tal empreitada possa ainda proporcionar novas instâncias de diálogo entre um nicho e outro dentro da arte contemporânea.

2. Com a expressão “tradição pictórica do ocidente”, refere-se aqui às convenções pictóricas que se desenvolveram e predominaram na Europa desde o Renascimento até a segunda metade do século XIX, quando passaram a ser deliberadamente questionadas e desconstruídas por uma série de experimentações estéticas que configuraria a arte moderna.

I. A técnica da pintura em *Sumi*

A palavra *Suibokuga* é formada por três ideogramas – 水墨画 – que querem dizer, respectivamente, SUI – água, BOKU – *Sumi*³ e GA – pintura ou desenho. Trata-se de uma técnica pictórica monocromática executada somente com o *Sumi* dissolvido em água sobre o papel ou a seda⁴. O *Sumi* é uma tinta preta à base de fuligem e cola de origem animal. Normalmente, a fuligem é obtida a partir da queima de pinheiros ou de óleos vegetais como o de colza, de soja ou de gergelim, e a cola é feita de substâncias gelatinosas extraídas da cartilagem ou pele de animais. Tendo em vista uma maior durabilidade, ele é tradicionalmente comercializado no formato de uma barra sólida. Para a obtenção do *Bokujû*, a tinta líquida, essa barra deve ser esfregada com água num utensílio de pedra levemente áspero chamado *Suzuri*. Trata-se de uma tinta altamente versátil que, dependendo do grau de concentração/dissolução, pode variar de um preto denso e brilhante a um cinza leve e evanescente.

Os papéis orientais, tanto os chineses quanto os japoneses, utilizados no *Suibokuga* costumam ser muito delicados no manuseio. Absorvem a água e a tinta rapidamente, encharcando-se com facilidade, ou seja, respondem veementemente ao menor toque do pincel. É um tipo de material que, embora muito propício para revelar com sutileza as gradações de *Sumi*, requer do artista extrema determinação em seu uso, pois ele não é propício para a correção e o retoque da pintura.

3. BOKU é uma leitura alternativa para o ideograma de *Sumi* – 墨. Boa parte dos caracteres chineses na língua japonesa costumam apresentar uma certa variedade no modo de leitura, este sendo classificado entre dois grupos: “*onyomi*” e “*kunyomi*”. O “*kunyomi*” corresponde à maneira de ler própria da língua japonesa e o “*onyomi*”, a uma pronúncia adaptada da maneira chinesa. BOKU corresponde à leitura *onyomi*” e *Sumi*, à “*kunyomi*”.

4. O uso do papel oriental é o mais comum, de modo que suas qualidades serão priorizadas no texto sempre que este for se referir ao comportamento do suporte.

Os pincéis utilizados são semelhantes aos da arte da caligrafia sino-japonesa, mas diferem quanto à finalidade específica almejada: as linhas e efeitos que cada tipo de pincel propicia são mais voltados para a fatura pictórica. Um pincel pequeno de pelo de lobo, por exemplo, graças a sua rigidez, é eficaz em traçar linhas finas com precisão, sendo útil para o contorno de figuras, e um grande de pelo de ovelha, em carregar e espalhar uma quantidade maior de tinta e água, formando amplas áreas de cinza. Apesar da variedade de tipos e usos, eles têm como características gerais, assim como os caligráficos, o formato redondo e a maleabilidade delicada, que os faz mais adequados às tintas líquidas do que pastosas.

Desde os tempos da Dinastia do Norte e do Sul (420-589), o pincel, o papel oriental, o *Sumi* e o *Suzuri* são venerados pelos chineses como os Quatro Tesouros do Escritório⁵, os materiais fundamentais para a arte da caligrafia. Eles exigem o máximo de concentração mental de quem os manuseia, pois diz-se que, utilizados em conjunto, são tão sensíveis que qualquer vibração estranha no movimento do pincel, qualquer dúvida ou desvio de atenção no momento da fatura, torna-se imediatamente aparente na obra. A pintura em *Sumi*, desenvolvendo-se em torno dos mesmos materiais que a caligrafia, ancora-se naturalmente também em sua tradição técnico-expressiva, sendo sobretudo influenciada por duas de suas qualidades: a inclinação espiritual e a sensibilidade psicossomática⁶.

Segundo o crítico e historiador de arte Yukio Yashiro, o *Suibokuga* provém de uma vertente dissidente da pintura chinesa clássica. Esta, feita por profissionais artesãos, era de índole “explicativa”: colorida e

5. Em japonês, *Bunbōshihō*.

6. Este termo, tomado de empréstimo da área médica, refere-se normalmente a um campo de estudo transdisciplinar entre psicologia e fisiologia que analisa os efeitos dos processos psíquicos sobre as funções corporais, produzindo sintomas patológicos no organismo. Aqui, nos utilizamos do termo para caracterizar uma expressão artística que se dá a partir da sintonia entre mente e corpo, em que um impulso espiritual é encarnado na sensação corporal e expresso pela ação gestual somática.

essencialmente descritiva, destinava-se ao registro de cenas ou episódios, à transmissão de valores morais, ao retrato de personalidades importantes ou à figuração dos entornos da vivência e das relações humanas, assim como de objetos e paisagens da natureza⁷. No quesito técnico, era comum iniciar a fatura com o delineamento das figuras em cor preta – em *Sumi* – e, por cima deste primeiro desenho, seguir preenchendo as áreas de cor⁸. O desenho linear, estágio que precede a coloração, em algum momento teria se emancipado da pintura clássica, configurando um gênero à parte denominado *Hakuga* ou *Hakubyôga*⁹.

Um artista proeminente do *Hakuga*, o chinês Wu Daozi¹⁰ (c.680-760) do período Tang (618-907) é apontado por Yashiro como o pioneiro em empregar intencionalmente efeitos gestuais na fatura da linha. Daozi, que havia estudado caligrafia com Zhang Xu¹¹, um dos maiores mestres de seu tempo, teria ainda se inspirado numa apresentação de performance com espadas do general Pen Yin¹² para aprimorar tecnicamente a variação em velocidade, impulso e força no manuseio do pincel, conferindo tons expressivo ao delineamento das figuras¹³.

7. YASHIRO, Yukio. *Suibokuga* – 水墨画. Tóquio: Iwanami, 1969, p.8.

8. Após a coloração, as linhas pretas seriam reforçadas por um novo delineamento, finalizando a pintura.

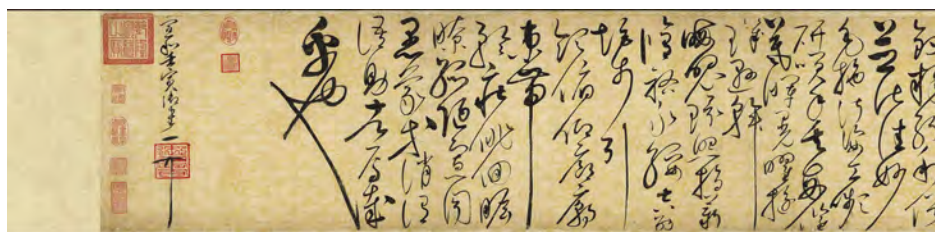
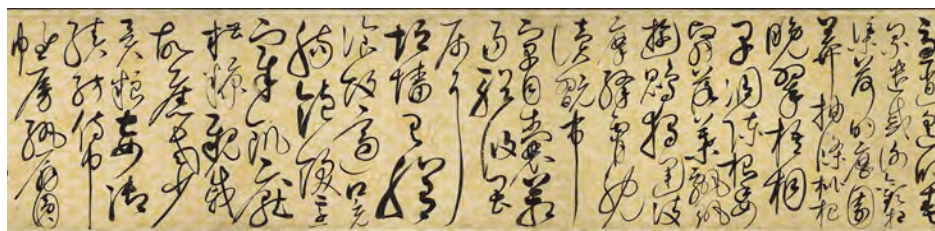
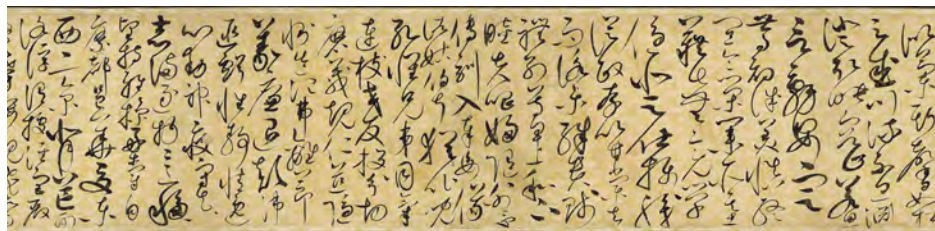
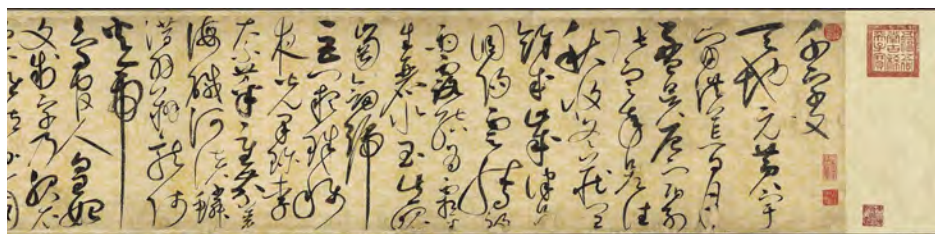
9. *Hakuga* quer dizer “pintura em branco” e *Hakubyôga*, “pintura descritiva em branco”, sendo uma técnica que mantém em branco todas as áreas compreendidas entre uma linha e outra da pintura. Segundo Yashiro, a característica determinante do *Suibokuga* enquanto gênero pictórico seria o uso preponderante do *Sumi* dissolvido em água. Assim, o *Hakuga*, embora possa ser visto como uma espécie de progenitor do *Suibokuga*, enquanto a dissolução da tinta ainda não é parte de seu repertório técnico, é considerado pelo autor como um gênero pictórico à parte.

10. Em japonês, Godôshi.

11. Em japonês, Chôkyoku.

12. Em japonês, Haibin.

13. YASHIRO, Yukio. Op. cit., p.9.



Huizong - em japonês, Kisô (1100-1126)
Sôsho Senjimon - Escrita Cursiva de Mil Caracteres - trechos
(Sumi s/ papel, rolo horizontal, 1127x33,5cm)
Liaoning Provincial Museum, Shenyang

A caligrafia pode ser entendida como a arte que materializa por meio de um desenho expressivo a noção abstrata contida na esfera de sentido dos ideogramas. É como se a ideia, que paira num campo mental/espiritual tomasse uma forma física singular, dotada de personalidade própria. A obra caligráfica, pois, é resultado de um processo de sintonia entre mente e corpo, é uma expressão psicossomática. O artista, por meio de uma disciplinada concentração mental, procura pensar a si mesmo como a própria encarnação da ideia e exprime no papel, através do movimento de seu corpo, a forma do ideograma impregnada da emoção e das sensações envolvidas no processo. A figura resultante é, assim, uma espécie de índice da gestualidade, carrega nos traços os rastros emotivos de seu acontecimento.

A pintura em *Sumi*, a princípio proveniente de uma tradição pictórica essencialmente descritiva, herda da caligrafia essa sua expressividade psicossomática. A diferença é que a concentração mental que em uma se voltava ao texto e à ideia a ser escrita, em outra se dedica ao objeto a ser figurado: ao artista cabe impregnar seu corpo e mente com as qualidades vitais daquilo que pretende retratar, ele deve concentrar sua atenção a tornar-se o objeto¹⁴ e expressar esta sensação num fluxo contínuo de gestos inspirados. A pintura não deixa de se pautar pela observação da natureza, mas passa a direcionar-se para uma linguagem de cunho mais expressivo do que descritivo. Elaborar-se, assim, uma maneira peculiar de apreensão visual da realidade que tende a priorizar a intuição de um certo ânimo contido nos objetos à análise objetiva de suas propriedades físicas¹⁵.

14. “*The painter who wants to paint a bamboo must first become the bamboo and let the bamboo draw its own inner form on the paper.*” (IZUTSU, Toshihiko. Op. cit., p.189.)

15. A respeito disso, ver os comentários de Izutsu a respeito do conceito de *li* na filosofia de Chu Tzu (1139-1200) e sua relação com a figuração na pintura em *Sumi*. O *li* é descrito como: “*eternal principle transcending time and space, immaterial, indestructible, and*

A inclinação espiritual, portanto, torna-se uma espécie de vocação do novo gênero pictórico. Ancorado à arte da caligrafia, ele encontraria o seu caminho por entre indivíduos letrados, familiarizados com os textos e as poesias clássicas, engajados com os princípios éticos e as concepções cosmológicas de doutrinas filosóficas, preocupados em expressar uma visão de mundo decorrente de sua trajetória de estudo e aprimoramento espiritual¹⁶.

Curiosamente, assim como no Ocidente, estabelece-se aqui uma relação de proximidade entre a pintura e a poesia. Sabe-se que, na Europa, a fórmula “*ut pictura poesis*” de Horácio influenciou o Renascimento e a posterior formação das academias de arte, levando ao enaltecimento da pintura histórica como superior frente aos demais gêneros como a paisagem e a natureza-morta. O paralelismo entre pintura e poesia se dá, neste caso, em torno da narratividade: a descrição e a composição das figuras devem atender à representação de ânimos e ações que caracterizem uma dramaticidade, de modo que a narrativa visual se faça análoga à épica. Na China, a identificação entre as duas formas de arte é verificada desde Wang Wei¹⁷ (c.699-759), pintor e poeta célebre da dinastia Tang, e alastra-se por toda a história do *Suibokuga*, sendo reafirmada por diversos artistas ao longo tempo, formulando inclusive o provérbio “*em toda pintura há poesia, em todo poema há pintura*”. De acordo com o sinólogo belga Pierre Ryckmans, o fenômeno é tão amplo que chega a se tornar corrente na língua comum o emprego da metáfora “poema

supersensible”. Compreender a essência inefável contida nos objetos que os tornam vitais se associa à prática da figuração na pintura. (IZUTSU, Toshihiko. Op. cit., p.189-192.)

16. Sobre o desenvolvimento da pintura em *Sumi* mais entre indivíduos letrados do que entre artesãos profissionais especializados, ver os comentários de Pierre Ryckmans a respeito do capítulo XVII das “Anotações sobre pintura do monge Abóbora Amarga”. (RYCKMANS, Pierre. *As anotações sobre pintura do monge Abóbora Amarga*. Campinas: Editora Unicamp, 2010, p. 155-160.)

17. Em Japonês, Ôi.



Atribuído a Shi Ke - em japonês, Sekikaku (Séc. X)
Nisochôshinzu - Imagem do Segundo Patriarca em Contemplação
(Sumi s/ papel, rolo horizontal, 64,4x35,3cm)
Museu Nacional de Tóquio

mudo” ou “poema visível” para se referir à pintura, e “pintura sonora” ou “pintura invisível” para a poesia¹⁸. No caso Chinês, no entanto, ao contrário do Ocidente, a aproximação entre as duas linguagens não se faz pelo paralelismo, mas por um fenômeno de transposição artística: “a pintura tende a evadir-se das condições inerentes à sua disciplina para endossar aquelas que são próprias da ordem poética e vice-versa.”¹⁹ Se por um lado a crítica ortodoxa chinesa prestigiava na poesia (arte de natureza mais abstrata e simbólica que se expressa pela mediação intelectual das palavras) a evocação do máximo de concretude e materialidade, por outro, na pintura (em que a apreensão se faz pela mediação sensual do olhar e, por isso, é mais direta e tangível) era valorizado um caráter evasivo e abstrato, “mais alusão poética que se dirige ao espírito que objeto concreto que se submete ao olhar.”²⁰ Assim, a pintura monocromática chinesa experimentaria um despojamento da materialidade, explorando figurações mais sugestivas do que descritivas, elipses e lacunas deixadas em branco, priorizando a expressão da atmosfera geral à copiosidade dos objetos. Ela almejava a aproximação com uma ideia de estado puro da poesia, buscando a essência de sua comunicabilidade espiritual.

Nesse contexto, a paisagem²¹ é tida como o gênero mais prestigiado, pois favorece a conjunção entre a concepção cosmológica da filosofia e a alusão à poesia. Segundo Valérie Marie Malenfer, num estudo sobre a pintura do período Song (960-1279)²², a problemática em torno da

18. RYCKMANS, Pierre. Op. cit., p.133.

19. Ibidem, p.134.

20. Ibidem, p.135.

21. Embora comumente traduzido como paisagem, o termo que nomeia este gênero pictórico – *Shanshui* em chinês ou *Sansui* em japonês – significa precisamente “montanhas e águas”.

22. O período da Dinastia Song se divide em dois momentos: Song do Norte (960-1127) e Song do Sul (1127-1279).

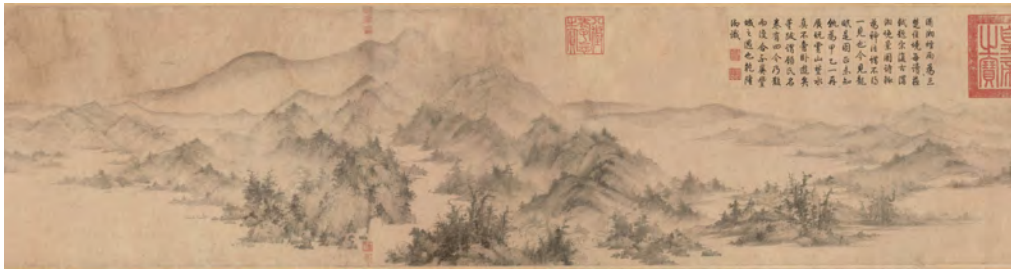
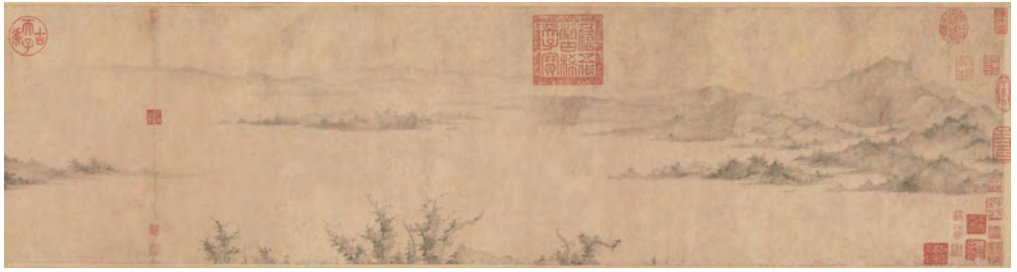
paisagem, aqui, não trata de desenhar formas assim como elas existem na natureza, mas de dar uma lógica visual à composição²³. A espacialidade, nessa tradição pictórica, não se dá aprioristicamente como ocorre na pautada pela *perspectiva linear*. Ela se constrói a posteriori pela interrelação entre os elementos figurados, o que determina notações e classificações de esquemas perspectivos distintos do Ocidente. Guo Xi²⁴ (c.1020-1090), pintor do período Song do Norte, formula o esquema das “três distâncias”: “distância elevada” – olhar para o pico da montanha a partir de seu pé; “distância profunda” – a partir da frente da montanha, olhar para além dela; e “distância nivelada” – olhar, a partir de uma montanha próxima, para outras mais longínquas²⁵. Tais fórmulas, construídas em parte pela observação, em parte pela imaginação, possuem uma base empírica: correspondem à experiência de estar num lugar e de se locomover por ele. Os efeitos de profundidade e imersão são dados não somente pela transição entre as vistas, mas também na disposição de elementos que conduzem o olhar – cabanas, pavilhões e vilarejos, passagens entre trilhas e pontes, o fluxo dos rios, o voo alinhado dos pássaros, as sequências de cadeias de morros e montanhas são exemplos de dispositivos que sugerem percursos, ora para os planos frontais, ora para os de fundo. Nas pinturas em rolo horizontais é comum o uso variegado das “distâncias”, as transições entre elas elaboradas suavemente (um exemplo prodigioso é a obra “*Shóshógayújukan*”, Imagem em Rolo de um Vagar em Sono pelo Xiao Xiang, atribuída a um pintor conhecido apenas como Li do período Song do Sul²⁶).

23. MALENFER, Valérie Marie. *Dream journey over the Xiao and Xiang: scholar-amateur landscape painting in Southern Song China (1127-1279)*. Tese (Ph.D. em Fine Arts). Harvard University: 1990, p.152.

24. Em japonês, Kakuki.

25. MALENFER, Valérie Marie. Op. cit., p. 125.

26. O título da obra é traduzido por Malenfer em inglês como “*Dream Journey over the*



Li - em japonês, Ri (Séc. XII)
Shōshōgayūzukan - Imagem em Rolo de um Vagar em Sono pelo Xiao Xiang -
fragmento inicial, central e final
(Sumi s/ papel, rolo horizontal, 400,4x30,3cm)
Museu Nacional de Tóquio

A atmosfera, por sua vez, também é determinante na notação da profundidade espacial. A hora do dia, a estação do ano, o estado climático e meteorológico são condições consideradas com minuciosa atenção, havendo precisão na representação de suas variantes – o momento da chuva, da chuva com vento, da chuva sem vento, o depois da chuva, a luz da alvorada ou do poente, as atividades humanas correlatas ao momento quando há figuração de vilarejos, etc. Os elementos atmosféricos (a bruma, as nuvens, o vento, a chuva) imiscuem-se aos elementos sólidos (árvores, montanhas, construções e habitações), caracterizando a sensação espacial pela tonalidade empregada na tinta *Sumi* (a tinta densa, figura mais nítida, indica proximidade e a rala, figura nebulosa, afastamento). Pode-se dizer que é a representação do ar que determina a coerência espaço-temporal entre as figuras, conferindo unidade à pintura, o que leva Malenfer a denominar a técnica de composição espacial aqui em questão como “*perspectiva atmosférica*”²⁷.

Além disso, o elemento aéreo também qualifica a obra com um certo ânimo pairante, um sentimento generalizado, que evoca uma expressividade poética e espiritual. De um modo geral, o clima de retenção, quietude meditativa e introspecção são os mais recorrentes. Yashiro cita uma poesia de Wang Wei como especialmente condizente com a índole silenciosa e contemplativa, distanciada da vida citadina, que considera como sendo típica da pintura em *Sumi*²⁸:

Xiao and Xian Rivers”. Segundo a autora, esta pintura em rolo faz uso de todas as “três distâncias” classificadas por Guo Xi: a “distância profunda” na seção inicial, a “distância elevada” na central e a “distância nivelada” na final. (Ibidem, p. 125-126.)

27. Ibidem, p. 146-153.

28. YASHIRO, Yukio. Op. cit., p. 14.

竹里館

獨坐幽篁裏 ひとり坐す幽篁(ゆうこう)の裏(うち)
彈琴復長嘯 琴を弾じて復(また)長嘯(ちょうしょう)す
深林人不知 深林人知らず
明月來相照 明月来たりて相照らす

O pavilhão no bambuzal

Sozinho me sento no remoto bambuzal
Dedilho a harpa e canto com fôlego
Na profundidade do bosque que ninguém conhece
Vem a lua brilhante e me banha com sua luz²⁹

Ainda em relação à espacialidade, embora não houvesse um correlato da palavra “espaço” no vocabulário chinês, havia uma certa concepção de “universo”³⁰ que se entende como uma espécie de totalidade que tudo abarca. O conceito se vincula a uma inclinação holística da cosmologia chinesa em que cada coisa particular só adquire sentido na sua relação com o universal³¹. Essa tendência do pensamento se reflete na pintura com a sugestão da infinitude espacial, de modo que a paisagem é representada como que se estendendo indefinidamente nas quatro direções (frente, trás, direita e esquerda) e terminando, geralmente, no vazio – onde os olhos não mais alcançam, mas a imaginação ainda pode prosseguir³². A pintura

29. Tradução própria. A versão japonesa foi retirada do sítio: <http://kanshi.roudokus.com/chikurikan.html>

30. O termo *Tiandi* em chinês ou *Tenchi* em japonês se traduz precisamente como “céu e terra”, mas indica a totalidade do universo.

31. MALENFER, Valérie Marie. Op. cit., p. 121.

32. Malenfer cita como um exemplo correlato dessa concepção de espacialidade o seguinte poema paisagístico de Mei Sheng (?-c.140 a.C.) do período Han (206 a.C.-220 d.C.):

Blurred and obscure,...
Blurrily vast.
You fix your attention on the Southern Mountains,
And your gaze is carried all the way to the Eastern Sea.
Vast and loud, it joins the blue sky;

assim concebida, portanto, alude alegoricamente à totalidade do universo e a sua distinta espacialidade corresponde ao modo de apreensão do senso de ordenamento cosmológico do povo chinês³³.

Yashiro especula que a aparição de uma obra em certa medida madura do *Suibokuga*³⁴ teria ocorrido somente com Jing Hao³⁵ (c.855-915) no período das Cinco Dinastias (907-960). O seu “*Bifa Ji*”, Notas sobre a Pincelada, é conhecido como o primeiro discurso sistemático sobre a pintura em *Sumi*. Neste documento, teria ocorrido pela primeira vez a palavra 水暈墨章 (*Sui-un-boku-shō*), que significa “traços de *Sumi* dissolvido em água”. A abreviação da palavra teria originado o termo *Sui-boku*, que doravante seria usado para diferenciar este gênero pictórico dos demais. Assim, para Yashiro, Jing Hao marca um salto técnico da linearidade do *Hakuga* para a ênfase nas manchas tonais da dissolução

*You strain to the utmost to perceive its limits,
But wherever you look there is no end,
And your attention is taken to the place where the sun rises.
The rapid flow descends downstream,
Nobody knows where it stops...
In your heart you keep and hold it...
(It) sharpens ears and eyes.
(Ibidem, p.137.)*

33. “Desde a Antiguidade, todos os grandes pintores compreenderam exatamente o seguinte: é preciso fazer com que o oceano de tinta abarque e sustente, com que a montanha e o pincel se erga e domine. Depois, é preciso ampliar consideravelmente o seu uso até que possam expressar as Oito Orientações, os aspectos variados dos Nove Distritos da Terra, a majestade das Cinco Montanhas, a imensidão dos Quatro Mares, expandindo-se para conter o infinitamente grande e reduzindo-se para acolher o infinitamente pequeno.” Segundo Ryckmans, as Oito Orientações se tratam dos quatro pontos cardeais e seus intermediários; os Nove Distritos correspondem à divisão da Terra em nove segmentos, uma para cada orientação e mais uma para a região central; as Cinco Montanhas se referem às montanhas sagradas da China: Taishan no leste, Huashan no oeste, Hengshan no sul, Hengshan no norte e Songshan no centro. (RYCKMANS, Pierre. Op. cit., p. 155-156.)

34. Como comentado anteriormente, para Yashiro, o que caracteriza o *Suibokuga* seria o uso preponderante da dissolução do *Sumi* e não a exploração da expressão linear, embora esta também desempenhe um papel importante neste gênero artístico.

35. Em japonês, Keikō.

do *Sumi* em água³⁶. Desde então, ao longo de todo o período Song (960-1279)³⁷, o *Suibokuga* se aprimoraria como uma linguagem pictórica de cunho espiritual e atmosférico, passando pela invenção de uma série de recursos figurativos, expressivos e, principalmente, de composição espacial. No momento em que chega ao Japão entre os períodos Kamakura (1185-1333) e Muromachi (1336-1573), já teria consolidado uma vasta tradição em sua terra natal. Os japoneses se apropriariam deste patrimônio e dariam continuidade a essa história à sua maneira, a seu contexto e a seu gosto.

36. YASHIRO, Yukio. Op. cit., p. 18.

37. Yashiro afirma que a mudança da capital e, com ela, do centro cultural do império do norte para o sul da China transformaria profundamente a sensibilidade estética predominante na pintura. As paisagens rochosas retratadas em pinceladas rígidas dariam lugar a vistas de montanhas de contorno mais suave, situadas por entre vastos rios e lagos, e permeadas por uma nebulosidade espessa. (Ibidem, p. 20.)

II. O *Suibokuga* no Japão e sua referência ao Zen

No Japão, o *Suibokuga* é introduzido juntamente à doutrina Zen e sua expressividade espiritual é compreendida neste país como ancorada à prática ética e filosófica dessa corrente do Budismo. De acordo com Yashiro (1969), o Zen teria atravessado da China para o Japão empurrado pela expansão mongol ao fim do período Song³⁸. Da mesma maneira como ele teria fortalecido a mente dos monges do Song diante da atrocidade da guerra em seu país, trazido por estes ao Japão, funcionaria como um pilar de sustentação para o preparo psicológico dos guerreiros japoneses encarregados na proteção de sua nação – as invasões mongóis, pois, tentaram avançar também para esta terra³⁹. Embora no Ocidente exista um certo senso comum sobre o Zen como uma espécie de sentimento leve e sereno, na verdade, por trás de sua postura de tranquilidade, há uma cultura disciplinar severa que é congruente com a índole militar. Essa doutrina, afinal, ao contrário das outras correntes do Budismo que se propõem a acolher os necessitados com a promessa de uma felicidade futura, prega a busca pela iluminação através do esforço individual e torna-se, por isso, uma espécie de fonte da moral para a classe dos Samurais⁴⁰. Nesse contexto, a prática da pintura em *Sumi*, assim como a cerimônia do chá e outras formas de aprimoramento do gosto, teria exercido um papel crucial na fortificação do espírito, pois é parte do rol de exercícios mentais conseguir expressar o próprio ânimo da maneira mais profunda possível e sem o menor desvio de atenção.

Inicialmente, portanto, no Japão, o *Suibokuga* teria se desenvolvido majoritariamente entre monges e guerreiros. Com o tempo, porém,

38. O domínio mongol sobre o território chinês encerraria a Dinastia Song, iniciando a nova Dinastia Yuan (1271-1368).

39. *Ibidem*, p. 120-121.

40. *Ibidem*, p. 121-125.

também se popularizaria entre os civis, a obra dos pioneiros religiosos e militares sendo de grande influência para as gerações subsequentes. A severidade espiritual inicial, no entanto, acabaria por ceder lugar a uma estética mais ornamental, que, além de mais condizente com o gosto local⁴¹, teria sido também mais adequada às solicitações da era Momoyama (1573-1603). Neste período, houve uma grande empreitada na construção de edifícios de vastas dimensões como castelos e templos, gerando alta demanda pela pintura de suas paredes, biombos e portas de correr, parte da qual se fez no estilo monocromático.

O que, do ponto de vista da inclinação espiritual, poderia parecer uma decadência do gênero pictórico em questão, é, pelo contrário, o momento em que a estética japonesa se apropria definitivamente de sua linguagem, direcionando-a para um novo horizonte. Apesar do grande apreço que os japoneses tinham pelos mestres chineses, desenvolvem nesse momento uma série de recursos técnicos e expressivos que os últimos não teriam explorado por contrastar com a própria visão de mundo. Por exemplo, a celebrada pintura “*Shōrinzu*”, Imagem do Pinhal, de Tōhaku Hasegawa (1539-1610) figura as árvores de pinheiro grandes e em primeiro plano. Isso seria um modo de composição estranho à ortodoxia chinesa, pois, segundo sua concepção espacial, os pinheiros seriam categorizados como detalhes e figurados sempre numa escala coerente com a paisagem do entorno (montanhas e águas). Como comentado anteriormente, a tradição chinesa tendia a compor na pintura uma síntese microcós mica de sua noção de universo (céu e terra), a espacialidade entendida como se ampliando infinitamente nas quatro direções (frente, trás, direita e esquerda) e, portanto, o recorte de

41. Sobre a ornamentalidade como uma das características fundamentais da arte japonesa em geral, ver: YASHIRO, Yukio. *Nihon Bijutsu no Tokushitsu – 日本美術の特質 (Características específicas da arte japonesa)*. 2ª ed. Tóquio: Iwanami Shoten, 1979.

um ponto de vista específico como no “*Shōrinzu*” seria algo alheio a ela⁴².

Por outro lado, mesmo afastado da severidade espiritual dos pioneiros, o *Suibokuga* no Japão não perderia sua conexão íntima com o Zen. A expressividade almejada pela pintura continuaria a ser orientada pelo ânimo cultivado no exercício de concentração mental e na prática meditativa, não deixando de refletir, portanto, uma visão de mundo ancorada nas noções cosmológicas em torno dessa doutrina. A composição espacial, simplificando as descrições minuciosas de transições entre as “distâncias” e de interrelação entre os elementos, perderia um pouco da ilusão imediata de profundidade, mas não o sentido metafísico nela implícito, nem seu caráter holístico. A transformação para um estilo mais ornamental corresponderia apenas à adaptação a uma perceptividade especificamente japonesa⁴³.

A partir dos apontamentos de Izutsu (1972) mencionados no início deste texto a respeito do mecanismo expressivo que compreende a *negação* como o modo mais potente de *afirmação*, é possível examinar a influência das noções cosmológicas em torno do Zen na linguagem pictórica do *Suibokuga*. Nesta, o mecanismo é expresso principalmente na relação entre seus dois únicos polos cromáticos: o preto e o branco. O preto, que estaria no plano da figuração dos objetos, abarcaria em seu monocromatismo um modo especial de afastamento da diversidade cromática da natureza, o que culminaria paradoxalmente na afirmação e enaltecimento da mesma. Já o branco, que aparece na pintura como

42. PAINE, Robert Treat; SOPER, Alexander. *The Art and Architecture of Japan*. 3ª ed. New Heaven: Yale University Press, 1981, p. 85-200.

43. Entre as adaptações dos japoneses sobre a espacialidade da pintura chinesa, destacam-se a fragmentação da paisagem – como foi comentado no caso de Tōhaku – e o achatamento dos planos de profundidade. O efeito de profundidade da pintura chinesa construído pela transição sutil ao longo de uma cadeia extensa de camadas figurativas seria simplificado pelos japoneses de modo a sintetizar, geralmente, em apenas dois ou três planos de profundidade. (Idem.)



Tōhaku Hasegawa (1539-1610)
Shōrinzu - Imagem do Pinhal
(Sumi s/ papel, biombos, 356x156,8cm cada biombo)
Museu Nacional de Tóquio



Eitoku Kanô (1543-1590)
Kachōzu - Imagem de Flores e Pássaros
(Sumi s/ papel, portas de correr - *fusuma*, 142,5x175,5cm cada painel)
Templo Daitokuji, Quioto

o fundo do suporte intocado pela tinta, implicaria em sua ausência de figuração, isto é, em seus espaços vazios, a presença potencial do universo como um todo. A articulação entre esses dois polos é o que determinaria uma concepção específica de espacialidade atmosférica no *Suibokuga* japonês.

Para Izutsu, o uso exclusivo do *Sumi* na pintura se justifica como fruto de uma atitude negativa em relação à cor, que, no cenário japonês, se daria de um modo peculiar: ela poderia ser vista como uma espécie de “ascetismo artístico”⁴⁴, pois teria como base não um suposto sentimento de desgosto e rejeição pela cor. Pelo contrário, ela se fundaria num contexto histórico-cultural de admiração apaixonada pela beleza dos matizes e, decorrente disso, de uma sensibilidade cromática altamente refinada.

A paixão e o refinamento dos japoneses com relação às cores é um fato conhecido – basta lembrar a influência exercida pelas estampas xilográficas do Ukiyo-e da era Edo (1603-1868) sobre os pintores impressionistas europeus no fim do século XIX. Há um consenso geral de que tal paixão viria da admiração que tradicionalmente o povo japonês nutre pela paisagem natural de seu país e pela exuberância cromática nela contida: devido a condições climáticas, as cores dessa paisagem mudam radicalmente ao longo do ano, sendo marcadas por paletas bastante distintas a cada estação. As passagens cromáticas são celebradas por costumes Xintoístas e, com frequência, são tematizadas na arte e na poesia.

Izutsu aponta em seu texto a cultura aristocrática da era Heian (794-1185) como um exemplo marcante em relação ao refinamento da consciência cromática japonesa. Documentos literários como a prosa ficcional e as

44. O termo “ascetismo artístico” foi originalmente cunhado por Reginald Blyth, um britânico estudioso da cultura japonesa, para designar a poesia Haiku. (IZUTSU, Toshihiko. Op. cit., p. 168-169.)

crônicas deixadas pelas damas de corte do período mencionam mais de 170 nomes diferentes de cores. Os trajes das damas, tão característicos dessa época, eram eles próprios composições cromáticas feitas por meio da sobreposição de camadas de seda translúcidas: as camadas superiores deixariam entrever por sua transparência as camadas inferiores, gerando, assim, novas tonalidades pela combinação. Cada tonalidade resultante, por sua vez, era identificada com um nome próprio, o que ampliava ainda mais o vocabulário cromático vigente nesse contexto⁴⁵.

Outros exemplos ainda poderiam ser enumerados, mas os anteriores já bastam para mostrar que na história e na cultura japonesa está inegavelmente presente e ativa uma grande paixão pela cromaticidade, de modo que uma atitude de negação das cores não poderia ser outra coisa senão um tipo de “ascetismo artístico”. Izutsu comenta que há uma expressão japonesa – no texto em inglês, “*killing of colours*” – para o ato de tornar as cores rebaixadas e discretas, isto é, diminuir a saturação e os contrastes cromáticos. Na ótica do autor, o monocromatismo do *Suibokuga* seria o resultado de um processo de supressão das cores – “*killing of colours*” – levado ao extremo, mas de um modo que acaba mantendo em si a reminiscência das cores eliminadas. Ele exemplifica o processo em questão recorrendo ao seguinte poema de Fujiwara no Teika (1162-1241):

45. Embora, em sua época, a cultura do Heian se restringisse a um limitado círculo aristocrático, ela habitaria o imaginário popular como símbolo de elegância através dos períodos subsequentes até os dias de hoje. Nenhum dos trajes originais dessa época remanesceu para a posteridade, mas eles são conhecidos por suas descrições na literatura ou por ilustrações como, por exemplo, no “*Genji Emaki*”, a famosa série de pinturas em rolo que ilustra passagens do “*Genji Monogatari*” – As Narrativas de Genji – obra clássica da literatura do Heian, de autoria da dama de corte Murasaki Shikibu.

