

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes Plásticas

A POÉTICA DA AQUARELA

VERA REGINA VILELA BONNEMASOU

Campinas, SP

1995

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes Plásticas

A POÉTICA DA AQUARELA

VERA REGINA VILELA BONNEMASOU

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por VERA REGINA VILELA
BONNEMASOU

e aprovada pela Comissão Julgadora em

24.10.1995

JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA LEITE

Dissertação apresentada ao Curso de
Artes Plásticas do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas,
como requisito parcial para a obtenção
do grau de Mestre em Artes Plásticas,
sob a orientação do Professor Doutor
José Roberto Teixeira Leite e co-
orientação do Professor Doutor Júlio
Plaza Gonzales.

Campinas, SP

1995



B643p

Bonnemasou, Vera Regina Vilela

A poética da aquarela / Vera Regina Vilela Bonnemasou.
-- Campinas, SP : [s.n.], 1995.

Orientadores: José Roberto Teixeira Leite, Julio Plaza Gonzales.

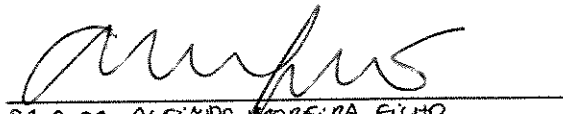
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Aquarela. 2. Poética. 3. Desenho. 4. Pintura.
I. Leite, José Roberto Teixeira. II. Gonzales, Julio Plaza.
III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
IV. Título.

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	UNICAMP
	B643p
V. E.	
IMPRESSO	256FS
REC.	4.3.3/95
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	28/09/95
N.º CPD	CM.00076784-9


PROF. DR. JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA LEITE


PROFA. DRA. REMINA KATZ PEDREIRA


PROF. DR. ALCINDO MOREIRA FILHO.

Aos aquarelistas

Agradecimentos:

Ao professor orientador José Roberto
Teixeira Leite.

Aos professores da Pós-Graduação e,
em especial, ao Prof. Júlio Plaza
Gonzales.

Ao FAEP, pelo Auxílio Ponte

À FAPESP, pela Bolsa de Mestrado

(período: 10/9/93 à 24/8/95)

Todo conhecimento é, hoje, necessariamente,
um conhecimento comparado.

Paul Valéry

SUMÁRIO

1 - Introdução. Conceituação da aquarela	1
O sentido da aquarela	2
Evolução da pintura na China	4
A pintura <i>sumi-e</i> no Japão	8
A aquarela no Ocidente	10
2 - Os elementos essenciais da pintura <i>sumi-e</i> e as categorias de Peirce	15
O “simples” (a energia espontânea)	16
O “simples” e os quatro princípios da estética taoista	18
O “simples” e os princípios da estética japonesa	20
A “natureza” (o modelo)	23
Fundamentos do conceito de polaridade	26
O “simbólico” (o convencional)	27
3 - A poética da aquarela	
Comparação entre a pintura <i>sumi-e</i> e a aquarela	32
Análise morfológica	33
Análise do significado	35
Análise da significação	36
Conclusão	37
Análise das aquarelas realizadas	38
As aquarelas como ícones	39
Resumo	41
Résumé	42
Bibliografia	43
Figuras	49

Lista de Figuras

1.- Caligrafia cursiva.....	49
2.- Pintura da época T'ang.....	50
3.- Clareira no rio depois da neve.....	51
4.- Paisagem.....	52
5.- Minah.....	53
6.- Pinheiros em uma montanha na primavera.....	54
7.- A cachoeira do monte Lu.....	55
8.- Um homem em sua casa sob um penhasco	56
9.- Paisagem haboku.....	57
10.- Trilha do desfiladeiro.....	58
11.- Olhando do distrito leste em direção à campânula de São Marcos: aurora? 1840?.....	59
12.- Terceira primeira aquarela	60
13.- Aquarela.....	61

1 - INTRODUÇÃO

Conceituação da aquarela

Conceber o que seja uma coisa equivaleria a conceber como ela funciona ou o que pode realizar.

C. S. PEIRCE

Definir o *modus* da aquarela em relação às demais técnicas de pintura situando-a no contexto do pensamento contemporâneo é o objetivo desta investigação, de cunho semiótico que se utiliza para tanto do paradigma de uma técnica similar oriental, de codificação mais precisa, a pintura *sumi-e*.

Subjacente à técnica da aquarela está uma filosofia em que a harmonia entre o homem e a natureza representa papel preponderante. Daí o interesse dessa técnica numa época em que cientistas e filósofos modernos ¹ abandonam os modelos mecânicos do mundo e adotam o ponto de vista organicista e holístico da biologia.

Compreende-se “poética” como um estudo do fazer artístico, na acepção que lhe dá Umberto Eco - “não como sistema de regras coercitivas (a ars poética como norma absoluta), mas como programa operacional que o artista se propõe de cada vez, o projeto de obra a realizar tal como é entendido explícita ou implicitamente, pelo artista”².

“Poética” é aqui entendida como pertencendo não só à ciência da linguagem mas à teoria dos signos, isto é, à semiótica geral, utilizada neste caso como instrumento de investigação.

A semiótica, ciência e filosofia da linguagem, criada por Charles Sanders Peirce, possui suas raízes na fenomenologia a qual preconiza a experiência como ponto de partida ao conhecimento.

¹ Entre estes pode-se citar: Ludwigeven BERTALANFY (Ecologia e teoria geral dos sistemas) que denomina “isomorfismo” à harmonia e “teleologia” ao Tao. Citado por Luis RACIONERO. Textos de estética taoista, p. 20.

² Umberto ECO. Obra aberta. p. 24.

Intuindo-se que somente por meio de um trabalho de ateliê poder-se-ia definir uma intencionalidade, realizou-se aquarelas e exercícios de pintura *sumi-e*³, buscando-se uma interação dialógica entre o “fazer” e o “pensar”.

Neste percurso, tendo-se partido da conceituação da aquarela tanto no Oriente como no Ocidente, analisou-se, em seguida, os princípios essenciais da pintura *sumi-e* à luz da semiótica para que esta técnica pudesse ser usada como parâmetro à da aquarela. Finalmente esboçou-se uma análise das obras realizadas unindo-se desta maneira a parte prática à teórica e instituindo-se nesta circularidade uma poética.

O sentido da aquarela

A água constitui o ponto comum entre a pintura *sumi-e* e a aquarela e o substrato filosófico desta investigação, a qual relacionamos metaforicamente com o Tao, “o caminho” ou, como preferimos, na terminologia de Richard Wilhelm⁴, “o sentido”. O taoismo é a grande contribuição da China à cultura mundial, preconizando a integração do homem no eterno fluir da natureza. O primeiro princípio taoísta e também o mais sutil é o Wu-wei.

“Literalmente poderíamos traduzir como “não ação, porém mais apropriado seria “agir sem constringir”: mover-se de acordo com o fluxo da natureza, imagem esta que corresponde à palavra Tao, e que pode ser melhor compreendida observando-se a água e sua dinâmica. (...) O espírito do Wu-wei consiste em fazer curvas em vez de ângulos, e por esta razão todo o mundo biológico é curvilíneo, sendo que a água é seu principal componente. Conforme

³ As aulas de pintura *sumi-e* estão sendo assistidas, a partir de 1992, na Aliança Brasil-Japão, em São Paulo, e são ministradas pelo professor japonês, nascido em Kyoto, Massao Okinaka.

⁴ Richard WILHELM. *I Ching*. O livro das mutações, p. 8, rodapé.

disse Lao-Tzu, embora a água seja macia e fraca ela invariavelmente faz ceder o duro e o forte ⁵.

Graças ao seu veículo, a água, a aquarela possui na fluidez a sua principal qualidade, caracterizando-se o seu processo de realização pela espontaneidade.

"Para o taoista as virtudes da água são especialmente louvadas, sobretudo a sua espontaneidade. A água não ataca objetos inexpugnáveis, mas sempre acha um jeito de contorná-los. Os rios, embora procurem o nível mais baixo e o curso mais fácil, não deixam nunca de atingir o mar. O jogo dialético entre forças opostas, como polaridade de uma mesma coisa e não como dualidade interagem conduzindo à sua fusão e síntese". ⁶

A filosofia oriental nos conduz a um conceito de progresso compreendido como um eterno retorno, que pode ser simbolizado pelo sinal de "infinito", o qual se contrapõe ao conceito ocidental caracterizado pela linearidade voltada para uma só direção. Compreender-se esta idéia do "eterno retorno" é importante para que se possa entender como ao oriental desagrada a idéia de ruptura e como lhe apraz a noção de progresso ligada à de tradição. É portanto neste contexto que se insere a aquarela, a qual graças à sua identificação com a fluidez da água é uma técnica icônica por excelência, situando-se no cerne da concepção estética peirceana.

"O cenário do pensamento inventivo parece ser, desde logo, como queria Peirce, o quali-signo, o ícone genuíno, pura aptidão de similaridade enquanto não atualizada em um objeto, em nível de primeiridade portanto ⁷.

Conclui-se que a noção de ícone tão valorizada na estética de Peirce, contém a idéia de "espontâneo". Este conceito essencial à compreensão da técnica da aquarela será analisado por meio de uma abordagem sincrônica, comparando-se a aquarela com a

⁵ Al Ching-Liang HUANG. *Expansão e Recolhimento*, p. 16.

⁶ Julio PLAZA. *Tradução Intersemiótica*, p. 180.

⁷ Júlio PLAZA. *Apostila. Estética Peirceana*, p.1.

pintura *sumi-e*. Não podemos fugir, no entanto, a uma visão histórica complementar, sem a qual seria impossível essa compreensão. Será vista, portanto, a evolução da pintura com tinta na China, desenvolver-se no Japão, passando a se constituir no que se designa na atualidade por pintura *sumi-e*, para chegar-se à aquarela propriamente dita, que é a praticada no Ocidente.

Evolução da pintura na China

A origem da pintura com tinta confunde-se com a da escrita, a qual derivou-se da pictografia, sendo que os caracteres atuais são formas evoluídas e sistematizadas de desenhos primitivos.

Na China, a partir da dinastia Han (260 a.C. - 220 d.C.), já existiam monumentos figurativos como baixo relevos e a partir do século IV, pinturas murais.

A pintura sempre foi considerada pelos chineses não como simples obra manual, mas como ofício voltado à erudição e à cultura. Para se ter uma idéia do apreço em que era tida basta lembrar-se que juntamente com a caligrafia e a poesia, constituía o que se denominava “as três perfeições”.

Durante os séculos II e III de nossa era, com o aperfeiçoamento dos pincéis de escrever começou o emprego de papel e tinta dando origem à escrita cursiva muito diferente dos caracteres arcaicos. A pintura chinesa sempre esteve intimamente ligada a esse tipo de escrita. (Fig. 1)

Entre os séculos IV e VIII, “a arte de pintar *os homens e as coisas* sofre uma primeira transformação”⁸. Faz-se assim referência à intervenção da arte budista que apareceu na China no século VI sob a forma da arte indo-grega do Gandara já transformada pela passagem pelo Turquestão ocidental.

⁸ Raphael PETRUCCI. *Les peintres Chinois*, p.33.

A seita budista denominada Ch'an, que no Ocidente é conhecida pela forma japonesa da palavra Zen, cujos antepassados haviam encontrado refúgio espiritual no taoísmo, preconiza que o único caminho para se atingir a verdade é pela contemplação da natureza. Vem daí o grande interesse pela pintura da paisagem, usada para se expressar o inexpressável.

O período realmente vivo do budismo chinês está compreendido entre os séculos VII e X, época da dinastia Tang. No início desta época praticava-se um desenho de analista atento e detalhado, de extrema delicadeza mas que jamais chegou à afetação. (Fig. 2) A arte da dinastia Tang caracteriza-se pelo senso do grandioso.

Mas essa procura paciente, característica das épocas que precedem as grandes sínteses, foi ultrapassada por um pintor legendário, Wou-Tao-Tsen (680 a 760 d.C.), considerado um dos quatro mestres do primeiro período, o qual valendo-se das obras dos precursores, realizou uma obra em que uniu o vigor do traço ao valor do tom, podendo assim afirmar as coisas em toda a magia de sua estrutura essencial. Infelizmente as obras desse mestre não chegaram nos nossos dias e podem ser conhecidas apenas pelo que pode ser a cópia dos originais, no templo de Daitokoyi, em Kyoto, no Japão.

