

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES

LUCAS MONTEIRO REGIS CUNHA

**PEQUENA FENOMENOLOGIA DA SOMBRA – GUIGNARD E TENSHO SHUBUN**

Brasília

2018

LUCAS MONTEIRO REGIS CUNHA

**PEQUENA FENOMENOLOGIA DA SOMBRA – GUIGNARD E TENSHO SHUBUN**

Versão Original

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília para obtenção do título de Mestre em Artes

Área de concentração: Teoria e História da Arte

Orientador: Biagio D'Angelo

Brasília

2018

**Improviso para Guignard**  
(Álbum-arquivo de Guignard, 1947)

*Árvores de nuvem  
e flores do mar  
- levai-me a esse mundo  
do Rei Guignard! (...)*

*As rochas, de espuma.  
As conchas, de luar.  
O sonho pousado  
em ramagens de ar...*

*Levai-me a esse reino  
do Rei Guignard.*

Cecília Meireles

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus amigos e familiares que me deram suporte por este caminho.

Ao meu orientador, Biagio D'Angelo, pela paciência e prestatividade.

A Leila de Souza Teixeira pela parceria maravilhosa.

A todos que compreenderam a minha situação durante todo o mestrado, pelo carinho, atenção e compreensão.

## RESUMO

Esta dissertação visa comparar obras de Alberto da Veiga Guignard e Tensho Shubun a partir da utilização da sombra, fenômeno recorrente em suas pinturas de paisagens, para verificar a existência de semelhanças que permitem estabelecer um diálogo entre os dois recortes. A pesquisa se baseia em um aporte teórico sobre a sombra na história da arte, na contextualização dos períodos em que os artistas viveram, e uma aproximação fenomenológica do objeto que visa enriquecer a análise formal e poética das obras. O encontro de configurações semelhantes das obras no corpus estudado corrobora a crítica sobre a aproximação de Guignard com um estilo específico de pintura japonesa, e por outro lado revela parte da construção, por parte da crítica brasileira, de uma sintaxe para se referir ao oriente, principalmente Japão e China.

**Palavras-chave:** Sombra; Guignard; Paisagem.

## **ABSTRACT**

This dissertation aims to compare works of art of Alberto da Veiga Guignard and Tensho Shubun from the use of shadows, recurrent phenomenon in their landscape paintings, in order to verify the existence of similarities that allow to establish some dialogue between the two parts. The research is based on a theoretical contribution on the shadows in the history of art, in the contextualization of the periods in which the artists lived, and a phenomenological approach of the object to enrich the formal and poetic analysis of the study. The encounter of similar configurations of the works in the studied corpus corroborates the criticism about the approximation of Guignard with a specific style of Japanese painting, and on the other hand reveals part of the construction, by the Brazilian art criticism, of a syntax to refer to the East, mainly Japan and China.

**Keywords:** Shadow; Guignard; Landscape

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Paisagem, de Tensho Shūbun (1445).....	11
<b>Figura 2:</b> Paisagem Imaginaria noturna, Guignard (1950), óleo sobre madeira, 110 x 180 cm .....	12
<b>Figura 3:</b> Paisagem da Primavera, por Hidemori (primeira metade do século XV), tinta preta sobre pergaminho, 92 x 27,5 cm .....	24
<b>Figura 4:</b> A Última Ceia (1592 - 1594) de Tintoretto, óleo sobre tela, 365 x 568 cm	30
<b>Figura 5:</b> Petworth Park: Tillington Church in the Distance(1828) de Turner, aquarela sobre papel, 145,5 x 64,5 cm .....	31
<b>Figura 6:</b> A Ceia em Emaús (1601) de Caravaggio, óleo sobre tela, 141 x 175cm ..	32
<b>Figura 7:</b> Montes de Trigo (1897) de Claude Monet, óleo sobre tela, 60 x 100,5 cm .....	33
<b>Figura 8:</b> O Ator Bando Mitsugoro li Em Um Personagem Dançarino Não Identificado .....	35
<b>Figura 9:</b> Jane Avril (1899) de Toulouse-Lautrec, litografia, 56 x 38,1cm .....	36
<b>Figura 10:</b> Fantasia de Minas - Paisagem Imaginante (1955) de Guignard, óleo sobre tela, 95 x 78 cm .....	40
<b>Figura 11:</b> Haboku Sansui (1420 - 1506) De Sesshu Toyo, tinta preta sobre pergaminho, 148,6 x 32,7 cm .....	41
<b>Figura 12:</b> Flores e Pássaros (1420 - 1506), de Sesshu, tinta sobre pergaminho, 178,3 x 375,7 cm.....	46
<b>Figura 13:</b> Cena de Yadorigi do Estúdio de Tawaraya Sotatsu (1640), tinta e ouro sobre papel, 22,4 x 55,2 cm .....	57
<b>Figura 14:</b> Pescando um peixe-gato com uma cabaça, Josetsu (séc. XV), tinta sobre papel, 111,5 x 75,8 cm .....	63
<b>Figura 15:</b> Paisagem Imaginária de Minas Gerais (1947) de Guignard, óleo sobre madeira, 158 x 208 cm.....	68
<b>Figura 16:</b> Vegetação tardia em montanhas no outono, Guan Tong (Séc. X), tinta preta e colorida sobre seda, 140,5 x 57,3 cm.....	73
<b>Figura 17:</b> Ouvindo o Som do Vento, Ma Lin (1246), tinta sobre seda, 226,6 x 110,3 cm .....	74
<b>Figura 18:</b> Paisagem atribuída a Tensho Shubun (séc. XV), tinta preta sobre pergaminho, 108 x 32,7 cm .....	75
<b>Figura 19:</b> Imagem do pergaminho da Lenda de Genji (séc. XII), .....	77
<b>Figura 20:</b> Lendas do Templo Kitano (segunda metade do séc. XIII), tinta sobre papel, 29,8 x 863 cm .....	78
<b>Figura 21:</b> Gaki-zoshi (final do século XII), tinta e cor sobre papel .....	78
<b>Figura 22:</b> Conto ilustrado do final da guerra civil de Heian (final do século XIII).....	79
<b>Figura 23:</b> A lenda de Genji (detalhe), século XVII, tinta e ouro sobre papel, 26,3 x 23,5 cm .....	80
<b>Figura 24:</b> Sem título, Okumura Masanobu (1736-44), xilogravura colorida, 27,3 x 38,8 cm .....	81
<b>Figura 25:</b> Noite de São João, Guignard (1961), óleo sobre tela, 61 x 46 cm .....	88

<b>Figura 26:</b> Paisagem das quatro estações, Shubun (séc. XV), tinta preta sobre papel, 150,4 x 355,4 cm .....	88
<b>Figura 27:</b> Doze vistas de uma cabana de palha, Xia Gui (séc. XIII), tinta sobre papel .....	91
<b>Figura 28:</b> Grande Perspectiva do Interior do Echigo-ya em Suruga-chô, Masanobu (1745), xilogravura, 43,7 x 62,2 cm .....	94
<b>Figura 29:</b> Festa de São João, Guignard (1960), óleo sobre madeira.....	98
<b>Figura 30:</b> Noite de São João, Guignard (1961), óleo sobre tela, 50 x 46 cm .....	99
<b>Figura 31:</b> Fantasia sobre Minas Gerais (1960) .....	100
<b>Figura 32:</b> Lendo em um bambuzal, Shubun (séc. XV), tinta preta sobre papel, 143,8 x 33,3 cm.....	101
<b>Figura 33:</b> Paisagem, atribuída a Shūbun (séc. XV), tinta sobre pergaminho, 75,5 x 34 cm .....	102
<b>Figura 34:</b> Paisagem do Rio, Shubun (séc. XV), tinta preta sobre papel .....	103



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2 A SOMBRA E SEU LUGAR NA HISTÓRIA DA ARTE</b> .....	21
2.1 UMA REVISÃO TEÓRICA DA SOMBRA .....	25
2.2 AS ESPECIFICIDADES DAS PAISAGENS .....	42
2.3 O AMBIENTE CULTURAL CONTEMPORÂNEO A SHUBUN E GUIGNARD .....	52
<b>3 EM LOUVOR DAS SOMBRAS DE GUIGNARD E SHUBUN</b> .....	71
3.1 SOLUÇÕES ESTÉTICAS E SEUS TEMPOS .....	71
3.2 SHUBUN E GUIGNARD: UMA PRÁTICA COMPARATIVA .....	87
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	104
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	107

## 1 INTRODUÇÃO

Guignard é reconhecido como um dos representantes do modernismo brasileiro, apesar de ambiguidades apontadas nas obras do pintor, de acordo com Rodrigo Naves (1992, p. 11-14) e Vieira (1998, p. 2) em diferentes trabalhos. Dentre outras peculiaridades, suas obras reservam um tratamento bastante atípico da espacialidade (NAVES, 1996, p. 132), principalmente na série “Paisagens Imaginantes”, e contam com artifícios capazes de confundir os olhos ao tentar reconhecer montanhas e névoas (VIVAS, 2013, p. 40). Estes traços fizeram com que os curadores Paulo Herkenhoff e Priscila Cunha montassem em São Paulo a exposição *Guignard e o Oriente: China, Japão e Minas*, em 2010, pelo Instituto Tomie Ohtake. O nome da mostra evoca a clara ideia da relação entre o pintor carioca e o Oriente. No entanto ela não teve um catálogo, e essa associação de ideias foi embasada apenas em textos curatoriais que acompanhavam os quadros pela exposição.

Pinturas de paisagens de Minas Gerais e de naturezas mortas se intercalavam com paisagens flutuantes japonesas (*ukiyo-e*), *chinoiseries* e até mesmo mobílias orientais, mas não houve uma explicação do que exatamente associar entre tais objetos. Uma afirmação do curador Paulo Herkenhoff durante a exposição associa pontos da obra de Guignard com algumas características da pintura oriental:

Guignard assimilou muito bem a questão da estruturação de espaço. Nas paisagens de rolos chineses não há uso do ponto de fuga, como se costuma fazer no Ocidente, por isso, a partir de certo momento da carreira, Guignard começa a abolir as perspectivas e profundidades, e as figuras na tela parecem suspensas numa atmosfera vaporosa (HERKENHOFF, 2010).

Muito se diz sobre como o trabalho de Guignard é semelhante a pinturas chinesas e japonesas, mas nenhum relato documental é encontrado que dê embasamento a esta comparação de forma clara. Neste contexto, verificar a presença da sombra característica da pintura sino-japonesa de paisagens do século XIV nas obras de Guignard foi um modo de estabelecer mais diretamente este diálogo.

Guignard foi um artista plástico brasileiro ativo entre as décadas de 1920 e 1960. Tensho Shūbun foi um monge japonês que produziu principalmente no começo do século XV, após o aprendizado de técnicas com os chineses. O brasileiro estudou na Europa durante sua juventude e pôde conviver com a efervescência das

vanguardas artísticas que se desenvolviam no século XX: nessa vanguarda, se destaca o grande interesse por objetos e relíquias advindas de outras regiões do mundo e, dentre elas, pinturas e gravuras japonesas e chinesas.

**Figura 1:** Paisagem, de Tensho Shūbun (1445)



Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org>.

**Figura 2:** Paisagem Imaginaria noturna, Guignard (1950), óleo sobre madeira, 110 x 180 cm



Fonte: Disponível em: <http://advivo.com.br/>.

Aulicino (2007, p. 149) afirma que “faz-se necessária uma investigação sobre os contatos do pintor brasileiro com a estética oriental, perscrutando se há uma aproximação consciente ou se ela ocorre por via indireta através do contato com a arte europeia”. Tal ideia se embasa na possibilidade de Guignard ter entrado em contato com a história e legado dos impressionistas, que demonstravam explicitamente o interesse pela arte oriental, seja copiando obras como exercício, utilizando diversos motivos comuns às pinturas e gravuras japonesas e chinesas ou trabalhando com a perspectiva e soluções espaciais, que soavam como inovadoras para seus tempos (IVES, 1974, p. 6).

As obras plásticas japonesas, de acordo com Barros (2007 p. 77), causaram grandes impactos entre os artistas europeus modernos devido à sua distinção, quando comparadas à tradição de pintura que prevalecia naquele continente. A assimilação entre estes artistas, principalmente pintores, se concretizou como um ponto de importância sem igual na maneira de realizar arte na história, pois novos padrões de representação começaram a ser aprendidos, e as novas técnicas permitiam uma fuga das correntes estéticas que foram hegemônicas por longos períodos. Reconhecer a arte japonesa também foi um modo de renovar a visão do mundo que inevitavelmente

era transposta nas obras – fato conveniente para os anseios modernistas. O autor supracitado também explica que esta assimilação ocorreu em diferentes momentos para os artistas e que, de maneira geral, foram as obras japonesas construíram a ponte para o reconhecimento da produção de outros países, como China e Índia.

Quando colocadas lado a lado, as paisagens de ambos os pintores aparentam manter uma conexão, principalmente no modo como as manchas escuras são aplicadas. Em função disto, a sombra é tomada como elemento comparativo das pinturas, viabilizando a análise da maneira como se comportam dentro das paisagens selecionadas, assim como as configurações que alcança.

Cinco obras da série das *Paisagens Imaginantes* (fig. 2) são comparadas às pinturas de Tenshō Shūbun, monge do período Muromachi (1392-1573) que se dedicava ao *sumi-e*, estilo de pintura originada na China que é baseada em pinceladas de nanquim sobre diferentes superfícies (MASON, 2005, p. 170-177). Referências a outros estilos de pintura e gravura são feitas durante a análise, levando em conta que o ofício foi ensinado aos japoneses pelos chineses e que, devido à antiguidade e toda a história do desenvolvimento dessas formas de produção artística em seus territórios, acabou modificando as tradições iniciais do estilo e até mesmo dando espaço para novos.

Os critérios para a escolha destas dez obras foram, primeiramente, o fato de a paisagem ser o gênero em comum de todas elas. Em seguida, quando observadas isoladamente, a presença de manchas escuras é notável em todas as composições, e grande parte de tais manchas pode ser considerada como sombras, de acordo com o arcabouço teórico que será exposto mais adiante.

As obras selecionadas de Guignard como objeto de estudo são *Noite de São João 1 e 2* (1961), *Paisagem Imaginante* (1960), *Festa de São João* (1961) e *Fantasia Sobre Minas Gerais* (1960). Ainda no rol de obras selecionadas, prioritariamente para Tenshō Shūbun estão *Paisagem de 1445*, *Paisagem do Rio*, *Lendo em um bambuzal*, *Paisagem depois de Xia Gui* e *Paisagem das quatro estações*, sendo estas quatro últimas não datadas com precisão, mas registradas pelo Museu Nacional de Nara como pertencentes ao período Muromachi, no séc. XV. A comparação das imagens foi possível graças a uma considerável disponibilidade de acervos digitais em diversos sítios na internet tanto para Guignard quanto para Tenshō Shūbun. As obras do segundo artista aparecem listadas em catálogos, como *Japanese Art, Selections from the Mary and Jackson Burke Collection* (MURASE, 1975), e em livros, como *Japanese*

*Painting* (AKIYAMA, 1977), que também serve como bibliografia que trata da produção artística de meados dos sécs. XIV a XVI. Já o livro *Japanese Art: a cultural Appreciation*, de Saburo Ienaga (1979) faz referência à história japonesa relacionada à produção artística.

Quanto a Guignard, encontram-se disponíveis vários catálogos de exposições e mostras que envolvem este artista, além de livros de autoria de Morais (1979), Frola (1987) e Zílio (1983), por exemplo, que discutem sua poética e técnica, e as dissertações de doutorado de Aulicino (2007) e Palhares (2010), que apontam, respectivamente, uma perspectiva teórica das paisagens imaginantes e a relação do artista com o movimento modernista e um caráter nacionalista. Como é possível notar a partir da amostra dos catálogos citados sobre a arte japonesa, os estudos estão em sua grande maioria em língua inglesa, e a tradução deste material ampliará as fontes de pesquisa sobre arte japonesa no Brasil – ainda que, na contramão, a falta de autores japoneses traduzidos tanto para o inglês, quanto para o português, pudesse incorrer na criação de um texto demasiadamente repetitivo, de discursos já prontos.

Os retornos aos artistas estudados são realizados com a intenção de transcrever circunstâncias que se mostrem relevantes para que não se perca o contato com os contextos que atravessam suas obras, uma vez que esta comparação envolve correntes estéticas que rompem com convenções de movimentos contemporâneos a cada pintor; entretanto, se elenca obras que mantêm características em comum, como se um eco da antiga prática na pintura japonesa alcançasse o pintor brasileiro.

Zílio (1983, p. 21) também realiza comparação semelhante ao citar Kuo Hsi, da dinastia Sung, que afirmava que na pintura residia compromisso de gerar o desejo no observador de se transportar para ela, e a noção do maravilhoso deverá ser superior à de realidade. A relação entre Guignard e pinturas japonesas e chinesas é comentada por Sara Ávila e Líbia Sonsol em relatos no livro “A modernidade de Guignard” (ZÍLIO, 1983) e, assim como Valladares, reuni principalmente os escritos que tratam da espacialidade e das soluções interpretativas adotadas pelo pintor. Nos textos curatoriais de Denise Mattar para a exposição *Guignard, Sonhos e Sussurros*, a comparação com a produção artística oriental é mencionada logo nos parágrafos introdutórios, com citações de Carlos Zílio. No entanto, não há comparação entre imagens, apenas a transcrição de relatos orais e outras descrições de natureza crítica que fazem essa ligação, como o transcrito de Bazin, que se referia aos desenhos do

pintor mineiro: “a visão aguda de um romântico e a qualidade de sonho de um mestre chinês” (apud FROTA, 1997, p. 139).

Quanto à crítica brasileira, Guignard era associado à estética sino-japonesa, como fez Sara Ávila em um relato para Leila Coelho Frota, afirmando que

[...] também tem muito de filosofia oriental, essa meditação atenta, essa observação atenta para não perder nada e descobrir as coisas com os próprios olhos, e não o olhar filtrado por um olhar da cultura que você recebe de sua família (FROTA, 1997, apud AULICINO, 2007, p141).

Em um dos artigos do livro *A Modernidade de Guignard*, Sonsol faz uma comparação explícita com a pintura chinesa:

Guignard, às vezes, me parece um velho pintor chinês, pois a arte oriental é regida por um código totalmente diferente da ocidental: copia os grandes mestres do passado e não considera isso uma falsificação, muito pelo contrário, é um dos seis cânones de Sie-Ho, seguido com devoção pelos pintores chineses (ZÍLIO, 1983, p.31).

Ela continua desenvolvendo tal ideia ao envolvê-la no modo como Guignard trabalha a perspectiva em suas paisagens verticalizadas, descrevendo a utilização de múltiplos planos e a mescla dos elementos contidos na pintura como incentivos para que o olhar se demore e explore a cena, como em uma contemplação meditativa. Até mesmo seus alunos, como Maria Helena Andrés, identificavam em Guignard tais ressonâncias:

Guignard tem muito de oriental, não nas suas telas, mas nos biombos, cheios de nuances, lembrando os biombos japoneses. A pintura cósmica tem rem ligação com a pintura japonesa. Ele dizia que ia sujar a tela e começava pela mancha.

Certos estudos e ensaios que mostram como a perspectiva das obras de Guignard é semelhante à das antigas pinturas chinesas e japonesas, mas nenhuma delas adota as sombras como vínculo comparativo. Faz-se, então, o questionamento: por que as sombras como elemento para esta intermediação? Aqui, esta escolha é justificada principalmente pela orientação que Junichiro Tanizaki (2017) cria ao discutir o assunto no ensaio “Em Louvor da Sombra”, no qual aponta as sombras como praticamente um parâmetro para todo tipo de criação no Japão. Em busca da beleza, sua presença permeia objetos de uso pessoal, a arquitetura e até mesmo rituais como,

por exemplo, o do chá. Inicialmente, o escritor estrutura seu texto se atendo apenas à análise da cultura tradicional japonesa, utilizando muitos casos pessoais como base, mas gradativamente introduz comparações com outros países e seus esforços em tudo iluminar. Seu discurso ao longo do ensaio demonstra a grande divergência entre o Japão tradicional ideal e as tecnologias que invadiam as casas e ruas do país, pois o ano do ensaio era 1933, e esta era a novíssima realidade à qual os japoneses ainda se habituavam.

Utilizando como exemplo os cinemas alemão e americano, Tanizaki demonstra que a utilização da luz e a negação das sombras servem como um modo de emoldurar os personagens característicos de cada país e a forma como a beleza pode ser percebida por um espectador. Para o autor, o ponto de partida da sua análise é uma estética de origem cultural em que a sombra, ao ser deixada para trás, funciona como uma síntese para um Japão que, ao escolher acompanhar o Ocidente e suas novidades luminosas, opta por abandonar suas tradições. A conclusão do autor é como um pedido pela longevidade das sombras ao menos nas artes e literatura, como uma espécie de manutenção da imagem do Japão antigo que tem na sombra, entre outros significados, uma das suas partes constituintes tal qual a ideia do *wabi-sabi*, que prega uma espécie de assimilação da rusticidade, simplicidade, fragilidade e temporariedade das coisas.

Com base nessa referência, pesquisar especificamente sobre o *sumi-e* de Shūbun para a comparação com Guignard foi um princípio pensado pela utilização, em ambos, da paisagem como meio de representação. A partir disto, encontrar soluções estéticas em comum entre as obras destes artistas foi um meio de discorrer sobre utilização de manchas escuras nas suas composições, diferentes das sombras que são originadas por certos padrões postulados pela física, como é notável pela história da arte vinculada à tradição acadêmica.

O fato das projeções de sombra não seguirem uma lógica estão atreladas – ao menos nas obras comparadas – à caracterização de paisagens inverossímeis, de modo idiossincrático a cada artista. As paisagens, por sua vez, contêm semelhanças na maneira como se afastam da representação do mundo natural, mantendo, entretanto, uma temática que funciona como caracterização de um território nacional – e sempre atendendo aos seus regimes estéticos contemporâneos.

Por pertencerem a países distintos, se torna impossível dizer que figuras muito específicas seriam encontradas tanto nos quadros de Guignard quando de Shūbun



mas, como um gênero, as paisagens abrem um grande leque de possibilidades de representação; nestes artistas, inclusive, a natureza é o tema predominante, e então os detalhes ambientais e geográficos – como as cadeias de montanhas e a vegetação peculiar, por exemplo –, se tornam bastantes relevantes para a análise.

A paisagem por si só é um tema muito amplo nos estudos das artes, principalmente por envolver a dependência pelas circunstâncias culturais e sociais atreladas ao enquadramento de visões muito particulares de artistas, sendo utilizadas em modelagens e enquadramentos de ideias de nação, ou seja, ideológicos. Suas especificidades são, aqui, levantadas por meio de revisão bibliográfica tanto pelo enriquecimento que a escolha desse meio de representação pode trazer para a análise das imagens dos artistas propostos nesta dissertação, quanto pela relação intrínseca que os ambientes naturais retratados teriam com as sombras.

Outra exploração importante é a da forma como a visão participa destas pinturas, pois em muitas das obras brasileiras a sensação que prevalece é a de um observador que captura um panorama de um ângulo agudo, enquanto nas japonesas a sensação varia de uma ideia bastante semelhante à anterior até uma horizontalidade que captura figuras a grandes distâncias.

O elemento estético que media essa comparação parece superar, em se tratando das pinturas, o estudo básico de luz e sombra, sendo capaz de alterar a compreensão da composição pictórica ao praticamente questionar o que seria a nuvem, a neblina e o rochedo. A sombra ainda confere um ar às vezes fantástico, às vezes macabro às paisagens, sem necessariamente estar combinada a elementos que obviamente permitiriam essa acepção, como monstros e impossibilidades geográficas. A comparação realizada permite discutir o poder das sombras nessa fenomenologia atípica da materialidade dos terrenos e das superfícies diluídas. Damisch (2002 p. 223) afirma claramente que, nas pinturas chinesas monocromáticas, é a tinta que espalha a luz entre árvores e montanhas.

Nessa formação da paisagem, as sombras e os vazios iluminados criam as superfícies e os corpos sem superfície de uma pintura. Uma recuperação dos conceitos de sombra se faz necessária para embasar a comparação entre as pinturas de Guignard e Shūbun. As monografias que discorrem sobre o assunto não esgotam as possíveis leituras do fenômeno, e recorrer à filosofia ou a geografia, por exemplo, foi um modo de aperfeiçoar a instrumentalização da análise das obras que é feita ao decorrer do texto.

Por se tratar de paisagens que contêm muitas figuras difusas e diferentes tratamentos dados à perspectiva e analisadas sempre tendo a ideia da sombra como viés, discutir sobre os aspectos formais destas pinturas é um modo de tratar a totalidade da obra como as novas possibilidades que uma imagem é capaz de permitir a um ser humano para organizar virtualmente a noção de espaço. Partindo do conceito inicial de sombra como a escuridão resultante de um bloqueio parcial ou total da luz, este elemento é importante para que os observadores possam estabelecer parâmetros para compreender como se forma dado espaço. No entanto, Casati (2007) e Stoichita (1999) levantam a questão de as sombras acabarem extrapolando estes limites simplificados da física.

As reorganizações espaciais atípicas em que as sombras participam ativamente nas pinturas de ambos os artistas são o estímulo para que as análises dos quadros fossem realizadas pela abordagem de uma metodologia fenomenológica. A revisão sobre o que é a sombra de acordo com os estudiosos da área, assim como o que foi feito também com as paisagens, serviram como base referencial para as comparações, mas não determinaram antecipadamente o caráter dos fenômenos notados nas obras. O termo fenômeno deve ser, aqui, compreendido conforme a ideia de Crowther (2009), ou seja, como aquilo que emerge na consciência de um indivíduo através da percepção.

O mesmo autor explica as delicadas relações entre a percepção, o prévio conhecimento e a sensibilidade que um observador teria ao realizar qualquer apreciação estética, pois “uma abordagem fenomenológica leva em conta isso. É atenta à concretude da obra de arte e à nossa experiência, através da tentativa, na medida do possível, de encontrar um vocabulário descritivo adaptado a essa concretude”<sup>1</sup> (CROWTHER, 2009, p. 5).