All around, no flowers in bloom are seen,
Nor blazing maple leaves I see,
Only a solitary Fisherman's hut I see,
On the sea beach, in the twilight of this autumn eve.

見渡せば花も紅葉もなかりけり
浦の苫屋の秋の夕暮

No poema, elementos coloridos como flores e folhas de Momiji (“maple leaves”, as folhas rubras da árvore de bordo) são apresentados pelas palavras aos nossos sentidos para logo serem negados. No original japonês, a negação aparece posteriormente à enumeração dos objetos:

(見渡せば) (花も紅葉も) (なかりけり)
(olhando ao redor) (flores e momijis) (já não há)

A imagem final, a cabana à beira-mar no fim de tarde de outono, sugere uma figura solitária num clima melancólico, mas também de retenção espiritual e quietude meditativa. Essa vista descolorida mantém em si a reminiscência do colorido não como ele afloraria aos sentidos, mas como uma sugestão reticente. Para Izutsu, a mesma retenção espiritual das cores estaria manifesta no monocromatismo do *Suibokuga*. Em ambos os casos, a ausência da cor configuraria, por outro lado, uma presença negativa da mesma, o que quer dizer que, no fundo, a eliminação seria, paradoxalmente, uma atitude de afirmação da cromaticidade, isto é, não mais em sua representação exterior, mas como uma força interiorizada retida dentro da cor preta. O preto do *Sumi*, portanto, funcionaria como a cor que contém em si a totalidade das possibilidades cromáticas da natureza e suas infinitas combinações, ficando a cargo do observador o preenchimento dos matizes com sua imaginação.



Sesshū Tōyō
Shūtōsansuizu - Imagem de Montanhas e Águas no Outono e no Inverno
(Sumi s/ papel, rolos verticais, 30,2x47,8cm cada)
Museu Nacional de Tóquio

Com relação ao branco do papel, desde o período Song do Sul na China, impulsionado pela influência do Zen, houve um cultivo de seu potencial expressivo por técnicas que almejavam o mínimo de intervenção possível da tinta sobre o suporte. Izutsu nomeia essa tendência como o “princípio de não-expressão” e caracteriza-o pela consciência de que do mínimo de fatura pictórica poderia surtir o máximo de efeito poético-expressivo. A técnica do “*thrifty brush*”, pincel parco, procuraria exprimir o máximo de energia gestual com o mínimo de pinceladas e disporia pouquíssimas figuras na composição, tendendo a deixar grandes áreas em branco. A do “*frugality of the ink*”, moderação no *Sumi*, procuraria dissolver a tinta deixando-a tão rala quanto possível, de modo que o cinza claro das figuras quase se confundisse com a superfície branca do suporte. Ambas as técnicas se empenhariam em realçar o fundo vazio por meio de uma atitude negativa em relação à fatura da figuração: reduziriam o polo do preto ao mínimo essencial de maneira a tensionar o polo do branco.

Na obra “*Enjibanshōzu*”, Imagem do Sino ao Anoitecer do Templo sob a Névoa, atribuída ao pintor monge Muqi⁴⁶ (c.1210-1269), com a técnica da “moderação no *Sumi*”, o privilégio dado ao espaço vazio é tamanho que, do templo referido no título, não se vê muito mais que o contorno de seu telhado erguendo-se em cinza translúcido por trás de algumas árvores. Por um lado, é como se a névoa, o branco do papel intocado pela tinta, se adensasse de modo a quase engolir também os poucos objetos ali figurados, e, por outro, é como se estes objetos surgissem a partir da densa névoa numa aparição apenas momentânea. Relação semelhante entre figura e fundo encontra-se na Imagem do Pinhal de Tôhaku

46. Em japonês, Mokkei. Diz-se que este pintor do período Song do Sul, cuja vida é pouco conhecida, teria sido desprestigiado pelos críticos conterrâneos. Sua obra, no entanto, foi muito apreciada pelos japoneses, sendo guardada como tesouro em importantes templos budistas, como o tríptico no Daitokuji “*Kan'non Tsuru Saruzu*”, *Imagem de Kannon, Cisne e Macacos*, visitado e estudado por Tôhaku. (YASHIRO, Yukio. *Suibokuga* – 水墨画. Tóquio: Iwanami, 1969, p. 66-69.)



Atribuído a Muqi - em japonês, Mokkei (c.1210-1269)
Enjibanshōzu - Imagem do Sino ao Anoitecer do Templo soba Névoa
(Sumi s/ papel, rolo horizontal, 104,2x32,8cm)
Museu Memorial de Belas Artes Hatakeyama, Tóquio

Gyosonsekishōzu - Imagem da Vila de Pescadores Iluminada pelo Poente
(Sumi s/ papel, rolo horizontal, 112,6x33cm)
Nezu Museum, Tóquio

anteriormente mencionada. Nela, os pinheiros despontam apenas aqui e ali, uns mais nítidos, outros como que ofuscados pela névoa que se espalha por quase toda a composição.

Em ambas as pinturas, a dissolução gradual das figuras deixa a sugestão de continuidade das mesmas por trás da massa branca da névoa. É como se a paisagem representada pudesse se estender ao infinito através da invisibilidade⁴⁷. A atitude negativa em relação à fatura pictórica, seguindo o princípio de não-expressão, figura apenas o essencial para que um vislumbre de paisagem se distinga do vazio. Com isso, porém, realça neste a sugestão de infinito de modo que ele abarque em si a totalidade do universo⁴⁸.

O preto do *Sumi* sugere, na ausência das cores, a presença da totalidade cromática da natureza e o branco do papel, na rejeição à representação, a extensão da cena ao infinito. A negação funciona, assim, como a maneira mais potente de afirmação. Vale a pena, para a compreensão do sentido metafísico implícito nesse recurso expressivo, percorrer brevemente sobre a cosmovisão em torno do Zen. Para isso, será tomada como base a formulação teórica feita pelo próprio Izutsu em seu livro “*Toward a Philosophy of Zen Buddhism*”⁴⁹.

47. Como comentado anteriormente, já na tradição chinesa, a dissolução gradual era usada como recurso para sugerir a extensão indefinida da paisagem.

48. Segundo Izutsu, as pinturas que se utilizam das técnicas de não-expressão e figuram apenas uma paisagem vaga são conhecidas como “*pinturas misteriosamente nebulosas*”. Nelas a sugestão de infinito operada pelo espaço vazio é mais evidente, embora, para o autor, a mesma relação entre figura e fundo se faça presente em qualquer obra do gênero *Suibokuga*, mesmo nas que tem a figuração mais carregada. (IZUTSU, Toshihiko. Op. cit., p. 179-183.)

49. IZUTSU, Toshihiko. *Toward a philosophy of Zen Buddhism*. Boulder: Prajñā Press, 1982. Trata-se de uma coletânea de ensaios que se propõem a abordar o Zen a partir de uma perspectiva filosófica. Como o próprio autor afirma, o Zen, na verdade, sempre enfatizou a prática, rejeitando a teoria. Embora a formulação sistemática seja avessa aos preceitos desta doutrina, ela favorece uma compreensão – mesmo que parcial, por ser puramente intelectual – do modo específico de percepção da realidade que opera em sua

Segundo o autor, a doutrina Zen centra no exercício da meditação, o *Zazen*, como meio para atingir a iluminação, o *Satori*, na própria vivência cotidiana do indivíduo iniciado, o que refletiria em seu modo de perceber e de se orientar pelo mundo. Na prática do *Zazen*, o iniciado cultivaria um estado mental de pura atenção sem objetos, o *Mushin*. Ao atingir tal estado, a consciência estaria desperta e atenta ao extremo, mas sem se fixar a objeto algum, ou seja, ela passearia pelos objetos sem jamais defini-los ou até mesmo discerni-los. Isentos de definições ou discernimentos, cada objeto seria percebido como que automaticamente remetendo a todos os demais, de modo que, dentro de cada coisa singular, a totalidade da realidade estaria sempre implícita⁵⁰. Esta unidade indivisível é o que seria para o Zen a verdadeira feição da “Realidade”⁵¹. Ela é compreendida como o “Vazio”, o *Kū*.

Formulando conceitualmente, o “Vazio” poderia ser entendido como uma espécie de dimensão originária anterior a qualquer diferenciação ontológica das coisas no mundo, uma dimensão incolor e sem aparência de pura potencialidade contida em si mesma – isto é, ao mesmo tempo em que ele seria a ausência total de todas as coisas enquanto fenômenos ou aparências (definições e discernimentos), seria também a presença potencial e contida das mesmas, pois qualquer fenômeno poderia se articular (se discernir e se definir) a partir do plano potencial do “Vazio” para o plano atual do mundo fenomênico na forma de um estímulo sensorial para a percepção de um indivíduo.

Assim, no mecanismo de percepção inerente à cosmologia do Zen, os fenômenos da natureza, a aparência das coisas que surgem à percepção

cultura.

50. A própria consciência, por sua vez, enquanto não discernindo a si mesma, estaria absorta nessa totalidade única.

51. Grafada com inicial maiúscula para especificar a noção de Realidade específica do Zen.

sensorial, são vistos como uma manifestação súbita que emerge do “Vazio” originário e que imediatamente se dissolve de volta nele. Para a consciência em estado de *Mushin*, todo fenômeno é visto como uma repentina, singular e frágil efemeridade. Diante disso, a eliminação das cores e das figuras na pintura se configuraria como um caminho para se aproximar da unidade originária do “Vazio”, onde todas as cores e formas estariam presentes num estado de pura potencialidade que é o incolor e o informe. A pintura monocromática japonesa, portanto, em sua referência à cosmovisão do Zen, sintetiza na composição espacial a totalidade da “Realidade”.

Voltando agora às obras de Tōhaku e Mu Ch’i, é possível compreender melhor o sentido metafísico implícito na tensão silenciosa entre a aparição e o apagamento das figuras. O Vazio do Zen determina a concepção espacial do *Suibokuga* e é representado pela superfície branca do papel. O branco não remete à pura potencialidade por si só, é em sua relação com a parte positiva da representação, a figuração reduzida a apenas o essencial, que ele deixa de ser mera ausência e adquire um caráter de presença em potencial do todo da Realidade. Por sua vez, é em referência aos espaços vazios que a parte figurada adquire um certo tom de vaga reminiscência ou de manifestação transitória. O equilíbrio entre figura e fundo é harmonizado de tal maneira que acaba por ficar ambíguo se a imagem está despontando do Vazio ou se está se dissolvendo nele. Mostra-se, assim, o instante preciso de articulação entre aparição e apagamento, presença e ausência, reflexo do modo de percepção da consciência em estado de *Mushin*⁵².

52. Nas palavras de Izutsu, o “*instante metafísico preciso em que as figuras das coisas fenomênicas despontam na mente (do pintor) em estado de contemplação, emergindo das profundezas do fundamento sem cor e sem forma do Ser.*” (IZUTSU, Toshihiko. “The elimination of colour in far eastern art and philosophy”. In: *Color symbolism: six excerpts from the Eranos Yearbook 1972*. Dallas: Spring Publications, 1994, p. 181.)

Do encontro entre o pensamento do Zen, a tradição pictórica chinesa e a sensibilidade japonesa resulta uma construção específica de espacialidade pictórica que se define na articulação entre a figura e o fundo. O efeito de profundidade continua se construindo pelos mesmos recursos técnicos que a tradição chinesa, mas de um modo mais simplificado, dada a inclinação ornamental do gosto japonês. Pode-se dizer, porém, que esta adaptação seria, por outro lado, uma espécie de síntese essencialista, já que a profundidade espacial em sentido forte se dá pela sugestão de extensão ao infinito e remissão à noção de Vazio que tudo abarca do Zen. Aos olhos dos japoneses parece não haver a necessidade de uma notação tão clara e demarcada das transições da paisagem como há na ortodoxia chinesa. Para eles parece bastar que o recorte do particular possa remeter ao todo. Assim como o preto do *Sumi* alude a todas as cores da natureza, os poucos pinheiros de Hasegawa evocam o pinhal como um todo e, para além dele, à soma de tudo que existe e que não existe.

III. Comparação entre tradições pictóricas e uma proposta de abordagem da visualidade contemporânea

Tendo apresentado as características gerais e os sentidos espirituais presentes na espacialidade desenvolvida na pintura em *Sumi*, convém agora traçar uma breve comparação com o bem conhecido esquema perspectivo do Ocidente para pontuar algumas particularidades de um modo de representação espacial em relação a outro. Erwin Panofsky compreende a *perspectiva linear* como um tipo de “forma simbólica” em que um dado “sentido espiritual” é atribuído intrinsecamente a um signo material⁵³ – caracterização esta que poderia ser perfeitamente aplicável para qualquer outro esquema de representação espacial, portanto, também para a *perspectiva atmosférica* do *Suibokuga*. Segundo esse ponto de vista, supõe-se que as características específicas de ambas as formas de espacialidade estejam associadas à mentalidade constituída no contexto cultural a que pertencem, não só refletindo concepções particulares de mundo, mas também atuando como dispositivos para propagá-las.

O paradigma imagético desenvolvido na pintura renascentista, embora contestado no campo das artes pelas empreitadas vanguardistas ao longo do último século, parece ainda prevalecer na visualidade cotidiana principalmente por sua alta difusão através do instrumento mecânico da fotografia. A comparação aqui tem em vista mapear brevemente as visões de mundo que pairam por trás dos dispositivos estéticos dos dois nichos culturais, esperando que, de um diálogo entre um e outro, possa surgir uma maneira de problematizar os modos de percepção vigentes na

53. “Indeed, it (*perspectival construction*) may even be characterized as (to extend Ernst Cassier’s felicitous term to the history of art) one of those “symbolic forms” in which “spiritual meaning is attached to a concrete, material sign and intrinsically given to this sign.” This is why it is essential to ask of artistic periods and regions not only whether they have perspective, but also which perspective they have.” (PANOFSKY, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books, 1991. p. 40-41.)

contemporaneidade.

Panofsky, em *“Perspective as Symbolic Form”* adota a concepção de Albrecht Dürer (1471-1528) sobre a perspectiva: segundo o artista alemão, ela se entende como um *“Durchsehung”*, um “ver-através”⁵⁴. Nesse esquema de representação, a superfície da pintura tem sua materialidade negada e é reinterpretada como “plano pictórico”, onde é projetado um “continuum espacial” totalmente racionalizado, “infinito, imutável e homogêneo”⁵⁵. Embora seu método de construção tenha um desenvolvimento histórico complexo (sendo fruto das experimentações artísticas simultâneas mas de regiões distintas da Europa⁵⁶), encontra amparo nas ciências da geometria e da ótica, sendo, por fim, sistematizado teoricamente pelo arquiteto florentino Filippo Brunelleschi (1377-1446). Posteriormente, o pintor e teórico Leon Battista Alberti (1404-1472) sintetiza a técnica numa fórmula facilmente aplicável. Ele adota o entendimento do “plano pictórico” como o correspondente de uma seção planar da pirâmide visual, ancorando definitivamente a arte da pintura no paradigma da “janela”⁵⁷.

Enquanto se supõe que a *perspectiva linear* projeta na superfície bidimensional uma representação adequada da imagem ótica, assumindo-se como a exata maneira com que o olho enxerga o mundo (o que, como

54. Ibidem, p. 27.

55. Ibidem, p. 28-29.

56. Panofsky chama a atenção para a distinção entre o desenvolvimento italiano, que buscou a construção pela matemática, obtendo sucesso na descoberta do ponto de fuga, e o flamengo, que atingiu a coerência espacial e a ilusão de profundidade pela via empírica, de modo que a obra de Jan van Eyck (1390-1441), por exemplo, embora bem sucedida na elaboração do efeito de profundidade, não apresenta rigor geométrico, as ortogonais se convergindo em mais de um ponto de fuga. (Ibidem, p. 59-63.)

57. *“Não será, pois, a pintura outra coisa que a intersecção da pirâmide visual representada com arte por linhas e cores numa dada superfície, de acordo com uma certa distância e posição do centro e o estabelecimento de luzes.”* (ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. 4ª ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2014, p. 83.)

será apontado mais abaixo, na verdade, trata-se de uma abstração de uma série de circunstâncias envolvidas na percepção visual do entorno), ela se entende como um instrumento de objetificação da natureza, introduzindo a arte na esfera da ciência. Nesse sentido, pode-se pensar inclusive que ela antecipa aquilo que viria a se constituir como a base da filosofia moderna: a adoção do sujeito cognitivo como o fundamento para a arquitetura do conhecimento dito verdadeiro⁵⁸.

Not only did it elevate art to a “science” (and for the Renaissance that was an elevation): the subjective visual impression was indeed so far rationalized that this very impression could itself become the foundation for a solidly grounded and yet, in an entirely modern sense, “infinite” experiential world.⁵⁹

Um fator determinante para essa visão objetiva sobre a realidade é a modelação de uma concepção específica de espaço unificado, fruto de uma trajetória histórica que se desenvolve paralelamente no campo da estética e no do pensamento. Segundo Panofsky, se na arte romanesca a autonomia das figuras (que na antiguidade era prioritária) é dissolvida em prol de sua adequação à superfície material do suporte, inaugura-se, assim, a unidade espacial na representação imagética⁶⁰. A noção de

58. A adoção do sujeito cognitivo como a base para o conhecimento certo e seguro é formalizada no pensamento abstrato somente no século XVII com a famosa sentença “*cogito ergo sum*” de Descartes. Para o filósofo, “penso, logo sou” seria a primeira verdade que emerge após uma aplicação sistemática da dúvida sobre a veracidade da existência de todas as coisas e de todo o senso comum sobre a cognição aceita até então. Do ponto de vista da dúvida metódica, mesmo tudo parecendo falso e incerto, uma única certeza se mostra inabalável: duvido, logo penso, logo existo.

59. PANOFSKY, Erwin. Op. cit., p. 66.

60. Na arte antiga, enquanto a preocupação primordial era a tangibilidade dos corpos individuais, a espacialidade era construída pela agregação destes, não possuindo uma consistência sistemática. Quando havia a representação do entorno, os intervalos de profundidade eram manifestos por simples sobreposição, parecendo até mesmo como que nele flutuando (como exemplo, pode-se notar os afrescos romanos da Paisagens da Odisséia ou os murais remanescentes de Pompéia). Já, no estilo romanesco do medievo,

espaço, que para a mentalidade greco-romana era considerada como uma grandeza limitada, agrega na cultura medieval a concepção cristã de infinitude da existência e da influência divina⁶¹. Ocorre aqui uma inversão na relação de precedência entre o particular e o geral. Na antiguidade, a arte e o pensamento se orientavam fundamentalmente pela tangibilidade dos corpos tomados individualmente e a ideia de que a quiddidade dos seres fosse dissolvida em razão de uma ordem superior era inconcebível para o período. Já, na cultura medieval, a totalidade passa a anteceder o individual, de modo que todas as coisas passam a encontrar a sua razão de ser de acordo com um ordenamento geral. Essa mudança de ponto de vista é o que permitirá posteriormente a sistematização do espaço como uma concepção abstrata, que está para além de todos os corpos e que os recebe indiferenciadamente⁶². O que na Idade Média ainda era relegado à dimensão imaterial e sobrenatural da influência divina será, no

a pintura se adéqua à sua superfície e nela encontra unidade, a materialidade do suporte dissolvendo a individualidade das figuras. Tal distinção entre a arte de um período e outro é ainda mais marcante no campo da escultura. Enquanto que na antiguidade a obra escultórica era como que anexada a posteriori na arquitetura, mantendo-se de certa maneira autônoma em relação ao entorno (toma-se como exemplo as cariátides), os relevos romanescos se mostram como articulações da própria parede do edifício, o peso da materialidade precedendo a expressão individual de cada forma. Mesmo no gótico, em que os corpos novamente começam a se emancipar das superfícies, não chegam a se descolar totalmente (o baldaquino nas esculturas góticas, por exemplo, é mantido como elemento estruturador). (Ibidem, p. 41-54.)

61. Em Aristóteles, por exemplo, o cosmo empírico era concebido como uma espécie de recipiente que engloba todos os corpos, seu conteúdo, em justaposição. Com o centro na terra e o limite na esfera celestial mais distante, sua extensão pensada como delimitada. (Ibidem, p. 44 e 55.)

62. Posteriormente, na filosofia kantiana, o espaço será pensado como uma representação transcendental que reside a priori na consciência do sujeito cognitivo. Para Kant, estímulos sensoriais por si só não determinam um entendimento, é preciso que ele se conectem a um conceito para que sua cognição seja possível. A ideia de espaço como uma grandeza contínua, tridimensional e infinita, uma concepção interna ao sujeito, deve ser aplicada sobre os dados sensoriais na percepção do entorno para que haja o entendimento da realidade empírica.

Renascimento, racionalizado, mensurado e projetado sobre a realidade empírica. Na matemática, ele se definirá como uma quantidade contínua, tridimensional e infinita, e, na arte, o mesmo entendimento, materializado na “forma simbólica” da *perspectiva linear*, será manifesto como uma estrutura homogênea, que abarca todos os elementos figurados (bem como as lacunas entre eles) numa unidade consistente e de extensibilidade virtualmente ilimitada, onde o conteúdo é organizado de acordo com a posição que ocupa em referência ao ponto de fuga⁶³.

Se a *perspectiva linear*, com sua concepção específica de espaço, racionaliza a visualidade da realidade sensorial numa estrutura objetiva, abrindo caminho para que o pensamento científico se propague por ela, por outro lado, desconsidera a impressão subjetiva na percepção do entorno:

It negates the differences between front and back, between right and left, between bodies and intervening space (“empty space”), so that the sum of all the parts of space and all its contents are absorbed into a single ‘quantum continuum’.⁶⁴

Trata-se, portanto, de uma abstração das circunstâncias psicofisiológicas⁶⁵ envolvidas no modo como um indivíduo enxerga e se orienta pelo mundo. Ela “esquece”, em prol de uma tradução matemática

63. Panofsky cita o humanista Pomponius Gauricus (1481-1530) para enfatizar o ordenamento racional da *perspectiva linear*: “There was now a generally valid and mathematically justifiable rule to determine “how far two things ought to stand from another, or how closely they ought to cohere, in order that the intelligibility of the subject matter is neither confused by crowding nor impaired by sparseness.” (Ibidem, p. 65)

64. Ibidem, p. 31.

65. “Exact perspectival construction is a systematic abstraction from the structure of this psychophysiological space. For it is not only the effect of perspectival construction, but indeed its intended purpose, to realize in the representation of space precisely that homogeneity and boundlessness foreign to the direct experience of that space. In a sense, perspective transforms psychophysiological space into a mathematical space.” (Ibidem, p. 30-31.)

e idealista da realidade, que a apreensão visual do entorno se dá não com um único olho fixo, mas com dois olhos moventes. Além disso, erra na suposição do “plano pictórico” como representação estruturalmente análoga à imagem ótica, pois esta se dá, na verdade, na superfície côncava da retina – ocorre aqui uma reinterpretação da projeção que deveria ser esferoidal num plano ortogonal.

Não obstante, a credibilidade em torno da *costruzione legittima* perdurará até o século XIX, quando suas distorções óticas serão evidenciadas pela física e a psicologia. Entretanto, seu esquema construtivo, mecanizado pela fotografia, será ainda amplamente reproduzido, prevalecendo até os dias de hoje. Pode-se notar que o paradigma da janela, embora já muito contestado e desconstruído por diversas empreitadas vanguardistas no campo das artes, ainda se propaga com certa dominância sobre a inteligência visual contemporânea – um exemplo disso é que, mesmo numa figuração de caráter abstrato⁶⁶ e minimalista como a obra “*Drawings after Circuit*” (1972) do artista americano Richard Serra (1932-) em que somente algumas linhas verticais são traçadas (isto é, sem que haja diagonais), facilmente se pode imaginar uma espacialidade de extensibilidade centrípeta no vazio que circunda as figuras desenhadas.

Por outro lado, na tradição pictórica do Extremo Oriente, não é estabelecida uma visão objetiva sobre o mundo e nem formalizado um paradigma da janela que projeta um *quantum continuum* dentro da superfície bidimensional. Entretanto, qualidades como a consistência da espacialidade interna e a imersividade na cena representada também existem aqui, embora desenvolvidas por outros caminhos e, por isso, possuindo um funcionamento próprio. Já foi dito que a construção da

66. Na verdade, trata-se de desenhos de observação que Serra realizara se locomovendo ao redor de uma escultura de sua própria autoria (“Circuit”, exposta na Documenta 5 em Kassel, 1972).



Richard Serra (1939-)
Drawings after Circuit (1972)

profundidade na pintura em *Sumi* se dá pela notação das “distâncias” através da interrelação entre os objetos figurados, sugerindo percursos para o olhar, bem como pela descrição atmosférica – as partes mais nítidas indicando proximidade e as mais ralas, afastamento. Os elementos aéreos são também responsáveis por conferir coerência e unidade na cena como um todo, caracterizando-a com uma temporalidade específica⁶⁷ e qualificando-a com um ânimo pairante que unifica as suas partes na expressão de um sentimento poético. Na tradição chinesa, a consistência espacial é ainda reforçada pela transição minuciosa entre os planos de profundidade na notação das “distâncias”, de modo que em cada parte é estabelecida uma relação substancial com o entorno imediato. Mesmo configurada pela justaposição entre as partes, a espacialidade aqui reflete a inclinação holística da mentalidade chinesa em que cada coisa singular é definida como o componente de um todo e, por isso, funciona como uma espécie de microcosmo que remete alegoricamente à totalidade do universo – assim, a unidade primordial é sempre referida em sua construção. Já, no Japão, a minuciosidade chinesa é simplificada em prol de uma tendência ornamental, o que proporciona algumas diferenças no modo de compor a consistência espacial. No plano espiritual, a cosmovisão holística é mantida na pintura pela referência à doutrina Zen Budista, as lacunas da composição simbolizando a concepção de “Vazio”, união originária de tudo que existe e que não existe. No plano estético, há uma ênfase da bidimensionalidade da superfície, o que confere

67. A representação de transições temporais também é comum nas pinturas em rolo horizontais, mas costumam ser suaves, de modo que a espacialidade não perde sua consistência. Um notável exemplo de transição temporal é a obra “*Sansuichôkan*”, Longo Rolo de Montanhas e Águas, também conhecido como “*Shikisansuizu*”, Imagem das Montanhas e Águas nas Quatro Estações, de autoria de Sesshû (1420-1506), pintor monge japonês da era Muromachi. Trata-se de um rolo com cerca de 16 metros de comprimento (e 40 cm de altura) que tematiza, numa extensa paisagem, as transições entre as quatro estações do ano.

solidez à imagem representada por sua adequação à materialidade do suporte – lembrando que a produção pictórica deste país, além dos formatos em rolo, explorou largamente aparatos arquitetônicos como paredes, biombos e portas de correr.

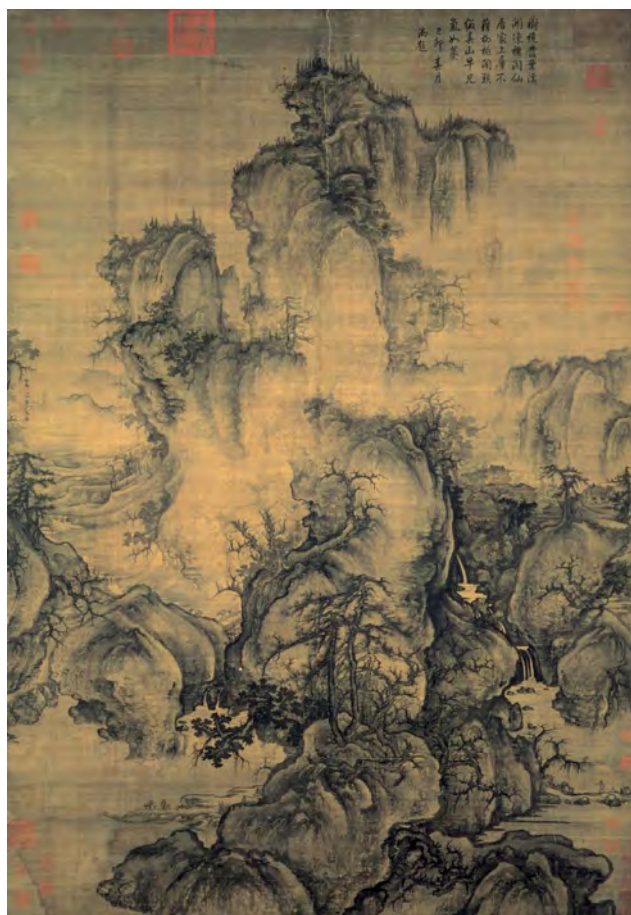
Quanto à imersividade, vale ressaltar que o ângulo de vista predileto é o do “olho de pássaro”, uma visão aérea (de cima para baixo) e panorâmica que se desloca horizontalmente pela cena representada. Tal perspectiva se manifesta sobretudo nos rolos horizontais, pois nestes ela estabelece uma analogia com o ponto de vista do observador – o formato é apreciado ao ser estendido sobre o chão ou uma mesa, sendo desenrolado com a mão esquerda e enrolado com a direita, conferindo sempre um enquadramento recortado que progride lateralmente junto à interação daquele que o maneja. No lugar de uma extensibilidade centrípeta pautada por um único ponto de fuga, há aqui uma multiplicidade de regiões focais que se desdobram ao longo de percursos sugeridos para o olhar, elaborados pela disposição de elementos de passagens como pontes, trilhas, cursos de rios e cadeias de rochedos ou montanhas como se pode notar, por exemplo, na obra “*Shôshôgayûzukan*” anteriormente mencionada.

Essa característica, no entanto, embora favorecida pelo formato horizontal, não é exclusiva a ele. Ela se faz presente também nos rolos verticais⁶⁸, de extensão mais curta e voltados para se pendurar em paredes, proporcionando uma apreciação frontal e completa. Um exemplo célebre é a obra “*Sôshunzu*”, Imagem do Início da Primavera, de Guo Xi, o artista responsável por classificar os três tipos de “distâncias” na construção da

68. As pinturas em rolo horizontais são conhecidas no Japão como “*emaki*” e as verticais, “*kakejiku*”. Este, sendo feito para se pendurar, funciona como um elemento decorativo, mas de caráter impermanente, pois é trocado de acordo com a sazonalidade. Assim, no inverno, é exposta uma pintura que tematiza a mesma estação. Quando esta termina e dá início à primavera, a obra também é recolhida, cedendo seu lugar a uma outra mais harmônica com o momento do ano.

espacialidade. Nela, embora a visão do todo seja possível num único golpe de vista, o olhar é atraído para os detalhes e os caminhos que estes sugerem, a profundidade se desenvolvendo em diversas direções. Há também uma distribuição de fragmentos de cenas pitorescas que convidam a uma contemplação mais demorada: as atividades humanas à beira d'água, a cachoeira, a vista do vilarejo por entre os rochedos, etc. O artista teria dito que, embora as pinturas que proporcionam a experiência de transitar pela paisagem e apreciar suas vistas já sejam excelentes, aquelas que, além disso, convidam a perambular pelo local e até a habitá-lo são ainda superiores. Guo Xi não é um caso isolado na apologia a tal ideal artístico: de um modo geral, quanto à imersividade da imagem, há uma preocupação em modelar um mecanismo estético que propicie a projeção mental do observador para dentro da espacialidade representada. A nebulosidade tem um papel decisivo na construção desse tipo de efeito, pois, ao ocultar as formas ou torná-las fugidias, estimula que estas sejam completadas pela imaginação. A apreciação aqui, portanto, como na própria atividade criativa, faz-se de modo processual, desdobrando-se temporalmente no envolvimento do olhar com a representação. A inteligibilidade visual pode ser mais vaga se comparada com a objetividade característica da pintura ocidental, mas, justamente por isso, atinge uma concretude singular, pois proporciona uma experiência mais próxima com a percepção psicofisiológica do entorno.

O *Suibokuga* japonês, em sua referência ao Zen, agrega ainda um sentido especial na interação do observador com a pintura: o jogo entre a presença e a ausência das figuras, entre o preto e o branco, materializa na representação o próprio mecanismo de percepção da consciência em estado de *Mushin*. Nele, a *perspectiva atmosférica* não pontua somente a distância espacial entre objetos, mas também sua proximidade em



Guo Xi, em japonês, Kakuki (c.1020-1090)
Sôshunzu - Imagem do Cisne e dos Bambus
(Sumi s/ seda, rolo vertical, 108,1x158,3cm)
National Palace Museum, Taipei

relação à apreensão da mente – lembrando que, para essa doutrina, todo fenômeno é visto como uma manifestação súbita que emerge do “Vazio” originário e imediatamente se dissolve de volta neste, de modo que a impermanência é enfatizada. A beleza singular de um momento único como o canto do cisne na obra “*Chikukanzu*”, Imagem do Cisne e dos Bambus, de Tôhaku é realçada pela tendência ornamental da arte japonesa – os contrastes entre o preto e o branco da penugem da ave são reforçados pela densidade e brilho da tinta empregada em algumas poucas áreas dispersas do bambuzal – mas, por outro lado, ela expressa também uma certa melancolia, pois entende-se como a mais frágil efemeridade⁶⁹. O evento sutil que desponta subitamente em meio à fugacidade das formas na nebulosidade reflete a cosmovisão ligada ao Zen, que somada à projeção do observador sobre a representação na apreciação processual, permite a intuição, por meio da estética, de seu modo específico de perceber a realidade empírica e de se orientar por ela.

Além disso, a analogia entre a profundidade estética e a espiritual – aquilo que aparece mais nítido está mais próximo do discernimento fenomênico e o mais nebuloso, imiscuído à dimensão suprassensível da potencialidade pura do “Vazio” – tende a dispersar a extensibilidade da espacialidade no suporte bidimensional como um todo. Assim, no lugar do ponto de fuga, há aqui o branco do papel em sua integridade, todos os pontos da superfície pictórica se prolongando ao infinito. Esse tipo de espacialidade que encontra no vazio estético a sugestão da infinitude pode ser verificada numa série de monotípias de Mira Schendel, artista suíça radicada no Brasil. Deliberadamente buscando referências na arte Zen, nas Monotípias (1964) reproduzidas nas páginas seguintes, ela explora uma composição planar em que as formas traçadas em linhas

69. A apreciação de uma beleza melancólica nos fenômenos transitórios faz parte da estética japonesa desde antes da difusão do Zen Budismo por este país. No período Heian, por exemplo, ela se manifesta como o “*mono no aware*”, a tristeza das coisas.

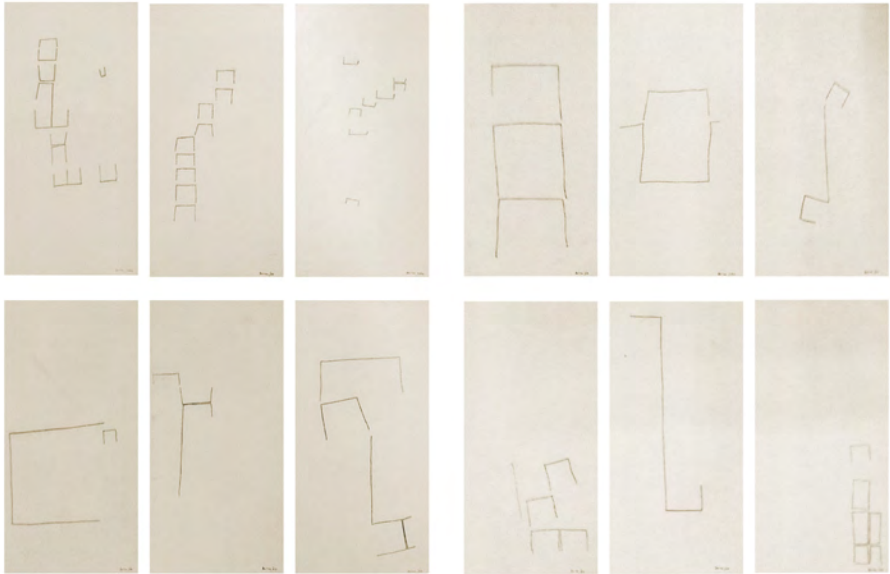


Tōhaku Hasegawa
Chikukanzu - Imagem do Cisne e dos Bambus
(Sumi s/ papel, biombos)
Museu de Arte Idemitsu, Tóquio

simples tensionam o branco do entorno, tornando-o uma potencialidade presente. Embora estilisticamente similar aos desenhos de Richard Serra anteriormente mencionados – isto é, ambos se fazem somente com alguns poucos traços sobre o fundo branco – ao contrário destes, tende a escapar do paradigma da janela, sintetizando a profundidade no efeito expressivo do suporte intocado e enfatizando a horizontalidade na composição⁷⁰. A ambiguidade da figuração não deixa claro se as formas maiores indicam proximidade e as menores afastamento, ou se seria o contrário. Curiosamente, na relação entre elas, quase se vê a construção de passagens como ocorre na notação de “distâncias” da pintura em *Sumi*.

