

Pequena Fenomenologia da Sombra – Guignard e Tensho Shūbun

Lucas Monteiro Regis Cunha

Esta pesquisa busca, em diferentes construções históricas e através de distintos tempos e regiões, encontrar semelhanças entre as pinturas de Guignard, brasileiro que atuou entre 1914 a 1962, e as pinturas de Tenshō Shūbun, monge zen-budista japonês cujas obras estão datadas entre 1414 e 1460, a partir da utilização das sombras.

A comparação é feita entre a série *Paisagens Imaginantes* de Guignard, e os *sumi-e* de Tenshō Shūbun, monge do período Muromachi (1392-1573). O *sumi-e* é um estilo de pintura monocromático que envolve apenas tinta preta em diferentes superfícies, e foi uma prática transmitida dos chineses para os japoneses, mas que se popularizou entre estes entre os séculos XIV e XVI.



Figura 1 – Guignard – Noite de São João (1956)



Figura 2 – Atribuída à Tensho Shūbun – Paisagem das Quatro Estações (segunda metade do século XV)

Os acervos digitais disponíveis na internet viabilizaram as pesquisas de imagens dos recortes escolhidos para este estudo, tanto para Guignard quanto para Shūbun. As obras deste artista aparecem listadas em catálogos como o *Japanese Art, Selections from the Mary and Jackson Burke Collection* (MURASE, 1975), e em livros como o *Japanese Painting* (AKIYAMA, 1977), que também serve como bibliografia acerca da produção artística de meados do século XIV ao século XVI, enquanto o livro *Japanese Art: a cultural Appreciation*, de Saburo Ienaga (1979), faz referência à história japonesa relacionada à produção artística. Quanto a

Guignard, além dos diversos catálogos, livros de autoria de Morais (1979), Frota (1997) e Zílio (1983) que discutem sua poética e técnica, e as dissertações de doutorado de Aulicino (2007) e Palhares (2010) levam em consideração, respectivamente, uma perspectiva teórica das paisagens imaginantes e a relação do artista com o movimento modernista e um caráter nacionalista. A maioria dos estudos aqui citados que fazem referência à arte japonesa, estão originalmente em língua inglesa. Por isso, a tradução destes materiais para o desenvolvimento desta dissertação é um ponto importante para somar às pesquisas sobre história arte japonesa no Brasil, principalmente de períodos anteriores à expansão do *ukiyo-e*, que é um gênero de gravura popularizado no Japão entre os séculos XVII e XIX.

Esta pesquisa também passa, ainda que brevemente, pelas biografias dos pintores já citados, mas com a intenção de apontar elementos de suas contemporaneidades que tenham alguma relação com as obras que criaram, como, por exemplo, a grande onda de espiritualidade que predominava na era Muromachi do Japão de Shūbun.

Guignard produziu durante o período reconhecido como modernismo brasileiro, ainda que sua obra contenha certas características que tornam esta classificação ligeiramente incerta, como apontam Rodrigo Naves (1992, p.11-14) e Vieira (1998, p.2). Mas, entre suas especificidades, o modo como a espacialidade é construída em sua pintura se destaca, além dos artifícios utilizados no modo de criar as montanhas e a imaterialidade das nuvens e névoas, que enganam os olhos que estão em busca de definições claras, principalmente na

série *Paisagens Imaginantes*, tomada como objeto de análise.

As semelhanças já comentadas por críticos brasileiros fazem Aulicino (2007, p.149) afirmar que é necessária uma investigação sobre a possibilidade de Guignard realmente ter alguma familiaridade com estética oriental, diretamente ou indiretamente, ainda que por meio das produções europeias. O período que esteve na Europa é compatível com a fase em que as pinturas impressionistas eram exibidas em diversos países desta região, e os artistas desta corrente assumidamente demonstravam interesse pela arte dita oriental, em que na realidade predominavam as gravuras japonesas e pinturas chinesas. Focavam-se na utilização de motivos em comuns a estas pinturas e gravuras, além de observarem a perspectiva e soluções espaciais que soavam como inovadoras para seus tempos (IVES, 1974, p. 6). As obras plásticas japonesas, de acordo com Barros (2009, p. 76), foram um dos grandes impactos entre os artistas europeus modernos, devido sua distinção. E a assimilação entre estes artistas, principalmente pintores, se concretizou como um ponto de importância sem igual na maneira de realizar arte na história, pois novos padrões de representação começaram a ser aprendidos, e as novas técnicas permitiam uma fuga das correntes estéticas que foram hegemônicas por longos períodos. Reconhecer a arte japonesa também foi um modo de trazer novos ares à visão de mundo que inevitavelmente era transposta às obras – fato conveniente para os anseios modernistas. Barros também explica que esta assimilação ocorreu em diferentes momentos para os artistas, e que de maneira geral, foram as obras japonesas que construíram a ponte

para o reconhecimento da produção de outros países, como China e Índia.