Mas o essencial foi que essa exploração paciente das formas deu origem a todo um movimento que criou a moderna pintura na China e se caracterizou pela separação em dois ramos, a escola do Norte e a do Sul. Estes nomes não devem, no entanto, ser tomados ao pé da letra visto que não possuem relação com o norte e do sul do país mas apenas definem dois estilos, ligados a duas seitas distintas do movimento Ch'an, poderoso e rude na escola do Norte, melancólico e sonhador na escola do Sul. (Fig. 3, 4 e 5)

Li Ssen-him e seu filho Li-to (VIII Século) são considerados como fundadores da escola do Norte. Diz-se que o primeiro usava cores violentas, colocadas quase puras e acentuadas, às vezes, por toques de tinta dourada. Nenhum original de seu pincel chegou até nós existindo apenas quadros atribuídos ao seu filho.

A fundação da escola do Sul é atribuída a um grande paisagista, Wang Wei⁹, que, além de pintor foi poeta, escritor e terminou sua carreira como monge budista. A pintura monocroma de tinta da China foi, segundo os textos, praticada por ele pela primeira vez. Esta pintura, diretamente ligada à prática da caligrafia, constitui o que se chama tanto na China como no Japão, “pintura de letrado”.

É desta época também a pintura que se utiliza de uma cor mineral dominante, cujas nuances podem ir de um verde malachita a um azul de *lapis-lazúli* chamada pelos chineses de *lono ts'ing*, e que foi utilizada principalmente por Wang Wei, associando-se mesmo a denominação desta técnica ao seu nome. Este pintor descobriu os princípios que regem o desvanecimento das cores e das formas na distância (tal como sucedeu no Ocidente graças a Leonardo da Vinci) e passou a pintar a paisagem por si mesma.

“Ao meio das tintas azuladas, ele pintava as massas longínquas da paisagem. As montanhas formando tela nos fundos, as massas de árvores perdidas na distância, eram determinadas pelas tintas azuladas que as camadas de ar dão aos objetos afastados. Mas, à medida que se aproximam dos primeiros planos, as cores próprias começam a dominar; assim as tintas azuladas se degradam mais e mais para passar nas encostas ervaçadas a um verde brilhante e fresco e, nas folhagens das árvores, à sua tinta natural. Frequentemente as brumas espessas espalhadas ao pé das montanhas, apagam os contornos e contribuem a afirmar mais ainda a impressão de extensão que se desprende da pintura”¹⁰.

Compreende-se que essa procura do valor tonal levou facilmente à pintura monocroma com tinta da China que, realizada primeiramente por Wang Wei, segundo testemunhas históricas, passou a constituir-se num estilo que mais tarde viria a denominar-se *sumi-e* e que é considerada a principal corrente da arte do Extremo Oriente.

⁹ Pode-se comparar o tempo de Wang Wei com o XV^o século florentino ao qual pertenceram Pisanello, Verocchio, Guirlandaio e Masaccio

¹⁰ Raphael PETRUCCI. *Les Peintres Chinois*, p. 47.

Se a época de ouro da poesia foi a dinastia Tang, o mesmo se pode dizer da pintura e da cultura em geral em relação à dinastia Song. Do ponto de vista da pintura foi criado nesta época um mundo imaginário mais belo que o real onde o tom e as cores eram usadas em evocações sutis com grande senso de sobriedade, alcançando um nível que dificilmente será ultrapassado. Foi nessa época que a filosofia confuciana trouxe à China uma nova concepção de Estado.

Além dos pintores da linhagem de Wang Wei, aparece na época Song um outro pintor, Mi Fei (1051 - 1107) que fundou uma escola de estilo bem singular, constituindo-se no apogeu do monocromo e que irá influenciar épocas posteriores, principalmente em relação ao golpe do pincel, valorizando-se por si mesmos, a delicadeza e o vigor do traço. (Fig 6)

Nesta época, foi fundada a Academia de Caligrafia e Pintura que acabou ocasionando vícios formais que levaram a pintura ao maneirismo e ao preciosismo chegando às formas estereotipadas e ao gosto pelas cores brilhantes do final desta dinastia que coincide com a invasão mongol.

A época dos Yuan (séc. XIII ao XIV) aparece como uma transição, religando a dinastia Ming à Song. Os bárbaros invasores admiraram o estilo do norte com suas cores poderosas e seu desenho escultural que se aproximava mais de seu espírito que o estilo monocromo, característico do sul, que lhes parecia débil e incompreensível.

Mas com a aproximação da época dos Ming, os velhos mestres da dinastia Tang voltam a inspirar os pintores. São desta época as pinturas feitas sem um desenho prévio a que os chineses chamaram *bokkotsu* ou *mokkotsu*, que literalmente significa “sem osso”, ou seja, sem nenhum tipo de contorno.

A dinastia Ming (séc. XIV ao XVII) traz ao poder o sentimento de nacionalidade com a expulsão dos dominadores estrangeiros; mas, do ponto de vista da pintura, é a convenção que prevalece com a instituição de concursos públicos onde o

uso de fórmulas tornou-se um lugar comum entre os pintores acadêmicos. Mas ao lado dessa pintura alegórica outros pintores continuaram a tradição dos grandes mestres.

Finalmente na época Ts'ing (séc. XVII ao XX), a pintura continua na tradição da época anterior, de sentido realista. Quase todos os artistas desta época trabalhavam “à maneira” de um velho mestre, tentando conseguir a perfeição técnica por meio da semelhança com o modelo, o que privou a pintura chinesa de seu conteúdo espiritual. Mas não se pode esquecer que, como em todas as épocas, houve a presença de grandes nomes entre os quais está o de Shi Tao, pintor e teórico, criador do método da “pincelada única”¹¹, verdadeira apologia do espontâneo na arte. (Fig. 7 e 8)

Concluindo esta visão histórica da pintura chinesa vê-se destacada a preocupação espiritual que impregna toda essa arte voltada especialmente para a paisagem realizada com uma grande nobreza.

A pintura *sumi-e* no Japão

Durante a dinastia Ming (séc. XIV ao XVII) houve uma grande influência da China sobre o Japão, iniciando-se neste país a pintura *Ukiyo-e*¹². Desde o século XIV e começo do século XV, os pintores chineses vieram se estabelecer no Japão e entre estes, o pintor Jou-sue (Josetzu, em japonês) que deixou a China, onde a predominância da arte oficial tornava difícil toda carreira independente, e se fixou no Japão, trazendo para

¹¹ O conceito da pincelada única baseia-se no fato de que a unidade abarca o universal. Pela receptividade o artista não imita as coisas da natureza mas o processo mesmo da criação universal que se dá a partir do Uno, gerador do Dois (Yin, Yang) que por sua vez gera o Três (Céu, Terra, Homem) do que surge a infinidade de seres. Citado por Isabel Cervera. Ensenanzas sobre pintura del monge Calabaga Amarga. Shi tao. In: El Paseante, 20,22, p. 104.

¹² A palavra *Ukiyo-e* pode ser traduzida como “mundo flutuante” ou “mundo que passa”. São pinturas populares e gravuras do período Edo (1600-1867). No Edo tardio as xilogravuras ultrapassam as pinturas em popularidade. Este estilo sucedeu o gênero de pintura tradicional japonês, o *Yamato-e* (séc. XI) e celebrizou atores, beldades, eventos e cenas do dia-a-dia.

este país a tradição Song e Yuan e iniciando uma grande escola cujo chefe foi Sesshū Tōyō. (Fig. 9)

A esta pintura monocroma originária da China e que chegou ao Japão há mais de 500 anos dá-se atualmente o nome de *sumi-e*. *Sumi* significa tinta negra e *e* pintura, sendo portanto o seu significado literal “pintura com tinta negra”, mas na realidade a pintura *sumi-e* é muito mais que isso ¹³. Nas palavras de Shozo Sato, artista que pratica esta arte contemporaneamente, “mais que uma arte é um caminho – uma senda ao longo da qual coração e mente funcionam de acordo” ¹⁴.

Sesshū Tōyō, considerado por muitos como o maior artista do *sumi-e* no Japão, deu origem ao que viria a se tornar mais tarde um dos ramos desta pintura - a escola de Kano, fundada por Kano Massanobu (1453-1490). Essa pintura assemelha-se à pintura chinesa dos períodos Song e Ming, possuindo a mesma ousadia no pincel, a mesma finura e os mesmos traços vigorosos. Como iniciadora da paisagem na arte japonesa, procura seus motivos na natureza mas, ao contrário dos artistas europeus desta época, sua cópia lhes parece um contrasenso:

”O que eles procuram é a evocação poética, a expressão, por assim dizer imaterial, por meios simples e nos dando apenas o indispensável. Uma paisagem japonesa tem para nós a aparência de um esboço (...) Entre as qualidades dos pintores japoneses, é preciso colocar no primeiro grau a virtuosidade do traço e também uma habilidade extraordinária que lhes permite obter efeitos pelo simples esmagamento do pincel” ¹⁵.

¹³ Segundo depoimento do Prof. Massao Okinaka, a palavra *sumi-e* significa realmente “carvão”, pois nesta tinta estão contidos o fogo e a água, elementos fundamentais da natureza. Embora o *sumi* seja uma tinta preta, considera-se que possui cinco cores: o vermelho (o fogo), o azul (a água) e o amarelo (a terra), além do preto que contém todas as cores e do branco que simboliza o vazio.

¹⁴ Sato SHOZO. *The art of sumi-e*. 1953.

¹⁵ Henry MARTIN (org). *La grammaire des styles*. p. 35.

Bem mais tarde, no século XVIII, foi fundada em Kyoto, pelo pintor Maruyama Okyo, uma escola naturalista de *sumi-e*, que escolhe motivos simples da realidade para a sua expressão. Originária desta escola é a pintura *sumi-e* praticada pelo Professor Okinaka.

Definindo poeticamente o *sumi-e* este mestre assim se expressou:

“*Sumi-e* é a arte do Fogo e da Água,
Sumi é micropartícula procurada pelos antigos,
 Ela foi preparada pela reunião de fumaças,
 que emanam de vários pequenos fogareiros.
 Esse *sumi* flutua sobre águas límpidas,
 e vai se difundindo pelo infinito.
 Mas também se transforma em neblina,
 em nuvens,
 que buscam o céu.
Sumi embebe o papel, se espalha e rasga,
 sobre o papel *Sumi* corre, para e baila,
 É a sombra do espírito que resfolega”¹⁶.

Ligada à postura Zen que tanta influência exerce atualmente sobre a arte e o pensamento ocidental, a pintura *sumi-e* é um caminho que conduz ao *satori* ou iluminação¹⁷, assim como a arte da espada, a cerimônia do chá e tantas outras artes orientais que ultrapassam sua própria expressão no aprimoramento do caminho espiritual.

A aquarela no Ocidente

Viu-se que a aquarela remonta a origem do papel que aconteceu no século II de nossa era. Materialmente a tinta aquarela é constituída por pigmentos corantes de

¹⁶ Massao OKINAKA. Apostila, 1995.

¹⁷ Pode-se definir *satori* como a visão intuitiva das coisas, em contraposição ao conhecimento intelectual e lógico. Citado por Daisetz Teitaro SUZUKI: *Satori ou a aquisição de um novo ponto de vista*. In: Introdução ao Zen. Budismo

origem mineral, vegetal e animal, aglutinados com água e goma arábica ao qual se acrescentam mel e um agente conservador. Sua característica principal é a transparência que ocasiona a luminosidade da cor e constitui a riqueza potencial desta técnica.

Já no antigo Egito, pinturas chamadas então de miniaturas foram pintadas com cores transparentes obtidas por pigmentos aglutinados com goma arábica e clara de ovo. Até o século IX, tanto na Grécia como em Bizâncio, a maioria das miniaturas eram pintadas com aquarela opaca que mais tarde teve seu uso alternado com a transparente, procedimento que se estendeu até a baixa Idade Média. Entretanto, essas primeiras experiências ficam muito distantes do que hoje considera-se como uma aquarela.

Na época do Renascimento, vários artistas realizaram aguadas sobre desenhos que hoje chamaríamos de desenhos aquarelados. Entre estes destacou-se Albrecht Dürer (1471-1528), de Nuremberg, um precursor da aquarela como técnica independente de pintura ¹⁸.

No entanto, o sentido de técnica auxiliar prevaleceu, a partir dessa época, por mais trezentos anos. Cenini, artista e educador italiano que em 1390 escreveu *O Livro da Arte*, preconizava: ... “E depois de fixar e acentuar o desenho, sombrearás as formas com lavados de tinta” ¹⁹. Vê-se que os artistas seguiram à risca esses conselhos realizando aquarelas monocromáticas, geralmente com cores sépia, que depois eram transformadas em murais ou importantes quadros a óleo.

