

IM[PER]MANÊNCIAS: ESTUDOS SOBRE DESENHO À LUZ DOS MANUAIS DE PINTURA CHINESES. UMA BREVE SÍNTESE.

Aline Teresinha Basso
Instituto de Cultura e Arte / Universidade Federal do Ceará

Resumo

Neste artigo apresentamos uma síntese da nossa investigação de doutoramento pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, defendida em julho de 2020. O objetivo foi realizar uma investigação teórica e artística sobre o desenho, cujo tema foi o conceito budista de Impermanência. O ponto de partida, que também conduziu todo o processo, foram dois textos clássicos da literatura pictórica chinesa, que estruturam-se nas filosofias taoista, confucionista e budista e apontam regras bastante específicas para o fazer artístico. Esta síntese, escrita originalmente para a apresentação da tese, aponta os principais fios condutores da discussão, bem como os principais resultados alcançados.

Palavras-chave: Desenho; Impermanência; Manuais de pintura chineses.

Abstract

This paper presents a synthesis of our doctoral research by the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon, defended in July 2020. The objective was to carry out a theoretical and artistic research on drawing, whose theme was the Buddhist concept of Impermanence. The starting point, which also guided the whole process, were two classic texts from Chinese pictorial literature, which are structured in the Taoist, Confucian and Buddhist philosophies and point out very specific rules for artistic making. This synthesis, originally written for the presentation of the thesis, points out the main threads of the discussion, as well as the main results achieved.

Keywords: Drawing; Impermanence; Chinese manuals of painting.

Im[per]manências

Nas linhas a seguir apresento uma breve síntese do percurso da investigação que resultou em minha tese de doutoramento pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Como síntese, busco condensar os principais pontos da investigação que ocorreu entre os anos de 2016 e 2020. A investigação deu-se no âmbito do desenho e teve caráter teórico-prático. A proposta foi realizar uma investigação teórica e artística sobre o desenho, tendo como ponto de partida dois textos da literatura pictórica chinesa, bem como as filosofias estruturantes da arte oriental. Ao final do percurso apresentei uma exposição com 33 desenhos e 2 cadernos, bem como a tese teórica, com todo o corpo de estudos que permearam o desenvolvimento dos desenhos. Optei pela narrativa em primeira pessoa, pois o texto a seguir diz respeito a um processo pessoal de pesquisa, experimentação, descoberta e exploração do sensível.

“Por vezes, basta uma palavra para descobrir uma nova visão do mundo, para impelir a mente para uma viagem interior”. Esta citação, do autor da teoria do fluxo Mihali Csikszentmihalyi (2002, p.180), descreve de forma bastante clara e sucinta o processo de construção da tese. A jornada teve início na palavra Impermanência, e no desejo de compreendê-la através do desenho – ou de compreender o desenho através dela. Durante toda a investigação, o conceito foi adquirindo mais e mais clareza. Além de ponto de partida, tornou-se a amálgama de todas as informações, processos e descobertas, bem como uma espécie de conclusão. Começarei esta síntese, portanto, com ela.

Lei universal que sujeita ao seu domínio todas as coisas que existem, todos os fenômenos. Assim pode ser definida a Impermanência. Seria uma verdade absoluta? Sugiro que sim. Tudo o que existe está fadado a desaparecer. Partindo da dimensão humana – que é o que nos cabe – tudo é finito. Nossos corpos envelhecem e morrem, e isso se dá com tudo o que é vivo. E mesmo as coisas construídas, estão todas destinadas a, mais cedo ou mais tarde, desintegrarem-se. Ainda que isso leve centenas de anos. Ou poucos dias, como é a vida de uma borboleta. Ou mesmo incontáveis anos, como a vida de uma estrela. E mesmo aquilo que normalmente não pensamos que possa desaparecer – o nosso universo, por exemplo – um dia irá desaparecer. Mas o mais importante é que, no trajeto entre aparecer e desaparecer, temos uma variedade imensa de durações, cuja única certeza é a da impermanência.