O caso de Mira revela como a busca pelos modos de percepção da alteridade cultural e suas expressões artísticas pode proporcionar novas propostas experimentais na visualidade contemporânea. Embora empreitadas vanguardistas, desde o fim do Século XIX, tenham se dedicado a investigar maneiras de romper com a *perspectiva linear*, emancipando a construção da espacialidade imagética da predominância deste esquema, ainda hoje ele é amplamente reproduzido no campo da visualidade comum, isto é, fora do debate do meio artístico, principalmente pelo intermédio mecânico da fotografia. Em tempos em que, por conta das tecnologias digitais, a facilidade de gerar imagens e o acesso aos meios de divulgá-las são cada vez maiores, vale refletir sobre o quanto o paradigma da janela ainda é determinante na percepção e na inteligência visual cotidiana. Mesmo no círculo da pintura em que, de um modo geral, ele é aceito como uma questão superada – a arte moderna, principalmente com o advento da colagem, tendo redescoberto a superfície e a materialidade do suporte – ele ainda parece persistir, de modo que boa parte da produção bidimensional acaba por manifestar um

70. É como se Serra partisse de um espaço dado, a priori, e dispusesse suas linhas dentro dele, enquanto que a espacialidade de Mira fosse gerada a posteriori, a partir da relação entre suas figuras e o branco do entorno.



Mira Schendel (1919-1988)

Série Monotipias - parte

(Óleo s/ papel de arroz, 23x47 cada, 1964)

Pinacoteca do Estado de São Paulo

caráter híbrido entre janela e muro, *continuum* espacial virtual e objeto concreto no mundo real.

Ao chamar a atenção para tais fenômenos, o intuito aqui não é o de apelar para uma nova empreitada em desconstruir o paradigma visual criado pela *perspectiva linear*, mas somente observar que sua prevalência na realidade contemporânea não pode ser ignorada: ele é parte constituinte de nossa maneira de se orientar pelo mundo. No entanto, sua espacialidade característica pode sempre ser debatida e questionada, tensionada por propostas experimentais e, em decorrência destas, expandida de diversas maneiras. O próprio fenômeno da alta difusão da imagem pode ser visto como decorrente do fato de que a realidade não pode ser condensada num ponto de vista único (na visão de um único olho fixo), é como se um recorte só não bastasse e este tivesse que ser compensado por uma sequência de vários outros. Além disso, se há hoje uma prática da pintura a partir da imagem fotográfica, pelo menos em parte, isso talvez ocorra não como uma solução instrumental para uma representação realista (em termos da visão objetiva), mas como uma abordagem para repensar e ressignificar a especificidade de sua qualidade espacial, estética e simbólica. Enquanto se pode dizer que o meio artístico em geral situa-se num território um tanto distante da percepção comum, sendo suas especificidades usualmente pouco compreensíveis para o indivíduo não familiarizado com elas, a abordagem de uma visualidade mais próxima do cotidiano pode ser mais efetiva em problematizar – tensionar e expandir – o modo de ver do público geral.

O que se pensa aqui como uma possível proposição é uma pintura que parta da imagem fotográfica e que agregue a ela características estéticas e estímulos perceptivos baseados na arte da alteridade cultural, buscando construir uma espacialidade singular que nasça desse diálogo, tendo sempre em vista ampliar os modos de olhar para a realidade

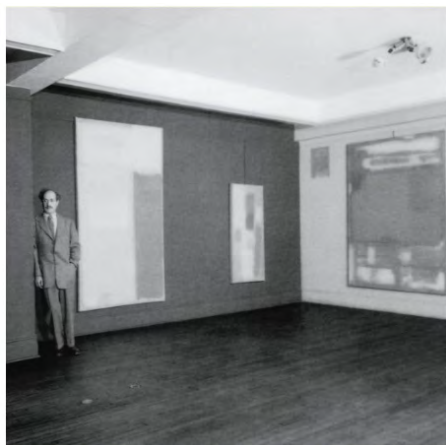
contemporânea. Ao pontuar as especificidades em torno da produção pictórica do Extremo Oriente de um lado e do Ocidente de outro, a ideia não era simplesmente opor suas características, mas buscar instâncias em que uma cultura perceptiva pudesse tensionar a outra. Michiko Okano, num momento em que discute a problemática da tradução em sua pesquisa sobre o *Ma* – uma certa noção inerente à sensibilidade japonesa que será abordada no terceiro capítulo da presente dissertação – citando autores como Benjamin, Lotman, Bakhtin e Haroldo de Campos, defende no processo de tradução a proposição da transcrição:

A tradução é compreendida como um instrumento pelo qual as línguas se enriquecem, sendo esse enriquecimento mútuo e simultâneo, uma vez que é por intermédio do confronto que nasce um novo olhar, com possibilidade de gerar novos textos.⁷¹

De um modo paralelo, espera-se aqui a possibilidade de uma transcrição visual em que, da investigação em torno de um modo e outro de ver e representar a realidade, surjam oportunidades para gerar novas maneiras de dirigir o olhar para o mundo contemporâneo. Entende-se que a atualidade, em constante processo de transformação, necessita também que esteja sendo sempre reinterpretada a fim de que a compreensão de sua complexidade se faça por uma constelação de perspectivas divergentes.

71. OKANO, Michiko. *Ma: entre-espço da arte e comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume, 2012, p. 21.

REFLEXÕES SOBRE COR E LINGUAGEM NA PINTURA
DE MARK ROTHKO



Rothko em sua exposição na Betty Parsons Gallery, Nova Iorque, em 1949.

Nos relatos a respeito da experiência corpo-a-corpo com a pintura do russo naturalizado americano Mark Rothko (1903-1970) é comum a afirmação de uma *sensação de presença* que suas obras exprimem. O historiador de arte britânico Simon Schama, por exemplo, numa passagem dentro do episódio dedicado ao artista na série de documentários *Power of Art*¹, comenta que essa sensação é tão potente que, mesmo ao virar as costas para uma de suas pinturas e caminhar em direção à saída da sala onde ela está instalada, é possível ainda sentir os efeitos de sua presença. Na trajetória do pintor, que em seu início, antes de se desenvolver como abstração, explorou largamente uma iconografia com base em referências mitológicas, há uma ênfase perseverante na busca por uma certa *noção do trágico*, ideia um tanto quanto indefinida, mas que certamente diz respeito ao que há de mais primitivo e originário para a existência – ela se relaciona com a preocupação do artista a respeito da condição humana de ser para a morte, isto é, de ter a consciência da finitude do próprio ser. Embora a pintura da fase madura do artista seja abstrata, curiosamente é nela que a *noção do trágico* se manifesta de um modo mais tangível, o que faz pensar que esta ideia possua alguma relação íntima com o fenômeno da *sensação de presença*.

1. *Simon Schamas's Power of Art* – 8º episódio. Dir.: Carl Hindmarch. Apresentado por: Simon Schama. BBC VIDEO, 2007. 3/3 DVD (50 min.), NTSC, Color. O documentário foi originalmente transmitido no canal britânico de televisão “BBC TWO” em Dezembro de 2006.

Revela-se aqui um curioso enigma: justamente quando Rothko se afasta da simbologia figurativa, a *noção do trágico* e a *sensação de presença* adquirem uma dimensão mais palpável em sua obra; quando as referências ilustrativas são dela eliminadas, ela estabelece uma comunicação mais significativa com o observador. Algo de especial na fatura do artista torna possível essa ponte que liga a sua busca espiritual pelo *trágico* na presença corpórea da obra e nas sensações experimentadas por aquele que se coloca diante dela. Sendo a cor o elemento estético dominante em seu trabalho, supõe-se que é nela ou a partir dela que tal processo se efetiva.

Este texto pretende, a partir de uma reflexão em torno da cor, traçar uma interpretação a respeito da maneira peculiar na qual o *trágico* se presentifica na obra do artista. Para isso, explorará uma possível analogia estrutural entre o modo como a cromaticidade evoca uma potencialidade de significação na pintura da fase madura, abstrata, de Rothko e as investigações do filósofo italiano Giorgio Agamben a respeito de um nexos fundamental entre *morte* e *linguagem* na experiência humana. Na história da filosofia ocidental, a *faculdade da morte* e a *faculdade da linguagem* aparecem como atributos essenciais aos seres humanos, aquilo que os diferencia de outros animais. No esquema elaborado por Agamben para conceber o processo em que o *som* da fala se articula em *linguagem*, gerando a possibilidade do discurso, pode haver uma chave para lançar uma nova luz sobre o enigma da peculiar potência expressiva que emana das cores do artista.

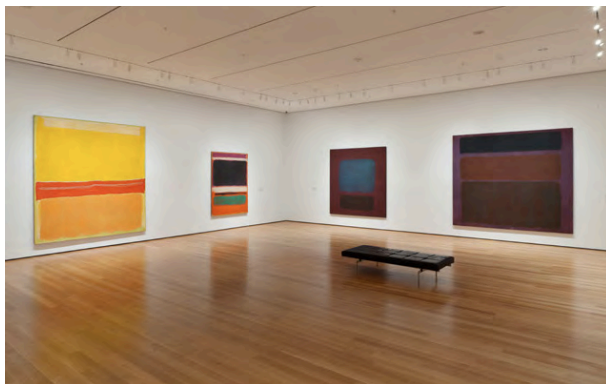
I. Considerações gerais sobre a obra de Rothko

Rothko atinge a maturidade artística por volta do fim da década de 1940, quando abandona os últimos resquícios figurativos em sua pintura até então de tendência surrealista. Depois de explorar largamente a representação de uma iconografia mitomórfica inspirada principalmente em tragédias gregas como a Oréstia de Ésquilo, a partir de 1946 passa por um período de transição em que substitui os símbolos arquetípicos por manchas de cores nas séries conhecidas como *Multiform Paintings* até que, numa exposição na Betty Parsons Gallery em 1949, exhibe pela primeira vez composições no estilo que ficaria conhecido como sua marca registrada: a disposição de amplas áreas de cor retangulares com o contorno indefinido e sequenciadas verticalmente. Variando, em geral, entre duas ou três áreas maiores pintadas sobre uma cor de fundo, o que mais chama a atenção, no plano estético, são as relações cromáticas estabelecidas em cada obra. A forma é simples e, pode-se dizer, repetitiva – são sempre áreas retangulares com bordas dissolutas – mas a diversidade na exploração do matiz assim como alterações na escala das formas proporcionam expressividades únicas para cada combinação criada. Além disso, o aspecto visual da superfície resulta da sobreposição de múltiplas camadas finas de pintura numa fatura complexa que envolve técnicas e ingredientes como óleo, têmpera ovo, pigmentos brutos e cola animal, o que determina uma qualidade material singular para cada cor construída.²

2. A respeito disso, o artista Robert Motherwell (1915-1991) teria feito o seguinte apontamento: *“Rothko’s mixture resulted in a series of glowing color structures that have no exact parallel in modern art, that in the profoundest sense of Baudelaire’s invocation to modern artists, are new. So new that if Rothko had not existed, we would not even know of certain color possibilities in modern art. This is a technical accomplishment of magnitude. But Rothko’s real genius was that out of color he had created a language of feeling.”*



Exemplos de pinturas mitomórficas e pinturas multiformas de Rothko



No.3/no.13
(óleo s/ tela, 164,8x216,5cm, 1949)
MoMA, Nova Iorque

A pintura abstrata de Rothko é rica em estímulos sensitivos. Os contrastes e as gradações por vezes saltam aos olhos, por vezes requerem uma atenção minuciosa na contemplação. Embora a comunicação seja visual, a experiência proporcionada é sinestésica. As cores podem se adensar como uma massa texturizada ou se vaporizar e pairar como um som vibrando no ar. Uma diversidade de sugestões semânticas também acompanha a sensorialidade: um tom azul pode parecer violento numa tela e um tom semelhante, sereno em outra. As cores parecem se articular como vocábulos numa linguagem silenciosa, comunicando valores semânticos e sentimentais. No entanto, embora cada obra seja inegavelmente de grande potencial expressivo, nada é claramente exposto: o direcionamento sensorial ou semântico implicado nas cores é sempre ambíguo e flutuante. Uma cor pode assumir um determinado sentido num dado momento (por exemplo, parecer exaltada e radiante) e, num outro, transformar-se totalmente (parecer sombria e reticente). As margens dadas para as experiências e interpretações possíveis são praticamente ilimitadas.

Os planos de cor sugerem também uma certa impressão de movimento. Ora pousam sobre a superfície da tela demarcando barreiras, ora flutuam em direção ao fundo, revelando passagens e distâncias. A pintura funciona como uma espécie de hibridismo entre uma janela e um muro. É janela por descortinar o panorama ilusório de uma paisagem interna, de um espaço fictício que se estende para o interior da tela; é muro por bloquear esta mesma ilusão, mostrar-se como uma superfície plana dotada de concretude material e, portanto, pertencente ao mundo de cá.

A artista Elaine de Kooning (1918-1989) teria descrito as pinturas de Rothko como fachadas, fato que o artista teria admitido com certo tom de ironia, pois, na verdade, sua intenção poética ia para além de

simplesmente sugerir impressões espaciais. Ele temia que, apesar de seu crescente prestígio entre os críticos e a fama que com isso conquistava, a profundidade de sua obra não fosse comunicada senão a um número restrito de indivíduos, de modo que seu nome acabasse tendo mais repercussão que o próprio trabalho. Colocava-se, por isso, em posição de embate contra as interpretações que considerava errôneas ou parciais a respeito de sua pintura. Rejeitava, sobretudo, as leituras de inclinação formalista:

When he was called a colorist, he angrily disclaimed it, pointing out that colorists are interested in arrangements, while as soon as he saw his own painting as an arrangement, “it has to be scrapped”.³

Como o próprio artista teria declarado, a cor seria “*meramente um instrumento*”⁴ para sua empreitada. Se a espiritualidade que ele almejava não fosse expressa, se as cores em sua pintura se revelassem como arranjos formais sem comunicar o conteúdo forte que nelas buscava, para ele, seria uma obra falha. Também o espaço não era considerado como um elemento essencial, pois, em sua visão, ele era concebido como “*uma caixa onde as coisas acontecem*” e algo assim não estaria representado em seu trabalho. O que haveria seria “*uma forma sem a caixa*”, entendida como “*um tipo de forma mais convincente*”⁵.

3. DORE, Ashton. *About Rothko*. 2ª ed. New York: Da Capo Press, 2003, p. 134.

4. Idem.

5. Idem. Pode-se pensar, a partir dessa observação, que há aqui uma certa aversão a uma concepção apriorística de espaço – como um módulo unificador previamente dado – talvez por ela estar inclinada a dissolver a individualidade dos objetos nela inseridos em razão de uma ordem comum. A ideia de “*uma forma sem a caixa*” como “*um tipo de forma mais convincente*” parece se relacionar às propriedades da arte antiga, que priorizavam e se orientavam a partir da tangibilidade individual dos corpos, de modo que a quiddidade de cada objeto precedia a construção do entorno na composição, seja esta pictórica ou arquitetônica. Sabe-se que os afrescos de Pompéia, expostos no Metropolitan Museum

Segundo a crítica de arte Ashton Dore, em sua biografia sobre o artista, a ênfase de Rothko estaria na materialidade, suas expectativas sendo depositadas no caráter imanente da pintura tomada como objeto físico. Nas palavras do artista, “*a painting is not about experience, it is an experience*”. Sendo experiência no presente imediato, no aqui e agora, a espacialidade em jogo seria menos algo de virtual se estendendo no campo interno às margens do quadro e mais o entorno físico no campo empírico do observador. O quadro pintado seria a presença da expressão em si e não algo que apenas remetesse alegoricamente a ela. As áreas de cor funcionariam como atores encenando um drama, mas a pintura não seria a representação dessa cena. Seria antes o acontecer em tempo real das ações dramáticas.

For him, clearly, the “things”, the roughly rectangular shapes moving now slightly forward now back, were, as he said, actors enacting events in which there were unnamable feelings that would find a resolution on the surface of his canvas.⁶

Essa ênfase na tangibilidade, no entanto, não exclui totalmente a possibilidade de interpretar sua obra a partir do ponto de vista da pintura como alegoria. As sugestões sensoriais, semânticas e espaciais da cor inegavelmente também estão lá, articulando-se como os possíveis discursos de uma linguagem silenciosa. A rejeição de Rothko parece se direcionar às interpretações parciais, que não mergulham a fundo na problemática de sentido – a *noção do trágico* – por ele almejada e na síntese estética para isso desenvolvida. Assim, tanto as leituras exclusivamente formalistas, que se atentam somente para os modos de arranjo plástico

of Art, foram visitados por Rothko, marcando uma importante referência na fase mitomórfica de sua pintura. É possível, portanto, que essa característica da arte antiga tenha sido intuída pelo artista e desenvolvida de um modo específico em sua própria obra.
6. Ibidem, p. 137.

entre forma e cor, bem como outras que levam em consideração somente uma perspectiva sobre sua obra – seja de caráter impressionista (sugestão de espacialidade interna), expressionista (no sentido de autoexpressão dos sentimentos do indivíduo criador) ou simbólico (o conteúdo supostamente representado nas cores e nas formas) – não são interessantes ao artista por não levar em conta a totalidade do que está em jogo em sua poética. Não quer dizer que a impressão, a expressão e o símbolo não estejam lá, mas eles só fazem sentido como unidade, sendo que o isolamento de um ou outro desintegraria a complexa comunicabilidade aspirada. A pintura não poderia ser só representação alegórica ou só apresentação concreta, teria que encontrar seu lugar na exata fronteira entre uma coisa e outra. Para isso, é imprescindível que haja uma ambiguidade entre a tangibilidade e a virtualidade, entre imanência e transcendência. A potência expressiva da cor de Rothko talvez resida justamente nesse seu caráter paradoxal: ao mesmo tempo em que assume uma presença física num corpo individual, também escapa para uma dimensão espiritual, adquirindo uma idealidade cósmica, universal. Somente assim algo na



Untitled
(óleo s/ tela, 1957)
National Gallery of Art, Washington

esfera essencial da existência humana torna-se passível de se comunicar de maneira empírica e imediata, de ser intuído como uma *sensação de presença*. Deve se estabelecer um nexó profundo entre o espírito e a matéria, bem como entre o corpo da obra e o do observador.

A espiritualidade em questão, aquilo que se quer comunicar, o sentido forte contido em suas obras, é o que Rothko se refere como a *noção do trágico*. Em sua palestra para o Pratt Institute em 1958, ao ser questionado pela audiência a respeito do tema *morte*, ele teria respondido:

The tragic notion of the image is always present in my mind when I paint and I know when it is achieved, but I couldn't point it out, show where is illustrated. There are no skull and bones. (I am an abstract painter.)⁷

No mesmo evento, antes de ter aberto a sessão de debates para as perguntas da audiência, teria apresentado, em seu discurso, a seguinte “receita” para a criação de uma obra de arte⁸:

The recipe of a work of art – its ingredients – how to make it – the formula.

1. There must be a clear preoccupation with death – intimations of mortality... Tragic art, romantic art, etc., deals with the knowledge of death.
2. Sensuality. Our basis of being concrete about the world. It is a lustful relationship to things that exist.
3. Tension. Either conflict or curbed desire.

7. ROTHKO, Mark; LÓPEZ-REMIRO, Miguel (ed.). *Writings on art*. New Haven: Yale University Press, 2006, p. 126.

8. A receita está contida na transcrição das notas preparadas pelo artista para sua apresentação no Pratt Institute (ver referência na nota seguinte). No entanto, Ashton Dore, que esteve presente no evento, afirma que Rothko não teria lido suas notas no momento da apresentação, improvisando seu discurso. Na biografia escrita por Dore, há algumas citações de passagens da palestra com variações em relação às notas transcritas. Em vez de “*Tragic art, romantic art, etc., deals with the knowledge of death*”, a autora cita: “*tragic art, romantic art deals with the fact of man born to die*”. (DORE, Ashton. Op. cit., p. 154)

4. Irony, This is a modern ingredient – the self-effacement and examination by which a man for an instant can go on to something else.
5. Wit and play... for the human element.
6. The ephemeral and chance... for the human element.
7. Hope. 10% to make the tragic concept more endurable.

I measure these ingredients very carefully when I paint a picture. It is always the form that follows these elements and the picture results from the proportions of these elements.⁹

O que ele chama de *noção do trágico* é uma ideia um tanto quanto vaga que não chega a se formular sistematicamente como um conceito. O que se supõe, considerando as citações acima, é que ela se relaciona fundamentalmente com a ideia da morte e com a condição humana de ter o conhecimento da finitude da própria existência, questão esta que surge como o primeiro ingrediente de sua “receita”.

Embora, na mesma palestra, Rothko tenha afirmado que seu interesse se direciona unicamente à civilização à qual pertence, ou seja, ao Ocidente¹⁰, na década anterior, em sua fase de figuração mitomórfica, teria se dedicado à exploração de temas humanos mais primitivos e de abrangência supostamente universal. Num programa de rádio transmitido em outubro de 1943 pela WNYC, o artista justifica suas referências aos “*mitos da antiguidade*” da seguinte maneira:

...they are the eternal symbols upon which we must fall back to express basic psychological ideas. They are the symbols of man's primitive fears and motivations, no matter in which land or what time, changing only in detail but never in substance...¹¹

9. ROTHKO, Mark; LÓPEZ-REMIRO, Miguel (ed.). Op. Cit., p. 125-126.

10. “*People ask me if I am a Zen Buddhist. I am not. I am not interested in any civilization except this one. The whole problem of art is how to establish human values in this specific civilization.*” (Ibidem, p. 126.) No entanto, se há quem pergunte ao artista se ele é filiado ao Zen Budismo, é porque algo em sua obra evoca essa possibilidade. Essa questão será comentada brevemente ao final do presente capítulo.

11. DORE, Ashton. Op. cit., p. 81.

Nessa época, a busca por “*ideias psicológicas básicas*” que fossem pertinentes em qualquer “*terra*” e em qualquer “*tempo*” teria sido o fio condutor de sua produção artística. Talvez no espaço de 15 anos entre um depoimento e outro, o pintor tenha se dado conta de que as suas referências – artísticas, filosóficas e mesmo mitológicas – filiavam-se, se não exclusivamente, ao menos majoritariamente à tradição cultural do Ocidente e, sendo assim, seria uma presunção determinar que as resoluções internas a uma civilização particular a respeito da condição humana, por mais verdadeiras que possam parecer aos indivíduos de sua esfera, fossem impreterivelmente extensíveis a qualquer outro contexto cultural diverso.

Qualquer que tenha sido o real motivo, o artista retira de seu projeto as antigas pretensões de abrangência universal, mas nem por isso deixa de abordar os mesmos temas: os medos e motivações mais primitivos, a dimensão essencial e originária na condição humana, tendo como o caráter trágico último o ser para a morte. A perseverança de sua preocupação com o originário se evidencia num episódio marcante em que realiza uma viagem para a Europa no mesmo ano da palestra no Pratt Institute. Enquanto se comovia com a visão do complexo de templos gregos de Pesto na Itália, foi questionado por outros turistas que também visitavam o local se ele estaria ali para pintar um dos templos. Rothko teria respondido: “*I have been painting Greek temples all my life without knowing it.*”¹²

Retornando à declaração anteriormente citada de que Rothko saberia quando a *noção do trágico* estaria presente em sua pintura, mas que “*não conseguiria apontá-la, mostrar onde ela estaria ilustrada*”, surge a pergunta

12. Ibidem, p. 147.

sobre de que maneira exatamente a ideia do trágico poderia se comunicar sem que haja referencial figurativo algum em suas obras. Os relatos empíricos daqueles que as presenciaram corpo-a-corpo costumam atestar a declaração do pintor, havendo certo consenso de que a presença do trágico seria intuída, mas, quando procurada, escaparia – eles compartilhariam da mesma experiência de aporia do artista ao não conseguir apontá-la.

Numa pintura expressionista, a expressividade da cor se constrói em diálogo com a forma e com o que esta representa: certas distorções num retrato humano aliadas a contrastes cromáticos berrantes podem naturalmente expressar uma sensação de angústia. Numa abstração gestual, a cor não se dissocia do movimento da pincelada, ela adquire sentido expressivo ancorando-se nos rastros indiciais que carregam o ritmo e o estado de espírito envolvidos em sua fatura. E numa composição como a de Rothko em que a forma é praticamente suprimida e o gesto aparenta certa homogeneidade, restando quase que somente a radiação da cor? Sem dúvida, a efetividade dessa comunicação reside



Blue on Grey
(óleo s/ tela, 175x193cm, 1962)
Fondation Beyeler, Riehen, Suíça

na especificidade dos tons cromáticos e na relação construída entre eles, dado que o artista procurava ter um controle extremamente preciso da iluminação no ambiente em que suas obras eram expostas.

Para que haja uma comunicação que se faça exclusivamente por meio das cores, pode-se supor que estas devam se articular como uma linguagem silenciosa em que os estímulos visuais tomam o lugar dos sonoros para funcionar de modo simétrico às palavras. No entanto, considerando que os significados atribuídos aos sons, em qualquer língua, são estabelecidos por meio de uma convenção histórico-cultural, a ideia de se prescrever um vocabulário para a leitura cromática da obra de Rothko parece ser devastadora para sua potência expressiva: as cores perderiam a vitalidade, tornando-se uma estéril lista de signos convencionais. Elas, então, não se articulariam como linguagem em sua pintura?

Em vista de refletir mais a fundo sobre a relação entre cor e linguagem na produção do artista, cabe buscar uma analogia com o conceito de “*Voç*” cunhado por Giorgio Agamben ao levar a cabo uma investigação sobre a relação essencial que haveria entre *morte* e *linguagem* na tradição da filosofia ocidental.¹³ A seguir, será apresentada uma breve síntese do pensamento em torno da formulação desse conceito a fim de, posteriormente, relacioná-lo com a obra de Rothko e interpretar sua expressividade singular a partir desse ponto de vista.

13. AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

II. Linguagem e morte na filosofia de Agamben

O ponto de partida para as investigações de Agamben é uma questão apontada por Martin Heidegger (1889-1976) em sua conferência sobre a *“Essência da linguagem”*¹⁴:

Os mortais são aqueles que podem ter a experiência da morte como morte. O animal não o pode. Mas o animal tampouco pode falar. A relação essencial entre morte e linguagem surge como num relâmpago, mas permanece impensada.¹⁵

Na tradição da filosofia ocidental, o ser humano é determinado essencialmente como o *mortal* e o *falante*: *“Ele é o animal que possui a faculdade da linguagem (ζῷον λόγον ἔχον¹⁶) e o animal que possui a faculdade da morte (Fähigkeit des Todes, nas palavras de Hegel).”*¹⁷ Enquanto o animal emite sons sem significado, o homem se comunica pela palavra articulada, e enquanto o animal apenas cessa de viver, ao homem é atribuída a experiência da morte, já que é consciente da finitude de sua existência a cada instante de sua vida.

O nexos entre esses dois atributos essenciais, para o autor, só se elucidaria pela exploração de um terceiro tema a ser investigado, o da *negatividade*:

14. Tratam-se de três conferências realizadas na Universidade de Friburgo entre dezembro de 1957 e fevereiro de 1958. Uma tradução completa delas se encontra em: HEIDEGGER, Martin. “A essência da linguagem”. In: *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 7ª ed. Petrópolis: Vozes / Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2015, p. 121-171.

15. AGAMBEN, Giorgio. Op. cit., p. 9.

16. Ζῷον λόγον ἔχόν (em grego ático). Trata-se da conhecida definição essencial do homem como o “animal racional” formulada por Aristóteles. A expressão também pode ser traduzida como o vivente (animal) que possui o *logos* (a razão, o verbo, a linguagem).

17. *Ibidem*, p.10.

No decorrer da pesquisa se tornou manifesto, realmente, que o nexa entre linguagem e morte não poderia ser iluminado sem que se esclarecesse, ao mesmo tempo, o problema do negativo. Tanto a faculdade da linguagem quanto a faculdade da morte, enquanto abrem ao homem a sua morada mais própria, abrem e desvelam esta morada como já permeada desde sempre pela negatividade e nela fundada.¹⁸

A *negatividade* é inerente ao ser, na medida em que este tem no evento da morte a sua realização última – ela está sempre pressuposta na experiência da temporalidade. No campo da linguagem, por outro lado, ela é analisada no funcionamento dos pronomes, pois estes possuiriam um caráter indicativo (e não significativo), sendo, em si só, vazios de conteúdo. Eles se preencheriam somente no ato da enunciação – a palavra “eu”, por exemplo, só adquire sentido dentro da instância de discurso. Tais partículas gramaticais, justamente por estarem fundamentalmente conectadas à esfera da enunciação, são tomadas como determinantes sobre o “*ter-lugar*” da linguagem (isto é, sua dimensão originária), e pensadas como uma chave para a compreensão do processo em que o som emitido é articulado como intenção de significar, independente e mesmo antes de sua conexão ao significado¹⁹.

A esfera da enunciação compreende, portanto, aquilo que, em todo ato de fala, se refere exclusivamente ao seu ter-lugar, à sua instância, independentemente e antes daquilo que, nele, é dito e significado. Os pronomes e os outros indicadores da enunciação, antes de designar objetos reais, indicam precisamente que a linguagem tem lugar. Eles permitem, deste modo, referir-se, ainda antes que ao mundo dos

18. Idem.

19. Para Agamben, na busca da compreensão de como se dá o advento da linguagem dentro da experiência humana, não basta que somente se estenda o campo da significação à pronúncia vocal dos fonemas, definindo a palavra articulada como um signo conectado por simples convenção a uma esfera de significado. Sua intenção é ir além e isolar o terreno preciso em que a possibilidade da significação se estabelece.

significados, ao próprio evento de linguagem, no interior do qual unicamente algo pode ser significado.²⁰

Enquanto toda enunciação se realiza por meio de uma voz que a profere, esta se configura como aquilo que deve necessariamente estar pressuposto em qualquer instância de discurso: “*Aquele que enuncia, o locutor, é, antes de mais nada, uma voz e o problema da díxis²¹ é o problema da voz e da sua relação com a linguagem.*”²² Refletindo a respeito da pronúncia vocal, Agamben opera uma distinção conceitual entre a voz como *mero som*, a “*foné*” animal, e a voz como *intenção de significar*:

A voz²³... não é simplesmente a φωνή²⁴, o mero fluxo sonoro emitido pelo aparelho fonador, assim como o Eu, o locutor, não é simplesmente o indivíduo psicossomático do qual provém o som. Uma voz como mero som (uma voz animal) pode certamente ser índice do indivíduo que a emite, mas não pode de modo algum remeter à instância de discurso enquanto tal, nem abrir a esfera da enunciação.²⁵

Quanto à natureza da voz que possui em si a intenção de significar, uma figura próxima a ela é buscada num trecho do livro X de “Da Trindade”

20. Ibidem, p. 43.

21. “Díxis” aqui se refere à funcionalidade indicial das partículas gramaticais indicativas como, por exemplo, os pronomes. Agamben pensa dentro dessa categoria sobretudo o conceito de “Shifter” do linguista russo Roman Jakobson (1896-1982). Segundo o filósofo, *Shifters* são “*aquelas especiais unidades gramaticais, contidas em todo código, que não podem ser definidas fora de uma referência à mensagem.*” (Ibidem, p. 42) Embora o conceito de Jakobson tenha um papel determinante na problemática a respeito da linguagem desenvolvida por Agamben, no presente texto se ponderou não referenciá-lo, tendo em vista não estender demais esta breve introdução sobre o conceito de “Voz” formulado pelo filósofo.

22. Ibidem, p. 52.

23. Refere-se aqui à voz com intenção de significar.

24. Foné (em grego ático). Refere-se à voz como mero som, isto é, a voz animal.

25. Ibidem, p. 56.

em que Agostinho realiza uma meditação sobre a palavra morta. Nele, a palavra *temetum*, um termo em latim desusado para vinho, é tomada como exemplo de uma articulação sonora da qual se ignora o significado, mas que justamente por isso impulsiona no ânimo o desejo de conhecê-lo. No entanto, para que essa experiência seja possível, é necessário que se saiba que não se trata de uma voz vazia, o mero som *te-me-tum*, mas um som significante. Agamben entende essa figura que não é mais *mero som* e nem é ainda *significado* como “*pura intenção de significar*”²⁶.

A voz como mero som, a *foné* animal, é, assim, considerada como aquilo que necessariamente deve ser suprimido para que uma outra “*Voz*” (grafada pelo filósofo com maiúscula para diferenciar), caracterizada como “*puro querer-dizer*” ou “*pura intenção de significar*” possa tomar seu lugar e possibilitar a articulação do discurso significante. Esta “Voz” é, portanto, o “*ter-lugar*” da linguagem. Como “*puro querer-dizer*”, estando determinada entre um *não-mais* (voz como mero som) e um *não-ainda* (significado), “*ela constitui necessariamente uma dimensão negativa.*”

Ela é fundamento, mas no sentido de que ela é aquilo que vai ao fundo e desaparece, para que assim o ser e a linguagem tenham lugar. (...) Aquilo que articula a voz humana em linguagem é uma pura negatividade.²⁷

Posteriormente, analisando a questão da voz como aparece no pensamento de Hegel e de Heidegger, Agamben desenvolve reflexivamente a relação essencial entre a linguagem e a morte. Para Hegel, “*todo animal tem na morte violenta uma voz, exprime a si mesmo como si mesmo suprimido.*”²⁸ A palavra, o nome comum (como, por exemplo, o substantivo “cavalo”), seria para ele a supressão do ser empírico, o

26. Ibidem, p. 53-54.

27. Ibidem, p. 56.

28. Ibidem, p. 66.

vivente, e a transformação deste num “*ideal puramente simples em si*”²⁹. A “*voz da consciência*”, a linguagem humana, adquire existência e realidade na articulação da voz animal num jogo de interrupção e conservação desta pela disposição intervalar de vogais e de consoantes: “*a voz é morte que conserva e recorda o vivente como morto e, ao mesmo tempo, é imediatamente traço e memória da morte, negatividade pura.*”³⁰

Para Heidegger, a questão surge na figura de um chamado da “*Voz da consciência*” que opera silenciosamente como um “*puro dar a compreender*” que não diz coisa alguma (no sentido de que não chega a formular um discurso). É o que confere ao *Dasein*³¹ a angústia em sua autoprojeção (em seu ser-aí) que não possui outro fim senão a morte. É por meio da compreensão do silêncio da “*Voz da consciência*” que o *Dasein* pode se recuar para além de seu ser lançado, “*remontar até a sua possibilidade insuperável e pensar a morte: pode morrer e não simplesmente deceder.*”³² Por outro lado, esta “*Voz sem som*” é também aquilo que confere ao homem a possibilidade da experiência de ser: “*o pensamento e a palavra humana nascem como um eco desta Voz.*”³³ Em suma, é por sua inserção no “*ter-lugar*” da linguagem, aqui entendida como a posse de uma “*Voz da consciência*”, que o homem se vê lançado à experiência da temporalidade e pode entender sua trajetória nos conceitos de começo, meio e fim. Na

29. “*O primeiro ato com o qual Adão estabeleceu seu domínio sobre os animais foi o de dar-lhes um nome, negando-os, portanto, como seres independentes e tornando-os ideais para si.*” (Ibidem, p. 64)

30. Ibidem, p. 67.

31. O *Dasein*, o “ser-aí”, na filosofia Heideggeriana, é o ente que caracteriza o ser humano como existência lançada ao mundo. Tal conceito, formado pela preposição “da”, cujo sentido pode ser tanto “aqui” como “lá”, mais o verbo “sein”, que se traduz como “ser”, indica um entendimento da existência como uma espécie de projeção, pressupondo sua necessária inserção à temporalidade.

32. Ibidem, p. 82.

33. Ibidem, p. 83.

dimensão originária desse fato empírico, está o lugar de articulação entre o som e a palavra.

Tanto para um autor como para outro, o advento da linguagem se funda no tema da morte. A “Voz”, para Agamben, enquanto lugar de apreensão da linguagem para o homem, situa-se na intersecção entre uma dupla negatividade: a supressão da voz animal em Hegel e o silêncio de uma voz que nada diz em Heidegger, de modo que ela se entende como indissociável da fatalidade e da consciência da morte. Na “Voz”, se configura uma mediação transfigurativa entre a sensorialidade em si e a significação, mas, como lugar operante dessa passagem, ela se entende como pura *negatividade*, um vazio absoluto de conteúdo, que, por outro lado, justamente por isso, contempla a pura possibilidade, de onde toda palavra pode vir a ser.



White Center (Yellow, Pink and Lavender on Rose)
(óleo s/ tela, 141x205,8cm, 1950)
Coleção particular

III. Analogia entre a “Voz” e a comunicação cromática em Rothko

Tendo em mente o conceito de “Voz” cunhado por Agamben que articula o som em linguagem por meio da *negatividade*, é possível tentar novamente uma transposição entre som e cor, e analisar a comunicabilidade contida na pintura de Rothko a partir da ótica do mesmo mecanismo. A cor em Rothko não poderia estar situada num campo negativo análogo ao definido pelo filósofo? Situando-a entre o não ser mais puro estímulo sensorial (o campo que determinaria a ela aquela interpretação formalista que se esgota no arranjo plástico das cores) e nem ser ainda significado (o campo que aniquilaria seu potencial expressivo pela instalação de um vocabulário convencional), é possível pensar uma linguagem das cores sem que com isso se sacrifique a complexidade expressiva contida na obra do artista. Além disso, pode-se ainda estabelecer umnexo primordial entre tal linguagem e a *noção do trágico* – a consciência de ser para a morte – de modo que esta esteja sempre pressuposta em sua enunciação visual.