Em seguida, o teórico põe sob o foco das fragilidades já estudadas nos modos de análise artística o ato de descrever, mais especificamente os aspectos distintos de uma obra. Contudo, o autor afirma que, quando estes elementos distintos são identificáveis, possivelmente eles têm um papel de importância na composição visual em questão e facilmente se relacionam com outros elementos da obra – e neste ponto reside a importância desta metodologia para as artes visuais, ponderando a

---

<sup>1</sup> No original: “A phenomenological approach takes account of this. It is attentive to the concreteness of both the artwork and to our experience of it, through trying—as far as possible—to find a descriptive vocabulary which is adapted to this concreteness” (CROWTHER, 2009, p. 5).

viabilidade de uma análise que perceba a capacidade da obra de arte como um sistema, no sentido de conter e direcionar suas características.

O campo dos sentidos é indispensável nas abordagens fenomenológicas, afinal, é ele o caminho através do qual um sujeito se relaciona com a realidade em que vive, ainda que a segunda prescindida do primeiro. Além disso, tal tipo de abordagem é fundamentalmente construída a partir da sua percepção, fato que, por meio deste viés, vincula fixamente a existência de ambas as dimensões da realidade.

Crowther discorre especificamente sobre a abordagem fenomenológica para a compreensão do mundo das artes visuais e alcança essa amplitude recorrendo algumas vezes a leituras exegéticas, que revisam autores que já citavam obras de arte em seus estudos, tal como Merleau-Ponty em “Fenomenologia da Percepção”, que traz Cézanne como exemplo de artista que assume a experiência como parte do sentido da pintura.

A discussão sobre realidade e semelhança com o mundo físico é levantada devido ao modo como as pinturas escolhidas para a comparação apresentam um mundo reformulado: nas japonesas, como um ideal em que o homem se fundiu ao mundo e a natureza é soberana, próximo do conceito kantiano de sublime, definido pelo filósofo alemão como “aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno” (KANT, 2017, p. 66); e nas pinturas de Guignard, a paisagem parece diluída, esfarelada e, por vezes, flutuante.

O limite das páginas desta dissertação não permite um aprofundamento na questão do sublime, que é de importância capital para a história da estética. Nas obras dos dois artistas aqui estudados, quando perceptíveis, as sombras alteram a lógica naturalizada da presença da luz, compondo a imagem de maneira diferenciada daquilo que comumente é percebido no mundo material, arquitetando, assim, uma nova possibilidade interna às obras. Nenhuma parece trazer imediatamente um mundo possível, e a linguagem escolhida se afasta da sensação de retrato emoldurado, como fariam pintores de paisagem mais tradicionais na Europa, conseqüentemente exigindo da cognição humana um outro modo de compreensão.

Por estes motivos, é necessário investigar como as sombras realizam mudanças estruturais nas naturezas de Shūbun e Guignard para que a comparação não se limite apenas às semelhanças elementares entre eles e, assim, a verificação do eco das práticas deste recorte da pintura japonesa nas obras deste artista brasileiro se torne mais embasada.

É a intencionalidade estética no olhar que transforma certo lugar em paisagem. Este olhar é, antes de qualquer coisa, cultural, e por este motivo a contextualização do ambiente cultural contemporâneo a cada artista. Ademais, a importância disto para suas produções se torna relevante para a articulação de uma comparação que vai além das características formais das pinturas. Para Shūbun, esta contextualização se resume na disseminação do Zen Budismo, trazido da Índia e China, ao que se misturava com os já presentes Taoísmo e Xintoísmo, com o claro incentivo dos novos líderes que assumiam a nação, o que dava novo fôlego para as artes realizadas no Japão do século XIV, manifestado na pintura tanto pela técnica quanto pela filosofia por trás da realização das obras. Este mesmo tom de renovação pode ser identificado na história de Guignard que, apesar da formação acadêmica em artes, encontra no modernismo um campo de atuação onde as regras eram supostamente mais compatíveis com seu modo desprezioso de pensar.

Estruturalmente o texto se inicia, como já dito anteriormente, com uma revisão sobre a sombra nas artes plásticas, citando Gombrich (1997), Stoichita (1999) e Baxandall (1997), por exemplo. Ainda aqui, articula-se a importância das sombras nas artes japonesas, como atribui Tanizaki (2007), e a assimilação ou apropriação feita pelo ocidente dos novos repertórios e maneiras que eram próprias daquelas artes.

Como elemento da composição visual, a sombra parece, ao menos no começo, dependente do espaço representado para que se destaque, e por isso é introduzida logo em seguida a discussão sobre as características das paisagens dentro de uma perspectiva de representação pela história da arte, contando com as especificidades que as pinturas chinesas e japonesas trazem para este meio de representação. Por fim, na primeira parte, realiza-se a contextualização histórica de cada pintor com breves comentários acerca das suas correntes estéticas, em especial a japonesa, devido ao fato de ser esse um tema menos explorado nos estudos da história da arte ocidental se comparado, por exemplo, com o Modernismo. Nesta seção, portanto, o foco é direcionado para as diferenças de Guignard e Shūbun e para os modos de produção de suas respectivas épocas.

A segunda parte concentra a análise das pinturas, constantemente fazendo aproximações com outras obras, mantendo a abordagem fenomenológica como orientadora da análise, a fim de verificar a existência de relações entre as pinturas escolhidas, o que gera a discussão sobre o que realmente existe de sombra nas obras japonesas e se há uma reverberação nas obras brasileiras.

## 2 A SOMBRA E SEU LUGAR NA HISTÓRIA DA ARTE

Guignard e Tenshō Shūbun foram dois pintores marcantes em seus respectivos tempos, que encontravam nas paisagens um modo de materializar suas obras. Contudo, esta materialização acontece de maneira muito peculiar, em cenários inverossímeis de maneiras distintas entre suas maneiras de pintar. O brasileiro assume, por meio do nome atribuído, que suas paisagens são *imaginantes*, enquanto o japonês acompanha a tradição de sua época, que visualiza paisagens que representem princípios do zen-budismo.

As pinturas de paisagens de ambos os artistas apresentam fortes traços e manchas de sombras em sua composição, sendo sua manifestação, no caso de Guignard, em meio a cenários coloridos e sedimentados, por meio de pinceladas que se misturam com grande facilidade e que dificultam a compreensão de limites entre as figuras da imagem. Já nas pinturas monocromáticas de Shūbun, as pinceladas de tinta preta, às vezes mais opacas, outras vezes mais translúcidas, estruturam todo o cenário de maneira a enganar os olhos, não como um *trompe l'oeil*, que coloca algo absurdamente real sobre o quadro, mas superando a percepção regular que se tem de cada elemento na pintura, onde o lago se assemelha ao terreno e a linha do horizonte se dissipa entre nuvens e montanhas que são, muitas vezes, indistinguíveis entre si.

Falar do Brasil de meados de 1960 e do Japão de aproximadamente 1480 é realizar uma comparação entre culturas distintas e de períodos temporais que dificilmente são comparáveis ao presente, onde as artes de várias regiões do mundo se permeiam com maior facilidade. É importante esclarecer fatos que permitam a manutenção de uma sensibilidade para as experiências estéticas de cada cultura, evitando, assim, que as diferentes obras a serem comparadas sejam colocadas em um mesmo território completamente homogêneo e que enviesse interpretações sobre os objetos de análise (BRAEMBUSSCHE; KIMMERLE; NOTE, 2009).

A prática da história da arte no ocidente tem seus cânones e referências muito bem definidos, e abordar o que aqui já é internalizado como obra de arte da região não-ocidental é uma ação “traíçoeira”, considerando que há dificuldade em se definir, não só nesta dissertação, mas em qualquer objeto de estudo da área, o que realmente é arte – principalmente depois que a contemporaneidade borrou de vez os limites do que pode ser considerado arte, além de impulsionar os estudos para conseguir

envolver todo o mundo na história da arte, e não apenas as regiões tradicionalmente já consideradas.

A maneira de se aproximar da produção japonesa é modelada por epistemologias ocidentais, e dificuldades de toda maneira emergem deste fato, seja no modo do desenvolvimento da escrita ou sobre a prática propriamente dita. Purtle (2010, pp. 9-10), sintetiza uma dessas dificuldades metodológicas de aproximações interculturais desta forma:

Objetos, movendo-se dentro e além das fronteiras conceituais da história da arte, problematizam a entrada de objetos no discurso histórico da arte e a recepção desses objetos nesse discurso. Como resultado, o movimento das coisas de uma cultura para os campos discursivos de outra é como uma lição de objeto na hermenêutica transcultural<sup>2</sup> (Tradução nossa).

Este ponto deve ser abordado como uma das dificuldades metodológicas neste estudo, pois, além da própria barreira da língua, grande maioria da bibliografia utilizada que se refere à produção artística japonesa e chinesa é predominantemente americana e britânica. Poucos nomes, como Ichimatsu (1974), Ienaga (1979), Murase (2002) ou Tanizaki (2007) são originalmente japoneses traduzidos para o inglês e o português. Esta leitura realizada de maneira tão distante dos contextos reais do país poderia tornar esta pesquisa extremamente parcial quanto à história cultural e as práticas de arte nipônicas que fossem transcritas e, portanto, a maneira de atenuar isto, de modo que se mantenha a singularidade do país e sua produção artística, foi ampliando o escopo do estudo quanto ao se referia ao Japão nos termos da sua complexidade cultural e histórica.

Em função disso, é importante criar um alicerce para o entendimento do *sumi-e* e de sua influência sobre as tradições seguintes. Citar artistas e monografias que tratam do assunto em diferentes e, por vezes, distantes períodos de mudanças relevantes no estilo de pensar a arte são instrumentos utilizados com o intuito de embasar o conceito de sombra para a história da arte. Além disso, se cria um repertório que não servirá apenas para comparar com as produções nipônicas, mas para estabelecer aproximações ou contrapontos com as obras de Guignard. Este dado foi levantado com a finalidade de se explicar que, ao menos em estudos sobre o estilo

---

<sup>2</sup> No original: “*Objects, moving within and beyond the conceptual borders of art history, problematize both the entry of objects into art historical discourse and the reception of these objects in that discourse. As a result, the movement of things from one culture into the discursive fields of another is as an object lesson in cross-cultural hermeneutics*” (PURTLE 2010, pp. 9-10).

de pintura mais recorrente no Japão do século XIV, a sombra não é algo discutido com frequência como elemento composicional. O foco desses estudos se volta muito mais para a repetição de figuras naturais, como montanhas, corpos de água e nuvens, para a maneira que essa figuração era concebida, os motivos e até mesmo suas consequências. Por isso, é conveniente um estudo da história cultural do Japão desse período: as grandes alterações sofridas pela sociedade no seu modo de viver se manifestam na arte – que não é reativa, mas sim conformativa.

As relações internacionais que o país estabelecia, assim como as consequências destes contatos, são um princípio da discussão que cairá na disseminação do Zen-Budismo como religião que acrescentará à já predominante filosofia xintoísta algumas ideias filosóficas que balizaram os artistas do período. Do mesmo modo, ainda obedecendo ao objetivo de evitar outros vieses, também se tornou relevante mostrar o trabalho das dinastias vigentes para construir o aparelho ideológico do Estado que tornaria mais conveniente para o império o ambiente desejado para a implantação de seus interesses.

Antes de partir para as sombras propriamente ditas, é necessário explicar a técnica que envolve a pintura monocromática japonesa estudada a partir do século XIV. O *sumi-e*, ou *suiboku-ga* (Figura 3) – que etimologicamente sugere utilização de tinta preta diluída em água – é um estilo de pintura baseado apenas na utilização de tinta preta e que se popularizou no Japão na era Muromachi, que se deu entre 1392 e 1598. A tinta preta é feita à base de cinzas, carvão, fuligem e uma cola de origem animal, e abre um leque de possibilidades para sua utilização por alcançar de um preto bastante opaco até um translúcido cinza. Os papéis utilizados como suporte normalmente são os chineses e os japoneses, que têm uma opacidade bastante peculiar quando comparados com os papeis ocidentais – e isto terá forte utilidade no momento da composição visual –, além de serem bastante frágeis. Por fim, os pinceis de pelo, normalmente mais cheios que os utilizados na caligrafia, são utilizados em diversos tamanhos.

É importante salientar que não é na era Muromachi que as pinturas monocromáticas surgirão no Japão. Os primeiros registros deste tipo de arte são feitos no período Hakuho, que sequer consta como um período oficial da história japonesa, mas o termo é utilizado principalmente pela história com a finalidade de classificar temporalmente acontecimentos e obras do final do século VII.

**Figura 3:** Paisagem da Primavera, por Hidemori (primeira metade do século XV), tinta preta sobre pergaminho, 92 x 27,5 cm



Fonte: Japanese Art: Selections from the Mary and Jackson Burke Collection (1975)

Este tipo de pintura, de origem chinesa, surge com base na caligrafia. Murase (2002) explica que, por mais que seja de complicado entendimento para o ocidente de uma maneira geral, a caligrafia configurava a forma de expressão artística ideal na



história de países como China, Coréia do Sul, Coréia do Norte e Japão. Acreditava-se, de acordo com a autora, que este formato era o que mais permitia ao artista expor seu caráter e erudição, e que a caligrafia jamais poderia ser desligada da mensagem que se desejava passar a um espectador. Por isso, é impossível para um não conhecedor das línguas dos países citados compreender o que quer que fosse escrito/desenhado em um pergaminho. Resta para este não conhecedor desfrutar apenas a forma da arte e a perícia do artista em sua gestualidade, na maneira como se utiliza o espaço no papel, como as palavras se aproximam, entre outros exercícios desta espécie. Na China, entretanto, a pintura de paisagens se desenvolve em um primeiro período entre 220-589 d.C. e posteriormente entre 906-960 d.C., e as figurações das paisagens apareciam como símbolos representativos, como mostra Fong (1992) ao explicar como os ideogramas de palavras como “árvore” ou “montanha” se assemelham tanto às imagens pintadas.

Por fim, o Zen-Budismo que se move da Índia para a China alterará um pouco a maneira como essas pinturas de paisagens são feitas, vistas e compreendidas, e só então será ensinada ao Japão, que terá a técnica do *sumi-e* já encorpada, com suas filosofia e práticas peculiares.

## 2.1 UMA REVISÃO TEÓRICA DA SOMBRA

Por ser monocromático, o *sumi-e* depende de um jogo de tonalidades constante para que sustente sua composição visual. Este estilo de pintura abordava uma série de temas e lidava com as mais diversas situações de sua contemporaneidade, fato que permitia a suas obras os caracteres tanto secular como religioso, político, históricas entre outros. No entanto, o gênero aqui tratado é o das paisagens, e por isto os elementos mais comuns eram as montanhas, corpos de água, névoas, florestas, o céu, raramente estando presentes nas obras casas, templos, animais, humanos e figuras antropomorfizadas.

Okamoto (1995, p. 8), em um manual prático de pintura, explica que esta pintura monocromática não procura produzir uma imagem realista do mundo, mas sim uma expressão da percepção que o artista quer mostrar, e em seguida afirma que a tinta preta, como compreendida no Japão, não é apenas tinta preta, pois teria em si diversos tons, representando o mais alto nível de simplificação da cor. Os diferentes graus das tonalidades não estariam sendo utilizadas como uma gradação da luz, tal

como ficou esclarecido anteriormente com Tanizaki, e conotariam muito mais a presença dos elementos pintados.

Há uma dificuldade para a percepção ocidentalizada de separar esta ideia que orbita nas pinturas monocromáticas japonesas. Dizer que a escala de tons aplicada nas imagens viabiliza a compreensão iluminação na obra soa muito mais possível que dizer de pronto que as variações de tom do preto são mais uma intenção de expressão do artista, que condensa uma imagem capturada e modelada de acordo com a intuição do artista. Da mesma maneira que se compreende a noção de distância a partir dos tons também se diz, de acordo com Okamoto (1995, p. 7), que o fundo branco que é o principal determinante da distância, pois neste tipo de pintura a superfície do papel já é compreendida como o plano de fundo das figuras ali colocadas. Joachin von Sandrart tece um comentário – cujo tom de desprezo é perceptível – sobre a pintura chinesa, considerando que a arte chinesa era alienígena por não acompanhar as normas da pintura europeia para a luz e as sombras:

Tudo o que eles retratam é descaradamente simplificado, pois eles apenas reproduzem contornos que não têm sombras. Eles não criam volume e descrevem objetos simplesmente aplicando camadas de cores. Eles não sabem como representar objetos em relevo, nem como representar a profundidade espacial, nem são conscientes de se concentrar na necessidade de seguir a naturalidade, ou seja, ignoram todos os aspectos aos quais os pintores europeus se dedicam. Eles não sabem absolutamente nada sobre todas essas coisas, e suas imagens representam apenas perfis. As representações frontais são estranhas a elas<sup>3</sup> (SANDRART, 1675, apud STOICHITA, 1999, p. 123).

A relação entre as artes chinesa e a japonesa do século XIV é bastante estreita, e em face disso tal fato é invocado a fim de estabelecer comparações entre os estilos na aplicação de manchas e sombras. A maneira como Sandrart relata o modo de pintar dos chineses é bastante parcial, seja pelo tom de cegueira etnocêntrica quanto pela escassez de materiais de pesquisa que o autor tinha à disposição. Afinal, é possível citar um artigo de Fong (1976) em que são feitos comentários sobre o *chiaroscuro* em pinturas chinesas em seda datadas do século II a.C. depois de realizar

---

<sup>3</sup> No original: “*Everything they portray is blatantly over simplified for they only reproduce contours which have no shadows. They do not create volume and depict objects by simply applying layers of colour. They do not know how to represent objects in relief, or how to represent spatial depth, neither are they mindful to concentrate on the need to follow naturalness, that is to say they ignore all the aspects which European painters devote themselves to. They know absolutely nothing about all these things, and their images only represent profiles. Frontal representations are foreign to them*” (SANDRART, 1675, apud STOICHITA, 1999, p. 123).

uma revisão de literatura que abarca estudos sobre tais obras, e o autor aponta que apenas um dos estudiosos relevantes desta revisão faria um breve comentário sobre a aplicação de luz e sombra nas pinturas chinesas. Fong (1973) consegue demonstrar que as pinturas estudadas trabalham com a diferença de tons e manchas escuras, e então já se torna possível uma réplica à já citada afirmação de Sandrart.

O Japão em torno do século XIV tem o mais intenso contato com a arte chinesa, e a partir de tal contato ocorre um intercâmbio de técnicas, culminando na inevitável influência sobre as obras nipônicas. Não que os estilos japoneses tradicionais anteriores, como o *yamato-e*, fossem desprovidos de sombras, mas a presença desse elemento composicional, da maneira como é vista pelo ocidente, é intensificada neste século de contatos com a China.

Considerando o retorno no tempo como uma referência que coloca em discussão a presença das sombras em pinturas chinesas e japonesas – principalmente a partir do século XIV –, é possível introduzir as comparações com as tradições do mundo ocidentalizado.

Inicialmente, a percepção acerca de o que é a sombra em uma pintura deve ser delimitada para que seja possível, posteriormente, argumentar sobre os tipos ordinários de sombra na história da arte e, mais especificamente, nos dois artistas foco da comparação deste estudo, que fogem um pouco da curva normal da representação de sombras.

Casati (2004, p. 165), relacionando arte e cognição, trata em um artigo exclusivamente dos problemas metodológicos em relação aos estudos de sombras em obras de arte, enumerando três condições, para ele básicas, para que algo seja percebido como sombra. A primeira condição afirma que a área onde se entende que há sombra deve ter a distribuição de iluminação inferior às outras partes da imagem: em seu interior se deve manter uma regularidade, e sua integridade deve ser preservada, pois não funcionaria se fosse fragmentada caso surgisse de um objeto apenas. A segunda estabelece a necessidade de uma delimitação na sombra, que explicita onde ela acaba e onde a área iluminada começa. Por fim, a terceira condição exige que a delimitação da sombra não coincida com alguma descontinuidade da superfície em que se projeta, tal como a linha que separa diferenças de texturas em uma mesma estrutura, pois desta maneira a visão compreenderia a área mais escura como uma coincidência implausível, e esta seria apenas a própria cor do objeto visto.

No entanto, uma das conclusões ao fim do artigo aponta para a dificuldade de abarcar todos tipos de sombra em uma teoria, tendo em vista que muitas sombras são consideradas “erradas”, caso sejam levadas em conta as regras enumeradas anteriormente, e na pintura são utilizados muitos artifícios para que um espectador tenha uma percepção de algo semelhante a uma sombra.

Para uma definição de sombra é interessante voltar ao *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, de Filippo Baldinucci, citado também por Gombrich em um livro dedicado apenas a análises das sombras na arte ocidental:

Na linguagem dos pintores geralmente é entendida para se referir a cor mais ou menos escura na pintura que serve para dar alívio à representação por gradualmente se tornando mais leve. É dividido em três graus chamados sombra, meia sombra e sombra projetada. Pela sombra destina-se a aquilo que cria o corpo em si, como por exemplo uma esfera que a luz tem em uma parte e gradualmente se torna metade luz e metade escura, e aquela parte escura é descrito como sombra. Meia-sombra é área entre a luz e sombra através do qual transita um para o outro, como já dissemos, diminuindo gradualmente, pouco a pouco de acordo com o arredondamento do objeto. Sombra projetada é a sombra que é causado no chão ou noutro local pelo objeto retratado<sup>4</sup> (tradução nossa) (BALDINUCCI, 1681, p. 111).

Os séculos que separam Baldinucci de Gombrich e Casati servem de parâmetro para mostrar que a compreensão do que são as sombras nas artes tem uma longa construção teórica, que não se esgota na dimensão formal. Stoichita (1997), que se foca na questão simbólica da sombra nas artes, articula a ideia que teria Plínio, O Velho, autor do longo e abrangente compêndio *História Natural*, feito comparações sobre a origem das artes com o mito da caverna, de Platão. Este indicava que o primórdio das artes estava na circunscrição das sombras humanas por linhas, e Stoichita argumenta que a representação artística ocidental inevitavelmente seria determinada por esta gênese, dependente do espaço negativo e que trabalha com os temas da presença (do corpo) e da ausência (marcada por projeções).

Nos tempos de Plínio, no século I d.C., a sombra já era utilizada para conferir às pinturas efeitos de tridimensionalidade, fato que mostra um considerável caminho

---

<sup>4</sup> No original: “*Termine de' Pittori, per il quale generalmente intendono quel colore più e meno ícuro, che degradando verso il chiaro, serue nella pittura per dar rilievo alla cosa rappresentata. Dividesi in tre gradi, detti, ombra, mezz'ombra, e sbattimento. Ombra dicesi quella che fa un corpo in sè medesimo, come per esempio una palla che ha'l lume da una parte, viene ad esser mezza luminosa e mezza scura, e quella parte oscura dicesi ombra. Mezz'ombra diciamo quello spazio che è tra'l lume e l'ombra, mediante il quale l'uno passa nell'altro, come abbiamo detto, digradando a poco a poco, secondo la rotondità del corpo. Sbattimento è l'ombra che vien cagionata sul piano, o altrove dalla cosa dipinta, e corrisponde a quell'oscurità, che gettano fuori di sè i corpi nella parte opposta a quella chè illuminata, e che dicesi ombra*”.

já percorrido pela forma como as sombras eram percebidas como instrumento. Em um outro recorte temporal, Platão utilizava sombras para exemplificar a representação cognitiva centrada em projeções. O autor do livro afirma que associar ambos permite, concomitantemente, associar os mitos de origem da arte e do conhecimento, e que essa relação caracteriza a história da representação ocidental.

Mas o que é compreendido nesta representação ocidental em termos mais claros? Kauffman (1975) afirma que “tratados renascentistas sobre a arte racionalizaram o estudo das sombras, fornecendo convenções para a representação dos fenômenos que pareciam muito irregulares”. Como elemento das composições visuais, a sombra foi esquematizada de modo a facilitar o efeito de semelhança com o mundo natural dos quadros, e passaria a ser tratada da mesma maneira que a perspectiva para os renascentistas.

Em uma genealogia da discussão das sombras na história da arte, o autor aponta que, durante o Renascimento, alguns estudiosos recorriam aos conceitos e até mesmo repetiam a tipificação das sombras por eles realizados, como Lorenzo Ghiberti e outros artistas, que traziam da tradição da física ótica a base da compreensão da projeção das sombras, como faria Pelacani.

Baxandall (1997) também alerta para o esforço que historicamente a teoria faz de sempre buscar em cada sombra projetada sua fonte de luz, ou até mesmo das intenções de criar sombras semelhantes aos objetos aos quais uma luz é lançada. É constante a vontade de relacionar a sombra a algo externo a ela, o que o autor considera estimulante intelectualmente, principalmente no que tange à ideia de geometria nestas sombras.

A sombra comumente se manifesta como índice da presença do objeto real através do direcionamento da luz. Por estes meios os pintores do Renascimento viabilizavam a aplicação prática de seus estudos sobre a física da luz e sobre noções geométricas em seus quadros. A Última Ceia (1592 – 1594), de Tintoretto (Figura 4), é um quadro que exemplifica estes fatos, pois apresenta uma perspectiva tão bem marcada quanto a projeção das sombras a partir da luminária localizada próxima ao canto superior esquerdo do quadro. As costas e as faces das pessoas estão escurecidas, e há o cuidado de alongar as sombras de acordo com o posicionamento do corpo ou objeto em relação à luminária.

A história da arte conta com exemplos mais simples que este, como os exercícios de sombras contidos no *Trattato dela Pittura* e no *Codex Atlanticus*, de Da

Vinci, que chegaria à conclusão de que as sombras não tinham importância apenas para a ótica, mas também para a perspectiva artificial do artista no Renascimento (KAUFMANN, 1975, p. 272).