Para os budistas, a impermanência é um conceito central, fundamental para se compreender a existência humana (Rinpoche, 2007; Silva & Romenko, 1993; Trungpa, 2013). A vida é uma sucessão impermanente de momentos e um dos desafios humanos é compreender que nós só existimos no presente. Manter a consciência neste momento – o único que temos e que pode ser o último momento de nossas vidas –, é uma das práticas mais importantes. Ao contrário de uma desvalorização da vida, compreender a inevitabilidade da mudança nos torna mais conscientes da própria vida. Nos induz a valorizar mais e mais cada segundo deste algo tão precioso que possuímos.

Para estudar o desenho a partir deste conceito foi necessário compreender o desenho, ele próprio, como impermanente. Ou seja, desenhar é captar momentos sucessivos dentro do continuum impermanente e transitório da vida. Cada desenho é um recorte fragmentado deste continuum impresso no suporte. Por isso, um desenho nunca é o objeto referenciado, mas uma coleção de momentos da sua existência.

Para John Berger (2017), desenhar é conhecer com a mão e, portanto, a atividade mais profunda de todas. James Elkins (apud Berger, 2017) defende que o desenho é um encontro que suscita infinitas possibilidades. Juan Jose Gomes Molina (2003) sugere a ideia de processo, em que o desenho corresponde a pensar. Jean Luc-Nancy (2013) aponta para o desenho como ideia, como força formativa, e afirma que discuti-lo apenas como conhecimento e reprodução do real é muito redutor. Além disso, Nancy também sugere o desenho como uma abertura da forma. David Rosand (2002), similarmente,

define o desenho como uma estrutura aberta, cuja natureza é a transformação. John Berger (2017) ainda enfatiza a ideia de que a materialidade do desenho não pode ser confundida com o real, com aquilo que é representado. E isso corresponde com a proposição de Rosand (2002), em que o desenho não apenas representa algo, mas também se representa a si mesmo em seu próprio processo de construção.

Daí temos que desenho é tanto um objeto quanto um processo. Não pode ser reduzido a um ou ao outro. E envolve sempre três elementos: o artista, o próprio desenho e algum referencial que será desenhado. Como processo, o princípio do desenho é o olhar. Não apenas para o que é visível, mas também para o que é invisível. Ver, como afirmou Didi-Huberman (2010), é uma operação de sujeito. Nunca é um ato passivo. E na oscilação entre aquele que vê e o que é visto (e que também nos olha), há um espaço sutil e profundo – ou um ‘entre’ – que deve ser alcançado para que ocorra o encontro. E para alcançá-lo, investiga-se. Questiona-se aquilo que é visto para que o desenho constitua-se como uma abertura deste espaço ‘entre’. Assim, através da sua força formativa, o real é convertido em um mundo criado e paralelo, autônomo em sua existência e que já agora independe de qualquer outra coisa. Um microcosmo. Afinal, se “um gesto gesta”, como afirmou Elida Tessler (apud Salles, 2013, p.19), então o desenho inevitavelmente é aquela pulsão de trazer a ideia ao mundo das formas. É uma potência, ao tempo em que é também latência. Ou seja, uma imanência: um campo aberto para a conversão do real.

É interessante destacar que a proposta da investigação foi estudar o desenho à luz dos manuais de pintura chineses. Para ver, é imprescindível que exista luz. E este foi precisamente o papel dos manuais ao longo da investigação: trazer luz e indicar uma direção, tal qual um farol. Para tanto, dentro da miríade de expressões pictóricas existentes na China, foram escolhidos dois manuais cujo enfoque é a pintura tradicional de paisagem. Baseados em regras bastante rígidas, os manuais mesclam de forma eloquente a técnica e a espiritualidade, especialmente através do taoísmo e do budismo.