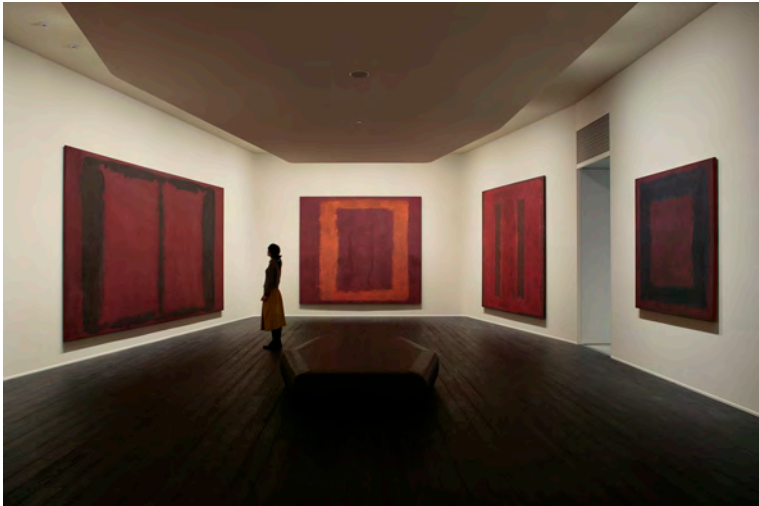
A poética do artista não teria, afinal, se desenvolvido pela supressão da figura (que na pintura estaria no campo da significação), mas não de seu conteúdo latente? Na transição da figuração para a abstração, os mitomorfemas de Rothko podem ter perdido seu contorno e, com isso, sua margem convencional de significado, mas a sua intenção de significar não teria se extinguido. Como se verifica no episódio dos templos gregos de Pesto, a dimensão do originário ainda se constituía como uma referência fundamental na fase madura do artista. Talvez a busca por essa dimensão o teria direcionado para aquele “ter-lugar” da linguagem em que esta opera como o *“puro querer-dizer”* e que, assim, mesmo sem nada dizer, abarca em si o potencial expressivo mais rico, o tesouro mais valioso à condição humana que é a possibilidade de remissão à sua própria essência, figurada como a sua faculdade da linguagem e da morte.

Rothko parece ter feito o caminho contrário ao apontado por Agamben: em vez de suprimir o puro fenômeno sensorial para apreender a linguagem e avançar em direção ao significado, dissolve a semântica para retornar à origem em que se articula a instância de discurso. Seu movimento se dá, assim, em direção à pura cor em sua materialidade. No entanto, jamais abandonando o querer-dizer, encontra seu lugar na dimensão puramente negativa da “Voz”, oscilando entre cor-matéria e cor-linguagem. É por isso que sua pintura assume simultaneamente o caráter da imanência e da transcendência. Quando a cor parece flutuar para o campo do signo, o quadro começa a se esboçar como retrato, alegoria, mas jamais se desenvolve completamente como um discurso. Tão logo um sentido começa a aflorar na experiência do observador, ele escapa, a cor volta a se fechar em sua materialidade sensorial. Tão logo se sente o peso da presença física do quadro, este levita e reascende em direção à dimensão imaterial da linguagem.

É nesse jogo de articulação sem fim que a poética do artista encontra a comunicabilidade do elemento trágico para a intuição estética do observador. Tal elemento não se atualiza na obra como a ilustração de uma ideia, como uma tradução aproximativa ao original, ele se mostra em si mesmo com a possibilidade de ser experienciado sem que se perca toda a sua abrangência e vitalidade. O trágico em Rothko, assim, não é uma representação estática, é presença, está em constante processo de vir a ser.

Pode-se verificar que uma certa alusão simbólica ainda retorna em sua poética. Na série dos murais de Seagram (1958-59) e de Harvard (1961-62), os retângulos cromáticos se transmutam em desenhos que lembram colunas, janelas³⁴ ou até mesmo caracteres. No entanto, diferente dos

34. Uma das inspirações para os murais de Seagram teriam sido as janelas cegas do vestibulo da Biblioteca Laurenciana de Florença, projetada por Michelangelo no séc. XVI. *“After I had been at work for some time,” he said, “I realized that I was much influenced*



Seagram Murals (1958-1959)
Tate Gallery, Londres (acima)
Kawamura Memorial DIC Museum of Art, Chiba, Japão (abaixo)

mitomorfemas, as formas aqui não chegam a se afirmar como signos, elas continuam abertas e ambíguas, afastadas da possibilidade de uma leitura definitiva. É como se a expressão de um “*puro querer-dizer*” se tornasse mais explícita e, com isso, ao mesmo tempo em que instiga o observador a tentar completar as quase-figuras com sua imaginação, também exala sobre ele a sua angústia inerente. Nesse sentido, enquanto as diversas composições em retângulos cromáticos parecem enfatizar mais a qualidade tangível da obra como um objeto em si, os murais projetam-se mais sobre o campo empírico do espectador, explorando o espaço mediativo entre este e a obra.

A série conhecida como “*Black-form paintings*” (1964), por outro lado, parece se recolher em si e explorar a espacialidade no interior dos quadros. Nela, o estímulo sensorial se torna mais sutil, mostrando um jogo cromático contido que quase tende ao monocromatismo. A tonalidade escura e as gradações por vezes quase imperceptíveis entre os matizes parecem evocar um certo mistério acolhedor, chamando a atenção do olhar para mergulhar na profundidade interna às margens do quadro, um prolongamento que se envereda por entre suas camadas de pintura. Embora de caráter mais introspectivo que os murais, ainda assim a mediação entre obra e observador é enfatizada, aqui, ao contrário das anteriores, convocando este a se projetar sobre o campo interno da pintura e, assim, a atravessar mentalmente a fronteira da dimensão trágica – há nela, pois, todo um vazio a ser explorado³⁵.

subconsciously by Michelangelo's walls in the staircase room of the Medicean Library in Florence. He achieved just the kind of feeling I'm after – he makes the viewers feel that they are trapped in a room where all the doors and windows are bricked up, so that all they can do is butt their heads forever against the wall.” (ROTHKO, Mark; LÓPEZ-REMIRO, Miguel (ed.). Op. cit., p. 131)

35. Pode-se pensar também que a escolha estética pela tonalidade negra e a gradação cromática rebaixada – o que se entende como um adensamento da negatividade – seria sintomática da paulatina aproximação da morte do artista. Na década de 60, Rothko



No. 7

(técnica mista s/ tela, 193,6x236,4cm, 1964)

National Gallery of Art, Washington

Untitled (Black on Grey)

(acrílica s/ tela, 175,5x203,3cm, 1970)

National Gallery of Art, Washington

Tal fronteira parece até mesmo formalizada na série “*Black on grey*” (1969-1970). Nela é manifesto um contraste entre a área cinza e a negra com uma linha horizontal bem definida marcando a separação entre ambas. O jogo de oposição pode ser visto também como entre o aspecto sólido e o aéreo, a tangibilidade externa e a negatividade interna à superfície pictórica. Porém, novamente, as formas e a relação entre elas não são tão determinadas – às vezes é o cinza que parece disperso e o preto, denso. De todo modo, a binariedade parece provocar um movimento de articulação entre ambas as partes, um fluxo e refluxo entre a materialidade e a virtualidade, imanência e transcendência.

A resolução entre a inclinação à projeção exterior dos murais e ao acolhimento interior da série negra se daria no projeto que ficou conhecido como “*Rothko Chapel*” (1964-1971). Em 1964, o casal de colecionadores John e Dominique de Menil encomendaram ao pintor a elaboração de um espaço meditativo ecumênico a ser preenchido com suas pinturas, concedendo a ele liberdade criativa na concepção do desenho estrutural do edifício. O projeto seria desenvolvido em parceria com o arquiteto Philip Johnson, mas a alta exigência do artista sobre a especificidade do ambiente que almejava criar (somada a seu caráter temperamental) logo provocou um rompimento entre os dois. Ao longo dos próximos anos, os desenhos da planta passariam ainda por diversas revisões, estas acompanhadas por mais outras tantas trocas do arquiteto encarregado. Rothko acaba por não presenciar a conclusão da capela, que se dá somente em 1971, no ano seguinte ao de seu suicídio. Mesmo assim, é nesse espaço que as suas inclinações poéticas da última década encontrariam uma síntese harmônica. Os murais de Seagram,

teria experimentado uma angústia crescente, em parte pela ascendência da Pop-art e o direcionamento do interesse mundano a ela (que tinha propostas praticamente opostas às da chamada “Escola de Nova York”, na qual o artista era inserido), e em parte pela acentuação de sua depressão, o que o levaria, em 1970, ao suicídio.



Rothko Chapel
concluída após a morte do artista em 1971
Houston, EUA

originalmente concebidos para serem instalados no *Four Seasons* em Nova York, um restaurante de alta classe, pretendiam exalar uma angústia que se queria tão potente que tinham em vista até mesmo arruinar o apetite dos fregueses³⁶. Certamente, a intenção do artista era que sua expressão do trágico impregnasse o ambiente de um modo que ela não pudesse ser ignorada. Se o cancelamento desse projeto tem como pano de fundo um convencimento da impossibilidade da realização dessas suas aspirações³⁷, por outro lado, um espaço previamente concebido para a contemplação meditativa permitiria que o “*puro querer-dizer*” de suas cores livremente se emancipasse da tela e se espalhasse pelo ar. O conjunto dos 14 quadros instalados no interior da capela seguem a linha mais intimista das “*Black-form paintings*”: são pinturas de aparência negra, construídas pela sobreposição de camadas de cores com gradações sutis, ou seja, possuem em si a dimensão da *negatividade* do modo mais enfático elaborado esteticamente pelo artista. O diálogo entre a espacialidade arquitetônica e a pictórica propicia a ressonância das aspirações expressivas do artista entre ambas as partes: enquanto as pinturas convocam o observador a uma projeção mental interior, o ambiente favorece que o mistério inerente a elas se exale em sua atmosfera e que, assim, sua expressividade recaia também sobre o corpo físico de quem adentra o local. A mediatividade,

36. Em 1959, enquanto trabalhava nos murais de Seagram, teria revelado numa entrevista para a Harper's Magazine: “*I'll never tackle such a job again,*” he said. “*In fact, I've come to believe that no painting should ever be displayed in a public place. I accepted this assignment as a challenge, with strictly malicious intentions. I hope to paint something that will ruin the appetite of every son of a bitch who ever eats in that room. If the restaurant would refuse to put up my murals, that would be the ultimate compliment. But they won't. People can stand anything these days.*” (Ibidem, p. 131) Essa reportagem – “Mark Rothko: portrait of the artist as an angry man” – escrita por John Fisher seria publicada somente em 1970. Atualmente uma transcrição integral pode ser encontrada em: Ibidem, p. 130-138.

37. Após cerca de um ano e meio trabalhando nos murais, Rothko visitaria o restaurante recém-inaugurado e se desapontaria com seu ambiente, considerando-o inapropriado para suas pinturas. Logo, cancelaria o projeto, quebrando o contrato com a companhia Seagram e devolvendo todo o pagamento que havia recebido com adiantamento.

portanto, é considerada simultaneamente sob dois sentidos, o da emanção da obra sobre o espectador (que aqui é indubitavelmente efetiva) e de seu acolhimento para sua dimensão interna.

Vale citar, para reforçar a potência da remissão ao originário aqui estabelecida, um trecho em que Agamben, numa outra investigação filosófica em que busca, desta vez, uma relação essencial entre o homem e a arte, comenta o étimo da palavra “arquitetura”:

Que a arte seja arquitetônica, isso significa segundo o étimo: a arte, a “poiésis”, é pro-dução (τίκτω)³⁸ da origem (ἀρχή)³⁹, a arte é o dom do espaço original do homem, arquitetônica por excelência. Como todo sistema mítico-tradicional conhece rituais e festas cuja celebração visa interromper a homogeneidade do tempo profano e, ritualizando o tempo mítico original, permitir ao homem se tornar de novo o contemporâneo dos deuses e atingir novamente a dimensão primordial da criação, assim, na obra de arte, se despedaça o continuum do tempo linear e o homem reencontra, entre passado e futuro, o próprio espaço presente.⁴⁰

Se para Agamben a arte promove um rompimento como o tempo profano linear, permitindo ao homem a sua remissão à dimensão originária (de onde o advento da linguagem se articula), na formulação de Heidegger a respeito da origem da obra de arte, por outro lado, esta é concebida justamente como aquilo que concede à experiência humana a esfera de sentido sobre as coisas da natureza e da vida, inaugurando nela o campo da linguagem e o da temporalidade. Tal pensamento pode ser verificado numa descrição exemplar sobre o templo grego⁴¹:

38. Τίκτω (em grego ático).

39. Αρχή (em grego ático).

40. AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 164-165.

41. No texto do filósofo, não é esclarecido se se trata de uma obra específica ou se de uma representação genérica de um templo grego. Num artigo em que relaciona a espacialidade

Aí permanecendo, repousa a obra arquitetônica sobre o fundamento rochoso. Este repousar da obra extrai do rochedo a obscuridade de seu suporte informe e, contudo, não forçado a nada. Aí permanecendo, a obra arquitetônica resiste à tempestade que se abate furiosamente sobre ela e mostra deste modo a própria tempestade em sua força. O brilho e a luminosidade do rochedo, os mesmos só aparecendo graças ao Sol, é que fazem aparecer a luz do dia, a extensão do Céu e as trevas da Noite. O erguer-se seguro torna visível o invisível espaço do ar. O inabalável da obra contrasta com a vaga da maré e deixa, a partir de seu repouso, aparecer a fúria do mar. A árvore e a grama, a águia e o touro, a serpente e o grilo aparecem no realce de sua figura e se apresentam assim no que eles são.⁴²

Que as inclinações poéticas do fim da vida de Rothko encontrem uma resolução no diálogo com a arquitetura, isso é um fato sintomático de sua busca pelo originário e pela expressão da *noção do trágico* a ele inerente. Não é contraditório identificar simultaneamente, na Capela Rothko, as duas concepções filosóficas acima citadas. Tendo o seu ambiente interior impregnado da *negatividade* e do “*puro querer-dizer*” na relação entre pintura e espaço arquitetônico, a entrada no edifício marca um rompimento com o tempo profano linear e uma travessia para o trágico atemporal e sem conteúdo, que se configura como o puro ressoar da “Voz da consciência”, a dimensão essencial que prefigura na experiência humana a sua faculdade da linguagem e da morte. Por outro lado, é essa entrada no tempo e espaço míticos o que proporciona, no retorno ao lado

da obra de Rothko com a concepção espacial de Heidegger, o professor de filosofia Pedro Duarte (UNIRIO) afirma que a inspiração do filósofo, numa coincidência curiosa, teria vindo do complexo de Pesto, o mesmo visitado pelo artista. (DUARTE, Pedro. “A conquista espacial de Mark Rothko”. In: *Dois Pontos*. Curitiba, UFPR / São Carlos, UFSCAR, v.11, n.1, 2014, p. 178-179.)

42. HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010, p. 103.

de fora, um encontro renovado com o presente cotidiano, a instância da temporalidade e da significação, e permite olhar para o mundo da vida como se fosse a primeira vez.

Tentou-se, assim, no curso deste texto, através do conceito de “Voz” de Giorgio Agamben, lançar uma nova luz interpretativa sobre o enigma contido na pintura de Mark Rothko. A presente interpretação se originou a partir de uma vontade de encontrar, num certo caráter vago intuído em suas obras, uma correlação com o funcionamento das lacunas em branco contidas na pintura monocromática sino-japonesa (comentada no capítulo anterior). Nestas, a ausência de figuras indica a sua presença potencial, convocando a participação do observador no preenchimento das elipses visuais com sua imaginação. De um modo paralelo, também na obra de Rothko, principalmente nas *“Black-form paintings”* em que a vaguidão é mais manifesta, pensou-se que a expressividade se centraria, mais do que na obra em si, no espaço intermediário entre esta e o observador, valorizando um mesmo tipo de comunicação coparticipativa que a da pintura em *Sumi*. No entanto, seria complicado afirmar que, por trás da poética do artista, haveria uma referência à concepção de “Vazio” do Zen Budismo, até porque ele mesmo teria negado uma identificação com esta doutrina espiritual: *“People ask me if I am a Zen Buddhist. I am not. I am not interested in any civilization except this one. The whole problem of art is how to establish human values in this specific civilization.”*⁴³

A inexistência de uma relação direta, por outro lado, não exclui a possibilidade da semelhança – afinal, se pessoas chegaram a questioná-lo se ele seria filiado ao Zen, é porque algo em seu trabalho as levaram a relevar tal suposição. Curiosamente, mergulhando numa fonte de debate mais próxima aos interesses do artista, a que se dá em torno do tema

43. ROTHKO, Mark; LÓPEZ-REMIRO, Miguel (ed.). Op. cit., p. 126.

da morte na tradição da filosofia ocidental, descobriu-se uma concepção em certa medida análoga à do “Vazio” do Zen Budismo: a “Voz”, que seria para Agamben o “ter-lugar” da linguagem na experiência humana, enquanto permeada pela *negatividade*, uma nulidade absoluta de conteúdo, parece se comportar também como uma dimensão de potencialidade pura, onde toda possibilidade de conteúdo e de articulação de sentidos se recolhem à espera de sua manifestação na esfera da vida – não é à toa que ela é tida como o fundamento da linguagem no sentido de que “*vai ao fundo e desaparece*”, pois compreende em si a extensão da infinitude.

Estendendo essa articulação que se dá entre o som e a palavra para o terreno do estímulo sensorial e da significação em geral, foi possível entender a expressão cromática de Rothko na ótica de um “*puro querer-dizer*” que nada afirma em específico, mas que abarca em si toda possibilidade de significação. Tal funcionalidade corresponderia para o plano do observador como uma apreensão visual flutuante, que transitaria por diversos valores semânticos e distintas impressões sensoriais sem que se apegasse a qualquer uma delas. Com isso, a intenção era refletir sobre uma experiência da imagem na chave de uma inteligibilidade visual dinâmica, que enfatizasse a ambiguidade e problematizasse o campo da percepção.

A interpretação aqui apresentada não se quer de modo algum definitiva, ela se considera tão parcial como qualquer outra. Na verdade, vem de alguém que, até hoje, ainda não teve a oportunidade de presenciar a obra de Rothko ao vivo e somente a pôde olhar por meio de reproduções fotográficas. Ela se apoiou na literatura a respeito e nos testemunhos daqueles que a presenciaram e, no fim das contas, foi a imaginação o guia condutor de sua elaboração. Reflete, portanto, mais uma vontade pessoal de pensar possibilidades de flutuações na percepção visual do que realmente confrontar o enigma da expressividade do artista. Acredita, no

entanto, que se esta – como dizem – faz-se tão rica é porque seu mistério certamente seria insolúvel, vindo a ser uma fonte inesgotável para se pensar sobre a cor, a pintura e a imagem.

IDEIAS PARA SE ORIENTAR VISUALMENTE
PELA CIDADE



Ruelas em Tóquio e em São Paulo.

Numa reflexão sobre a paisagem urbana, Nelson Brissac Peixoto¹ caracteriza a metrópole contemporânea pela perda de sentido de seus monumentos:

Os monumentos tradicionalmente encarnam a “alma da cidade”, são fatores da memória coletiva que configuram a sua imagem. Hoje, porém, a estátua não serve mais de marco. A trama urbana, desfeita por contínuas obras e transferências de população, não pode mais ser traçada por seus habitantes. A cidade muda sem parar. Não tem mais desenhos nem rastros. Ninguém pode mais se situar nela. Onde não há mais história, não há mais como retrair em pedra o passado. A cidade moderna não tem mais monumentos. O critério para saber se uma cidade é moderna, diz ainda Benjamin, é a ausência de monumentos.²

Se antes as esculturas espalhadas pela cidade eram aquilo que fazia os habitantes olhar para cima, fornecendo a eles um marco para as medidas do espaço e do tempo, a cidade hoje é “*grande demais, confusa demais*,

1. Nelson Brissac Peixoto é filósofo e professor da PUC-SP. É organizador e curador do projeto Arte/Cidade.

2. PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. 3ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2003, p. 131. O autor exagera na qualificação da grande metrópole pela perda de seus monumentos, o espaço urbano ainda possui seus marcos – a torre Eiffel em Paris, o Cristo Redentor no Rio de Janeiro, etc. Consideramos, no entanto, que sua reflexão é precisa na descrição da sensação de desorientação tanto pelo excesso como pela impermanência dos conteúdos na cidade.

agressiva demais para que um urbanista, um arquiteto, um único artista possa desenhá-la, possa impor a ela seus desígnios de leitura e de articulação.”³

Entre as camadas sobrepostas de vias e construções em contínuo processo de transformação, cada mancha no concreto, cada vidro quebrado, cada lixo jogado, cada vestígio ou mesmo a falta dele designa uma narrativa independente, os marcos urbanos se perdendo no caos da saturação de conteúdos. Na metrópole contemporânea tudo é muito excessivo e pouco duradouro, de modo que sua paisagem, fragmentada em miríades de signos visuais, mostra-se complexa demais para se se deixar apreender facilmente.

A descrição acima coincide com a experiência que temos em São Paulo – ou melhor, ajuda a entender a falta dela, pois, no transitar diário pela cidade, sua paisagem por vezes parece se tornar invisível. Apesar de abrigar miríades de imagens e narrativas possíveis, a cidade afasta da experiência cotidiana a fruição estética de seu conteúdo. Uma das facetas de seu ordenamento é a demanda por agilidade e determinação no deslocamento, o que tende a abstrair a atenção mental do transeunte da sensorialidade corporal no processo de locomoção. Assim, em prol de uma praticidade objetiva (chegar do ponto A ao B), o olhar é desviado daquilo que não é essencial ao deslocamento, os detalhes da visualidade do entorno, reduzindo ou até mesmo removendo a paisagem da apreensão do espaço. Afinal, entre tentar estabelecer conexões entre os inúmeros elementos que compõem o caos urbano na rotina diária ou simplesmente ignorá-los, a segunda aparece como uma alternativa mais prática – o tempo é sempre curto demais para olhar ao redor.

Enquanto para nós em São Paulo a fragmentação das vistas e a primazia do fluxo parecem estar ligadas ao empobrecimento ou a anulação da

3. PEIXOTO, Nelson Brissac. “Arte & cidade”. In: *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 490.

fruição estética da cidade, por outro lado, na cultura japonesa esses dois elementos são tradicionalmente combinados para justamente condicionar uma orientação sensitiva pela espacialidade – não só no ambiente urbano como também na arquitetura e na representação pictórica. No contexto nipônico, aliás, a própria noção de espaço é concebida como indissolúvel da temporalidade, o que determina nas construções espaciais uma atenção especial à experiência física do transitar. Se a racionalização, a clareza geométrica no ordenamento, é a tônica da espacialidade ocidental desde o Renascimento, a capital japonesa Tóquio possui uma estrutura de difícil compreensão por via dessa lógica⁴, pois possui princípios bastante diferentes por trás do desenho de sua cartografia. Apesar de se tratar de uma metrópole contemporânea, isto é, modernizada pelo planejamento urbanístico, certas características históricas como, por exemplo, a ausência de centro ainda permanecem, sugerindo modos particulares de se orientar por suas vias.

No presente texto, pretende-se expor algumas propriedades básicas da espacialidade japonesa a fim de compreender, num plano geral, os modos de percepção e de orientação por ela condicionados, principalmente no que se refere à valorização da fruição estética pelo movimento em meio a uma visualidade fragmentada. Posteriormente, propõe-se pensar ideias sobre como a referência a essas características levantadas poderia condicionar focos de apreensão visual no deslocamento cotidiano pela cidade de São Paulo, buscando imagens de sua paisagem por um modo de olhar distinto ao determinado por seu ordenamento geral.

4. NEIVA, Simone; RIGHI, Roberto. “A importância da cultura na construção do espaço urbano no Japão”. In: *PÓS*. São Paulo, FAU-USP, v.15, n.24, 2008, p. 29.

I. Alguns pontos sobre a espacialidade japonesa

Segundo o artigo “*A importância da cultura na construção do espaço urbano no Japão*” de Simone Neiva, a espacialidade na cultura japonesa se constrói a partir de três noções básicas: *Kû* – vazio, *Oku* – profundidade, e *Ma* – intervalo⁵. Embora as três se interrelacionem intimamente entre si, mostrando-se muitas vezes imbricadas uma à outra, o *Ma* merece uma atenção especial, pois é o que mais se conecta à atenção dada ao movimento como elemento chave na construção espacial. As outras duas noções, portanto, serão abordadas a partir de sua relação com ele.

A professora Michiko Okano analisa o *Ma* a partir do ponto de vista da semiótica peirciana e o define como:

...como uma possibilidade, um quase-signo, que pode ser percebido quando se materializa, por exemplo, na arquitetura, nas artes, no cinema ou na dança. Nesse momento de concretização da possibilidade *Ma*, isto é, quando essa abstração se transforma em existência, em intervalo identificável pelos sentidos, ela se torna signo, sendo, portanto, semioticamente discriminável.⁶

Enquanto “quase-signo”, ele faria parte do senso comum do povo japonês: sendo conhecimento adquirido naturalmente pela herança cultural, não apresentaria uma necessidade de ser explicado por via da lógica no interior de seu próprio meio⁷. Por isso mesmo, em geral, é

5. *Ibidem*, p.30. As traduções são as fornecidas pelo próprio artigo e foram aqui colocadas somente para que se possa vislumbrar uma vaga ideia das esferas semânticas compreendidas nesses termos. Ao longo do texto eles serão preferencialmente referidos no original, dado que as traduções “vazio”, “profundidade” e “intervalo” possuem para nós certos sentidos que não correspondem com precisão às propriedades específicas dessas noções.

6. OKANO, Michiko. *Ma: entre-espaço da arte e comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume, 2012, p. 15.

7. *Ibidem*, p. 19.

considerado como indefinível e inefável, de modo que a abordagem pela racionalidade somente o distanciaria de sua essência⁸. Para a professora Okano, no entanto, se o *Ma*, enquanto elemento cultural naturalmente adquirido, não é passível de ser definido é porque ele ainda não teria ganho existência material. Ela o classifica na categoria da *primeiridade*⁹ da semiótica peirceana: estaria na esfera da experiência imediata, pura sensibilidade, dos japoneses. Algo só poderia ser dito e formulado sobre ele somente quando se atualiza em *segundidade* e *terceiridade*, em manifestações concretas como as artes¹⁰.

8. Ibidem, p. 23.

9. Primeiridade, segundidade e terceiridade são, para Peirce, categorias que correspondem ao modo como os fenômenos aparecem à consciência, esta considerada em sua amplitude e profundidade, abarcando além da razão (o nível superficial que permite um autocontrole) também as esferas dinâmicas das quais não se tem controle como as interferências do mundo interior (isto é, um paralelo do inconsciente freudiano) e do exterior (as forças objetivas que atuam sobre nós, derivadas tanto da percepção como das relações intersubjetivas e sociais). A consciência é tomada como “*lugar onde interagem formas de pensamento*” e as três categorias “*dizem respeito às modalidades peculiares com que os pensamentos são enformados e entretecidos*”. A primeiridade corresponde à consciência em seu estado atual puro, indivisível e não analisável. Nesse nível, há somente a experiência pura, “*aquilo que dá sabor, tom, matiz à nossa consciência imediata*”, mas que também é “*justo aquilo que se oculta ao nosso pensamento, porque para pensar precisamos nos deslocar no tempo, deslocamento que nos coloca fora do sentimento mesmo que tentamos capturar.*” Os sentimentos que nele aparecem são, assim, compreendidos como “quase-signos”, “*nossa primeira forma rudimentar, vaga, imprecisa e indeterminada de predicação das coisas.*” A segundidade corresponde à apreensão da existência como aquilo que perdura para além da fugacidade dos sentimentos. Trata-se daquilo que dá à experiência seu caráter factual, a consciência reagindo em relação ao mundo, “*existir e sentir a ação de fatos externos resistindo à nossa vontade.*” Finalmente, a terceiridade corresponde à camada da inteligibilidade e do pensamento em signo a partir da qual representamos e interpretamos o mundo. Nesse nível, a ideia mais simples que se apresenta é o signo, que a consciência produz para conhecer e compreender qualquer coisa e, portanto, trata-se de uma “*mediação irrecusável entre nós e os fenômenos.*” Referência: SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.40-54.

10. OKANO, Michiko. Op. cit., p. 24. Em sua pesquisa, o *Ma* é analisado sobretudo em suas manifestações na arquitetura (tanto a tradicional quanto a contemporânea) e no cinema.

Quando a noção abstrata do *Ma* se desenvolve em signo concreto, a professora a denomina “*espacialidade Ma*” e a identifica como a instalação de um entre-espaço:

A espacialidade *Ma* é um entre-espaço e pressupõe uma montagem, que pode se manifestar como intervalo, passagem, pausa, não ação, silêncio, etc. Essa semântica é identificada na própria formação do ideograma *Ma* 間, uma composição de duas portinholas, através das quais, no seu entre-espaço, se avista o sol (日).¹¹

間 = 門 + 日
(Ma) = (portinhola) + (sol)

A *espacialidade Ma* se manifesta como uma mediação, ela se insere entre dois elementos (ou momentos), criando uma distinção e separação entre ambos, mas também articulando a conexão e a passagem de um para outro. Ela pode ser concebida como uma “*fronteira*” no sentido de que é “*algo que separa e ata os dois elementos que intermedeia, criando uma zona de coexistência, tradução e diálogo.*”¹²

A ideia de entre-espaço aqui possui uma dupla conotação espaço-temporal, já que pode se manifestar como “*intervalo, passagem, pausa, não ação, silêncio*”. Isso se evidencia na composição das palavras “tempo” e “espaço”¹³ na língua japonesa.

11. Ibidem, p. 26.

12. Ibidem, p. 27.

13. Ambas as palavras *jikan* e *kukan* foram formuladas como traduções para os conceitos ocidentais de “tempo” e “espaço” presentes na filosofia. Para isso, adequaram-se as noções tradicionais com semântica aproximada (*toki* – momento e *kū* – vazio ou ar) para essas duas representações abstratas. São, portanto, neologismos que datam posteriormente à abertura do Japão para o Ocidente em meados do século XIX. Referência: verbetes para as palavras *jikan* e *kukan* no dicionário da língua japonesa *Kôjien*. (SHIN’MURA Izuru. *Kôjien*. 6ª ed. – versão eletrônica. Tóquio: Iwanami, 2013.)

Ma pode significar tempo quando composto com um ideograma temporal e espaço, quando se adiciona a um caractere com semântica espacial:¹⁴

時 + 間 = 時間

momento (toki) + Ma = tempo, ocasião (jikan)

空 + 間 = 空間

vazio (kû) + Ma = espaço (kûkan)

Segundo o arquiteto Arata Isozaki¹⁵, diferente do Ocidente em que tempo e espaço se apresentam como dois conceitos absolutos¹⁶, na tradição japonesa eles são tidos como interdependentes, “*emaranhados de maneira indissolúvel*”¹⁷. Tal característica se revela nas construções espaciais dessa cultura, que, em graus variados, pressupõem a temporalidade em suas composições, apresentando muitas vezes um desdobramento que se dá pelo movimento.

Assim, a *espacialidade Ma* pode se apresentar como uma fronteira, uma zona intervalar de coexistência ou de transição, o que na arquitetura da residência tradicional pode ser exemplificado pelo *genkan*, a entrada da casa, e pelo *engawa*, a varanda. Tanto um como outro estabelece uma zona intermediária entre o interior e o exterior, mesclando características de ambos os lados. O piso interior da casa japonesa possui uma altura

14. OKANO, Michiko. Op. cit., p. 41.

15. O arquiteto japonês Arata Isozaki (1931-) foi responsável pela organização da exposição “Ma: Espace-Temps du Japon” em Paris (1978). Este projeto tinha como objetivo mostrar para o Ocidente o *Ma* como uma faceta, à época, ainda pouco conhecida sobre a cultura japonesa. A exposição tornou-se um marco para o desenvolvimento de diversos estudos a respeito do tema, tanto no próprio Japão como em outros países.

16. Isto é, como duas grandezas distintas tradicionalmente objetivadas pela matemática, de modo que são caracterizadas também pela homogeneidade e a infinitude.

17. Idem.

elevada em relação ao chão de fora, pois entende-se como um espaço sagrado distinto do mundo secular exterior – a habitação não é só dos moradores atuais, mas também dos ancestrais. O *genkan* se caracteriza como uma área isolada em relação ao ambiente de fora, separado deste pela porta de entrada, mas que ainda se mantém ao nível do chão. Trata-se de um espaço em que se deixam os sapatos e os guarda-chuvas, em que se despe das sujeiras de fora para se preparar para pisar o interior da residência. É portanto, uma área em que se estabelece um ritual de transição. Já o *engawa*, uma espécie de varanda que contorna por fora os recintos da residência, situa-se no nível elevado do interior como se fosse um prolongamento desse espaço, mas se mantém aberto às intempéries do ambiente externo. O seu piso é de madeira e é costume transitar por ele com chinelos, enquanto os recintos internos são forrados de *tatami*¹⁸, onde normalmente se anda descalço¹⁹.

Para a professora Okano, os exemplos anteriormente mencionados correspondem mais à característica de coexistência do que à de transição, pois esta pressupõe uma participação maior do fator temporal. A *espacialidade Ma* como zona de transição é pensada por ela na chave de um “*sistema de elaboração intervalar adaptativa*” na mudança de um ambiente para outro e sua finalidade é concebida como “*obter uma acomodação progressiva do corpo para a introdução do novo*”²⁰. Essa característica é exemplificada no percurso de peregrinação (*sandô*) do

18. *Tatami* é um tipo de piso macio feito de palhas de arroz entrelaçadas que cobre o interior dos recintos nas casas japonesas. A dimensão de um *tatami* segue o padrão de aproximadamente 180x90cm e o tamanho dos recintos geralmente é medido por quantos *tatami* o forram (3 *tatami* – 180x270cm, 4 *tatami* e meio – 270x270cm, 6 *tatami* – 270x360cm, etc.).

19. “*Quanto mais exposto o pé, maior o contato com o chão, maior é a hierarquia do ‘lugar’, nessa arquitetura que se experiencia com o corpo por meio das múltiplas percepções.*” Ibidem, p. 86.

20. Ibidem, p. 87.



Acima: o *genkan* visto de fora (área onde estão os sapatos).
Abaixo: o *engawa* (a varanda).

santuário xintoísta de Ise²¹ e na disposição de passarelas nos jardins japoneses. No Santuário Ise, o *sandô* se inicia no portal de entrada (*torii*) e se prolonga pela passagem sobre a ponte Uji, por trilhas forradas de pedregulhos, uma zona de ablução, uma escadaria e termina na cerca (*kekkaï*), que envolve e restringe o acesso ao santuário central. O trajeto como um todo estabelece uma transição entre o território secular e o divino, o que é reforçado pela experiência sinestésica da caminhada com alto grau de estímulos sensoriais e pela purificação na zona de ablução, onde se lavam a boca e as mãos²². A entrada no santuário em si é proibida e o único contato que se tem com ele se faz por um vislumbre de longe por entre as cercas²³. O foco, portanto, é dado ao ritual da caminhada em si, é ele que permite ao peregrino a conexão gradual com o divino. Desse modo, a *especialidade Ma*, como zona intervalar de transição, pode ser verificada no *sandô* como um todo e também na transferência entre suas partes, cada uma se apresentando como uma camada espacial e sónica de maior proximidade com o sagrado.

A ênfase na experiência do transitar pode ser verificada também na estrutura dos jardins *roji niwa* (jardim-ruela das casas de chá) e *kaiyûshiki kôen* (jardim de passeio). O primeiro se refere ao percurso que se faz da entrada do terreno até o casebre onde se realiza a cerimônia do chá. Nele, é disposta uma sequência de pedras pouco espaçadas (*tobiishi*), que determinam um ritmo lento de caminhada. Geralmente, essa passarela

21. O Santuário Ise (Ise Jingû) situa-se na província de Mie. Trata-se de um complexo xintoísta que inclui, além do percurso de peregrinação *sandô* e o santuário central dedicado à deusa do sol Amaterasu-Ômikami, também uma estrutura dedicada ao deus da agricultura Toyouke no Ômikami e mais uma série de outras menores, totalizando a quantidade de 125 santuários. Referência: web site oficial do Ise Jingû (<http://www.isejingu.or.jp/about/index.html>).

22. OKANO, Michiko. Op. cit., p. 88-89.

23. Essa inacessibilidade remete à noção de *Oku*, a profundidade, que será abordada mais adiante.



Ise Jingû - Santuário Ise
Acim: Ponte Uji - trecho inicial do caminho de peregrinação *sandô*.
Abaixo: vista do santuário central cercado pelo *kekai*.