A sombra é utilizada como elemento morfológico para a comparação por permitir análises sobre percepção e conhecimento visual, como faz Baxandall (1997) em seu livro *Sombras e Luzes*, mas também por ter uma relação complexa, apontada por Junichiro Tanizaki (2007) em seu ensaio *Em Louvor da Sombra*, com a história cultural do Japão. Neste texto, o escritor aponta as sombras como praticamente um parâmetro para todo tipo de criação no Japão, que mostra sua importância nos menores objetos, como jogos de xícaras que contém, em suas manchas escuras, indicadores de uma longa vida, até mesmo na arquitetura, superando soluções como proteger os ambientes do sol, mas sim permitindo que a sombra seja elemento permanente do interior de uma construção, em busca de uma harmonia que a iluminação constante que o mundo moderno que se instalava no Japão, em 1933, viria cancelar – juntamente de uma longa tradição.

Seguindo esta ideia de tradição, a escolha do gênero *sumi-e* para a comparação com Guignard foi inicialmente feita pela semelhança do aspecto de espaço que se dilui, e a paisagem é o meio de representação para ambos artistas. E, por isso, uma das metas desta pesquisa é encontrar soluções estéticas semelhantes entre as obras destes dois pintores, por considerar inicialmente que as sombras sempre são originadas de certos padrões postulados pela física, mas que as semelhanças não se esgotam nesta maneira de representação da sombra. Atenção especial é dada à maneira como a sombra se manifesta nessas pinturas, muitas vezes não correspondendo à imagem imediata do mundo. Discutir sobre o

irreal acaba se tornando um assunto relevante no desenvolvimento desta comparação, em virtude do modo como estas paisagens em questão não despertam uma correspondência imediata a alguma paisagem específica já conhecida, e isto acontece de modo bastante particular para cada artista. No entanto é possível apontar afinidades no modo que estas paisagens, de maneira mais ampla, tratam suas correspondentes geografias. A fauna, a flora ou relevos permitem concluir que aquela pintura provavelmente pertence a ao Japão, ou Brasil, mas dificilmente uma vila ou vista está sendo retratada fielmente, como buscam muitos outros pintores.

Paisagem, de modo geral, é um grande tema na história da arte, objeto de grande discussão, por permitir que, através dela, se construam narrativas que discorram sobre história, questões culturais que orientassem o modo em que aquela visão fosse emoldurada, do mesmo modo que questões sociais ou filosóficas podem realizar. Muito pode ser levantado sobre nação e ideologia, assuntos pertinentes quando se trata de uma era em que o Japão transitava para uma sociedade em que o poder se concentrava, tornando-se mais militarizado, e no Brasil de Guignard o movimento modernista, centrado na cena artística, focava na cultura brasileira, questionando-a e continuamente tentando compreender esta identidade nacional.

Shūbun pinta naturezas monocromáticas, com espaços vazios e por algumas vezes com poucos planos na composição, enquanto Guignard é repleto de colorido, com o quadro completamente preenchido e repleto de planos de perspectiva. Apesar de tamanhas diferenças, o jogo de sombras ainda se manifesta de

modo relevante para a leitura destas composições. Se fez necessário, para embasar a análise destas imagens, uma revisão dos conceitos de sombra, e como elas foram e são aplicadas em pinturas, dada a diferente execução da pintura nas obras que são, aqui, objetos de estudo. As monografias que discorrem sobre o assunto não esgotam as possíveis leituras do fenômeno, e recorrer à filosofia ou à geografia, por exemplo, foram modos de aperfeiçoar a instrumentalização da análise das obras que é feita ao decorrer do texto.

Por ser uma análise de paisagens que contém impossibilidades metafísicas, analisadas sempre tendo a ideia da sombra como viés, discutir sobre os aspectos formais destas pinturas é um modo de tratar a totalidade da obra como as novas possibilidades que uma imagem é capaz de permitir a um ser humano organizar virtualmente a noção de espaço. Partindo do conceito inicial de sombra como a escuridão resultante de um bloqueio parcial ou total da luz, este elemento é inevitavelmente algo que interage com capacidades como a de localização, formulação do espaço e identificação de objetos, mas Casati (2007) e Stoichita (1999) levantam a questão das sombras irem além de limites simplificados da física.