O primeiro manual, as Anotações sobre Pintura do Monge Abóbora-Amarga (Ryckmans, 2010), foi escrito pelo monge Shitao e sua primeira publicação data do ano 1710. Consiste de um texto relativamente curto e poético, com instruções relacionadas ao manuseio do pincel e da tinta, aos elementos da paisagem e à sua composição, bem como à relação da pintura com a caligrafia. Mas mais importante que isso, trata da espiritualidade do pintor e delineia uma filosofia do ato baseada nos princípios taoístas. É considerado o principal escrito sobre pintura produzido na China. Estrutura-se em torno do conceito de Único Traço de Pincel, que se desenvolve nas dimensões técnica, estética e filosófica, cujo intuito é o de transmitir o espírito. A teoria é permeada pelo conceito de vazio que, longe de indicar mediocridade, indica a grandeza daquele que o alcança (Tzu & Tzu, 2014; Tsé, 2013), e é o elemento estruturante de toda a teoria. O pintor deve esvaziar-se completamente antes de pintar, ou seja, livrar-se daquilo que sobrecarrega o coração, a mente e o punho. Dessa maneira, ao seguir as regras e

realizar o Único Traço de Pincel, o artista vence a dualidade e abre-se para a manifestação do absoluto. Para Shitao, a criação pictórica é autônoma. Nunca uma reprodução do mundo, mas uma realidade paralela que se manifesta para aqueles que estiverem preparados.

O segundo manual, *The Mustard Seed Garden – manual of painting* (Sze, 1963), tem autoria atribuída a Wang An-chieh e foi um dos textos mais utilizados na China. Sua primeira publicação data do ano 1679. Mais técnico do que o outro manual, baseia-se em séculos de tradição pictórica e escritos de artistas, e é ricamente ilustrado. Há uma breve e profunda introdução filosófica que abarca os principais pontos do pensamento pictórico, seguida de um compêndio extenso de técnicas relacionadas ao fazer artístico. As explicações detêm-se isoladamente e de maneira bastante minuciosa nos elementos da composição: de árvores a rochas, animais e humanos, diversas plantas e insetos, penas e peles, além de apontamentos sobre a preparação das cores.

Apesar das diferenças entre os dois manuais, o sinólogo François Cheng (2016) conclui que os dois autores concordam em um ponto bastante fundamental ao pensamento pictórico: o de que o aprendizado das regras é apenas um passo no desenvolvimento do artista. Após dominá-las – o que muitas vezes demanda toda uma vida de dedicação e prática –, ele deve superá-las e desenvolver seu próprio estilo. E o objetivo de tudo é encontrar a espontaneidade: um estado de consciência e criatividade em que ele consegue criar obras que transmitam o espírito.

Na perspectiva de tê-los como faróis, seja na teoria ou na prática artística, eles não só lançaram luz à minha compreensão do que seja o desenho, mas também iluminaram questões relativas à sua dimensão processual. E foi a partir desta abordagem do processo que foi estabelecido aquilo que seria tratado na discussão da tese. Dessa maneira, para compreender a outra dimensão do desenho, a material, foi necessário passar pelas questões sobre o fazer e, efetivamente fazer. Experimentar na prática o que estava sendo estudado. Neste sentido, contemplação, gesto e materialidade foram as etapas do caminho até chegar à Impermanência. A cada novo desenho, um novo processo. Conceitos como atenção plena, presença, vazio, espontaneidade, não-intenção, não-ação, fluxo e matéria nortearam todo o processo artístico. Surgiram simultaneamente em teoria e em desenho. E foram compreendidos através da unidade entre os dois. Dessa maneira, as três séries de desenhos desenvolvidas – a saber: Não-objeto, Outro-objeto e Eu-objeto – construíram-se alicerçadas nestes conhecimentos que são, essencialmente, conhecimentos de mundo. Afinal, desenhamos também para conhecer o mundo à nossa volta.

É importante destacar que o objetivo de estudar os manuais nunca foi o de aprender a pintar paisagens, mas de compreender o processo com que se pinta. Foi perceber de que forma o processo e as técnicas ensinadas neles podem ser convertidas para o desenho e, possivelmente também para outras linguagens. Ao longo das reflexões foi possível compreender a importância do olhar para a arte chinesa. Importância que também existe na tradição pictórica do ocidente. São abordagens distintas, mas cujos

objetivos convergem. Se desenhar é ver, o olhar em desenho deve ser um continuum. Portanto, aprender a ver é também compreender quais as relações que nós, como artistas, estabelecemos com o real. De que formas nós o referenciamos. Afinal, a relação que estabelecemos com o real deriva, também e sobretudo, da nossa capacidade de olhar esse real e interpretá-lo de alguma maneira. Partindo dessa questão, estabeleci o conceito de Níveis de Referenciação do Real, que auxiliou a analisar e compreender mais profundamente o processo do desenho em sua relação com o real.