**Figura 4:** A Última Ceia (1592 - 1594) de Tintoretto, óleo sobre tela, 365 x 568 cm



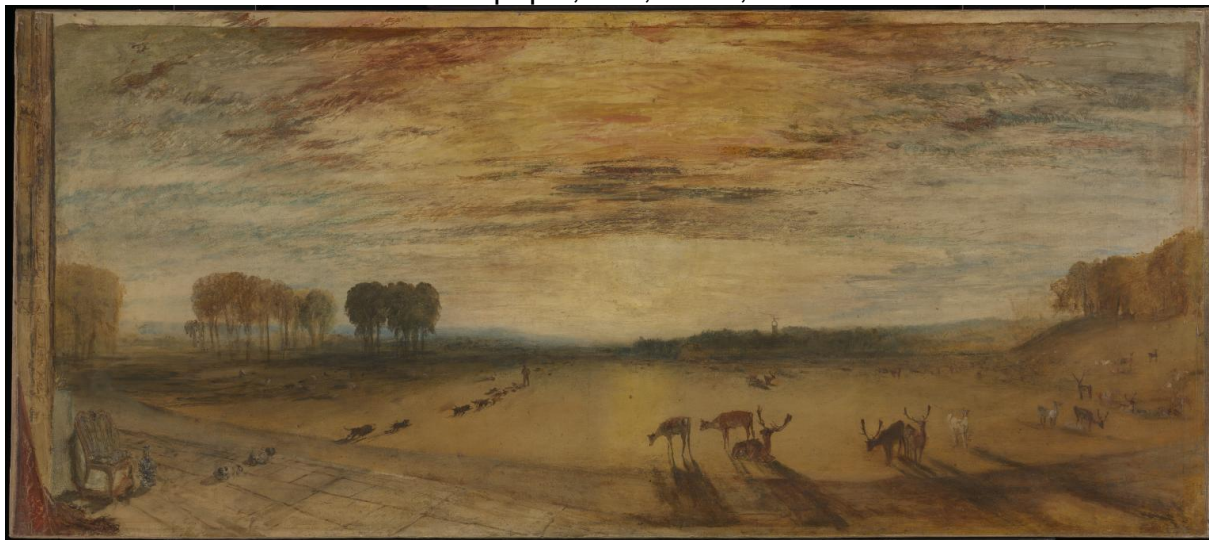
Fonte: Web Gallery of Art

A maneira como observadores compreendem as sombras nas pinturas do mundo ocidentalizado é herdada da noção euclidiana acerca da maneira como as sombras se comportam. A compreensão da organização espacial de uma pintura vai depender em parte da forma que as sombras aparecem no cenário (MAMASSIAN; KERSTEN, 1998), pois suas movimentações produzem a impressão de profundidade e da trajetória dos elementos contidos na imagem.

Turner também apresenta na pintura de paisagem *Petworth Park; Tillington Church in the Distance* (1828) longas sombras de animais, árvores e outras geradas pela posição do sol ao entardecer (Figura 5). Nem sempre o sol é evidente em pinturas que retratam coisas ao ar livre, mas isto se torna um motivo para o exercício da criação de sombras que consigam explicitar até mesmo aquilo que se encontra, de alguma maneira, fora do quadro. De qualquer forma, o caráter científico permeia toda a prática da projeção de sombras nestas duas pinturas, e mesmo quando a lógica científica da

origem da luz é desafiada, a presença da sombra ainda se mantém, como é notável em paisagens de De Chirico.

**Figura 5:** Petworth Park: Tillington Church in the Distance(1828) de Turner, aquarela sobre papel, 145,5 x 64,5 cm



Fonte: Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/>

Caravaggio é conhecido pelo efeito dramático que a maioria de suas pinturas alcança por meio do trabalho entre luz e sombra (Figura 6). As figuras imersas em escuridão têm suas expressões ressaltadas, os corpos são modelados escultoricamente e toda a composição parece estar em um teatro, onde holofotes apontam exatamente para onde o espectador deve olhar. O modo como utilizava a escuridão é outro exemplo da manifestação das sombras na pintura da tradicional história da arte.

**Figura 6:** A Ceia em Emaús (1601) de Caravaggio, óleo sobre tela, 141 x 175cm



Fonte: Disponível em: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/caravaggio/>

Durante o impressionismo, a sombra foi elemento de um debate essencial para a corrente artística, porque nas pinturas elas não poderiam ser apenas negras, e sim apresentar cores de diferentes tons ou até mesmo outras cores, de modo a trazer a semelhança da sombra projetada sobre cores específicas (Figura 7). Barasch explica o viés científico presente entre os impressionistas e seus experimentos quando os cientistas especialistas em óptica discutiam o conceito de “cor prismática”:

Qualquer que seja a origem do termo, o que especificamente os críticos impressionistas e pintores que o usavam tinham em mente? O que eles chamavam de "cor prismática" não era exatamente a mesma coisa que os cientistas descreveram, nem era idêntico ao que os neoimpressionistas entendiam por uma década mais tarde. Tanto os cientistas como os neoimpressionistas estavam pensando em uma verdadeira decomposição de tons e matizes em seus componentes de cores primárias. Seurat e Signac, como sabemos, acreditavam que poderiam aplicar pequenos remendos de pura cor primária, deixando-os ao olhar do espectador para combiná-los na experiência visual. [...]



A própria percepção de sombras coloridas foi vista como uma conquista<sup>5</sup> (BARASCH, 1998, p. 56).

**Figura 7:** Montes de Trigo (1897) de Claude Monet, óleo sobre tela, 60 x 100,5 cm



Fonte: Wikimedia Commons

Há de se considerar também a relevância psicológica da escuridão em pinturas. De acordo com Heller (2013), para uma amostra de dois mil pesquisados, o preto representa, ao mesmo tempo, não apenas elegância e autoridade, mas também apodrecimento, brutalidade, ódio, luto e fim, entre outras coisas. A cor, ainda nesta pesquisa, também tem a capacidade de transformar em ruim outras cores que normalmente ganham o valor de “boas”, como o vermelho e o amarelo. Em muitos mitos de origem, o reino da escuridão é de domínio de uma entidade má e não apenas neutra, como Hades ou os demônios da cultura cristã. O respeito pela luz é repetidamente referenciado pela Bíblia – e o cristianismo é um dos protagonistas na formação da civilização ocidental.

---

<sup>5</sup> No original: “Whatever the origin of the term, what specifically did the impressionist critics and painters who used it have in mind? What they called “prismatic color” was not exactly the same thing the scientists described thus, nor was it identical to what the New Impressionists understood a decade later. Both scientists and Neo-Impressionists were thinking of a true decomposition of tones and shades in their primary color components. Seurat and Signac, as we know, believed that they could apply small patches of pure primary color, leaving them to the beholder’s eye to combine them in the visual experience. [...] The very perception of colored shadows was seen as an achievement” (BARASCH, 1998, p. 56).

Se faz importante frisar que a compreensão das sombras no ocidente que, de certa maneira, se entremeia com a ciência é relevante para que sejam notadas as diferenças entre as pinturas japonesas em tinta preta quando colocadas em comparação com a tradição da pintura.

Gombrich delimita um momento da história da arte ocidental em que uma virada nas pinturas, com relação às sombras, ocorreria com amplo alcance:

Mesmo antes do final do século XVIII, observações da variedade de efeitos de luz ao ar livre criou novos interesses na cor das sombras que particularmente foram estudados com afinco pelos impressionistas. Até o final do século XIX, no entanto, a onda de influência japonesa parece ter demonstrado ao oeste que as sombras poderiam facilmente ser dispensadas com interesse em composições decorativas. Enquanto que a modelagem tonal no Fauvismo foi reduzida ao mínimo e o cubismo havia restabelecido o papel de sombras tanto para guiar e confundir o espectador (GOMBRICH, 1997, p. 85-86).

Ainda no mesmo livro, enquanto desenvolve a questão do historiador da arte e as coisas a que ele volta sua atenção, o autor afirma que “chineses normalmente não pintam sombras projetadas” (GOMBRICH, 1997, p. 55), e isto significativamente diz respeito a diferenças que podem ser notadas quando se compara paisagens Renascentistas ou posteriores a esta fase com as chinesas ou até mesmo as japonesas.

A virada a que Gombrich se refere é o que alguns estudiosos chamaram de Japonismo. O Japão se abriu para o comércio internacional uma segunda vez em sua história em meados de 1850, após um acordo de comércio com países ocidentais, derrubando a política da dinastia Tokugawa de abandonar a restrição que impedia amplamente a aproximação de estrangeiros. Antes desta data, durante dois séculos apenas os alemães e chineses tinham acesso ao país. Os produtos japoneses, bem mais diversificados desta vez, se tornaram populares *must-haves*, e as classes urbanas ascendentes eram as principais consumidoras – e os artistas europeus sentiam-se inspirados ou desafiados pelos hábitos artísticos japoneses (Figura 8).

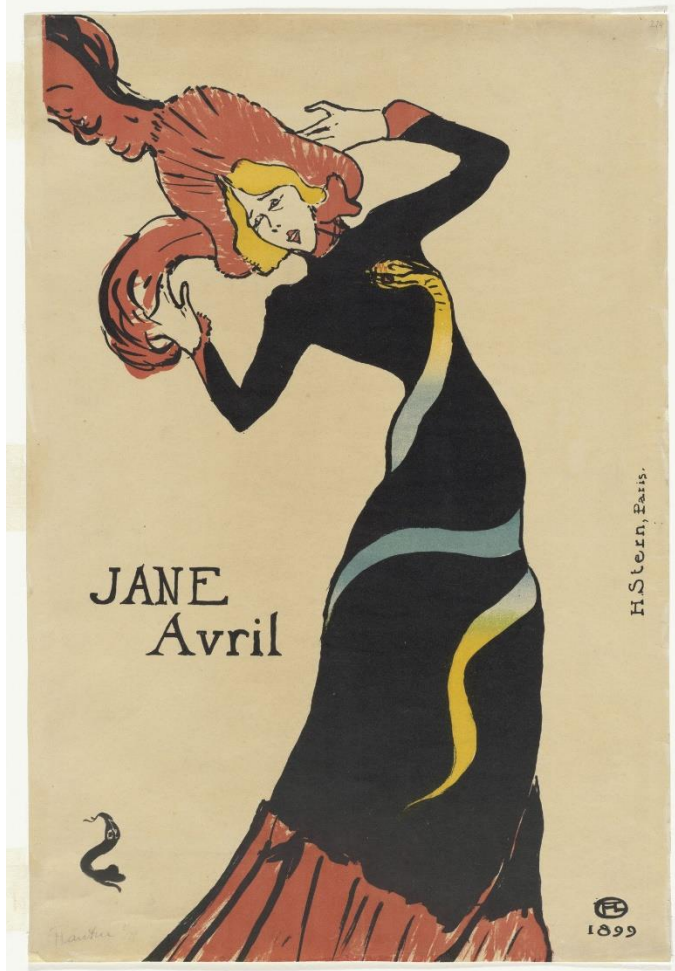
**Figura 8:** O Ator Bando Mitsugoro Ii Em Um Personagem Dançarino Não Identificado



Fonte: Japanese Woodblock Prints: Artists, Publishers and Masterworks - 1680-1900 (MARKS, 2010)

Quanto a isto, Burnham (2014) enumera que os artistas ocidentais respondiam a estes estímulos adotando as características formais que eram supostamente observadas nos estudos do Japonismo, tais como assimetria, amplas áreas de padrões e cores, linhas estilizadas expressivas, abstrações e ênfase no achatamento das figuras planas (Figura 9). Outros artistas misturavam esse estilo japonês considerado com outras tradições, como o *folk*, o medieval ou o islâmico, produzindo um amálgama de empréstimos culturais que se tornariam parte do repertório comum ao *avant-garde* do período.

**Figura 9:** Jane Avril (1899) de Toulouse-Lautrec, litografia, 56 x 38,1cm



Fonte: Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1450>

Ives (1974) ainda explica que, inicialmente, as impressões japonesas que chegavam na Europa eram confundidas com as chinesas, que se dedicavam às coleções daqueles que se tornariam seus novos entusiastas. Uma centena de gravuras sobre o modo de vida japonês foi vendida para os parisienses após exposições ditas “orientalistas”, e se instalou uma onda de interesse por este tipo de arte.

O autor ressalta um detalhe irônico: esta febre ocorreu exatamente quando as gravuras japonesas passavam pela decadência e pelo declínio de seu desenvolvimento estilístico. Ele também enumera grandes nomes das artes que se envolveram nesta onda, como os irmãos Goncourt, que chegaram a dedicar trechos de suas obras e ensaios sobre o contato que as obras japonesas tiveram com as francesas; Degas direcionou sua atenção aos padrões de poses das figuras; Gauguin,

Van Gogh, Manet e Toulouse-Lautrec também recorriam ao padrão de cores, formas, iluminação, e chegaram até mesmo a experimentar as técnicas em litogravuras.

O repertório de elementos visuais e culturais que podiam ser apreendidos nos *Ukiyo-es* rapidamente circularam na França e se espalharam em outras direções da Europa, fazendo com que o Japão se tornasse referência. Cada artista olhava aquilo que era compatível com seu estilo e que também o permitisse fugir de um padrão acadêmico. Justamente é neste período que o termo Japonismo vibra com intensidade nos escritos sobre as obras de arte japonesas na Europa e, posteriormente, Estados Unidos.

De acordo com Addis (2010), a primeira monografia sobre um mestre de *Ukiyo-e* é de 1891 e, desde então, têm havido mais exposições, publicações de catálogos e estudos nesta modalidade do que qualquer outra forma de arte japonesa. Até mesmo os estudos acadêmicos se focavam mais nas gravuras coloridas do que nas pinturas monocromáticas. Weisberg (2016), em seu artigo que inaugura uma revista de estudos de arte japonesa, faz uma revisão entre trabalhos e exposições que abarcavam o interesse pelo Japão, e não apenas em arte. O estudioso cita inicialmente dois autores que estreiam estudos sobre arte nipônica no ocidente.

Em 1943, Ethel Hahn aponta o japonismo como elemento integrante do contexto do modernismo e, apesar de manter análises formais em sua tese, é um dos primeiros a mostrar a influência do Japão na cultura Ocidental, baseado nas obras artísticas que inspiravam artistas franceses ligados ao impressionismo. Após este, Scheyer escreve um estudo que ressalta as razões culturais que ligariam a arte “oriental” ao movimento impressionista, e sugere uma drástica bifurcação no modo de compreender a arte ao mostrar que os padrões japoneses de representação seriam gradativamente sobrepostos aos gregos.

No que tangia a uma conscientização pública, Weisberg cita as exposições *Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854-1910*, iniciada em 1975, e *Le Japonsime*, em 1988. Um simpósio ocorrido em 1979 em Tóquio emerge como de suma relevância nessa área de estudos, pois permitiu que estudiosos de várias partes do globo dialogassem e aprofundassem o teor histórico dos estudos que eram desenvolvidos na área. Por fim, em 1990, um grande estudo de revisão literária completa o grupo de elementos significantes para a solidificação do Japonismo como uma real área de estudo.

Uma vez que Guignard produz suas *Paisagens Imaginantes* (1950 – 1962) no contexto do modernismo brasileiro, se torna mais claro o gérmen dos comentários que comparam suas obras às chinesas e japonesas, levando em conta que sua história mostra que o artista pôde entrar em contato com grandes pintores europeus da época, e que estes, por sua vez, viam no Japonismo – mas não apenas nele – uma fonte de novidade para suas produções. Por fim, o Japonismo trazia em si uma carga da cultura tradicional japonesa que cultivava a estética das sombras em suas obras, arquitetura, rituais e até mesmo no cinema.

Junichiro Tanizaki, em seu ensaio “Em Louvor da Sombra”, discute esta estética das sombras japonesa que permeia toda a história do país e, ao fim, tenta sobreviver à eletricidade e a alguns confortos da vida moderna. A arquitetura acaba sendo um dos meios principais que o escritor utiliza para fazer suas análises, mas decoração, design e até mesmo culinária aparecem entre os assuntos. Algumas comparações entre o Japão e a cultura ocidental são feitas, não com intuito de apontar para uma origem que explicasse a divergência entre os dois, mas sim para mostrar que, enquanto muitos outros países partem da iluminação para desenvolver coisas, o Japão parte da escuridão para encontrar a beleza.

Tanizaki também cita a pintura para exemplificar esta realidade, e mostra que todos os objetos e o ambiente em que se encontram trabalham em conjunto a fim de alcançar um total em certa penumbra, apontando as alcovas em templos de Nara e Quioto que são usadas como museus para pinturas monocromáticas:

Tão escuras são essas alcovas, mesmo na luz do dia, que dificilmente podemos discernir os contornos da obra [...]. No entanto, a combinação dessa pintura borrada e antiga e da alcova escura formam uma harmonia absoluta. A falta de clareza, longe de nos perturbar, parece mais adequada à pintura. Pois a pintura aqui é nada mais do que uma outra superfície delicada sobre a qual a luz fraca e fraca pode tocar; desempenha precisamente a mesma função que a parede com textura de areia (TANIZAKI, 2007, p. 27).

Uma grande distinção pode ser determinada aqui ao menos entre os exemplos ocidentais citados e os sino-japoneses: enquanto aqueles se esforçam em realizar um trabalho sobre perspectiva e considerável imitação da natureza, estes buscam comunicar pensamento e sentimento – e a sombra e as paisagens são elementos em comum entre ambas representações. O domínio da representação das sombras nas pinturas, da maneira que são compreendidas no ocidente, é um dos conhecimentos que permite aos artistas fazerem suas obras próximas à imagem do mundo natural.

Este domínio passa a caber nos argumentos do suposto discurso científico que tomava força no Renascimento, e a cor da sombra, a cor dentro da sombra, a variação e a estrutura das sombras e outros fenômenos advindos da variação da luz compunham uma maneira de conceber o mundo físico como uma percepção compartilhada. É possível associar a maneira como as sombras eram estudadas com o modo que Damisch (1995, p. 30), ao dissertar sobre perspectiva, articula textos de Wittgenstein e Merleau-Ponty, a fim de mostrar que a percepção primária, a mais crua, tem que ser “inventada”, e só então a linguagem ficaria responsável por um papel a ser designado para lidar com esta invenção. Enquanto isso, as pinturas em *sumi-e* trabalham no campo do ideal, como exposto por Tsuda (2009, p. 161):

Portanto, o trabalho de grandes mestres desta escola não foi a descrição da natureza, mas a expressão de sua emoção sobre ela. Para eles, parecia não haver nem alto nem baixo, nem nobre nem refinado. Em uma única flor ou um spray de bambu, eles tentaram ver a vida eterna que permeia tanto o homem quanto a natureza<sup>6</sup> (TSUDA, 2009, p. 161).

De qualquer maneira, quando uma obra da série de *Paisagens Imaginantes* de Guignard é colocada ao lado de uma paisagem monocromática japonesa do século XIV, as diferenças entre elas e aquelas paisagens aqui citadas emergem sem grandes complicações. Não existem sombras projetadas de maneira óbvia, e as manchas escuras não obedecem a nenhuma lógica associada a alguma fonte de luz da pintura (Figura 10). Estas mesmas observações podem ser feitas a partir das pinturas monocromáticas japonesas chamadas *sumi-e*.

---

<sup>6</sup> No original: “Therefore, the work by great masters of this school was not the description of nature, but the expression of their emotion about it. For them, there seemed to be neither high nor low, neither noble nor refined. In a single flower or a spray of bamboo, they tried to see the eternal life that permeates through man and nature alike” (TSUDA, 2009, p. 161).

**Figura 10:** Fantasia de Minas - Paisagem Imaginante (1955) de Guignard, óleo sobre tela, 95 x 78 cm



Fonte: Guignard, A Memória Plástica Do Brasil Moderno (Duarte, 2015)

No *sumi-e* do século XIV a paisagem é repetidamente trabalhada em pergaminhos e em decorações de superfícies, como biombos e paredes. Este tipo de representação permite discutir amplamente a ideia ocidental de incidência de luz e projeção de sombras, mas como já dito, esta não é a prioridade para os monges artistas do período. A própria noção de sombra é pouco considerada em pinturas japonesas (MENDE, 2001, p. 54). O fluxo da natureza é visível com a pintura de rios e cachoeiras, névoa, chuva e nuvens. Porém, muitas vezes os elementos contidos no quadro são dispostos de modo bastante isolado, os espaços vazios entre eles se estabelecem como largos territórios misteriosos, sem permitir uma precisão do que realmente liga um elemento ao outro. O que se compreende como perspectiva na maioria destas pinturas só pode ser identificado na diminuição de algumas figuras localizadas no quadro, mas que dificilmente uma grade ou ponto focal seriam capazes



de sistematizar. As manchas escuras também não obedecem a uma sistematização óbvia, pois figuras próximas algumas vezes apresentam tons completamente diferentes, e a direção da aplicação da tinta também diverge por completo, fazendo com que a composição se assemelhe a uma colagem em que algumas figuras se fazem presente mais à frente, sobrepostas a manchas que aludem à existência de outras coisas não só em um plano distante, no fundo virtual, mas em toda a composição. As sombras como figuras substituem as sombras projetadas (Figura 11).

**Figura 11:** Haboku Sansui (1420 - 1506) De Sesshu Toyo, tinta preta sobre pergaminho, 148,6 x 32,7 cm



Fonte: Japanese Painting (AKIYAMA, 1977)

Nas Paisagens Imaginantes de Guignard há outro estranhamento com relação à utilização das sombras e manchas escuras: sua existência quase nunca está atrelada a um objeto sólido em que a luz rebate. Inclusive, a própria ideia de luz exibe uma complexidade quanto à sua explicação lógica nesta série de imagens, e é possível falar sobre impossibilidade ao ver igrejas e árvores flutuando em uma massa de cores sedimentadas e sem uma estrutura que permita uma associação com o real. Os balões de São João parecem dividir a mesma perspectiva que as casinhas e estruturas viárias, as nuvens se entrecruzam com possíveis montanhas, e uma das poucas coisas que denunciam a existência de céu em alguns dos quadros é a presença da lua que, ainda assim, pode parecer cenográfica, como se estivesse anexada a alguma dessas possíveis montanhas. Quando não ela, os balões acesos indicariam a noite e as pipas levantadas, muito provavelmente, o dia. É curioso notar que a figura humana geralmente é retratada como pequenos tracinhos ou pontos na imensidão da paisagem que, pela distância das figuras maiores e seus posicionamentos, muitas vezes sugere a existência de abismos entre elas e entre as montanhas-nuvens-névoas.

Não afirmar *a priori* que as manchas escuras ali presentes realmente são sombras de montanhas é um fato diretamente associado ao caráter elusivo das sombras nestas paisagens de Guignard.

## 2.2 AS ESPECIFICIDADES DAS PAISAGENS

Cosgrove (1988, p. 16) define paisagem como uma maneira de ver e como um sistema representacional ligado a modos específicos de formação social. Esta ideia é essencial na compreensão das paisagens pela história e para a história. O atrelamento da compreensão da paisagem como constructo europeu é um tema que se repete na teoria da arte, discutida pelo autor citado e também por Mitchell (1994, p. 7), que afirma que a paisagem é a pura construção particular da história da Europa imperialista, um fenômeno da modernidade que nasce no século XVII na Europa, mas que alcança seu pico no século XIX, sendo originalmente e centralmente constituído como gênero de pintura associado a um novo modo de ver. Outra hipótese importante que este autor levanta é que a representação das paisagens não é apenas vinculada a questões de políticas internas, de ideologia nacional ou de classes, mas também a

uma questão internacional, de proporções globais, intimamente ligada a discursos imperialistas.

Para uma metodologia de leitura que facilite a compreensão das paisagens de Guignard e Shūbun, é possível citar um artigo do geógrafo Daniel Meinig (1979), em que são enumerados dez modos diferentes de se ver e analisar uma paisagem. Os elementos que todos veem em uma paisagem, como casas, estradas, vegetação ou céu devem ser agrupados juntos de acordo com algum corpo de ideias, ou só teriam significado por meio de associações. Esses enquadramentos que facilitam a compreensão do que é visto como paisagem são: a paisagem como natureza, habitat, artefato, sistema, problema, riqueza, ideologia, história, lugar e estética.

No entanto, o *sumi-e* se desenvolve em um período anterior a este contato intenso com a Europa e segue os estilos chineses que foram importados juntamente com a assimilação do Zen-Budismo durante os séculos XIV e XV. Bonemasou (1995) resume a união da técnica à religião da seguinte maneira: “esta pintura fundamenta-se no Zen-Budismo, o qual preconiza a impossibilidade de se chegar ao verdadeiro conhecimento através de palavras. A arte constitui uma tentativa de encontrar a alma do sujeito e a essência das coisas”. A mesma autora enumera os três elementos que guiam esta técnica, sendo eles: o simples, a natureza e o simbólico.

Estes elementos são citados dentro de um estudo de caráter semiológico, mas, por fim, relacionam-se a três conceitos da estética japonesa ligada ao Zen-Budismo: *wabi*, *sabi* e *shibumi* ou *shibui* (GUTIÉRREZ, 1967). *Sabi* surge como a “ferrugem”, o “rústico”, enquanto *wabi* é “a beleza a ser encontrada na pobreza e na simplicidade”. Quando unidas em *wabi-sabi*, o mesmo dicionário apresenta o conceito de “senso estético que enfatiza calma, simplicidade e suave refinamento”. Tais características cabem em descrições para as obras de Shūbun, assim como toda pintura que seguia o esquema do *sumi-e*. Estas explicações orientam a leitura da linguagem visual da pintura dos monges artistas da era Muromachi e facilitam a compreensão de conceitos envolvidos nas pinceladas.

Dentro de uma composição visual, considerando que o objeto seja a pintura de Shūbun, o simples pode ser apontado na obra como o conjunto que abrange o monocromo, o mínimo de gestos realizados para que se forme uma imagem, os amplos espaços vazios que acabam compondo a lógica elusiva da pintura, a quantidade reduzida de elementos que surgem no papel, que muitas vezes são contáveis, de tão poucos.

A natureza é o modelo observado pelo pintor. Florestas, árvores, corpos de água e cadeias de montanhas são as coisas mais representadas neste estilo de pintura. A introdução da paisagem natural nas artes foi algo bastante idiossincrático da era Muromachi, e ocorria tanto nos poemas e na arquitetura como no paisagismo, em um constante esforço para criar uma estrutura que fosse compreendida como totalidade e que pudesse ser parte integrante das experiências subjetivas do espectador em sua movimentação física (ISHIDA; BROWN, 1963). A experiência subjetiva da unidade estava em sintonia, profunda e internamente, com a experiência religiosa do Zen, que se aproximava do xintoísmo ao praticamente deificar coisas, como as águas e as montanhas.

O termo *sansui*, que significa “montanhas e água”, é muitas vezes utilizado para designar as paisagens monocromáticas da era Muromachi, em lugar do termo *fūkeiga*, que ao pé da letra significa “paisagem”. *Sansui* implica a delimitação de um cenário natural e normalmente úmido, não-urbano e ainda não modificado de maneira significativa pela civilização. Quando, e apenas quando, há a retratação do homem, normalmente é solitário, seguindo um caminho em meio a mata, pescando ou mesmo dormindo.

