



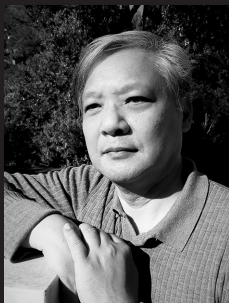
INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

Aplicação no Desenho de Observação



Mário S. Ming Kong

archi&book's



Mário S. Ming Kong, é licenciado em Arquitetura pela FAUTL, e doutorado em Arquitetura na área do Desenho e Comunicação Visual pela Escuela Superior Technical Architecture Barcelona - Universidad Politécnica de Cataluña (UPC-ETSAB).

Atualmente, é Professor Doutor com Agregação na FAUTL, Docente Convidado na ESELx e Professor Visitante no Curso de Mestrado em Artes da ESBAL.

Anteriormente, lecionou na Universidade Lusófona (ULHT) e na Universidade Independente, respetivamente nos Departamentos de Urbanismo e Arquitetura.

Em 1998 foi Regente da disciplina Desenho/CAD/ Geometria na ULHT. E em 2000 foi Coordenador do primeiro ano do curso de Urbanismo da ULHT.

Participou em estudos de investigação científica e trabalhos de consultoria para entidades externas. Tem também participado em diversas publicações, comunicações e cursos de formação com o objetivo de divulgar os resultados das suas atividades de investigação em universidades nacionais e internacionais.

As suas principais áreas de investigação são: Harmonia e Proporção na representação entre Ocidente e Oriente e sua aplicação à Arquitetura Sustentável, nomeadamente aplicando conceitos de Origami e Kirigami a materiais como papel e bambu.



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

Aplicação no Desenho de Observação



Mário S. Ming Kong

Aos meus Pais e à minha Céu

ÍNDICE

	Pág.
PREFÁCIO.....	8
INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I.....	14
O PAPEL DA DISCIPLINA DE DESENHO DOS CURSOS DE ARTES, ARQUITETURA E DESIGN.....	15
Metodologias.....	20
O CONTRIBUTO QUE O LIVRO PODE DAR À DISCIPLINA DE DESENHO.....	22
Ampliar a literacia visual.....	23
Desenvolver a capacidade de síntese, análise e síntese.....	23
Experimentar uma metodologia.....	23
CAPÍTULO II.....	30
ENQUADRAMENTO HISTÓRICO DA PINTURA CHINESA.....	31
A prática - aprender a ver a essência.....	35
MATERIAIS.....	35
Os quatro tesouros da área de trabalho.....	35
Pincel chinês.....	36
Pincel de pêlo rijo.....	38
Pincel chinês de pêlo macio	39
Pincel chinês de pêlo misto	39
Tinta da china.....	40
Tinteiro de pedra.....	41
Papel de arroz.....	43
O CARIMBO.....	46
PREPARAR OS MATERIAIS.....	47
APOÓS TERMINADA A OBRA	48
CAPÍTULO III	50
EXERCÍCIOS.....	51
Exercício I - BAMBU.....	51
O tronco do bambu.....	52
Os ramos.....	54
As folhas.....	54
A composição.....	55
Exercício II - PANDA-GIGANTE.....	56
Cabeça do panda	56
Membros superiores e inferiores	56
Composição final.....	57
Exercício III - FLOR DE CEREJEIRA	58
Tronco	58
Galhos e nós do tronco	59
Flores de cerejeira	60
Exercício IV - CARPA	61
Corpo da carpa	61
Cabeça da carpa	62
Barbatanas laterais e cauda	63
Exercício V - FLOR DE LÓTUS	64
Flor de lótus	64
Vagem	65
Folha da planta	66
Composição.....	66
Exercício VI - GARÇA DE COROA VERMELHA	67
Corpo da garça	67
PESCOÇO E OLHO	68
Composição.....	68
Exercício VII - CRIAR UMA AMBIÊNCIA	69
“Rochas Eruditas”	70
CONCLUSÃO	72
BIBLIOGRAFIA	74

APOIOS

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



CHAM
CENTRO DE
HUMANIDADES
NOVA FCSH – UAc



**FUNDAÇÃO
ORIENTE**



Este livro teve o apoio de CHAM (NOVA FCSH / UAc) através do projeto estratégico patrocinado por FCT (UIDB/04666/2020 and UIDP/04666/2020) e no Projeto PHI - Proportion Harmony and Identity.

PREFÁCIO

António Pedro Marques

Professor Agregado da FBAUL



Em meados dos anos oitenta do século passado, o então jovem estudante de Arquitetura, Mário Kong, deslocou-se a Macau para frequentar um curso de desenho tradicional chinês. Desde então, tenho vindo a acompanhar o percurso do artista que, entretanto, concluiu a formação em Arquitetura, doutorou-se nessa mesma Área, dando continuidade à carreira docente na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, onde leciona Desenho, a par de outras competências académicas.

Já no século XXI, o Professor Mário Kong participou em várias edições do Curso de Mestrado em Desenho, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, com o propósito de dar a conhecer os meios operativos do desenho tradicional chinês e orientar os estudantes na sua aplicação prática.

É precisamente no âmbito da didática das técnicas da expressão gráfica chinesa e da sua repercussão na melhoria da qualidade do ensino-aprendizagem do desenho, nas Artes, na Arquitetura e no Design, que se situa o principal contributo deste livro.

Acresce à importância desta publicação, a falta de conhecimento nesta área e a necessidade de abertura do discurso estético, em prol do desenvolvimento da literacia visual e da prática criativa do desenho artístico.

Para a cultura chinesa não é nítida a diferença entre escrita, desenho e pintura. O conceito de logograma, que genericamente pode ser entendido como um símbolo gráfico, está diretamente relacionado com os conceitos de ideograma e de pictograma. Representação intelectual e representação da realidade visual partilham gestos e formas, cuja expressão sígnica traduz conceitos mais abstratos ou mais concretos, que, em ambos os casos, são portadores de um significado espiritual.

É, de resto, o espírito do traço único e espontâneo que conduz o processo criativo de Fabienne Verdier, artista francesa que partiu para Sichuan, onde estudou, durante dez anos, caligrafia e pintura chinesa.



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

Contrariamente à “arte da reprodução” praticada pelos monges copistas, na tradição medieval europeia, em que prevalece a regra da repetição exata, a caligrafia chinesa assenta numa morosa reprodução de caracteres, que, depois de assimilados, permitem que o calígrafo interprete e, em casos excepcionais, crie novos caracteres.

Mutatis mutandis, a pintura e o desenho seguem os mesmos passos da caligrafia, tendo como princípio comum o “caminho certo” indicado pelo mestre.

Su Yijian, poeta, político e calígrafo, que viveu na segunda metade do século X, utilizou a expressão “quatro tesouros” para identificar os instrumentos e os materiais da caligrafia e do desenho. Os “quatro tesouros” são o pincel chinês, a tinta da china, o tinteiro de pedra e o papel de arroz.

Mário Kong descreve com “reverência” estes quatro elementos, que têm um longo historial, embora a forma e a função técnica que os caracteriza não tenham sofrido grandes alterações, sobretudo, a partir de Su Yijian.

Contudo, é preciso não esquecer que o papel foi inventado por Cai Lun, no ano 105 da nossa era, sendo, por isso, o último dos “quatro tesouros” a ser inventado.

No III e último capítulo, são apresentados sete exercícios, com crescente complexidade e cuja realização é descrita passo a passo. A relação entre tema, forma e material é explorada caso a caso, com uma grande economia de meios, como num texto, em que o encontro da clareza e da expressão é uma consequência inevitável da palavra certa, no lugar certo.

Desfilam, numa cadência sincopada, o bambu, o panda gigante, a flor de cerejeira, a carpa, a flor de lótus, a garça de coroa vermelha, as rochas eruditas, até à harmonia “finale”, conseguida através da evocação de ambiências.

“Forma”, “espírito”, “regra” e “ideia” são os conceitos subjacentes à tradição artística chinesa, que assenta na intencionalidade do gesto e do traço, em busca da verdade essencial e da unidade harmónica do ritmo e do espaço.

São vários os artistas-intelectuais que escreveram, em diferentes épocas, sobre teoria, história e técnica da pintura chinesa. Entre as obras mais relevantes, destaca-se, no século XVIII, um tratado intitulado “Categoria da Pintura e da Caligrafia Chinesa da Casa de Pei Wen”,



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

constituído por cem livros, que são uma recompilação da informação contida em centenas de tratados.

No Ocidente, nesse mesmo século, Alexander Cozens descreve um método projetivo de desenho, através do emprego de manchas de tinta, que designou por *blotting*, com o intuito de estimular a imaginação criativa na composição de paisagens. A obra, conhecida por “Novo Método” e que tem por título “A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape”, contém dezasseis matrizes de paisagem, com formas indeterminadas que evidenciam uma relação muito próxima da abstração signífica oriental.

Mário Kong retoma o fio condutor da didática milenar da tradição artística chinesa, deslocando para o contexto das aprendizagens do desenho de observação, nos cursos de formação inicial da Faculdade de Arquitetura, a atitude estética dos calígrafos e pintores chineses.

A simplicidade e a espontaneidade dos procedimentos de execução estão na origem do desenho “puro”, tributário da lição dos “mestres do vasto conhecimento”.

Descendente de chineses, Mário Kong faz jus à herança cultural e artística que tem vindo a divulgar e que o presente estudo, mais uma vez, comprova, constituindo um incentivo para futuras investigações, que não só aproximam duas culturas, como representam um importante contributo para o desenvolvimento da aprendizagem significativa, nas artes e no desenho.

INTRODUÇÃO



Numa altura em que o Oriente se abre cada vez mais ao Ocidente e em que o interesse pela cultura oriental cresce proporcionalmente a esta abertura, propõe-se com este trabalho estabelecer uma ponte entre as técnicas de pintura chinesa e o desenho de observação mais característico da representação no Ocidente.

Feita esta breve introdução propomo-nos apresentar o livro em três capítulos:

No primeiro capítulo, será feito um enquadramento do papel do desenho dos cursos das Artes, Arquitetura e Design, no Ensino Superior em Portugal, e uma reflexão sobre as metodologias e o contributo que a metodologia aqui proposta pode dar à disciplina de desenho.

No segundo capítulo, procedemos a um enquadramento teórico e histórico da pintura chinesa e uma apresentação dos materiais, os “quatro tesouros”.

No terceiro capítulo, abordamos a descrição técnica, passo por passo, dos exercícios propostos na parte prática do curso.

Na elaboração do presente trabalho tivemos em conta as referências bibliográficas mais relevantes no campo da pintura chinesa, do desenho e da didática do desenho.

Na conclusão iremos articular alguns vetores que, supomos, permitirão aferir a contribuição que a metodologia apresentada neste livro pode representar no processo de ensino/aprendizagem dos alunos.

CAPÍTULO I



O PAPEL DO DESENHO NAS ARTES, ARQUITETURA E DESIGN

*«Para mim, não há nada mais importante no futuro que o desenho.
É a alma de tudo o que é criado pelo homem.»*

Steve Jobs

in Site: <http://kdfrases.com/frases/desenho/>

Para analisar a disciplina de Desenho nos currícula dos diversos cursos das Artes, de Arquitetura e de Design, há que primeiramente refletir sobre o papel do desenho na atividade profissional do Artista, do Arquiteto e do Designer. O programa de qualquer disciplina, e a de Desenho não é exceção, deve refletir a sua adequação e pertinência na prática profissional.

No processo concetivo de um projeto para todas as áreas artísticas, seja ele de uma peça artística, arquitetónica ou de design, afigura-se-nos imprescindível o ato de desenhar para registar e expressar as primeiras ideias. Contudo, o papel do desenho não se esgota aqui, serve ainda para múltiplos propósitos: é uma ferramenta que nos ajuda a tomar consciência e a interpretar contextos de objetos de intervenção (harmonias e proporção ⁽¹⁾ em ambientes espaciais, materiais, tecnológicos, humanos, etc.), a pensar, testar e sentir soluções, a comunicar resultados e a construir propostas de objetos materiais ou imateriais. O desenho é um meio e uma linguagem que nos auxilia a ver para além da superfície das coisas, permitindo-nos penetrar na sua complexidade.

O desenho na arte, na arquitetura e no design não é, contudo, apenas um meio de registo do existente, onde facilmente poderia ser substituído por um levantamento fotográfico, mas, é, sobretudo, uma ferramenta para a construção e formação de ideias e um meio de comunicação entre quem concebe e quem experiência a essa visão.

Assim como a importância e eficácia do desenho na elaboração de um projeto, seja ele de arte, ou arquitetónico, ou de design, não se prende com as qualidades intrínsecas do desenho inscrito na folha, o desenho objeto, mas com aquilo que aconteceu durante as etapas conceptuais

⁽¹⁾ Sobre as Harmonias e proporções no desenho arquitetónico. ver Mário S. Ming kong (2012), Harmonia e proporção, Um olhar sobre o desenho Arquitetónico no Ocidente e no Oriente, Lisboa, Edição Insidcity. ISBN: 978-989-8388-04-9



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

de um projeto, em que a criatividade e o desenho operam conjunta e interdependentemente, como estimulante e registo do desenvolvimento das ideias.

Neste contexto, podemos afirmar que o desenho é um suporte e uma metodologia do pensamento gráfico.

Se observarmos, por exemplo, reproduções clássicas de cadernos de apontamentos de Leonardo da Vinci (1452–1519),⁽²⁾ surpreender-nos-á o pensamento dinâmico que refletem. É impossível compreender o sentido ou apreciar, de uma maneira geral, o pensamento de Leonardo, se separarmos os seus apontamentos dos seus desenhos. Para Leonardo, o desenho era “cosa mentale”. Assim, podemos dizer que as imagens e o pensamento gráfico podem ser considerados como um todo, coexistindo como uma só unidade.

Se observarmos a obra de arquitetos mais modernos, como Alvar Aalto (1898–1976) e Tadao Ando, podemos constatar modelos de pensamento gráfico. Os seus esboços são rápidos e variados. Os seus desenhos registam uma destreza altamente desenvolvida e são reflexos claros das suas ideias.

Tanto nas obras clássicas de Leonardo da Vinci, como na do modernista Alvar Aalto,⁽³⁾ o espetador sente inevitavelmente que participa no processo criativo. Neste sentido, torna-se pertinente uma abordagem metodológica que sustente o desenvolvimento de uma linguagem gráfica, que constitua um suporte do processo criativo, na formação do arquiteto.