Considerando a afirmação de que o desenho é uma abertura – ou seja, um mundo único, novo e autônomo –, foi preciso compreender de que forma ele se relaciona com o real – ou, de que forma o real é referenciado no desenho. Tal como na pintura chinesa, acredito que o desenho não é a mera representação do mundo, mas, como afirmou Pierre Ryckmans (2010), é uma realidade paralela ao mundo. Ele é sempre uma interpretação que fazemos do real: ou seja, é uma ficção. E é possível compreender essa ficção através da compreensão dos diferentes níveis de referenciação do real de um desenho, que situam-se sempre em sua dimensão processual.

Os níveis estabelecem que tipo de relação forma-conteúdo o desenho terá. Ou seja, quando a forma baseia-se no conteúdo (a exemplo de um retrato), pode-se dizer que o nível de referenciação é alto, pois a forma depende diretamente da existência de um referencial real. Já em um nível de referenciação baixo, o conteúdo é que baseia-se na forma (a exemplo do desenho geométrico). Neste caso, a forma independe de um referencial do real e será ela própria o conteúdo da obra. Isso aponta que, quanto mais alto for o nível de referenciação do real, maior é a necessidade de uma investigação mais profunda desse real, ou de uma contemplação mais atenta. Como processo, o que vai determinar os níveis é o modo de contato que se estabelece com o real, que pode ser: direto (quando o objeto está lá), indireto (através de um elemento mediador, como a fotografia), de contato (através da manipulação da própria matéria-prima) ou de invenção (feito a partir de memória e criação).

Na série Não-objeto, o desenho baseia-se em si mesmo, em seu próprio processo. Através de manchas, linhas e bordados, ele inventa-se. Eu, como artista, aplico apenas o que me cabe: uma intencionalidade sem intenção (a mesma de que fala Jean Luc-Nancy). Há intenção, mas não controle. As coisas seguem seu fluxo, na abertura que o artista oferece através do desenho. Assim, a necessidade de experimentar mais a fundo os materiais levou à criação de alguns desenhos (Figura 1) e dois cadernos de percurso (Figuras 2 e 3), os quais denominei de Diários da Impermanência.



Figura 1 – Desenho da série Não-objeto. Tam. 30x40cm. Tinta da china, ecoline e bordado sobre papel. 2019.



Figura 2 – Página do caderno de manchas (Diários da Impermanência). Tam. A4. Tinta da china. 2019.

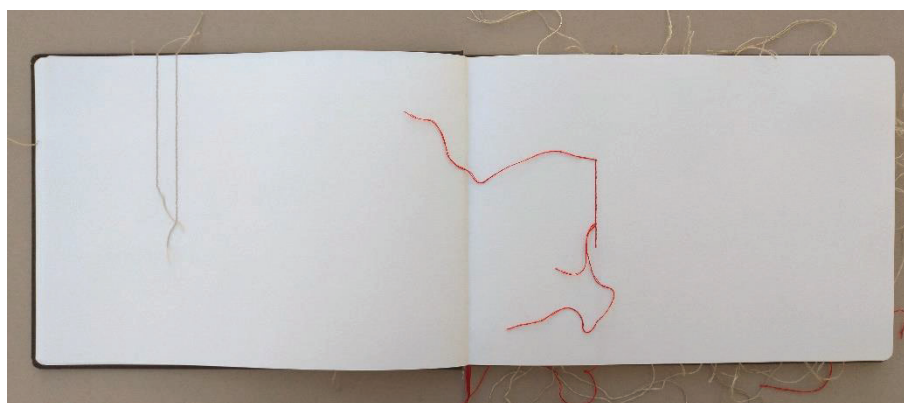


Figura 3 – Página do caderno de bordados (Diários da Impermanência). Tam. A4. Bordado. 2019.