Com esse mesmo espírito foram realizados, em épocas posteriores, apontamentos ao ar livre empregando papéis de cor cinza ou pintando previamente o fundo com amarelo ocre sobre o qual pintavam com sépia e água. A aguada monocromática pode ser considerada a precursora da aquarela. Grandes artistas como Constable, Lorrain e Poussin realizaram aquarelas monocromas ao ar livre e podem ser

¹⁸ Na realidade a aquarela é considerada atualmente uma técnica peculiar que ora se aproxima mais das características do desenho, ora se identifica mais com a pintura.

¹⁹ José M. PARRAMON. *El Gran Libro de La Acuarela*, p. 18.

considerados iniciadores da escola inglesa de paisagem, tendo influído nos artistas que a partir do “Grand Tour”, a moda de viagens a Roma, deflagaram o uso da pintura à aquarela.

As águas fortes vendidas pelos italianos eram frequentemente aquareladas e isso levou o artista inglês Paul Sandby a estudar métodos e fórmulas para pintar à aquarela. Sua técnica influenciou vários artistas ingleses que passaram a pintar paisagens de seu próprio país nesta técnica. Estes conceitos elaborados por Paul Sandby, considerado “o pai da aquarela”, foram seguidos durante 30 ou 40 anos pelos aquarelistas ingleses. Entre estes pode-se nomear William Pars, que pintava sem contornos dados pelo lápis ou a pena e realizou inúmeras aquarelas de edifícios antigos, consideradas verdadeiras obras primas; Francis Towne que, ao contrário, limita as formas por meio de finos contornos que desenhavam os corpos iluminados com um colorido mais atrevido e John Robert Cozens, qualificado por Constable como “paisagista genial, todo poesia” e que pintava com uma gama limitada de grises, sienas, verdes e azuis lembrando o estilo *lono ts'ing* da arte chinesa já mencionado. Cozens estudava tão intensamente a composição que cada quadro transformava-se num poema sendo considerado o precursor do Movimento Romântico na Inglaterra e influindo poderosamente nos artistas da geração seguinte entre os quais estão Girtin e Turner.

Em 1804 foi fundada a primeira Sociedade de Aquarelistas e no ano seguinte realizou-se a primeira exposição especificamente de aquarelas que aconteceu como uma reação à condição secundária em que as aquarelas admitidas nos salões da Real Academia de Londres eram tidas em relação aos quadros a óleo. Esta injusta discriminação aborreceu os aquarelistas que resolveram fundar a mencionada Sociedade e a organizar seu próprio salão.

Nos fins do século XVIII conheciam-se artistas famosos como Hogart, Reynolds e Gainsborough que preconizavam o mérito e o valor da aquarela e a utilizavam como meio de expressão. A temática da aquarela se ampliou com Henry

Fuseli e Willian Blake e foi praticada na Inglaterra por milhares de aficionados sendo, mais tarde, considerada a “Arte Nacional Inglesa”.

O grande incentivador da aquarela em Londres foi um médico, o Doutor Monro, que tinha esta técnica como hobby. Pintava, colecionava quadros e era amigo de artistas, terminando por instalar em sua casa uma academia para jovens que quisessem se aperfeiçoar na aquarela. Entre estes estavam Turner, Girtin, Cotman, Cox e De Vint, que logo seriam os maiores artistas ingleses dos séculos XVIII e XIX.

Entre todos, destaca-se Joseph Mallord Willian Turner, que explorou todos os recursos da aquarela, multiplicando-os e chegando em certas obras à perfeição. Realizou quatro viagens à Itália, pintando em Veneza o que se considera os efeitos de luz e cor mais significativos de sua obra. (Fig. 11) Sua pintura influenciou os impressionistas franceses e até hoje é atual pois adquiriu a forma característica da aquarela moderna. Do ponto de vista técnico isto reflete-se no uso de reservas e diluições de tinta assim como de raspagens que começaram desde então a ser utilizadas pelos aquarelistas.

Pintando a natureza e dando especial atenção à atmosfera, freqüentemente em seus processos dinâmicos, Turner concebe as aquarelas principalmente do ponto de vista estético, percebendo na arte algo paralelo mas não idêntico à realidade. Desse modo interpreta a paisagem com uma visão contemporânea da arte.

Depois do êxito da pintura à aquarela na Inglaterra, esta se difundiu por toda a Europa e Estados Unidos da América. Em nosso século grandes artistas usaram esta técnica como um dos principais meios de expressão e é interessante de se notar que a primeira pintura abstrata, realizada por Kadinsky em 1910, foi uma aquarela.

Nota-se, por esse resumo histórico, que a aquarela é um meio peculiar de expressão, tanto que os artistas que a praticam procuram agrupar-se em sociedades e definir uma filosofia subjacente à sua técnica, mais ligada às próprias virtualidades do que às rupturas características da modernidade. Segundo Renina Katz, “a aquarela é o

colóquio em lugar do discurso” e completa, “ela determina o espaço conveniente para um envolvimento que substitua o impacto pela revelação”²⁰.

Observa-se que na aquarela contemporânea há uma preocupação em se explorar as características da própria técnica, num processo metalingüístico em que procura-se sobretudo exercer a linguagem poética.

²⁰ Enoch SACRAMENTO. In: Aquarela - tinta, pincel, água, papel. Catálogo.

2 - Os elementos essenciais da pintura *Sumi-e* e as categorias de Peirce

De teu olho eu sou um olhar.
EMERSON

A pintura *sumi-e*, como técnica oriental, difere das técnicas ocidentais pela ênfase no espírito e pela total indiferença pela representação literal.

Segundo o professor Okinaka, a pintura *sumi-e* originou-se da pintura monocroma usada principalmente pelos literatos da escola Nanga, pertencente à classe governamental. Mais tarde com o enriquecimento dos comerciantes, a pintura começou a expandir-se em seu meio. Data desta época a denominação dada à pintura monocroma de *sumi-e*.

Essa pintura fundamenta-se no Zen-budismo, o qual preconiza a impossibilidade de se chegar ao verdadeiro conhecimento através das palavras. A arte constitui uma tentativa de encontrar a alma do sujeito e a essência das coisas. Referindo-se à diferença que se manifesta em cada arte específica e ao caminho Zen assim se expressou Eugen Herrigel: “Em cada uma dessas artes visa-se a uma descontração física e espiritual ao lado de uma mudança interior, que não será tão radical como a do Zen propriamente dito”¹.

Para que uma pintura possa ser chamada de *sumi-e* tem que reunir as virtudes de qualidade e espontaneidade ao mesmo tempo em que deve ser capaz de comover a sensibilidade de quem a contempla.

A pintura *sumi-e* possui três elementos essenciais extraídos do Zen-Budismo: o “Simples” (a energia espontânea), a “Natureza” (o modelo) e o “Simbólico” (o convencional). Por meio da análise semiótica, utilizando-se as categorias da natureza

¹ Eugen HERRIGEL. *A Arte Cavalheresca do Arqueiro Zen*. p. 126.

e do pensamento criadas por Peirce estes conceitos poderão ser melhor compreendidos².

Não é difícil perceber a correspondência entre as categorias da primeiridade, secundidade e terceiridade e os elementos essenciais da pintura *sumi-e*, os quais analisaremos mais detidamente a seguir.

O "Simples" (a energia espontânea)

A idéia de 'espontâneo' está contida na noção de primeiro (primeiridade) assim descrita por Lúcia Santaella:

"Ele é fresco e novo porque se velho, já é um segundo em relação ao estado anterior. Ele é iniciante, original, espontâneo e livre, porque senão seria um segundo em relação a uma causa. Ele precede toda síntese e toda diferenciação; ele não tem nenhuma unidade e nem partes. Ele não pode ser articuladamente pensado; afirme-o e ele já perdeu toda a sua inocência característica, porque afirmações sempre implicam a negação de uma outra coisa. Pare para pensar nele e ele já voou"³.

Estas características da primeiridade pertencem a uma forma de conhecimento não verbal, concreta, relacional, intuitiva e holística, típica de uma mente oposicional que atualmente está sendo considerada como pertencente ao hemisfério direito do cérebro.

² Através de um exame atento de como as coisas aparecem à consciência, Peirce chegou às suas categorias em 1867, denominando-as: 1) Qualidade, 2) Relação ou Reação, 3) Representação (ou Mediação). Para fins científicos preferiu no entanto a terminologia de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade, por serem palavras novas, livres de associações a quaisquer termos já existentes. "Para se ter uma idéia da amplitude e da abertura máxima dessas categorias basta lembrarmos que, em nível mais geral, a primeira corresponde ao acaso, originalidade irresponsável e livre, variação espontânea; a segunda corresponde à ação e reação dos fatos concretos, existentes e reais, enquanto a terceira diz respeito à mediação ou processo, crescimento contínuo e devir sempre possível pela aquisição de novos hábitos. O terceiro pressupõe o segundo, o segundo pressupõe o primeiro, o primeiro é livre. Qualquer relação superior a três é uma complexidade de triades". Citado por Lúcia SANTAELLA. *O que é Semiótica*. p. 52

³ Lúcia SANTAELLA. Idem. p. 59

“Segundo Peirce, na primeiridade está a “qualidade rara de se ver o que está diante dos olhos, como se apresenta, não substituída por alguma interpretação. É esta a faculdade do artista que vê as cores aparentes da natureza como elas realmente são”⁴.

Embora Peirce não tenha sistematizado uma estética propriamente dita, ela está implícita na arquitetura de suas categorias semióticas, principalmente nas noções de primeiridade, qualisigno (mera qualidade) e ícone (semelhança).

Para expressar essa potencialidade da mera qualidade, tal como aparece na experiência estética, Peirce criou o termo “Kalos” o qual definiu como a qualidade própria dos ícones estéticos. A questão estética principal seria então definir-se a qualidade que em sua presença imediata é “Kalos”.

Algumas das características dessa qualidade são: a) presença imediata não verbalizável; b) simplicidade e impartição; c) composição originária qualitativa ou seja, “deve ter uma multidão de partes tão relacionadas como para impartir uma positiva e simples qualidade imediata à sua totalidade”⁵.

Esse caráter icônico do signo estético é a característica fundamental da pintura *sumi-e* a qual não reproduz a realidade objetiva mas algo mais profundo, a imagem mental criada pelo artista, que é expressa por meio de uma analogia formal.

“A pintura oriental do Budismo Zen não se contentava em imitar a natureza, mas em apreender sua alma, seu espírito, na forma e na estrutura de seus temas. O artista oriental estava preocupado em captar as formas e leis que abrangem o Todo, em cada uma das “dez mil coisas”⁶.

⁴ Charles Sanders PEIRCE. *Semiótica*. p. 31

⁵ Júlio PLAZA. *A estética peirceana*. Apostila, p. 4

⁶ Júlio PLAZA. *As formas de produção: artesanal, industrial e pós-industrial*. Apostila ECA-USP, 1990, p.3.

Para captar a essência das dez mil coisas o artista deveria internalizar na sua prática disciplinar regras e cânones para dominar a parte material de sua arte, já que a captação do Ch'i, o princípio vital, era considerado um dom do céu, não sendo possível ser aprendido.

O "Simples" e os quatro princípios da estética taoísta

A estética taoísta exerceu uma influência capital no Budismo e conseqüentemente na pintura *sumi-e*. O seu primeiro cânone é a "Ressonância", conceito que se aproxima no Ocidente ao de "empatia", palavra introduzida pelo alemão Theodor Lips para descrever sua teoria da percepção estética. Pela empatia transferimos para as formas os nossos sentimentos.

"Segundo a visão do mundo chinesa, o universo é um sistema harmônico de ressonâncias; as partes se correspondem umas com as outras e se harmonizam no todo do cosmos. O objetivo do artista é revelar essas harmonias que subjazem na realidade e que os sentidos não podem perceber, porque tais harmonias estão feitas de materiais mais sutis que as ondas eletromagnéticas que excitam os cinco sentidos"⁷.

A possibilidade de ressonância entre os seres está fundamentada no conceito básico do estruturalismo: o isomorfismo, ou similitude de estrutura entre os diversos seres.

Assim é, que por meio de "vibrações", palavra cunhada pelos hippies e que se assemelha em seu significado ao do Ch'i, pode-se influir sobre o que nos cerca assim como receber sua influência num isomorfismo recíproco.

"O que muitos poucos sabem é que todas essas mudanças não nascem fora, mas muito no interior, na quietude e silêncio da alma. Porque quando se compreende

⁷ Luis RACIONERO. *Textos de Estética Taoísta*. pp. 36-37.

a linguagem dos pássaros não é porque os pássaros aprenderam a falar, mas porque nós, os homens, aprendemos a linguagem do silêncio”⁸.