Aqui, o *sansui* se afasta bastante da ideia tradicional de paisagem europeia, com suas cidades e perspectivas extremamente geométricas. Toda a ação humana retratada e valorizada, o esforço em retratar o mundo real, tudo se envolve de maneira hermética em um conceito filosófico da valorização da racionalidade e da ciência. Mesmo quando os assuntos religiosos são os temas das pinturas, toda a ambientação não escapa dessa ideia tão sistematizada. O *horror vacui* é predominante nas paisagens ocidentais, enquanto o *sumi-e* se aproveita do espaço vazio exatamente como possibilidade de presença. O *Ma*, termo japonês, trata especificamente da filosofia que compreende os espaços vazios e intervalos como elementos integrantes dos fenômenos da percepção, que não devem ser ignorados ou excluídos. Esteticamente – ou ao menos nas pinturas e desenhos –, o *Ma* se manifesta por meio por meio do *yohaku*, definido por Okano (2014, p. 153) como:

O branco que sobra do material utilizado como suporte, seja ele papel, seda ou tela, isto é, a parte não desenhada ou escrita, ou ainda o som residual numa pausa musical que se estabelece no limiar da percepção – algo como o eco que ressoa em uma batida de tambor no silêncio da pausa. Contudo, não é qualquer sobra do espaço branco ou silêncio que pode ser chamada de *yohaku* e gerar a estética do *Ma*, mas aquela na qual o som ou a figura se

sustenta e se valoriza justamente pela existência dessa espacialidade. Esse resíduo, inclusive, pode não ser exatamente branco, mas algo que remete a um espaço vazio quando se trata de desenho ou pintura. É a parte que nada contém, todavia, que tudo significa e é, portanto, extremamente necessária para que a pintura ganhe vida.

O *Ma*, entendido no Japão e na China como um invólucro da potencialidade de criação das coisas, é significativa na representação figurativa do *sumi-e*, e se associa diretamente à filosofia predominante na era Muromachi que, por sua vez, designava importância para elementos que se tornariam comuns nas pinturas do período, e cuja presença se distinguia consideravelmente das correntes estéticas anteriores e posteriores a esta.

As quatro estações foram um dos temas mais comuns no *yamato-e* e nos *sumi-e*, e pinturas sobre este tema são chamados *shiki-e*. Algumas plantas são retratadas de modo a materializar a passagem do tempo e das quatro estações, principalmente o bambu.

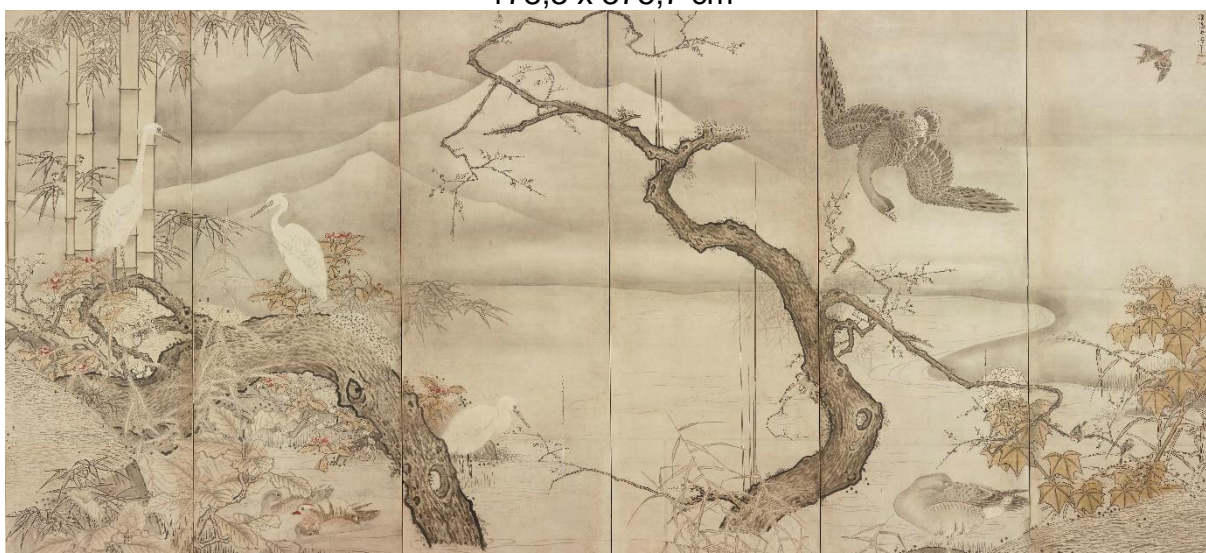
O Xintoísmo leva em consideração os ciclos agrários e a mudança de estações no seu embasamento do conceito de natureza e de como os seres vivos, não só os humanos, dividem e acompanham essas alterações. Elementos como rochas e rios são considerados ícones ou mesmo entidades superiores, e este mesmo fenômeno pode ser visto nos rituais festivos para as estações. Estes se tornam símbolos e permeiam as tradições estéticas e literárias do Japão há muitos séculos. Os sentimentos melancólicos, invocados por um senso de passagem do tempo, perda e desapontamento, tendiam a ser as notas emocionais mais comuns. Cenas de outono e inverno e referências sazonais relacionadas, como crisântemos e caquis, que crescem em árvores que já perderam sua folhagem, são expressões eloquentes desse mesmo sentimento (DEPARTMENT OF ASIAN ART, 2004).

Uma maneira peculiar de retratar a transição das estações era através de uma pintura que unisse painéis, com cada painel retratando cada estação, esclarecidas por meio da visualidade do bambu e de outras plantas endêmicas, além fazer uso da presença de certos animais como uma espécie de índice do período do ano, por exemplo, gansos para o outono. Estas pinturas permitiam aos artistas a representação dos seus afetos pela natureza e, ao mesmo tempo, condiziam com as filosofias Xintoístas e mesmo Budistas, que orientavam o indivíduo a seguir um caminho de pureza e conexão com o meio ambiente, com a intenção da união, desestimulando a distinção hierárquica que compõe o senso comum do ser ocidentalizado.

Em seu ensaio, Tanizaki deixa isso claro ao se referenciar à modernidade e o esforço que as civilizações despendiam em criar e instalar luzes, motores, máquinas, e tudo mais que trouxesse o progresso para o ambiente em questão, pelo “bem” da humanidade.

A partir de um certo ponto da história do Japão, ao menos nas artes, o cruzamento entre o Budismo e o Xintoísmo se torna praticamente indistinguível, conforme expõe Lemière (1958), e tem um papel essencial na modelagem da representação e concepção do mundo: por exemplo, as flores de cerejeira, que repetidamente aparecem junto de Buda, ou como único elemento presente no fundo de um retrato, pois na mística do Xintoísmo esta flor expressa a beleza e a brevidade da natureza, mas também pode ser lida pela da mesma maneira através da lente do Budismo. É um motivo que se encontra com frequência nos biombos de templos budistas, que apresentam as flores pintadas em apenas tinta preta, nos utensílios diários dos monges, como pentes ou porcelanas, ou nos instrumentos dos rituais religiosos, frequentemente retratando a transição de uma estação para outra, demonstrando enfaticamente a importância do tempo sobre a natureza e a vida (Figura 12).

**Figura 12:** Flores e Pássaros (1420 - 1506), de Sesshu, tinta sobre pergaminho, 178,3 x 375,7 cm



Fonte: Wikimedia Commons

O tema das quatro estações se repete em pinturas de todas dimensões, e faz parte deste repertório essencial advindo da espiritualidade cultivada no Japão da era Muromachi. Quando os elementos naturais são empregados como motivos

decorativos, eles são frequentemente estilizados para aumentar o efeito ornamental, e por isso a diferença entre figuras pintadas em retratos e aquelas que aparecem em um *shoji*.

O simbólico no *sumi-e* emerge ao se tentar apenas mostrar as coisas, sem dizer o que elas são. As pinturas são esguias, mas, de alguma maneira, inteligíveis. O aspecto essencial do que foi pintado prevalece sobre a imagem completa – e essa característica também é válida para os ideogramas que compõem a língua japonesa. Hamaya (2016) esclarece esta herança:

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 [...]. a pintura não seix a de se pautar pela observação da natureza, mas passa a direcionar-se para uma linguagem de cunho mais expressivo que descritivo.

A natureza é a meta de integração que passa a ser incorporada pela arquitetura e jardinagem nesta ideia de sistema e, apesar de não estar presente na moradia completa, se aproxima bastante desta ideia. Nas pinturas que seguem esta corrente cultural dificilmente se retrata a interferência humana no cenário natural, a não ser pelo posicionamento de algum mosteiro ou templo que, ainda assim, não são imponentes quando em comparação ao resto da paisagem. Raramente indivíduos aparecem neste tipo de pintura, e então o ser humano deixa de ser o criador absoluto que narra o meio ambiente como palco para a realização de suas mudanças: aqui, a natureza é soberana sobre as ações do homem. É importante ressaltar que a tecnologia desenvolvida até então não tinha o potencial de causar alterações tão extensas e expressivas que artificializariam o território, como se faz possível hoje: as construções e os caminhos obedeciam bastante às limitações colocadas pelo meio.

A névoa aparente é comum no *sumi-e*, sendo resultado de uma convenção, fruto do misticismo que envolve as técnicas de pintura deste período. Ela dificilmente é constante, mais frequente em certos períodos do ano e surge em horários limitados pelo funcionamento do ciclo hídrico de dado lugar; no entanto, a névoa pode ser vista não somente nas pinturas de Shūbun, mas como elemento recorrente na composição de paisagens como as do artista. Há uma orientação ideológica por trás da repetição deste elemento, que evoca obscuridade e imprecisão, erguendo a natureza a um patamar mais alto do que aquele em que o humano se encontra, e que lhe confere

certo animismo, espiritualidade – tornando os cenários mais coesos com as ideias Zen-Budistas. Sua existência não cercada nem dominada desloca a paisagem da imagem de propriedade símbolo de riqueza e a coloca como riqueza para o mundo, e não de um indivíduo apenas – a prosperidade está no fato de se dividir espaço com a floresta, e não de contê-la, desmanchando assim a noção de existência dentro de um sistema altamente dependente do comércio, dinâmico, pragmático, baseado em números, como é comum nas paisagens europeias.

Karatani (2003) confirma que a recepção do conceito europeu de paisagem mantém o consenso de que a sua aceitação dentro do contexto cultural do final do século XIX, o ressurgimento do Japão como inspiração e a influência subsequente após o desenvolvimento de respostas artísticas para a cena natural representaram uma transformação crítica da perspectiva em relação à natureza.

As pinturas japonesas aqui referenciadas se mostram bastante escorregadias ao conceito de paisagem da maneira como foi concebido não só pelos fatos aqui já pontuados, mas também pela forma como a história da arte que, de alguma maneira, caminha na contemporaneidade para uma indexação coercitiva que desmancha boa parte da sensibilização para a história que acompanha o conjunto das obras. No prefácio de *Landscape and Power*, Mitchell (1994) demonstra seu interesse em alterar o nome do livro para *Space, Place and Landscape*, sendo um dos motivos o fato de que, perto de outros poderes, o das paisagens é bastante inferior, e por isso deveria deixar de ser um foco. No lugar disso, o autor sugere espaço e lugar porque, ao emoldurar um cenário, a paisagem também emoldura perspectivas muito subjetivas, fortemente regidas pela cultura e pela tradição da percepção das coisas. Até aqui, é possível notar que a espiritualidade em duas manifestações distintas é um dos carros-chefes da percepção do artista japonês no século XIV. Ao delimitar um espaço, de certa maneira também se deixa claro quais normas o regem e, como uma placa na entrada de uma fazenda, também fica explícito a quem pertence aquela “propriedade” ou do que ela é parte integrante. A paisagem é não somente o espaço de validação do modo de pensar de sua contemporaneidade, mas também torna crível, por meio de seus observadores, a filosofia que a envolve. Dificuldades metodológicas emergem da escassez de materiais que discutem especificamente as artes da era Muromachi, principalmente por estarem disponíveis apenas em japonês. Ainda é possível encontrar uma quantidade considerável de estudos que discutam tal período pela perspectiva social, econômica e cultural, mas o objeto da arte propriamente dito ainda



escapa destas esferas. No entanto, estes materiais são em boa parte livros originalmente ocidentais discutindo as obras japonesas ou chinesas, alguns deles anteriores a 1940, e que esporadicamente deixam transparecer seus pontos de vista, por vezes estereotipados.

De um outro lado e tempo, Guignard faz diferente ao produzir paisagens que mantêm certas semelhanças àquelas tradições artísticas chinesas e japonesas, tanto em perspectiva quanto em figuração.

Vários dos textos que se referem às paisagens de Guignard lembram um desenho feito pelo artista em que se pode ler “Santo Guignard, padroeiro das paisagens brasileiras”. Esse título, apesar de nada modesto, faz sentido ao se levar em conta a quantidade de paisagens que produziu e como elas representavam o Brasil, ainda que fugindo de um roteiro programático estimulado pelo movimento artístico do Modernismo brasileiro.

No texto introdutório no catálogo da exposição “Guignard: Um Mundo A Perder de Vista”, Ribeiro captura rapidamente os aspectos da composição visual das paisagens, que são tão caras às obras de Guignard:

A pintura de Alberto da Veiga Guignard tende a dispor os seus “motivos” em meio a um mundo a perder de vista: longínquo no espaço, indeterminado no tempo e cujo estado material sugere uma forma ambígua entre a sedimentação demorada e o desmancho iminente. São regiões remotas, envoltas em brumas, de topografia acidentada ou em esfacelamento que muitas vezes aparecem na obra do artista. Seja no fundo de retratos e naturezas-mortas realizados durante mais de 30 anos de trajetória, nas primeiras figurações de acento surrealista (1930-1937) – com musas, anjos e cavalos alados entre ruínas e montanhas que se afastam em cadeia – ou nas últimas paisagens (1950-1961) – com a dissolução parcial de panoramas que vão do firmamento à beira de um abismo, sem a extensão nítida de um horizonte. Quase trechos de lugar-nenhum, não fossem as particularizações de igrejas coloniais, balões de festa junina, palmeiras e da bandeira do Brasil (RIBEIRO, 2008, p. 9).

Esta descrição é válida tanto para as pinturas mais realistas quanto para as nomeadas “imaginantes”, ainda que com mais peso para estas últimas, que são mais detalhadas ao decorrer do texto:

Muitas das obras de 1950 em diante intituladas Noite de São João ou com o título atribuído de “paisagem imaginária” “vão longe” no espaço por meio da justaposição de horizontes. Primeiro, na acumulação vertical de “acontecimentos” pictóricos, um acima do outro, que parece surtir de multiplicações e, depois, na abertura de vazios, na compressão da topografia e no surgimento de desfiladeiros, em pinturas sombrias. As transparências e a rarefação da fatura projetam para dentro do quadro a expectativa inglória

de uma força gravitacional que seja capaz de assentar, numa área firme qualquer, igrejas, árvores e, em algum momento, até os balões. Quando, na verdade, espaço e coisas se interpenetram, desprovidos de substância. O que perdem na intensidade e na expansão potenciais, aquelas figuras ganham em porosidade. E, na vacilação errante em que se perpetuam, lembram uma miragem, como se estivessem suspensas no ar, mas incompleta, sem refletir imagens (RIBEIRO, 2008, p. 24):

A festa junina é um tema que se repete em suas paisagens do Rio de Janeiro e Minas Gerais. De acordo com Moraes (1979, p. 70), “a festa junina tem implicações de ordem subjetiva e social por seu conteúdo lírico e poético é um dos conteúdos mais reveladores da personalidade do artista”. Seu nacionalismo se manifesta na *féerie* junina, com os balões, as bandeirolas e os agrupamentos em volta das igrejas, e estas paisagens, conforme retomadas, tornavam-se mais e mais irreais, aéreas, feéricas, com horários irreconhecíveis, as montanhas fundindo-se às nuvens e a lógica espaço-temporal em suspenso.

Rodrigo Naves (1996) realiza críticas sobre o aspecto das paisagens imaginantes de Guignard e estabelece algumas comparações. A princípio, um de seus primeiros comentários é sobre suas paisagens não serem sublimes como as de Caspar David Friedrich, e alega que elas geram sensações inversas a este conceito: a imagem não se projeta com grandes afirmações e se mostra obscura e complicada. A escala é estranha ao observador, e a sedimentação da imagem só a torna mais esquisita, como se mantivesse tudo em suspensão. O autor descreve que “a ausência de focos hierarquizantes na sua pintura também pouco contribui para uma presença decidida de toda a superfície do quadro” (NAVES, 1996, p. 177). Há um trabalho de topografia em que os relevos em certos momentos são de difícil distinção das nuvens, e que as coisas que facilitam, de certa maneira, que um observador diferencie o céu da terra seriam as igrejas e os pequenos balões de São João, estes intrigantes e que contrastam bastante entre si. Estes últimos objetos são citados como mais elementos que contribuem para o estranhamento quando se discute sobre o local real retratado neste conjunto de obras. Seu jogo entre o típico brasileiro e os “castelos imaginários, brumas antigas e paisagens orientais” são as características que permitem ao autor ressaltar o caráter resistente à realidade, mas inevitavelmente brasileiro. E esta suposta originalidade não se manifesta apenas na representação de objetos nacionais: sua relação e afastamento com artistas e pinturas que podem ser comparados com as obras do artista. No começo do texto, Naves compara a iluminação do impressionismo, que de alguma maneira misturava as imagens, com a

iluminação destas paisagens, e aponta uma significativa diferença: a iluminação destes quadros de Guignard vem de dentro, como se fumaças e matéria ocultassem a verdadeira origem da luz. A questão do mistério e da falta de individualização que os quadros apresentam e à medida que o tamanho da pintura aumenta, o autor é levado a concluir que Guignard reverte os traços formais da pintura moderna, em que a simplicidade se destaca em uma tela capaz de trabalhar o tridimensional no bidimensional sem os recursos clássicos da perspectiva, e tanto a difusão como a ambiguidade das paisagens fazem com que estas escapem dos modelos tradicionais, sem entretanto trabalhar o estilo corrente que o Modernismo difundiu no Brasil. Em meio à descrição das obras e suas análises, Naves repetidamente remete ao oriente para encontrar termos que possibilitem condensar uma imagem em texto.

Zílio aposta na nuvem como elemento da composição que faz as vezes de interlocutor da obra de Guignard com o Modernismo brasileiro. O autor argumenta que, por não pertencer ao desenho – estabelecido da Grécia pelos iluministas como o fundamento da pintura –, a nuvem é a solução pictórica resultante da luta de Guignard contra a tradição acadêmica, cuja racionalidade da geometria predominava sobre a cor e a sua capacidade transgressiva. Para este autor, a relação que Guignard estabelecia com o objeto por meio de um forte projeto poético é o que alavanca a brasilidade de suas obras, e a nuvem atua como sedimentadora das formas que atravessam essas pinturas. Ainda no mesmo texto, Zílio (1983, p. 19) estabelece associações claras, principalmente entre as paisagens de São João e as paisagens chinesas, além dos espaços vazios e da relação entre as montanhas e os corpos de água:

As características em comum se verificam, por exemplo, numa ideia de profundidade diferente da perspectiva linear que supõe um ponto privilegiado de fuga, enquanto que a perspectiva oriental é qualificada tanto de aérea quanto de cavaleira. Trata-se, com efeito, de uma dupla perspectiva, como se o observador estivesse no alto, gozando de uma visão global da paisagem (ZÍLIO, 1983, p. 19).

Tanto as paisagens de Shūbun e de seu período quanto as paisagens de Guignard têm como semelhança a questão de serem realidades reprocessadas pela sensibilidade, cujas pinturas não buscam retratar com exatidão uma visão de janela de Minas Gerais ou de Quioto, mas seus visuais remetem, às vezes de maneira tão elusivas quanto suas sombras, traços de suas terras. No *sumi-e*, as regiões

montanhosas se repetem constantemente mas não se restringem ao Japão, se for levado em conta que as montanhas são predominantes por toda a Ásia. A fauna e flora endêmica da nação é comum na China e na Tailândia, e elementos mais repetidos, como o bambu, dificultam ainda mais a localização dos lugares. Nos estudos relacionados a este tipo de arte não há relatos dos monges citando que um lugar específico foi retratado, como é possível ver nas gravuras de Hokusai, que foi ativo em um outro período e que aderira a outra corrente estética, que mostra o monte Fuji por diversas vezes. Da mesma maneira faz Guignard com as suas paisagens, pois elas contam com igrejas, trens e seus trilhos, balões de São João e palmeiras ou coqueiros, mas todos estes elementos são distribuídos de maneira esparsa pelas pinturas; os possíveis picos, com várias extremidades pontiagudas que aparecem no provável “plano de fundo” e um terreno praticamente diluído, como tintas que escorrem sobre uma superfície, não permitem dizer instantaneamente que “este é o Brasil”. O fantástico, o onírico e vários outros adjetivos que não tratam do mundo que se vê, bem como seus objetos reais e possibilidades se misturam nas duas paisagens.

Os monges inventam um Japão a partir daquilo que os foi dado como instrumento, e Guignard faz um Brasil que mistura o irreal com o real, chegando até mesmo a ser perigoso indicar que ambos os artistas intencionavam realmente pintar um país qual seja o nível de representação.

Não se deve, entretanto, pensar que os artistas japoneses estivessem ocultando a historicidade da paisagem ao pintarem cenários ideais: pelo contrário, eles estavam em consenso com um movimento nacional que estimulava essa produção, como será visto posteriormente. Enquanto isso, Guignard não necessariamente atendia às vontades do movimento Modernista nas artes de maneira explícita, mas sua produção se destacava neste período justamente por conseguir a atenção do circuito com seu estilo fora dos moldes tradicionais, com a planaridade que paradoxalmente permite visualizar diferentes profundidades, retratos de brasileiros e de brasilidades e com o desenvolvimento de uma escola que sugeria um despreendimento das convenções artísticas.

### 2.3 O AMBIENTE CULTURAL CONTEMPORÂNEO A SHUBUN E GUIGNARD

Na era Muromachi, membros da família Ashikaga tomaram a posição dos *Shoguns* no Japão, e este nome dado ao período foi retirado exatamente do local

onde se instalava o quartel-general da família. Além disso, mesmo tendo permanecido por 200 anos no poder, esta família não conseguiu estender sua influência política como conseguiram os clãs anteriores a eles, principalmente porque os chefes militares provinciais, chamados *daimyo*, detinham grandes posições de poder e eram capazes de influenciar eventos políticos e os rumos que a cultura tomava em seus tempos e locais. A rivalidade entre os *daimyo*, cujo poder era fortalecido quando comparado ao governo central conforme o passar do tempo gerava instabilidade, e rapidamente conflitos surgiram – culminando na guerra *Onin* (1467-1477), que destruiria Quioto e causaria o colapso no sistema de poder dos *Shoguns* no Japão, fazendo com que o país entrasse em um século de caos social e conflitos internos constantes. Este período ficou conhecido como *Sengoku*, que só foi dado como finalizado no fim do século XVI (MET, 2002).

A assimilação da arte chinesa foi completada quando leigos praticantes do Zen e líderes militares começaram a colecionar pinturas de Sung e Yuan. Os trabalhos chineses premiados pela elite Ashikaga formaram a base para uma longa tradição de pintura monocromática de um modo muito peculiar do Japão, que, de acordo com Ford (1987), era caracterizado por visões mais íntimas e pinceladas mais expressivas.

De acordo com Murase (1975, p. 85), antes do pintor Kano Masanobu (1431-1530), os praticantes do *sumi-e* eram todos monges Zen-Budistas, e muitos destes puderam viajar para a China para aprender, em primeira mão, as técnicas desta prática. Contudo, boa parte dos artistas japoneses estudava por meio de cópias importadas da China. Estas pinturas em tinta preta, no Japão, normalmente figuravam paisagens, deuses do panteão budista, aves e flores. A forma da arte desenvolvida na era Muromachi é indissociável da cultura Zen-Budista.

Entre os séculos XII e XV o Zen e conseqüentemente seus monges eram influentes nas tomadas de decisões do Estado e aconselhavam em políticas internas, externas e de comércio. Os monges, embora obrigados a viver dentro dos limites dos templos, tinham liberdade para se dedicar a atividades culturais, tais como pintura, poesia, caligrafia e jardinagem. Foi a partir de suas práticas que se disseminou no país a valorização do simples, da economia de meios e da percepção de beleza – traços estes que se manifestam sob o termo *wabi*, conceito estético que orienta a busca pelo prazer na austeridade e na solidão.

Ishida e Brown (1963) descrevem o Zen-Budismo da era Muromachi como individualista e romântico. Diz-se isto apenas do Zen pois, anteriormente a ele,

existiam dois outros estilos de budismo que se propagaram no Japão, o Caminho Sagrado (*shodo*) e a Terra Pura (*jodo*). Na era Muromachi, o Zen-Budismo se baseava em não distinguir o indivíduo de Buda e do resto do universo; logo, o infinito potencial da figura superior de Buda também estava presente em cada pessoa. O indivíduo, repleto de potencial, é orientado por ensinamentos que se assemelham ao romantismo ocidental, e, de acordo com estes autores, valorizam o ponto de vista do ser sobre o mundo objetivo e a compreensão de que a razão é apenas parte, e não o todo, do processo de enfrentar aquilo que cerca o ser.

Ainda dentro das tradições chinesas, foram introduzidas no mesmo período do *sumi-e* a pintura de retratos da dinastia Song e a construção templos Zen que mantinham características muito semelhantes aos santuários chineses. Ienaga (1979) resume um dos motivos históricos da instalação do Zen no país: o intenso espírito religioso do período Kamakura produziu uma rica gama de novos segmentos budistas. Crescendo junto da corrente mudança que o território estava passando, estes novos grupos expandiam e criavam raízes juntamente das vidas das pessoas comuns durante os séculos XIV e XV.

Desenvolvimentos particularmente notáveis surgiam graças aos ensinamentos de monges do segmento Pura Terra, que eram direcionados à classe mercadora e de empregados. Os templos em que se instalavam estes monges cresceram tanto que ameaçavam a posição dos guerreiros ao inspirarem revoltas (as chamadas revoltas *Ikko*) em várias partes da nação. Muitos dos templos que operam ainda hoje no Japão são originários deste período, e parte do apoio que estes segmentos recebiam vinham de artistas, que fortaleciam o apelo para as pessoas comuns. No entanto, a despeito deste crescimento, não houve desenvolvimento filosófico dentro do Zen-Budismo nesse período que pudesse ser levado em conta, assim como esta vertente já não era a força que liderava a filosofia japonesa. Isso fez com que o Zen-Budismo caminhasse para a secularização. Como os padres Zen japoneses deste tempo eram diretamente relacionados à alta sociedade e a aristocracia japonesa já perdera seu poder, as classes mais altas de guerreiros se manifestaram para conquistar tal influência para si.