Nesta perspetiva, é sem dúvida necessário introduzir um conceito de arquitetura associado à experiência visual, que contemple a problemática da imaginação poética. Nas palavras do filósofo e poeta Bachelard (1884–1962), para captar uma realidade específica é preciso «*associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais rápido da consciência: a imagem poética. Ao nível da imagem poética, a dualidade do sujeito e do objeto é posta ao de cima, reverberante, incessante ativa nas suas inversões (...) nessa união, pela imagem, de uma subjetividade pura, mas efémera, com uma realidade que não chega necessariamente à sua completa constituição, o fenomenólogo encontra um campo de incontáveis experiências*». ⁽⁴⁾

⁽²⁾ Vid. KONG, Mário S. Ming (2012), Op. Cit, Lisboa

⁽³⁾ BAKER, Geoffrey H. (1991), Análise de la forma, Barcelona, Ediciones G. Gili, S.A.



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

Antes de prosseguir a nossa apresentação, é de referir, aqui, que os arquitetos que referenciamos ao longo deste trabalho são, no nosso ver, profissionais que se destacaram pela criatividade e singularidade dos seus trabalhos. O facto de destacarmos a arquitetura, neste contexto, não representa qualquer desrespeito pelas outras disciplinas, mas apenas a necessidade de limitar o enfoque, sem o perigo de nos dispersarmos. Contudo, o que se exemplifica nesta área artística, aplica-se às outras, também.

A arquitetura não se resume apenas às construções físicas concretas, mas também engloba a forma como é acolhida pelo sujeito, como é percebida e como é vivenciada. O conceito de arquitetura é portador de uma forte carga subjetiva. A abrangência do conceito da arquitetura, no nosso entender, assenta no princípio de que a sua interface não está isolada, ou seja, ela faz parte de um todo que toma em linha de conta a complexidade da estrutura do ser humano, no espaço existencial e urbano. Neste espaço estão incluídos todos os elementos que compõem a arquitetura, desde os detalhes de uma fachada, ao desenho do equipamento urbano, passando pelos pequenos pormenores dos seus códigos; isto é, todo o contexto total da cidade, que não pode excluir o próprio ser humano que habita o lugar e o influencia com a sua presença singular e o percebe do seu ponto de vista único e pessoal.⁽⁵⁾

As artes visuais proporcionam uma linguagem indireta e, ao mesmo tempo, subjetiva, sobre a metamorfose do espaço, o que faz pensar na singularidade do olhar do observador e na contingência das formas que o ocupam e em que a arquitetura se insere. Segundo as palavras de Francisco

(4) BACHELARD, Gaston (1993), *A poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, p.4

(5) KONG, Mário S. Ming; (2021); *Introduction - Tradition and Innovation*, in MONTEIRO, Maria do Rosário; KONG, Mário S. Ming, (Chief Editors); NETO, Maria João Pereira (Co-Editor); (2021), *Tradition and Innovation*, CRC Press Taylor & Francis Group, London, UK, pp. 3-4, Indexed to Thomson Reuters, Routledge & CRC Press, ProQuest, EBSCO, (Book Series III) ISBN: 978-0-367-27766-6 (Hbk); ISBN: 978-0-367-49520-6 (NIP); ISBN: 978-0-429-29778-6 (eBook), ISSN: 2639-0191, ISSN(Online): 2639-0205
DOI: 10.1201/9780429297786-1

Site: <https://books.google.pt/books?id=7l40EAAAQBAJ&pg=PT273&lpg=PT273&dq=Doi%3A10.1201/9780429297786&source=bl&ots=boVhHmAOUk&sig=ACfU3U25zF4uE5xYY9mFE9bQGbvWKbMbVQ&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwiJqLLzkbDxAhXwylUKHTf3A0AQ6AEwAHoECAIQAw#v=onepage&q=Doi%3A10.1201%2F9780429297786&f=false>
Site: <http://phi2020.fa.ulisboa.pt/index.php/en/>
Site: <https://www.routledge.com/PHI/book-series/PHI>



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

Laranjo «*na arte, há lugar para todas as manifestações do espírito*». ⁽⁶⁾

Por vezes, na ambição de querer ser génio criador de um produto pronto e finalizado, o arquiteto, o aluno ou mesmo o professor esquece o processo metodológico de elaboração de um projeto de arquitetura, baseado no desenho à mão levantada, em benefício da “expressão” através de meios tecnológicos, como o computador e o vídeo. De facto, o desenho não é só a nossa forma de exprimir as ideias, como é, também, um instrumento importante e necessário para estimular o ato criativo do arquiteto e do artista. Nas palavras de Charles-Édouard Jeanneret (1887–1965), conhecido por Le Corbusier, ⁽⁷⁾ «*O desenho é uma linguagem, uma ciência, um meio de expressão, um meio de transmissão do pensamento. Graças ao seu poder de perpetuar a imagem de um objeto, o desenho pode chegar a ser um documento contendo todos os elementos necessários à evocação do objeto desenhado, quando na sua ausência*». ⁽⁸⁾ Esta ideia leva-nos a formular uma questão de interesse didático: será que o desenho poderá ser uma dupla ferramenta necessária ao entendimento da arquitetura?

Numa das aulas de projeto de arquitetura, Fernando Távora (1923–2005) explicou aos seus alunos que desenhar é tão natural como respirar e que o «*ofício de fazer arquitetura, como qualquer outro ofício, não éapanágio de alguns iluminados*». ⁽⁹⁾

No entender de Siza Vieira, o «*desenho é uma forma de comunicação consigo próprio e com os outros. Para o arquiteto, é também instrumento de trabalho, entre tantos outros. Um modo de aprender, compreender, comunicar, transformar; uma forma do projeto. O arquiteto poderá utilizar outros instrumentos, mas nenhum substituirá o desenho sem danos graves; e o desenho não pertence a nenhum outro*». ⁽¹⁰⁾ Podemos dizer, aqui, que a compreensão espacial, através do desenho, é um dos instrumentos necessários à formação do arquiteto. Assim, para o arquiteto conseguir manifestar a sua criatividade, é imprescindível ter a capacidade de visualizar o espaço e, ao mesmo tempo, saber

⁽⁶⁾ Semanário de Trás-os-Montes, Notícias do Douro, In site: <http://www.dodouro.com/noticia.asp?idEdicao=384&id=25942&idSeccao=4396&Action=noticia>

⁽⁷⁾ Vid. KONG, Mário S. Ming (2012), Op. Cit, Lisboa, p. 28

⁽⁸⁾ AAVV (2004), Desenho livre para arquitectos, Lisboa, Editorial Estampa, Lda, p. 6

⁽⁹⁾ in website: <http://arquitectos.pt/?no=2020493857>, 153

⁽¹⁰⁾ Alvaro Siza (1987)., “A importância de desenhar”, in Desenho – III Bienal Nacional 87, Árvore Porto, 4-27 de julho de 1987, catálogo da mostra



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

expressar-se graficamente.

O ensino de desenho, nos cursos ligados à arquitetura, artes visuais e ao design, deve ir além do estudo dos diferentes códigos de representação, da exploração dos diversos materiais e técnicas de desenho,⁽¹¹⁾ sem dúvida importantes, mas deve simultaneamente introduzir o desenho como fonte de conhecimento espacial e expressão de um olhar personalizado.

No início do processo de formação artística, o desenho é utilizado como meio de desenvolvimento do pensamento visual. A este respeito Andrea Giráldez e Lucia Pimentel, no seu livro “Educación Artística, Cultura y Ciudadanía” (2011),⁽¹²⁾ dizem-nos, relativamente ao ensino das artes visuais, que este deverá orientar-se pela aquisição de competências ao nível da chamada literacia visual, devendo ter como principais objetivos: «*Cultivar as competências do ver-observar; adquirir as competências de leitura para decodificar as imagens e as mensagens visuais; dominar as competências de escrita-produção de imagens ou mensagens visuais; desenvolver competências para emitir mensagens com e sobre as imagens*». ⁽¹³⁾

Podemos aqui estabelecer um paralelo com a escrita, em que é preciso conhecer o alfabeto, para podermos aprender a ler e só se pode comentar um texto, se, primeiramente, soubermos lê-lo. É necessário saber ler, para analisar. Finalmente, é necessário conhecer muitas obras literárias para se poder comparar, sintetizar e formular um juízo de valor.

Assim, para podermos utilizar o desenho como ferramenta no processo concetivo de um projeto e produzir desenhos rápidos que sejam reflexos claros das suas ideias, o futuro artista, arquiteto ou designer necessita de adquirir o domínio de procedimentos técnicos, conhecimentos que permitam a génese de uma ideia, experiência para sistematizar a ideia e para imprimir intencionalidade aos seus registos.

⁽¹¹⁾ Sobre este assunto ver MARQUES, António Pedro Ferreira (2005), Lição de Síntese, Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa

⁽¹²⁾ GIRÁLDEZ, Andrea; PIMENTEL, Lucia (2011), Educación artística, cultura y ciudadanía. De la teoría a la práctica, Madrid, Edita OEI, P. 78

⁽¹³⁾ GIRÁLDEZ, Andrea; PIMENTEL, Lúcia (2011), Op. cit, Madrid, P. 78



Metodologias

«Ainsi mon dessein n'est pas d'enseigner ici la méthode que chacun doit suivre pour bien conduire sa raison, mais seulement de faire voir en quelle sorte j'ai tâché de conduire la mienne».

Descartes

Discours de la méthode pour bien conduire sa raison,
et chercher la vérité dans les sciences (1637)

Preparar jovens para o desempenho de uma profissão é sempre uma tarefa complexa. A motivação desempenha aqui um papel determinante.

O primeiro passo é levar o aluno a compreender a importância do universo onde vai trabalhar e inseri-lo no contexto da sua formação, seja ela nas artes, na arquitetura ou no design, para fazê-lo interagir com a realidade em que vive e com a futura realidade profissional.

Seguidamente, o aluno deve ser motivado para a prática da representação. Qualquer aprendizagem é um ato voluntário. O aluno deve sentir que independentemente das competências vocacionais, aprender a desenhar corresponde a um processo de aprendizagem, por vezes, penoso, mas acessível a qualquer um, desde que esteja disponível para insistir na prática e conseguir superar os erros e as frustrações.

O papel do professor é, assim, o de atrair a atenção e despertar a motivação do aluno. De acordo com Celso Vasconcellos, ⁽¹⁴⁾ a motivação é necessária para o conhecimento.

As metodologias a adotar no ensino do desenho têm que dar resposta à necessidade de iniciação do aluno, sem o desmotivarem, nem dependerem da facilidade que resulta da sua apetência natural.

Ao longo da história do ensino do desenho, foram muitas as metodologias desenvolvidas, ⁽¹⁵⁾ todas elas tiveram a sua importância e contribuíram,

⁽¹⁴⁾ VASCONCELLOS, Celso (2000), Construção do conhecimento em sala de aula, São Paulo, Libertad

⁽¹⁵⁾ MARQUES, António Pedro Ferreira (2005), Lição de Síntese, Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa

INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

de uma ou outra forma, para o desenvolvimento e a divulgação da linguagem gráfica.

É importante os alunos experienciarem vários métodos, em diversas fases da sua aprendizagem; não existem métodos milagrosos, todos eles têm as suas vantagens e desvantagens. Não vamos neste momento analisá-los, visto não ser este o objetivo do nosso trabalho. Contudo, devemos insistir na importância do empenho e da dedicação dos alunos, que deve ser estimulada com a proposta de exercícios diversificados, um ritmo de ensino-aprendizagem exigente e uma avaliação rigorosa.

Considera-se, assim, importante proporcionar experiências aos alunos diferentes do percurso tradicional do ensino do desenho no Ocidente, como é o caso das técnicas de expressão chinesas. Estas, apesar de se basearem no método da cópia, numa fase inicial, servem de base para um processo de interiorização analítica, com consequente representação sintética das formas. **Ver Fig. 1, 2 e 3**

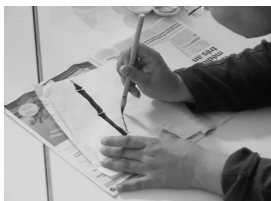


Fig. 1 - Seminário. Demonstração dos Materiais e Técnicas



Fig. 2 e 3 - Acompanhamento dos Trabalhos dos Alunos na disciplina de Pintura Chinesa, na ESELX-IPL para a Licenciatura em Artes Visuais e Tecnológicas





O contributo que as técnicas de expressão chinesas podem dar ao desenho de observação

«O modo de aprender a desenhar, é desenhando.»

Kimon Nicolaides

“The Natural Way to Draw”,

Souvenir Press, London (2008)

Dado o acima exposto, não parece ser contraditório incluir técnicas de expressão chinesa, no âmbito da disciplina de desenho, para um melhor entendimento da sua prática; é importante fazer, aqui, referência à teoria de Vasconcellos “o conhecimento dá-se em três etapas: síncrese, análise e síntese.

A síncrese corresponde à visão global indeterminada, confusa, fragmentada da realidade, a análise consiste no desdobramento da realidade nos seus elementos, a parte como parte do todo; a síntese é o resultado da integração de todos os conhecimentos parciais num todo orgânico e lógico, resultando em novas formas de ação”.⁽¹⁶⁾

Paralelamente a esta matéria, será importante fazer referência ao contributo de Ana Mae Barbosa,⁽¹⁷⁾ com a chamada “proposta triangular”. Nesta abordagem são considerados três aspetos fundamentais; criação, leitura da obra de arte e contextualização.

A arte é, neste caso, encarada como expressão cultural, onde a aprendizagem será contextualizada pela abordagem construtivista e multicultural.

Ao contextualizar a obra de arte, procura-se ir ao encontro da literacia visual, desenvolvendo implicitamente mais sentido crítico.

Neste sentido, a introdução de técnicas de expressão desconhecidas dos alunos, pode contribuir, a vários níveis, para a melhoria da sua prestação gráfica.

⁽¹⁶⁾ VASCONCELLOS, Celso (2000), Op. cit., São Paulo, Libertad, p. 47

⁽¹⁷⁾ BARBOSA Ana Mae; CUNHA Fernanda Pereira da (2010). Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais, Nacional, Editora Cortez



Ampliar a literacia visual

Em primeiro lugar, no espírito da “proposta triangular” de Ana Mae Barbosa, incluir técnicas de expressão chinesa permite ampliar a literacia visual dos alunos. Neste sentido, a aprendizagem deve compor-se de duas partes: uma mais teórica, de enquadramento histórico, cultural e técnico, e uma segunda parte, de carácter prático, para os alunos aplicarem as técnicas apresentadas.

O desenho e a pintura chinesa implicam sempre o recurso ao pincel e à tinta da china, meio este que obriga a uma interiorização do gesto, para a obtenção de resultados legíveis. Ao introduzir esta técnica, obtém-se uma ferramenta para, nas aulas regulares de desenho, se dominar a prática do desenho rápido.

Desenvolver a capacidade de síntese, análise e síntese

Em segundo lugar, os alunos, durante a aprendizagem das técnicas de expressão chinesa, desenvolvem a capacidade de síntese, análise e síntese, perante uma nova forma expressão, ausente da experiência adquirida no campo artístico.