O ritmo, o movimento e a expressão vital de cada coisa comunicados por meio da pintura é o que constitui o segundo cânone da estética taoísta, o “Ritmo vital”. Todas as linhas da natureza estão vivas porque toda a natureza se move continuamente em alguma direção”⁹.

Para captar o Ch’i que é o princípio vital que repassa toda a natureza e que traz todo o movimento da vida, a informação deve ser transmitida no menor tempo possível. Daí o sentido do “simples” como princípio da pintura *sumi-e* que se manifesta tecnicamente, no uso de uma só cor, de um só pincel e no uso do vazio na composição.

“É que pintar estados de ânimo é o mais difícil a que pode se propor um artista. Há de ter a segurança de um só luzeiro no céu, a serenidade insondável de um lago de gelo; há de se pensar como o vento, imaginar como a luz, refletir como o lago e pintar como o firmamento”¹⁰.

Este texto de uma poesia irresistível também é útil para se compreender porque a captação do Ch’i está sempre em primeiro lugar nos cânones da pintura chinesa e era considerado impossível de ser aprendido; daí o grande valor atribuído ao verdadeiro artista.

O terceiro princípio da estética taoísta “Reticência e Sugestão” assemelha-se à luz tênue e delicada do entardecer que parece conter uma mensagem — a de “dizer sem dizer. É a mensagem que não se dá; o que se sugere não se deve dizer”¹¹.

No Ocidente foram os simbolistas os que mais se utilizaram da sugestão, intuindo que a função da arte é a expressão do significado secreto das coisas. Entre

⁸ Luis RACIONERO. *Textos de Estética Taoísta*. p. 44.

⁹ Idem. p. 46.

¹⁰ Idem. p. 48.

¹¹ Idem. p. 48.

estes, Mallarmé dizia que nomear uma coisa é suprimir o gozo de descobri-la pouco a pouco. Como uma ressonância, o japonês Okakura repetia do outro lado do mundo: “... A definição é limitação, a beleza de uma nuvem ou de uma flor está em seu desenrolar-se inconsciente” ¹².

O reino da arte não é o da razão, da claridade, mas o que se situa entre a sombra e a luz, no indefinido, e sua função é tornar consciente o subconsciente.

Vê-se que este princípio é bem característico da primeiridade em sua indefinição, exigindo a participação efetiva do observador para a completude da obra.

O quarto princípio cuja chave é o “Vazio”, implica na capacidade de ver o inexistente e ouvir o silêncio, denominando-se “Solidão sonora”. Os pintores chineses “usam o que é, para revelar o que não é: as formas para revelar o vazio” ¹³. Por isso na pintura *sumi-e* o vazio é considerado tão significativo quanto a forma devendo corresponder a três quartas partes do espaço disponível.

No Ocidente chamamos *Gestalt* ao princípio de percepção em que a forma e seu fundo se definem mutuamente estabelecendo o que caracteriza o caráter unitário da percepção. Segundo este conceito a obra de arte não pode ser apreendida por partes mas depende da percepção total: física, psicológica e metafísica.

O “Simples” e os princípios da estética japonesa

A simplicidade é inerente à pintura oriental e no Japão isto ocorre não apenas em relação à pintura mas também à poesia, arquitetura e cerâmica.

Há uma palavra intraduzível, *Sabi*, que em seu sentido etmológico encerra a idéia de solidão, separação, estando de acordo com o conceito fundamental do Zen – o

¹² Okakura KAKUZO. *The ideal of the est.* Apud Luis RACIONERO. *Textos de estética taoista.* p. 50

¹³ Luis RACIONERO. *Textos de Estética Taoista.* p. 53.

desligamento do mundo dos fenômenos até se conseguir um estado de *mushiu* (esvaziamento, nada) que sugere a carência de distinção entre sujeito e objeto.

Este contato com a beleza essencial, sugerida pela ausência pode ser percebido nestes versos de Bashō, o poeta mais representativo do Japão:

Sobre o ramo seco
está pousado um corvo:
tarde de outono.

“Este que poderíamos chamar de ‘o princípio de comparação interna baseia-se igualmente nas semelhanças e diferenças dos termos. Há aqui um jogo poético riquíssimo: quietude na paisagem e na hora, obscuridade do entardecer e do corvo, tudo isso diluído num ambiente de vaguidade outonal. Nesse princípio de comparação interna não há metáfora mas as partes comparadas entre si são independentes”¹⁴.

Um conceito intimamente ligado ao anterior é o de *Wabi* o qual etmológicamente significa, pobreza, carência de bens aparentes, simplicidade. Aprofundando-se um pouco mais em seu significado vê-se que se refere a despojar-se do fictício da beleza para se conseguir um contato com o essencial, que em seus últimos elementos coincide com a idéia de vida. *Wabi* significa em última análise, sinceridade vital consigo mesmo.

Quando se consegue expressar o belo com o mínimo de recursos materiais parece que se deixa o passo mais livre à beleza espiritual. Quanto mais leve for esse meio mais pura aparecerá a beleza. Assim “Rikyu” (1520-1590), o representante mais genuíno da arte do chá é um símbolo da altura a que pode chegar a arte do *Sabi* e do *Wabi*. A austeridade em sua pessoa e em sua vida deu origem ao que se denomina estilo “*Rikyu*” cujo ideal é criar a beleza procurando evitá-la.

¹⁴ Fernando GUTIERREZ. *El arte del Japon*. In: *Summa artis*. p. 24

Esta tendência ao incompleto e imperfeito nos leva ao terceiro conceito da arte japonesa, o *Shibumi* ou *Shibui* que significa áspero, rude, inacabado. Talvez seja este o conceito mais típico da arte japonesa pois de certo modo encerra os de *Sabi* e *Wabi*.

Yanagi Soetsu (1889-1961) um esteta moderno, em sua obra "The Way of Tea" descreve como eram os objetos usados pelos antigos mestres:

"Escolheram, acaso, os mestres da Antiguidade objetos essencialmente belos para seu uso, entre aquelas obras que haviam sido feitas com o único fim de mostrar sua beleza? Nada disso. Seus companheiros mais queridos foram utensílios feitos para a vida vulgar de cada dia. A beleza que eles mais buscavam não era remota, mas próxima, ao alcance da mão. Sentiam um afeto mais cordial pela beleza paupável do que pela puramente ideal. Para eles existia uma beleza mais profunda na vida cotidiana do que nas abstrações intelectuais. Foram capazes de mudar o conceito de beleza, de algo distante, até fazê-la enormemente próxima. Para eles a verdadeira beleza se baseia na familiaridade. Deste modo uniram intimamente a beleza à vida de cada dia"¹⁵.

Percebe-se como é distinta a beleza ideal e a beleza essencial que se encerra nesse conceito *Shibui*, que expressa uma forma estética concreta.

Na pintura *sumi-e* esta beleza concreta existe na espontaneidade do traço. Entretanto, esse processo de execução espontânea difere do empregado pelos surrealistas (técnicas de pintura do inconsciente) ou do trabalho espontâneo e não dirigido dos artistas do expressionismo abstrato. A idéia de espontaneidade é a de um processo natural que ocorre depois que o pintor se satura das forças da natureza – "alimentando-se de névoas e nuvens" até atingir a unidade e identificação¹⁶.

O apreço em que era tida esta qualidade pode ser inferida pelos seguintes versos do Tao te Ching de Lao Tze:

¹⁵ Fernando GUTIÉRREZ. *El arte del Japon*. In: *Summa artis*. p. 26.

¹⁶ Harold OSBORN. *Estética e teoria da arte*. p. 103.

“Os caminhos dos homens são condicionados pelos da terra;
 Os caminhos da terra são condicionados pelos do céu;
 Os caminhos do céu pelo de Tao;
 E os caminhos de Tao pela naturalidade”¹⁷.

Constata-se que da mesma maneira que as categorias de Peirce se interpenetram os elementos essenciais da pintura *sumi-e* ligam-se entre si. Assim é que do “simples” passa-se ao de “natureza”. A natureza é a mestra do artista do *sumi-e*.

A natureza (o modelo)

A antítese da primeiridade e do simples pode ser considerada a secundidade, algo exterior ao ser e que ele apreende por meio da sensação.

“Quando qualquer coisa, por mais fraca que seja atinge nossos sentidos, a excitação exterior produz seu efeito em nós (...) Tendemos a identificar o nosso ego com o estado anterior e a sentir o não ego como aquilo que avança sobre nós, ou sobre o qual nós mesmos avançamos”¹⁸.

A natureza aparece como o objeto da percepção que, na dualidade da filosofia ocidental, foi sempre considerada como um objeto exterior, com um sentido quase antagônico em relação ao ser. Esta filosofia possui entretanto no pré-socrático Heráclito (não te banharás duas vezes no mesmo rio) um pensamento análogo ao do Oriente, em que tudo se interpenetra.

Essa harmonia na diversidade é compreendida pelo oriental a partir da idéia do Uno, o Grande Todo ou Tao, que engendra o dualismo do *yin* e *yang* que se complementam e geram, segundo suas misturas em várias proporções, as diferenças que existem entre as substâncias e objetos do universo.

¹⁷ Harold OSBORN. *Estética e teoria da arte*. p. 105

¹⁸ Lúcia SANTAELLA. *O que é semiótica*. p. 64.

Isto não ocorre para a mente ocidental dominada pela rigidez das categorias Aristotélicas. Mesmo Leonardo da Vinci, artista que muito se assemelha aos orientais por seu poder de sugestão, concebia a natureza como algo que devia ser reproduzido de maneira semelhante.

“No seu “Tratado da Pintura”, Leonardo da Vinci afirma que a pintura mais louvável é a que se conforma ao objeto imitado e ela deve imitar pelo sentido, com verdade e exatidão, as obras da natureza; prodigalizando seus conselhos a um jovem pintor, recomenda-lhe que tome um espelho para refletir o modelo vivo e compare esse reflexo com a sua obra, afim de verificar se a cópia está de acordo com o original” ¹⁹ .

Esse mimetismo característico da arte ocidental não é um apanágio do Renascimento, mas tem estado presente em toda a história da arte. É a valorização do exterior em contraposição à postura oriental, em relação à natureza, que é a expressar a sua essência.

“Não é somente a beleza externa mas a beleza inerente que é pintada. Em outras palavras, a concepção individual do artista deve sempre estar contida na pintura e ser expressiva de seu anseio e ideal” ²⁰ .

Essa valorização da expressão em detrimento da representação literal, faz com que a pintura *sumi-e* utilize sobretudo a técnica do uso do pincel derivada da caligrafia.

“No Ocidente, a técnica tem sido tipicamente considerada apenas como instrumento, um instrumento que proporciona ao artista o equipamento mecânico para comunicar a sua personalidade, concretizar o apelo emocional através da escolha e da manipulação do tema (...) Na tradição chinesa, o encanto emocional de uma pintura, seu conteúdo expressivo, a personalidade dos artistas, residem na técnica da pincelada” ²¹ .

¹⁹ Michel RIBON. *A arte e a natureza*. p. 57.

²⁰ Saito RYUKYU. *Japanese Ink-Painting*. p. 11.

²¹ Harold OSBORN. *Estética e teoria da arte*. p. 107

Porisso as pinturas mais emocionantes para o conhecedor chinês são aquelas em que o tema, para o observador ocidental, é considerado neutro – pinturas de bambus, lótus, flores, etc pois o que lhe interessa é a expressão emocional através do manejo do pincel e o bambu oferece possibilidades mais sutis de expressão do que as cenas anedóticas ou dramáticas.

Percebe-se portanto que há uma diferença bem grande em se considerar uma pintura pelo seu aspecto formal do ponto de vista da estética ocidental ou da oriental.

Na pintura *sumi-e* as características realistas são obtidas pela similaridade do traço com o objeto representado. Assim, o desenho de rochas e pedras exige um tratamento duro e áspero enquanto o de uma nuvem pode requerer o uso da técnica *nijimi*, que consiste em dar um efeito borrado além da borda do golpe do pincel.

Outra maneira de se expressar o realismo é pela expressão das propriedades fisionômicas das coisas. Assim é que o chorão exprime a idéia de tristeza, a águia a idéia de dignidade, um penhasco escarpado pode sugerir uma ameaça, e assim todas as qualidades para as quais não existem denominações precisas mas que representam o espírito das coisas.