Nesta série, o processo tornou-se o objetivo. Não houve um objeto de referência que não aqueles elementos que surgiam no papel. Houve apenas a referência ao repertório gráfico visual e sensorial que já existia na minha memória, que materializou-se a partir da invenção compositiva e do contato com o material. Ou seja, o desenho foi acima de tudo experimental.

A segunda série, o Outro-objeto, foi estruturada a partir do ‘desenho de modelo’ como encontro com o outro. Através do desenho eu vejo, eu percebo. Houve o contato direto com o real e também com os invisíveis que o permeiam, ou seja, com a subjetividade do modelo. Nestes desenhos, o olhar investiga, explora, mapeia aquilo que vê, transpondo suas impressões para o papel (Figura 4).



Figura 4 – Desenho da série Outro-objeto. Tam. 50x70cm. Tinta da china, grafite e bordado sobre papel. 2019.

E através do desenho do olhar, desnudavam-se os invisíveis. A ênfase nos pormenores culminou nos desenhos de retrato (Figura 5). Tudo tornou-se retrato, pois importava encontrar a presença que deles emana, aquele ‘entre’ de que falei. São desenhos de encontros. Neste sentido, observar profundamente, partindo de uma contemplação silenciosa e despreocupada com o tempo, foi fundamental para esvaziar o espaço em que o desenho aconteceria. Ali eu percebi que desenhar é um processo baseado no encontro.

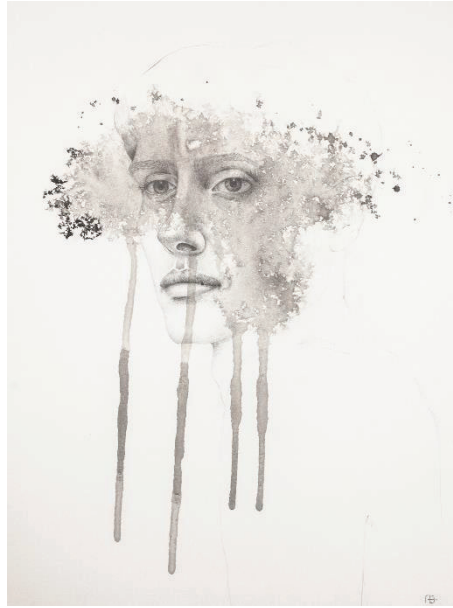
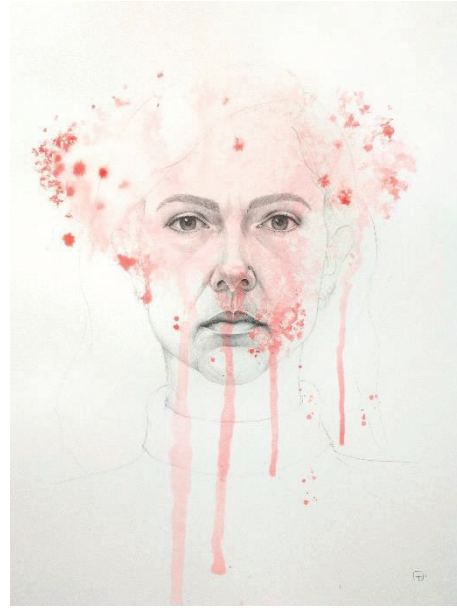


Figura 5 - Desenho da série Outro-objeto. Tam. 30x40cm. Tinta da china e grafite sobre papel. 2019.