A pintura chinesa erudita é uma arte abstrata, no sentido de não representar um objeto ou uma paisagem concreta, mas o resultado de um processo de análise, fruto da observação de vários pontos de vista e da meditação sobre a essência do objeto.

O resultado final é, assim, a representação ideal sintética do objeto ou da paisagem observada. Este processo, ao ser interiorizado pelos alunos, permitirá a elaboração de registos rápidos e de croquis, tanto no levantamento de objetos reais, como na conceção de novas formas.

Experimentar uma metodologia

Em terceiro lugar, os alunos adquirem habitualmente um maior respeito por uma metodologia que no Ocidente tem vindo a cair em desuso e que é a base do ensino no Oriente - a repetição sistemática.

Representar várias vezes o mesmo modelo foi, durante muito tempo, sinónimo de aprender. Contudo, com a invenção e introdução de novos meios de registo, como a fotografia, nos primórdios do século XIX, à qual se seguiu - a uma velocidade alucinante - as imagens animadas, o cinema, o vídeo



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

e o digital, passou-se a registrar, em tempo real, um momento, um instante, um acontecimento e partilhá-lo com crescente facilidade; a mecânica de repetir manualmente deixou de ser necessária, tendo vindo acontecer o mesmo no campo da formação artística.

No Oriente, contudo, todo o processo de ensino aprendizagem é baseado na prática da cópia e da repetição.⁽¹⁸⁾ A escrita chinesa baseia-se em logogramas,⁽¹⁹⁾ símbolos gráficos que representam, respetivamente, algo concreto ou um conceito. Para se poder ler um jornal é necessário conhecer pelo menos três mil caracteres, para se ler um texto científico, dez mil. Assim, o método de ensino tem que passar obrigatoriamente pela cópia e pela interiorização.

Sobre este assunto, Fabienne Verdier na sua experiência de aprendizagem da caligrafia chinesa, numa das suas entrevistas, refere: *“A caligrafia ensinou-me disciplina... ela é a minha base, o meu ponto de partida. O mais importante é a disciplina da preparação antes de pegar num pincel, que aprendi com os sábios chineses: alcançar uma calma interior, procurar a sua unidade. O mais importante que aprendi com os mestres de caligrafia – estudei com eles dez anos – foi encontrar a ligação com a dinâmica do Universo que se encontra nas curvas, na expressão espontânea da Natureza pela impressão de uma pincelada igualmente espontânea que terá que ter a mesma dinâmica, a mesma essência como o rio ou o vento. Este ensinamento significa entender que uma pincelada é um veículo para o espírito da vida, mas como abstração. Foi isto que os mestres me ensinaram: uma forma de ler a natureza que permite o entendimento dessa dinâmica universal. Um dos exercícios era traduzir um ideograma, que se compunha de vinte e quatro traços que se podia entender como uma fórmula matemática ou uma autêntica construção espacial, num único traço. Esse traço, contudo, tinha que sugerir toda a complexidade do ideograma e todo o alcance do seu significado filosófico”*.⁽²⁰⁾ Refere, ainda, que *“quando estou preparada para escutar o sussurrar da ponta do pincel, sagrada para os chineses, significa que foi feito um imenso trabalho prévio”*.⁽²¹⁾

(18) Ver, NG, Aik Kwang, *Why Asians Are less Creative than Westerners*, Prentice Hall, 2001; see also SING Lau; Anna NN Hui and Grace Y.C. Ng (Ed.) (2004), *Creativity: When East Meets West*, Singapura, Published by World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd.

(19) Distinguem-se dois tipos de logogramas: os ideogramas, símbolos gráficos que representam ideias ou conceitos; os pictogramas que são imagens, geralmente simplificadas, de algo concreto.

(20) Tradução livre feita a partir da revista alemã, Drathen, Doris von; Fabienne Verdier, in *“Kuenstler”*, Ausgabe 92 / Heft 28 / 4. Quartal 2010, p.3

(21) Drathen, Doris von (2010), Op. Cit., p.7



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

Na pintura chinesa que está histórica e culturalmente muito próxima da escrita, a repetição sistemática de elementos gráficos é utilizada como uma forma para desenvolver a capacidade de análise e promover a capacidade de síntese, já que esta forma de arte se baseia na representação da essência do objeto ou da paisagem retratada.

Nas palavras de Fabienne Verdier: *“L’art subtil est de transmettre - par le trait, ce corps vivant qui va traverser l’espace de la feuille ou de la toile - une expérience vécue de cette pensée poétique, de cette pensée philosophique”.* ⁽²²⁾

Para os chineses, a criatividade e a livre expressão só surgem depois de se dominar a técnica e conhecer a essência do objeto.

Sobre a criatividade, Thomas Fisher refere o seguinte: *“Creativity involves the intentional, systematic, and rigorous miscombination of what we know in order to generate something new. Because having too many variables makes the process hard to control, most creative people frequently change just one or two aspects of something: shifting its size or scale, changing its function or context, altering its shape or color, and so on. Drawing an analogy or making a metaphor often helps move this process along”.* ⁽²³⁾

A criatividade ⁽²⁴⁾ e a livre expressão dão-se naquele momento que menos esperamos, surge... ⁽²⁵⁾

⁽²²⁾ ABADIE, Daniel (direction) (2013), Fabienne Verdier, L’esprit de la peinture. Hommage aux Maîtres Flamands, France, Editions Albin Michel

⁽²³⁾ Vide site : http://www.huffingtonpost.com/thomas-fisher/the-rigor-of-creativity_b_2280044.html, 2012

⁽²⁴⁾ KONG, Mário S. Ming; (2019); “Through The Rabbit Hole”. Intelligence Creativity and Fantasy in the Architecture, in KONG, Mário S. Ming,; MONTEIRO, Maria do Rosário (Chief Editors) (2019), Intelligence, Creativity and Fantasy, CRC Press Taylor & Francis Group, London, UK, pp. 56-58, Indexed to Thomson Reuters, Routledge & CRC Press, ProQuest, EBSCO, (Book Series II) ISBN: 9780367277192 (Hbk); ISBN: 9780429297755 eBook (VitalSource); DOI: <http://dx.doi.org/10.1201/9780429297755-7>
<https://doi.org/10.1201/9780429297755>;
URL:<https://www.taylorfrancis.com/books/e/9780429297755/chapters/10.1201/9780429297755-7>
<https://www.taylorfrancis.com/books/9780429297755>

⁽²⁵⁾ Este tipo de fenómeno pode ser caracterizado por serendipidade. é um anglicismo que se refere às descobertas afortunadas feitas, aparentemente, por acaso. Nos dias de hoje, é considerado como uma forma especial de criatividade, ou uma das muitas técnicas de desenvolvimento do potencial criativo de uma pessoa adulta, que alia perseverança, inteligência e senso de observação.



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

Nas palavras de Thomas Fisher: *“All human beings have a capacity for creativity because of how our brain works”*.⁽²⁶⁾

E na ideia de Lev Vygotsky *“Chamamos actividade criadora a toda a realização humana responsável pela criação de qualquer coisa nova, quer corresponda aos reflexos deste ou daquele objeto do mundo exterior, quer a determinadas construções do cérebro ou do sentimento que vivem e se manifestam somente no próprio ser humano”*.⁽²⁷⁾

No processo de ensino da arte, repetir o mesmo exercício deve visar a interiorização de uma forma, de um procedimento, de uma técnica, de uma ideia ou, mesmo, simplesmente, incentivar um olhar mais pormenorizado.⁽²⁸⁾

Não se trata de copiar como um mero processo mecânico, irrefletido, que não implica criatividade e que neutraliza ou mesmo restringe a livre expressão, mas de interpretar, de acordo com Fabienne Verdier *«il faut se rappeler que l’interprétation, c’est déjà une création»*.⁽²⁹⁾

Ao observar uma obra de arte, seja ela uma pintura, um desenho ou uma escultura, ao copiá-la, o estudante está a ampliar o seu vocabulário artístico.⁽³⁰⁾

Nas palavras de Thomas Fisher *«When we learn about some object, for instance, we store that knowledge in different parts of our brain. Its name goes one place, its shape and color in another, its weight and feel in yet another, and contextual information about it – its purpose, where it came from, how it is made – in yet another still. When we next encounter that object, our brain almost instantaneously recombines that information, enabling us to identify it, to use it, and to think or talk about it»*.⁽³¹⁾

⁽²⁶⁾ Vide site : http://www.huffingtonpost.com/thomas-fisher/the-rigor-of-creativity_b_2280044.html, 2012

⁽²⁷⁾ VYGOTSKY, Lev (2009), *Imaginação e a arte na Infância*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, p. 9

⁽²⁸⁾ FERNANDES, Vera Lúcia Penzo (2004). *A imitação no processo de aprendizagem: reflexões a partir da História da Educação e do Ensino de Arte*. Série Estudos, n° 17, Campo Grande: UCDB

⁽²⁹⁾ ABADIE, Daniel (direction) (2013), Fabienne Verdier, *L'esprit de la peinture. Hommage aux Maîtres Flamands*, France, Editions Albin Michel, p. 13

⁽³⁰⁾ FERNANDES, Vera Lúcia Penzo (2004). *A imitação no processo de aprendizagem: reflexões a partir da História da Educação e do Ensino de Arte*. Série Estudos, n° 17, Campo Grande: UCDB

⁽³¹⁾ Vide site : http://www.huffingtonpost.com/thomas-fisher/the-rigor-of-creativity_b_2280044.html, 2012



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

Já, ao repetir esse exercício, o aluno vai interiorizando e sistematizando vocabulário, reinterpretando-o e tornando-o seu. Neste âmbito, apresentamos alguns exemplos da evolução dos trabalhos dos alunos, na representação de formas arquitetônicas.



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

EXEMPLOS

EVOLUÇÃO DOS TRABALHOS DOS ALUNOS NA REPRESENTAÇÃO DA ARQUITETURA URBANA



Fig. 4 - Primeiro trabalho
Exercício de Perspetiva - Praça de Comércio
Luís Correia - 05-2001 APU



Fig. 5 - Exercício final
Exercício de Perspetiva - Praça de Comércio
Luís Correia - 05-2001 APU

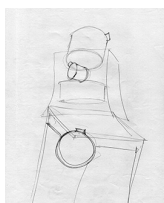
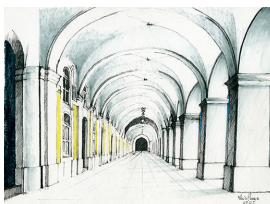


Fig. 6 - Primeiro trabalho
Exercício de Perspetiva - Alcântara
Luís Correia - 05-2001 APU

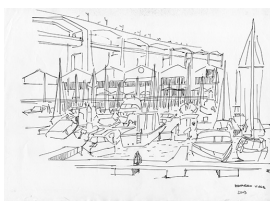


Fig. 7 - Exercício final
Exercício de Perspetiva - Alcântara
Luís Correia - 05-2001 APU

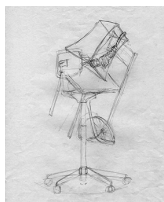


Fig. 8 - Primeiro trabalho
Exercício de Perspetiva - Saldanha
Eduardo Viana - 2002



Fig. 9 - Exercício de Perspetiva
- Saldanha
Susana Alves - 2003 APUT



Fig. 10 - Exercício final
Perspetiva - Alfama
Susana Alves - 2004 APUT

INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

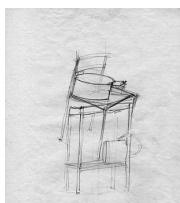


Fig. 11 - Primeiro trabalho
Exerc. Instalação conjunto de objetos
Fábio Espírito Santo, 2003



Fig. 12 - Exercício de Perspetiva
Fábio Espírito Santo, 2004



Fig. 13 - Exercício final
Perspetiva - CCB Lisboa
Fábio Espírito Santo, 2004

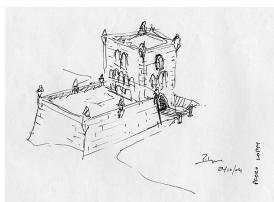


Fig. 14 - Primeiro trabalho
Exercício de Perspetiva - Torre Belém
Pedro Lopes, 2004 APUT



Fig. 15 - Perspetiva - Torre Belém
Pedro Lopes, 2004 APUT

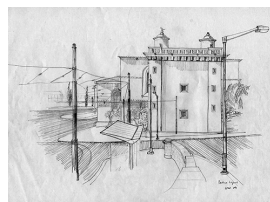


Fig. 16 - Exercício final
Perspetiva - Mosteiro Jerónimos
Pedro Lopes, 2004 APUT

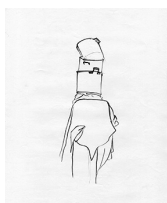


Fig. 17 - Primeiro trabalho
Exercício de Objetos - Cadeiras
João sd - APUT

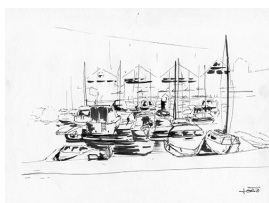


Fig. 18 - Exercício final
Exercício de Perspetiva - Alcântara
João sd - APUT

CAPÍTULO II



ENQUADRAMENTO HISTÓRICO DA PINTURA CHINESA

As primeiras pinturas artísticas conhecidas são sobre cerâmica e foram escavadas no vale do Rio Amarelo, pertencentes a diversas civilizações antigas, conhecidas coletivamente como “civilizações de cerâmica colorida”, sendo Yangshao, Majiayao e Dawenkou as mais importantes.

A pintura produzida por estas sociedades tem em comum composições que incluem plantas, flores, animais (peixes, aves, insetos, etc.), figuras humanas e padrões abstratos.

A civilização Yangshao foi importante e influente, entre 5000 e 3000 a.C., e ocupava um vasto território, cuja área geográfica ia da atual província de Hubei, ao sul, até à Mongólia, a norte. As peças de barro atribuídas a esta sociedade mostram características muito próprias e marcantes. **Ver Fig. 19**



Fig. 19 - Taça decorada com peixe com feições humanas, 5000-4000 a.C. Banpo, Shaanxi



Fig. 20 - Pote em cerâmica, 3300-2900 a.C., Lintao, Gansu

A cerâmica colorida da sociedade Majiayao, do período entre 3000 a 2000 a.C. e que ocupava a zona a montante do Rio Amarelo, atingiu um elevado nível de sofisticação ornamental. **Ver Fig. 20**

A civilização Dawenkou, que ocupou a zona mais a jusante do Rio Amarelo, no período compreendido entre 2300 e 500 a.C., também produziu pintura emblemática, tanto sobre cerâmica, como sobre carapaça de tartaruga.

Os avanços realizados na produção cerâmica formam a base para o desenvolvimento das civilizações do bronze e, talvez, sejam um prenúncio do desenvolvimento da cerâmica em porcelana.