é rodeada de vegetações que restringem a visualidade, procurando simular uma trilha na montanha. O *roji niwa* tem como finalidade operar a adaptação do ânimo do transeunte para um estado mais meditativo, condizente com a prática da cerimônia. O *kaiyûshiki*, por outro lado, tem uma escala muito maior. Voltado para a fruição estética, ele é formado por passarelas ao redor de um lago marcadas por diversos pontos de parada, onde se descortinam composições visuais privilegiadas de sua paisagem. Tem como característica o “*desenho orgânico e descentralizado*”²⁴ em que a disposição dos elementos é construída pela técnica do *miegakure*²⁵, a alternância entre barreiras visuais e a abertura de vistas pitorescas:

Ao se caminhar pelo jardim, entra-se num lugar escuro, cheio de árvores, e, logo após, tem-se a surpresa de se deparar com uma ampla paisagem. Encontra-se aqui uma espécie de esconde-esconde visual, em que se produz um drama na trajetória, por meio de sucessivos ocultamentos e posteriores prazeres de descoberta de paisagens inusitadas.²⁶

Esse tipo de jardim não privilegia a visão panorâmica – mesmo nas vistas abertas, algumas partes sempre se mantêm ocultas. A sua estratégia consiste em “*oferecer um signo incompleto ao visitante*”, provocando a sua imaginação e “*convocando-o a completar esse signo apresentado*”²⁷. Ele favorece, assim, o deslocamento corporal e a apreciação por múltiplas perspectivas, a fruição contínua de sequências visuais fragmentadas reforçadas pelo desenho assimétrico e pelo “*esconde-esconde visual*” do

24. Ibidem, p. 93.

25. *Miegakure* pode ser traduzido como mostrar e esconder. Trata-se da técnica de sempre ocultar certas porções das vistas, obstruindo a visão panorâmica e privilegiando a apreciação sequencial pelo deslocamento. A paisagem, assim, é experienciada da parte para o todo.

26. A descrição se refere ao jardim da Vila Imperial Katsura (Katsura Rikyû) de Quioto. (Ibidem, p. 96.)

27. Ibidem, p.95.



Acima: *roji niwa* que dá acesso à sala de chá “Chikuin” no Jardim Shôkadô em Quioto.
Abaixo: vistas do jardim da Vila Imperial Katsura, Quioto.

miegakure. Os diversos fragmentos de paisagem coletados ao longo do passeio seriam montados numa unidade mental, esta composição sendo particular para cada indivíduo que passa pela experiência.

Um tipo de fruição semelhante é oferecida pelas pinturas em rolo horizontais (*emakimono*). Descendendo das pinturas de paisagem chinesas (das quais se discorreu no primeiro capítulo), no Japão, esse formato teve ampla difusão no gênero da pintura narrativa (*monogatari-e*). O suporte em rolo horizontal, geralmente de curta altura (cerca de 30cm) e longa extensão lateral (podendo chegar a mais de 10m), é feito para ser apreciado estendido e parcialmente aberto sobre o chão ou uma mesa. Desse modo, as cenas figuradas são sempre vistas de trecho em trecho ao se desenrolar o suporte com a mão esquerda e enrolar com a direita. A perspectiva comumente adotada é a do “olho de pássaro”, um ponto de vista aéreo que se desloca lateralmente, revelando aos poucos os eventos narrativos. Se tal perspectiva coincide com o ponto de vista do observador e o conecta à representação, por outro lado, a leitura também se dá por sua projeção mental ao interior das cenas. O observador se vê no interior da espacialidade representada, transita por ela, indo de encontro aos personagens e eventos que contam a história. Pode se verificar a presença da *espacialidade Ma* nos trechos vazios que intervalam a sucessão dos acontecimentos, conferindo ritmo no desenrolar da trama. Ela estabelece uma transição entre um evento narrativo e outro, fornecendo uma pausa para a assimilação do que já foi e ao mesmo tempo atizando a curiosidade para o que está por vir. Também, o formato, oferecendo sempre uma imagem fragmentada do todo, favorece – como nos jardins *kaiyūshiki* – a montagem mental, uma síntese particular da experiência única de cada observador.

A paisagem fragmentada também é típica da organização urbana das cidades japonesas. Segundo o artigo de Simone Neiva, mesmo nas



Shigisan Engi

(Rolo horizontal, 879,9x31,7cm, séc. XII)

Museu Nacional de Nara

Ao adentrar os muros da residência, notamos que os personagens estão agitados, surpresos. Logo mais, descobrimos a razão: tonéis de arroz estão flutuando pelo ar.

metrópoles modernizadas como Tóquio, a cartografia ainda resguarda o arranjo espontâneo de sua origem. Os antigos vilarejos teriam se formado pela construção dispersa de residências na base das montanhas, obedecendo a um padrão de expansão orgânica denominado *arare* ou *isogai*. Segundo a autora, *arare* se refere ao modo como as folhas outonais caem e se dispersam pelo chão e *isogai*, ao modo como as conchas são encontradas espalhadas pela areia da praia²⁸. Esse tipo de arranjo reflete hoje em dia nas quadras de desenho irregular e nas ruas estreitas, tortuosas, intrincadas, que em geral não possibilitam vistas abertas e confundem o senso de direção de quem não é habituado a seus caminhos²⁹. Uma citação de Roland Barthes retirada de “*O império dos signos*” dá uma dica sobre como se orientar em Tóquio:

Essa cidade só pode ser conhecida por uma atividade de tipo etnográfico: é preciso orientar-se nela, não pelo livro, pelo endereço, mas pela caminhada, pela visão, pelo hábito, pela experiência; toda descoberta é aí intensa e frágil, só poderá ser reencontrada pela lembrança do rasto que deixou em nós: visitar um lugar pela primeira vez é, assim, começar a escrever: como o endereço não está escrito, é preciso que ele funde sua própria escritura.³⁰

28. A autora também afirma que, apesar de o desenho ortogonal – por influências chinesas – ter sido adotado na fundação das cidades de Nara (710) e Quioto (794), o modelo não perduraria e a preferência japonesa se daria pela ocupação espacial assimétrica e irregular. (NEIVA, Simone; RIGHI, Roberto. Op. cit., p. 37.)

29. “*Tóquio, para os ocidentais, parece uma colcha de retalhos mal cortados e envolvidos por ruas tortuosas nada similares às outras metrópoles contemporâneas. Para eles, o desenho da cidade parece pouco lógico e funcional.*” (Ibidem, p. 38.)

30. BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p. 51. As cidades japonesas possuem um outro sistema de endereço em que as ruas geralmente não têm nomes. A localização se dá pelo nome do bairro e a numeração das quadras. Sendo estas de desenho irregular, é muito difícil se orientar pelo endereço escrito. Como o próprio Barthes comenta, normalmente os habitantes se guiam a partir de pontos de referência e é comum o hábito de preparar um rápido esboço do mapa para ir a um local desconhecido.



Como nas pinturas em rolo narrativas, a cidade japonesa apresenta uma sucessão de elementos dispersos e estes, tendo um histórico que remonta à espontaneidade dos vilarejos, não aparentam ter uma relação clara e intencional entre si³¹. Se para orientar-se em suas ruas é necessário habituar-se a elas, aqui também os fragmentos de paisagem devem ser compostos num panorama mental particular. A *espacialidade Ma* se encontra justamente na aparente desconexão entre os elementos: é preciso desvendar uma relação entre as partes no processo de construção da imagem mental³².

Barthes comenta também sobre uma outra característica peculiar de Tóquio: o centro vazio. Em oposição à estrutura concêntrica das cidades ocidentais em que, obedecendo ao movimento do pensamento metafísico de sua cultura para o qual “*todo centro é o lugar da verdade*”³³, Tóquio organiza-se em torno de um território vazio, onde não há atividades urbanas e de onde os trajetos se desviam, refletindo uma tendência ao movimento centrífugo.

Uma das duas cidades mais poderosas da modernidade é, portanto, construída em torno de um anel opaco de muralhas, de águas, de tetos e de árvores, cujo centro não é mais do que uma ideia evaporada, subsistindo ali não para irradiar algum poder, mas para dar a todo o movimento urbano o apoio de seu vazio central, obrigando a

31. NEIVA, Simone; RIGHI, Roberto. Op. cit., p. 35.

32. A respeito disso, ver o comentário de Michiko Okano sobre a concepção de “espaço multicamadas” do arquiteto Hiromi Fujii. “*O ponto de vista único da perspectiva torna-se, nesse sistema, fragmentado e múltiplo, o que constrói vários pontos de vista que se locomovem por meio da ação do corpo humano, no tempo. Ele (o arquiteto) chama a atenção para algo a ser desvendado na relação entre as partes, e a espacialidade Ma é uma maneira pela qual se permite pensar sobre o espaço.*” (OKANO, Michiko. Op. cit., p. 94.)

33. A respeito do centro das cidades ocidentais, diz Barthes: “*...é nele que se reúnem e se condensam os valores da civilização: a espiritualidade (com as igrejas), o poder (com os escritórios), o dinheiro (com os bancos), a mercadoria (com as grandes lojas), a fala (com as ágoras: cafês e passeios); ir ao centro é encontrar a “verdade” social, é participar da plenitude soberba da “realidade”.*” (BARTHES, Roland. Op. cit., p. 43-46.)

circulação a um perpétuo desvio. Dessa maneira, dizem-nos, o imaginário se abre circularmente, por voltas e rodeios, ao longo de um sujeito vazio.³⁴

Segundo Simone Neiva, esse vazio teria historicamente se originado com a destruição do castelo de Edo em 1657 – o terreno ainda resguarda a sua ruína. Ali também se situa o palácio imperial, “*morada escondida pela vegetação, protegida por fossos de água, habitada por um imperador que nunca se vê, isto é, literalmente, por não se sabe quem.*”³⁵ O centro vazio, que é uma característica não só de Tóquio, mas comum das cidades japonesas, remete à noção de *Oku*, a profundidade. Porém, antes de entrar nesse assunto, cabe discorrer brevemente sobre o sentido do vazio (*Kú*) na espacialidade japonesa.

Por um lado, a noção do *Kú* remonta à origem do *Ma*. Segundo a professora Michiko Okano, a noção do *Ma* provém de uma antiga prática xintoísta em que se demarca uma área com quatro pilastras, isolando-a como um território sagrado no qual uma figura divina é invocada³⁶. O foco do ritual, porém, não estaria na manifestação concreta do divino, mas antes no ato da espera, no intervalo em que essa aparição se faz potencial. A área vazia demarcada é, assim, compreendida como uma disponibilidade espaço-temporal para o advento do sagrado. Assim como na peregrinação pelo Santuário Ise em que se opera uma adaptação progressiva para se aproximar do território sagrado, mas nunca se adentra o santuário central em si, na montagem das quatro pilastras também é instalado um entre-espaço de aproximação com o divino, mas essa estrutura é provisória e logo é desmontada. O vazio introduzido é, assim, apreendido não como na nossa concepção de algo que nada contém, mas antes como um território que abriga uma presença invisível.

34. Ibidem, p. 46.

35. Idem.

36. OKANO, Michiko. Op. cit., p. 69.

Por outro lado, essa ideia preexistente sobre o espaço vago seria posteriormente reforçada com a introdução dos ensinamentos budistas, especialmente do Zen no período Kamakura. Sobre a concepção do *Kû* nessa doutrina – o “Vazio” como a dimensão originária de todo fenômeno que se dá no mundo – já foi comentado no primeiro capítulo da presente dissertação. Além das lacunas brancas nas pinturas em *Sumi*, a expressão dessa noção se daria em outras diversas produções culturais. Simone Neiva comenta a respeito da importância dada ao *kûkaku*, o “traço imaginário”, na arte da caligrafia (*shodô*)³⁷. Trata-se da linha invisível que conecta, pelo ar, o movimento de um traçado e outro no manuseio do pincel – são os momentos em que este não toca a superfície do suporte. Embora oculta aos olhos, seu desenho é sugerido pelo tônus expressivo contido no início e no fim de cada traço de pincel e ela é considerada como tendo um peso tão relevante, para a harmonia da composição, quanto a forma escrita em si. O *kûkaku* é *espacialidade Ma*, no sentido de entre-espaço de conexão, transição e coexistência, e ao mesmo tempo é um vazio (*kû*) como possibilidade pura, que ressalta o valor da imaginação tanto no processo da fatura expressiva como no da leitura apreciativa.

A simultaneidade entre as duas noções é verificada também na modularidade dos recintos na casa japonesa. Segundo a professora Okano, no vocabulário cotidiano, um recinto forrado de *tatami* é genericamente chamado de *Ma*³⁸. Esse espaço que, em geral, é desprovido de móveis pode se transmutar em diversos tipos de ambiente de acordo com o contexto:

37. NEIVA, Simone; RIGHI, Roberto. Op. cit., p. 31.

38. OKANO, Michiko. Op. cit., p. 81.



Caligrafia: Kôetsu Hon'ami (1558-1637)

Pintura: Sôtatsu Tawaraya (séc. XVII)

Shikisoukashitaewakakan - Rolo de Poesias Waka com Pintura Decorativa de Ervas e Flores nas Quatro Estações

(caligrafia em *Sumi* e pintura em pó de ouro e de prata s/papel)

Coleção particular

Um mesmo recinto de quatro *tatami* e meio (aproximadamente 2,70 x 2,70m) pode transformar-se num dormitório quando se estende o *futon* (colchoado para dormir) ou numa sala de estar, ou de jantar, se um *ozen* (mesa baixa e dobrável) e almofadas *zabuton* forem arranjados.³⁹

O recinto *Ma* mostra-se, assim, como um espaço essencialmente vago no sentido de ser disponível para variadas possibilidades de adaptações. Tal característica não se refere somente a seu conteúdo, mas também as suas fronteiras são flexíveis. Elementos divisores que o rodeiam como as portas de correr *fusuma* e *shôji*⁴⁰ podem ser abertas ou removidas, conectando a extensão de um ambiente a outro, e, por outro lado, biombos também podem ser posicionados, isolando pequenas áreas em relação ao todo. Sujeito a transmutações de acordo com a atividade humana ocasional, as montagens desse espaço são sempre transitórias, refletindo a consciência da efemeridade como um componente ativo na vivência do dia a dia.

Dessa maneira, o *Kû*, tanto quanto o *Ma*, é um elemento cotidiano na espacialidade japonesa, razão pela qual, para esse povo, não causa estranhamento a vacuidade dos centros de suas cidades. Aliás, a presença dessa característica pode até mesmo ser vista como desejada para se manterem vivos o mistério e a imaginação no dia a dia, o que nos leva a abordar a terceira noção espacial básica compreendida nessa cultura, o *Oku*. Este seria um conceito desenvolvido pelo arquiteto Fumihiko Maki como uma “*profundidade oculta que se alcança pela sobreposição de dobras espaciais*”⁴¹. Ele corresponde não só à valorização daquilo que é

39. Ibidem, p.82.

40. Ambos são painéis com revestimento de papel. A diferença é que no *fusuma* se usam papéis opacos e no *shôji*, translúcidos (para deixar penetrar a luz).

41. Ibidem, p. 90.



Fotos de um mesmo recinto *Ma* na casa japonesa. As portas de correr *fusuma* e *shōji* foram removidas na imagem abaixo, juntando os ambientes num único espaço contínuo e também tomando de empréstimo, na composição estética, a vista do lado de fora.

misterioso e de difícil acesso, mas também à predileção pela espacialidade labiríntica composta de múltiplas camadas de profundidade – cada qual constituindo uma *espacialidade Ma* – que envolve e oculta o mistério. O anteriormente mencionado santuário central de Ise seria um desses *Oku*. A caminhada pelo *sandô* proporciona uma preparação gradual da mente e do corpo para a aproximação com o sagrado, mas não atinge um clímax. A inacessibilidade ao centro e a ênfase na experiência do trajeto, no qual segue-se adentrando uma série de camadas de profundidade, revela que o “*oku pressupõe sempre um outro oku*”⁴², este podendo ir para além do limite físico do espaço, em direção ao invisível do vazio acessível somente pela imaginação.

De acordo com Simone Neiva, a origem do *Oku* remonta à era Yayoi (c. Séc. III a.C.-Séc. III d.C.) com o início das atividades agrícolas e a migração da população para as planícies⁴³. Na montanha, habitat anterior dos vilarejos, seriam erguidos os *okumiya*, santuários para abrigar as divindades locais. Situados no interior profundo das sendas da montanha, ao contrário das igrejas ocidentais erigidas no marco central das povoações, os *okumiya* mantinham-se longe da visualidade cotidiana da população comum, a consciência de sua existência sendo suficiente para sustentar uma conexão com o sagrado no dia a dia⁴⁴. Essa antiga relação entre os vilarejos e a montanha estabelece no imaginário comum a importância e o valor dado ao que é oculto e misterioso, seus resquícios prevalecendo até hoje na estrutura das malhas urbanas.

Sobre esse assunto, Simone Neiva afirma que, nos mapas antigos de Tóquio, “*verifica-se que os caminhos que vinham da periferia ao interior*

42. *Ibidem*, p. 91.

43. NEIVA, Simone; RIGHI, Roberto. *Op. cit.*, p. 33.

44. Ocasionalmente eram realizados rituais de transferência das divindades das montanhas para os vilarejos e as plantações de arroz, assim como a trajetória inversa para a despedida. (OKANO, Michiko. *Op. cit.*, p. 90.)



Acima: portal *torii* para o *okumiya* do santuário Katori Jingū na província de Chiba.
Abaixo: último *torii* de uma série disposta ao longo de uma trilha na montanha para o *okumiya* do santuário Mitsumine Jinja na província de Saitama.

das quadras, dirigiam-se para onde antes estavam santuários, templos e residências de samurais.”⁴⁵ A sobreposição de componentes urbanos ao longo do tempo teria criado um complexo emaranhado em torno dessa estrutura, mas nunca deixando de remeter às sendas irregulares da vegetação original da montanha. Atualmente, as camadas formadas no tempo “*envolvem, escondem, protegem, dão profundidade e criam mistério*” em torno dos antigos núcleos ocultos, que subsistem, como bem notado por Barthes, como uma “*ideia evaporada*”, formando os inúmeros centros vagos das cidades japonesas. A evaporação, portanto, não anula a sua presença: o invisível envolto na profundidade prevalece como ponto de referência para a orientação urbana e esta não necessariamente tem a finalidade de apontar endereços. Ela antes tem o papel de manter vivos na sociedade os valores de sua convivência diária com o mistério e a imaginação.

Assim, pela interrelação entre as noções de *Kú*, *Oku* e *Ma*, verifica-se nas construções espaciais japonesas uma primazia dada ao movimento. O *Kú* como elemento invisível nutre a imaginação, o *Ma* como entre-espaço estabelece a adaptação progressiva psicossomática do indivíduo que transita e o *Oku* como profundidade estende a ação de se enveredar potencialmente ao infinito. Os seus reflexos sobre a malha urbana se encontram na ocupação irregular dos edifícios e no desenho tortuoso e intrincado das vias, que em vez de endereçarem o transeunte a pontos específicos, antes favorecem a sua errância pela espacialidade labiríntica da cidade. Se, como disse Barthes, a orientação por ela se dá pela sensorialidade e pelo hábito, pela experiência física do corpo, acaba que é a memória pessoal construída pela coleção de seus múltiplos fragmentos de paisagem que direciona a ação de caminhar. E numa cultura que valoriza a efemeridade, todo momento é frágil e único, toda passagem é

45. NEIVA, Simone; RIGHI, Roberto. Op. cit., p. 33.

uma nova passagem, de modo que o hábito se constrói e diariamente se reconstrói, revelando que a assimilação do espaço é algo em permanente estado de processo, um puro transitar que não remete a um ponto de chegada.



Imagem aérea da região central de Tóquio onde se situam o antigo castelo de Edo e o atual Palácio Imperial.

II. Reflexões sobre o transitar pela cidade de São Paulo

Entendemos que a visualidade fragmentada e a prioridade dada ao movimento são duas características marcantes da constituição espacial da cidade de São Paulo, mas evidentemente aqui elas funcionam de um modo muito distinto da tradição cultural japonesa. Entre as várias diferenças, duas podem ser destacadas como fundamentais: a de escala e a de perspectiva.

A diferença de escala remete à caracterização da megalópole como um caos urbano. Enquanto, no contexto japonês, a fragmentação da visualidade, de acordo com o estudo acima apresentado, decorre da estratégia estética de dispor signos incompletos, provocando a imaginação dos transeuntes, em São Paulo a incompletude signica se dá pela perda de referências em meio a uma saturação de conteúdos. A sobreposição de inúmeras camadas de construções entre sobrados, puxadinhos e edifícios revelam que em cada canto há uma narrativa independente, gerando uma composição de elementos aparentemente desconexos. Tal fenômeno a princípio poderia provocar a curiosidade dos transeuntes, mas tudo é muito excessivo: entre imaginar relações possíveis numa miríade de informações desarticuladas, é mais fácil desviar o olhar da paisagem. Ademais, encontrar entre-espços disponíveis nesta cidade parece algo praticamente impossível quando até mesmo as pequenas plantas que brotam magicamente de uma rachadura no concreto parecem competir pela ocupação do espaço urbano.

Em relação à diferença de perspectiva, cabe ressaltar que a primazia do movimento na cultura japonesa toma como medida referencial o corpo humano. Tanto na cidade como nos jardins ou na pintura, a ausência de vistas panorâmicas e o descortinar de surpresas sequenciais a serem descobertas na interação pelo deslocamento revelam que a disposição de

signos, vistas ou camadas espaciais se dá a partir de sua relação com o corpo⁴⁶, refletindo um modo de construir espacialidades (e também de interpretá-las) que se orienta da parte para o todo. Por outro lado, na metrópole contemporânea, o traçado das vias atende às determinações de um planejamento urbano que tem como finalidade básica agilizar os fluxos de veículos e transeuntes. Nesse caso, a atenção dada ao movimento se entende como a prescrição de uma funcionalidade geral para a circulação urbana, tendo em vista compatibilizar a necessidade diária do deslocamento com a grande extensão territorial da cidade, encurtando as distâncias pelo planejamento de vias e meios de locomoção rápidos e eficazes. Reflete, portanto, um modo de pensar que parte da perspectiva panorâmica (a cartografia da cidade como um todo) para em seguida abordar os componentes particulares (cada bairro, área comercial ou residencial, rua, esquina, etc.). Sendo a referência primordial o ordenamento geral da cidade, a experiência física do corpo tende a ser desconsiderada na constituição do espaço.

Também do ponto de vista do transeunte a tendência é se orientar do todo para a parte, priorizando o objetivo do deslocamento frente a experiência física. Principalmente para quem diariamente precisa se deslocar por grandes distâncias, mover-se com rapidez e praticidade, economizar tempo e atenção são demandas cotidianas para cansar menos. Na locomoção diária, a tendência é abstrair-se da paisagem urbana: o trajeto é mentalmente despido de tudo o que o compõe, sobrando apenas um traçado geométrico imaginário que liga o ponto A ao B. A referência para a orientação é o local da cidade em que se precisa estar e a que horas, de modo que o trajeto como um todo tem precedência sobre as partes que o integram.

46. No caso da pintura, com o olhar – mas lembrando que a apreciação pictórica se dá também por uma projeção imaginária do observador na espacialidade interna das cenas representadas.

No entanto, apesar de abarcar essas características, São Paulo mostra-se como uma cidade de difícil orientação. Se de um lado os traçados de suas vias atendem a planejamentos que visam a funcionalidade (estes mesmos sem muita complementariedade entre si, dado que refletem interesses populares, políticos e econômicos muitas vezes divergentes), de outro, a espontaneidade também é característica de seu modo de crescimento, resultando em acúmulos e sobreposições de vias e construções, uma expansão em parte orgânica e em parte racionalizada, que acaba implicando numa cartografia um tanto quanto labiríntica. A malha urbana procura dar preferência à homogeneidade geométrica do padrão da grelha, mas a topografia regional irregular interfere em seu desenho, forçando em muitos pontos o desvio das linhas. Não só esses desvios confundem a orientação, mas também a frequente ausência de perspectivas abertas. Raramente se vê regiões planas na cidade, os morros e as depressões, somados aos grandes edifícios que os ocupam, formam amplas barreiras visuais, impedindo a clareza da direção para onde está se seguindo. Assim, andar pelas ruas sem um mapa em mãos ou um conhecimento prévio das direções que elas tomam é muito complicado — para se perder, basta dobrar uma esquina à qual não se está familiarizado.

Por isso, orientar-se pela cidade exige uma habituação a seus caminhos: é preciso percorrê-los ao menos algumas vezes para conhecê-los. Na primeira vez que se toma um trajeto, a experiência pode se revelar rica de sensorialidades: todos os detalhes importam, desde a cor do prédio de uma esquina, a pichação num muro ou até mesmo o lambe-lambe colado numa lata de lixo. Entretanto, como dito anteriormente, para quem a demanda diária é pela rapidez e eficácia na locomoção, o trajeto tende a ser mentalmente sintetizado num simples traçado geométrico. A habituação ao caminho, longe de se reconstruir a cada dia em meio à captação de fragmentos de imagens, gradualmente se abstrai

da visualidade, empobrecendo ou até mesmo anulando a apreensão da paisagem. Um fator decisivo para esse fenômeno é a saturação de conteúdos: tudo é excessivo demais para diariamente receber a atenção do transeunte.

Paola Berenstein Jacques⁴⁷ relaciona a gradual perda da experiência física no ambiente urbano com o surgimento da figura do “homem *blasé*” como descrita já no início do século XX pelo sociólogo alemão Georg Simmel: “*aquele que para suportar o choque metropolitano protege sua vida subjetiva contra a violência da grande cidade.*”⁴⁸ Esta violência seria o excesso de estímulos, a “*intensificação da vida nervosa*”, o “*choque brutal da experiência da alteridade radical na metrópole*”, que influem profundamente sobre o psiquismo do indivíduo, levando-o a buscar proteção na indiferença. Na contramão da atitude *blasé*, a autora identifica a prática do flaneurismo:

O *flâneur*, a partir de Charles Baudelaire, era aquele que não se protegia psicologicamente mas, justo ao contrário, buscava a experiência do choque com o Outro, com os vários outros anônimos, a embriaguez da multidão – uma relação entre anonimato e alteridade que constitui o espaço público metropolitano.⁴⁹

Na leitura de Baudelaire, verifica-se ainda que, no choque do *flâneur* com o entorno e as multidões, é ressaltada a perspectiva de um *olhar infantil*, isto é, uma espécie de modo de apreensão com a sensibilidade especialmente apurada e livre de juízos pré-moldados⁵⁰. Para a professora Berenstein, esse tipo de prática da errância pela cidade

47. Paola Berenstein Jacques é arquiteta urbanista e professora da UFBA.

48. JACQUES, Paola Berenstein. “Experiência Errática”. In: *REDOBRA*. Salvador: FA-UFBA, v.3, n.9, 2012, p. 193.

49. *Ibidem*, p. 194.

50. BAUDELAIRE, Charles. “O pintor da vida moderna”. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 854-859.

pode ser compreendido como um meio de confrontar – consciente ou inconscientemente – o domínio da orientação funcionalista do planejamento urbano moderno, pois é capaz de gerar imagens e narrativas avessas ao seu ordenamento cartográfico.

Entre o *flâneur* e o *blasé*, nota-se uma diferença de ânimo em relação aos mesmos estímulos: um quer a embriaguez e o outro evita a ressaca. De um lado isso reflete numa atitude de confronto com a funcionalidade, de outro, na adequação anestesiada à mesma. É possível se situar na zona intermediária entre os dois extremos. Nada impede que, no deslocamento cotidiano pela cidade, sem abandonar o ritmo do fluxo, a paisagem possa ser experienciada a partir da referência corporal como no caso da tradição cultural japonesa, a transição pelo espaço urbano sendo apreendida da parte para o todo. O simples ato de desligar-se do objetivo do trajeto, e atentar-se ao caminho já pode ser visto como um modo de confrontar o ordenamento da cartografia. Caminhar pelas ruas a cada vez como se fosse a primeira, esta é uma proposta para orientar-se visualmente pela cidade.

Não é necessário, como faz o *flâneur*, vagar erratically buscando o choque, pois este já está em todo lugar, manifesto no caos urbano. Basta apontar o olhar para a banalidade ao redor, tudo abriga uma miríade de narrativas possíveis. Não há vazios nem entre-espacos como na espacialidade japonesa, tudo é excessivamente visível, tangível, material, mas, curiosamente, o invisível parece se encontrar na própria visualidade, pois esta se mostra muito maior e mais complexa do que o olho e a mente conseguem captar. Isso se mostra evidente quando experimentamos fotografar uma vista: os detalhes afloram na imagem – cada tijolo de um muro ou cada telha de um galpão se revelam em seu desenho único. Um simples clique é capaz de condensar mais informações do que notaríamos em horas de contemplação. Mas, ao mesmo tempo, quando olhamos

atentamente para a imagem, algo da vitalidade dos objetos se perde: sua realidade parece se achatar, talvez para se adequar à linearidade do mecanismo perspectivo. A saturação de conteúdos impede a apreensão total da paisagem: as lacunas surgem não pela ausência de elementos visuais, mas por seu transbordamento. Há um mistério naquilo que escapa ao entendimento e preencher essas lacunas, tentando estabelecer uma conexão entre as partes, exige o esforço da imaginação.

O Metrô parece uma metáfora do que se disse anteriormente sobre o ordenamento da cidade pela eficácia do fluxo urbano, tendo como efeito colateral o apagamento da paisagem na experiência cotidiana: em suas galerias, escadarias e túneis subterrâneos, puramente voltados para a circulação dos passageiros, não há o que ver ou experienciar (a não ser talvez a espera das filas ou do tempo das viagens). Entramos numa estação e saímos em outra; de alguma maneira, os dois bairros pelos quais passamos se conectam, mas não temos uma apreensão desse meio. A aparência ao redor pode mudar bruscamente: em um lugar estava chovendo violentamente, em outro sequer há resquícios de poças pelo chão. No lugar de uma adaptação progressiva do corpo entre ambientes, experimentamos nele uma ruptura espacial, a fragmentação da paisagem levada à radicalidade. A desconexão entre as partes gera um enorme vazio entre elas, experienciamos no dia a dia uma cartografia cheia de enormes buracos. As cenas que presenciamos independentemente só poderiam ser conectadas mentalmente – as imagens fragmentadas do espaço urbano poderiam ser compostas num panorama particular, mas as lacunas são grandes demais para que se possa desvendar uma relação entre as partes. É preciso inventar essa zona intermediária.

Quando nos deslocamos da centralidade das estações em direção ao interior dos bairros, é possível nos atentar, a partir da ótica do fluxo cotidiano, ao modo como as sequências de vistas aparecem

progressivamente. A topografia irregular da cidade de São Paulo favorece essa proposição: perspectivas se abrem e se fecham na alternância entre barreiras visuais e seus vãos. Caminhando a passos rápidos, podemos olhar por um momento para cima e notar que, de repente, no intervalo entre dois prédios, descortina-se a vista de um morro preenchido pelas telhas laranja de inúmeras habitações. Alguns passos depois, ele logo se esconde atrás das paredes de concreto. Nenhuma dessas vistas são pitorescas e aprazíveis como as que se abrem ao olhar nos jardins japoneses *kaiyūshiki*, a princípio todas parecem desinteressantes, mas, por outro lado, encontrar a beleza na banalidade pode ser só uma questão de intenção. Em toda presença existe a preciosidade de um caráter único, uma qualidade que se revela só pelo estar lá. Os edifícios se erguem seguramente, mas há neles uma fragilidade inerente por estarem sujeitos aos efeitos do tempo – a cidade está em constante processo de transformação, tudo parece impermanente. Cada lasca na pintura, cada ferrugem nas janelas ou mesmo cada vestígio de reformas dotam as construções com uma personalidade própria, revelando a sua vitalidade. Há uma espontaneidade na realidade dessa paisagem – por trás de sua desordem estética, há uma beleza singela relacionada à autenticidade de sua organicidade, uma sensação que desponta subitamente e pode escapar num piscar de olhos. Seria o contrário da beleza pasteurizada das imagens publicitárias, geradas e divulgadas somente para agradar. Estas mostram uma visão cenográfica e artificial da cidade: lugares bonitos com pessoas felizes, sem conflitos nem contradições.

Nelson Brissac Peixoto sugere, na abordagem da cidade pela arte, em vez de uma tentativa de apreensão e tradução de sua complexa paisagem, uma estratégia de participação criativa:

A função da arte é construir imagens da cidade que sejam novas, que passem a fazer parte da própria paisagem urbana. Quando parecíamos condenados às imagens uniformemente aceleradas e sem espessura, típicas da mídia atual, reinventar a localização e a permanência. Quando a fragmentação e o caos parecem avassaladores, defrontar-se com o desmedido das metrópoles como uma nova experiência das escalas, da distância e do tempo. Através dessas paisagens, redescobrir a cidade.⁵¹

A redescoberta da cidade pode se fazer a cada olhar. Não só por ela estar em constante processo de transformação ou por seus signos visuais escaparem à apreensão, mas porque nela vivemos precisamos reinventá-la a cada dia. Uma mudança de perspectiva, tomar como referência o ponto de vista da alteridade cultural, é favorável para a geração de novas imagens. Uma simples inversão de sentido na maneira de se orientar pela cidade (em vez do todo para a parte, orientar-se da parte para o todo) é capaz de descortinar um mundo inteiramente novo.

É preciso escapar da imagem pasteurizada da mídia atual – estas tendem a colonizar a paisagem urbana numa síntese genérica, superficial e de fácil aceitação, que é indiferente à complexidade da realidade; é preciso olhar para a banalidade – reconectar-se ao que está logo ao alcance dos olhos, mas que tende a ser esquecido devido às demandas do dia a dia; é preciso sentir com o corpo o ambiente, defrontar-se com o choque urbano e assimilar os estímulos sensoriais não para simplesmente apreender a sua paisagem, mas também para localizar-se nela; e é preciso problematizar a percepção, questionar-se a todo momento de que maneiras se pode tensionar o modo de ver e de representar o entorno, tendo em vista sempre expandir a experiência de ser e estar no mundo. Enquanto o caos urbano não permite uma tradução linear de sua visualidade, é preciso abordá-lo por uma perspectiva de transcrição: associar à tentativa de

51. PEIXOTO, Nelson Brissac. Op. cit., p. 13.

compreender a sua espacialidade a busca de novas maneiras de se situar nela, o que quer dizer, do ponto de vista da visualidade, em vez de somente extrair vistas da paisagem, também inserir nela novas imagens. É preciso, incessantemente, reinterpretar e reinventar a realidade por meio da prática poética – talvez a sua complexidade possa, assim, deixar-se vislumbrar numa constelação de visualidades distintas. Essas são ideias para se orientar visualmente pela cidade.

As considerações sobre a cidade de São Paulo refletem mais um olhar pessoal do que um estudo bibliográfico sobre as suas características. Tratam-se de opiniões de alguém que vem de fora, que sempre morou em cidades do interior em que a paisagem é mais homogênea, e que, mesmo estando aqui já há alguns anos, ainda tenta compreender o choque sentido na mudança para a metrópole. Tentam conciliar, portanto, uma demanda subjetiva de se localizar nessa cidade como habitante com uma construtiva de abordar poeticamente a visualidade do entorno.

parte II - documentação da pesquisa poética

ANOTAÇÕES SOBRE O PROCESSO PICTÓRICO



Miragem (óleo s/ tela, 70x50cm, 2013)

PINTURA DE PAISAGEM

Aprecio muito a pintura de paisagem, sua remissão a um espaço representado e seu convite a explorá-lo. Na verdade, vejo em qualquer obra pictórica um quê de paisagem, pois é próprio dela nos induzir a passear por sua superfície com o olhar. Observá-la é percorrê-la canto a canto: acompanhar as trajetórias das pinceladas, atravessar superfícies de cor, respirar o ar azul, vermelho, cinza ou negro, sentir o calor ou o frio da luz que paira sobre o ambiente, tocar a cremosidade amarelada das nuvens ou a aspereza da textura marrom de um tronco, ouvir o movimento das ondas se quebrando em manchas brancas sobre um fundo verde... e imaginar o que haveria onde os olhos não podem alcançar. Qualquer que seja o motivo representado, seja ele figurativo ou não, seja a sua espacialidade voltada para a profundidade interna do suporte ou para a sua superfície, a pintura sempre descortina a vista de um lugar a ser percebido pela visão e apreciado sinesteticamente – pelo menos, esta é a ideia que tenho sobre ela.

Se ela é, por um lado, um convite para um passeio, por outro, esse passeio já tem um roteiro mais ou menos definido. Ela é construída por um indivíduo e reflete os caminhos que esse alguém (pode ser também mais de uma pessoa), de um canto a outro do suporte, escolheu percorrer. É claro que nem por isso a apreciação fica limitada a um roteiro preestabelecido, pois sempre há lacunas cujo preenchimento só pode ser feito pelo observador. Uma obra pictórica, afinal, só se completa e ganha sentido com a participação interpretativa de quem a vê. Ela não deixa de ser, porém, reflexo de um modo particular de perceber o mundo – tanto do indivíduo que a fez como do contexto cultural de que este faz parte.

Observá-la é colocar-se frente a frente com a perspectiva pessoal (e cultural) do artista, isto é, um determinado modo de perceber o

mundo e de rearranjá-lo numa representação visual. Acredito que, nessa experiência, se o observador se deixa envolver profundamente, acaba captando algo dessa perspectiva e isto pode passar a fazer parte do seu cotidiano, de sua maneira de perceber e de se orientar pela realidade ao seu redor. Se o espectador é, por sua vez, um pintor, essa relação de trocas se torna mais evidente: as vias traçadas por um artista podem se transformar em referências para que outro, por sua vez, construa seu próprio caminho. Por isso, a pintura, penso eu, é um campo de debate sobre modos de se guiar visualmente pelo mundo. É tendo isso em mente que procuro me arriscar como pintor.