Mas, como toda investigação de mundo é essencialmente uma investigação de si mesmo, os desenhos acabaram por resultar no autorretrato, e a partir daí surgiu a terceira série do trabalho, o Eu-objeto (Figuras 6 e 7). Continuamos aqui no âmbito do contato direto com o real, porém agora, mediado por um espelho. Mas afinal, o que exatamente eu desenharia? Minha estrutura material? Minha própria presença? Minha impermanência que subjaz em uma ‘aparente inércia’? Ou mesmo um não-eu? Parafraseando John Berger (2017), eu teria que desenhar para descobrir. Olhar para converter-me naquilo que olho. Mas como converter-me naquilo que olho, quando olho para mim mesma? Ou então, o que realmente eu vejo quando olho para mim? Aquele encontro que ocorre no desenho, agora se estabelece em mim, e não fora. O “entre” é um encontro íntimo cujo pré-requisito é o esvaziamento de qualquer referencial anterior que eu tenha a meu respeito e que exigiu de mim uma dupla presença. A de quem desenha e a de quem se dá a desenhar.



Figuras 6 e 7 – Autorretratos da série Eu-objeto. Tam. 30x40cm. Tinta da china e grafite sobre papel. 2020.

Os manuais de pintura enfatizam que o pintor deve estar, antes de tudo, em unidade com o movimento do mundo, com a impermanência das coisas. Ele deve ter a consciência da importância de contemplar a sucessão de momentos de uma paisagem ou de uma flor, para poder compreendê-las em sua essência. E só então terá capacidade para pintá-las.

Por fim, concluo esta síntese com um trecho do livro *The Tao of Painting*, de Mai-Mai Sze (1956), que ilustra de forma bastante poética a importância, para o artista, de perceber a impermanência de todas as coisas. Ela diz:

Ao observar o modo como um botão se abre em plena flor, eventualmente para lançar suas pétalas, e as condições sob as quais esse processo ocorre, o pintor está explorando um aspecto do Tao. Ele é capaz de compreender o Tao quando está completamente familiarizado com cada estágio do processo, pode vê-lo em cada estágio e como um todo, como análogo a outras manifestações do modo da natureza ao seu redor, incluindo ele mesmo, e pode através de seu coração e mente se tornar consciente do mesmo padrão de movimento e mudança além de seu próprio horizonte limitado, na escala de toda a terra e, ainda além, de todo o universo. Ao aprender sobre o crescimento de uma flor, ele está explorando um caminho da natureza e, quando consegue transmitir sua compreensão para o papel, está explicando um segredo da natureza da mesma forma que o conteúdo do I Ching (Livro tradução de Sze, 1956, p.41).

Referências Bibliográficas

- Berger, J. (2017). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Cheng, F.(2016). *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Csikszentmihalyi, M. (2002). *Fluir. A psicologia da experiência ótima*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- Molina, J. J. G.(coord.). (2003). *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid: Cátedra.
- Nancy, J-L. (2013). *The pleasure in drawing*. New York: Fordham University Press.
- Rinpoche, P. (2007). *O caminho da grande perfeição*. (Borges, P. & Lopo, R. Trad.). Lisboa: Ésquilo Edições e Multimédia LDA.
- Rosand, D. (2002). *Drawing acts: studies in graphic expression and representation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ryckmans, P. (2010). *Anotações sobre pintura do Monge Abóbora-Amarga*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Salles, C. A. (2013). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios.
- Silva, G. & Romenko, R. (1993). *Budismo: Psicologia do autoconhecimento*. São Paulo: Ed. Pensamento.
- Sze, M.-M. (trad.). (1963). *The Mustard Seed Garden: Manual of Painting*. New York: Bollingen Foundation. Princeton: Princeton University Press.
- Sze, M.-M. (1956). *The Tao fo Painting: a study of the ritual disposition of chinese painting, with a translation of the "Chieh Tzû Yüan Hua Chuan", or Mustard Seed Garden Manual of Painting, 1679-1701*. New York: Pantheon Books, Bollingen Series XLIX.
- Trungpa, C. (2013). *As 4 nobres verdades do budismo e o caminho da libertação*. São Paulo: Cultrix.
- Tsé, L. (2013). *Tao Te Ching. O livro que revela Deus*. Rohden, H. (trad. e notas). São Paulo: Martin Claret.
- Tzu, C. & Tzu, L. (2014). *A borboleta voando no vazio: um encontro com as raízes do taoísmo*. (Palma, J. M. Trad). Lisboa: Dinalivro.