Tanto a cerâmica em barro, como o bronze e a cerâmica em porcelana são os suportes principais da nova expressão artística que lhes está associada:



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

a pintura. Contudo, a pintura sobre estes suportes era apenas utilizada para fins decorativos. Os artistas eram artesãos anónimos que ocupavam uma posição social baixa.

Esta situação só veio a modificar-se, quando foi instituído o exame oficial para aceder ao cargo de mandarim, durante as dinastias Sui (581 a 618 d.C.) e Tang (618 a 907 d.C.). Para poderem aceder a estes cargos importantes, os candidatos tinham que dominar a leitura e a escrita. Parte integrante e importante da formação era a pintura e a poesia. Desta forma, a pintura passa a ser reconhecida como produto das elites artísticas, saindo do anonimato dos artesãos.

Confúcio (551 a.C.–479 a.C.), considerado o maior filósofo chinês, disse aos seus estudantes: *«a ambição tem que advir da verdade; baseada na integridade; exercida com bondade; expressada através das artes»* e que *«habilidade artística é o mais próximo da verdade»*.⁽³²⁾ Estas afirmações mostram que a prática artística fora elevada ao estatuto de um processo espiritual.

A formação artística das classes superiores passou, então, de simples aprender de uma técnica, para um meio de aproximação à verdade, ao caminho da retidão moral.

Consequentemente, coexistiam, neste período, dois tipos de pintores: os pintores eruditos e os pintores-artesãos.

Enquanto os pintores-artesãos pertenciam ao povo, os pintores eruditos pertenciam à classe dominante e utilizavam a pintura como um meio para expressarem os seus ideais filosóficos e a sua visão ideológica.

Os pintores-artesãos apesar de poderem mostrar uma excelente técnica, não tinham, nem liberdade de expressão, nem conhecimentos para representar nada que estivesse para além do mundo natural e das cenas da vida quotidiana. Pintavam para decorar objetos e para satisfazer encomendas.

Já os pintores-eruditos consideravam a pintura como atividade académica e como um meio para apreciar a natureza. Para eles, pintar não se resumia a copiar a natureza, era uma forma de expressar a combinação entre a natureza e os sentimentos filosóficos e espirituais que

⁽³²⁾ CONFÚCIO, Os Analectos, XVI, 10



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

esta suscitava nas suas mentes. Segundo Confúcio «os que estudam aguçam a observação crítica». ⁽³³⁾

Os eruditos não pintavam apenas, mas, também publicavam livros sobre teoria da pintura, sobre as técnicas que utilizavam e as regras de composição que aplicavam. Assim, foram surgindo os critérios pelos quais as pinturas eram avaliadas.

Os critérios utilizados para avaliar um grande pintor passavam, então, não apenas pela sua técnica de manuseamento do pincel, mas pela sua capacidade de demonstrar ser um grande filósofo.

A partir da dinastia Song (960 a 1279), passou a ser prática corrente dos eruditos utilizarem a representação caligráfica de poemas para ilustrar o significado filosófico das pinturas. Segundo o pintor chinês Huang Binhong (1865–1955), caligrafia e pintura seguem os mesmos princípios, a chave está na ponta do pincel. ⁽³⁴⁾ Os vários métodos da arte da caligrafia dos caracteres chineses são aplicados no desenho, tornando-se parte fundamental da técnica da pintura chinesa.

Muito importante para entender a cultura chinesa e, conseqüentemente, a atitude perante a pintura é o pensamento taoista, fundado pelo filósofo Lao Tse (604–531 a.C.). Esta corrente filosófica promove a simplicidade, sem recurso a pormenores e embelezamentos desnecessários.

Lao Tse escreve, na sua obra Tao Te Ching: «Voz forte é a que aparenta ser suave», «grandes formas apresentam-se vagas» e «grande habilidade aparenta ser simples». ⁽³⁵⁾ Na pintura, esta ideia inspirou o estilo de “tinta e traço à mão livre” das pinturas chinesas.

Podemos, desta forma, depreender que a pintura chinesa tradicional é fundamentalmente uma arte abstrata, apesar de não existirem pinturas abstratas no seu sentido mais restrito. As pinturas chinesas são uma representação da interação entre o mundo natural e os sentimentos humanos, onde os objetos, as paisagens, as personagens retratadas não são uma cópia direta e fiel da natureza, mas uma tradução, segundo uma falsa perspetiva.

⁽³³⁾ CONFÚCIO, Op. Cit, XVII, 9

⁽³⁴⁾ LIN Ci (2006), The Art of Chinese Painting, China International Press, p. 6

⁽³⁵⁾ LAO Tse, (2005) Tao Te Ching, Barcelona, Integral, XLV



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

Ao observar o mundo natural, o artista tem que ver para além da aparência e sintonizar a sua mente com a verdadeira essência do que vê.

Assim, o que os pintores chineses querem ilustrar é um mundo imaterial, que existe apenas na sua mente e onde os elementos da natureza apenas contribuem para a construção do “seu” mundo ideal.⁽³⁶⁾ Neste sentido, um quadro deve ser lido, ou seja, deve ser apreciado, tendo em conta o conteúdo do quadro e o seu significado espiritual.

De acordo com Guo Xi (1020–1109), pintor da dinastia Song, a paisagem, numa pintura, deve «*convidar a um passeio, ser visível, acessível e habitável*».⁽³⁷⁾

Desde a dinastia Tang e Song que as paisagens pintadas têm na sua composição, para além de montanhas e cursos de água, também estradas que conduzem ao cimo de montes, pontes, casas em encostas, pessoas e barcos. Estes elementos dão vida à composição.

Segundo Guo Xi, «*uma montanha ganha vida quando tem água, fica mais vívida com vegetação, mais vibrante com neblina ou nuvens. Em relação à água, a montanha é a face; casas nos cumes são os olhos; os pescadores são a alma. Esta é a essência da composição*».

Contudo, na pintura chinesa, os artistas não se devem perder nos detalhes dos elementos representados, já que estes podem comprometer a sua intenção espiritual. Todos os elementos devem vir do seu íntimo, devem ser sentidos e não vistos.

Isto significa que um artista deve ter um conhecimento profundo, nítido e claro da existência natural e uma vívida memória do cenário espiritual; só, depois, está em condições de preparar o papel e a tinta para iniciar a sua pintura. O pincel deve, então, viajar livremente sobre o papel, que se assume nesse instante como um universo infinito, expressando a visão interna do artista, sem ser perturbado pela aparência terrena do objeto real.

Este procedimento requer um treino profundo. Só quem observou e desenhou, milhares de vezes, determinado objeto, consegue captar a sua

⁽³⁶⁾ Cf. LIN Ci (2006), Op. Cit., p. 9

⁽³⁷⁾ Cf. LIN Ci (2006), Op. Cit., p. 13



essência e representá-la de um só traço, já que a pintura chinesa, a tinta da china, não permite retoques e cada traço deve transmitir um significado espiritual.

A prática - aprender a ver a essência

A pintura chinesa é muitas vezes apelidada de “arte marcial suave”. Como tal, para chegar a mestre, o aprendiz tem que passar por muitas etapas. Tal como, na prática do Tai Chi e do Kung Fu, cada gesto tem que ser repetido e interiorizado antes de se poder passar ao seguinte. O treino envolve o corpo, o braço, a mão, o pincel e sobretudo a mente. É moroso, penoso, muitas vezes monótono, pela precisão e dedicação que exige, para finalmente, produzir pinceladas poderosas e espontâneas.

MATERIAIS

Os quatro tesouros da área de trabalho

O pincel, a tinta da china, o tinteiro de pedra e o papel de arroz são os quatro elementos indispensáveis da área de trabalho chinesa, considerados os “quatro tesouros. Este termo foi primeiramente utilizado por Su Yijian (957–995), na sua obra *Wen Fang Si Pu*, Os quatro tesouros de um escritório, durante a dinastia Song.⁽³⁸⁾

Cada um destes elementos manifesta um aspeto do espírito da vida quotidiana, sendo indispensável a presença de todos eles para a sua interrelação. Na verdade, são objetos utilitários, no entanto, podem tornar-se objetos muito venerados e dignos de serem colecionados. Os quatro tesouros são utilizados com a mesma reverência na caligrafia e na pintura chinesa.

À exceção do papel, os tesouros têm uma longa história que remonta, pelo menos, ao neolítico. Contudo, só adotaram a sua forma característica nos séculos XIV–X a. C. e só a partir do século II a. C. é que a sua utilização é difundida, tendo sido aperfeiçoados entre os séculos VII e XII, alcançando o seu maior esplendor nos séculos XVI e XVII. Desde então, apenas variaram em pequenos pormenores.

⁽³⁸⁾ Ji Sunshe (2011); *Writing Brush, Ink stick, Paper and Ink Slab*, Hefei, Editor Huang Shang Shu She, p. 1



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

Pincel chinês

O pincel é, tradicionalmente, referido em primeiro lugar, quando se fala nos quatro tesouros da área de trabalho.

Para pintar ou executar caligrafia chinesa, tem que se utilizar pincéis chineses. Os pincéis de aguarela da pintura ocidental não servem para este efeito, devido às características morfológicas do tufo. **Ver figuras 21 e 22**



Fig. 21 - Pincéis ocidentais

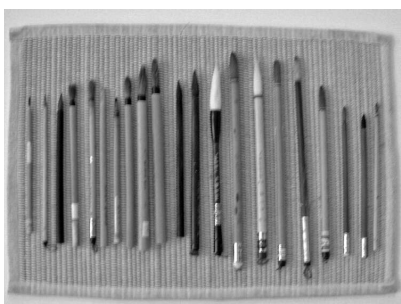


Fig. 22 - Pincéis Chineses

De acordo com estudos arqueológicos, foi no período neolítico que surgiram os primeiros pincéis. Contudo, atribui-se a invenção do pincel, como hoje o conhecemos, a Meng Tian, general da dinastia Qin (221 a.C.–206 a.C.).⁽³⁹⁾ **Fig. 23**



Fig. 23 - Um de três pincéis encontrados em túmulo da era Qin, em Hubei, em 1975, considerados os três pincéis mais antigos de que se tem conhecimento

Qualquer pincel chinês é de manejo fácil e a sua ponta abre-se como um leque ao exercer-se uma ligeira pressão sobre a superfície do papel. Devido a isto, os caracteres escritos apresentam traços amplos, grossos e abrangentes.

⁽³⁹⁾ Ji Sunche (2011), Op. Cit., p. 6

INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

Segundo Tu Long, sábio da dinastia Ming (1368–1644), no seu livro *Wen Ju Ya Bian*, “Ferramentas Utilizadas no Estudo”, qualquer pincel deverá ter quatro virtudes: ser pontiagudo, preciso, redondo e vigoroso. Ou seja, a ponta deve ser fina, os pêlos ⁽⁴⁰⁾ devem estar devidamente aparados, a cintura da ponta deve ser redonda e o corpo da ponta, forte e vigoroso. ⁽⁴¹⁾ **Fig.24**

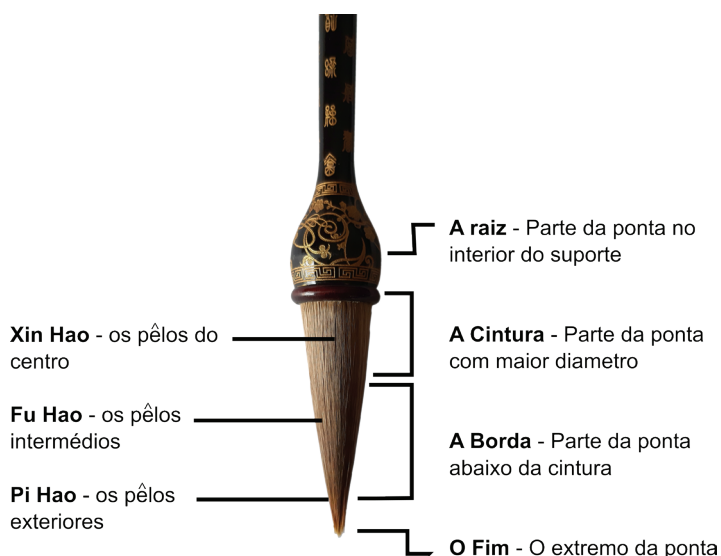


Fig. 24 - Estrutura da ponta de um pincel chinês

Os pincéis chineses existem em numerosas variedades. Podem ser classificados conforme o material utilizado na ponta (pêlo de diferentes animais, penas e até pêlos humanos extraídos da barba de homens adultos e do cabelo de recém-nascidos), o comprimento da ponta e o material utilizado no cabo.

O material utilizado na ponta permite obter pincéis macios, duros ou mistos. Quanto mais macio o pelo utilizado, mais capacidade tem para reter água.

⁽⁴⁰⁾ Apesar de adotar na generalidade o novo acordo ortográfico na redação deste documento, optamos, por uma questão de clareza, por utilizar o acento circunflexo na palavra pêlo, sempre que nos estamos a referir aos pêlos animais.

⁽⁴¹⁾ Ji Sunche (2011), Op. Cit., p. 42



Pincel de pêlo rijo

Os pincéis considerados rijos possuem ponta muito rija e elástica; o tufo dobra-se dificilmente com a pressão e retoma rapidamente e facilmente a sua forma inicial. Ao escrever, pode-se combinar pince-ladas húmidas e abrangentes com os traços incompletos e estriados, característicos das pinceladas a seco. São adequados para escrever letras pequenas e as pontas das linhas distinguem-se com clareza.

Estes pincéis podem ser fabricados com os pêlos escuros de lebres, pêlos de lobo ou bigode de rato. O pincel de pêlo de rato é elegante e rijo. A sua rigidez é um pouco maior que a do pêlo de lebre ou de lobo. O pêlo de lebre ou de lobo não dura muito, pois desgasta-se com facilidade. Estes pincéis foram muito populares e apreciados durante a dinastia Tang (618–907). **Ver Figs. 25, 26 e 27**

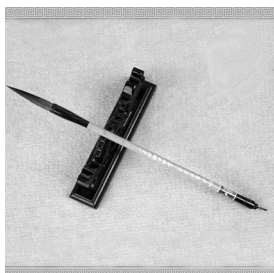


Fig. 25 - Pincel bigode de rato



Fig. 26 - Pincel pêlo de lebre



Fig. 27 - Pincel pêlo de lobo

O pincel de pêlo de lobo provém, na verdade, da doninha amarela. É rijo e forte. Permite escrever caracteres de qualquer tamanho, com linhas finas ou grossas. É fácil de manejar e é adequado para escrita simplificada.

O pincel de bigode de rato é o mais rijo de todos e também o menos flexível. A sua utilização foi apreciada entre os séculos VII e XIII; segundo os documentos históricos, era misto, pois, em geral, servia como eixo da ponta, sendo o resto combinado com pêlo de lebre. Deste modo, o pincel beneficiava da vantagem de ambos os pêlos.