Minha pesquisa visual se constrói por imagens de paisagem (natural e urbana). Penso que este é um território especialmente favorável para problematizar a percepção visual cotidiana – isto é, o modo como olhamos para o nosso entorno no dia a dia. Este gênero pictórico se constrói de maneira semelhante pelo qual é apreciado: pintar é perambular, traçar trilhas por entre um vazio e ir, aos poucos, descobrindo um lugar. A vista que assim se descortina, enquanto se baseia na observação empírica ou pela fotografia, mantém uma relação de analogia com a realidade; representando um ambiente reconhecível, questiona maneiras de se localizar nele.

A minha busca se dá por uma experiência pictórica recíproca e não unidirecional – em vez de simplesmente sugerir um roteiro para apreender a paisagem, criar instâncias que tensionem o olhar do observador, que instabilize sua inteligência visual, convocando-o, nesta experiência, a intuir a relatividade da própria faculdade perceptiva. Minha intenção poética, portanto, tenta ser mais suspensiva do que construtiva – não tanto mostrar uma nova maneira de olhar para o mundo, mas partir da velha paisagem, do lugar-comum, para em seguida desestruturá-la, toná-la ambígua, flutuante.



Incêndio (óleo s/ tela, 60x60cm, 2013)

EXPRESSÃO PELO VAGO

Na arte do *Suibokuga*, o ato de descortinar vistas pressupõe a participação imaginativa do observador. Os espaços deixados vazios na pintura tem um papel fundamental para esse tipo de comunicabilidade: harmonicamente distribuídos ao redor e por entre as formas visíveis, sugerem um prolongamento destas em algum lugar inatingível pelo olhar. As lacunas, assim, longe de não conterem nada, abrigam infinitas possibilidades de figuras que são acessíveis somente pela imaginação. O espaço se expande por meio da invisibilidade – faz-nos intuir a sua complexidade, a sua heterogeneidade, a sua insubordinação a qualquer esquema compositivo. Os vazios tornam ativas na representação as facetas do mundo que escapam à apreensão (tanto do artista como do observador).

Comecei a pintar paisagens naturais (ou não tão naturais, mas figurando elementos da natureza) buscando uma afinidade perceptiva com a pintura *Suibokuga* – acreditei que a semelhança temática poderia proporcionar maneiras de recompor seus efeitos expressivos na pintura a óleo, técnica em que estou mais familiarizado. As formas orgânicas da natureza, de fato, permitem uma flexibilidade maior para realizar experimentações com a lógica visual da composição – este, aliás, é um dos motivos para a paisagem (*sansui* – montanhas e águas) ter sido um gênero privilegiado na tradição pictórica do Extremo Oriente.

No entanto, há uma certa incompatibilidade entre o branco da tela e o do papel: no primeiro, ele parece ser mais opaco, sólido e superficial, não tem a mesma profundidade que o segundo. Na pintura em *Sumi*, a profundidade já é uma qualidade inerente ao suporte, explora-se a extensão espacial pela dissolução gradual das figuras e pelo contraste entre o fundo e a densidade da tinta preta. No óleo sobre tela, a profundidade

é construída pela sobreposição de camadas de pintura; quanto mais se oculta o branco inicial, mais a espacialidade interna ao quadro parece respirar.

Tomei, portanto, uma outra estratégia para tentar ressaltar a vaguidão (e a participação imaginativa do observador) em minhas pinturas. Na primeira camada, busquei preencher a superfície da tela com uma figuração bem definida, facilmente cognoscível, com uma coloração saturada e mais descritiva, com uma espacialidade linear e homogênea (dado que pintava a partir de imagens fotográficas). Nesse estágio quase não teria lacuna alguma para a participação do observador, mas a questão da profundidade interna estaria resolvida (sobretudo pelo desenho). Nas próximas camadas, procurei dissolver a clareza dessa representação, embaçando os contornos, suavizando os contrastes cromáticos, construindo ambiguidades, mas sempre deixando algum resquício do estado inicial. O processo foi como pintar o ar por cima da figura e sua distribuição ao longo do espaço em densidade variegada. Assim, almejei construir a vaguidão pela sobreposição, seguindo uma lógica de construir lacunas pela gradação de apagamento/indefinição da representação.



AMBIGUIDADES E FLUTUAÇÕES

A potencialidade expressiva pelo vago pode ser verificada também na pintura de Mark Rothko. Em sua trajetória artística, verifica-se que ele partiu da figuração mitomórfica para gradualmente dissolver a figuração em sua pintura, atingindo, por fim, uma comunicabilidade que se constrói somente pela disposição e relação entre áreas cromáticas. Nesse processo, é como se as formas perdessem o contorno que as qualificavam como signos legíveis, mas não o conteúdo latente. Suas relações cromáticas parecem querer se expressar semanticamente, mas não tomam um sentido claro, flutuam entre apreensões possíveis. Configuram-se como um “puro querer-dizer”: claramente não são meros arranjos formais com ênfase na sensorialidade dos matizes, mas também não se articulam completamente como uma linguagem discursiva – ficam num meio termo, na zona de articulação entre essas duas margens. Assim, a poética do artista parece se deslocar da espacialidade interna aos quadros para o entre-espaço que intermedeia a obra e o observador. As sensações, sentimentos, dramaticidade e conteúdos evocados pelas cores dependem da participação imaginativa de quem se coloca diante das obras e, por isso, refletem o estado de ânimo desse alguém. A comunicabilidade está permanentemente em processo, reconstrói-se a todo momento (talvez seja isto que torne sua expressividade tão potente).

Essa compreensão sobre a obra de Rothko, junto com a referência no *Suibokuga*, foi fundamental em minha busca pictórica pela vaguidão. Nas camadas superiores de meus trabalhos a óleo, ao proceder com um processo de apagamento/indefinição da figura inicial, procurei enfatizar a ambiguidade sensorial, semântica e espacial da representação. Idealmente, todas as partes da composição seriam qualificadas pela indeterminação: uma única figura poderia parecer ao mesmo tempo

próxima e distante, macia e áspera, quente e fria, firme e frágil... enfim, livremente se articularia entre impressões diversas de acordo com o observador e seu ânimo. Busquei, assim, uma paisagem oscilante, que parecesse não ter começo nem fim, que fosse familiar e ao mesmo tempo insólita, que se configurasse como uma visualidade flutuante.

Penso a visualidade flutuante como algo boiando no mar. No movimento das ondas, esse objeto ora emergiria das águas mostrando a nitidez de seus contornos banhados pela luz, ora afundaria como que se dissolvendo nas sombras das águas turvas do mar. Da mesma maneira, uma pintura poderia se mostrar flutuante para a percepção de quem a vê: a imagem poderia ora se mostrar nítida com um sentido claro do que ela representa ou simboliza, que sensações as formas e as cores nos transmitem, etc, e ora parecer vaga, misteriosa, escapar à nossa apreensão e resistir ao nosso ímpeto de interpretá-la.



Fios e galhos (óleo s/ tela, 90x60cm, 2013)

PROBLEMATIZAR A PERCEPÇÃO VISUAL

O que tenho em mente, durante a fatura, é abordar na pintura o próprio modo de ver, é questionar a percepção. Questionando-a, percorrendo um caminho de dúvidas, almejo que o observador também se intrigue com a sua. Tento representar em minhas figuras uma certa indefinibilidade do olhar, criar instâncias em que a experiência visual se mostre flutuante. A intenção é enfatizar a individualidade da percepção, a diversidade de aspectos que a visão pode tomar de acordo com cada espectador e em cada circunstância específica. Toda pintura só se completa na participação de quem a aprecia, na interpretação que este faz das apreensões e sensações que experimenta. O que procuro é salientar essa relação, tematizar o espaço intermediário entre obra e observador, retratar na pintura o próprio processo em que a articulação da visualidade ocorre.

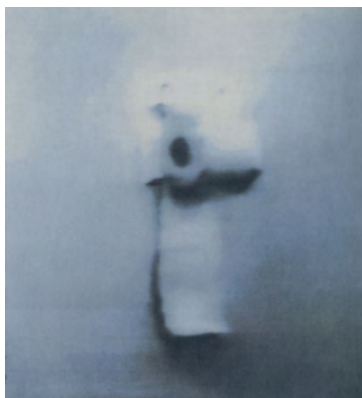
PINTURA A PARTIR DA FOTOGRAFIA

Tomei como ponto de partida imagens fotográficas, às vezes captadas por mim, às vezes coletadas pela internet. Pintar a partir da foto é totalmente diferente de fazê-lo a partir da observação empírica. No segundo caso, o olhar percorre cada coisa por vez: primeiro encontra um motivo inicial, uma pessoa por exemplo, figura-a em um local estratégico da composição; depois começa a reparar no que há no entorno dela, o que se posiciona ao lado, à frente ou atrás; a partir daí, começa a descobrir o espaço, encontra paredes, janelas, o céu, os fios dos postes, os tetos das casas lá ao fundo, as nuvens... Há nesse tipo de pintura a experiência da realidade, de estar no lugar, de ir explorando o espaço com os olhos, da parte para o todo. A construção da imagem acompanha a ordem da percepção: cada elemento – a pessoa, a janela, os tetos das casas ao fundo – é discriminado em sua autonomia corporal, em sua distinção do entorno por um lado e sua relação com ele por outro.

Quando se pinta a partir da fotografia, o desenho já se encontra formatado dentro do enquadramento tradicional (segundo os princípios da perspectiva linear), cada elemento já tem o seu lugar definido dentro da composição, eles não precisam ser descobertos um a um pela percepção do pintor. Parte-se de uma certa saturação de informações: explorar uma imagem com o olhar geralmente implica em percorrê-la identificando as figuras representadas, seus contornos, texturas, cores, etc. Nesse processo, porém, também é possível abstrair-se do contorno corporal daquilo que está representado e ater-se exclusivamente a características formais como nuances das transições de cor ou de escalas de cinza distribuídas pela superfície imagética. O resultado pode gerar um descolamento entre o desenho original e a representação interpretativa, o que suspende a imagem pictórica num território incerto entre a figuração

e a não-figuração – parece que os objetos estão lá e não estão ao mesmo tempo, um fenômeno que pode ser verificado, por exemplo, em algumas obras do artista alemão Gerhard Richter (1932-).

Pintar a partir da fotografia, assim, pode ser um meio para suspender a inteligência visual e focar a percepção exclusivamente nos dados sensoriais da visão. É possível manter uma analogia clara com a realidade (afinal, acostumamo-nos a relacionar a imagem fotográfica com a factualidade) e, simultaneamente, tornar a representação fugidia, irreal, trêmula como um reflexo num lago ou a bruxuleante chama de uma vela.



Gerhad Richter, *Kitchen chair* (óleo s/ tela, 100x80cm, 1965)

Toilet paper (óleo s/ tela, 70x65cm, 1965)



Desenhos de observação (pastel seco s/ papel, 15x21cm, 2014)



FIGURA E FUNDO

Outra possibilidade em torno de pintar com base na fotografia é partir de uma resolução espacial linear e homogênea e tensioná-la pela reinterpretação. Nela, as figuras já se encontram numa ordem geral preestabelecida, posicionadas da frente para o fundo em direção ao ponto de fuga ou à linha do horizonte. É possível embaralhar essa relação por uma série de artifícios, criando um descompasso entre a profundidade sugerida pelo desenho original (perspético) e a impressão espacial construída pela fatura pictórica.

Para construir esse efeito, pode-se explorar três meios de compor sentidos espaciais na representação pictórica: a nitidez das figuras, as relações cromáticas e a ordem das camadas. O jogo entre nitidez e embaçamento é comumente explorado na composição pictórica do *Suibokuga*, lembrando que a relação entre distâncias, neste caso, não só conota um sentido espacial como também se entende como a proximidade ou afastamento do fenômeno visual em relação à apreensão mental. Assim, desfocando partes da representação que estariam à frente e realçando a nitidez das que estariam mais ao fundo, é possível criar a sensação de que estas estariam num plano mais frontal e também mais claras para a apreensão da consciência. O embaralhamento entre os dois aspectos pode desestruturar a espacialidade perspética original, fragmentando-a e criando uma espécie de jogo de quebra-cabeça que, penso eu, convocaria o observador a tentar remontá-la com um esforço de sua inteligência visual.

Quanto às relações cromáticas, uma técnica comum na pintura de paisagem é pintar o horizonte azulado e os elementos frontais acastanhados para criar uma sensação de profundidade. Muitos pintores, entre eles

Wassily Kandinsky (1866-1944)¹, já comentaram sobre a propriedade das cores frias de aparentar afastamento e das quentes, aproximação. Assim, se um azul for colocado ao lado de um laranja, parecerá que o primeiro está mais longe e o segundo mais perto. A luz e a sombra também poderiam reforçar essa relação: o azul claro pareceria mais próximo, o escuro mais distante. É possível, assim, elaborar uma impressão de espacialidade só pela construção de relações cromáticas – os retângulos coloridos de Rothko, que parecem ora flutuar para o fundo, ora para a frente, também são um exemplo notável a respeito desse fenômeno.

Já, a disposição espacial implicada na ordem das camadas é mais literal: as de cima, evidentemente, aparentam estar à frente e as de baixo, ao fundo. A partir de um descompasso entre o sentido espacial da imagem fotográfica original, as impressões geradas pelas relações cromáticas e a ordem das camadas, é possível criar uma sugestão espacial labiríntica em que os elementos representados flutuam indefinidamente, ora se afastando, ora se aproximando. Soma-se a isso a distribuição de nitidez e embaçamento na figuração e o resultado é uma defasagem entre várias sugestões espaciais possíveis. Confere-se na pintura, assim, um certo movimento flutuante – como um objeto boiando no mar – que gera uma tensão na relação entre figura e fundo, que pode se atualizar de uma série de maneiras de acordo com a intenção da inteligência visual do observador.



1. KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1997.



Árvore (óleo s/ tela, tríptico, 60x90cm, 2013)

BIDIMENSIONALIDADE X TRIDIMENSIONALIDADE

A ornamentalidade, segundo o crítico e historiador de arte Yukio Yashiro², seria uma das características essenciais da arte japonesa, o que revela uma tendência para a bidimensionalidade na representação espacial pictórica. Mesmo partindo de uma composição espacial que sugere a profundidade, é comum ver um certo cuidado com o acabamento na fatura que tende a achatar a representação na superfície do suporte. Podemos tomar como exemplo uma diferença entre a pintura em *Sumi* chinesa e a japonesa: a multiplicidade de camadas sobrepostas de planos de profundidade da tradição chinesa é adaptada e sintetizada para apenas dois ou três planos pela apropriação japonesa. A qualidade ornamental do *Sumi*, por sua vez, também é realçada na exploração de contrastes mais salientes entre a cor preta da tinta e a branca do suporte – entre os chineses, por outro lado, nota-se uma preferência pela transição gradual e sutil entre tons de cinza. Mas um dos exemplos mais notáveis a respeito do gosto ornamental da arte japonesa talvez seja a pintura em biombos “*Kôhakubaizu*”, Imagem das ameixeiras em vermelho e branco, de Kôrin Ogata (1658-1716) do período Edo. O motivo do curso do rio, que na tradição do *Suibokuga* é um importante elemento para a indicação da profundidade espacial, embora mantido o contorno que sugere um prolongamento em direção ao fundo, é aqui achatado por uma textura homogênea que, ao mesmo tempo em que representa as ondulações da água, também se afirma como um padrão abstrato, que até lembra uma estampa de *kimono*. Essa obra parece revelar até mesmo uma certa radicalidade na primazia da ornamentalidade sobre a tridimensionalidade espacial.

2. YASHIRO, Yukio. *Nihon Bijutsu no Tokushitsu – 日本美術の特質* (Características específicas da arte japonesa). 2ª ed. Tóquio: Iwanami Shoten, 1979.

De um modo análogo, a partir de um tratamento ornamental sobre a superfície do plano pictórico, é possível realçar um caráter bidimensional por sobre o desenho tridimensional do esquema perspético. A ambiguidade entre essas duas qualidades pode ser explorada no jogo de embaralhamento entre sugestões espaciais, reforçando a visualidade flutuante na pintura.



Tôhaku Hasegawa

Karasu-sagizubyôbu - Imagem em biombo de corvos e garças

(*Sumi s/* papel, montagem em biombos, 355,5x154,5cm cada)

Kawamura Memorial Museum of Art

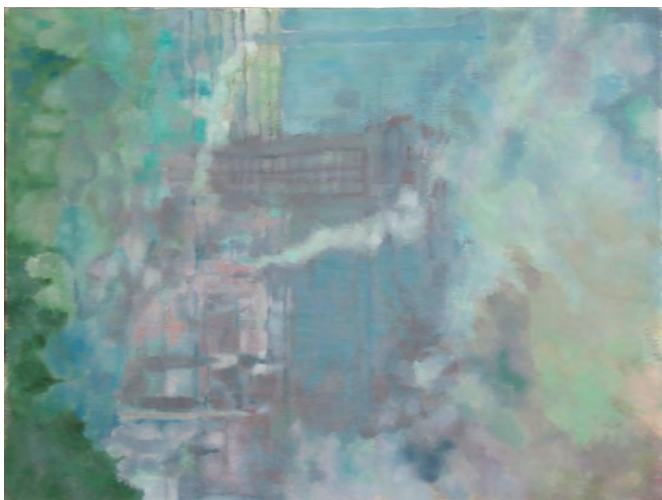


Kōrin Ogata
Kōhakubaijūbyōbu - Imagem em biombo de ameixeiras vermelhas e amarelas
(pintura em cores s/ folhas de ouro, montagem em biombos, 172,2x156cm cada)
MOA Museum of Arts



Torre (óleo s/ tela, 50x70cm, 2013)

Cubatão (tríptico, óleo s/ tela, 60x80cm, 2014)





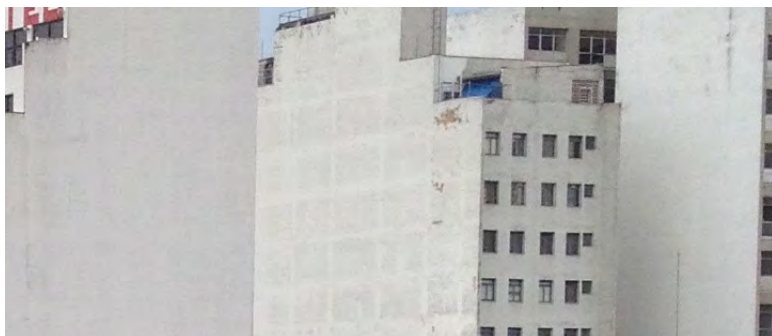
Estudo (têmpera ovo s/ tela, 30x50cm, 2014)

PAISAGEM URBANA

Com o tempo, decidi substituir a temática natural por vistas urbanas. Embora as formas orgânicas da anterior fossem propícias para as experimentações com a visualidade flutuante, elas eram distantes de minha experiência cotidiana, pois baseavam-se em fotografias de viagem ou em imagens coletadas pela internet. Buscando uma maior conexão com a realidade do dia a dia, comecei a retratar imagens recolhidas em meu deslocamento diário pelas ruas de São Paulo, cidade em que habito. Se minha pesquisa poética tem como mote criar instâncias para questionar a percepção visual e se quer fazer isso a partir de uma referência no lugar-comum, a substituição temática me pareceu um caminho natural para o seu desenvolvimento, pois condicionaria a interrogação constante no trânsito diário pelo ambiente urbano.

Um problema seria que as formas geométricas dos edifícios parecem não funcionar tão bem para conferir uma visualidade flutuante na pintura (como um reflexo num lago) quanto as orgânicas dos objetos naturais. Manteria o tanto quanto possível os meios anteriores para gerar ambiguidades, suspendendo e problematizando a percepção, mas teria que partir também para um novo modo de compreensão e abordagem do espaço ao redor – pensaria nisso deslocando-me pela cidade.

Enquanto até então havia focado mais na fatura pictórica em si, surgiu nesse momento uma demanda para refletir melhor também sobre o que retratar, isto é, que vistas recortar da paisagem urbana e como dispô-las no quadro. O amontoado infindável de edifícios, pois, parece resistir à adequação a um enquadramento parcial (ou talvez à lógica linear do mecanismo perspéctico na fotografia).



PAISAGEM FRAGMENTADA

São Paulo é uma cidade que se constrói pelo abarrotamento de seu espaço. Sobrados, edifícios, puxadinhos, praças, ruas, becos, escadarias, rodovias, pontes, viadutos, postes, torres de alta-tensão, torres de comunicação, muros, paredes, grades, bancas de revistas, árvores, ervas daninhas... todos os elementos se sobrepõem como que competindo por um território, gerando uma multiplicidade de camadas de visualidade que não parece ter começo nem fim. Esse complexo mosaico, ademais, está em perpétua (e acelerada) mutação, transforma-se a cada dia. Nessa paisagem excessiva e fugaz, perde-se a medida do espaço e do tempo, ela escapa à apreensão – em certa medida, parece até mesmo já espontaneamente flutuante para a percepção.

Cada objeto, cada rastro de presença de atividades humanas ou mesmo a falta dele, designam uma narrativa independente: para qualquer

direção em que se dirige o olhar, encontram-se miríades de signos visuais desconexos, caracterizando a paisagem pela fragmentação – são como peças soltas de um quebra-cabeça infinito.

Deslocando-me pela cidade, sinto-me abismado diante de tal saturação de conteúdos. Quando saca uma fotografia, revelam-se na imagem mais detalhes do que eu poderia captar em horas de observação. E, no entanto, a imagem parece achatar as vistas: por mais definição que tenha, ela sempre acaba, em certa medida, homogeneizando os aspectos, talvez para adequá-los dentro do mecanismo perspéctico. A paisagem em si é fugidia, escapa tanto à apreensão mental como à instrumental – parece manifestar por si só uma certa vaguidão, como as lacunas sugestivas do *Suibokuga*, que indicam uma profundidade para onde os olhos e a mente não conseguem alcançar. A diferença é que não é possível encontrar aqui uma manifestação sígnica desses vazios – para qualquer direção em que se olha, há um transbordamento de formas e conteúdos, a sensação de profundidade inalcançável parece surgir justamente da impossibilidade de apreensão do excesso.

Ademais, um só recorte de vista, um único enquadramento fotográfico, parece pequeno demais para se estabelecer uma conexão com essa realidade. Seria necessária uma série de imagens apenas para sugerir a experiência do transbordamento. Penso, assim, que a paisagem fragmentada só poderia ser indicada por uma representação também fragmentada, um panorama composto por vistas aparentemente desconexas. Talvez as lacunas entre um recorte visual e outro poderiam sugerir aquela profundidade inalcançável que se sente diante da paisagem urbana.



ESPACIALIDADE LABIRÍNTICA

A topografia irregular da região situa a cidade sobre cadeias de morros e depressões. Caminhando por suas ruas, é raro encontrar perspectivas abertas. É como andar numa floresta: os arranha-céus sobrepostos nos morros ocultam o horizonte, formando barreiras visuais que impedem a clareza do rumo que se segue, e as vias sinuosas muitas vezes se prolongam por direções inesperadas. Para se locomover por seus caminhos, geralmente é preciso conhecê-los muito bem. Do contrário, com frequência acaba-se vagando em círculos (digo por experiência própria).

A espacialidade paulistana é labiríntica. Não só porque suas vias confundem a orientação, mas também porque os meios de locomoção dos

quais dependemos diariamente – o Metrô, o trem, as rodovias marginais, as grandes avenidas, os túneis, etc. – conectam áreas distantes, mas nos alienam da apreensão da zona intermediária entre elas. Em nosso deslocamento cotidiano pela cidade experimentamos uma cartografia cheia de enormes lacunas – a paisagem já fragmentada pela saturação de signos visuais sofre ainda uma série de rupturas radicais ao longo de sua continuidade. Os pedaços de vista que coletamos se embaralham em nossa mente como imagens soltas que não encontram uma conexão entre si – parecem formar um labirinto sem solução.

Por outro lado, há um certo mistério nas lacunas cartográficas – é claro que bastaria penetrar no interior dos bairros para desvendá-los, mas também é interessante conviver com um certo alheamento. Esses espaços intermediários desconhecidos atizam a imaginação e proporcionam uma certa ludicidade na experiência da locomoção.

Na cultura japonesa, um dos princípios básicos que regem a construção de espacialidades é a noção de *Oku*. Trata-se da sugestão de um prolongamento em direção à esfera da intimidade, da inacessibilidade, do desconhecido e misterioso, que só pode tomar forma na imaginação. Ela reflete na arte, na arquitetura e no ambiente urbano, como uma preferência pelo prolongamento labiríntico, cheio de barreiras visuais que impedem uma apreensão clara do entorno, pressupondo sempre a existência de lacunas inapreensíveis, que expandem a impressão sobre a extensão espacial em direção ao inalcançável.

Locomover-se pelas ruas de São Paulo é bem diferente de Tóquio, mas é possível fazê-lo tendo em mente a noção de *Oku*. Quando saímos das regiões centrais dos bairros (onde se situam as grandes vias, estações de metrô, o comércio) em direção a seu interior, revelam-se uma a uma as surpresas de sua intimidade – as fachadas personalizadas dos sobrados germinados, uma bela árvore que desafia e rompe com a robustez de



seu tronco a demarcação de seu território na calçada de concreto, os botecos sempre frequentados pelos mesmos rostos, os jardins bem cuidados ou aqueles que deixam à espontaneidade das plantas tomarem um rumo próprio em seu crescimento... há uma dimensão de intimidade até mesmo nos caracteres quase indecifráveis das pichações. Caminhar sem mentalizar o objetivo (o ponto final do trajeto) e apreendendo a paisagem da parte para o todo faz sentir a sensação de adentrar aos poucos uma profundidade, que pressupõe sempre ainda outras camadas de profundidade – tentar desbravar uma lacuna cartográfica parece somente criar outras.

A partir dessa experiência, reforço a ideia de que a paisagem paulistana só pode ser representada pela fragmentação. Uma série de recortes desconexos de vistas deixaria respirar no entre-espaço das imagens a dimensão inapreensível das lacunas cartográficas e, com ela, a possibilidade de sugerir o caráter labiríntico da espacialidade.



DESLOCAMENTO ACELERADO

Além da saturação de conteúdos, outra característica se sobressai na grande metrópole: o ordenamento funcionalista. Há na cidade uma demanda geral pelo fluxo prático, ágil e objetivo. Por um lado, ela é determinada pelo planejamento urbano, que estrutura o espaço segundo a funcionalidade na locomoção, dando primazia aos meios rápidos de deslocamento em vista de encurtar as distâncias no trânsito cotidiano ou acelerar o transporte de mercadorias. Por outro, são desejos dos transeuntes – principalmente daqueles que diariamente percorrem grandes distâncias – a praticidade na locomoção e a economia de tempo, tendo como finalidade cansar menos. O ordenamento geral influi sobre a experiência pessoal: andamos pela cidade em passos acelerados sem tempo para se atentar ao entorno (distribuir menor atenção ao que não é essencial ao objetivo do trajeto também é uma estratégia para cansar menos). Nisso, a tendência é abstrair-se da paisagem, sintetizando o caminho como um traçado geométrico que liga o ponto A ao B.

Em certos momentos, quando estou muito apressado, deixo-me levar por esse apagamento da sensorialidade e esquecimento da paisagem. A descrição acima provém de uma experiência pessoal, mas penso que, se o ordenamento urbano influi sobre mim dessa maneira, poderia fazê-lo também com outras pessoas.

Tendo em mente essa suposição, procuro me atentar a essa experiência, deslocando-me no ritmo ordenado pela funcionalidade geral, mas, ainda assim, vagando o olhar pelo entorno. Como as vistas se revelam e se ocultam pela perspectiva de quem anda a passos rápidos – busco uma conexão com esta faceta da realidade. Mantenho-me em meu trajeto, mas suspendo mentalmente o objetivo. Procuro me orientar na cidade da parte para o todo, apreendendo a sucessão de vistas, suas desconexões

e rupturas. Saco fotografias de motivos que atraem o olhar, ou às vezes até mesmo de vistas aleatórias. Posteriormente, analiso essas imagens, passeando por elas com mais calma, e seleciono aquelas que desejaria reinterpretar pela fatura pictórica – normalmente, acabo optando pelas mais banais, aquelas que poderiam passar facilmente despercebidas em meio à saturação de conteúdos, mas que apresentam uma certa familiaridade com a visualidade geral dessa cidade.









Luz (óleo s/ tela, 60x60cm, 2013)

O METRÔ

Numa série de pinturas que tematizam o Metrô, experimentei representar o subterrâneo das estações como um labirinto em que espaços se abrem e se fecham subitamente. Tentei criar um jogo entre sensações de aproximação e de afastamento na distribuição de áreas de cor, queria que planos cromáticos flutuassem. A referência aqui era a pintura de Mark Rothko, sua espacialidade cromática e seu retrato do das estações subterrâneas de Nova York.

Procurei expressar nestas pinturas um misto de horror e fascínio que a sensação de transitar por esse lugar pode provocar: se sua arquitetura é, em certa medida, opressora por ser voltada exclusivamente ao utilitarismo, à praticidade na locomoção rápida dos transeuntes, ela também não deixa de ser lúdica ao nos desligar da superfície urbana e desnortear nosso senso de orientação espacial (quando entramos numa estação e saímos em outra, sofremos uma ruptura radical da paisagem). A ideia era indicar como a experiência desse ambiente pode também se revelar misteriosa.



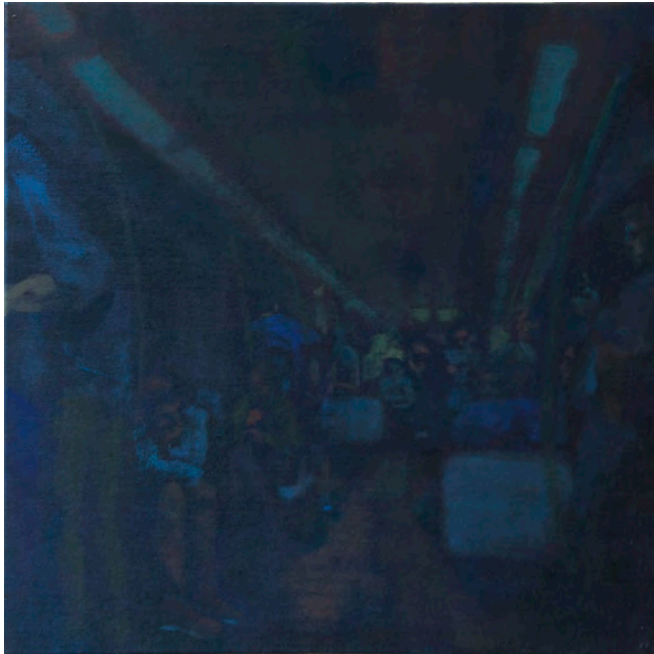
Mark Rothko, *Subway Scene* (óleo s/ tela, 100x80cm, 1938)
Coleção de Kate Rothko Prizel



Consolação (óleo s/ tela, 60x80cm, 2013)



Trilhos (óleo s/ tela, 60x80cm, 2013)



Vagão (óleo s/ tela, 40x40cm, 2013)

CARTOGRAFIA POR IMAGENS

A contemporaneidade se mostra atravessada por imagens. Não deixamos de notar, o quanto de tempo as pessoas têm dedicado, em seu dia a dia, a olhar para a tela de seus smartphones e o quanto de suas experiências sobre o mundo parecem girar em torno das fotografias instantâneas captadas com o mesmo aparelho (ao menos, é o que parece nas redes sociais). É como se elas estivessem construindo uma realidade particular por meio do acúmulo de cenas e retratos virtuais.

Também eu construo minha coleção de imagens por meio do telefone celular. Saco as fotos durante meus deslocamentos cotidianos pela cidade. Na viagem de metrô ou na espera da fila do banco, passeio por elas no aparelho. Analiso suas particularidades. Experimento recortes, aproximações, montagens... verifico que efeitos uma interferência no enquadramento pode ter com relação aos sentidos e sensações sugeridos pelas figuras. O zoom, a aproximação, costuma descaracterizar a espacialidade original: parece achatar as distâncias e embaçar o aspecto. A representação parece se dissolver na textura de pixels. Lembro do filme “Blow-up”: a indefinição gerada pela ampliação dos grãos da fotografia suscita a imaginação a preenchê-la.³

Tento criar na reinterpretação pictórica das fotografias uma certa ludicidade na locomoção do olhar. Também aqui procuro me orientar da parte para o todo. Componho a figuração de elemento em elemento, dirigindo o cuidado mais na relação entre as partes do que na disposição geral do todo. A ideia é compor percursos visuais – trazer para a pintura a experiência cotidiana de continuidades e rupturas na apreensão

3. (*Depois daquele beijo*, 1966: *Blow-up*. Dir.: Michelangelo Antonioni. Warner Home Video. DVD (111 min), NTSC, Color.) No filme, o protagonista amplia uma de suas fotografias e descobre o que poderia ser uma cena de assassinato. A indefinição da imagem, porém, não possibilita a certeza dos fatos.

sequencial da paisagem.

Gostaria de comunicar para as pessoas a ludicidade dessa experiência e sugerir esse modo de se orientar pela cidade. Do ponto de vista da parte para o todo, penso que a fragmentação da paisagem poderia proporcionar para cada habitante uma cartografia particular. As coordenadas desse mapa se desenhariam por meio da experiência individual dos transeuntes. Conhecer bem um caminho poderia ser mais do que sintetizá-lo num traçado geométrico: em meio a uma paisagem tão intrincada, a habituação poderia ser como criar um percurso próprio, juntar os recortes desconexos de vistas num panorama mental singular. Cada indivíduo construiria sua própria coleção de imagens da cidade. Para isso, no entanto, seria necessário, em certa medida, confrontar o ordenamento funcionalista no ambiente urbano... isto é, deixar se levar por uma fruição estética do entorno seria um requisito mínimo. Pinto com a expectativa de reconectar os transeuntes à visualidade da paisagem (caso eles estejam realmente distanciados dessa experiência). Penso na possibilidade de as fotografias de celular estabelecerem uma ponte entre o lugar-comum (a imagem familiar) e o insólito (a imagem flutuante, o tensionamento da percepção).







Estudos para galpões (pastel seco e nankin colorido s/ papel, 20,5x29,5cm, 2015)

GALPÕES

A série “Galpões” surge de uma busca por certas facetas de São Paulo que parecessem ao mesmo tempo familiares e insólitas. Procurei nas fotografias recortes fechados de lugares aparentemente abandonados ou pouco visitados – a intenção era abordar vistas que podem facilmente passar despercebidas. Os galpões que retrato, na verdade, são bem típicos: eles se enfileiram, geralmente, à beira das vias ferroviárias, são avistados da plataforma de embarque ou das janelas dos trens. São bastante gastos, às vezes caindo aos pedaços e, sempre quando eu os via, perguntava-me de que eles serviriam, se pessoas os frequentavam por algum motivo e que tipos de pessoas seriam. Intriga-me também que, apesar de parecerem muito vulneráveis, eles sejam, em certa medida, esquecidos até mesmo pelas ações das pichações.

Parti da referência fotográfica, mas trabalhei as relações cromáticas quase que exclusivamente pela imaginação. Queria, assim, construir um aspecto fantasioso na representação, que fosse coerente com a realidade, mas, ao mesmo tempo, insólito e lúdico.

A ideia inicial previa uma série de quatro telas de grandes dimensões (134x194cm) – o maior tamanho com que eu já havia trabalhado – a serem enfileiradas lado a lado. Queria que o observador pudesse se sentir envolvido pelos quadros, como que puxado para dentro de sua espacialidade interna. Entretanto, por algum motivo, esse efeito não se realizou: nota-se uma inadequação entre a impressão de escala da imagem com a dimensão do suporte (a representação parece menor do que ela realmente é). O motivo, penso eu, esteja em parte por se basear numa fotografia de celular (ou seja, formatada para ser vista numa tela pequena); em parte por uma inabilidade minha com o espaço do suporte maior (eu precisava subir num banco para trabalhar nas telas e, por

isso, não conseguia recuar a todo momento para analisar os efeitos da pintura); e, por fim, por ter experimentado pintar com poucas camadas de tinta bem dissolvidas. Busquei uma fatura em manchas cromáticas dispersas, quase como uma aquarela – a intenção era explorar um efeito de indefinição, de dissolução das figuras na textura, assim como ocorre quando se aplica o zoom nas fotografias no aparelho celular (esse efeito parece funcionar melhor em formatos menores do que maiores).

Enfim, a experiência valeu para refletir sobre um descompasso entre a imagem e o suporte. Quando se vê a série “Galpões” sem ser ao vivo, isto é, por meio de fotografias das obras, elas parecem ser de dimensões muito menores do que realmente são. Vendo ao vivo, a imagem parece querer escapar do suporte e flutuar por cima dele – é como se ela tivesse um caráter mais virtual, que contrastaria com o peso material da tela. A experiência visual oscila entre a apreensão da pintura como um objeto real (em que se nota o tamanho e o peso do quadro, a figura aparentando estar esticada sobre ele) e a do espaço interno à imagem (em que a realidade do entorno e a materialidade da tela parecem ser abstraídos para que se possa adentrar na paisagem).

Outra ideia que antecedeu o processo era proporcionar, pela disposição lado a lado das telas, uma fruição estética pela locomoção corporal diante das pinturas. Pensei que, sendo de grandes dimensões (a disposição lateral do conjunto somaria mais de cinco metros de comprimento), elas dificultariam uma apreensão panorâmica do todo, forçando o observador a deslocar-se de uma para outra – orientando-se da parte para o todo – em sua experiência visual.