Assim, a natureza, o segundo princípio da pintura *sumi-e* possui um caráter icônico em sua representação. O aspecto indicial ou de um realismo fotográfico, mais típico da pintura ocidental até o início deste século, era considerado pelo oriental como “um erro do vulgo e do filisteu incapaz de apreciar a beleza espiritual do trabalho do pintor e a ressonância da força da vida”²².

Pelo absorvimento no objeto, o pintor precisa estabelecer a união entre si e a força da vida caracteristicamente manifestada no objeto. Assim se exprime o espírito do artista oriental em sua união com a natureza que é a de complementaridade e não de

²² Harold OSBORN. *Estética e teoria da arte*. p. 107.

dualidade. Esta poesia traduzida do chinês para o espanhol, por Otávio Paz resume este espírito:

“CUANDO YUKE PINTA

Cuando Yuke pinta bambúes
 Todo es bambú, nadie es gente.
 ¿Dije que no ve a la gente?
 Tampoco se ve a sí mismo:
 Absorto, bambú se vuelve,
 Un bambú que crece y crece.
 Ido Zhuangzi, ¿quién otro tiene
 Este poder de irse sin moverse?”²³

Fundamentos do conceito de polaridade

Os conceitos de *Yin* e *Yang* contidos na mônada chinesa são fundamentais para a compreensão da idéia de naturalidade. Segundo a filosofia taoista o Tao engendra o dualismo negativo-positivo do *Yin* e do *Yang* que interagem continuamente, sendo esta a idéia da constância na mudança.

“Se o pensamento metafísico Ocidental tenta reduzir o Uno ao ser puro, abstrato, à homogeneidade como princípio, no pensamento Oriental este é apreendido em sua mutação, isto é, como diversidade. O pensamento chinês busca a conciliação afirmando que os elementos antitéticos encontram-se no tempo, de modo que dois estados, não coincidentes, conciliam-se ao sucederem-se no tempo, transformando-se alternadamente, um no outro. (...) A correspondência da mudança com a segunda categoria Peirceana (ação-reação, esforço-resistência, polaridade...) parece por demais evidente”²⁴.

²³ Otávio PAZ. *Cuatro Poemas sobre la Pintura*. In: *El Peseante*. p. 156.

²⁴ Julio PLAZA. *Tradução Intersemiótica*. p. 183.

A polaridade sendo a característica principal da relação do artista oriental com a natureza faz com que sua visão da arte se enquadre mais na continuidade do que na ruptura. A identificação com a natureza leva à ataraxia ou tranquilidade de espírito, fazendo com que o artista evite empregar o seu tempo em ações contrárias às da natureza. Isto significa:

“Não empenhar-se em contrariar as tendências das coisas, não pretender que os materiais desempenhem funções para que eram inadequados, não empregar a força em assuntos humanos quando o homem perspicaz podia dar-se conta de que estariam destinadas ao fracasso, e de que com outros métodos de persuasão mais sutil, ou simplesmente em deixar que as coisas sigam seu curso, se alcançaria o resultado desejado”²⁵.

A disciplina é a qualidade essencial para se chegar a esse estado de naturalidade e a razão deve guiar a ação para que as tendências naturais das coisas sejam respeitadas. Na razão – a faculdade de estabelecer relações lógicas, insere-se o simbólico, o terceiro princípio essencial da pintura *sumi-e*, o qual associaremos à terceiridade.

O simbólico (o convencional)

A capacidade de abstração característica da terceiridade está ligada à essência do conceito de signo – o de representação. Por meio da terceiridade representamos e interpretamos o mundo aproximando um primeiro e um segundo numa síntese intelectual. É o que denominamos inteligibilidade ou pensamento em signos e implica noções como: generalidade, infinitude, continuidade, difusão, crescimento e inteligência.

A generalidade tem sua antítese na noção de indeterminação e incerteza. Essa noção de irracionalidade opõe-se à visão oriental de “constância”, ou seja, de lei, que

²⁵ Joseph NEEDHAM. *O sentido Taoísta da natureza*. In: *El Pascante*. p. 41

ordena a regularidade dos fenômenos. É portanto, por meio da mediação da lei que ocorrem as mudanças.

“A concepção de constância na mudança fornece ao homem a garantia para a ação significativa, tirando o homem da submissão à natureza e tornando-o responsável. (...) Na mudança incessante imediatamente presente aos sentidos, a constância introduz um princípio de ordem garantindo a duração no fluxo dos eventos. Quando o homem aprende este princípio, ele abandonou a condição de identificação com a natureza: consciência reflexiva entra em cena. Tornar-se alerta ao que é constante no fluxo da natureza e da vida é o primeiro passo para o pensamento abstrato”²⁶.

O simbolismo característico da arte oriental tem suas raízes na escrita ideográfica originária dos pictogramas que possuíam uma estreita relação com a realidade da qual extraíam apenas o essencial à comunicação. A pintura *sumi-e* conserva esse mesmo simbolismo convencional decorrente da tradição tanto em seu aspecto morfológico quanto no semântico.

A acepção em que a palavra “símbolo” é empregada na pintura *sumi-e* é a mesma utilizada por Peirce que o define como “um signo que depende de um hábito adquirido ou nato”; e completa: “não é tanto um novo significado mas um retorno ao significado original”²⁷.

O símbolo representa seu objeto ideologicamente, mostrando-o em seu aspecto essencial. Tanto os ideogramas quanto a pintura *sumi-e* procuram mostrar a coisa e não dizer o que ela é.

“Mostrar um sentimento e não dizer o que ele é - isto é poesia. (...) Os ideogramas correm diante dos olhos do leitor como fotogramas de um filme. Isto já não ocorre com a escrita Ocidental corrente: você precisa primeiro mentalizar

²⁶ Júlio PLAZA. *Tradução Semiótica*. p. 183.

²⁷ Charles Sanders PEIRCE. *Escritos coligidos*. In: Os Pensadores. p.

as palavras e ligá-las por contiguidade a coisas ou fatos para saber o que elas significam”²⁸.

Do ponto de vista morfológico, a pintura *sumi-e* possui inúmeras normas que a percorrem o que dá à sua expressão um sentido concreto.

“As lei objetivas de composição plástica encetadas por Mondrian não diferem muito das idéias estéticas chinesas. A diferença é que Mondrian julgava necessário restringir-se ao desenho geométrico enquanto os chineses as pressupunham encerradas em todas as coisas como princípio de seu crescimento e estrutura, e o artista representativo deveria identificar-se com elas”²⁹.

São esses hábitos mentais que permanecem na pintura *sumi-e*. Uma das maneiras em que aparece o simbólico na representação da natureza é a metonímia. Apenas uma parte é suficiente para o conhecimento da totalidade do assunto representado. Esta característica, na pintura *sumi-e*, confunde-se com o primeiro princípio, “o simples”.

A própria cor possui uma conotação totalmente simbólica, muito distante do aspecto sensível próprio da arte ocidental. A pintura monocromática com sua variação sutil de tons sugere ao oriental notas de cor, tanto que se diz: se você tiver tinta terá as cinco cores.

Do ponto de vista do contexto ou do significado, o simbólico liga-se ao aspecto antropomórfico da cosmogonia oriental.

“O nome exato da paisagem é ‘as montanhas e as águas’. A montanha exprime a vida profunda da terra atravessada pelas veias nas quais circula a água. As cascatas, os regatos, as torrentes, são a aparência evidente deste trabalho interior. Ela pari as nuvens e se reveste de brumas pelo efeito de sua própria vida; ela é uma manifestação dos princípios que dirigem a vida do universo”³⁰.

²⁸ Décio PIGNATARI. *Comunicação Poética*. p.64-5.

²⁹ Harold OSBORN. *Estética e teoria da arte*. p. 101

³⁰ Raphael PETRUCCI. *Les peintres chinois*. p. 16.

Na pintura *sumi-e* atribui-se qualidades humanas a todos os seres da natureza sendo que as vezes este simbolismo é mais explícito, como é o caso “dos quatro honoráveis cavalheiros”, a orquídea (a simplicidade), o bambu (a retidão), o crisântemo (a sabedoria) e a cerejeira florida (a pureza) que significam também as quatro estações do ano. Estes motivos são utilizados para o ensino das técnicas básicas da pintura *sumi-e*, pois os traços empregados para a sua execução, assim como o espírito que eles encerram são diversos como as estações do ano. Muito bonita também é a simbologia do pinheiro, ameixeira e bambu, que representados juntos, são denominados, “os três amigos”.

Assim como a paisagem, os animais fabulosos ou reais também exprimem os princípios *yin* e *yang*. O dragão é o ancestral de tudo o que possui penas ou escamas; evoca o elemento úmido, as águas da terra, as brumas da atmosfera, o princípio celeste. O tigre é o símbolo do princípio terrestre, uma personificação dos quadrúpedes, opostos aos pássaros e aos répteis.

Outros animais mais comuns também possuem a sua simbologia. O pato ou ganso é o símbolo da felicidade e aos pares simbolizam a fidelidade conjugal.

“Representações de gansos selvagens que desde o século X foram populares na China, junto com os alagados cobertos de caniços, foram objeto de uma faceta de compreensão religiosa semelhante nos círculos Zen medievais da China e do Japão. Os gansos selvagens expostos em quatro de seus movimentos fundamentais – isto é, em vôo, emitindo seu granido, ingerindo alimentos ou dormindo - foram objeto de uma analogia com “As Quatro Posturas Dignas”. Na disciplina monástica são elas: o correto andar, o modo correto de permanecer de pé, a postura correta de sentar-se e o modo apropriado de se deitar”³¹.

³¹ Helmut BRINKER. *O Zen na Arte da Pintura*. p. 116.

Vê-se por esse texto, que o simbolismo possui uma estreita afinidade com a doutrina Budista. Eugen Herrigel descreve a irradiação da pintura Zen-Budista nos seguintes termos:

“Só conhece o poder emanado de um tal quadro quem alguma vez presenciou como no decorrer de uma cerimônia do chá, que se estende por horas a fio, a mudança de uma pintura ou de uma flor durante uma pausa altera e condiciona a atmosfera. (...) Só pode avaliar o magnetismo de uma obra de arte como essa quem constatou como os participantes deixam a sala de chá com um indescritível enriquecimento interior”³².

A pintura *sumi-e* só se completa com a participação efetiva do observador daí a necessidade de seu simbolismo que a torna acessível à compreensão. O terceiro princípio, o “simbólico”, embute os dois primeiros, a “natureza” e o “simples” assim como a terceiridade pressupõe a secundidade e a primeiridade.

Assim, a pintura *sumi-e* não é uma representação mas uma interpretação da realidade e poder-se-ia dizer como Gauguin referindo-se ao simbolismo, que sua procura dá-se não em torno do olho, mas sim, no centro misterioso do pensamento³³.

³² Eugen HERRIGEL. *O Caminho Zen*. p. 56.

³³ Jean LEIMARIE. *Simbolismo*. In: *Dicionário da Pintura Moderna*. p. 336.

3 - A Poética da aquarela

As superfícies e as cores são mais precisas do que as palavras.

GEORGIA O' KEEFFE

Comparação entre a pintura *sumi-e* e a aquarela

Comparar duas técnicas de pintura, uma oriental, outra ocidental, que revelam o espírito dos povos a que pertencem, seria uma falácia se se procurasse entre elas uma identidade formal. Em vez disso, pretende-se apenas evidenciar a grande afinidade existente entre essas técnicas, graças ao elemento comum utilizado como veículo de suas tintas – a água, o que suscita uma grande analogia em seus processos de realização.

Em ambas as técnicas existe o simbolismo da água, a qual segundo Bachelard¹ constitui uma “realidade poética completa”, significando – o feminino, a doçura, a pureza, a transitoriedade do existente. Segundo o mesmo autor é pela matéria e não pela forma que unimos a imagem ao coração e talvez aí resida a origem verdadeira desta identidade entre a pintura *sumi-e* e a aquarela pois as duas se apropriam das virtudes da água para a sua realização.

Por outro lado, a pintura *sumi-e* sendo mais concreta, ou seja, possuindo uma codificação mais precisa, pode servir como paradigma à aquarela cujo “modus” é mais singular.

Para realizar-se essa comparação de um modo objetivo serão utilizados os níveis de análise morfológica, do significado e da significação que correspondem às categorias da primeiridade, secundidade e terceiridade.

¹ Gaston BACHELARD. *A água e os sonhos*, p. 17.

Análise Morfológica

O nível morfológico refere-se à sintaxe ou às relações formais entre os signos considerados no plano gramatical. Será feita uma comparação entre os elementos da pintura *sumi-e* e os da aquarela, do ponto de vista de suas características materiais, formais e composicionais.