A classificação dos pincéis além da sua própria função inicial não é estrita. É frequente que, com a prática, os artistas os adaptem às suas necessidades, depreendendo o seu estilo.

Pincel chinês de pêlo macio

Os pincéis de pêlo macio são menos elásticos e possuem, tal como o nome sugere, uma ponta macia que muda facilmente de contorno. É muito utilizado em assinaturas e em escrita corrida e cursiva. Na pintura, produz linhas e curvas finas e precisas.

Os pincéis de ponta macia de pêlo tratado, de cordeiro, utilizam-se para a caligrafia de tamanho médio. Verifica-se que oferecem a possibilidade de reter uma enorme porção de tinta. **Ver Fig. 28**

O Pincel de pêlo de coelho recém-nascido é muito macio. À parte a sua função caligráfica, também se utiliza para pintar as asas dos pássaros, por isso também se lhe chama “pássaro grande”; é um pincel caro. **Ver. Fig. 29**

Pincéis fabricados com pêlo de cabra servem para caligrafia de tamanho médio. **Ver Fig. 30**



Fig. 28 - Pincel pêlo de cordeiro



Fig. 29 - Pincel pêlo de cabra

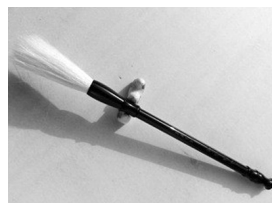


Fig. 30 - Pincéis pêlo de coelho

Pincel chinês de pêlo misto

Pincéis fabricados com uma mistura de pêlos, com diferentes características de dureza, em proporções determinadas, são denominados pincéis de pêlo misto. Como reúnem vantagens de diferentes categorias de durezas, estes pincéis respondem a um leque mais amplo de utilizações.

As variedades mais comuns são três: Zi Yang Hao, com pêlos de coelho no centro e pêlos de cabra à volta; Zi Lang Hao, com pêlos de coelho no centro e pêlos de doninha à volta; Bai Yun, com pêlos de doninha no centro e pêlos de cabra à volta.



Tinta da China

Em chinês o pictograma da escrita escreve-se a partir do caractere mo, que designa a cor negra da tinta. ⁽⁴²⁾ Numa grande parte das obras de pintura e caligrafia utiliza-se a cor negra. Isto está diretamente relacionado com uma predileção do povo chinês para a utilização do pigmento negro, tal como mostram muitas peças históricas. A adoração pelo negro constitui uma parte importante dos critérios estéticos das gerações ancestrais.

Segundo alguns documentos que chegaram até nós, as tintas mais antigas derivam de compostos vegetais ou minerais. A tinta artificial teve a sua origem na dinastia Chou ou Zhou do Oeste (1122 a.C. –771 a.C.).

Pensa-se que era extraída das cinzas carbonizadas de pinheiro. Segundo uma lenda antiga, o seu inventor foi Xing Yi (800 a.C.), que, um dia, enquanto lavava as mãos num rio, deparou com um fragmento de carvão de pinheiro que flutuava na água e, ao retirar o carvão da água, a sua mão ficou tingida de negro. Ficou muito surpreso com o sucedido. Pegou no fragmento enegrecido e levou-o para casa, onde o triturou até o converter em pó. Tentou misturá-lo com água, mas não conseguiu. Contudo, ao misturar uma sopa de água, cozida com arroz, obteve como resultado uma espécie de pasta de tinta maleável a que deu forma com a mão, produzindo, assim, a primeira tinta artificial em barra.

Até ao século X, os escritores e os pintores tinham por hábito produzir a tinta para a sua utilização ou como oferta especial. Era um bem apreciado e, muitas vezes, guardado como joia.

⁽⁴²⁾ Tinta da China é um material corante preto originário da China. É preparada com negro de fumo (pó de sapato). Foi desenvolvida pelos chineses há mais de 2 000 anos sendo constituída por nanopartículas de carvão suspensas numa solução aquosa. Embora, normalmente, as nanopartículas dissolvidas num líquido se agreguem, formando micro e macropartículas que tendem a depositar-se. Os chineses antigos descobriram ser possível estabilizar a tinta pela mistura de uma cola (goma arábica, uma resina natural composta por propolisacarídeos e glicoproteínas que é extraída de duas espécies de acácia da região subsariana, mais especificamente das espécies Acácias Senegal e Acácia Seyal) na solução com pó de carvão e água.

INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

Ainda hoje, as barras de tinta da China apresentam-se com decorações elaboradas e requintadas e servem de objeto de coleção, tanto na versão de barra negra, **Ver Fig. 31**, como na versão de paletas de várias cores, **Ver Fig. 32**

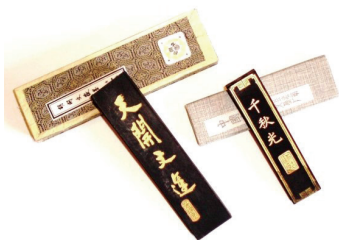


Fig. 31 - Tinta da China, em pedra



Fig. 32 - Tinta da China, a cores, em pedra

A tinta da China líquida só surgiu no final da dinastia Qing (1644–1911).⁽⁴³⁾ Esta invenção veio facilitar, em muito, o trabalho do calígrafo e do pintor chinês, já que dispensava a preparação morosa da tinta, passando esta a estar pronta a usar.

Tinteiro de Pedra

Como o pincel e a tinta da china, o tinteiro de pedra também possui uma longa história que remonta a finais do Neolítico, há cerca de seis mil anos. **Fig. 33** e **Fig 34**



Fig. 33 - Almofariz para moagem de pigmentos. Cultura Yangshao, aprox. 5000–3000 a.C

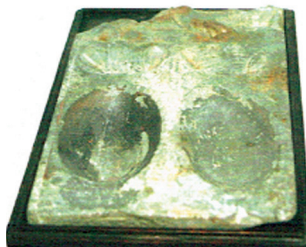


Fig. 34 - Tinteiro de pedra da dinastia Qin (211–206 a.C.)

⁽⁴³⁾ Ji Sunche (2011), Op. Cit., p. 79



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

Ao longo da história utilizaram-se várias qualidades de pedra, sendo, as mais famosas, a pedra *Duan* ⁽⁴⁴⁾ e a pedra *She*. ⁽⁴⁵⁾ Também, existem tinteiros em barro, metal e porcelana de *Chengni*.

O tinteiro de pedra é um utensílio que serve para a preparação da tinta, embora também sirva para guardá-la e para alisar a ponta do pincel.

A sua função primária é servir de superfície no processo da preparação da tinta; através de fricção, a barra de tinta é moída o mais possível. A sua segunda função é de depósito de água. Desse depósito retira-se água com o pincel para juntar ao pigmento, produzindo a tinta. A terceira função é ser usado como recipiente para o armazenamento de tinta previamente preparada. Utilizam-se as bordas do tinteiro para alisar o pincel, sendo esta a sua quarta função. Finalmente, o tinteiro é um objeto de decoração da área de trabalho.

Para poder desempenhar estas diversas funções, a sua configuração é complexa. Não se trata apenas de uma simples superfície plana.

Apesar da forma do tinteiro de pedra poder variar, desde o modelo circular até ao formato retangular, as partes constituintes do tinteiro de pedra estão definidas e separadas, cada uma, pelas suas funções. Estas são as seguintes:

- “**Planície do tinteiro**”, conhecido também por “**salão da tinta**” e “**coração do tinteiro**”. É uma zona central, onde se prepara a tinta. A importância do tinteiro encontra-se relacionada com esta parte, bem como com o material com que foi fabricado, mais ou menos abrasivo, já que a qualidade da tinta depende dessa zona.
- “**Poço do tinteiro**” ou, também, “**mar de tinteiro**” e “**tanque de tinta**” é a parte mais côncava, onde se coloca a água e a tinta líquida.
- A “**borda do tinteiro**” refere-se a uma zona limite à volta do salão. Serve como dique para conter a água e a tinta preparada.
- “**Muro do tinteiro**” ou “**cabeça de tinteiro**” é a parte que, para além de servir para conter a tinta e a água, serve também para alisar o pincel. Muitas vezes, três das bordas são esculpidas ou possuem adornos.

⁽⁴⁴⁾ É uma pedra vulcânica de cor vermelha - púrpura da província de Guangdong. Esta pedra foi muito usada durante a dinastia Tang.

⁽⁴⁵⁾ Pedra de Xisto da província de Hanhui e da província de Jiangxi. Esta pedra também foi muito usada durante a dinastia Tang.

Além das partes referidas, existem ainda “o lado do tinteiro” e a “tampa de tinteiro”. Estas servem de suporte para as inscrições, para gravar um nome, uns versos ou um carimbo, que também se pode acrescentar no dorso do tinteiro. Podemos dizer, assim, que o tinteiro chinês pode ser uma autêntica jóia. **Ver Fig. 35 e 35A**

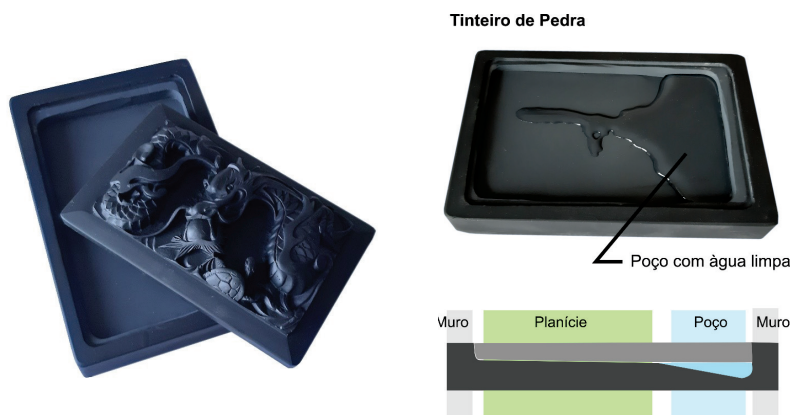


Fig. 35 - Tinteiro de pedra

Fig. 35A - Estrutura de um tinteiro de pedra

Papel de arroz

Apesar de ter sido o último dos quatro tesouros a ser inventado, o papel teve um enorme impacto na pintura e na caligrafia chinesa. Até então, eram utilizadas tiras de bambu, peças de tecido de seda e peças de barro, como suporte; apresentavam alguns problemas, nomeadamente de peso, caso das tiras de bambu e das peças de barro, ou de custo de fabrico, como no caso da seda.

O fabrico do papel é considerado, em conjunto com a pólvora, o compasso e a tipografia, uma das quatro invenções mais importantes da nação chinesa da antiguidade. O fabrico do papel teve uma grande importância na disseminação da civilização humana, já que o seu reduzido peso possibilitava a sua fácil distribuição e divulgação.

Por volta do século VI a.C., os chineses começaram a produzir um papel de seda branco, próprio para pintura e para escrita, contudo muito caro.

Durante a época das dinastias Qin ou Han (221 a.C.–220 d.C.), o papel



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

era feito de cânhamo, despulpado por água de cal. Este processo era moroso e não se conseguia produzir papel em grande escala. **Fig. 36**

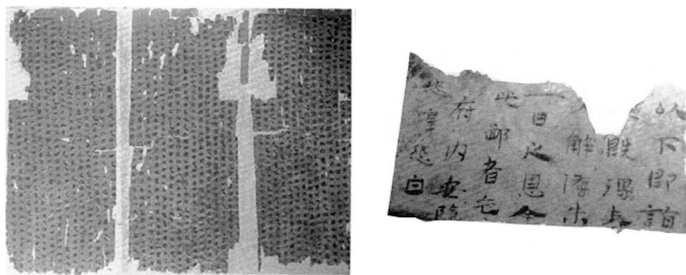


Fig. 36 - Livro em seda e papel de cânhamo, Dinastia Han (206–220 a.C.), Ji Sunche (2011), p. 98

O papel produzido após a proclamação da invenção, diferenciava-se desse unicamente pela matéria-prima utilizada. A maioria dos historiadores concorda em atribuir a T'sai Lun (c. 50-62 d.C.–121 d.C.), um oficial da Corte Imperial chinesa (105 d.C.) a primazia de ter feito papel através de polpação de redes de pesca e de trapos e, mais tarde, usando vegetais. Esta técnica foi mantida em segredo pelos chineses durante quase 600 anos. O uso do papel estendeu-se até aos confins do Império Chinês, acompanhando as rotas comerciais das grandes caravanas. **Fig. 37**

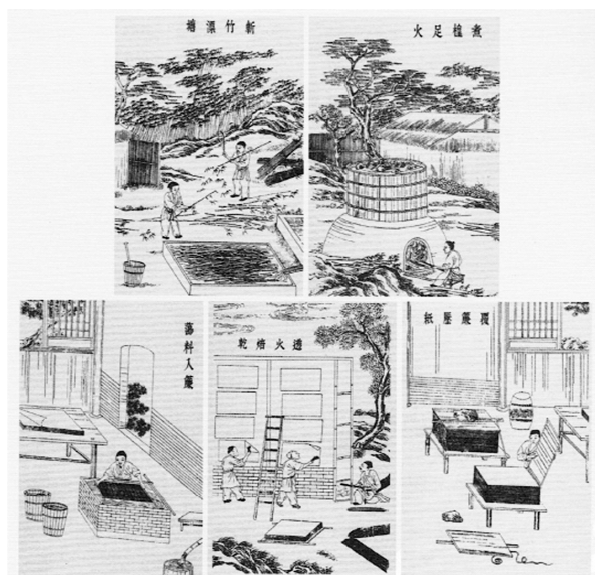


Fig. 37 - Gravura da época Ming ilustrando o processo do fabrico do papel Ji Sunche (2011), p. 100

INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

O papel *Shiuan*, que hoje se utiliza, é produzido, principalmente, a partir da casca de árvores de amoreira e palha de arroz; no Ocidente, este é conhecido genericamente pela denominação de papel de arroz.

Existem três tipos de papel *Shiuan*: ⁽⁴⁶⁾ cru; sazonado; e intermédio. Todos são flexíveis, de cor branca, compactos e com uma textura maravilhosa.

O papel de arroz favorece a distinção clara dos matizes de tinta, a sua absorção é natural, resistente ao envelhecimento, ao pó, ao calor e à luz; existe um ditado chinês que o qualifica como o “*papel precioso de mil anos*”.