As vistas que escolhi eram recortes diferentes de um mesmo local, em momentos, por sua vez, distintos (um dia de sol, um dia nublado, etc.). A intenção era criar, na disposição em conjunto, um jogo entre continuidade e ruptura, que tensionasse a inteligência visual do

observador, instigando-a a estabelecer uma conexão mental entre as partes e, ao mesmo tempo, dificultando essa ação pela defasagem estética (tonalidades cromáticas distintas) e espacial (enquadramentos que não se alinham).

Embora tenha previsto quatro telas, suspendi o processo após pintar a terceira, pois, num dado momento, senti-me sem saber o que mais acrescentar a este trabalho. Na verdade, considero que nenhuma das telas esteja já concluída – embora tenha optado por uma fatura dissoluta em poucas camadas, sinto um incômodo na falta de profundidade (não só a de impressão espacial, mas também aquela sugestiva de extensibilidade pelo vago). Estando num impasse entre qual direção tomar (sobrecarregar as pinturas com mais camadas ou não), decidi investir em outros trabalhos menores, mantendo a ideia de proporcionar uma fruição estética pela locomoção. Nesses, pintaria de um modo mais dinâmico (sem precisar subir num banco), com maior liberdade para experimentar, e poderia, talvez, a partir deles, captar alguma ideia para posteriormente continuar a série dos galpões (o que ainda não ocorreu até o presente momento).











Galpões (óleo s/ tela, 134x194cm, 2015)

VISTAS ESQUECIDAS

Uma metrópole como São Paulo, que se constrói por sobreposições de espaços urbanos, acaba ocultando em seus vãos certas vistas degradadas, aparentemente abandonadas, como as dos galpões. No entanto, apesar de esquecidas, são elas que revelam a cidade como um organismo vivo, onde, dia e noite, novas células são criadas e outras vão morrendo.

É curioso como um edifício ainda em construção já se ergue como que se desfazendo: por trás de sua rede de proteção (o véu que isola sua poeira do entorno), entreveem-se manchas proliferando pelo concreto. Mesmo quando pronto, é como se o desgaste ficasse apenas maquiado – não deixo de pensar que, por trás do frescor do brilho da pintura, a degradação continua a se espalhar por suas entranhas. Há na cidade uma certa fragilidade inerente: o peso do concreto pode querer se fazer sólido e duradouro, mas sua natureza é impermanente. São Paulo se recria constantemente, os edifícios se levantam e se degradam como o brotar e o desabrochar dos organismos na natureza. O que revela essa sua faceta são as vistas esquecidas por entre a sobreposição e o acúmulo.

Nas primeiras pinturas que fiz tematizando esta cidade (“Estudos sobre vistas esquecidas”), no ano em que me mudei para cá, procurei retratar esse caráter orgânico de sua paisagem. A vontade de pintar vistas desinteressantes ao olhar decorre de um primeiro choque com o excesso de conteúdos. Fugi dos cartões-postais, das vistas mais conhecidas, dos edifícios mais famosos, das vias mais movimentadas... quis procurar recortes sem cargas simbólicas, alguma presença autônoma em relação à saturação de elementos ou às imagens publicitárias, feitas para agradar. Busquei, assim, as vistas esquecidas entre os vãos da sobreposição, as partes da cidade que, embora ainda permanecendo na paisagem, pareciam já estar prontas para sucumbir.



Vistas esquecidas - Mancha, Construção e Jardim
(óleo s/ tela, 30x23cm, 2012)



A IMAGEM E O DESLOCAMENTO – RECORTES URBANOS

Tendo tido dificuldades com as grandes dimensões da série “Galpões”, comecei a trabalhar com suportes menores, mas mantendo a ideia de compor um conjunto lateral para ser visualizado pelo deslocamento, o que originou a série “Recortes urbanos”. Trata-se de um agrupamento de seis pinturas (70x100cm cada) a serem dispostas lado a lado com um pequeno vão entre elas, somando cerca de quatro metros e meio de extensão lateral – portanto, dificultando a apreensão panorâmica. Diferente dos galpões, procurei dar um foco maior à fragmentação, escolhendo recortes bastantes distintos, e também reforçar a sensação de familiaridade em vez do insólito. Queria mostrar uma representação mais fiel à experiência de deslocar-se pela cidade.

A intenção era retratar a banalidade – vistas de locais específicos, mas que poderiam também estar em qualquer lugar da metrópole. Tinha em mente passar o tão longe quanto possível das imagens pasteurizadas da publicidade, que mostram uma visão cenográfica da cidade. Queria retratar o entorno do cotidiano, o lugar-comum praticamente despercebido no dia a dia, nem bonito, nem feio, mas que sempre está lá como parte da realidade. Ao mesmo tempo, queria construir nas imagens uma certa visão lúdica, uma atmosfera levemente desconcertante, na expectativa de intrigar o observador e convocá-lo a percorrer as vistas, tentando desvendar o seu mistério.

Escolhi as imagens entre fotografias coletadas em meus percursos cotidianos ao longo de dois anos. Cada uma mostrava a atmosfera em momentos distintos do ano, marcando certas diferenças sazonais como, por exemplo, entre o céu nebuloso no verão e no inverno. Não me dedicaria a representar com precisão as condições atmosféricas, mas quis ter essas diferenças em mente para expressar uma sensação de fragmentação temporal, além da espacial.

Embora tenha selecionado cenas claramente independentes, tomei como proposta construir entre elas uma fruição sequencial. Para isso, busquei uma montagem que sugerisse uma continuidade quase narrativa, quase como uma sequência de planos cinematográficos. Um motivo em uma pintura (uma árvore, o céu ou os prédios, por exemplo) poderia remeter sugestivamente a um análogo em outra ao lado, mas sem muita clareza ou linearidade. Busquei construir a sensação de sequencialidade mais intuitivamente, isto é, sem racionalizar muito, apenas observando se o efeito estaria funcionando ou não. A ideia era indicar que há uma relação entre as imagens, mas manter uma aparência desconexa – instigar cada observador a estabelecer as ligações a seu modo particular.

Mesmo tendo em vista a disposição final em conjunto, trabalhei cada

obra autonomamente – isto é, dedicando atenção à espacialidade interna de cada uma. Parti do arranjo perspéctico da fotografia (a representação como um todo regida pelo ponto de fuga), mas procurei reinterpretá-la da parte para o todo, compondo a figuração de elemento em elemento⁴. Dei preferência em distribuir a atenção a cada objeto (como se este fosse um elemento isolado) e à relação com suas proximidades (como se não houvesse o ordenamento apriorístico da perspectiva). Esse processo gera uma certa ambiguidade na imagem – a estrutura espacial original é reconhecível, mas, ao mesmo tempo, tem uma outra legibilidade visual que não necessariamente se adéqua a seu direcionamento ótico (da frente para o fundo). Quando se vê a representação como um todo, a regência do ponto de fuga parece explícita, mas quando se atém às relações entre as partes, os elementos parecem sugerir um certo embaralhamento na ordem espacial.

O intuito era condicionar um deslocamento entre pontos de vista: ao olhar para uma parte isolada, outra poderia parecer como que se sobrepondo, flutuando em direção ao plano frontal e atraindo a atenção do olhar. Busquei, assim, compor uma visualidade dinâmica, configurando percursos para a observação.

A referência aqui era a pintura em rolo horizontal japonesa, o *emakimono*. Normalmente de pouca altura (cerca de 30cm) e de grande extensão lateral (muitas vezes ultrapassando os 10m), esse formato é para ser apreciado de trecho em trecho ao se desenrolar com uma mão e enrolar com outra. Em geral, a progressão lateral alterna entre figuras mais atraentes e espaços vazios intervalares (*espacialidade Ma*),

4. Tenho utilizado a fotografia mais como uma referência para o desenho. Haveria nela múltiplas possibilidades expressivas a se explorar como o foco, a distribuição de luz, cores, etc. No entanto, minha prática com essa linguagem se dá pelo aparelho celular, que não permite uma liberdade técnica. Não entendo a fotografia somente como um meio de automação do mecanismo perspéctico, mas, por ora, tenho explorado seu uso de acordo com essa característica.

conferindo, por um lado, um percurso para o olhar, e, por outro, uma fruição estética rítmica – a *espacialidade Ma* pode ser identificada como a instalação de uma zona intermediária entre um ambiente e outro (no caso, uma cena e outra do *emakimono*), condicionando uma adaptação sensorial progressiva do observador na transição entre as partes.

Busquei uma certa discrepância entre a altura e a extensão lateral (mas não tão radical quanto as pinturas em rolo japonesas) justamente para favorecer uma leitura visual que fosse de trecho em trecho. A visualidade dinâmica interna a uma pintura poderia se estender à próxima e assim por diante – o percurso poderia ser feito tanto da esquerda para a direita como também no sentido inverso.

Entre uma pintura e outra pensei em dispor uma pequena lacuna, um breve respiro antes da ruptura espaço-temporal, um pouco para indicar que há uma experiência perdida na transição entre elas, e um pouco deixar instalar uma breve pausa, como um mero piscar de olhos no fluxo acelerado da cidade de São Paulo. A referência para essas lacunas é a *espacialidade Ma*, mas com a consciência de que a metrópole praticamente não permite um intervalo de adaptação corporal ou sensorial progressiva no deslocamento por seu espaço. Na experiência de andar em passos rápidos, no entanto, um fechar de olhos por vezes faz-se necessário não tanto para assimilar o que passou e se preparar para o que está por vir – não há tempo para isso – mas mais para demarcar uma suspensão na fruição da paisagem: desligar-se rapidamente do excesso e permitir-se uma relocalização no aqui e agora.





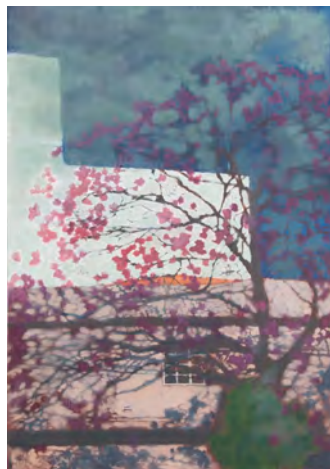












Recortes urbanos (óleo s/ compensado, 70x100cm, 2016)

SOLUÇÕES MATERIAIS

Como uma alternativa econômica, a certa altura, comecei a preparar manualmente as minhas telas. Dois motivos me levaram a investir tempo de estudo e de experimentação para a fabricação caseira de suportes para pintura: um deles era a baixa qualidade dos materiais baratos (acessíveis a meu orçamento), e outro era o alto preço daqueles mais apropriados e duráveis.

As telas que eu utilizava até então, com o chassi feito de madeira pinus não propriamente tratada, empenavam facilmente em questão de semanas e o tecido, embora não tivesse tido problemas com ele, parecia frágil e pouco resistente às ações do tempo. O pinus, sendo a mais mole das madeiras, é a matéria-prima mais barata, mas não muito adequada para o chassi, que deve ter uma estrutura forte. Substituí-lo pelo cedrinho, que ainda é de preço acessível, mas muito mais resistente se comparado com o anterior. Montar um chassi não é tão complicado, um único cuidado que vale destacar é que os cantos de cada sarrafo devem ser cortados em ângulos de 45 graus para que seja possível fazer o chanfro da estrutura – isto é, rebaixar a parte interna da moldura para que ela não encoste no tecido e acabe marcando a superfície da tela; uma questão básica, mas que pode facilmente passar despercebida.

Optei por usar lonas grossas de algodão, que são baratas, possuem a trama bem fechada e são bastante resistentes, suportando a elasticidade necessária para que sejam esticadas sobre o chassi. O problema maior que encontrei foi na preparação do tecido. Para garantir a durabilidade das pinturas, as telas devem ser preparadas com uma camada de imprimação, uma base aplicada sobre a superfície que evita o contato direto do óleo com o tecido, pois ele tende a degradá-lo rapidamente. As receitas que eu havia encontrado sugeriam uma mistura de cola animal (pode ser de pele

de coelho, de óleo de peixe ou de cartilagem bovina), gesso e pigmento branco (branco de chumbo, de titânio ou de zinco).

Os primeiros experimentos que realizei, no entanto, apresentaram algumas rachaduras poucos dias depois de eu começar a pintá-los (trata-se do tríptico “Cubatão”). Depois, prossegui fazendo testes em pequenos pedaços de lona para ver se uma variação nas proporções dos materiais surtiriam num resultado mais estável, mas não obtive sucesso em momento algum.

Consultando o artista Eurico de Carvalho Lopes, cuja pesquisa poética foca justamente em explorar o aspecto material da pintura e que, portanto, tem amplo conhecimento não só na preparação tradicional dos suportes mas também na manipulação substancial de diversas técnicas pictóricas⁵, obtive uma série de explicações em relação ao processo. Primeiro: apesar de muitas receitas⁶ sugerirem o uso do gesso como substância inerte para a preparação da imprimação, o material mais apropriado é o carbonato de cálcio, que além de ser mais elástico (isto é, muito menos propício às rachaduras), comporta-se como um fungicida natural, evitando a proliferação de mofos. Segundo: o pigmento branco mais apropriado é o óxido de zinco, que também é mais flexível que o dióxido de titânio (o branco de chumbo, apesar de ser o mais tradicional, é altamente tóxico e sua manipulação não é recomendada). Terceiro: deve-se tomar cuidado com a diluição da cola, pois, se muito concentrada, ela acaba se tornando

5. Sua tese de doutorado em Poéticas Visuais mostra um processo criativo que explora a variação de aspectos pela materialidade cromática, transitando entre técnicas como o óleo, a têmpera-ovo, a encaústica e o esmalte sintético, em suportes como o metal e a madeira, além da tela. Referência: LOPES, Eurico de Carvalho. *A pintura em jogo*. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais). Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo: 2012.

6. Inclusive a receita citada num dos mais clássicos manuais de pintura, que é o de Ralph Mayer (1895-1979), sugere o uso do gesso. Referência: MAYER, Ralph. *Manual do Artista*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

rígida demais e romperia com a tração exercida pelo movimento natural das fibras do tecido. Tendo como finalidade a durabilidade, ele me passou a seguinte receita para a preparação da tela:

Preparação da cola:

1. Acrescer uma parte volumétrica de cola animal (desidratada) em 10 a 12 partes de água;
2. Deixar a mistura descansar por 12 horas para a cola se hidratar;
3. Aquecer a mistura em fogo brando, tomando o cuidado para a temperatura do líquido se manter abaixo de 70°C (ultrapassar esta temperatura pode romper os colágenos) e misturá-la até que se torne homogênea;
4. Aplicar a cola sobre a tela com uma trincha, espalhando-a com movimentos em todas as direções: deve-se fazê-la penetrar bem nos vãos entre os fios do tecido. Esta camada de cola deve ser bem espalhada, mas procurando manter-se fina – o excesso de cola pode ser prejudicial para a flexibilidade da tela. O objetivo aqui ainda não é conferir uma película protetora para o tecido, mas somente fechar a sua trama.

Tendo encolado a tela, deve-se esperá-la secar (cerca de 24 horas) para em seguida aplicar a imprimação.

Receita para a imprimação:

1. Preparar novamente a cola seguindo o método acima (é possível utilizar as sobras da receita anterior, mas deve-se reaquecê-la);
2. Misturar o carbonato de cálcio e o óxido de zinco em proporções volumétricas iguais;
3. Acrescentar água a essa mistura e misturá-la até que tome uma consistência próxima da pasta de dente ou da tinta a óleo de tubo;

4. Aquecer também essa pasta;
5. Acrescentar a ela a cola preparada (e aquecida) em proporções volumétricas iguais;
6. Misturar bem (o aspecto resultante é próximo ao leite integral);
7. Espalhar sobre a tela com uma trincha (movimento em todas as direções);
8. Finalizar com uma passada em uma única direção para uniformizar a textura.

Para a preparação de telas, Eurico ressaltou que é importante aplicar no máximo duas camadas para não enrijecer demais a imprimação, sendo que somente uma camada já é suficiente para proteger o tecido. Utilizei essa receita na preparação das telas da série Galpões e o resultado foi bastante satisfatório. Vale dizer que essa base confere um aspecto áspero e poroso para a superfície – as primeiras camadas de tinta são antes absorvidas do que sobrepostas.

Posteriormente, resolvi experimentar como suporte para pintura placas de compensado (série “Recortes urbanos”). Vale dizer que a imprimação também é importante na madeira, pois, sem essa camada para receber a pintura, o suporte absorveria a tinta de modo desigual para cada área de sua superfície (as fibras da madeira nunca são homogêneas). Consultei novamente o Eurico para saber se a base aplicada a esse material poderia ser a mesma que a da tela. Nesse caso, ele recomendou a preparação de uma cola mais forte (proporção volumétrica de uma parte para 6 de água); a etapa de encolagem não seria necessária; e, como a madeira é um suporte rígido, poderia receber várias camadas de imprimação sem que isso cause problemas técnicos. A partir dessas dicas, tomei a seguinte escolha: passei a base sobre as placas de compensado; lixei de leve esta primeira camada para torná-la mais lisa e permitir que

posteriormente o pincel possa correr de modo mais suave sobre sua superfície; finalizei com mais uma camada de imprimação.

Retive-me somente em duas camadas, pois não queria ocultar totalmente a textura das fibras da madeira. De fato, ter deixado os veios aparentes influenciou sobre o comportamento da superfície pictórica. Pintando com a tinta mais dissolvida, notei que os pigmentos tendiam a se concentrar nos pequenos vãos entre as fibras, ressaltando a textura do suporte.

Apesar de a imprimação tradicional ser geralmente compreendida como uma técnica primária na pintura, sendo sua receita um conhecimento básico (pelo menos, para a finalidade funcional – isto é, fazer uma camada base razoavelmente perdurável), considerei importante reproduzir aqui o método que me proporcionou resultados satisfatórios (para isso, logicamente, pedi uma autorização ao Eurico). Nenhum experimento que eu havia realizado a partir de uma pesquisa bibliográfica (consultei outras receitas além da que está no manual de Ralph Mayer) foi bem sucedido. Ao que parece, hoje em dia, há uma preferência pelo uso do gesso acrílico para a imprimação, que é de fabricação industrial e já se compra pronto para aplicar – portanto, é mais prático, mas também se comporta de um modo diferente, conferindo uma textura mais lisa, brilhante e menos absorativa se comparado à base tradicional. Por isso, tive a impressão que o manejo do método tradicional é um conhecimento que tende a se perder. Ademais, embora essa solução material não esteja ainda diretamente relacionada à minha pesquisa poética (até agora me detive em seu uso funcional), um maior controle sobre a manipulação de materiais pode descortinar todo um horizonte para experimentações futuras – a obra de Eurico sendo um notável exemplo a se referir.

TRABALHO INCONCLUÍDO

A série “Metrô” (2013) e os “Estudos sobre vistas esquecidas” (2012) são trabalhos que antecederam a elaboração de meu projeto de mestrado. Como alguém que vem de fora, procurava naquele momento me localizar na cidade de São Paulo, compreender a experiência de ter me mudado para cá. Já conhecia a cidade, mas passear por ela como um turista é bem diferente de habitá-la, locomover-se todos os dias por suas ruas e observar sua paisagem nesse percurso.

Posteriormente, o foco de meu trabalho pictórico deslocou-se para uma vontade de problematizar a percepção visual, um desejo que surgiu a partir do estudo da arte japonesa. Tenho descendência oriental, morei no Japão quando criança e falo a língua – já tinha uma certa conexão com a cultura, mas estudá-la mais a fundo ampliou minhas concepções (e também as dúvidas) a respeito dos modos de ver e de representar o mundo. A série “Paisagens flutuantes” surgiu, assim, de uma tentativa de explorar impressões semelhantes às da tradição pictórica do *Suibokuga*.

Com o tempo, senti a necessidade de trazer o questionamento da percepção para a experiência cotidiana e decidi retornar à temática urbana, ao retrato da metrópole paulistana. Meu trabalho poético, no entanto, caminhou mais em direção a refletir sobre o que representar, como abordar a realidade ao redor, como experienciá-la e como retratá-la, isto é, como construir uma percepção sobre o entorno do que suspender e problematizá-la. Embora já morando aqui há alguns anos, sinto ainda um certo embate diário com a cidade no sentido de tentar apreendê-la. Diante dessa situação, achei que não conseguiria suspender a percepção a não ser que tivesse ao menos um chão mais firme como ponto de partida.

Considero que meu processo, assim, ainda precisa encontrar uma complementariedade maior entre a experiência com a série das paisagens

flutuantes e a abordagem da realidade urbana. O trabalho, portanto, continua inconcluído, mas, por outro lado, tenho dúvidas se em algum momento ele encontraria uma conclusão. Cada experiência poética, pois, indica caminhos para outras novas – faz surgir resoluções, mas também novos problemas. Imagino que no momento em que eu estabelecer uma conjunção maior entre as duas vertentes de trabalhos pictóricos aqui apresentados, talvez uma terceira já esteja em andamento e, com ela, todo um horizonte de indagações que, por sua vez, novamente tensionariam as duas anteriores. O que posso dizer, por ora, é que de 2012 até 2016, minha pesquisa pictórica chegou ao estágio aqui apresentado e que este percurso ainda continuará.

ANOTAÇÕES SOBRE O PROCESSO GRÁFICO



Desenho de observação - o ateliê de gravura do Departamento de Artes Plásticas da USP
(pastel seco s/ papel, 15x21cm, 2014)

PENSANDO A IMAGEM A PARTIR DO PROCESSO GRÁFICO

Embora até certo momento eu tenha me concentrado na pintura como linguagem de expressão, não necessariamente a pesquisa poética teria que estar limitada a esse meio já que se trata, no fundo, de problematizar a percepção visual. Na verdade, expandir para outras linguagens poderia até mesmo ser enriquecedor para a pesquisa, pois a singularidade de cada técnica pressupõe oportunidades específicas para pensar e trabalhar a visualidade. Assim, uma prática de experimentação com a imagem num campo distanciado da pintura poderia proporcionar descobertas e reflexões sobre a percepção que talvez não pudessem surgir a partir dessa linguagem. Esses resultados poderiam, por sua vez, retornar ao processo pictórico, enriquecendo sua conjuntura poética.

Escolhi me aventurar a fazer gravura mais por curiosidade, pois nunca havia feito antes. O ambiente do ateliê de gravura, os diversos instrumentos, as grandes prensas, o intenso movimento de alunos experimentando variadas técnicas entre monotipia, xilo, metal, lito, serigrafia..., sempre se mostrou como um universo atraente para mim, que quase nada sabia a respeito dele. Já ingresso na pós-graduação, cursando uma disciplina sobre o desenho, a gravura e a imagem repetida do professor Luiz Claudio Mubarac, os debates em aula em torno de uma linguagem artística que mescla o desenho manual à reprodutibilidade técnica despertou ainda mais meu interesse. Seria um processo que envolveria tanto uma construção poética artesanal, no sentido de manipular manualmente a matéria, como a produção de uma figura que poderia ser replicada por diversas vezes e em suportes diferentes. Mostrou-se, assim, como um campo propício para realizar experimentações visuais num terreno distinto da pintura já que esta trabalha com um objeto único (isto é, ao menos na acepção do senso comum).

Embora eu tenha partido de uma compreensão dicotômica entre a pintura e a gravura, tenho consciência de que as duas linguagens não são tão distantes assim. Sabe-se que não só a separação categórica mas até mesmo uma relação hierárquica entre ambas foram construídas historicamente. Hoje em dia essas distinções são repensadas e fala-se muito na abolição de fronteiras entre as linguagens artísticas. Apesar disso, considero como fora de dúvidas que cada processo possua as suas particularidades e que pensar num a partir de um ponto de vista específico do outro também é uma maneira de abolir a separação entre eles. Seria deixar que as duas linguagens dialoguem entre si e se complementem. Nota-se, por exemplo, o quanto a obra pictórica do artista americano Robert Rauschenberg (1925-2008) deve muito à sua experiência com a especificidade do processo gráfico e vice-versa.

Minha expectativa, a princípio, girava em torno de que caminhos o envolvimento com a gravura poderia futuramente sugerir para meu processo pictórico. Mas os trabalhos que produzi nesse outro território (que para mim era desconhecido) tomaram um desdobramento um tanto quanto diferenciado se comparado às produções em pintura. Eles atendem, no entanto, a problemáticas semelhantes e, embora eu não tenha atingido uma síntese estilística harmônica entre as duas linguagens como fez Rauschenberg, considero-os como obras complementares – a meu ver, eles funcionam como perspectivas variadas sobre um mesmo tema.



Estudos para gravura
(pastel seco, carvão e grafite s/ papel, 15x21cm, 2014)

A ÁGUA-TINTA

Busquei me iniciar na gravura em metal atraído pela técnica da água-tinta. Consistindo num método de gravação que permite explorar a distribuição de áreas tonais, manchas ou texturas, pensei que essa seria uma maneira propícia para transpor para o campo da imagem repetida a temática que eu trabalhava até então no terreno da pintura – as paisagens flutuantes. Como era parte dessa proposta poética escapar da definição e explorar sensações visuais ambíguas, o desenho com linhas nítidas da ponta-seca, da água-forte ou do buril, a princípio parecia não se adequar à expressão pela vaguidão que eu almejava até então. A água-tinta, ao contrário, permitiria uma figuração com tonalidades de cinza sutis, parecendo abarcar uma potencialidade maior para a busca por uma visualidade flutuante.

No entanto, a simples meta de fazer um uso razoável dessa técnica já se mostrou como uma tarefa extremamente complicada. As primeiras tentativas ficaram muito aquém dos efeitos que eu desejava – em geral, por estourar a gravação (escurecê-la para além do previsto) e prejudicar uma gradação sutil de cinzas (almejada para uma representação leve e nebulosa, condicionando um efeito flutuante). Evidentemente, não é possível aprender gravura do dia para a noite.

Para esclarecer melhor essa dificuldade, listo abaixo o procedimento geral ao qual segui:

1. Tendo a placa de cobre preparada para a gravação (isto é, com a superfície devidamente polida, limpa e desoxidada), proteger o verso com a goma laca e cobrir a frente com o breu em pó. Aquecer a placa até que a resina esteja completamente aderida ao longo de toda a superfície (a coloração esbranquiçada torna-se transparente).

2. Proteger a superfície com tinta asfáltica (popularmente conhecida como “neutrol”) nas áreas que não se quer gravar.

3. Banhar a placa no ácido (solução de percloroeto de ferro) pelo tempo necessário de acordo com a intensidade desejada do tom de cinza (mais tempo – mais escuro; menos tempo – mais claro).

Na água-tinta, o ácido penetra nos vãos entre o breu derretido, corroendo o cobre em minúsculos pontos desprotegidos. O tom de cinza resulta da intensidade da granulação gerada nesse processo de gravação – quanto mais tempo de ácido, os sulcos serão maiores (mais profundos e mais largos), comportando uma maior quantidade de tinta no momento da impressão. Trata-se de um procedimento que deve ser mais planejado do que intuitivo ou sensorial, o efeito desejado sendo buscado pela medição do tempo dos banhos de ácido. É necessário, portanto, de uma certa experiência (isto é, uma capacidade de prever os resultados) para que se tenha controle sobre o processo.

Ademais, seguindo esse procedimento, é extremamente difícil manipular o desenho. Este, pois, deve ser pensado e realizado negativamente – ele é formado ao se preencher com o “neutrol” as áreas que não se quer gravar, ou seja, as que ficariam brancas na estampa impressa. Quando a ideia é compor uma imagem que fosse como uma pintura em tons de cinza (que necessitaria de várias sobreposições de manchas tonais, tentando figurar uma gradação sutil) o processo se complica exponencialmente.

Tendo dificuldades com o controle da técnica, após os primeiros experimentos não terem resultado como desejado, parti para uma estratégia mais metódica e fiz uma série de desenhos em papel como estudos para possíveis imagens a serem gravadas na placa – ter uma referência visual, pois, facilitaria o processo. Além disso, passei a trabalhar com banhos

de ácido bastante curtos (cerca de 15 segundos cada), tentando assim figurar as nuances desejadas. O trabalho foi penoso, o processo precisou de muito e muitos ciclos de gravação realizados praticamente às cegas, pois dada a sutileza nas gradações de cinza que eu almejava alcançar, não era possível enxergar satisfatoriamente os efeitos do processo na placa matriz. Os resultados de cada sessão só poderiam ser vistos ao se limpar completamente a placa (remover o “neutrol”, o breu, a goma laca) e imprimir uma estampa de teste.

Assim, para chegar nos resultados dos “Morros” e “Eucaliptos”, precisei trabalhar intensamente por semanas para concluir cada matriz (com o risco de acabar estragando tudo no meio do caminho). No meio tempo entre a fatura de uma e outra gravura, descobri uma nova técnica que me auxiliou na produção da segunda: a água-forte com o uso da roleta. Trata-se de um método mais simples para explorar efeitos de texturas na gravação.

A grosso modo, a água-forte tem uma certa semelhança com o procedimento técnico da água-tinta:

1. Preparar a placa da mesma maneira, exceto pelo breu, que aqui não é necessário. No lugar dele, passa-se um verniz sobre a superfície e queima-o para secar.
2. Desenhar sobre a superfície com uma ponta-seca, removendo o verniz em linhas finas.
3. Banhar a placa no ácido pelo tempo necessário de acordo com a espessura da linha que se deseja obter (mais tempo – mais espessa).

Usando a roleta no lugar da ponta-seca, é possível desenhar texturas em vez de linhas. Trata-se de um instrumento manual como um lápis, mas com um pequeno cilindro rotatório em sua extremidade, cuja superfície

possui uma série de minúsculas saliências que, ao serem passadas sobre o verniz seco da placa, formam nele um rastro de pequenos pontos sequenciados semelhante às marcas de um pneu. A água-forte com roleta não permite a figuração de nunces como a água-tinta, mas pode proporcionar um efeito de escurecimento gradual (do qual me utilizei para conferir uma maior sensação de profundidade na imagem dos “Eucaliptos”).



Morros (água-tinta e água-forte s/ papel, 19,5x26,5cm, 2014)



Eucaliptos (águas-tinta e água-forte s/ papel, 19,5x26,5cm, 2014)

A IMAGEM PLANEJADA

Da experiência que tive com a água-tinta, compreendi o processo gráfico como que se pautando por um raciocínio mais projetivo do que intuitivo, isto é, se for comparar com a pintura. Nesta, o efeito de cada gesto, de cada pincelada, mostra-se imediatamente na obra, condicionando uma fatura mais dinâmica, sensorial e intuitiva. Na gravura, por outro lado, trabalha-se por muito tempo sem a visualidade da execução, tendo como referência apenas uma imagem mental (ao menos, na experiência que eu tive com a calcografia). É somente ao imprimir uma estampa que se torna possível comparar os efeitos do trabalho realizado com aquilo que se imaginava fazer. O processo é guiado a todo momento pelo planejamento, o raciocínio projetivo antecedendo cada execução – o quão densa deixar a granulação do breu, o quanto tempo banhar a placa no ácido, etc. Cada etapa tem uma ordem preestabelecida e um tempo de execução a se respeitar, o controle sobre elas exigindo certa precisão na medição. Apesar disso, penso que talvez, com o tempo, com a prática e o acúmulo de experiência, fazer uma gravura possa se tornar como cozinhar, fazer um bolo por exemplo. Há uma receita a se seguir, há uma ordem dos passos a se respeitar (do contrário, não vira bolo), mas, tendo prática, diversas variáveis no processo (o tempo no forno, a dosagem dos ingredientes, etc) poderiam ser mensuradas mais intuitivamente, a sensorialidade (a cor da massa, o cheiro) também sendo determinante para as escolhas. Por ora, ainda trabalho com um conômetro ao lado medindo os tempos de ácido, mas imagino que futuramente a familiaridade com o processo possa tornar esse instrumento desnecessário e a fatura mais dinâmica.



A IMAGEM MENTAL

Como disse acima, na calcografia, boa parte do processo é realizado às cegas, tendo como referência apenas uma imagem mental. Esta seria aquilo que se pensa estar fazendo, uma representação imaginária que acompanha a condução da atividade de gravação, estando presente a cada etapa desde o início, a primeira ideia, até o momento da impressão, quando se compara os resultados obtidos com aquilo que se pretendia fazer. O tempo todo, trabalha-se com ela: quando se risca uma linha na matriz, é nela que se está desenhando; quando se banha a placa no ácido, é nela que se está pintando. No entanto, ela nunca se materializa, nunca deixa de ser uma referência puramente imaginária – é uma espécie de fantasma do processo.

Pode-se dizer que na prática da pintura essa experiência de imagem também exista, mas, não havendo um intervalo tão grande entre a execução e a observação dos efeitos, neste caso, sua presença parece menos marcante. Na gravura, por outro lado, depende-se justamente dela para dar prosseguimento à obra.

Quando se considera a gravação como concluída e se imprime uma série de estampas, é comum, pela natureza artesanal do processo, as reproduções saírem levemente diferentes umas das outras. Uma pode ficar com a cor mais densa, a outra mais rala, cada uma acaba mostrando uma característica singular mesmo que de um modo muito sutil. No momento de distribuir as reproduções sobre uma mesa e compará-las, a imagem mental parece flutuar por entre elas: não está em nenhuma e, ao mesmo tempo, está referida em todas. Parece encontrar-se nos vãos entre uma estampa e outra – deixa-se vislumbrar (mentalmente) no ato da comparação.

Pensar essa ideia de imagem se trata, antes de tudo, de uma divagação

pessoal – não tenho a mínima pretensão de afirmá-la como uma categoria universal ou uma experiência coletiva. No entanto, considerei que tentar indicá-la de alguma maneira poderia condicionar uma via para problematizar a percepção visual a partir de um território particular do processo gráfico (mais especificamente, da calcografia). Daria prosseguimento a esse plano na etapa de impressão, buscando, pela montagem das estampas, maneiras de enfatizar a ideia de imagem mental.





A IMAGEM VIRTUAL

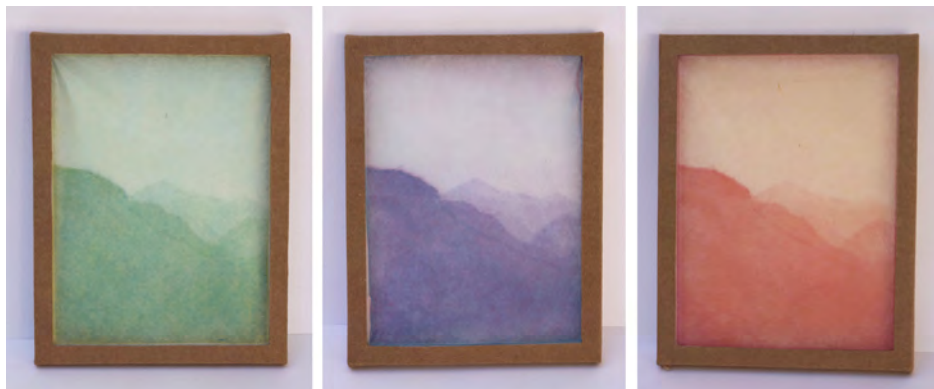
Na etapa de impressão, procurei maneiras de tornar presente a imagem mental anteriormente descrita. Se não é possível fazê-la visível, pois ela parece fugir ao que é material, talvez fosse viável ao menos sugeri-la de algum modo. O primeiro experimento que realizei tentando pôr em prática essa proposta foi a montagem das estampas dos “Morros” em protótipos de caixas de papelão.

Procurei enfatizar a individualidade das reproduções e imprimir cada uma delas com uma cor distinta. Usei dois tipos de papel: um delicado e translúcido (papel para restauro, gramatura 15) e outro mais robusto e opaco (papel Hahnemüle para gravura, gramatura 300). Montei-as em caixas de modo a sobrepor uma em papel opaco por uma em translúcido, a frontal como se fosse um véu. Deixei um vão entre as duas (cerca de 1cm), de modo que a montagem mostrasse uma imagem desfocada, de aspecto flutuante, cuja cor seria resultante da soma cromática das duas estampas (verde = amarelo + azul; laranja = vermelho + amarelo; e roxo = azul + vermelho). Ao olhar para as caixas em ângulo, é possível enxergar um pouco mais do aspecto da frente ou um pouco mais do fundo – o efeito depende também da incidência da luz.

A ideia do vão provém também de uma tentativa de estabelecer um diálogo com a noção de *Ma* da cultura japonesa. Se a *especialidade Ma* pode ser entendida como uma fronteira que separa e ata dois elementos, constituindo uma zona intervalar de transição ou coexistência entre as duas partes, pensei que a sobreposição com a existência de um vão no espaço intermediário entre as estampas construiria na montagem um entre-espaço de ambiguidade e articulação entre as duas imagens.

Por outro lado, a imagem que se mostra nas caixas possui uma determinada cor e um aspecto que são diferentes das reproduções tomadas individualmente. Embora ela resulte da soma das duas, não é nem uma nem outra, é uma terceira que não possui realidade material, que se forma no campo intermediário entre as duas outras. Seria, portanto, uma imagem virtual¹, que não é, de modo algum, aquela imagem mental acima citada, mas que traduz uma tentativa de indicá-la.