Nesta atuação, em busca de uma cultura que coubesse nesta nova posição de proeminência, os guerreiros escolheram o Zen, com suas fortes influências chinesas, como a vertente preferível para a cultura em ascensão, que representaria também os cidadãos comuns japoneses. A razão histórica para a ênfase da cultura Zen na era

Muromachi – conhecida por ganhos consideráveis na cultura popular – pode provavelmente ser encontrada na necessidade das classes militares mais altas. Ikenaga (1979) ainda afirma que a pintura monocromática rompia com a tradição da pintura japonesa ancestral, estabelecendo a ressalva de que as obras japonesas por muito tempo foram meras cópias de obras chinesas em termos de assuntos, composição e técnicas. Então Sesshu (1420 – 1506), que retorna para o Japão em 1469 depois dos seus estudos com grandes representantes chineses da pintura monocromática, volta a ter contato com o povo japonês e seus hábitos, produzindo, finalmente, obras dentro deste estilo que não são mais cópias, e que realmente expõem visuais que são característicos do Japão.

Os membros da família Ashikaga demonstraram interesse nas atividades culturais e zelosamente preferiram a divisão Zen. Necessidades econômicas, em adição, favoreceram relações de troca com a China, e neste aspecto os monges Zen desempenharam um importante papel como intermediadores e diplomatas. A cultura chinesa, então, pôde exercer uma forte influência, sempre por meio dos mosteiros Zen (AKIYAMA, 1977, p. 112). Na pintura, o gosto que os monges mostravam pelas aquarelas se espalhou entre os nobres do governo militar em meados do século XIV. A pintura de paisagens monocromáticas nos estilos de Yuan e Sung eram, quase sempre, usadas na decoração de interiores, na forma de telas e portas de correr, assim como nos mosteiros e até mesmo nas residências dos civis.

O material utilizado no *sumi-e* é naturalmente frágil e o trabalho feito sobre ele, com as tintas úmidas, reduz bastante sua durabilidade. Em função destes aspectos, poucas obras sobreviveram ao tempo, e apenas uma ideia daquilo que foi produzido pode ser formada a partir das reproduções feitas em pergaminhos do século XIV, que eram de mais fácil preservação e conservação. A fim de cobrir uma parede, artistas juntavam vários modelos de paisagens criadas por grandes mestres chineses em uma composição, com a primavera se desenvolvendo em direção ao inverno, obedecendo uma ordem cronológica que ia da direita para a esquerda. Enquanto atendiam a preocupações decorativas, as paisagens monocromáticas em portas de correr e telas tendiam a ser menos concisas e espirituais, enquanto as exigências de um formato bem menor como, por exemplo, os pergaminhos, tinham o efeito natural dos principais paisagistas japoneses em predileção de um conceito bem mais estrito de desenho pictorial.

Muitos dos pergaminhos que continham paisagens, principalmente do começo do século XV, também contavam com poemas, e eram chamados *shigajiku*. As paisagens destes *shigajiku* eram imaginárias, e cada poema era feito ou copiado por diversos sacerdotes. No entanto, os *shigajiku* consistiam normalmente em trabalhos simples, deixando o protagonismo para as poesias que acompanhavam as imagens, e por isto não devem ser considerados como o material mais representativo das pinturas de paisagens do período, pois as pinturas em *fusuma* poderiam alcançar proporções maiores, permitindo maior desenvolvimento da composição, expressão de gestualidade e aplicação de técnicas profissionais (ICHIMATSU, 1974, p. 92).

Tsuda levanta uma observação relevante sobre as características das paisagens monocromáticas executadas por monges Zen:

Eles também gostavam muito de pinturas de paisagens, e de pássaros e flores, separados de figuras humanas. De acordo com o ideal dos artistas zen, a beleza ou a verdadeira vida das coisas está sempre escondida dentro do que expressa externamente. Percebendo o poder limitado de qualquer descrição elaborada ao revelar a vida e o poder infinitos da natureza, eles tentaram não mostrar tudo o que pode ser visto, mas sim sugerir o segredo do infinito. Portanto, o trabalho de grandes mestres desta escola não foi a descrição da natureza, mas a expressão de sua emoção sobre ela. Para eles não parecia nem alto nem baixo, nem nobre nem refinado<sup>7</sup> (2009, p. 161) (Tradução nossa).

O *sumi-e* no Japão se desenvolvia em um período de transição da nação, e isso fica evidente na figuração de suas obras que, quando comparadas com outras correntes estéticas do mesmo território, apresentavam um espectro mais amplo de temas tratados. Este estilo em específico migrou com o passar do tempo de temas religiosos para imagens meramente contemplativas, eliminando tudo aquilo que não era considerado essencial à figuração, e o que restava era enriquecido com representações simbólicas – e tudo isto distinguia bastante esta vertente do *yamato-e*.

*Yamato-e* (Figura 13) é um gênero de pintura que predominava no Japão antes da era Muromachi, sendo predominante mais precisamente na era Heian (794-1185),

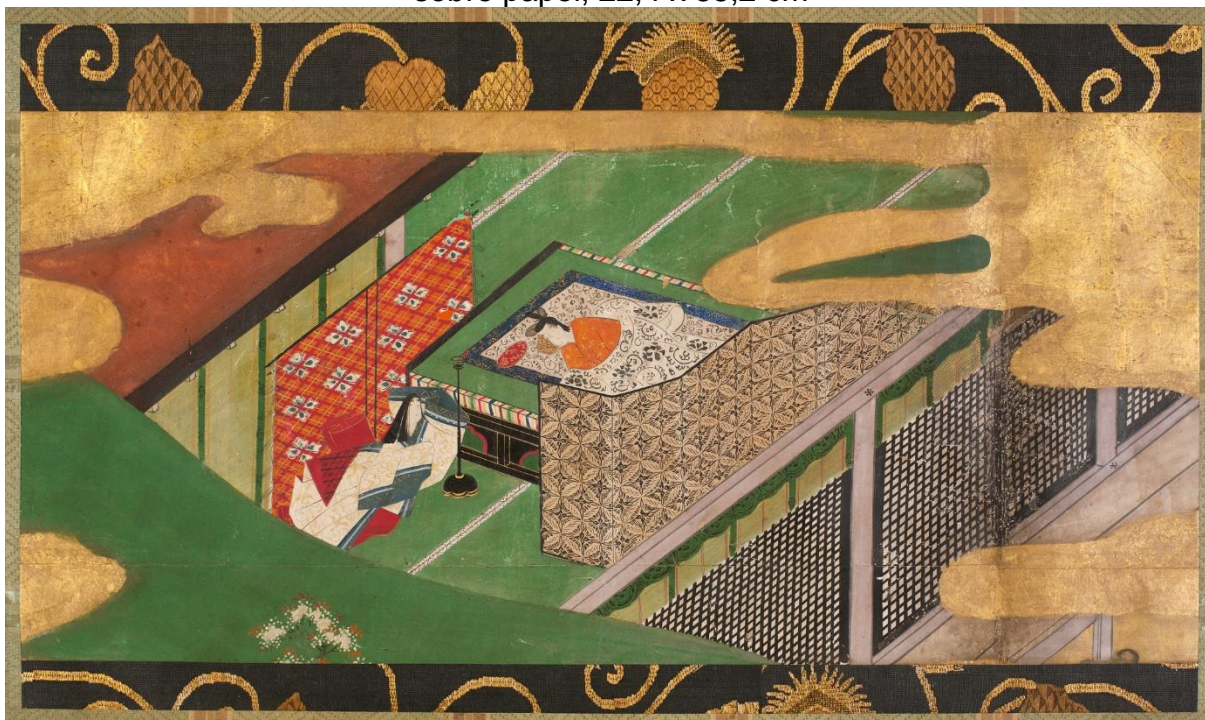
---

<sup>7</sup> No original: “They also liked landscape paintings, and birds and flowers, separated from human figures. According to the ideal of Zen artists, the beauty or true life of things is always hidden within what it expresses externally. Realizing the limited power of any elaborate description in revealing the infinite life and power of nature, they have tried not to show all that can be seen, but to suggest the secret of the infinite. Therefore, the work of great masters of this school was not the description of nature, but the expression of its emotion upon it. To them he looked neither tall nor short, neither noble nor refined”.



e que se manteve bastante resistente como passar dos séculos. A era Heian foi marcada por um novo fechamento do país para relações externas, principalmente com a China, que já havia deixado sua marca no que se refere a questões culturais, como as artes visuais e a literatura.

**Figura 13:** Cena de Yadorigi do Estúdio de Tawaraya Sotatsu (1640), tinta e ouro sobre papel, 22,4 x 55,2 cm



Fonte: Disponível em: <[www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)>.

De acordo com Willmann (2003), o termo *yamato-e*, que significa literalmente "pintura japonesa", foi cunhado durante este período e se destinava a distinguir pinturas relacionadas com assuntos japoneses – que incluíam contos da literatura e história japonesas, atividades e motivos associados com as quatro estações no Japão e pinturas que descreviam os locais japoneses, caracterizados pelas paisagens de Quioto e que diferiam daquelas com temas importados da China, conhecidos como *kara-e*, em tradução literal, "pintura Tang", referindo-se à dinastia Tang (618-906) da China. A partir do período Heian, porém, o termo *yamato-e* se modificou para um estilo que não fosse identificado apenas pelas paisagens e contos retratados, mas também pelas convenções formais adotadas como, por exemplo, distorções, ênfases exageradas em certas partes do corpo ou figuras completas e muitas vezes com ares solenes ou macabros.

Outras características frequentes no *yamato-e* incluem o uso do ouro e da prata em lâminas para adornar as pinturas, além de outros pigmentos brilhantes, a utilização de padrões que repetirão as estampas dos tecidos, das grades das casas e das decorações dos templos, e a técnica *fukinuki yatai*, no literal “soprado do telhado”, que se manifestava na representação arquitetônica sem teto, tal como uma planta baixa, para que os interiores destes ambientes fossem desenhados e pintados para serem exibidos de uma vista panorâmica – que, em algumas obras, é “atrapalhada” por massas de nuvens, que posicionam o observador no céu, como os deuses Izanagi e Izanami, a admirar suas criações. A figura humana aparece com maior frequência nos *yamato-e* do que nos *sumi-e*, normalmente em atividades rotineiras. Este tipo de arte está bem exemplificado em pergaminhos como o *Kitano Tenjin Engi*, que conta a história da criação do templo Kitano Tenjin, bem como na lenda de *Genji*.

O *yamato-e* é um estilo de pintura muito vinculado à narrativa, seja ela unida a textos impressos ou não. As poesias *waka*, (ou *tanka*), por exemplo, eram criadas após inspirações vindas de algum *yamato-e*, ou então eram feitas para acompanhar as pinturas deste estilo, assim como os *shigakuji* (SHIRANE, 1998. p. 53). Contudo, seus formatos eram limitados em trinta e uma sílabas, dispostas em cinco linhas, que deveriam seguir o padrão de 5, 7, 5, 7, 7 sem rimar, enquanto os *shigakuji* apresentavam textos em formatos mais livres para acompanhar as paisagens.

O mesmo problema de fragilidade sofrido pelos *sumi-e* se repete com o *yamato-e*, fato que reduz a presença de originais em museus e templos. No entanto, a existência de telas e painéis de *yamato-e* é documentada em prosa e poesia *waka*.

O *ukiyo-e* e o estilo *rinpa* foram diretamente influenciados pelo *yamato-e*, que é a corrente estética que mais resiste dentre as produções culturais do Japão. O *Rinpa* muitas vezes chega a ser confundido com o *yamato-e* por suas cores vibrantes e pela escolha dos temas, sempre muito semelhantes, a despeito de ser uma escola iniciada no começo do século XVIII. O *ukiyo-e*, assim como o *yamato-e*, focava os povos, lugares e costumes japoneses, mas em um formato distinto e com uma nova ênfase no mundo contemporâneo, bastante ligado à mistura de tradições resultado da abertura comercial realizada pelo Japão no século XIX.

Uma área cinza na transição entre a popularidade do *yamato-e* para o *sumi-e* talvez resida na mudança da liderança no país. O período de Kamakura, em que os militares substituíram a classe cortesã, trouxe para as temáticas correntes as imagens

budistas e a realização de retratos dos líderes militares, que deveriam ser representados fidedignamente como heróis.

O *yamato-e*, como dito anteriormente, resistiu ao tempo e se manteve como grande influenciador. Em relação ao *sumi-e* chinês, era visto com certa rivalidade, pois o interesse das classes ricas era parte dos debates que conferiam importância aos tipos de pintura. Apesar da relativa sobrevivência do *sumi-e* após o fim da era Muromachi, este não teve a projeção alcançada pelo estilo de pintura “rival”. Assim como no *Rinpa*, que era diretamente associado a uma escola e tinha como referência o *yamato-e*, a escola de Tosa foi a responsável pela manutenção da presença do *yamato-e* na história da arte japonesa.

Historiadores discutem sobre uma virada no gosto da civilização japonesa no que se refere as pinturas monocromáticas a partir do século XV, em que é registrada uma coleção de aproximadamente 248 pinturas chinesas em pergaminhos de mão sob o poder do oitavo *Shogun* Yoshimasa (1436-1490). A mudança mais significativa desta coleção é a quantidade de pinturas de paisagens, que foram seminais para o desenvolvimento da pintura monocromática do Japão, principalmente em telas e portas de correr (BRENNAN; FORD, 1989. p. 25).

Uma diferença significativa entre pintura oriental e ocidental reside no formato. Nem toda pintura era apresentada em uma interface que viabilizasse a exibição da imagem de maneira constante e livre – graças aos pergaminhos, biombos e telas dobráveis, por exemplo. Essa prática ancestral é mantida como tradição artística no Japão e em outros países, e se diferencia muito da habitual exibição ocidental que pendura quadros em paredes, tornando sua apreciação praticamente compulsória.

Um formato predominante no Japão é o *e-maki*, ou “rolos de mão ilustrados”, que serviam com muita propriedade para pinturas com narrativas. Williamn (2000) aponta que os *e-maki* escritos com caligrafia e pintados intrincadamente eram encomendados pela elite, como a família imperial, o *Shogun* ou monges de templos budistas ricos. A caligrafia e a pintura eram geralmente feitas por pintores oficiais da corte. O texto geralmente precede a ilustração, embora em alguns casos possa ser intercalado com as imagens.

Principalmente no *yamato-e*, as pinturas eram longas e, por isso, envolviam rolos de longa-metragem, e seu longo desenrolar da direita para a esquerda permitia ao observador experimentar a obra quadro a quadro, como em um rolo de filme. Esta experiência cinemática acabava por limitar a um ou dois os espectadores e, assim

como em filmes e livros, certa expectativa é gerada pelo passar do tempo e da revelação das imagens e textos aos poucos, uma vez que a progressão narrativa é inevitável em longos rolos de mão. Esta experiência não é tão comum nos *sumi-e* de paisagens do período Muromachi, pois a maioria destes rolos continha apenas um texto acompanhado de uma grande imagem.

Muitas pinturas também aconteciam em biombos. As telas dobráveis no Japão iam além da proteção dos locais de troca de vestuário, e eram portáteis justamente porque permitiam que salas se transformassem em quartos, por exemplo. O termo *byōbu*, para o qual há o equivalente “biombo”, é composto por *byō*, para a tela, e o ideograma para *bu*, também lido como *fu*, para o vento. Eles eram amplamente decorados por sempre estarem presentes em ambientes comuns de uma casa tanto no período do *yamato-e* quanto do *sumi-e*.

A literatura que trata do assunto não se esquivava do fato de que a pintura monocromática da era Muromachi, principalmente as paisagens, são herança direta da China. Repetidamente as dinastias Tang (618-916), Sung (960-1279) e Yuan (1280-1367) são citadas devido à sua relevância para a arte pictorial tanto chinesa quanto japonesa. A dinastia da elite educada da China se expressou durante séculos por meio da poesia e da caligrafia, mas durante a dinastia Tang se começa a transformar a pincelada da caligrafia em pinturas de paisagens e, menos frequentemente, em figuras como uma nova maneira de expressarem seus sentimentos sobre dado assunto, ou a fim de comemorarem eventos.

A dinastia Sung que viria a seguir seria o ponto alto da pintura de paisagens por estes estudiosos-oficiais, conhecidos em japonês por *bunjin*. Neste período, os monges pintores chineses começaram a praticar esta modalidade de pintura, que mistura a caligrafia às paisagens como expressões do Zen. Tal tipo de arte só não era considerado superior à caligrafia (MASON, 2005, p. 219). A dinastia Sung cultivou fortemente as artes e a filosofia, sendo este um período mais pacífico para o território chinês, fato que favorecia o desenvolvimento destes elementos culturais. De acordo com Schütter (2008, p. 26), foi uma era de grandes mestres, em que a paisagem era o formato prioritário, e os artistas que a praticavam eram divididos em várias escolas, algumas delas estritamente tradicionais e que seguiam fervorosamente práticas mais antigas.

Porém, sob ordens do Imperador Hui Tsung (1101-1125), os acadêmicos passaram a assumir a natureza como modelo. E aqui surgem Ma Yuan e Hsia Kuei,

que são grandes referências da pintura de paisagens monocromáticas para o Japão e para a história da arte de maneira geral. Estes pintores abandonaram as antigas convenções e foram em busca de um modo livre de realizar suas paisagens românticas, que eram mais visões idealistas que meros cenários. O estilo era caracterizado pela simplicidade, nobreza da linha e o mais acurado refinamento. A paisagem com figuras, encontrada em meio a outras, foi invenção de Kuan T'ung no começo do século X.

De acordo com Bushell:

As leis dos efeitos da luz e da sombra também não foram estabelecidas na China, mas na sua interpretação do pitoresco, os chineses têm ocasionalmente conseguido, na pintura de paisagem, uma mestria dos efeitos mais delicados do claro-escuro. A grande escola de paisagem do Tang produziu algumas obras perfeitas nesta linha, e seus sucessores durante a Dinastia Sung não eram muito inferiores na harmoniosa amplitude de coloração em seus amplos trechos de planície revestida de roseira carregada de grupos de aves aquáticas, voando ou em descansar. Suas realizações mais elevadas, talvez, foram em paisagens, que revelam um amor apaixonado pela natureza, e mostrar com quão delicado um charme, como sincero e animado um sentimento poético, eles têm interpretado todos os seus aspectos<sup>8</sup> (BUSHELL, 2008, p. 198).

Durante a dinastia Yuan há um declínio na quantidade produzida de arte, assim como se altera a preferência pelos tipos artísticos uma vez que, após o território chinês ser dominado pelos Mongóis, a demanda foi alterada. Um grande esforço era feito para se separar da dinastia Sung, e a própria figuração mudou bastante: as paisagens românticas não sumiram, mas foram sendo deixadas de lado por cavaleiros e seus cavalos, retratos de um novo cotidiano, e mesmo as paisagens tentavam capturar alterações locais, como mudanças na arquitetura.

A introdução do Budismo na China foi feita no equivalente ao primeiro século como compreendido no ocidente, e não criou arte pictórica (BUSHELL, 2012, p. 199), mas ofereceu novos motivos e direcionamentos para uma arte fantástica. As obras feitas sob este direcionamento religioso eram como os próprios atos de fé. É este Budismo originado da Índia que migraria para o Japão e se misturaria ao Xintoísmo.

---

<sup>8</sup> No original: “*The laws of the effects of light and shade have also not been laid down in China, but in their interpretation of the truly picturesque, the Chinese have occasionally attained, in landscape painting, a mastery of the most delicate effects of chiaroscuro. The grand landscape school of the Tang produced some perfect works in this line, and their successors during the Sung Dynasty were hardly inferior in the harmonious breadth of colouring in their wide stretches of reed-clad plain charged with groups of waterfowl, either flying or at rest. Their highest achievements, perhaps, have been in landscapes, which reveal a passionate love for nature, and show with how delicate a charm, how sincere and lively a poetic feeling, they have interpreted its every aspect*” (BUSHELL, 2008, p. 198).

O “surgimento” de pinturas em tinta preta executadas por artistas japoneses já ao final do século XIII simultaneamente à formação de coleções de pinturas chinesas importadas não foi coincidência, como afirma Murase (1970, p. 224). Ambos os fatos resultam da tentativa japonesa de absorver a cultura chinesa por meio do convite de monges chamados *Ch'an* para viverem e ensinarem no Japão – e estes monges facilmente aceitavam o convite, pois passavam por dificuldades de cunho político e religioso em seu país de origem durante a queda da dinastia Sung. O surgimento dos mais famosos pintores de paisagens monocromáticas ocorre alguns anos depois de estes monges se instalarem em território nipônico.

I-shan-I-ning (1247-1317), que teria o nome Japonês “Issan Ichinei”, foi um dos primeiros monges chineses que se instalaram no Japão e orientaram os artistas a alcançarem novos rumos em suas práticas. Como prendado calígrafo, ele adicionava colofões nas pinturas dos aprendizes japoneses (MURASE, 1975). Estes colofões, comuns nos rolos de mão japoneses e chineses, eram comentários, observações, direcionamentos para os espectadores, entre outras ideias, feitas por outras pessoas que não o pintor, e inscritos nas laterais, na parte de trás ou em notas separadas, que acabavam por contextualizar aquela obra. Notar a presença dos colofões juntos das obras é como ter a história caminhando juntamente à experiência deste tipo de pintura – além de ressaltar o caráter indissociável que o texto tinha com a imagem, indo além da transformação da caligrafia em uma outra figura, mas entendendo a inscrição na pintura como unidade.

Outro monge extremamente importante nesta historiografia é Josetsu, imigrante chinês naturalizado japonês no final do século XIV. Sua única obra sobrevivente é “Pescando um peixe-gato com uma cabaça” (séc. XV), que, apesar de conter uma representação de uma fábula local, também exhibe no seu lado esquerdo um pedaço de paisagem monocromática. Josetsu se tornaria mestre de Tenshō Shūbun (PARKER, 1999, p. 79), monge que representará um grande momento não somente na assimilação do estilo chinês das pinturas de paisagem deste tipo, mas também no começo da transição do estilo chinês para o estilo japonês.

**Figura 14:** Pescando um peixe-gato com uma cabaça, Josetsu (séc. XV), tinta sobre papel, 111,5 x 75,8 cm



Fonte: Disponível em: [en.wikipedia.org](http://en.wikipedia.org)

Akiyama (1977) afirma que a assimilação do estilo de pintura das paisagens monocromáticas dos períodos Sung e Yuan foi definitivamente alcançada por Tenshō Shūbun, cujas atividades são mencionadas em registros da segunda metade do século XV. O pintor era responsável pela contabilidade e administração do monastério Sokoku-ji, em Quioto, e era famoso como escultor e pintor. O mesmo autor ainda diz que alguns historiadores de arte atribuem maior importância em relação às suas habilidades e estilo de pintura para a viagem que Shūbun realizou para a Coreia entre 1423 e 1424, enquanto outros se focam no suposto aprendizado direto com seu mestre, Josetsu.

Poucas pinturas autênticas são atribuídas a Shūbun, e em seu repertório constam apenas paisagens (MASON, 2007), sendo grande parte delas *shigajiku*, como *reading in the bamboo study*, de 1446. Muitas confusões surgem por causa do seu nome, considerando que havia um outro artista no mesmo período chamado Ri Shūbun, mas seus ofícios e status sociais eram bem diferentes do selo do primeiro.

O monge e pintor, de acordo com Ichimatsu (1974), quando comparado a seu mestre, Josetsu, era mais próximo da academia e dos nobres do império Ashikaga. Este autor apresenta talvez o maior relato sobre a vida do pintor em inglês, apesar de

descrevê-lo incansavelmente como enigmático, além de mostrar os porquês para isso. Poucos documentos que faziam referência a Shūbun resistiram ao tempo – entre eles um retrato póstumo do monge que continha colofões que ofereciam pistas sobre quem ele era, e um diário do príncipe Fushimi Sadahige, que cobre aproximadamente trinta anos a partir de 1416, relatando que o pintor teria feito uma série de pinturas em *fusuma*<sup>9</sup> que retratariam temas tradicionais das paisagens chinesas, como “As Oito Vistas Do Hsiao e do Hsiang”<sup>10</sup>.

Quase 400 anos depois, e de um ponto geograficamente oposto, atuava Alberto da Veiga Guignard. Pintor, professor e escultor nascido no Rio de Janeiro, aos 11 anos de idade viaja para a Europa com a família, e só voltaria definitivamente a terras brasileiras aos 33 anos de idade, em 1929. Durante sua infância fora do país, entre 1915 e 1925 estudou artes, e após 1925 entrou para a Academia de Belas Artes de Munique, onde ficou até 1929. Neste último lugar, Guignard estudou desenho com bastante rigor com Hermman Groeber e Adolf Hengeler.

De acordo com Frota (2005), uma pequena autobiografia que o artista deixou com um amigo dizia que entre 1929 e 1945 ele buscou contato com o Brasil para, então, se livrar das normas acadêmicas. Mas em uma breve passagem em 1924, o ano da caravana dos modernistas paulistas a Minas Gerais, ele é premiado com menção honrosa em 2º grau por um autorretrato na Exposição Geral de Belas Artes. Frota ainda cita os contatos que Guignard teve com os artistas ou com as obras contemporâneas expostas em espaços que eram divididos com o artista brasileiro: Emilio Pettoruti, cubista argentino, que se encontrou com o brasileiro em uma exposição que expunha também obras de Klee, Jacques Villon, Moholy Nagy, Archipenko, Markoussis e Gleizes.

Pettoruti ainda deixou anotado entre um dos tantos presentes que trocou com Guignard que este estudou Botticelli em Florença, e “unido ao conhecimento dos japoneses, lhe revelou o segredo e a essência do decorativo. Sua pintura é de tendência decorativa – expressionista – alemã” (FROTA, 2005, p. 19). Esta é a única informação escrita que explicita o interesse de Guignard pelas artes japonesas.

---

<sup>9</sup> *Fusuma* são portas deslizantes que separam salas, cobertas com um papel opaco, bastante comuns na arquitetura tradicional japonesa.

<sup>10</sup> “As Oito Vistas do Hsiao e do Hsiang” é um tema tradicionalmente chinês que retrata os dois rios que tem o ponto de confluência mais famoso da China.