O ***Shiuan Cru*** denomina-se papel cru porque pode ser imediatamente usado depois da sua produção. É muito absorvente e utiliza-se na pintura, com salpicos de tinta e desenho de traços largos. **Ver Fig. 38**

O ***Shiuan sazonado*** fabrica-se empapando o papel cru em alúmen, sendo a seguir alisado, engomado, polvilhado, colorado e, após banhado em pó de ouro, encerado e colado. Normalmente, é usado para pinturas Gonghi, com pormenores minuciosos, ou para caligrafias *Kai Shu* ⁽⁴⁷⁾ e *Li Shu*, ⁽⁴⁸⁾ executadas com pinceladas muito finas. O seu maior inconveniente é deteriorar-se com o tempo. **Ver Figs. 39 e 40**



Fig. 38 - Papel de arroz *Shiuan Cru*

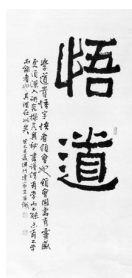


Fig. 39 - Caligrafia *Kai Shu*

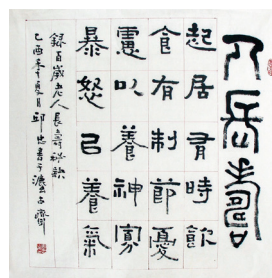


Fig. 40 - Caligrafia *Li Shu*

⁽⁴⁶⁾ O nome do papel *Shiuan* está relacionado com o principal lugar do seu fabrico - Shiuan Chou

⁽⁴⁷⁾ Caligrafia *Kai Shu*, é uma escrita regular

⁽⁴⁸⁾ Caligrafia *Li Shu*, é uma escrita antiga



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

Por último, o *Shiuan* intermédio é elaborado com o papel cru submergido em líquidos de plantas diferentes. Tem uma certa resistência à água, por isso a tinta desliza lentamente sobre ele.

Para além dos quatro tesouros da área de trabalho, é conveniente dispor de outros utensílios para pintar ou para guardar os materiais, os quais também são relevantes para os pintores e calígrafos chineses.

Assim, é necessário ter uma taça de cerâmica para conter água limpa para lavar o pincel, um porta-pincéis que também serve de pesa-papéis, carimbos e uma caixinha de tinta utilizada para os carimbos.

O CARIMBO

Após terminada a obra é frequente colocar-se o carimbo do autor. Na cultura chinesa, o carimbo equivale às assinaturas que se utilizam no Ocidente, mas tem um sentido de utilização muito mais amplo. Trata-se de um sinal de refinamento artístico e cultural. A sua origem é tão antiga como a própria caligrafia, de onde deriva e, deste modo, também possui um enorme interesse artístico e estético. **Ver Fig. 41**



Fig. 41 - Carimbo

PREPARAR OS MATERIAIS

Até há muito pouco tempo os pincéis eram fabricados à mão e eram submetidos a uns sessenta ou setenta processos. Estes resumiam-se principalmente à remoção da pele do animal escolhido, extração do pêlo, seleção do mesmo, dividi-lo, cosê-lo, atá-lo, modelá-lo e, por fim, colá-lo. Destes processos, a escolha do pêlo e o atar eram os mais importantes, porque estavam diretamente relacionados com a qualidade do pincel e refletiam o nível de elaboração. A qualidade do pincel é um fator muito importante na execução de uma obra. Isto implica que, antes de se iniciar a pintura ou a escrita, é necessário escolher os pincéis adequados para se conseguir obter um excelente resultado.

Num pincel novo, o pêlo largo está comprimido por amido ou por uma cola que impede que este se abra. Assim, antes da primeira utilização, o pincel deverá ser preparado. Para tal, o pincel deve ser colocado dentro de um recipiente com água e com os dedos, num movimento lento, em torno do pincel, o pêlo é massajado, de modo a libertar a cola ou o amido.

O modo de segurar o pincel chinês é muito importante, já que o seu correto manejo pode influenciar a qualidade da obra. Para segurar corretamente o pincel há que, primeiro, colocar o polegar no cabo ou cana e o indicador opondo-se, para pressionar o cabo; o dedo médio segura o cabo, logo abaixo do indicador, a união da unha e da carne do anelar opõe-se ao dedo médio e, por fim, o dedo mínimo junta-se ao anelar como auxiliar. A força dos dedos tem de encontrar um equilíbrio adequado para executar os traços ou pinceladas desejadas. **Fig. 42**



Fig. 42 - Modo correto de segurar o pincel



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

No caso de uma má utilização do manejo do pincel, como se se estivesse a escrever com uma esferográfica, o resultado nunca será bom, já que o início de cada pincelada deve começar sempre pela ponta do pêlo do pincel, em especial na caligrafia.

A tinta deverá ser de qualidade, pois uma tinta de qualidade proporciona uma obra com uma enorme riqueza de tonalidades. Tradicionalmente, a tinta é preparada, antes de cada utilização, no tinteiro de pedra, embora se possa utilizar a tinta manufaturada líquida. Se utilizar a tinta de barra, convém que se produza uma quantidade suficiente para o trabalho previsto, de modo a não se repetir o processo a meio do trabalho.

Para além da tonalidade da tinta, mais densa ou mais aguada, é igualmente importante a pressão exercida sobre o papel com o pincel, para a obtenção de matizes diferentes e de uma certa variedade na grossura dos traços que, por outro lado, dependem também da grossura do pêlo do pincel e da qualidade do mesmo. A experiência possibilita uma infinita variedade de traços e matizes.

APÓS TERMINADA A OBRA

Quando terminada a obra, recomenda-se que o pincel seja imediatamente lavado para que a tinta não impregne o pêlo. Para lavá-lo, deve deixar-se cair abundantemente água na direção do cabo e simultaneamente apertar-se ligeiramente o pêlo, enquanto, com a outra mão, se roda rapidamente o cabo. Pouco a pouco, vão-se deslocando os dedos até à ponta do pincel, para escorrer o resto da água.

Quando em quantidade razoável, a tinta, que não se utilizou, pode ser guardada no tinteiro. Na próxima utilização bastará colocar água e ela estará pronta a ser utilizada.

CAPÍTULO III



EXERCÍCIOS

Exercício I - BAMBU

Enquadramento cultural

Tradicionalmente, o aprendiz de pintura chinesa começa a sua iniciação, que durará vários anos, com a representação do bambu.

Na cultura oriental, a natureza desempenha um papel primordial. A natureza é a base de todos os aspetos da vida chinesa, desde a nutrição à medicina, passando pelo desporto e as artes.

Esta relação biunívoca da cultura chinesa com a natureza, desde as culturas do neolítico, desenvolvidas entre os anos 7000 e 1500 a.C., até à contemporaneidade, permitiu aos chineses desenvolver uma constante reflexão sobre a condição humana e o posicionamento do Homem no Cosmos.

Esta forma de pensar e de estar vai refletir-se transversalmente em todas as expressões artísticas.

A estética chinesa resulta numa conjugação de princípios que se estruturam em torno da contemplação deste processo espontâneo da natureza. O homem interage de modo que a própria criação artística seja o caminho (Tao) da contemplação e reflexão, tendo como propósito o entendimento dos ciclos da ordem e do caos primordial, para atingir um estado de equilíbrio e harmonia.

Para os chineses, o equilíbrio e a harmonia são o culminar da fusão do conceito confuciano da arte como uma criação humana, mas seguindo o molde da natureza e da fé taoista, na superioridade do mundo natural como uma forma de arte. Ilustra esta ideia a asserção de Kung Fu Tzu ou, na forma latina, Confúcio (551–479 a.C.): *«É por respeitar a natureza virtuosa que o homem verdadeiro se dedica a aprender o Tao»*.

O bambu é uma planta sagrada para o povo chinês. Pela sua grande importância económica como matéria-prima, para a manufatura de uma infinidade de objetos e construções, assume uma importância social e cultural, tendo inspirado inclusivamente a escrita chinesa com o seu tronco e com as suas folhas.

Na verdade, o bambu desempenhou sempre um papel importante na



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

ética feudal. Os chineses consideravam a ameixa, a orquídea, o bambu e o crisântemo como “os quatro homens honrados”; o pinho, o bambu e a ameixa como “os três amigos de inverno”.

Bai Juyi, famoso poeta chinês da Dinastia Tang (772–846), resumiu os méritos do bambu segundo as suas características: a sua raiz profunda simboliza firmeza, o seu caule alto e ereto representa a honorabilidade, o seu interior vazio, a modéstia, e o seu exterior limpo e simples, a fidelidade. Assim, ele denominou o bambu com o título de “homem honrado”. Para que estas designações sejam o modelo que uma sociedade deve seguir e para estarem sempre presentes no comportamento de cada indivíduo, as características do bambu aparecem subtilmente representadas no desenho de um caractere.

O bambu é uma das plantas mais comum nos jardins chineses, pelo facto de o povo chinês apreciar o som que as folhas produzem ao vento e, porque durante o inverno rigoroso, mesmo debaixo de neve, o bambu mantém-se verde; perante os ventos fortes, dobra-se e não se parte. A propósito disto, diz um ditado chinês: *«se uma pessoa quer progredir na vida tem que ser persistente como o bambu, pois ele mesmo, no inverno rigoroso, permanece sempre verde»* e outro provérbio acrescenta *“se encontrares pelo caminho adversidades, sê maleável como o bambu perante a tempestade; como este, nunca te deixes quebrar, porque um dia a bonança virá»*.

Nas cerâmicas descobertas em Xi’na, em 1954, numa ruína da cultura Yangshao (c. 5000 a.C.–c. 3000 a.C.), já se pode distinguir a inscrição do ideograma chinês “bambu”, o que demonstra que, há mais de 6000 anos, as pessoas já o valorizavam.

Por estas razões, também, nesta abordagem prática, honramos a tradição e recorremos ao bambu para apresentar os traços e as pinceladas básicas da pintura chinesa.

Realização passo a passo

O tronco do bambu

Cada secção é pintada de um só movimento, que se inicia com a colocação da ponta do pincel no papel; seguidamente, o pincel é pressionado até ao máximo de 1/3 do comprimento do seu pêlo; com um movimento constante na direção do crescimento do tronco, a secção do bambu recebe a sua altura; atingida esta, o pincel é ligeiramente pressionado, antes de ser levantado com um movimento lateral, para

terminar a ação, novamente, com a ponta do pincel.

As secções seguintes são justapostas umas às outras, criando um ritmo de tronco-nó-tronco. **Fig. 43**

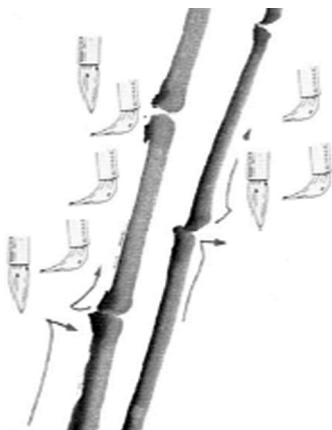


Fig. 43 - Representação do tronco do bambu

Para aperfeiçoar a representação do tronco do bambu, o aluno deve repetir este exercício até dominar o movimento.

Ligar as secções

Com a ponta do pincel ou com um pincel mais fino é desenhada a linha central de cada nó entre as várias secções do tronco. O movimento decompõe-se em três passos: primeiro, com a ponta do pincel, num lado do tronco, ligam-se as duas secções, na vertical; seguidamente, traça-se a linha que marca o centro horizontal do nó; finalmente, conclui-se o traçado com a ligação das secções, no lado oposto. **Fig. 44**

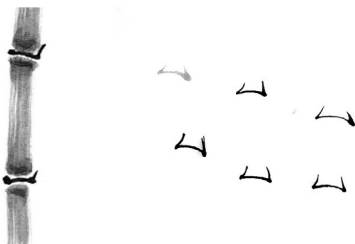


Fig. 44 - Representação da ligação dos segmentos da cana de bambu



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

Os ramos

De cada nó do bambu saem ramos finos, donde, mais tarde, surgem os galhos e as folhas.

Tal como no passo anterior, é utilizada, novamente, a ponta do pincel ou um pincel fino. Cada ramo é composto por várias secções, cada secção é desenhada de um só movimento unidirecional. Tanto no início, como no fim de cada secção, pressiona-se ligeiramente o pincel, para, também aqui, dar a noção de pequenos nós. **Fig. 45**



Fig. 45 - Representação dos ramos de Bambu

As folhas

As folhas de bambu nascem dos nós dos ramos, formando pequenos conjuntos.

As folhas são desenhadas colocando a ponta do pincel sobre o papel; ao deslizar o pincel, vai-se aumentando a pressão até cerca de 1/3 do comprimento da folha, após o que a pressão é aliviada gradualmente, até que a ponta do pincel volte a estar de novo sobre o papel. **Fig. 46**

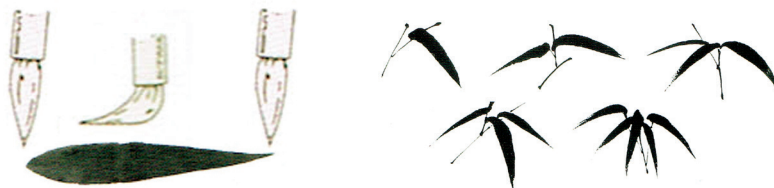


Fig. 46 - As várias representações das folas de bambu

A composição

Quando o aluno domina a representação dos vários elementos, pode pintar uma composição de vários troncos de bambu, com os respetivos ramos e folhas.

Na pintura chinesa o espaço em branco é muito importante: faz parte integrante da composição e é fundamental como contraponto da área pintada. Muitas composições são baseadas no triângulo, como se pode verificar nos exemplos da **Fig. 47**.

Tradicionalmente, há um tronco principal, mais grosso, mais escuro e numa posição proeminente. A sua localização não deve coincidir com o centro da folha, mas, ligeiramente, para um ou outro lado deste. A colocação de um ou dois troncos secundários, mais estreitos e menos escuros, cria profundidade no campo visual e permite uma variedade quase ilimitada de composições. **Fig. 47a**

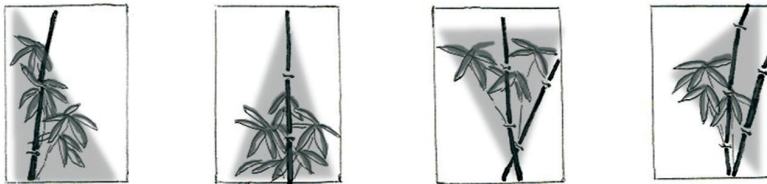


Fig. 47 - Exemplos de esquemas de composição



Fig. 47a - Bambu, composição



Exercício II

PANDA-GIGANTE

Enquadramento cultural

O Panda é um animal considerado tesouro nacional da China. Os pandas-gigantes nascem com as pálpebras roxas e o corpo arredondado e cativante. Ao desenhar pandas, o objetivo é capturar a sua natureza ingênua e a sua beleza singular. Encontram-se representações deste animal, desde épocas muito antigas.