1. Digo virtual no sentido de ser algo que pode ser sensível, mas não é material.



Morros - protótipos para montagem
(águas-tinta e água-forte s/ papel, montagem em caixas de papelão, 17x22x1cm, 2014)

A IMAGEM FLUTUANTE

Nos próximos experimentos procurei substituir a montagem em caixa, que tem um certo aspecto grosseiro que interfere na experiência visual, por uma moldura de acrílico, que dá mais respiro às estampas, valorizando o aspecto material dos diferentes papéis. Escolhi tons mais amenos para imprimir: azul-marinho, marrom, vinho, verde-oliva e ocre, todas misturadas com um pouco de preto e de branco. A ideia era que a soma resultante fosse uma cor escura, menos óbvia, tendendo ao cinza ou ao preto, mas sem deixar de conter cromaticidade. O resultado foi uma série de imagens virtuais que, de longe, parece ter um aspecto mais sombrio, nebuloso e ambíguo, mas de perto é possível enxergar a cor e a textura de cada reprodução que as compõem.

Por fim, experimentei realçar a articulação entre a imagem virtual e as impressas a partir de um desalinhamento na posição destas, tornando possível perceber nitidamente a singularidade visual de cada uma das três ao mesmo tempo. Pensei que a relação de transição e de coexistência entre elas (*espacialidade Ma*) ficaria mais clara com a introdução de uma defasagem, conferindo uma fragmentação no conjunto que poderia sugerir um movimento de flutuação entre as partes. A meu ver, esse desalinhamento tensionaria a inteligência visual do observador, induzindo-o a reconstruir os fragmentos mentalmente.

Enfim, o que guiou essa produção foi o desejo de indicar, de alguma maneira, aquela experiência de imagem mental que tive enquanto trabalhava no processo de gravação. A partir do efeito estético na montagem das estampas, penso ter encontrado uma outra representação imaginária, a que se dá pela reconstrução mental das partes fragmentadas. Sendo algo que tem existência somente dentro da mente de cada observador, ela refletiria uma experiência individual, estaria sujeita às

circunstâncias pessoais de quem vê – seria como uma imagem flutuante, que poderia tomar várias formas de acordo com o contexto (pelo menos esta seria minha expectativa).





Morros - sobreposição em acrílico
(água-tinta e água-forte s/ papel, montagem em placas de acrílico, 27x32x0,5cm, 2014)



Eucaliptos - sobreposição em acrílico
(água-tinta e água-forte s/ papel, montagem em placas de acrílico, 24x32x0,5cm, 2014)

Eucaliptos - gradação cromática
(montagem em placas de acrílico, 35x32cm, 2016)

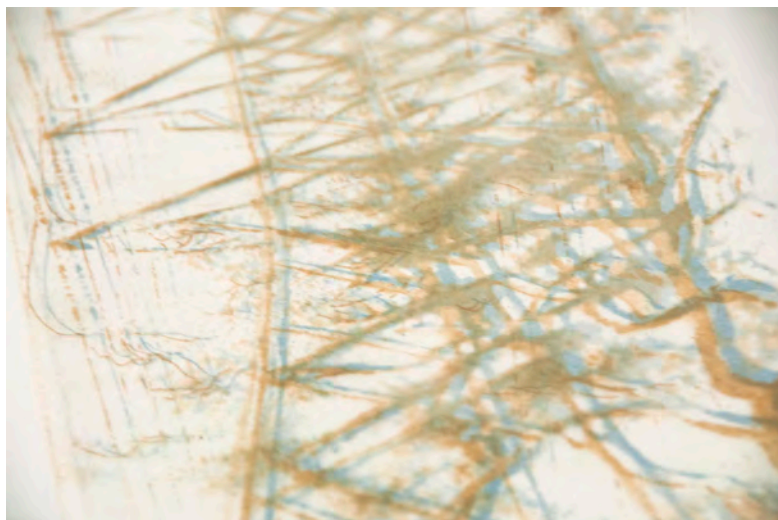
O PROCESSO DE IMPRESSÃO

Embora a gravação tenha se revelado (ao menos, para mim) como um processo que se constrói pelo raciocínio projetivo, minha experiência na etapa de impressão foi mais próxima à da pintura, a execução sendo mais direta e o raciocínio, mais sensorial. O procedimento aqui consiste somente em manipular a tinta (misturar cores, dissolver em óleo de linhaça, bater com uma espátula para ficar mais flexível, etc.), entintar a placa e estampá-la num suporte através da prensa. Tendo a reprodução impressa, analisa-se as sensações visuais do resultado e testam-se outras cores.

É possível também fazer sobreposições num mesmo suporte e, nisso, experimentar relações entre cores e figuras distintas. Pode-se propositadamente deixar resquícios de tinta na placa, misturar cores sobre ela, enfim, explorar uma diversidade de efeitos pictóricos. Os resultados desse tipo de prática seriam sempre monotípias, mas, ainda assim, mantém-se a reprodutibilidade das figuras. Pode-se experimentar relações cromáticas distintas com um mesmo desenho.



Torre - monotipias
(águas-tinta e água-forte s/ papel, impressões duplas, 19,5x26,5cm, 2014)



Estudo para Torre

(pastel seco s/ papel, 15x21cm, 2014)

Torre - Impressão de prova

(água-tinta e água-forte s/ papel de prova, 17,5x23,5cm, 2014)

Torre - sobreposição de estampas

(sobreposição entre papel translúcido e opaco, 19,5x26,5cm, 2014)

A MANEIRA DO AÇÚCAR

Como alternativa para facilitar o desenho no processo da água-tinta, há um procedido conhecido como a maneira do açúcar. Trata-se de um estratagema para escapar de ter que planejar uma figuração negativa ao isolar áreas na placa para não serem gravadas:

1. Preparar uma mistura pastosa com os seguintes ingredientes: açúcar refinado, pasta de dente e goma arábica.
2. Com a placa polida, limpa e desoxidada, pintar sobre a superfície as áreas que se quer gravar com essa mistura (portanto, faz-se um desenho positivo). Esperar a pasta enrijecer.
3. Envernizar a placa e queimar o verniz para secar.
4. Lavar a placa com água fervida. As partes pintadas com a pasta de açúcar irão se soltar, removendo junto o verniz no formato do desenho.
5. Cobrir a superfície com o breu em pó e aquecer a placa para ele se aderir.
6. Banhar a matriz no ácido.

Utilizei esta técnica na gravura “Torre”. Em algumas partes da matriz dessa imagem, experimentei também o *lavi*: em vez de banhar a placa por inteira no ácido, derramá-lo um pouco sobre a superfície, distribuindo com um pincel – o resultado é uma gravação com um efeito mais manchado.

TRANSFERÊNCIAS

Visando diminuir o tempo de fatura de cada gravura, decidi explorar a técnica da transferência de imagem (*photo etching*) na água-tinta. Nesse processo, é possível fazer um desenho em papel à mão livre (ou mesmo uma fotografia) e usar a sua imagem como uma máscara na gravação. Listo as etapas abaixo:

1. Digitalizar um desenho (ou utilizar uma fotografia) e manipulá-lo por meio de softwares de tratamento de imagem. Deve-se tornar a imagem monocromática e negativa. Realçar os contrastes também ajuda nos resultados.

2. Imprimir a imagem tratada com tinta tônico em papel sulfite (por meio de fotocopadoras).

3. Posicionar essa impressão sobre a placa de cobre com a frente dela virada para a superfície a se gravar. Embeber o verso da impressão com solvente tolueno. Posicionar uma outra folha de sulfite em branco sobre ela e passar o conjunto na prensa (o sulfite em branco absorve o tolueno em excesso, protegendo a prensa).

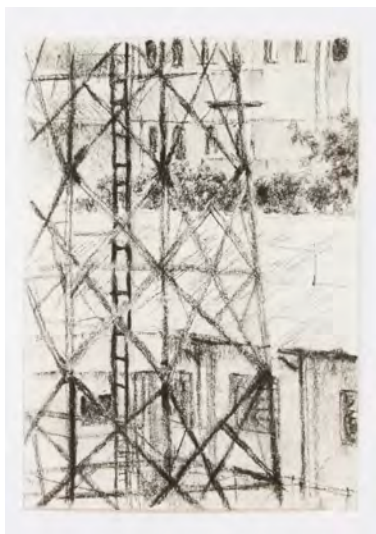
4. O tolueno dissolverá o tônico da impressão, soltando-o da folha e transferindo-o para a superfície da placa. O processo é mais eficiente se a imagem for recém-impressa, isto é, feita no mesmo dia e, portanto, com a tinta ainda não totalmente seca.

5. Cobrir a superfície com o breu, etc.

O tônico funcionará como uma máscara protetora, substituindo o “neutro” na gravação em ácido (por isso a imagem impressa deve ser negativa). O processo é simples, mas de difícil controle. No momento da transferência, pois, o tônico pode tanto se soltar mais como menos,

interferindo na fidelidade à figura original. A qualidade da impressão também é determinante no processo: quanto mais contrastada for a reprodução e mais densidade tiver o preto (protegendo melhor as áreas a não serem gravadas), a figura resultante se torna mais nítida. Funcionando melhor com uma imagem mais contrastada, a técnica não é voltada para representar nuances de cinza.

Das tentativas que realizei (entre desenhos e fotografias), somente uma surtiu um bom resultado. Nas restantes, a transferência por si só não foi suficiente e o processo teve continuidade alternando entre os métodos anteriormente citados da água-tinta e da água-forte. A técnica, no entanto, conferiu uma certa textura de fundo (e, com ela, um resquício da figuração), que funcionou como um esboço, facilitando o desenvolvimento posterior do processo de gravação – a textura de fundo também contribuiu para dar uma certa profundidade à imagem.





Nocturno - Vila Mariana
(transferência de fotografia e água-tinta s/ papel, 15x19,5cm, 2015)



Vão - Centro
(transferência de desenho, água-tinta e água-forte s/ papel, 14,3x19,5cm, 2015)

CORES

Nas gravuras realizadas pela técnica da transferência, acompanhando o processo pictórico, busquei imagens de vistas cotidianas baseadas em fotografias sacadas no deslocamento pela cidade. Nelas, substituí a busca por nuances tonais por uma figuração mais carregada e texturizada. Procurei realçar os contrastes e marcar certas linhas mais nitidamente – a ideia era posteriormente realizar montagens por sobreposição com defasagem (assim como fiz nas gravuras dos “Morros”), mas queria também explorar, nas imagens repetidas em série, um uso variegado da cor, proporcionando sensações distintas para uma mesma figura.

Pensei nos contrastes não simplesmente como uma distribuição de claro e escuro no desenho, mas como modos de realçar/amenizar a densidade cromática. Procurei produzir a própria tinta a partir do pigmento – queria um aspecto mais granulado do que as industrializadas, que tendem a ser mais homogêneas (ademais, as tintas para calcografia, não havendo marcas nacionais, devem ser importadas e costumam ser muito caras). Planejava, assim, nas áreas de densidade cromática, conferir uma presença mais enfática do brilho material do pigmento.

Utilizei pigmentos baratos como os sintéticos voltados para o uso industrial (tintas de parede, automotivas, etc.) e os minerais comumente manuseados na cerâmica (o óxido de cromo e os tons variados de óxido ferro). Produzi as tintas batendo esses pigmentos com óleo de linhaça polimerizado e posteriormente misturando com um pouco de branco próprio para calcografia. Procurei deixar essas misturas mais secas, isto é, com uma concentração um pouco maior de pigmentos do que o comum. Essa textura dificulta o manuseio no entintamento da placa matriz, mas possibilita que as estampas tenham o brilho material desejado.

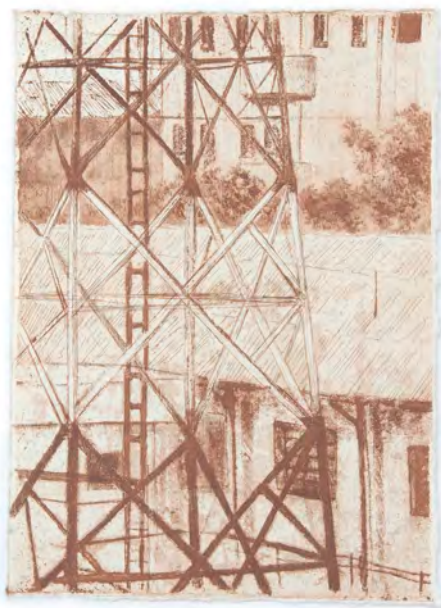
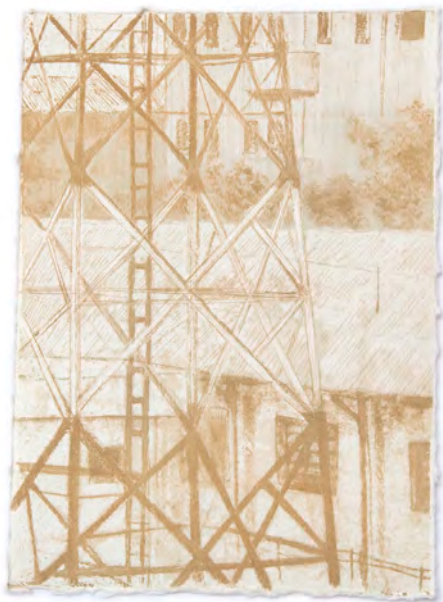
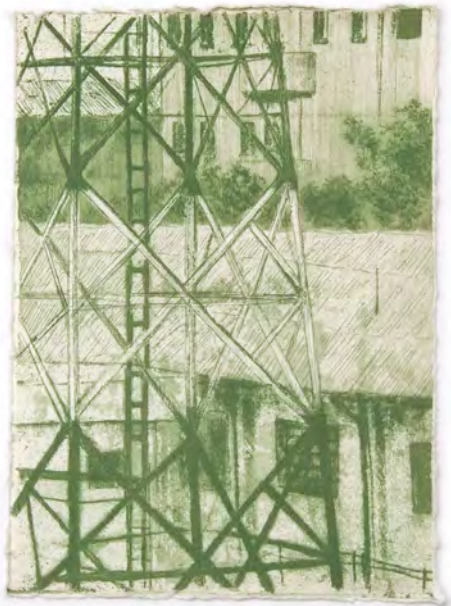
Um problema do uso de cores na calcografia é que, dependendo do

pigmento, o cobre pode reagir com ele, alterando a sua coloração. Em minha experiência, tive uma certa dificuldade com o amarelo (utilizei tanto o óxido de ferro quanto os pigmentos industriais). Notei que sua tendência é escurecer, puxando mais para o ocre ou o marrom. Pensei que os pigmentos minerais seriam mais propícios para sofrer alteração, mas com outras cores não tive muitos problemas. O óxido de ferro vermelho e o óxido de cromo (verde) funcionaram muito bem.

Há também uma certa diferença entre a cor que se enxerga na massa de tinta e a resultante na impressão. Sobre o suporte, em densidade diferente, a tonalidade tende a se alterar. Para testar o efeito da cor na impressão é possível espalhar um pouquinho da tinta com o dedo sobre uma tira de papel. Pode-se enxergar, assim, a diferença de aspecto entre o mais denso e o mais ralo.

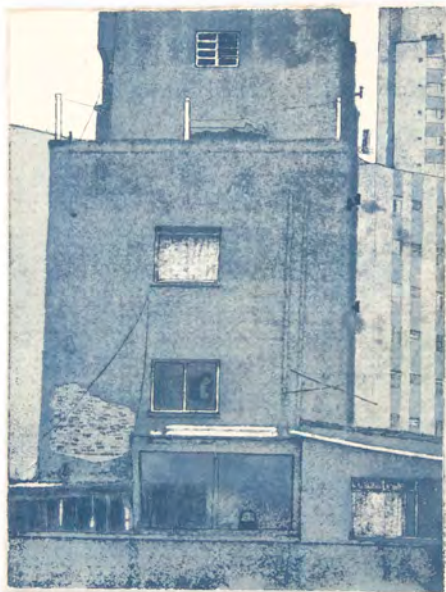
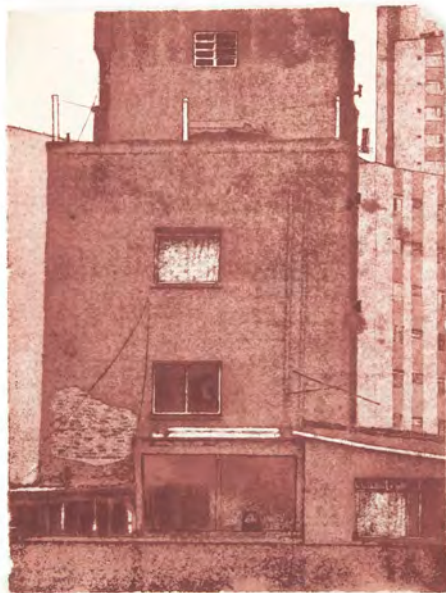
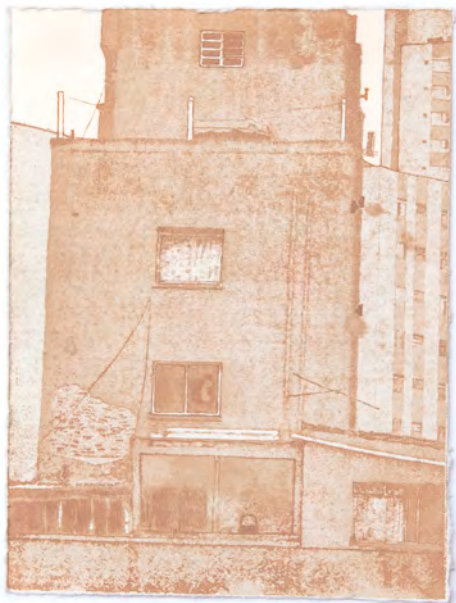


Noturno - Sumaré
(transferência de fotografia, água-tinta e água-forte s/ papel, 13x19,5cm, 2015)



Brás

(transferência de desenho, água-tinta e água-forte s/ papel, 14,3x19,5cm, 2015)



Bixiga
(transferência de fotografia, água-tinta e água-forte s/ papel, 14,3x19cm, 2015)

PAISAGEM FRAGMENTADA

Como nas pinturas de paisagens urbanas, também na gravura procurei reinterpretar as fotografias da parte para o todo, explorando uma mobilidade do olhar. No entanto, dada a pequena dimensão das estampas (cerca de 15x20 cm), é muito fácil apreender a composição como um todo de uma vez, o geral tornando-se mais enfático que as partes. Tentaria reverter essa situação, a partir das montagens entre as impressões em papéis translúcidos e opacos.

A ideia era dispor-me, inicialmente, de uma série de estampas coloridas nos dois tipos de papéis, como peças a serem livremente montadas. Construí uma moldura de acrílico para experimentar diversas variações como num jogo de quebra-cabeça. Queria nesse processo, construir recomposições com as mesmas peças, sugerindo espacialidades diversas. No entanto, devido às figurações carregadas, o uso variegado de estampas tendia sempre a composições confusas demais, não funcionando muito bem. Ademais, desmontar e remontar a moldura a todo momento atrapalhava a dinâmica do trabalho – os papéis quase sempre se deslocavam quando posicionava a placa de acrílico sobre eles. O processo acabou não funcionando como um jogo.

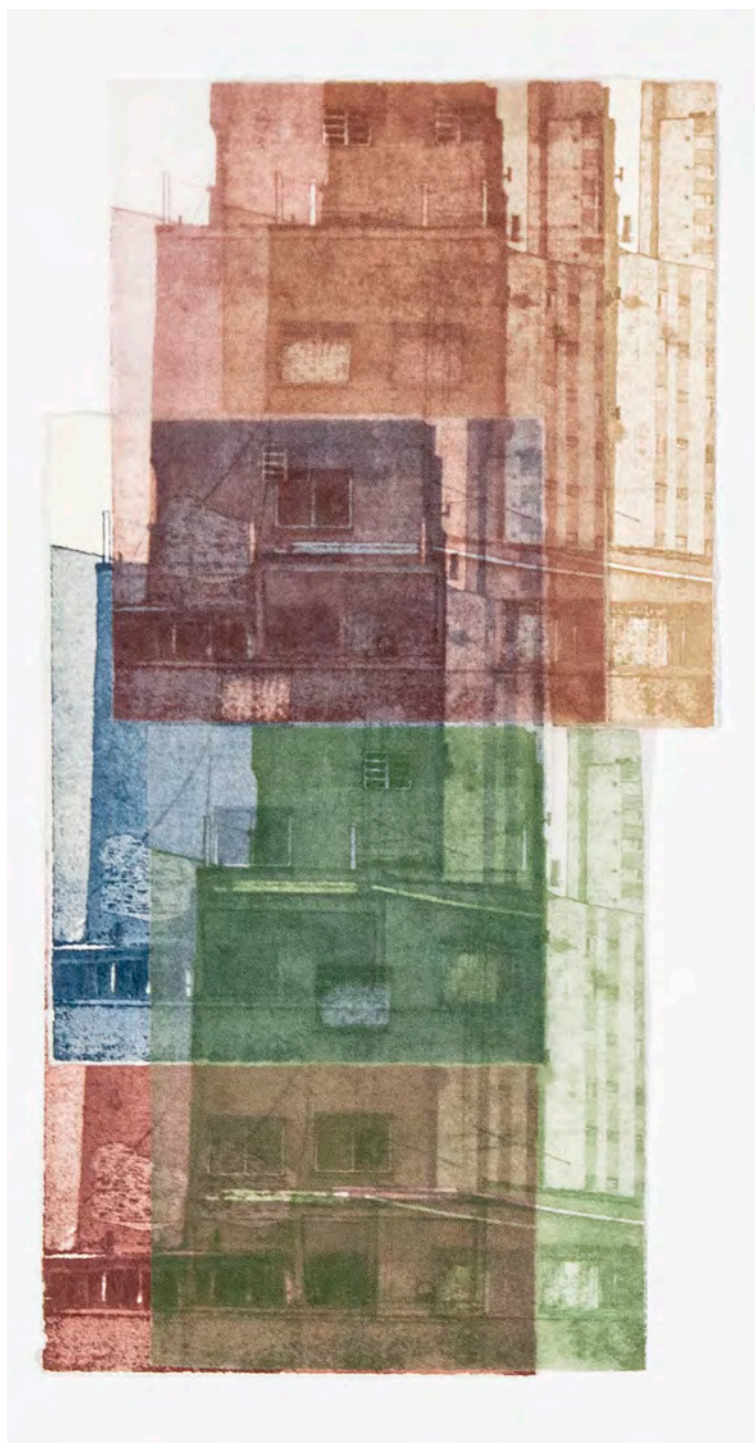
Outro problema é que a figuração carregada tendia a anular o vão entre as chapas de acrílico. As impressões nos papéis translúcidos tinham uma imagem nítida demais, tendendo a ocultar quase que totalmente as reproduções situadas abaixo delas. A moldura, assim, revelou-se mais como um empecilho do que uma solução e resolvi desligá-la do processo.

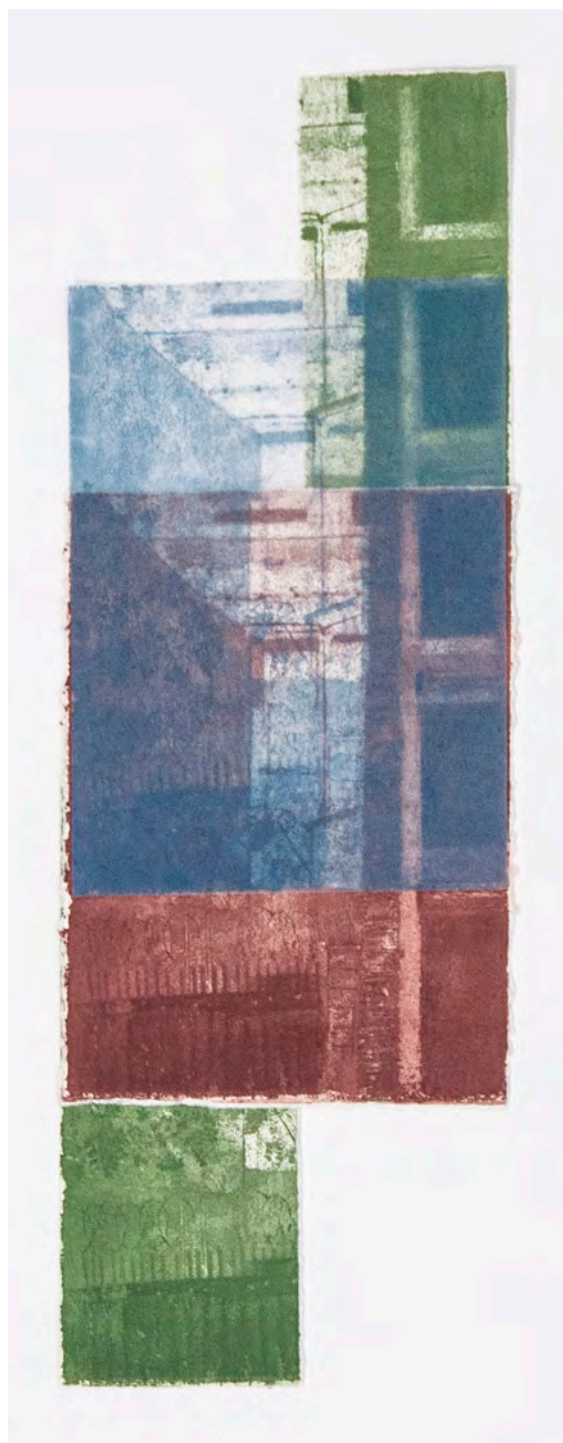
Posteriormente, tentei montar as peças sobre um papel branco e vi que isto funcionava melhor. Os papéis translúcidos posicionados diretamente sobre os opacos, não os ocultavam tanto – aliás, assim, a soma cromática resultava num efeito mais distinto. Para evitar a confusão

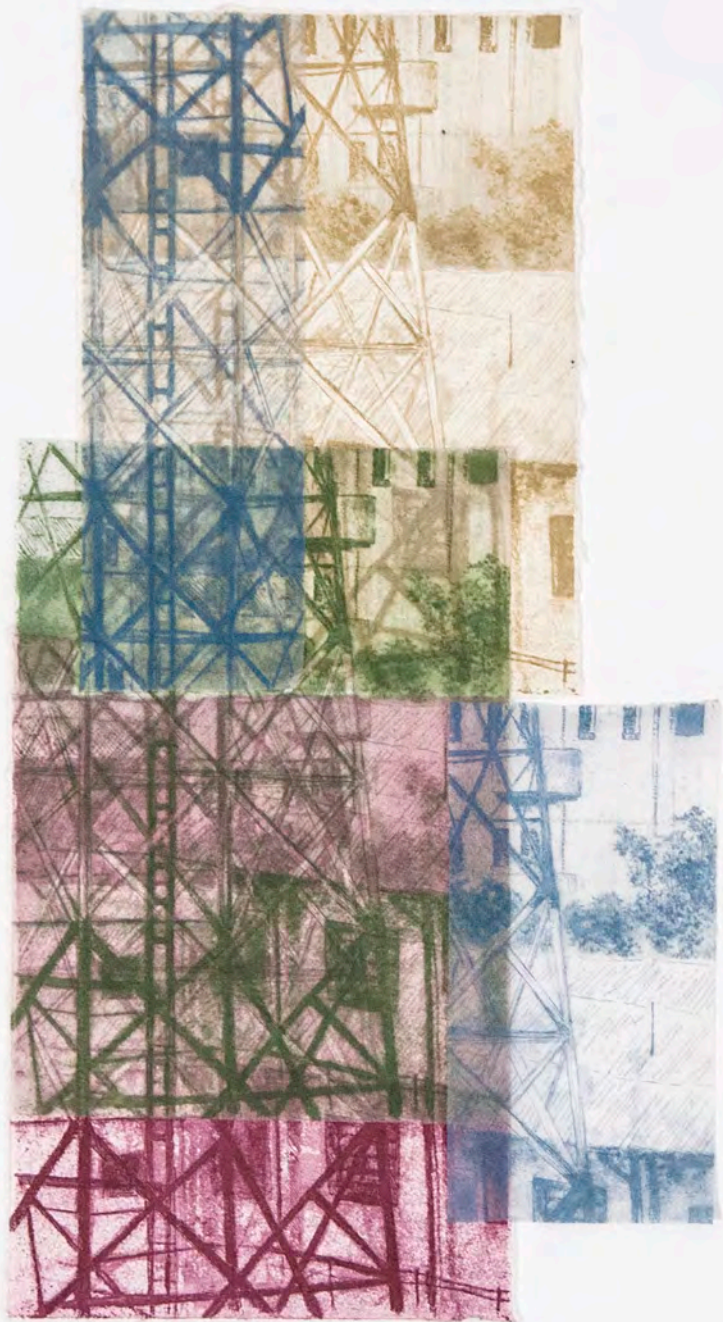
demasiada, procurei compor montagens utilizando somente um tipo de figura em cada. Com isso, foi possível experimentar simultaneamente o prolongamento e a fragmentação do espaço, gerando uma ambiguidade entre uma sensação concisa e labiríntica do mesmo. Penso haver nessas montagens uma certa flutuação entre a legibilidade e a ilegibilidade da imagem, o que para mim é coerente com a experiência do excesso em São Paulo.

Estar nessa cidade, pois, por vezes me lembra o conto “A biblioteca de Babel”² do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). Nessa narrativa, no lugar do mundo que conhecemos, o universo é imaginado como uma biblioteca de extensão infinita. Ela seria subdivida por galerias sobrepostas de dimensões e aspectos idênticos conectadas por aberturas que permitem a passagem lateral de uma para outra. Suas paredes estariam preenchidas de livros, mas quase todos sem sentido algum – conteriam apenas letras aleatoriamente embaralhadas, ilegíveis. É como se a biblioteca infinita abarcasse em sua coleção todas as combinações possíveis de caracteres, toda possibilidade de informação. Deslocando-me pelas ruas de São Paulo, por vezes essa imagem me vem à mente. Em todo lugar, há miríades de informações, às vezes legíveis, às vezes não.

2. BORGES, Jorge Luis. “A biblioteca de Babel”. In: *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci. São Paulo: Companhia das letras, 2007, p. 69-79.







Paisagem Fragmentada - Bixiga
(montagem com sobreposições entre papéis opacos e translúcidos, 19,3x38cm, 2016)

Paisagem Fragmentada - Centro
(14,3x42cm, 2016)

Paisagem Fragmentada - Brás
(20,3x37,5cm, 2016)

CONSIDERAÇÕES

Enfim, as anotações acima sintetizam o desenrolar de meu percurso sobre o processo gráfico ao longo de dois anos. A gravura ainda é um território novo para mim, tendo explorado até agora somente algumas facetas da calcografia. Ter desenvolvido esse trajeto dentro de uma pesquisa de mestrado propiciou, entre divagações pessoais e uma busca da compreensão da natureza do processo, uma narrativa e um trabalho poético que se desenrolaram a partir do contato gradual com novas soluções técnicas. Ao contrário do processo pictórico que girou em torno sobretudo de reflexões a respeito do que representar e de como fazê-lo, aqui o que guiou a pesquisa foi a tentativa de familiarização com o terreno desconhecido.

As inumeráveis possibilidades entre outras áreas da gravura (a xilo, a lito, a serigrafia...) revelam-se como um mar de desdobramentos futuros para a pesquisa poética. No entanto, há ainda muito o que explorar dentro do universo da calcografia. Listo abaixo o que me vê a mente neste momento:

* Faltou experimentar mais com diversos tipos de papeis e procurar conhecer as suas diferenças.

* Há ainda diversas outras técnicas de gravação a serem conhecidas, sendo a maneira negra, por exemplo, muito atraente.

* A água-tinta com *lavi* parece abrigar uma grande potencialidade em relação à expressividade flutuante à qual eu almejo. Até agora ainda me detive a um uso muito tímido dela.

* Falta ainda encontrar uma familiaridade maior com a água-tinta. Minha experiência com ela ainda se resume aos procedimentos básicos. Induzir variações na granulação do breu, por exemplo, é um recurso a se explorar.

Outro ponto que ficou faltando seria encontrar uma complementariedade maior entre o processo pictórico e o gráfico. Por ora eles somente tratam dos mesmos assuntos de modo distintos. Espero que futuramente eles possam estabelecer um diálogo ou mesmo tensionar mais um ao outro, gerando novos desdobramentos para a pesquisa poética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Geral

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2013.

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. 4ª ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

ANFAM, David. *Mark Rothko: the works on canvas*. Yale University Press, 1998.

_____. *Expressionismo abstrato*. São paulo: Wmf Martins Fontes, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. “O pintor da vida moderna”. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BORGES, Jorge Luis. “A biblioteca de Babel”. In: *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

- CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DORE, Ashton. *About Rothko*. 2ª ed. New York: Da Capo Press, 2003.
- DUARTE, Pedro. “A conquista espacial de Mark Rothko”. In: *Dois Pontos*. Curitiba, UFPR / São Carlos, UFSCAR, v.11, n.1, 2014.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- FLORES, Laura González. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2011.
- GIACCOIA, Oswaldo. *Heidegger urgente: introdução a um novo pensar*. São paulo: Três Estrelas, 2013.
- GIANNOTTI, Marco. *Breve história da pintura contemporânea*. São Paulo: Claridade, 2009.
- _____. *Diário de Kioto*. São Paulo: Wsf Martins Fontes, 2013.
- _____. “A imagem escrita”. In: *Ars*. São Paulo: ECA-USP, v.1, n.1, 2003.
- _____. “Volpi ou a reinvenção da têmpera”. In: *Ars*. São Paulo, ECA-USP, v.4, n.7, 2006.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São paulo: Cosac & Naify, 2013.
- HASHIMOTO, Madalena. *Mitate 見立: a retórica japonesa da repetição renovada*. In: *ARS*. São Paulo, ECA-USP, v.11, n.21, 2013.
- HEIDEGGER, Martin. “A essência da linguagem”. In: *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 7ª ed. Petrópolis: Vozes / Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2015.

_____. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

_____. *Ser e tempo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

IZUTSU, Toshihiko. “The elimination of colour in far eastern art and philosophy”. In: *Color symbolism: six excerpts from the Eranos Yearbook 1972*. Dallas: Spring Publications, 1994, p. 167-195.

_____. *Toward a philosophy of Zen Buddhism*. Boulder: Prajñā Press, 1982.

JACQUES, Paola Berenstein. “Experiência Errática”. In: *REDOBRA*. Salvador: FA-UFBA, v.3, n.9, 2012.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1997.

_____. *Ponto e linha sobre plano*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1990.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

NEIVA, Simone; RIGHI, Roberto. “A importância da cultura na construção do espaço urbano no Japão”. In: *PÓS*. São Paulo, FAU-USP, v.15, n.24, 2008.

OKAKURA, Kakuzô. *O livro do chá*. Trad. Leiko Gotoda. 3ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

OKANO, Michiko. *Ma: entre-espaço da arte e comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume, 2012.

PAINE, Robert Treat; SOPER, Alexander. *The art and architecture of Japan*. 3ª ed. New Heaven: Yale University Press, 1981.

PANOFSKY, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books, 1991.

_____. “The polarization of european fifteenth-century painting in Italy and the Lowlands”. In: *Early Netherlandish Painting*. New York:

Harper & Row, 1971.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. 3ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2003.

_____. “Arte & cidade”. In: *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

KRAUSS, Rosalind. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press, 1997.

ROTHKO, Mark; LÓPEZ-REMIRO, Miguel (ed.). *Writings on art*. New Haven: Yale University Press, 2006.

RYCKMANS, Pierre. *As anotações sobre pintura do monge Abóbora Amarga*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist's writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

Em língua japonesa

KOBAYASHI, Tadashi. Sumi'e no fu (墨絵の譜). Tóquio: Perikan-sha, 1992.

TANIZAKI, Jun'ichirô. Tanizaki Jun'ichirô zuihitsu (谷崎潤一郎隨筆集). Tóquio: Iwanami, 1985.

YASHIRO, Yukio. *Suibokuga – 水墨画*. Tóquio: Iwanami, 1969

_____. *Nihon Bijutsu no Tokushitsu – 日本美術の特質 (Características específicas da arte japonesa)*. 2ª ed. Tóquio: Iwanami Shoten, 1979.

Teses e dissertações

CUNNINGHAM, Michael Robert. *Unkoku Tōgan's (1547-1618) painting and its historical setting*. Dissertação (Ph.D. em Art). The University of Chicago: 1978.

LOPES, Eurico de Carvalho. *A pintura em jogo*. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais). Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo: 2012.

MALENFER, Valérie Marie. *Dream journey over the Xiao and Xiang: scholar-amateur landscape painting in Southern Song China (1127-1279)*. Tese (Ph.D. em Fine Arts). Harvard University: 1990.

WEY, Nancy. *Mu-Ch'i and Zen painting*. Dissertação (Ph.D. em Art). The University of Chicago: 1974.

Manuais técnicos

MAYER, Ralph. *Manual do Artista*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Dicionários

SHIN'MURA Izuru. *Kōjien*. 6ª ed. – versão eletrônica. Tóquio: Iwanami, 2013.

Audiovisuais

Simon Schamas's Power of Art – 8º episódio. Dir.: Carl Hindmarch. Apresentado por: Simon Schama. BBC VIDEO, 2007. 3/3 DVD (50 min.), NTSC, Color.

Depois daquele beijo, 1966: *Blow-up*. Dir.: Michelangelo Antonioni. Warner Home Video. DVD (111 min), NTSC, Color.

Endereços eletrônicos

Versão japonesa do poema Chikurikan: <http://kanshi.roudokus.com/chikurikan.html>

Página oficial do Santuário de Ise: <http://www.isejingu.or.jp/about/index.html>