Na primeira década do século XX, Guignard teria convivido na Alemanha com eventos de representatividade para a história das artes, como o *Blaue Reiter* e o *Die Brücke* – movimentos expressionistas – e o impressionismo francês também já teria mostrado sua potência. A esta altura, os artistas encaravam os “objetos artísticos” do Japão como uma grande revelação que traria poderosos lampejos para a produção de arte contemporânea europeia, que buscava ferozmente encontrar alternativas para a condição cultural da época. É neste tempo que os termos “orientalismo” e “japonismo” surgem, respectivamente, como corrente de estudos e reprodução de técnicas e soluções visíveis nas obras japonesas. Em 1929, Guignard já mostra à sociedade a mistura entre o clássico e o moderno ao ganhar bronze com *O Retrato de Glorinha Strobel* no Salão Nacional De Belas Artes. Frota (2005) sugere uma comparação entre duas pinturas anteriores a esta, *A Romana* e *A Lagoa Rodrigo de Freitas*, pois serviriam como exemplos de uma transição de estilo para o artista.

O trecho da sua vida após o retorno ao Brasil é, ao mesmo tempo, uma descrição do andamento do movimento modernista no Brasil e todas as aproximações que os artistas realizaram em contato com a Europa. O pintor estabelece uma amizade com Murilo Mendes e Ismael Nery, e chega a realizar obras que seriam caracterizadas como surrealistas, como *Passagem de Vida Para A Morte* e *Noturno de Borodine*. O contato com o surrealismo havia sido feito ainda em Paris, em 1927, mas suas obras que exibiam algum interesse nesta corrente artística foram alavancadas graças às suas amizades com os amigos brasileiros, que habitualmente experimentavam dentro da estética surrealista.

Guignard não era um pintor engajado politicamente, dado que é descrito em estudos sobre sua obra e vida. Ainda assim, algumas de suas produções permitem aos espectadores discutir temas de cunho social e político. Em torno de 1930, o artista teria desenhado favelas do Rio de Janeiro, e estas obras seriam exibidas na Mostra de Arte Social, a primeira deste tipo no país, em 1935, que contaria também com Segall, Goeldi, Di Cavalcanti e Portinari, por exemplo.

Em um capítulo convenientemente intitulado “Vocação para a Vanguarda”, ao se referir ao estado do Rio de Janeiro, Morais (1979) traça um panorama da situação do Brasil sobre a maioria das coisas que se envolviam com o campo das artes. Inicialmente é debatido o projeto de 1922, de Tarsila e Cícero, a exposição de Malfatti, de 1917, e sobre outros acontecimentos que giravam ao redor desse período. Em sua análise, as obras desses anos ainda eram acadêmicas, no máximo um pouco

impressionistas. Entretanto, ainda que o começo do Modernismo tivesse ocorrido em São Paulo, o autor crê que é apenas no Rio de Janeiro que ele se torna popular, sedimentado.

Todo o movimento do pintor carioca tendeu a favorecer sua obra e seus interesses. Ao desistir da solidão da Europa e buscar o Brasil como meio que permitiria sua libertação das amarras acadêmicas, Guignard acompanha o fluxo de uma onda que tentava aproximar o Brasil da arte, e a arte dos brasileiros. E não apenas o Rio de Janeiro tinha uma vocação para a vanguarda: de acordo com fatos ocorridos próximos à virada da década de 30 para 40, Guignard ganha mais projeção, nacionalmente e internacionalmente, além de alterar seu caminho. Ainda no Rio de Janeiro, em 1944 o autor recebe, no Salão Nacional de Belas Artes, o prêmio de Viagem ao País pelo quadro *Lea e Maura* – na categoria “moderna” da exposição. Sua classificação como pintor moderno é reforçada pela mídia, que relembra seus títulos ganhados fora do país e sua atuação como professor. Três anos depois do prêmio, Guignard se torna professor de um curso livre no terraço do prédio da União Nacional dos Estudantes (UNE) – e aqui não se insinua que não existissem experiências anteriores, pois o pintor permanecerá no ofício de forma permanente a partir de 1935. Contudo, é na UNE surgiu o grupo Guignard, que ajudou a perpetuar seu trabalho. Em 42 o MoMA adquire *Uma Noite de São João* e um desenho de Guignard, enriquecendo seu currículo internacional.

A construção da pintura de Guignard envolvia bastante desenho e inspiração na aquarela. No livro “Alberto da Veiga Guignard: 1896-1962”, Teixeira (2005) insiste na importância do desenho para as composições do pintor, e que esta prática vinha da educação que tivera com os alemães, que apresentavam Mattias Grunewald, por exemplo, como referência.

A produção de Guignard varia entre retratos e autorretratos, flores e naturezas mortas, colagens inspiradas no surrealismo, imagens históricas, pinturas decorativas, composições religiosas e paisagens. Morais (1979, p. 59) segmenta a vida do artista em três períodos: Europa, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Além disso, o autor divide as obras do pintor em formação acadêmica, libertação e contatos com o Brasil. O mesmo autor, ao se referir aos temas das pinturas, frisa que Guignard fez poucas naturezas mortas em uma primeira fase, e que a maioria delas apresenta como fundo as paisagens fantásticas tão praticadas posteriormente pelo artista – e, pelo desenvolver deste gênero, progressivamente a paisagem vai abrindo caminho até

praticamente ocupar a mesma posição de importância que os próprios objetos da natureza morta. Essa mistura entre os dois gêneros chega a ser comparada a alguns quadros de Chagall e Segall em que, nas palavras do autor, misturavam “cubismo e realismo, tempo e espaço”.

As flores, um tema bastante repetido em suas obras, também se apresentam em fusões com as paisagens, como no quadro *Vaso de Flores* (Coleção Jorge Serpa, 1931). Pintava com frequência rosas e lírios, e às vezes, sutilmente, as entrelaçava com palavras, como “amor” ou “saúde”. Quando não fazia uso deste artifício, no mesmo quadro das flores, se podia notar presentes certos símbolos, como corações entrelaçados com letras “A” dentro deles, ou datas que eram significativas para o pintor.

Em seus quase trezentos retratos, que são maioria entre os gêneros praticados, Guignard praticou soluções estéticas que fugiam dos padrões desta modalidade. É possível encontrar como plano de fundo dos retratos paisagens realistas, fantásticas e paisagens bastante sedimentadas; pinceladas ao redor do retratado, que se expandem como ondas concêntricas, gerando o efeito de aura, ou planos com poucas variações de cor, mas sem figuração alguma. É perceptível que o pintor não deixava escapar as expressões dos retratados, que quase nunca portavam uma face neutra, principalmente do começo até o meio de sua carreira. Seus autorretratos também não escapavam a estas regras: Morais (1979, p. 120-123) enumera as principais características neste tipo, como a representação dos modelos, que geralmente era feita na configuração rosto-tórax ou apenas o rosto, de frente para o observador, com um olhar fixo; os lábios, principalmente femininos, são bastante vermelhos e normalmente chamam mais atenção pelas cores do que outras partes da pintura, em que a pele variava de acordo com o fundo, muito embora sem ser demasiadamente irreal; na década de 40, as figuras parecem se projetar de uma massa escura e parecem estar adornadas com um fio de luz ou aura e, por fim, os fundos figurativos, que ou são imaginados, ou se aproximam de vistas conhecidas, como os morros de Ouro Preto ou o Pão de Açúcar, do Rio de Janeiro – e, quando real, a paisagem geralmente está enquadrada em uma janela, mas não necessariamente corresponde ao lugar onde vive o modelo.

Os temas religiosos, muitas vezes Cristo, São Sebastião ou cenas da via sacra, eram feitos desde sua estadia na Europa, mas se tornam mais numerosos a partir dos

anos 50. Completando estas obras, as paisagens surgem em um misto de brasilidade, imaginação e fidelidade às histórias.

Por fim, as paisagens brasileiras são adoradas por Guignard, que não se limitou em representá-las de acordo com seu próprio gênero. Guignard pintou principalmente Itatiaia, o parque municipal de Belo Horizonte e Ouro Preto, mas existem também vistas como a de Niterói, Mariana e Diamantina (Figura 15).

**Figura 15:** Paisagem Imaginária de Minas Gerais (1947) de Guignard, óleo sobre madeira, 158 x 208 cm



Fonte: Guignard, A Memória Plástica Do Brasil Moderno (DUARTE, 2015)

O contexto em que se enquadrava Guignard é uma continuação de esforços do quadro de artistas brasileiros em dar continuidade à ruptura do tradicionalismo da arte. Graças ao tempo que viveu na Europa, Guignard provavelmente estava entre os artistas brasileiros que mais tiveram contato direto com grandes nomes da pintura na história da arte, e isto pode ser verificado em transcrições de entrevistas feitas por Sonsol, que, enquanto defende a ideia de que o temperamento de Guignard está contido em suas obras, apresenta as respostas dadas pelo pintor a um questionário de Carlos Galvão Krebs, em 1948: entre as respostas, ele afirma que sua corrente

artística é a “arte moderna com base clássica”, e quando perguntado sobre os artistas que ele havia estudado com afinco na Europa e os seus prediletos, o pintor cita Leonardo da Vinci, Tintoretto, Tiziano, Gansborough, Velazquez, Rembrandt, Goya, e Van Gogh (SONSOL, 1983, p. 31). Além disso, esta mesma autora também consegue expor nestas transcrições o discurso de Guignard em que fica perceptível sua noção de que já se compreendia como um pintor modernista, em uma resposta para uma entrevista para um jornal, ocorrida em 1944:

Encaro a minha própria pintura como obrigação e dever no tempo atual. Nascido no Brasil, educado na Europa e renascido no Brasil em matéria de desenho e pintura, coloco com preferência minha arte no caminho patriótico de mostrar como verdadeiramente deve-se ver, sentir e realizar (SONSOL, 1983, p. 35).

A noção de obrigação e dever no tempo atual era um modo de manifestação dos dispositivos retóricos do modernismo brasileiro, principalmente a partir da sua segunda geração, com princípio localizado na literatura especializada entre os anos de 1924 e 1930. Passada a primeira fase, que Mário de Andrade classificaria como revoltada e destruidora, os artistas brasileiros se dedicaram a explorar uma estética que se desenvolvesse de dentro do país, mais independente, e “essa normalização de um espírito de pesquisa estética, antiacadêmico, porém não mais revoltado e destruidor, é a maior manifestação de independência e de estabilidade nacional que já conquistou a Intelligentsia brasileira” (ANDRADE, 1942). Ainda que Guignard não fosse uma figura politicamente engajada, como já dito aqui anteriormente, suas paisagens brasileiras convergem com a mudanças iniciadas por Getúlio Vargas, que colocava em prática seu projeto de Estado Novo e a elaboração de uma identidade brasileira firme e com essa segunda fase do modernismo, que incentivava o lirismo nacionalista. Entretanto, o projeto estético do artista não se desenvolvia como projeto político-ideológico: na verdade, suas obras de paisagens, com o passar do tempo, apresentaram uma desmaterialização muito peculiar, que reproduzia um Brasil reconhecível apenas por poucas figuras na pintura. Ali, entretanto, se percebia que a visão do Brasil, dentro de si mesmo, mudava.

Seu renascimento no Brasil se dá pela diferença de climas em ambos os sentidos. Sua longa passagem pela Europa foi repleta de movimentos artísticos que brotavam e se disseminavam por todos os cantos, enquanto em solo brasileiro um grupo juntava forças, ainda que com rivalidades internas. Quanto ao clima natural,

muitas pinturas de Guignard consistiam em exercícios para apreender este novo território com o qual se encantara. A incidência da luz, os relevos, a arquitetura e a natureza tropical, tudo isto era novo outra vez para o carioca.

### 3 EM LOUVOR DAS SOMBRAS DE GUIGNARD E SHUBUN

#### 3.1 SOLUÇÕES ESTÉTICAS E SEUS TEMPOS

A atenção deve ser voltada para aqueles *sumi-e* que apresentam paisagens, tendo em vista a gama de temas que podem ser tratados dentro deste estilo de pintura. Tsuda (1976, p. 145-146) reforça que, dentro do Zen-Budismo, que praticamente regia o modo como as pinturas deveriam ser feitas, a beleza ou a verdadeira forma das coisas estão sempre escondidas dentro delas, e não explícitas. Esta proposição caminha em direção a uma mentalidade que coloca a natureza em um altar que lhe atribui poder infinito, e inevitavelmente não há a possibilidade de ser representada em sua plenitude, restando, desta maneira, que a representação sugira apenas os segredos de sua infinitude.

Mais uma vez, a expressão das emoções em relação à natureza é escolhida em detrimento de uma representação do mundo natural. Outra norma da filosofia Zen-Budista que recai sobre as técnicas de pintura do *sumi-e* é a simplicidade que, entre os adeptos, se manifestava através da abdicação a todo tipo de coisa e o desenvolvimento da humildade, sendo traduzida nas artes é pela quantidade reduzida de gestos que geram uma figura no quadro. Assim como na caligrafia, os elementos a serem pintados deveriam ser reconhecíveis sem que o pintor se dedicasse a um detalhamento.

A prática da pintura mais estilizada, com muitos espaços vazios e figuras que se resumiam a árvores, montanhas e corpos de água é uma herança direta do sul da China, que era exatamente a região que os monges japoneses visitavam para estudar. Essa região é mais úmida, propensa a névoas e nuvens e com a temperatura mais branda. Isto é peculiar pois, no mesmo período, a tradição da pintura de paisagens no norte da China era tão forte quanto as da região citada; entretanto, as representações da região nortenha chinesa espelhavam um clima mais árido, de iluminação mais impactante, e daí nasceram pinturas muito mais detalhadas quando comparadas com as do sul do país, gerando uma representação espacial bastante diferente, como afirma Okamoto (1995). O clima do norte e do centro do Japão é mais próximo daquele do sul da China, e isto permitiu que a tradição dos modos sulistas chineses fosse mantida.

A mesma autora demonstra quão limitados eram os movimentos exigidos para a realização de certos elementos, como rochas e montanhas, para ocupar uma paisagem. A estilização torna a pintura de cada figura individualmente quase abstrata, mas na totalidade as formas ganham sentido. Há, também, o esforço em se afastar da geometrização e em evitar que as formas pareçam muito inorgânicas, pois o movimento aplicado no gesto deve atribuir “vida” àquilo que está sendo pintado, enquanto as características de tridimensionalidade e textura são feitas de acordo com a pressão aplicada no pincel e a quantidade de tinta.



**Figura 16:** Vegetação tardia em montanhas no outono, Guan Tong (Séc. X), tinta preta e colorida sobre seda, 140,5 x 57,3 cm



Fonte: Disponível em: <http://www.chinaonlinemuseum.com/>

**Figura 17:** Ouvindo o Som do Vento, Ma Lin (1246), tinta sobre seda, 226,6 x 110,3 cm



Fonte: Disponível em: <http://www.chinaonlinemuseum.com/>

Estas pinturas do sul da China, que foram as mais difundidas no Japão, contam com muito mais espaços em branco e com diferenciações entre tons. Este espaço em branco muitas vezes perpassa o suporte, geralmente nas direções vertical ou diagonal, criando um efeito de não diferenciação entre céu e terra. Na divisão entre

três planos, este efeito é alcançado em algumas obras ao não ocupar o plano do meio, criando um senso de profundidade que permite ao espectador o estranhamento ao tentar perceber se aquela área é um precipício, um rio ou a própria terra. Este efeito se alinha àquele desejo de sugerir o poder da infinitude da natureza, próprio da filosofia Zen.

**Figura 18:** Paisagem atribuída a Tensho Shubun (séc. XV), tinta preta sobre pergaminho, 108 x 32,7 cm



Fonte: Disponível em: <https://images.dnpartcom.jp>

Normalmente, nestas pinturas o peso se concentra em um dos cantos do suporte, e a distribuição de elementos na pintura segue uma sequência que favorece

o ritmo e, por consequência, a noção de movimento e vivacidade. Além disso, por não serem quadros completamente preenchidos, a transição de planos costuma ser sutil, norteadada pela disposição de elementos semelhantes em tamanhos diferentes e que orientem esta noção, como na Figura 18, abaixo, na qual principalmente as montanhas são as responsáveis por esta percepção, em que no primeiro plano prevalece uma mais escura e detalhada; em seguida, uma montanha feita praticamente com poucas manchas escuras e muitos pinhos, e de fundo apenas leves e escassas manchas do que seriam os picos das montanhas. O vazio entre o céu e a terra serpenteia a montanha do segundo plano pela esquerda, e a envolve do primeiro plano pela direita, dinamizando essa mescla de significados do vazio na pintura.

Este estilo de pintura é muito distinto dos dois movimentos entre os quais se posiciona, o *yamato-e* e o *ukiyo-e*. Estes dois estilos abarcam amplos períodos, principalmente o *yamato-e*, cujo início é dito ter ocorrido na era Heian (794-1185), mas que se prolonga até a modernidade, chegando a existir concomitantemente com o *ukiyo-e*.

Mason (1995, p. 112) relata que o termo *yamato* significa Japão, enquanto *Kara* significa China, e ambos foram cunhados exatamente para separar o tipo de arte que era feito em cada país, pois, na era Heian, tanto nas artes plásticas quanto na literatura um movimento que renegava a adoção de modelos chineses para a educação nesses campos se tornava cada vez mais forte. Nas palavras da autora, o *yamato-e* era caracterizado não apenas pelas paisagens de contornos mais delicados, mas por uma rica paleta de cores. Em seus temas prevaleciam as imagens advindas dos mundos da literatura, principalmente poesia, e temas nativos e contemporâneos, tais como representações de biografias de príncipes e *Shoguns*. Uma secularização se tornava forte nestas pinturas, o que é uma quebra de paradigmas tendo em vista o prolongado governo que dirigia o território ainda como ocorria na China – sendo este mesmo governo o responsável por difundir o budismo no Japão –, e uma verdadeira “niponização” começava a se tornar real nas artes visuais. Estas características foram levadas aos pergaminhos com narrativas, *emakimono*, que permitiam que histórias fossem contadas com texto e imagem simultaneamente, tornando o fluxo de leitura mais natural, como foi feito para o conto de *Genji*, um dos mais famosos pergaminhos em estilo *yamato-e* do Japão.

No entanto, o *yamato-e* não se restringe a apenas um tipo de prática, mas sim serve como guarda-chuva para uma quantidade limitada de estilos que foram iniciadas

quase que concomitantemente, mas sempre enaltecendo o território japonês, seu folclore e seus líderes. A paisagem, como gênero, começava a reconhecer mais firmemente uma flora e uma topografia local.

**Figura 19:** Imagem do pergaminho da Lenda de Genji (séc. XII),



Fonte: Disponível em <https://commons.wikimedia.org/>

A “regra do gosto”, como explica Stanley-Baker (1984, p. 82) nos pergaminhos com narrativa – comumente divididos entre grandes artistas que dividiam as cenas, esquematizavam o desenho sobre o pergaminho e indicavam as cores que seriam aplicadas por artesãos de confiança –, permitiu que uma intensa consciência sobre as cores fosse desenvolvida como parte da percepção da beleza. A mistura entre as cores deveria sempre apresentar harmonia, não só nas artes plásticas mas também na literatura. Uma outra separação dentro do estilo é resumida pelos termos *onma-e* e *otoko-e* que, respectivamente, são designados tanto para obras de caráter mais lírico quanto para obras repletas de ação e movimento. Normalmente, estas últimas apresentam paisagens e cenas de guerra, com predominância da figura masculina, enquanto aquelas ocorrem quase sempre no interior de residências e templos, prevalecendo a presença feminina.

**Figura 20:** Lendas do Templo Kitano (segunda metade do séc. XIII), tinta sobre papel, 29,8 x 863 cm



Fonte: Disponível em <https://www.metmuseum.org>

Apesar dos movimentos de secularização do período, o Budismo seguia sendo passado pelos tempos, e algumas pinturas ainda buscavam representar as imagens do paraíso e do mundo inferior budista. Ademais, mais próximo do fim da era Heian, os contos de guerra passaram a compor as temáticas no estilo *yamato-e*, uma vez que acontecia a passagem entre governos e crescia exponencialmente o interesse das pessoas no *Bushido*, o “código dos guerreiros”.

**Figura 21:** Gaki-zoshi (final do século XII), tinta e cor sobre papel



Fonte: Disponível em <https://www.metmuseum.org>

**Figura 22:** Conto ilustrado do final da guerra civil de Heian (final do século XIII)



Fonte: Disponível em <https://www.metmuseum.org>

O *yamato-e* passa a ter uma forma própria após o período Muromachi, tanto na estilização dos humanos quanto nos recursos utilizados para representar uma paisagem. De toda maneira, boa parte das obras no *yamato-e* contém em si uma riqueza de elementos e um movimento necessário para dar andamento às narrativas que as orientam. O trabalho com as cores é mais uniforme, com diferenciações de tom bastante discretas no que diz respeito a sombreamentos. Nem mesmo sombras projetadas estão presentes com frequência nestas pinturas.

**Figura 23:** A lenda de Genji (detalhe), século XVII, tinta e ouro sobre papel, 26,3 x 23,5 cm



Fonte: Disponível em <https://www.metmuseum.org>

O *ukiyo-e*, por sua vez, é o tipo de obra com maior projeção fora do Japão. Por se tratar de gravuras, a técnica de produção viabilizava uma alta reprodutibilidade – o que já era conhecido desde o século VIII no Japão de contexto budista agora ilustrava livros, manuais, cartazes para a cidade ou servia até mesmo para impressões unitárias, vendidas como obras de arte. Este tipo de obra se inseria em uma cadeia de negócios bastante diferente daquilo que ocorria com os *yamato-e* e os *sumi-e*, pois a expansão da classe média alfabetizada criou um nicho de mercado, que, por sua vez, tornou a publicação de imagens populares lucrativa (BURNHAM, 2014, p. 30).

Os editores tinham poder sobre a escolha dos profissionais que atuavam na esteira dos *ukiyo-e*, e na impressão de imagens avulsas ou ilustrações de livros o desenho feito por um artista era cravado em blocos de madeira por artesãos



profissionais, e então estes blocos eram passados para pintores que fossem peritos em os colorir velozmente, para que, enfim, fossem pressionados sobre os suportes da imagem, em que eram esfregadas almofadas levemente untadas para gerar impressões claras. Este movimento fez com que inovações fossem desenvolvidas dentro do método de produção. Impressões que inicialmente eram em preto e branco, com cores adicionadas à mão (*beni-e*) no começo do século XVIII, passaram a ser produzidas já com duas ou três cores além dos contornos pretos (*benizuri-e*) e, para isto, cada cor era adicionada a partir de um bloco de madeira individual, que contava com marcadores que impediam que a impressão saísse torta.

Posteriormente, por volta de 1765, cinco ou mais cores passaram a integrar esse modo de impressão, gerando obras totalmente coloridas – e este método barato perdurou até o começo do século XX. Neste ambiente competitivo, os editores buscavam por artistas que conseguissem mais e mais aplicar técnicas inovadoras naquele circuito, tal como o uso diferenciado da perspectiva.

**Figura 24:** Sem título, Okumura Masanobu (1736-44), xilogravura colorida, 27,3 x 38,8 cm



Fonte: Disponível em <https://commons.wikimedia.org>

As paisagens demoraram a se tornar um tema recorrente no *ukiyo-e*, ganhando espaço no começo do século XIX com as séries de Hokusai, que retratou 36 diferentes vistas do monte Fuji, e Hiroshige, com a série “As cinquenta e três estações de Tōkaidō”. Anterior a isso, no ápice da produção do *ukiyo-e*, por volta de 1790, como ressalta Fleming (1985, p. 60), normalmente eram retratados os hábitos e atividades diárias de civis, os distritos de luz vermelha, o teatro kabuki, os festivais anuais, os centros comerciais e as práticas de lazer mais populares nas cidades, como o sumô.

Enquanto isso, a censura viria a restringir assuntos políticos, o sexo explícito e a representação de notícias – o que acaba moldando o estilo durante muitas décadas. O mesmo autor afirma, ainda, que foram questões políticas que deram o pontapé inicial para o estabelecimento do *ukiyo-e*, uma vez que Quioto se via em ruínas após a campanha de Oda Nobunaga, e os artistas se reuniram na cidade com o objetivo de reconstruí-la, fazendo com que conseqüentemente outras pessoas passassem a migrar para a cidade a fim de se tornarem soldados e, assim, alcançar melhores condições de vida. Esta migração estimulou o mercado de “entretenimento”, que contava com artistas de todos ramos, assim como cortesãs e prostitutas, que atenderiam à crescente demanda da população.

No século XVIII já não prevaleciam mais as doutrinas do Budismo ortodoxo, que incentivava a lidar de maneira passiva com o mundo, sendo este considerado um lugar triste e evanescente como um sonho – noções estas que estavam abarcadas no termo “*ukiyo*”, que de certa maneira foi pervertido no referido século para que fosse associado aos assuntos mundanos do homem, tomando o hedonismo como direcionamento. As jogatinas foram popularizadas, a prostituição tomava as ruas sem muita distinção de local e a autopromoção de todo este entretenimento contava com uma rica paleta de cores que os artistas do *ukiyo-e* buscavam acrescentar nas suas próprias paletas.

No que diz respeito à corrente estética prevalecente de um tempo, Guignard produziu muitas de suas obras, principalmente os retratos, durante a ideologia nacionalista do modernismo. As paisagens, em grande parte, foram feitas a partir de 1960.

Em seu retorno ao Brasil, na década de 1930, Guignard se estabelece no Rio de Janeiro, e seu círculo de contatos mais intenso envolve Murilo Mendes e Ismael Nery, sendo este último chamado por Guignard de “o primeiro pintor modernista do Rio de Janeiro”.

Nery e Mendes na época se mostravam bastante envolvidos com o surrealismo, tanto na pesquisa quanto na produção artística, e esta aproximação aparenta, de acordo com estudiosos como Aulicino e Neves, apresentar impacto nas obras de Guignard.