Realização passo a passo

Cabeça do Panda

A forma dos traços das orelhas deve ser reproduzida o melhor possível, porque são as características que mais distinguem o animal. Para representar o panda que propomos neste exercício começa-se pelas orelhas, seguem-se os olhos e o nariz com manchas negras. Em seguida, traça-se o contorno da forma da cabeça com uma linha fina. **Fig. 48**

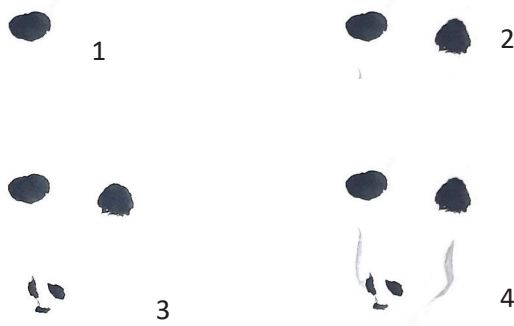


Fig. 48 - Representação da cabeça do Panda

Membros Superiores e Inferiores

Para representar os membros superiores e inferiores do panda, traça-se, com o pincel médio, pressionado sobre o papel, as respetivas manchas, a negro, alargando-as gradualmente e tendo o cuidado de manter a proporcionalidade relativamente ao tamanho do desenho da cabeça.

INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

Os braços do animal, devem ser executados de modo que pareça estejam a abraçar rebentos de bambu.

Para definir a forma final do panda, delimita-se o corpo com um contorno fino, de modo a completar o animal, utilizando, para tal, apenas a ponta de um pincel mais fino. **Fig. 49**



Fig. 49 - Membros superiores e inferiores

Composição final

Para concluir a composição é habitual serem adicionados vários brotos tenros de bambu, que são o alimento favorito do panda, aproveitando, assim, para aplicar as técnicas explicadas no exercício anterior – o Bambu. **Fig. 50**

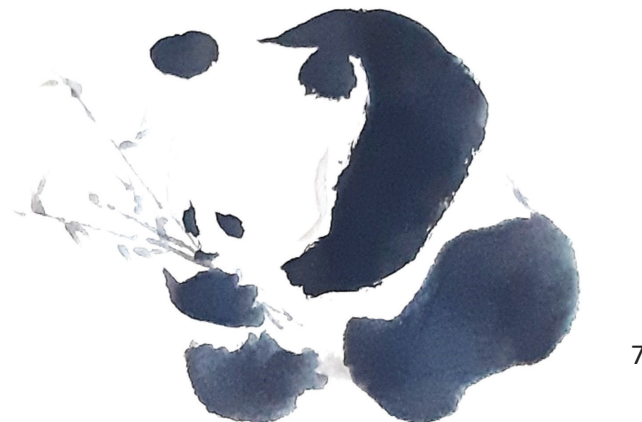


Fig. 50 - Composição final



Exercício III - FLOR DE CEREJEIRA

Enquadramento cultural

A par do bambu, a flor de cerejeira é muito especial para os chineses. É igualmente uma planta com elevada carga simbólica.

Associada ao amor e à beleza, representa o fim do inverno e a esperança da primavera, já que as flores aparecem quando a temperatura ainda é bastante fria.

Os chineses, também, relacionam a flor de cerejeira com à abundância. Como a floração da cerejeira antecede a colheita de arroz, acredita-se que, quando ela floresce em abundância, o mesmo ocorrerá com a produção desse cereal, nesse ano.

O tempo em que a flor de cerejeira permanece é curto, por isso, um outro dos significados da flor de cerejeira é o carácter efémero da vida. Assim, ela deixa a lição de que deve-se aproveitar ao máximo cada momento, procurando estar plenamente presente, visto que a vida passa rapidamente.

Realização passo a passo

O Tronco

Ao iniciar a representação do tronco e dos galhos da cerejeira, “carregue” o pincel com tinta, utilizando diferentes graus de diluição e criando, assim, matizes diferentes.

Ao traçar com o pincel o desenho do tronco, podemos usar um estilo livre. Quanto mais retorcidos e absurdos os troncos são, mais expressivos se tornam.

O pincel necessita mover-se rapidamente para transmitir a sua textura e as concavidades dos veios do tronco. Contudo, durante a execução do tronco principal, deve também incluir pausas, quando pretende mudar a direção do traço ou rodar o pincel. Deve ter o cuidado de deixar espaços para poder incluir novos galhos, os seus rebentos e as flores propriamente ditas.

INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

Não se preocupe em copiar o modelo aqui apresentado ou tentar representar fielmente um tronco real. O objetivo é captar o espírito da forma e a sua essência. **Fig. 51**



Fig. 51 - Representação do tronco da cerejeira

Galhos e nós do Tronco

Acrescente galhos, manchas e nós ao tronco, com tinta de diferentes matizes de cinzento. Ao trabalhar no tronco, faça questão de reservar espaço para as flores. **Fig. 52**



Fig. 52 - Representação dos galhos e nós do tronco da cerejeira



Flores de Cerejeira

Adicione algumas flores para criar o contraste desejado. Pinte as flores em ambos os lados dos ramos e dos troncos. Use tintas com diferentes tonalidades de claro-escuro.

Comece por desenhar com o pincel uma coleção de flores voltadas para várias direções, segundo diferentes perspectivas. Algumas devem estar já em flor, totalmente abertas, e outras, ainda, na sua forma de botão. **Fig. 53**

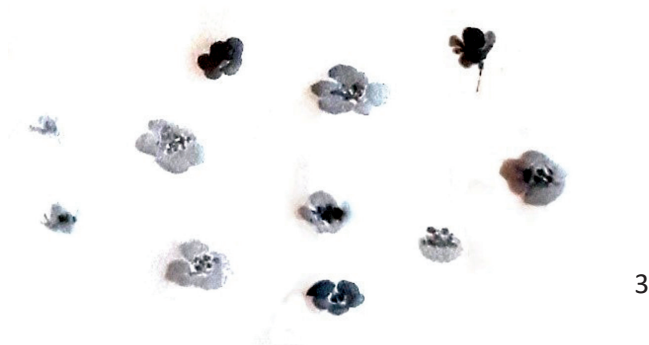


Fig. 53 - Flores de cerejeira

Na elaboração da composição das flores de cerejeira, nos galhos, deve incluir conjuntos de flores agrupadas e outras isoladas. Recorde que os botões não são todos do mesmo tamanho. Alguns botões estão fechados, outros estão completamente desabrochados. **Fig. 54**



Fig. 54 - Composição de tronco com flores de cerejeira



Exercício IV - CARPA

Enquadramento cultural

Na época da desova, as carpas sobem o rio que corta a China, o Huang Ho (Rio Amarelo). A carpa tem que nadar contra a corrente e saltar cascatas até à nascente que se localiza na montanha Jishinhan. Segundo uma lenda antiga chinesa, a carpa que alcance o topo da montanha transforma-se em dragão.

Por causa dessa crença, acredita-se que uma carpa, que sobe a corrente de um rio, representa, simbolicamente, força, coragem e determinação para superar dificuldades e alcançar objetivos. Pelo contrário, quando uma carpa desce o rio, significa que os objetivos foram alcançados ou as metas cumpridas.

Outra característica interessante das carpas é que elas adaptam o seu tamanho ao meio em que crescem. Ou seja, num pequeno tanque, elas, geralmente, não passam de cinco ou sete centímetros de comprimento – mas podem atingir, várias vezes, este tamanho, se colocadas num lago. Da mesma maneira, as pessoas têm a tendência de crescer de acordo com o ambiente que as cerca. Contudo, neste caso, não falamos de características físicas, mas de desenvolvimento emocional, espiritual e intelectual.

Devido a esta simbologia, os chineses gostam de incluir as carpas nas suas pinturas.

Realização passo a passo

Corpo da Carpa

Para executar o corpo da carpa, utilize um pincel chinês de tamanho grande. Prepare tinta com diferentes graus de diluição, criando assim matizes diferentes.

Comece por pintar a cabeça e o corpo da carpa com matiz cinzento. É dada a primeira pincelada para formar uma pequena mancha, que irá definir parte da cabeça do animal.

Na parte do corpo, o processo do movimento do pincel corresponde a pintar duas folhas de bambu, juntas lado a lado. Use tinta de matizes



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

mais claros, com a tonalidade cinzenta.

A primeira pincelada, em forma de folha de bambu, representa uma parte do corpo do peixe. O segundo traçado da folha de bambu, por baixo do traçado anterior, representa a outra metade do corpo da carpa. Os dois traçados juntos formam a parte dorsal do peixe. **Fig. 55**



Fig. 55 - Representação do corpo da carpa

Cabeça da Carpa

Após ter executado o corpo da carpa, é altura de completar a figura. Desenha-se os olhos com duas pequenas manchas. A seguir, traça-se o contorno da boca e o traço que define a guelra, com uma linha fina, completando, assim, o traçado da cabeça (3). O passo seguinte é concluir o corpo do peixe, com contorno fino (4). **Fig. 56**

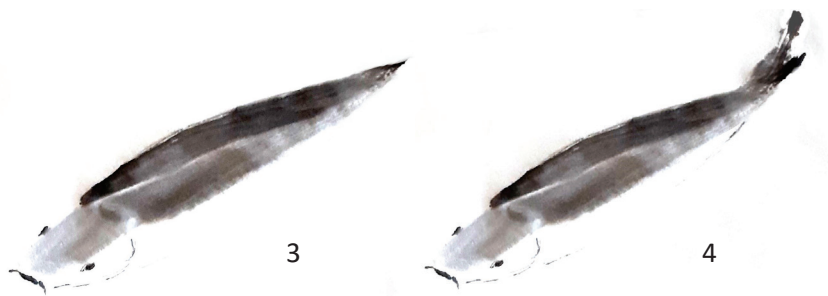


Fig. 56 - Representação da cabeça da carpa



Barbatanas Laterais e Cauda

Para finalizar, use tinta de matiz cinzento-claro. Concluem-se as partes em falta, as barbatanas laterais, dorsal e caudal, e acrescentam-se escamas ao longo do corpo (5). **Fig. 57**



Fig. 57 - A carpa



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

Exercício V

FLOR DE LÓTUS

Enquadramento cultural

A flor de lótus é uma flor imbuída de simbolismo. É considerada uma das oito preciosidades da fé budista. No budismo, a flor aberta, com as suas oito pétalas, simboliza a iluminação e as virtudes de Buda. Simboliza sabedoria, sensualidade, nascimento, energia, fertilidade, perfeição, pureza, prosperidade e sexualidade.

As suas oito pétalas, também, simbolizam as direções do universo, um símbolo de harmonia cósmica muito presente em desenhos harmónicos, como as mandalas.

O lótus é conhecido como uma flor nobre, porque apesar de brotar da lama, nasce pura e imaculada. Os chineses acreditam que as pessoas devem aprender com o lótus a serem íntegras e honradas, independentemente das suas origens e, mesmo em condições adversas, não deixarem que a sua decência e integridade seja comprometida.

Devido à sua beleza etérea, os chineses também comparam o lótus a uma divindade.

Realização passo a passo

Flor de Lótus

Para começar a pintar a flor de lótus prepare tintas de matizes diferentes. A partir da tonalidade cinzenta poderá obter uma série de tonalidades diferentes que irão ser aplicadas nas diferentes partes da composição da planta.

Opta-se, geralmente, pela cor preta, por ser o tipo de tinta da china mais fácil de adquirir. Contudo, pode-se utilizar outras cores, como, por exemplo, o vermelho ou rosa, mais aproximadas das cores naturais da flor de lótus. O procedimento para a obtenção das diferentes tonalidades é igual ao utilizado para a obtenção dos tons cinzentos.

INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

Comece por humedecer o pincel com a água, evitando que esta fique a escorrer do tufo. A seguir, carregue apenas a ponta do pincel (cerca de 1/3 do tufo) com a tinta pré-preparada.

Para proceder à representação das pétalas da flor de lótus, pincele dois traços sobrepostos que formarão uma pétala (1). Com as pinceladas seguintes, combine várias pétalas de tamanhos diferentes, de modo a representar a flor de lótus (2). No final, adicione os estames com a tonalidade cinzenta mais clara, prestando atenção à sua configuração (3). **Fig. 58**



Fig. 58 - Representação da flor de lótus

Vagem

Para desenhar a vagem, carregue o pincel com tinta preta para o formato geral. Esboce as sementes com um pincel de ponta fina e tinta-as com tinta cinzento-clara, previamente pré-preparada. **Fig. 59**



Fig. 59 - Representação da vagem do lótus



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

Folha da Planta

Na representação das folhas do lótus emprega-se, geralmente, a seguinte técnica: aplica-se uma mancha de tinta de grande formato com várias pinceladas, tentando nunca sobrepor pinceladas, criando uma configuração de forma aproximada a um círculo. Finaliza-se com o emprego da técnica de respingo de tinta. A tinta da china, de matriz cinzento-escuro, sugere as tonalidades do verde das folhas. Na pintura tradicional chinesa, as folhas de lótus são geralmente sugeridas e não pintadas integralmente **Fig. 60.**



Fig. 60 - Representação das folhas do lótus

Composição

Na composição geral, combine as flores, as folhas, as vagens de sementes e os caules. Dê maior destaque às flores, como o suporte principal da composição. Pode criar uma relação de sobreposição, com as folhas dos caules. **Fig. 61**



Fig. 61 - Composição



Exercício VI

GARÇA DE COROA VERMELHA

Enquadramento cultural

A garça de coroa vermelha ou Grou, como também é chamada, é uma ave importante na mitologia chinesa, com vários mitos associados.

A garça é venerada como a principal de todas as criaturas emplumadas com um estatuto lendário, apenas ultrapassada na sua importância pela fénix. É uma ave auspiciosa associada à longevidade, à paz e, geralmente, está também ligada à ideia de imortalidade.

Por estar associada simbolicamente à longevidade, são oferecidas, normalmente, aos idosos, pinturas onde aparecem garças de coroa vermelha, junto a pinheiros.

Ao longo dos tempos imperiais, os motivos com garças foram usados nas vestes dos funcionários civis para indicar as respetivas posições hierárquicas.

Devido à sua capacidade de voar alto e por longas distâncias, a representação das suas asas foi usada como um amuleto para proteção contra a exaustão.