SUMI-E

AQUARELA

Elementos materiais

Sumi (tinta preta)	Tinta aquarela a cores
Gansai. Tinta colorida composta por pigmentos naturais.	Pigmentos em sua maior parte artificiais.
Papel arroz ou similar. Para exercícios é usado o papel filtro	Papel para aquarela de fibra de algodão ou similar.
Pincel composto de pelos de, no mínimo, dois animais, geralmente texugo e ovelha.	Pincel de pelos de marta.
Formato dos pincéis: redondo e pontudo. Utilização de trinchas.	Principalmente o formato redondo e o quadrado.
Para exibição usa-se o papel sem vidro.	Mais comum o uso do papel com vidro.

Elementos Formais

Execução do escuro para o claro.	Execução do claro para o escuro.
Linhas de diversas espessuras e tonalidades	As linhas são pouco usadas.
Desenho linear.	Uso de luz e sombra.
Texturas obtidas pela maior ou menor quantidade de água utilizada, obtendo-se efeitos de raspados e borrões.	As manchas constituem a predominância e caracterizam-se pela utilização da cor e da transparência.
Uso do papel molhado para a técnica <i>haboku</i> onde a tinta é depois colocada esfregada.	Aguadas fluidas.

Direção determinada do traço da esquerda para a direita e de cima para baixo.	As pinceladas são livres.
Pinceladas únicas.	Admitem-se sobreposições.
Vários tons na mesma pincelada.	Uma tonalidade por vez.
Predominância no uso do pincel (traço).	Predominância no uso da tinta (cor).
Parcimônia no uso da cor.	Cores usadas livremente.
Postura e respiração especiais baseadas na ioga.	

Elementos Composicionais

Espaço ideográfico (rolos horizontais e verticais).	Espaço realista (quadro).
Considera-se que o observador está no centro do quadro..	O observador olha o quadro como se estivesse numa janela
Perspectiva cavaleira e aérea.	Perspectiva linear e aérea.
Espaço vazio correspondente a $\frac{3}{4}$ partes da composição	Tendência ao preenchimento total do espaço
Estrutura triangular.	
Predominância do ritmo.	Predominância da geometria.

Ressaltando-se as diferenças morfológicas entre as duas técnicas fica evidente na pintura *sumi-e* o traço, o preto e o vazio enquanto na aquarela aparece a tinta, a cor e a mancha.

Entretanto, em seu conjunto, os trabalhos realizados em *sumi-e* ou em aquarela possuem uma similaridade formal. Na pintura *sumi-e* contemporânea há uma tendência para o uso da cor, misturada com a tinta sumi, ou usada como um contraponto à tinta preta (Fig. 10). Na aquarela contemporânea aparece ao lado da mancha a tendência ao uso do traço em texturas e sinais diversos (Fig. 12).

Análise do Significado

Decorrente do contexto em que estas técnicas existem, o seu significado ou conceito é diverso, sendo predominantemente espiritual na pintura *sumi-e* e mais materialista na aquarela.

Desse aspecto essencial decorre o simbolismo da pintura *sumi-e* e o realismo da aquarela que implicam numa tomada de posição radical em termos estéticos – no primeiro caso há a subordinação da arte a um plano superior, transcendental, enquanto no segundo caso a filosofia adotada é a da “arte pela arte”, que caracteriza a arte ocidental a partir do Renascimento.

O simbolismo oriental difere das alegorias de nossa cultura clássica por estar mergulhado no contato com a natureza diante da qual o homem experimenta o sentimento da imensidão. Vê-se perfeitamente o lugar do homem em relação à natureza pela proporção de seu tamanho em relação à paisagem (Fig. 4).

Este simbolismo decorre da religião budista que considera o mundo, assim como tudo o que nele existe como mera ilusão.

Na aquarela, pertencente à cultura ocidental, essencialmente materialista, embora os temas sejam similares aos da pintura *sumi-e*, havendo um predomínio da representação da paisagem e de elementos naturais, a concepção do artista é profana, ligando-se mais ao pitoresco e à beleza sensual.

A pintura *sumi-e* possui normas que estabelecem um sentido definido, uma ideologia, tendo um caráter mais contemporâneo em sua investigação. Isto reflete-se na indiferença pelo assunto pois seu interesse primordial reside em sua sintaxe, na concretude de sua forma.

Este é o caráter da arte atual que vê na própria forma o seu conteúdo, sendo aliás o conceito essencial de “formatividade” palavra chave da estética contemporânea.

A aquarela liga-se à concepção romântica da arte que possui como objetivo a expressão do belo, enquanto a pintura *sumi-e* tem uma postura mais racionalista, procurando uma lei presente no interior de todas as coisas. Portanto, esta é mais pensamento enquanto a aquarela é mais sensibilidade sendo que a soma das duas constitui a completude em termos de realização artística. Este é o sentido de universalidade que vê na interação das culturas assim como na das técnicas artísticas que lhes pertencem, um acréscimo, contribuindo também a uma interpretação mais objetiva da obra de arte.

Análise da significação

Pode-se considerar o “modus” da pintura *sumi-e* essencialmente icônico enquanto o da aquarela é mais indicial.

As normas que permeiam a pintura *sumi-e* tornam a sua decodificação por parte do fruidor da obra mais acessível. Procurar a lei que regulamenta os fenômenos difere do sentido de causalidade próprio da cultura ocidental, proporcionando uma teleologia em relação ao existente.

A conduta mais holística dos povos orientais contribui, do ponto de vista artístico, à concretude da obra. Na arte ocidental, as tentativas de fuga ao mimetismo ilusionista levaram à deformação, à abstração e ao surrealismo, tendências que no fundo rebelaram-se contra o realismo, mas não encontraram outro caminho, como é o caso da arte oriental. Assim, neste paradoxo – que na natureza se encontre a verdadeira abstração, a abstração da lei, expressa no modo de realização da obra, está a riqueza da poética da arte oriental e mais especificamente da pintura *sumi-e*.

Conclusão

Uma poética não pretende ditar normas mas apenas seguindo o conceito de formatividade que vê no próprio fazer o “como fazer” dirigir sobre este, alguns princípios norteadores. Neste caso, estes princípios encontrados no Oriente foram eficazes no sentido de revelar-se na aquarela a mesma poesia da pintura *sumi-e*, a qual decorre de sua forma indissociável do conteúdo, o que lhe confere um caráter icônico, característico do eixo estético da linguagem.

Sendo quase totalmente destituída de corporeidade devido à transparência da tinta, a aquarela fica praticamente reduzida a uma expressão formal o que favorece uma procura ligada à própria linguagem.

De um ponto de vista mais filosófico a aquarela distingue-se das outras técnicas de pintura pela ênfase no sentido espiritual da vida.

Talvez por algum tipo de simbiose, o aquarelista se aproprie das virtudes da água, principalmente de sua capacidade de adaptação e constância, para, por meio do macio e do fraco conseguir a vitória sobre o duro e o forte.

Tomando-se como exemplo a pintura *sumi-e*, com certeza a aquarela ficará enriquecida, tanto em seu aspecto técnico quanto no filosófico. Sendo a procura do conhecimento, assim como para a ciência, a tarefa primordial da arte, será neste sentido que deverá convergir o esforço de cada artista. Só assim, num trabalho consciente, poderá ser construída uma poética compatível com a técnica escolhida que, como viu-se, é fundamental ao significado que se deseja imprimir à arte e à existência.

Análise das aquarelas realizadas

Embora observando-se as aquarelas realizadas “da maneira como a obra está feita” possa se deduzir “o modo pelo qual ela queria ser feita”², deseja-se por meio de uma análise, tornar mais claro esse processo.

Analisar a estrutura de uma obra é uma das possibilidades de tornar explícita a sua poética. A outra, de cunho mais subjetivo, relacionada com as intenções do artista no decorrer do processo criativo, está implícita nesta investigação teórica.

Pensou-se, num primeiro momento, na utilização das características formais da pintura *sumi-e* na aquarela, mas constatou-se que desta maneira haveria uma perda qualitativa desta última, a qual caracteriza-se essencialmente pelo uso da cor e da transparência. A influência da pintura *sumi-e* aconteceu principalmente no plano ideológico que se manifestou formalmente numa exigência de qualidade.

Optou-se por um trabalho abstrato que se situa no limite da figuração. Percebe-se configurações que são utilizadas como ponto de partida e que foram encontradas justamente por estarem sendo intuitivamente procuradas.

Será considerado, para esta análise, como signo, o conjunto de 20 aquarelas realizadas em interação com a investigação teórica e que possuem um sentido similar.

O fundamento do signo é a idéia de transmitir com a aquarela a essência da própria técnica, num processo metalinguístico.

Sendo abstratas, o objeto das aquarelas confunde-se com o próprio signo. As letras e imagens utilizadas possuem um significado apenas formal, estando totalmente desvinculadas de seu sentido original. Entretanto, as cores, formas, texturas e aguadas expressam atitudes e sentimentos.

² Conceituação de “poética”. Umberto ECO. *Obra Aberta*, p. 25.

Será iniciada esta análise pelo nível morfológico, constituído pelas relações estruturais entre os diversos componentes signícos da aquarela.

De acordo com a premissa adotada, da procura do espontâneo, recai no nível sintático o interesse primordial do trabalho.

O formato de 75x55 cm, usado horizontalmente, sugere a idéia inicial de “frio” e talvez tenha sido intuitivamente escolhido pela possibilidade de proporcionar um trabalho em que a emoção de sentido expressionista é evitada em benefício da emoção baseada nas próprias virtualidades do material.

A “narração” dá-se em sentido diagonal, de cima para baixo e da direita para a esquerda, considerada por Kadinsky como a diagonal harmônica. Em alguns trabalhos houve também o sentido do fundo para a superfície.

O quadro é quase totalmente coberto de tinta mas deixa-se frequentemente aparecer o branco do papel o que contribui para a idéia de inacabado, situando-se também as aquarelas, graças a esse recurso, num contexto de “desenho”.

Os elementos morfológicos são: as aguadas, as cores, os traços feitos com pincel, as texturas da própria tinta e a do papel. Temos que ressaltar as veladuras, obtidas pela sobreposição das aguadas. Do ponto de vista da pintura, trabalha-se num sentido colorista e não valorista.

As aquarelas como ícones

Como forma de expressão não verbal, pretendendo exprimir as idéias sugeridas pela própria técnica em seu sentido concreto, estas aquarelas possuem um sentido icônico que se percebe na semelhança entre sua forma e as virtualidades da água. Veladuras, traços, manchas e máculas procuram organizar um discurso poético. “O ícone é um tipo de signo cujas qualidades sensíveis se assemelham as do objeto e é, por

isso mesmo, um signo capaz de excitar na mente receptora sensações análogas as que o objeto excita”³.

Neste caso, o objeto coincide com a forma e suscita a idéia de limpidez, transparência e suavidade, característica da água e das cores luminosas da aquarela, sendo este também o seu significado, visto ser a própria técnica o seu assunto.

Do ponto de vista da significação, as aquarelas transmitem um sentido de harmonia mais relacionado com a naturalidade do que com os recursos retóricos, mais norma do que desvio.

Esse espírito de harmonia com a natureza verdadeira das coisas contribui a um contato mais autêntico com o existente, levando a um comportamento mais fluido, ligado ao indefinido e ao surpreendente. Talvez seja esta a maior contribuição da aquarela no contexto da arte contemporânea.

³ Júlio PLAZA. *Análise da Pintura Gurenica*. Modelo de análise semiótica. Apostila.

RÉSUMÉ

La technique de l'aquarelle est analysée ayant comme paramètre la peinture *sumi-e*, lavis oriental, qui possède trois principes essentiels, le "simple", la "nature" et le "symbolique" qui sont en rapport avec les catégories phénoménologiques de Peirce "la primarité", a "secondarité" et la "tertiarité".

La méthodologie et l'esthétique présentent dans ce travail ont un caractère sémiotique mettant en relief la notion de l'icone, essentiel à la définition de l'objet esthétique. Par une coïncidence, cette notion se trouve aussi dans l'esthétique orientale et se manifeste dans la peinture *sumi-e*, l'art le plus représentatif de l'Extrême-Orient.

L'aquarelle devient davantage singulière quand elle est comparée à la peinture *sumi-e*, de caractère plus universel, et peut s'enrichir dans une interaction avec celle-ci. À travers d'une analyse des aquarelles réalisées par l'auteur, on établit un cercle entre la partie, théorique et la pratique, qui crée une poétique.