Nery, como relata Cordeiro (2008), era um homem bastante católico, mas que apresentava em si mesmo a dicotomia do sagrado e do profano ao levar uma vida hedonista e retratar temas muitas vezes sexuais, ao mesmo tempo que também demonstrava interesse pelas imagens sagradas, chegando a pintar Jesus e passagens do novo testamento da bíblia. Até sua primeira exposição, das duas que realizara em vida, Nery não havia pintado nenhuma paisagem, por ter seu foco voltado apenas para a vida humana – afirmação feita para um de seus amigos. Quando na Amazônia, buscava as pessoas que ali viviam, em condições adversas, de forma completamente diferente das cidades, e a floresta, apesar de encantá-lo, não era seu grande interesse. De modo geral, a figuração de Ismael Nery não estava muito interessada em representar o Brasil, indo contra as ideias do Modernismo Brasileiro, e qualquer universalidade desejada só poderia ser alcançada se a essência humana fosse o centro da produção artística. Suas obras comumente retratavam traços considerados próprios da figura feminina:

Os surrealistas colocariam a mulher no centro de tudo – substituíram Deus pela mulher. Ela é passaporte para o invisível, é o ponto de partida para a viagem interna que eles almejam. Ismael efetua esta procura pelo menininho desde seus primeiros trabalhos expressionistas, cubistas ou cubo-expressionistas. Como em Chagall, a questão do andrógino em Ismael apresenta uma grandiosa força. A androginia guarda a perfeição, a eternidade, apresenta a reunião das forças contrárias geradoras da vida.

Além disso, fazia autorretratos, pinturas de sua esposa, Adalgisa Nery, e seu amigo, Murilo Mendes. Muito de desenho é percebido em suas obras, e na figura humana o traço recorrente remete bastante ao cubismo, com uma característica de economia nos traços e poucas realizações de corpos completos. Ao fundo de seus desenhos e pinturas, pouco se destaca como elemento reconhecível, preferindo normalmente cores sólidas ou paisagens oníricas aos moldes do surrealismo, ou cenários completamente vagos, como um horizonte de retângulos pretos que se estende como uma cidade ou curvas para uma cadeia de montanhas.

Enquanto isso, o poeta Murilo Mendes, que sempre se mostrou interessado pelas artes plásticas, dizia ter abraçado totalmente o surrealismo, e acreditava que

suas ideias estariam por trás de todas as coisas, fossem elas arte ou religião (CORDEIRO, 2008). Murilo citava com frequência obras dos mais diversos artistas, como Max Ernst ou Picasso, assim como tinha em sua moradia uma coleção construída não só por compras, mas também por presentes de seus contemporâneos, principalmente após se tornar professor de literatura brasileira na Itália. Sua presença no mundo das artes plásticas é marcada pela realização de críticas e apresentações de exposições para as quais foi convidado. Na Bienal de Veneza de 1964, foi o responsável pela escolha dos artistas que representariam o Brasil no evento.

Tanto para Nery quanto para Mendes o traço onírico se evidencia em suas obras, e a transmissão dessas ideias é reforçada pelo fato de Nery ter entrado em contato com Breton, considerado praticamente um dos fundadores do Surrealismo, e Chagall, e quando no Brasil, passou adiante seus conhecimentos não só para Guignard e Mendes, mas também Jorge de Lima e Aníbal Machado. Aulicino (2007) esclarece possíveis conexões entre Guignard, estes artistas e o surrealismo:

Guignard compartilha com esse grupo tendências subjetivas e oníricas, em apreço às sugestões do inconsciente, que podem ser detectadas em alguns de seus autorretratos (fig. 1, de 1931), em paisagens metafísicas, ou ainda em temas cheios de metáforas como *Glória do Artista* e *Santa Cecília*, ambos de 1933. Suas naturezas mortas também têm um clima de sonho, próximo da pintura metafísica de De Chirico, *Natureza morta com peixes*.

Contudo, a sobrevivência de soluções formais associadas às vanguardas europeias ainda se misturava à necessidade da criação de uma pintura nacional, como explica Chiarelli (2010):

os modernistas oscilavam entre enfatizar o caráter regionalista da pintura — o que os associaria ao naturalismo nacionalista que lhes antecederia (e do qual queriam distância) —, ou assumir o caráter alegórico contido na obra — o que outorgaria a ela uma dimensão mais transcendente de “grande arte”, levando-a para uma tradição pictórica ainda anterior ao naturalismo (a arte mais conservadora das academias). A partir dessa indefinição inicial, nota-se que o Modernismo estava preso a questões surgidas no debate sobre arte brasileira do século XIX: como constituir uma arte brasileira com atributos próprios e definidores de sua origem? Por meio de uma produção obediente aos “mestres do passado” (como queria a antiga Academia Imperial), ou mantendo-se fiel à captação do entorno local (como desejavam os partidários do naturalismo na arte).

É sabido que o modernismo foi um movimento que buscou reagir aos modelos canônicos estabelecidos pelas artes europeias e, ao menos nas artes plásticas, desenvolveu bastante novas soluções estéticas, tais como a planaridade e um novo

tratamento à volumetria, diferentes tratamentos dados à luz, traços e cores, uma nova relação com o belo e com os temas tratados pelas obras. No Brasil, Mário e Oswald de Andrade, de certa maneira, deram início ao movimento, que agia tanto em um nível estético quanto ideológico. Nesta ideologia, a noção de identidade brasileira deve ser evidenciada, pois se tornou uma orientadora da crítica contemporânea aos pintores modernistas brasileiros, sendo uma ideia que resistiu principalmente entre as décadas de 20 e 50, período este relevante na produção de Guignard.

Mário de Andrade mostrava, através de seus estudos, a inclinação para a formação de uma identidade que fosse generalista, com um termo médio da soma de todas as coisas que o país tem culturalmente. Graça Aranha, por sua vez, discursava por uma identidade que emergiria do poder das singularidades, narrativa esta que favorecia os regionalismos. De toda forma, Guignard demonstrou demorar a se associar à noção de identidade brasileira, como aponta Aulicino (2007):

Guignard até 1935 não correspondera aos apelos modernistas para uma busca pela identidade nacional, mas a partir destes retratos de grupos familiares, parece tomar a direção dessa demanda. A questão da identidade nacional nos anos 20 é de interesse, principalmente, do grupo paulista, enquanto os modernistas cariocas, sob a influência de Graça Aranha, estão imbuídos de um sentido universal de integração do homem na natureza brasileira.

Esta característica começaria a se tornar evidente quando, ao pintar retratos, o pintor eventualmente acrescentava ao fundo alguma paisagem brasileira, como matas, bananeiras ou uma cadeia de montanhas que lembrasse Minas Gerais. Quando não, as pessoas retratadas finalmente apresentavam a pele negra ou instituições ou personalidades importantes para o artista eram homenageadas, vez ou outra com uma bandeira do Brasil em algum lugar na pintura.

O primitivismo, que se tornaria um termo a ser desenvolvido no Brasil por Oswald de Andrade, também rodeava as obras dos artistas de seu tempo, ainda que fosse outro conceito gerador de tensão entre os intelectuais da época. Fosse na Europa pela atribuição de valor artístico a objetos e à cultura de civilizações antigas ou no Brasil pela “redescoberta” de regiões e culturas pouco exploradas, o primitivismo, como afirma Fonseca (2004, p. 111), seria o ponto de partida para os artistas brasileiros na instalação do ideal modernista no país:

[...] O primitivismo foi a porta pela qual os modernistas penetraram no Brasil. A presença revelada das artes arcaicas históricas e proto-históricas e a dos novos primitivos contemporâneos facilitaram a descoberta do Brasil pelos modernistas. Foi sob essa influência que nasceram, logo após a Semana, os movimentos do “Pau Brasil” e do “Antropofagismo”.

É relevante notar como o desenvolvimento de Guignard como pintor acompanha o desenrolar do Modernismo Brasileiro. O princípio deste movimento consistiu basicamente em transplantar as ideias europeias para o Brasil em um esforço de renovação da arte e, conseqüentemente, de um modo de pensar dos círculos intelectuais brasileiros que, ironicamente, ao pregar o despreendimento dos cânones e uma atualização da arte nacional, acabaria por estabelecer parâmetros os quais as novas artes deveriam acompanhar para serem parte do movimento.

A maneira como a arte brasileira era vista por estes pioneiros, que continuamente trabalhavam também a ideia de como ela deveria ser, ainda era modelada por princípios das artes europeias de vanguarda. Em seguida, estes mesmos pioneiros avançam na já referida “redescoberta” do Brasil, encorpando suas pesquisas sobre a tal “identidade brasileira”. Como artista, Guignard inicia seus estudos mais propriamente na Europa no começo do século XX, período de plena efervescência de novidades no campo das artes – tanto que, após se instalar no Rio de Janeiro, descreve uma timidez nas manifestações artísticas da cidade. Em sua técnica ainda sobrevive muito do academicismo e de soluções estéticas muito particulares de uma ou outra corrente artística, tal como o Surrealismo.

Gradualmente, no Rio de Janeiro, o pintor começa a se desvencilhar dos preceitos mais rígidos e parte para um estudo que tornará sua arte bastante distinta em seu futuro, tudo isto observando seu país natal, a nova luz e as novas cores que deveriam ser assimiladas, além do diferente clima cultural que a cidade oferecia ao pintor.

Do primeiro momento mais impactante do Modernismo Brasileiro, após a reação ruim do público e crítica contra a Semana de 22, a propagação deste movimento pelo país ocorre de maneira mais pacífica e, ao alcançar o Rio de Janeiro, em um “esforço de democratização” (Morais, 1979, p. 41), o movimento encontra em Portinari e Guignard referências que mediarão esta chegada graças ao reconhecimento já atribuído a estes artistas no estado, levando em conta, para ambos, a formação acadêmica, a capacidade de atuar em diferentes suportes e com diferentes técnicas, a relação que eles tinham com outros artistas e todo o arcabouço

de conhecimento que seria útil para continuar a transmissão da mensagem do que era a arte moderna.

Guignard chegou a ter Portinari como seu mentor e, no Brasil, se tornou professor de artes, difundindo tanto seu conhecimento acadêmico quanto também orientando seus alunos a praticarem outras técnicas de novas formas. Seu conhecimento estabelecia uma ponte entre o tradicional e o atual nas artes, em que acrescentaria, no final de da década de 20, seu “nacionalismo lírico”, termo criado pelos escritores cariocas que conheciam suas paisagens e que acreditavam que a linguagem aplicada nestas obras era muito próxima à imagem poética (AULICINO, 2007, p. 22). Esta mudança em seu modo de pintar estava sincronizada com a transição do Modernismo Brasileiro para uma fase mais voltada para o social e político, que em 1930 se tornava mais sólida tanto pela atuação dos artistas quanto pela corroboração dos críticos. Nesta mesma década, Guignard participa cinco vezes do Salão Nacional de Belas Artes, e em 1942 é premiado com uma viagem pelo país após receber a medalha de ouro por “Paisagem de Itatiaia”. Seu prestígio se estendia neste mesmo período para outros países, como Argentina e Estados Unidos.

Mas, de acordo com Moraes (1979), apenas após se mudar para Minas Gerais em 1944 que o pintor alcançaria sua maturidade artística. Guignard se torna professor da Escola de Belas Artes após mudança definitiva para Belo Horizonte, a convite do prefeito Juscelino Kubitschek.

Zílio (1982) afirma que a pintura de Guignard foi a que mais se aprofundou na arte moderna, pois ela carrega em si os primórdios da pintura moderna ao mesmo tempo que se desenvolveu de modo a assimilar características particulares ao cubismo, fauvismo e impressionismo, mas de maneira muito própria. O homem e a paisagem brasileiros se manifestavam em suas obras com uma intensidade resultante da relação bem estabelecida entre o pintor e aquilo que era tomado como modelo. O crítico ainda defende que esta é a real brasilidade nas obras de Guignard, e não a ideia de nacionalismo que era forçada pelos intelectuais de seu tempo.

### 3.2 SHÛBUN E GUIGNARD: UMA PRÁTICA COMPARATIVA

A comparação entre as paisagens dos dois pintores ocorre por um aspecto formal da pintura, no caso deste estudo a presença das sombras, percebida aqui como um conceito.

**Figura 25:** Noite de São João, Guignard (1961), óleo sobre tela, 61 x 46 cm



Fonte: Disponível em <https://commons.wikimedia.org/>

**Figura 26:** Paisagem das quatro estações, Shubun (séc. XV), tinta preta sobre papel, 150,4 x 355,4 cm



Fonte: Disponível em <https://commons.wikimedia.org/>

As manchas escuras tomam ambos os quadros, mas aquelas que predominam no horizonte montanhoso de Guignard, na Figura 25, com a presença marcante das cores, contrastam com os espaços vazios, que trabalham como se fossem a luz na pintura de Shūbun. Essa “massa”, colorida ou não, modela os elementos presentes nos quadros de maneira a dispensar as linhas de contorno em sua grande parte. A sombra atua, então, como estrutura daquilo que é sólido. Uma das maneiras de visualizar isso é, no caso da pintura de Guignard, notar que as quatro igrejas estão



situadas sobre massas de cor escura. A parte mais escura, que equivale a esta aparente superfície, se dilui e se mistura com tons mais terrosos conforme a pincelada vertical se afasta da pequena igreja. O gesto, na pintura, é perceptível à medida que as cores utilizadas pelo quadro se unem, em um aspecto aquarelado que o aproxima ainda mais da pintura de Shūbun.

As várias direções que tomam as pinceladas na primeira pintura anunciam um movimento que dá ritmo à pintura, tal como é possível notar em representações do mar ou de fumaças. Um movimento parecido é notável principalmente nos painéis centrais do *sumi-e*, em que as manchas escuras, mais horizontalizadas, se alongam em diferentes alturas pelo quadro e cobrem boa parte do terreno da paisagem, gerando um enigma por quase toda extensão da pintura. Ainda nesta obra, a sombra solidifica bordas nas montanhas, e o enfraquecimento da cor da aquarela cria áreas esfumaçadas que sugerem os relevos, as outras topografias e a figuração de mais nuvens e névoas.

Os elementos constantes na parte inferior dos painéis, rochas, árvores e uma construção semelhante a um templo apresentam uma cor preta bem mais forte e demarcada do que aquelas do restante da pintura. A partir da perspectiva da física ótica isto seria resultado de um ponto de luz que parte de trás da paisagem. Entretanto, o restante das sombras presentes nas montanhas não permite uma conclusão tão precisa desta maneira, uma vez que seus movimentos não parecem coordenados pelo mesmo ponto de origem de feixe de luz, seja ele sol ou lua cheia.

Do mesmo modo, a noite retratada pelo pintor brasileiro não segue uma ordem ditada pelas leis da ótica. Na verdade, poucas das sombras são realmente projetadas como deveriam pelo viés da ciência e são muito mais utilizadas para demarcar os planos da pintura, em que as figuras que estão presentes perto das laterais e da parte inferior do quadro parecem compor um dos planos, enquanto a cadeia de montanhas coloridas do restante da pintura gera o efeito de afastamento e compõe o outro plano.

Em Guignard, uma das razões para a definição destas paisagens como representação pictórica do imaginário reside no fato de os elementos de uma experiência de vida serem reorganizados em uma cena que remonta uma Minas Gerais fictícia, representada por aquilo que é caro à sua identidade, como resume Guimarães Rosa:

Minas é a montanha, montanhas, o espaço erguido, a constante emergência, a verticalidade esconsa, o esforço estático; a suspensa região — que se escala. Atrás de muralhas, caminhos retorcidos, ela começa, como um desafio de serenidade. Aguarda-nos amparada, dada em neblinas, coroada de frimas, aspada de epítetos: Alterosas, Estado montanhês, Estado mediterrâneo, Centro, Chave da Abóbada, Suíça brasileira, Coração do Brasil, Capitania do Ouro, a Heroica Província, Formosa Província. O quanto que envaidece e intranquiliza, entidade tão vasta, feita de celebridade e lucidez, de cordilheira e História (ROSA, 1957).

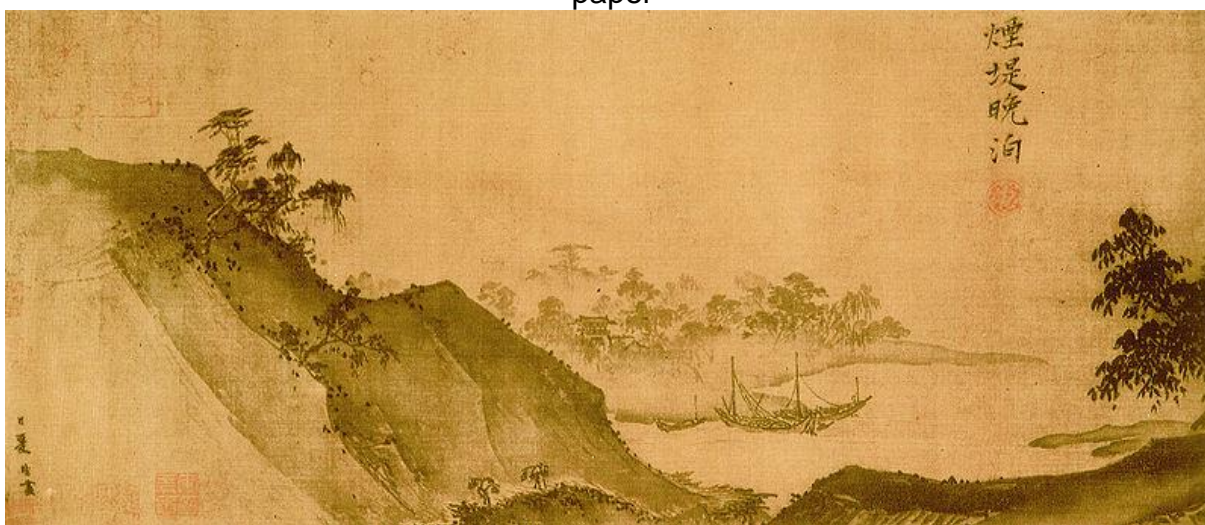
Esta mesma “montagem”, no sentido de reorganização de elementos comuns a dado lugar, é visível na pintura monocromática japonesa. Mas o adjetivo “imaginário” também se manifesta no modo como estas paisagens existem: a composição visual de aspecto diluído, derretido, advindo da maneira que a pincelada é aplicada sobre o papel, da sobreposição de cores e do alongamento das figuras pelo quadro, no caso de Guignard, e o território que não se revela por completo, contando com os espaços em branco, a distância entre as montanhas e rochas pintadas, além das névoas e nuvens, no caso de Shūbun. O termo “imaginário”, quando utilizado para descrever imagens, está bastante associado à ficção, ao impossível e ao onírico. Estas características normalmente impregnam no imaginário a imagética de mundos fantásticos e coisas que fogem do conhecimento comum, tal como apresentam as pinturas de Xul Solar ou De Chirico, mas ambos os pintores não se afastam tanto do contexto do mundo real em suas obras, pois as coisas nelas permanecem individualmente reconhecíveis tal qual o mundo natural, e apenas o todo é uma criação nova.

Neste momento da comparação, há um afastamento no que diz respeito a uma espécie de finalidade ética, pois dentro de uma criação bastante subjetiva as pinturas japonesas ainda são regidas por uma mística que busca colocar a natureza como uma unidade em uma pintura, conseqüentemente associando-a diretamente a princípios que envolvem a elevação da mente e um discurso espiritual, enquanto para as paisagens de São João não há a intenção de promover uma função religiosa, mas sim a de, no máximo, enaltecer um evento que tem este caráter e que também seja marcante para a região do país ali representada pelo enquadramento bastante particular do artista. Apesar do abandono de uma lógica formal na composição geral de ambas as pinturas, ainda restam as igrejas, templos, coqueiros e bambuzais, que conferem a elas certa regionalidade.

Para retratar a profundidade espacial, o papel das sombras é fundamental para ambos os pintores, uma vez que os olhos, quando atraídos para o fundo das pinturas,

reconhecem a difusão das linhas de contorno e o desaparecimento dos elementos naturais como um crível efeito do distanciamento entre observador e paisagem. Estas características estão unidas à diminuição de alguns motivos, como as árvores, reafirmando o diferente jogo de perspectiva possível para o cenário no caso do *sumi-e* e, em Guignard, as montanhas mais pontudas realizam este trabalho com mais eficiência que outros itens reconhecíveis.

**Figura 27:** Doze vistas de uma cabana de palha, Xia Gui (séc. XIII), tinta sobre papel



Fonte: Disponível em <https://commons.wikimedia.org/>

Quanto à repetição de padrões em Shūbun, Mason (2005, p. 225) a associa diretamente ao treinamento que utilizada pinturas de Xia Gui, mestre chinês da região sul do país que realizou suas obras durante o século XIII. Dispositivos como a concentração de figuras de um lado da pintura e a insistente presença de árvores tortuosas também a faz crer que o monge japonês não estava pintando um cenário de Quioto, mas sim uma paisagem idealizada do sul da China. A dinâmica dos movimentos nas pinturas de Shūbun consistem principalmente em linhas acompanhadas com sombras que ziguezagueiam diagonalmente nos suportes.

Nas pinturas horizontais, é comum haver uma estrutura de rochas ou uma árvore que serve de *repoussoir*. Nas paisagens imaginantes de Guignard, a dinâmica do movimento é dada por linhas interrompidas por todo o quadro, massas de cores que mudam sem uma gradação suave e formas diversas que parecem sempre puxadas para o lado inferior do quadro, como se a material utilizado escorresse pelo suporte. Para as obras indicadas, estes dispositivos conseguem chamar a atenção

para a grandiosidade da paisagem, qualidade explicitamente pertinente para os pintores japoneses da era Muromachi, mas que é notável também nas obras de Guignard, tendo em vista o modo como o pintor trabalha sua perspectiva.

Considerando que a perspectiva é uma convenção para representar distância, mais especificamente uma imagem tridimensional em uma superfície bidimensional, não é possível avaliar que um tipo de perspectiva seja mais real que outro (MARCH, 1927), e é inevitável notar que a concepção de perspectiva para os dois artistas se dá de maneira bem distante da mais tradicional perspectiva linear ocidental. Panofsky (1927) já havia demonstrado que a perspectiva depende de fatores culturais, indo além de uma transcrição direta da realidade visual, e isto é essencial para compreender a direção que esta convenção toma no *sumi-e* e nas pinturas de Guignard.

Shūbun reproduz a ênfase nas paisagens das pinturas chinesas e coreanas, sempre dotadas de uma intenção meditativa, e criando proporções que mostram pequenos humanos ou artefatos humanos diante da imensidão da natureza – temática esta não tão comum na história da arte ocidental, que se aproximaria, no máximo, em quadros semelhantes ao de William Turner. Diferentemente do ponto de fuga da perspectiva renascentista, o *sumi-e* e suas origens apresentavam diferentes soluções estéticas para a representação da maneira de ver, uma delas para o fato de a maioria destas pinturas serem feitas sobre pergaminhos longos que exigiriam, na noção da perspectiva linear, uma diferente disposição da grade que moldaria geometricamente a composição, como é facilitada nos suportes retangulares na arte ocidental.

Guignard, apesar de não ser um discípulo desta tradição sino-nipônica, mostra as festas de São João de uma visão afastada, sem ponto de fuga, tão difusa quanto as linhas de contorno dos elementos naturais de sua pintura. Fan Di'na (2014) comenta essa peculiaridade:

Nas pinturas chinesas, desde o início, não houve conceito de espaço realista e os artistas tendem a se expressar conceitualmente com linhas. Isso mostra que os artistas chineses há muito tempo estão cientes da abstração em suas observações. O mundo é composto de formas e formas, com massa, mas uma montanha é essencialmente um enorme bloco e um corpo de águas é uma superfície plana e os pintores chineses podem desenhá-los com linhas. Os humanos também têm massa e os artistas também desenham figuras com linhas.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> “*In Chinese paintings, from the very beginning, there has been no concept of realistic space and artists tend to express conceptually with lines. This shows that Chinese artists have long been aware of abstraction in their observations. The world is made up of shapes and forms, with mass, but a*

Em seguida, o autor ressalta o modo de pensar daquela região para embasar a diferença com a perspectiva linear europeia:

Nas pinturas chinesas, no entanto, a perspectiva linear não é conhecida e, em vez disso, é utilizada a “perspectiva difusa”, que é mais conceitual por natureza. Tradicionalmente, 艺 / yì / em 艺术 / yìshu /, termo para ‘técnica de arte’, representa a visão de mundo e como se vê o mundo, enquanto 术 / shù / representa as técnicas que se empregam para apresentar o mundo. Portanto, a “arte” em chinês diz respeito tanto ao pensamento artístico quanto à sua aplicação, e as pinturas chinesas atribuem grande importância à integração de ambos os aspectos. Se a arte fosse apenas 术 / shù /, um pintor só desenharia com as mãos e não com o coração, fazendo dele nada mais que um artesão.<sup>12</sup>

A perspectiva linear esteve diretamente ligada à vida econômica dos mercadores italianos na renascença, fosse pela navegação, agricultura ou comércio de maneira geral. O desejo de projetar centros urbanos exigia uma técnica o mais realista possível, e a pintura se apropriou dessa ciência. Por outro lado, o tratamento dado à perspectiva pelos estilos orientais aqui tratados é de natureza não-euclidiana, de uma história que não apresentou os mesmos problemas da Europa, e por consequência não buscou as mesmas soluções.

[...]A perspectiva chinesa é geralmente organizada em uma perspectiva ortogonal (também conhecida como perspectiva "isométrica" ou "axonométrica") na qual os edifícios são vistos obliquamente com as frentes em elevação sem distorções e os lados ortogonais mostrados obliquamente em dois ângulos principais de recessão. Os ângulos desses oblíquos recuados são tipicamente coerentes em todo o pergaminho, implicando um uso bem organizado da perspectiva ortográfica oblíqua como uma solução para evitar os pontos de fuga locais (TYLER, CHEN, 2011, p. 4).

---

*mountain is essentially a huge block and a body of waters is a flat surface and Chinese painters can draw these with lines. Humans also have mass and artists also draw figures with lines. The use of lines, therefore, is the most significant characteristic in Chinese painting”.*

<sup>12</sup> *“In Chinese paintings, however, Linear Perspective is not known and instead “Diffused Perspective” is used, which is more conceptual in nature. Traditionally, 艺/yì/ in 艺术/yìshu/ ‘art technique’ represents one’s view of the world and how one views the world, while 术/shù/ represents the techniques one employs to present the world. Therefore, “art” in Chinese pertains to both artistic thought and its application, and Chinese paintings attach great importance to the integration of both aspects. If art was just 术/shù/, a painter will only draw with his hands and not with his heart, making him nothing more than a craftsman”.*

Mudanças no estilo da perspectiva japonesa podem ser notadas nos *ukiyo-e* produzidos após o contato do país com manuais científicos que detalhavam a prática da perspectiva euclidiana.