As atípicas reorganizações espaciais nas quais as sombras participam ativamente nas pinturas de ambos artistas foram o estímulo para que as análises dos quadros fossem realizadas pela abordagem de uma metodologia fenomenológica. A revisão sobre o que é a sombra de acordo com os estudiosos da área, assim como foi feito também com as paisagens, serviram como base referencial para as comparações, mas não determinam antecipadamente o caráter dos fenômenos notados

nas obras. O termo “fenômeno” deve ser aqui compreendido conforme a ideia de Crowther (2009), como aquilo que emerge na consciência de um indivíduo através da percepção. O mesmo autor explica as relações entre a percepção e o prévio conhecimento e sensibilidade que teria um observador ao realizar qualquer apreciação estética, pois “uma abordagem fenomenológica leva em conta isso. O campo dos sentidos é indispensável nas abordagens fenomenológicas, afinal é ele o caminho pelo qual um sujeito se relaciona com a realidade em que vive.

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

Considerando que é a intencionalidade estética no olhar que transforma certo lugar em paisagem, e que este olhar é, antes de qualquer coisa, cultural (MADERUELO, 2010), esta pesquisa também traz, dentro do possível, o ambiente cultural contemporâneo a cada artista, e a importância disto para suas produções. Para Shūbun, esta contextualização se resume na disseminação, incentivada pelos novos líderes que assumiam a nação, do Zen Budismo trazido da Índia e China, que se misturava com os já presentes Taoísmo e Xintoísmo, dando novo fôlego para as artes realizadas no Japão do século XIV, que na pintura se manifestou tanto na técnica quanto na filosofia por trás da realização das obras. Este mesmo tom de renovação pode ser identificado na história de Guignard, que apesar da formação rígida e

acadêmica em artes, encontra no modernismo um campo de atuação onde as regras eram supostamente mais compatíveis com seu modo de pensar – despretensioso e maleável, como descreve Zílio (1983).

Referências

- AKIYAMA, Terukazu. Japanese painting. Vol. 3. Rizzoli International Publications, 1977.
- AULICINO, Marcos Rodrigues et al. O distante próximo, o próximo distante: a elaboração de um espaço imaginário nas paisagens de Guignard. Tese de Doutorado. 2007.
- BARROS, José D'Assunção. Arte Moderna e Arte Japonesa: assimilações da Alteridade. Estudos Japoneses, n. 27, p. 77-96, 2007.
- BAXANDALL, Michael. Sombras e luzes. São Paulo: Vol. 15. EdUSP, 1997.
- CASATI, Roberto. Methodological issues in the study of the depiction of cast shadows: A case study in the relationships between art and cognition. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. p163-174, 2004.
- CROWTHER, Paul. Phenomenology of the Visual Arts (even the Frame). Stanford University Press, 2009.
- FROTA, Lélia Coelho; DA VEIGA GUIGNARD, Alberto. Guignard: arte, vida. Campos Gerais, 1997.
- IENAGA, Saburō. Japanese art: a cultural appreciation. Vol. 30. Weatherhill, 1979.
- IVES, C. F. The great wave: the influence of Japanese woodcuts on French prints. Metropolitan Museum of Art, 1974.
- MADERUELO, Javier. Paisaje: Un Término Artístico. In: VARGAS, Antonio. *Paisagem, desdobramentos e perspectivas contemporâneas*, organização de Maria Amelia Bulhões e Maria Lúcia Bastos Kern. Porto Arte, v. 18, n. 31. 1ª Edição. 2010
- MORAIS, Frederico. Alberto da Veiga Guignard. Monteiro Soares, 1979.
- MURASE, Miyeko. Japanese Art: Selections from the Mary and Jackson Burke Collection:[exhibition]. Metropolitan museum of art, 1975.
- NAVES, Rodrigo. A Maldade de Guignard. In: Museu Lasar Segall. Guignard: Uma seleção da obra do artista. p.11 – 14. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/ Prefeitura do Município de São Paulo, 1992.
- NAVES, Rodrigo. A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996
- PALHARES, Taisa Helena Pascale. Modernidade, tradição e caráter nacional na obra de Alberto da Veiga Guignard. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2010.
- STOICHITA, Victor I. Short History of the Shadow. Vol. 14. Reaktion Books, 1999.
- TANIZAKI, Junichiro; GOTODA, LEIKO. Em louvor da sombra. Editora Companhia das Letras, 2007.
- VIEIRA, Ivone Luzia. A modernidade em Guignard: inocência poética em questão. In: SOUZA, Eneida Maria (org.). Modernidades tardias. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- ZILIO, Carlos. Com a cabeça nas nuvens. In: ZILIO, Carlos (Coord.). A Modernidade em Guignard. Rio de Janeiro: Empresas Petróleo Ipiranga. s/d. p.18 - 21. 1983