RESUMO

A técnica da aquarela é analisada tendo-se como parâmetro a pintura *sumi-e*, a aguada oriental, possuidora de três princípios essenciais, o “simples”, a “natureza” e o “simbólico”, os quais são relacionados com as categorias fenomenológicas de Peirce, a “primeiridade”, a “secundidade” e a “terceiridade”.

A metodologia e a estética que permeiam o trabalho são de cunho semiótico ressaltando-se aí a noção de ícone, essencial à definição do objeto estético. Coincidentemente esta noção está presente na estética oriental e se manifesta na pintura *sumi-e*, a arte mais representativa do extremo-orient.

A aquarela resulta mais singular comparada com a pintura *sumi-e*, de caráter mais universal, podendo enriquecer-se numa interação com esta. Por meio da análise das aquarelas realizadas pela autora, estabelece-se uma circularidade entre a parte teórica e a prática, instaurando-se uma poética.

BIBLIOGRAFIA

- ADRIANI, Gotz. *Paul Cézanne Aquarelle*. Köln: Dumont, 1981.
- ALDRICH, Virgil. *Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- ANDRES, Maria Helena. *Os Caminhos da Arte*. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1977.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.
- ARNHEIM, Rudolph. *Arte y Percepción Visual*. Buenos Aires: Editorial Universitário, 1968.
- _____. *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BASTIDE, Roger. *Arte e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.
- BENSE, Max. *Pequena Estética*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre Arte*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- BRADSHAW, Percy V. e HASHEHUST, Ernest W. *I wish I could paint*. London/New York: The Studio Publications, 1946.
- BRINKER, Helmut. *O Zen na Arte da Pintura*. São Paulo: Pensamento, 1985.
- BRODRICK, A. Houghton. *La Pintura China*. Buenos Aires, México: Fondo de Cultura Economica, 1954.
- CAHILL, James. *Chinese Painting*. United States of America: Rizzoli Internacional Publications, 1985.
- CAMPOS, Augusto. PIGNATARI, Décio. CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, Haroldo. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____. (Org.) *Ideograma. Lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CHENG, François. *Vide et Plein. Le Langage Pictural Chinois*. Paris: Editions Du Seuil, 1979.
- CAPRA, Fritjof. *O Tao da Física*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- COOMARASWANY, A.K. *Sobre la Doctrina Tradicional del Arte*. Barcelona: Ediciones de la Tradición Unânime Sophia Peremis.
- D'ALESSIO, Lucrécia Ferrara. *A Estratégia dos Signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- DEWEY, John. *L'Arte come Esperienza*. Firenze: La Nuova Itália, 1951.

- ECO, Umberto. *A Definição da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Editora Perspectiva, Estudos, 1971.
- ENNIS, George Pearce. *Making a Water colour. How to do it*. London/New York: The Studio Publications.
- EDWARDS, Beth. *Desenhando com o Lado Direito do Cérebro*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1984.
- ENGELS, Friedrich. *A Dialética da Natureza*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- FIEDLER, Konrad. *De la esencia del arte*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1958.
- FISCHER, Ernest. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- FRY, Roger. *Vision y Diseño*. Buenos Aires: Galatea, Nueva Vision, 1959.
- FOCILLON, Henry. *A Vida das Formas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- GOMBRICH, Ernest Hans. *Arte, Percepción y Realidad*. Barcelona: Paidós, 1953.
- _____. *Norma e Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- GUTIERREZ, S. J., Fernando G. *El arte del Japon*. In: Summa Artis. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- HAHLER, Erich. *La Disintegración de la Forma en Las Artes*. México: Siglo XXI, 1969.
- HAMMITZSCH, Horst. *O Zen na Arte da Cerimônia do Chá*. São Paulo: Pensamento, 1958.
- HAYES, Colin. *Pintura y Dibujo*. Londres: Hermann Blume, 1978.
- HEIDE, Paul von der e HANSCHKA, Margareth. *Terapia Artística*. vol.I e III, São Paulo: Antroposófica, 1987.
- HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. São Paulo: Pensamento, 1975.
- _____. *O Caminho Zen*. São Paulo: Pensamento, 1958.
- HIRAYAMA, Hakuho. *Sumi-e*. Barcelona, Parramón Ediciones, 1990.
- HOWARD, Bartley. *Principles of Perception*. New York: Hasper How Publishers, 1968.
- HUANG, Al Ching-Liang. *Expansão e Recolhimento*. São Paulo: Summus, 1973.

- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Poética*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- JUNG, G.G. Wilhelm, R. *O Segredo da Flor de Ouro*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- KOFFKA, Kurt. *Princípios da Psicologia da Gestalt*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- LANGER, Suzanne. *Los Problemas del Arte*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1966.
- _____. *Filosofia em Nova Chave*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- LAO-Tze. *Tao Te King*. São Paulo: Alvorada, 1983.
- LAURENTZ, Paulo. *A Holarquia do Pensamento Artístico*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- LEIMARIE, Jean. *Simbolismo*. In: Dicionário da Pintura Moderna. São Paulo: Edimax, 1967.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *As Companhias das Índias e a porcelana chinesa de encomenda*. São Paulo, 1986.
- LEMINSKI, Paulo. *Bashô*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Cen. Edusp, 1970.
- MARTIN, Henry (Dir.) *L'art japonais*. Paris: Flammarion, 1926.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Oeil et l'Esprit*. France: Editions Gallimard, 1964
- _____. *O Primado da Percepção e suas Consequências Filosóficas*. Campinas: Papyrus, 1990.
- MONAHAN, Patricia. *Acuarela*. Barcelona: Naturart, S.A., 1992.
- MUNCASTER, Claude. *Water-colour Painting*. New York/Chicago: Pitman Publishing Corporation.
- MORRIS, Charles. *Fundamentos da Teoria dos Signos*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1976.
- MUSASHI, Miyamoto. *Gorin No Sho. A estratégia de vencer sempre*. São Paulo, Cultrix, 1994.
- MUKAROVSKY, Jan. *Arte y Semiologia*. Madri: Alberto Carazón Editor, 1971.
- _____. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1981.
- NAKAMURA, Tanio. *Contemporary Japanese Style Painting*. Tokyo: International Publishers, Ltda, 1967.

- NOVAIS, Maria Helena. *Psicologia da Criatividade*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971.
- NEEDHAN, Joseph. *O sentido taoista da natureza*. In: El Paseante. 20/22. Madrid: Siruela, 1993.
- NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- OMORI, Sogen e TERAYAMA, Katsujo. *Zen and the art of Calligraphy*. Great Britain: Routledge S. Kegan Paul, 1983.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A Desumanização da Arte*. São Paulo: Cortez, 1991.
- OSBORNE, Harold. *Estética e Teoria da Arte*. São Paulo: Cultrix, 1968.
- OSTROWER, Fayga. *Acasos e Criação Artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- PARRAMÓN, José M. *El Gran Libro de la Acuarela*. Barcelona: Parramón Ediciones, 1985.
- _____. *Pintando Paisages a la Acuarela*. Barcelona: Parramón Ediciones, 1988.
- PAZ, Otávio. *Cuatro poemas sobre la pintura*. In: El Paseante. 20/22. Madrid: Siruela, 1993.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Escritos Coligidos*. In: Os Pensadores. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- _____. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- PETRUCCL, Raphael. *Les Peintres Chinois*. Paris: Henri/Laurens, Editeur, 1927.
- PIGNATARI, Décio. *Informação Linguagem, Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- _____. *Comunicação Poética*. São Paulo: Cortez Moraes, 1977.
- _____. *Semiótica da Arte e da Arquitetura*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- PIJOAN, Jose. *El arte de la India*. In: Summa Artis, Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- RACIONERO, Luis. *Textos de Estética Taoista*. Barcelona: Barral Editores, 1975.
- READ, Herbert. *As Origens da Forma na Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

- REYNOLDS, Graham. *Watercolours. A concise history*. New York: Thames and Hudson, 1985.
- RIBON, Michel. *A Arte e a Natureza*. Campinas, S.P.: Papirus, 1988.
- RIVIERE, Jean Roger. *El arte de la China*. In: Summa Artis. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.
- RONDIS, Doris A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ROUSSEL-Flint, Francis. *WaterColour For Beginners*. London & New York: The Studio Publications, 1953.
- RYUKYU, Saito. *Japanese Ink. Painting*. Japan: Charles e Tuttle Co, 1959.
- SANTAELLA, Lucia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *A Assinatura das Coisas*. Rio de Janeiro: Inajo, 1992.
- _____. *A Percepção*. São Paulo: Experimento, 1993.
- _____. *Estética de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.
- SHOZO, Sato. *The Art of Sumi-e*. Japão: Kodansha International Ltda., 1984.
- SCOTT, Robert Gillan. *Fundamentos del Diseño*. Buenos Aires: Editorial Victor Leru, 1973.
- SEDL MAYR, Hans. *A Revolução da Arte Moderna*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- STANTON, Lindsay. *Turner's Venice*. London: British Museum Publications, 1985.
- SOURIAU, Etienne. *Chaves da Estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Introdução ao Zen Budismo*. São Paulo: Pensamento, s/d.
- TAGLIAFERRI, Aldo. *A Estética do Objetivo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- UCHIYAMA, Ukai. *Sumi-e*. Japan: Hoikusha Publishing Co., 1971.
- WERWEY, Kees. *Aquarellen*. Venlo Nederland: Uitgeverij Van Spijk B.V., 1986.
- WILHELM, Richard. *I Ching.. O livro das mutações*. São Paulo: Pensamento.

Revista:

El Paseante. Numero Triple sobre taoísmo y arte chino. Número 20/22, 1993.

Apostilas:



Figura 1 - Caligrafia cursiva

Tesshū Tōyō

Fonte - Omori, Sogen e Terayama, Katsujo. 1983. p. 12.

Grupos de nuvens brancas, esperando para serem pintadas;

Como cai uma chuva outonal, eu fervero chá.

Verão tardio (assinado) Tesshu Kogi



Figura 2 - Pintura da época T'ang
Coleção Raphael Petrucci
Fonte - Petrucci, Raphael. s/d. p. 2

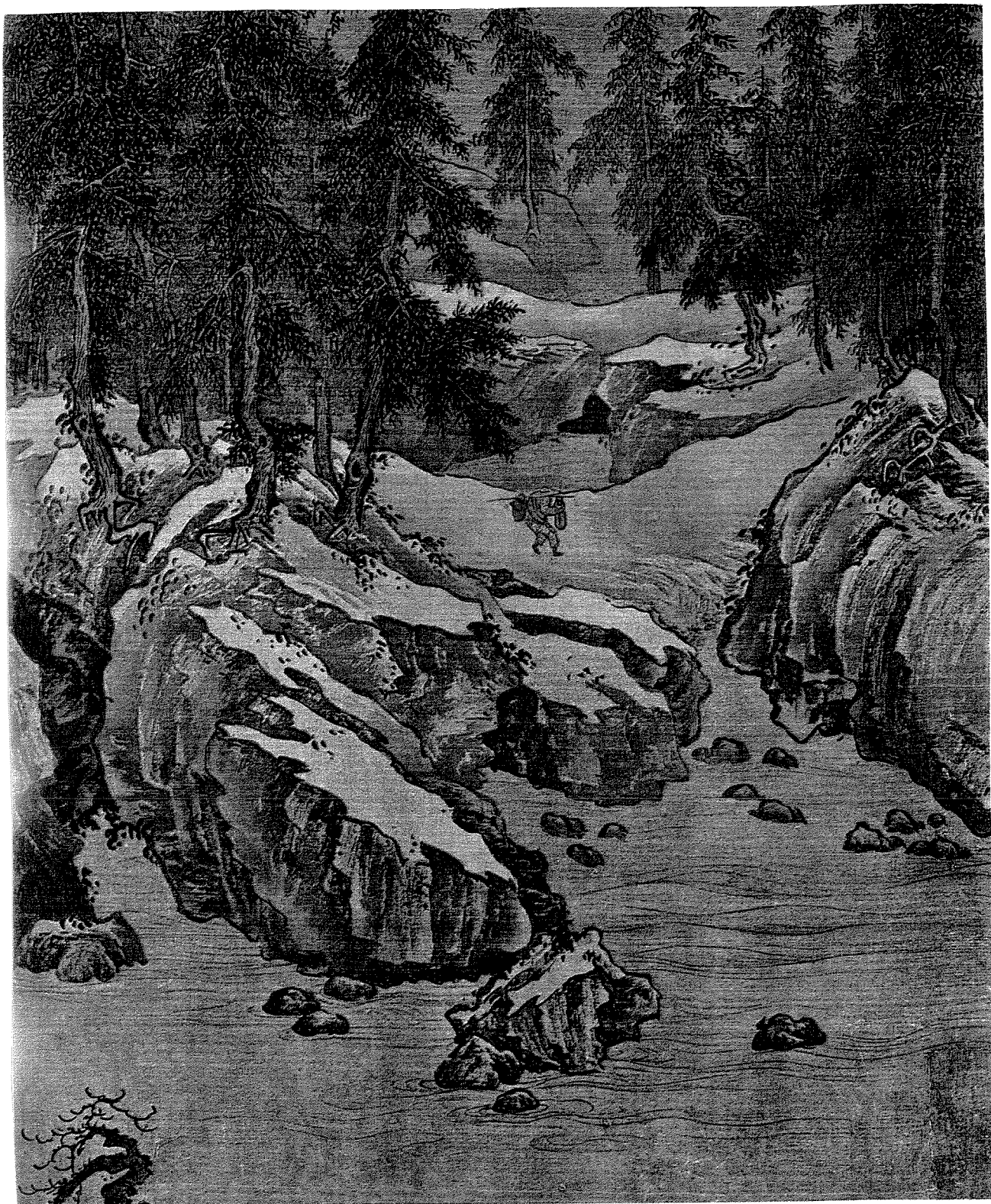


Figura 3 - Clareira no rio depois da neve. Detalhe de um rolo horizontal.
Período Song do Norte (1035).
Tinta e cores sobre seda.
Fonte - Cahill, James. Chinese Painting. 1985.