**Figura 28:** Grande Perspectiva do Interior do Echigo-ya em Suruga-chô, Masanobu (1745), xilogravura, 43,7 x 62,2 cm



Fonte: Disponível em [ukiyo-e.org](http://ukiyo-e.org)

Muitos artistas modernos também se desvincularam da tradicional perspectiva linear em busca de uma renovação das linguagens que utilizavam, tal como é notável no cubismo, e a intenção de representar objetos de diferentes perspectivas no mesmo plano bidimensional. Guignard também realiza seus próprios jogos com a perspectiva. Na figura 29, por exemplo, as igrejas, distribuídas por toda pintura, dividem espaço simultaneamente com as pessoas em comemoração, os balões iluminados, as nuvens e até mesmo a lua. Verticalmente, é possível notar que uma longa paisagem está sendo representada e que a margem inferior do suporte corresponde a uma ampla planície, enquanto a margem superior sugere que os morros se encontram tão distantes que se misturam ao céu.

Ainda nesta margem, as cadeias montanhosas são pintadas com muito mais sombras que as da parte inferior, em que predominam tons esverdeados e, às vezes, azulados. O mesmo acontece com os arcos que sustentam os trilhos em branco, que contêm em seus interiores uma cor tão preta quanto a de algumas montanhas da parte superior do quadro, e é esta cor que confere volume e distingue os trilhos do fundo.

No entanto, como na maioria dos seus quadros, são sombras que não obedecem às “regras” do mundo natural, atendendo muito mais a um problema do espaço pictórico. As igrejas, assim como outros elementos reconhecíveis na pintura, mantêm a mesma proporção, ainda que ocupando diferentes locais na imagem, e isto é uma das ideias que sintetiza o esforço do pintor em se dedicar a uma outra perspectiva que não àquela euclidiana. Dessa forma, criando um espaço tão amplo em um enquadramento, Guignard realiza um recorte de um Brasil fantástico tanto ao colocar o observador de frente a um plano que mistura a visão frontal com a panorâmica, quanto ao representar a festa de São João como um grande sonho cujos símbolos são aumentados como se representassem sua importância para o evento na imensidão do Brasil. Toda esta grandiosidade do ambiente é comum às paisagens imaginantes de Guignard, porém com algumas mais coloridas que outras. Na figura 31 há uma diferença de planos mais evidente, uma vez que a montanha mais esverdeada à esquerda do quadro se diferencia bastante do segundo plano, de cores mais ocres, com camadas de cores que se cruzam, gerando um aspecto semelhante ao de entremeios de um tecido.

Dos quadros aqui utilizados como exemplo, este é o que apresenta as superfícies mais difusas, destacando-se apenas aquela que sustenta a igreja, à direita da pintura. O restante dos elementos da pintura parece flutuar em massas de cores, principalmente aqueles contidos acima da metade do quadro. Duas linhas ainda orientam o caminhar das figuras humanas na montanha verde, e o solo que sustenta a igreja, já comentada anteriormente. No entanto, as outras linhas perceptíveis na composição estão distribuídas em diagonais irregulares, conferindo movimento à paisagem. Apesar disso, estas mesmas linhas também cumprem papéis na figuração, pois acabam por delimitar, embora muito vagamente, os cumes de alguns morros ou montanhas, e contornam o que podem ser consideradas nuvens – aproximação esta realizada devido à fumaça que sai do trem se assemelha à massa acinzentada no centro da pintura.

Qualquer esforço realizado em direção ao reconhecimento de uma paisagem que assenta seus objetos em superfícies sólidas enfrenta, inevitavelmente, a massa de manchas e sombras fluidas como obstáculo. Não parece haver céu nesta última pintura, e a sugestão mais próxima disto seriam as manchas pretas na parte superior. Até mesmo o trem parece estar flutuando pois, diferentemente da imagem descrita anteriormente, os arcos brancos, além de gradualmente desaparecerem conforme se estende à direita, não têm sombras em seus arcos. Por fim, na Figura 30 a mesma vastidão está imersa em diversas massas escuras, mas desta vez quase distinguível do céu, que agora apresenta estrelas, ainda que duas igrejas se atrevam a dividir espaço com elas. Aqui, as sombras são todas as superfícies, delimitam os abismos e compõem o céu. A noção de profundidade é quase toda realizada pelas cores escuras, em detrimento de qualquer grade ou geometria. As linhas brancas que cercam as igrejas ou o trilho que “circula” o morro no quadrante inferior esquerdo da pintura são pequenos detalhes de volume e de perspectiva diante de todo o cenário.

A grandiosidade de sombras também prevalece nas pinturas de Shūbun (Figuras 1, 26, 32, 33 e 34), uma vez que é possível notar algumas pequenas figuras humanas ou suas criações a ocupar posições que permitem ao observador a criação de parâmetros para comparação. Shūbun, em seus *sumi-e*, ainda utiliza o artifício de diminuir o tamanho de alguns elementos para gerar o efeito de distanciamento, mas é importante notar que estes elementos muitas vezes não são tão expressivos em quantidade quanto as montanhas e manchas que se assemelham a montanhas.

O projeto poético notável nas paisagens imaginantes de Guignard se manifesta no enquadramento que realiza das paisagens brasileiras que transgrede o real – como já sugere o termo “lirismo nacionalista” –, trabalhando com as cores, linhas, formas e perspectivas de uma forma pouco comum entre seus contemporâneos. Enquanto isso, o projeto poético do *sumi-e*, não delimitado apenas às obras de Shūbun, envolve filosofia e poesia ao mesmo tempo que se manifesta na gestualidade do artista e na aplicação da tinta sobre o suporte (OKAMOTO, 1995).

As poucas pinceladas notadas para que seja feita uma rocha ou uma árvore destacam a simplicidade desejada para a técnica, que é trabalhada sob um modo de pensar principalmente entre os monges que é sintetizado no termo Zen. Shūbun pintava um lugar ideal que se aproximava do Japão e da China, mas que não buscava retratar detalhadamente algum destes lugares. Guignard, no entanto, retratava a paisagem brasileira, mais especificamente os morros de Minas Gerais em festas de



São João, mas um lugar não específico – sua composição e os motivos utilizados repetidamente agiam como a síntese de um texto.

Aprofundando na sombra como principal elemento comparativo, sublinha-se a semelhança de sua função nas paisagens de ambos pintores. Quanto à utilização de materiais, a diferença entre os suportes utilizados gerou diferentes problemas espaciais a serem resolvidos, assim como a diferença entre a pintura monocromática e a colorida, que acabam por afetar decisões nas representações realizadas nas pinturas. Entretanto, quando as paisagens são colocadas lado a lado, percebe-se que algumas massas escuras cumprem o mesmo dever: tornar-se a superfície da natureza, assim como indicar uma diferença na perspectiva, ainda que a sombra não esteja associada a gerar volume para outra figura.

Aulicino (2007, p. 207) chega a concluir que Guignard foi praticamente um expressionista que adaptou os conhecimentos plásticos adquiridos na Europa aos seus sentimentos a fim de chegar a um ponto harmônico. O ponto de transfiguração que o Brasil alcançou em suas paisagens é consistentemente diferente do que os seus contemporâneos alcançavam no mesmo período. Os discursos teóricos da segunda fase do Modernismo Brasileiro sobre o que deveria ser seu estilo acabavam por ser diferentes do lirismo que Guignard apresentava em suas pinturas, não apenas nas paisagens, mas nos retratos, naturezas mortas e todos os outros gêneros que praticou. Esta mesma diferença envolta de certa transgressão também é reconhecível no *sumi-e*, uma vez que o *yamato-e* e o *ukiyo-e* assemelham-se bastante no plano formal, e vários temas trabalhados nestes estilos acabam se repetindo, principalmente quando retratam cenas do cotidiano. Estes estilos têm a linha como principal dispositivo para a criação das figuras (Figuras 8, 13, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 28), enquanto o *sumi-e* se esforça para utilizar as pinceladas, que pela repetição dos movimentos dá forma às figuras, seja de dentro para fora ou vice-versa.

As pinturas monocromáticas rompem com as convenções formais dos outros dois estilos predominantes no país que atendiam a diferentes necessidades da sociedade, como ilustrar livros ou se tornar mercadoria.

**Figura 29:** Festa de São João, Guignard (1960), óleo sobre madeira



Fonte: Disponível em <http://www.pinturasemtela.com.br/>

**Figura 30:** Noite de São João, Guignard (1961), óleo sobre tela, 50 x 46 cm



Fonte: Disponível em <https://br.pinterest.com/>

Figura 31: Fantasia sobre Minas Gerais (1960)



Figura 32: Lendo em um bambuzal, Shubun (séc. XV), tinta preta sobre papel, 143,8 x 33,3 cm



Fonte: Disponível em <https://commons.wikimedia.org/>

**Figura 33:** Paisagem, atribuída a Shūbun (séc. XV), tinta sobre pergaminho, 75,5 x 34 cm



Fonte: Disponível em <https://terebess.hu/zen/mesterek/Shubun.html>

**Figura 34:** Paisagem do Rio, Shubun (séc. XV), tinta preta sobre papel



Fonte: Disponível em <https://commons.wikimedia.org/>

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação entre as obras de Guignard e o Oriente foi assinalada várias vezes pela crítica brasileira por mostras e exposições e até mesmo por seus alunos, mas aqui fica estabelecido um diálogo em que a sombra como elemento temático aproxima as paisagens do brasileiro bastante àquelas produzidas sob o estilo *sumi-e*. Não que Guignard buscasse exatamente o *sumi-e* como modelo, mas há semelhança na maneira como a sombra é utilizada entre ambos artistas.

A crítica brasileira daquele período, como é possível notar em trechos transcritos, se orientava de maneira muito abstrata em relação à arte japonesa, e talvez a toda arte produzida no extremo oriente. Provavelmente não havia um conhecimento construído sobre as imagens de origem japonesa que estavam a circular no período que Guignard criava, do mesmo modo que a febre do colecionismo japonês se concentrava muito mais no *ukiyo-e* com suas cores e planos bem definidos do que no *sumi-e*. Não é possível atribuir a Guignard um conhecimento sobre o *sumi-e*, levando em conta o que foi alcançado com este estudo, mas seu olhar aparenta ter alcançado uma situação que foi além do material que prevalecia em trânsito no período do colecionismo de obras de origem japonesa.

Na história da arte ocidental, a sombra surge na configuração das pinturas quando, na composição, era uma das responsáveis por gerar o efeito de proporção realista, correspondente ao mundo natural, e outras vezes servia como plano de fundo para destacar uma dada narrativa, atribuindo dramaticidade à cena representada. Por vezes, até serviu como meio para demonstrar os resultados das pesquisas de pintores impressionistas sobre os tons que poderia assumir. No entanto, em Guignard e Shūbun, a sombra aparece como um fenômeno de natureza arquitetônica na composição das pinturas, pois simultaneamente dá forma às figuras das paisagens, assim como remodela a perspectiva, trabalhando a noção de profundidade, diferentemente da linearidade geométrica, tão cultivada no Renascimento.

A ideia que prevalece é a da sombra como conceito, e não apenas como forma. Assim como Tanizaki apresenta a sombra como um mediador de relações, em que sua presença determina a relação de harmonia entre objetos, Guignard cria em suas paisagens, através deste elemento, uma visibilidade muito particular, por vezes difusa, outras vezes arquitetônica. Este efeito de imprecisão aumenta as possibilidades de leitura das imagens. Este processo de distinção foi delicado pois a sombra



demonstrou ultrapassar a questão formal, encaminhando a pesquisa para reflexões filosóficas, tomando a forma de um objeto que ainda proporcionará muitas análises em diferentes campos das artes.

Tal como nas paisagens do *sumi-e*, Guignard utiliza as manchas escuras em profusão em suas “paisagens imaginantes”, mas elas são, como poucos elementos em seus quadros, estruturas que parecem sustentar as poucas figuras em estado de suspensão pelo cenário. O mesmo elemento também representa os morros mineiros, que verticalizam a pintura em um encadeamento que muitas vezes substitui o céu, mas encontra a lua e as estrelas. A sombra, aqui, assemelha-se bastante à noção da representação da nuvem, que é capaz de solucionar vários problemas espaciais na pintura, de acordo com Damisch (2002).

A comparação das imagens de Guignard e Shubun permite constatar que a presença da sombra consegue transgredir a verossimilhança com o mundo natural, uma vez que elas geram o aspecto difuso das superfícies, rochas, montanhas e nuvens, mas que simultaneamente se configuram em um território reconhecível, por mais ideal que se evidenciem. A poética, entretanto, não parece tão semelhante. A simplicidade dos traços e as ausências das paisagens japonesas são bem diferentes da quantidade de cores, do ritmo e dos desenhos das brasileiras. O primeiro estilo de pintura, baseado na escrita, sugere um texto mínimo, como o de uma meditação, e a narrativa das manchas de Guignard é composta por um léxico bastante particular e rítmico, tal como fez Guimarães Rosa em “Grande Sertão: Veredas”.

Guignard não pintou Minas Gerais à semelhança do Japão, muito menos explicitou em algum discurso de que este país seria a sua referência imediata para suas obras, no entanto fez presente no Brasil um elemento pictórico tão peculiar da estética chinesa e japonesa, ainda que de períodos restritos. A representação da realidade entre os dois artistas, e conseqüentemente estilos e territórios, ainda se manteve como tópico incipiente, principalmente pela densidade filosófica do tema, mas que gradualmente atraía a atenção para si conforme se desenvolviam as análises sobre a semelhança das paisagens com o mundo natural e as filosofias e modos de pensar próprios de cada artista. Mais especificamente, quando se comenta sobre a possível expressão identitária das obras de Guignard, e a apresentação de um mundo ideal, propositalmente envolto em mistério, nas paisagens de Shubun.

A revisão das outras correntes estéticas contemporâneas ao *sumi-e* enfatizam que a semelhança das pinturas de Guignard às pinturas japonesas não se estende

por um amplo recorte temporal nem se assemelham aos *ukiyo-e*, que é o estilo mais popular dentro e fora do país na era moderna da pintura. Por isto, de certa maneira, é possível também perceber a formação de uma imagem do suposto estilo oriental por parte do Brasil, quando os integrantes do circuito das artes brasileiros comparam as obras de Guignard às aquelas japonesas ou chinesas.

Entretanto, saindo da delimitação da sombra, comparações podem ser realizadas entre as Paisagens Imaginantes do brasileiro e o estilo *yamato-e*. A perspectiva verticalizada, os objetos miniaturizados e a profusão deles pela pintura, são todos traços que viabilizam o diálogo entre os estilos. Há material para análise também na difusão existente nestas paisagens, que se manifesta – para não utilizar o termo “materializa” sem incorrer na questão da solidez do elemento – nas névoas-nuvens presentes em quase todas paisagens escolhidas, uma vez que a presença delas define territórios nas composições, jogando com a perspectiva, com a linha do horizonte das paisagens, e com questões cromáticas.

Reconhecer em Guignard esta mancha tão semelhante àquela presente nas pinturas monocromáticas sino-japonesas é também reconhecer uma solução estética que repercutiu pelo tempo, sendo utilizada como uma técnica disruptiva em outros países, que permitiu ao artista se desvincular das tradições acadêmicas e reelaborar o espaço à medida que experimentava a realidade assim como se identificava com o discurso teórico vigente em seu tempo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADDIS, S. The Buoyant World of Japanese Prints. In: MARKS, Andreas. **Japanese Woodblock prints: artists, publishers and masterworks, 1680 – 1900**. Hong Kong: Tuttle Publishing, 2010.

AKIYAMA, Terukazu. **Japanese painting**. Vol. 3. Rizzoli International Publications, 1977.

ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. 1942. Fonte: Estadao.com.br

AULICINO, Marcos Rodrigues. **O distante próximo, o próximo distante: a elaboração de um espaço imaginário nas paisagens de Guignard**. Tese de doutorado, Campinas: Unicamp, 2007.

BALDINUCCI, Filippo. **Vocabolario toscano dell'arte del disegno**. Itália, 1809.

BARASCH, Moshe. **Modern theories of art: From Impressionism to Kandinsky**. Vol. 2. New York: NYU Press, 1998.

BARROS, José D'Assunção. Arte Moderna e Arte Japonesa: assimilações da Alteridade. **Estudos Japoneses**, nº 27, p. 77-96, 2007.

BAXANDALL, Michael. **Sombras e luzes**. São Paulo: Vol. 15. São Paulo: EdUSP, 1997.

BONNEMASOU, V. R. V. **A poética da aquarela**. Dissertação de doutorado, Unicamp, 1995.

BURNHAM, Helen. **Looking East: Western Artists and the Allure of Japan**. Boston: MFA Publications, 2014.

BUSHELL, S. W. **Chinese art**. London: Parkstone Edition, 2008.

CASATI, Roberto. Methodological issues in the study of the depiction of cast shadows: A case study in the relationships between art and cognition. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, p. 163-174, 2004.

CHIARELLI, Tadeu. A fotomontagem como "introdução à arte moderna": visões moernistas sobre a fotografia e o surrealismo. **ARS** (São Paulo), v. 1, n. 1, p. 67-81, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. De Anita à academia: para repensar a história da arte no Brasil. **Novos Estudos-CEBRAP**, n. 88, p. 113-132, 2010.

COSGROVE, Denis E. **Social formation and symbolic landscape**. 2nd ed. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1998.

CORDEIRO, André Teixeira. **Pássaros de carne e lenda: a poesia plástica de Ismael Nery e Murilo Mendes**. Tese de doutorado da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

CROWTHER, Paul. **Phenomenology of the Visual Arts (even the Frame)**. Stanford University Press, 2009.

DAMISCH, Hubert. **A theory of cloud: toward a history of painting**. Stanford University Press, 2002.

DAMISCH, Hubert. **The Origin of Perspective**. Translation by John Goodman. Cambridge: MA. 1994

DEPARTMENT OF ASIAN ART. Muromachi Period (1392–1573). In: **Heilbrunn Timeline of Art History**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: <[http://www.metmuseum.org/toah/hd/muro/hd\\_muro.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/muro/hd_muro.htm)>.

DEPARTMENT OF ASIAN ART. Seasonal Imagery in Japanese Art. In: **Heilbrunn Timeline of Art History**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: <[http://www.metmuseum.org/toah/hd/seim/hd\\_seim.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/seim/hd_seim.htm)>.

DI'AN, Fan. Chinese Paintings and Western Paintings. **Confucius Institute Magazine**. N. 35, Vol VI. 2014.

FLEMING, Stuart. Ukiyo-e Painting: An art tradition under stress. **Archeology**, Vol. 38, Nº 6, p. 60-61 Nov/Dez 1985.

FONG, Mary H. The Technique of 'Chiaroscuro' in Chinese Painting from Han through T'ang. **Artibus Asiae**, 38.2/3, p.91-127, 1976.

FONG, Wen. **Beyond representation: Chinese painting and calligraphy, 8th-14th century**. Vol. 48. New York: Metropolitan Museum of Art, 1992.

FONSECA, Mônica Eustáquio. “Os loucos anos 20” – O primitivismo ou a inscrição da “Terra Brasilis” no concerto internacional. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, v. 11, n. 12, 2004.

FORD, Barbara Brennan. The arts of Japan. **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, 45, p. 69-79, 1987.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art: a Companion**. Volume to an Exhibition at the National Gallery. National Gallery Publications, 1997.

GUTIÉRREZ, Fernando G. Características del arte de Japón. **Boletín de la Asociación Española de Orientalistas**, III, p17-21, 1967;

HAMAYA, P. Y. B. **Paisagens flutuantes**. São Paulo: USP, 2016. Dissertação de Mestrado. PPGAV, faculdade de Artes Visuais. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1983.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili. 2013.

HERKENHOFF, Paulo. Guignard e o Oriente: China, Japão e Minas estreia no Tomie Ohtake, 2010. Reportagem. **Revista Veja**. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/materia/guignard-oriente-china-japao-minas-exposicao-tomie-ohtake>>. Acesso em 08 mai. 2016.

ICHIMATSU, Tanaka. Japanese Ink Painting: Shubun to Sesshu. **Heibonsha Survey of Japanese Art Vol**, v. 12, p. 175, 1974.

IENAGA, Saburō. **Japanese art**: a cultural appreciation. Vol. 30. Weatherhill, 1979.

ISHIDA, I., & BROWN, D. M. Zen Buddhism and Muromachi Art. **The Journal of Asian Studies**, Vol 22, nº 4, p. 417-432, 1963.

IVES, C. F. **The great wave**: the influence of Japanese woodcuts on French prints. Metropolitan Museum of Art, 1974.

KARATANI, Kōjin. **Origins of Modern Japanese Literature**. Durhan: Duke University Press, 1993.

KAUFMANN, Thomas Da Costa. The perspective of shadows: The history of the theory of shadow projection. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, p. 258-287, 1975.

KRIEGMAN, D. J., & Belhumeur, P. N. What shadows reveal about object structure. **JOSA A**, 18(8) 1804-181, 2001.

LEMIÈRE, Alain. **Japanese Art, Religious Art**. New York: Tudor Publishing Co, 1958.

MAMASSIAN, Pascal, David C. Knill, and Daniel Kersten. The perception of cast shadows. **Trends in cognitive sciences** 2.8, p. 288-295, 1998.

MASON, Penelope E. **History of Japanese art**. New York: Pearson Prentice Hall, 2005.

MARCH, Benjamin. **A note on perspective in Chinese painting**. 1927.

MEINIG, D. W. The beholding eye: Ten versions of the same scene. **The interpretation of ordinary landscapes**: Geographical essays, p. 33-48, 1979.

MENDE, K. Light and Shadow in Painting-Concerning the Expression of Shadows in Western Painting. **Journal for Geometry and Graphics**, 5(1), p. 53-59, 2001.

MITCHELL, W.T. **Landscape and Power**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

MORAIS, Frederico. **Alberto da Veiga Guignard**. Monteiro Soares, 1979.

MURASE, Miyeko, BARNET, Sylvan. **The written image**: Japanese calligraphy and painting from the Sylvan Barnet and William Burto collection. Metropolitan Museum of Art, 2002.

MURASE, Miyeko. **Japanese Art**: Selections from the Mary and Jackson Burke Collection:[exhibition]. Metropolitan museum of art, 1975.

NAVES, Rodrigo. A Maldade de Guignard. In: MUSEU LASAR SEGALL. **Guignard**: Uma seleção da obra do artista. p.11 – 14. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Prefeitura do Município de São Paulo, 1992.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996

OKAMOTO, Naomi. **Japanese ink painting**: the art of sumi-e. New York: Sterling Publishing Company, Inc., 1995.

OKANO, Michiko. “Ma—a”, estética do “entre”. **Revista USP**, n. 100, p.150-164, 2014.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. **Modernidade, tradição e caráter nacional na obra de Alberto da Veiga Guignard**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2010

PANOFSKY, Erwin; CAREAGA, Virginia. **La perspectiva como "forma simbólica"**. Tusquets editores, 2010.

PURTLE, J. Whose Hobbyhorse. In: ELKINS, James. **Chinese Landscape Painting As Western Art History**. Vol. 1. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.

ROSA, Guimarães. **Aí está Minas: a Mineiridade O cruzeiro**. 1957

RIBEIRO, José Augusto. Um mundo a perder de vista. In **Guignard 1896 -1962**. 2008.

SCHLÜTTER, Morten. **How Zen became Zen**: the dispute over enlightenment and the formation of Chan Buddhism in Song-dynasty China. Vol. 22. University of Hawaii Press, 2008.

SHEARMAN, John. Leonardo's colour and chiaroscuro. **Zeitschrift für Kunstgeschichte**, v. 25, n. H. 1, p. 13-47, 1962.

SHIRANE, Haruo. **Traces of Dreams: Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bash?**. California: Stanford University Press, 1998.

SOPER Alexander C. Early Chinese Landscape Painting, **The Art Bulletin**, n. 23, v. 2, p.141-164, 1941.

STANLEY-BAKER, Joan. **Japanese art**. Thames & Hudson, 2000.

STOICHITA, Victor I. **Short History of the Shadow**. Vol. 14. Reaktion Books, 1999.

TANIZAKI, Junichiro; GOTODA, LEIKO. **Em louvor da sombra**. São Paulo: Penguin Classics editora Companhia das Letras, 2017.

TSUDA, Noritake. **A History of Japanese Art: From Prehistory to the Taisho Period**. Boston: Tuttle Publishing, 2015.

TSUDA, Noritake. **Handbook of Japanese Art**. Kyoto: Sanseido Company, 1935.

TYLER, Christopher W.; CHEN, Chien-Chung. Chinese perspective as a rational system: relationship to Panofsky's symbolic form. **Chin. J. Psychol**, v. 53, p. 371-391, 2011.

VALLADARES, Clarival Prado. A vida de Guignard. In: **Guignard**. Catálogo [exposição. Museu de Arte de Belo Horizonte, 21 jun. a 31 jul. 1972]. Belo Horizonte, 1972

VAN DEN BRAEMBUSSCHE, Antoon, Heinz; KIMMERLE, Nicole. **Intercultural aesthetics: a worldview perspective**. Vol. 9. New York: Springer Science & Business Media, 2008.

VIEIRA, Ivone Luzia. A modernidade em Guignard: inocência poética em questão. In: SOUZA, Eneida Maria (org.). **Modernidades tardias**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

VIVAS, Rodrigo. Museu Revelado: O fardo da história não revelada. In: **Museu revelado**. Belo Horizonte: Museu da Pampulha, p. 40. 2013.

WEISSBERG, G. P. Reflecting on Japonisme: The State of the Discipline in the Visual Arts. **Journal of Japonisme**, V. 1, n.1, p. 3-16, 2016.

WILLMANN, Anna. Japanese Illustrated Handscrolls. In: **Heilbrunn Timeline of Art History**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.  
<[http://www.metmuseum.org/toah/hd/jilh/hd\\_jilh.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/jilh/hd_jilh.htm)>.

WILLMANN, Anna. Yamato-e Painting. In: **Heilbrunn Timeline of Art History**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.  
<[http://www.metmuseum.org/toah/hd/yama/hd\\_yama.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/yama/hd_yama.htm)> publicação original em 2003. Última revisão em 2013. Visitado em fev. 2017.

ZILIO, Carlos. Com a cabeça nas nuvens. In: ZILIO, Carlos (Coord.). **A Modernidade em Guignard**. Rio de Janeiro: Empresas Petróleo Ipiranga. s/d. p.18 - 21. 1983