Figura 4 - Paisagem
Li T'ang
Período Song do Sul
Tinta sobre seda. Um dos dois rolos verticais.
Fonte - Shozo, Sato. 1984. p. 28.



Figura 5 - Minah
Mu-ch'i
Período Song do Sul
Tinta sobre papel, 78,5 x 38 cm
Fonte - Shozo, Sato. 1984. p. 46.



Figura 6 - Pinheiros em uma montanha na primavera
Atribuido Mi Fei.

Fonte - Brodrick, A. Houghton. 1954. Fig. 20.



Figura 7 - Cachoeira no monte Lu.
Rolo pendente (seção superior com inscrição não incluída)
Tao-chi.

Fonte - Cahill, James. 1985. p. 183.



Figura 8 - Homem em sua casa sob um penhasco.
Tao-chi (1641-1717)
Tinta e cores suaves sobre papel (9 1/2 x 11").

Fonte - Cahill, James. Chinese Painting. p. 180.



Figura 9 - Paisagem haboku.
Sesshu Toyo.
Período Muromachi.
Tinta sobre papel. 149,1 x 32,7 cm.
Fonte - Shozo, Sato. 1984. p. 30.



Figura 10 - Trilha do desfiladeiro.
Ukai Uchiyama.

Fonte - Uchiyama, Ukai. 1971. p. 60



Figura 11 - Olhando do distrito leste em direção à campânula de São Marcos:
aurora? 1840?
Joseph Mallord William Turner

Fonte - Stainton, Lindsay. 1986. Fig. 85.

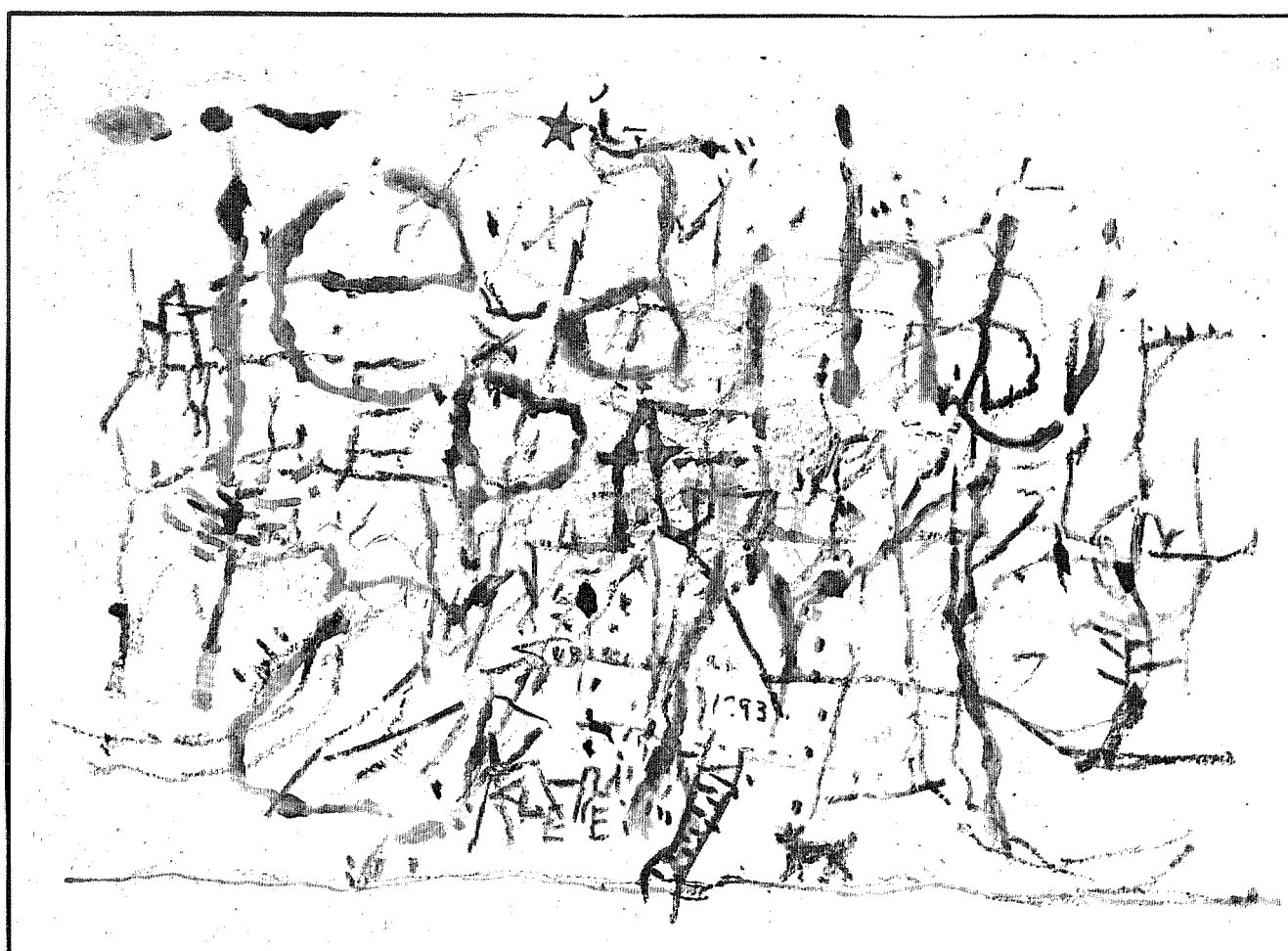


Figura 12 - Terceira primeira aquarela.

Ubirajara Ribeiro.

21 x 16 cm.

Fonte - Halawell, Philip Charles. 1994. Fig. 22.

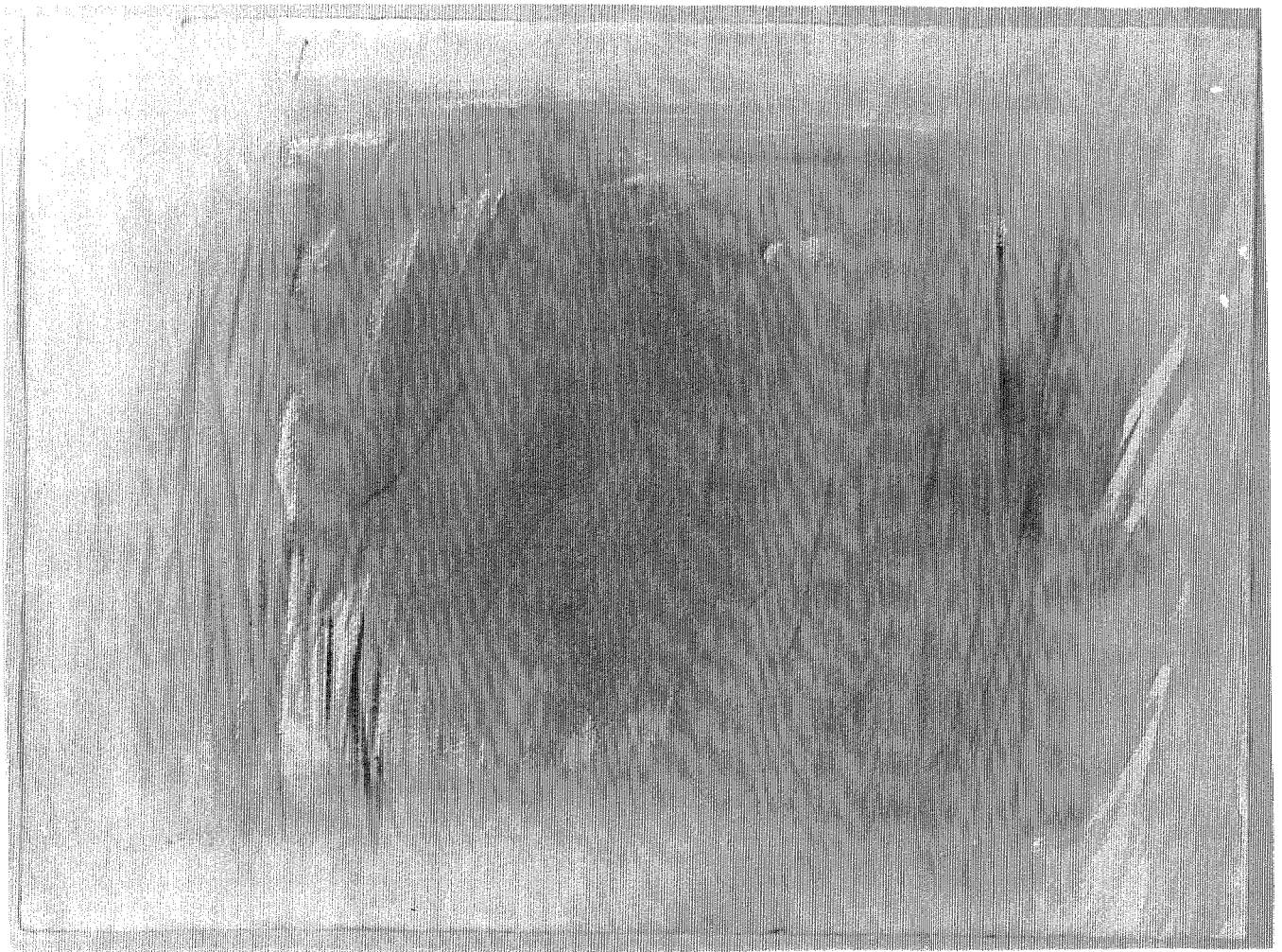


Figura 13 - Aquarela.
Vera Bonnemassou.
75 x 55 cm.
1995.
Fonte - Acervo da autora.

DI NATALE, Iole. *A Aquarela por Aquarelistas*. São Paulo: Faculdade Santa Marcelina, s/d.

PLAZA, Julio. *As Formas de Produção: Artesanal, Industrial e Pós-Industrial. As Imagens do Único, do Reproduzível e do Disponível*. São Paulo: ECA-USP, 1990.

A Estética Peirceana, Maio/1994.

_____. *Análise da Pintura Guernica*. Modelo de análise semiótica

OKINAKA, Massao. Apostila sobre o *Sumi-e* na Cultura Japonesa, 1995.

Caderno:

OKINAKA, Massao. *Caderno de Sumi-e*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil/Japão, s/d.

Catálogos:

Aquarela - Tinta, Pincel, Água, Papel. Exposição Itinerante. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, Abril/1988.

Aquarela - Transparência e Cor. Campinas: Museu de Arte Contemporânea, Abril/1989.

I Salão Nacional de Aquarelas da FASM. São Paulo: Faculdade Santa Marcelina, 1988.

Ostrower. *Fayga Ostrower - Aquarelas*. São Paulo: Praxis Galeria de Arte, Out./1985.

Ostrower. *Fayga Ostrower - Aquarelas e Gravuras*. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1991.

Ostrower. *Fayga Ostrower - Formas Flutuantes*. São Paulo: Galeria do Memorial, 1992.

*Não * Ato em devir-Disegno*. Ubirajara Ribeiro. São Paulo: Galeria Paralelo, 23/Set., 14/Out./1992.

Panzenberger, Kurt. *Aquarelle Zeichnungen*. Wien: Edition Galerie Zentrum, 1985.