Realização passo a passo

Corpo da Garça

Prepare a tinta da china para criar matizes de várias tonalidades cinzentas. Desenhe o contorno com a mistura de cinzento-claro. Use cinzento-escuro para a cauda e as penas das asas. **Fig. 62**



1

Fig. 62 - Representação corpo da Garça



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

Pescoço e olho

Com tinta de tonalidade ligeiramente mais escura do que a linha de contorno do corpo, desenha o pescoço (2). Com um pincel fino e tonalidade mais escura, represente o olho e o bico (3). **Fig. 63**

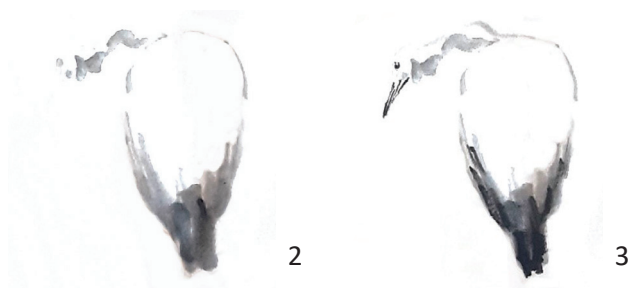


Fig. 63 - Representação pescoço e olho da garça

Composição

Para concluir, utilize tinta de matiz cinzento com um pouco mais de água, para obter uma tonalidade ainda mais clara, para desenhar e terminar os pormenores do pescoço e ombros (4). Geralmente, algumas ervas aquáticas são desenhadas no fundo, para destacar as finas pernas da garça (5). **Fig. 64**



Fig. 64 - Composição



Exercício VII

CRIAR UMA AMBIÊNCIA

Enquadramento cultural

Não se pode ter um entendimento correto sobre as características da pintura tradicional chinesa, sem previamente termos um esclarecimento dos conceitos de “forma”, “espírito”, “regras” e “ideias”, subjacentes às diversas pinturas, que constituem a sua essência profunda.

Todas as tradições artísticas nacionais pressupõem concepções estéticas próprias, princípios de apreciação e valorização do Belo, na busca da perfeição e da harmonia com o universo.

As artes e a realização do Belo refletem necessariamente um determinado conceito estético. Elas manifestam-se e evoluem sob a orientação desse conceito que, por sua vez, é enriquecido, aperfeiçoado e completado, pelo próprio progresso das artes, como se comprova no decorrer da sua evolução histórica.

Podemos dizer que os pintores chineses eruditos foram artífices, no que se refere a essa ideia.

Se observarmos com mais atenção, na pintura chinesa, uma flor pode ser, por si só, um tema de composição. Contudo, é difícil encontrar uma composição elaborada somente com uma planta.

Para realizarem as composições, na busca da perfeição, muitos pintores sentiram-se atraídos pelas belas e, em simultâneo, estranhas formas rochosas, conhecidas por “Rochas Eruditas”, que rodeavam as orlas do lago Tai, localizado no Sudeste da China, na província de Jiangsu.

Os pintores eruditos viam estas rochas como elementos que permitiam completar a ambiência e, por sua vez, harmonizar a composição estética de uma obra de arte, em sintonia com as ideologias filosóficas, em harmonia com a natureza e, consequentemente, com o Universo.

Diz-se que os imperadores veneravam estas rochas. Um deles, o Imperador Yongle, mandou trazer algumas das “Rochas Eruditas” quando estabeleceu a capital em Beijing, no século XIV, para construir o seu jardim privado no palácio da Cidade Proibida, de forma a criar uma paisagem, em miniatura, do sul da China.



Realização passo a passo

“Rochas Eruditas”

Para pintar as “Rochas Eruditas”, as pinceladas devem ser rápidas, sem entrarmos em muitos detalhes. Distinguem-se pelas suas estranhas formações, cheias de irregularidades e com buracos.

Existem duas formas de pintá-las. Um dos processos é mais controlado, o outro mais espontâneo.

No primeiro processo, começa-se por desenhar a rocha com os contornos e, depois, introduz-se um pouco de cor, para criar um efeito de textura (1). No segundo processo, dão-se, primeiramente, largas pinceladas com a tinta, arrastando o pincel de modo a criar, em simultâneo, as texturas da pedra (2). **Fig. 65**

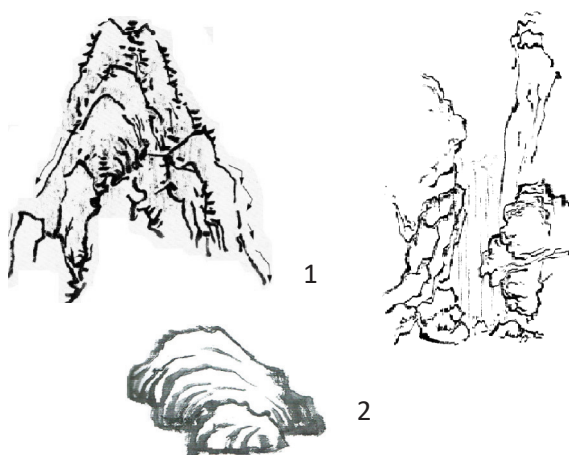


Fig. 65 - Algumas representações de “Rochas Eruditas”

Neste contexto, seguem-se alguns exemplos de composições com “Rochas Eruditas”, que contribuem para completar a ambiência e, por sua vez, harmonizar a estética da composição. **Fig. 66 e Fig. 67**

Ambiência com Panda



Fig. 66 - Composição do Panda com as “Rochas Eruditas”

Ambiência com Garça de Coroa Vermelha ou Grou



Fig. 67 - Composição da Garça de Coroa Vermelha com as “Rochas Eruditas”

CONCLUSÃO

O segredo para dominar a arte é nunca desistir.



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

Desenhar envolve complexos processos mentais de abstração, que desafiam o preconceito vulgar que se associa à noção de que o ato de desenhar é um talento inato, privilégio apenas de alguns. Trata-se, sobretudo, de um método que se pode aprender, enquanto tal, da mesma forma que se pode aprender a ler e a escrever.

Fazer um desenho mobiliza a mente e o cérebro e a sua leitura é um acontecimento recheado de possibilidades, de riquezas culturais, de sentido estético e de harmonia. Especializarmos o nosso olhar, permitindo-nos um entendimento do mundo, em pé de igualdade e de partilha simultânea com várias outras disciplinas artísticas.

O desenho, no seu modo simples de comunicar, permite a identificação imediata de uma ideia, de uma forma, explicando-a melhor do que outros processos de mediação.

Toda a comunicação não verbal humana tem a sua génese no desenho. Um desenho contém o olhar, os afetos, a sensibilidade, a mente e a inteligência analítica de quem o produziu. Desenhar é, assim, um processo artístico e comunicativo de âmbito universal que anula barreiras linguísticas.

Entendemos o desenho numa trindade partilhada entre o conteúdo do próprio conceito, o ato de desenhar e o objeto que normalmente resulta deste último ato.

Consideramos que existe uma diferença entre ver o mundo sem um meio de registo, na mão, e vê-lo através do desenho. A diferença situa-se entre o olhar desatento e o olhar ativo, sobre o que se vê, seleciona e desenha. Desenhar implica invenção, descoberta, sucessivas escolhas, omissões e destruições: afinal, tudo o que se traduz em criatividade artística. Não há desenho sem uma prática significativa.

Este trabalho é o resultado da nossa experiência docente, iniciada em 1974, nas disciplinas de desenho e de desenho arquitetónico, cujos objetivos se centram quase exclusivamente no desenho de observação à mão levantada. A par das técnicas e dos materiais habituais, temos introduzido algumas noções de técnicas e materiais aplicadas no Oriente, visando alargar a literacia visual dos alunos, propor-lhes ferramentas adicionais que os possam auxiliar no seu processo de aprendizagem, nomeadamente na vertente de síntese, análise e síntese e, com isto, motivá-los para investirem mais tempo e esforço no desenvolvimento das suas capacidades.

Os resultados têm sido muito animadores. Mesmo alunos menos preparados e aos quais, inicialmente, faltava confiança, conseguiram assimilar e aplicar as novas técnicas, nos trabalhos posteriormente elaborados em aula.

Consideramos, assim, que a metodologia, aqui apresentada, com a descrição das técnicas, dos materiais utilizados e dos princípios artísticos e filosóficos, tem aplicação nas disciplinas do campo artístico, tributárias do desenho.

Como descendente de chineses orgulho-me da minha herança cultural e tenho-me empenhado em divulgá-la e a incentivar futuras investigações que possam aproximar as duas culturas.

BIBLIOGRAFIA



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

- AAVV. (2009), Desenho Livre para Arquitectos, Lisboa, Editorial Estampa;
- AAVV. (2006), Tudo Sobre a Pintura Chinesa. Espanha: Círculo de Leitores;
- ABADIE, Daniel (direction) (2013), Fabienne Verdier, L'esprit de la Peinture. Hommage aux Maîtres Flamands, France, Editions Albin Michel;
- ALMEIDA, António Betâmio (1976), A Educação Estético-Visual no Ensino Escolar, Lisboa, Livros Horizonte;
- ALMEIDA, Leandro S. et al (2000), Metodologia da Investigação em Psicologia e Educação, Braga, Psiquilíbrios;
- ARGAN, Giulio Carlo (1988), Arte e Crítica de Arte, Lisboa Editorial Estampa;
- ARISTÓTELES (1998), A Política São Paulo, Martins Fontes;
- ARMSTRONG, Thomas (2001), Inteligências Múltiplas na Sala de Aula, Porto Alegre, Editora Artmed;
- ARNHEIM, Rodolf (1997), Intuição e Intelecto na Arte, São Paulo, Martins Fontes Editora;
- (1997), Para uma Psicologia da Arte, Arte e Entropia, Lisboa, Dinalivro;
- (1991), Thoughts on Art Education, Los Angeles, The Getty Center for Education in the Art;
- (1990), O Poder do Centro, Edições 70;
- (1989), Arte e Percepção Visual, São Paulo, Livraria Pioneira Editora;
- (1986), New Essays on the Psychology of Art, Los Angeles, University of Califórnia Press;
- BACHELARD, Gaston (1993), A Poética do Espaço. São Paulo, Martins Fontes;
- BAKER, Geoffrey H. (1991), Análise de la Forma, Barcelona, Ediciones G. Gili;
- BARBOSA Ana Mae; CUNHA Fernanda Pereira da (2010). Abordagem Triangular no Ensino das Artes e Culturas Visuais, Nacional, Editora Cortez;
- BARNARD, M. (2001), Approaches to Understanding Visual Culture, New York, Palgrave;
- BAYER, Raymond (1979). História da Estética. Tradução José Saramago. Lisboa, Editorial Estampa;
- BRANCO, Rosa Alice (1998), A Percepção Visual em Berkely como Operação Interpretativa, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida;
- BERGER, John (1998), Albrech Dürer, Desenhos e Aquarelas, Lisboa, Taschen;
- BEST, David (1996), A Racionalidade do Sentimento, O Papel das Artes na Educação, Porto, Edições Asa;



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

BOURDIEU, Pierre (1996), *As Regras da Arte - Gênese e Estrutura do Campo Literário*, São Paulo, Companhia das Letras;

----- (1974), “Modos de Produção e Modos de Percepção Artísticos”, *In a Economia das Trocas Simbólicas*, São Paulo, Perspectiva;

BRUM, Jean (1981), *A Mão e o Espírito*, Lisboa, Edições 70;

CARNEIRO, Roberto (2001), *Fundamentos da Educação e da Aprendizagem*, Lisboa, Fundação Manuel Leão;

CABAU, Philip (2011), *Design pelo Desenho. Exercícios, Jogos, Problemas e Situações*, Lisboa, FCA Design;

CARVALHO, Rómulo (2001), *História do Ensino em Portugal. Desde a Fundação da Nacionalidade Até ao Fim do Regime de Salazar-Caetano*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian;

CHI Dan (2012), *Chinese Caligraphy*, Heifen, Editon Huang Shan Shu She;

CHUN, Ip. 1999. *Exhibition Catalog*. Macau: World Trade Centre Macau;

COLLIER, Graham, *Form, Space and Vision*, Na *Introduction to Drawing and Design*, New Jersey, Prentice Hall;

CONFÚCIO (s.d), *Os Anacletos. Os pensamentos de Confúcio Segundo a Palavra dos seus Discípulos*, Mira Sintra, Publicações Europa-América;

DESCARTES, René (1637), *Discours de la Méthode pour Bien Conduire sa Raison, et Chercher la Vérité dans les Sciences*;

DAN, CHI. 2012. *Chinese Caligraphy*. Heifen : Editon Huang Shan Shu She;

DRATHEN, Doris von (2010), Fabienne Verdier, *in “Kuenstler”*, Ausgabe 92 / Heft 28 / 4. Quartal;

EDWARDS, Betty (2008), *Drawing on the Right Side of The Brain. Workbook*, New York, Souvenir Press;

EDWARDS, Betty (2000), *Nuevo Aprender a Dibujar con el Lado Derecho del Cerebro*, Barcelona Ediciones Urano;

ECO, Umberto (s.d.), *A Definição da Arte*, Lisboa Edições 70;

FERNANDES, Vera Lúcia Penzo (2004), *A Imitação no Processo de Aprendizagem: Reflexões a partir da História da Educação e do Ensino de Arte. Série Estudos*, n.º 17, Campo Grande: UCDB;

FOCILLON, Henri (s.d.), *A vida das Formas*, Lisboa Edições 70;

FOSTER, Viv. 2006. *Pintura China*. Barcelona: Taschen;

FRANCASTEL, Pierre (s.d.), *A Imagem a Visão e a Imaginação*, Lisboa Edições 70;

FREUD, Sigmund (1994), *Textos Essenciais sobre a Literatura, Arte e Psicanálise*, Mem Martins, Publicações Europa-América;



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

FRÓIS, João Pedro et al (2000), Educação Estética, Abordagens Transdisciplinares, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian;

GARDNER, Howard (1999), Arte, Mente e Cérebro Uma Abordagem Cognitiva da Criatividade, Porto Alegre, Artemed Editora;

GARDNER, Howard (1994), As Artes e o Desenvolvimento Humano, Porto Alegre, Editora Artes Médicas Sul;

GARDNER, Howard (1990), Art Education and Human Development, Los Angeles, The Getty Education Institute for the Arts;

GIRÁLDEZ, Andrea; PIMENTEL (2011), Lucia, Educación Artística, Cultura y Ciudadanía. De la Teoría a la Práctica, Madrid, Edita OEI;

GOLDFREY, Tomy (1996), Drawing Today, Oxford, Phaidon Press Limited;

GOLDSTEIN, Carl (1996), Teaching Art Academies and Schools from Vasari to Albers, Cambridge, University Press;

GÓMEZ, Juan José (MOLINA Coord.) (2003), Las Lecciones del Dibujo, Madrid, Cátedra;

HEDGES, Ben (2013). Study More Chinese. [Online] 26 de 07 de 2013. [Citação: 03 de 09 de 2016.] <http://studymorechinese.com/profiles/blogs/methods-for-memorizing-c;>

HUISMAN, Denis (2005), A Estética, Lisboa Edições 70;

HUYGNE, René (1994), Diálogo com o Visível, Lisboa, Edições 70;

HUYGNE, René (1986), O Poder da Imagem, Lisboa, Edições 70;

HUYGNE, René (1986), Sentido e Destino da Arte (I e II), Lisboa, Edições 70;

ITTEN, Johnnes (2003), Art de la Couleur, Berlin, Dessain et Toka;

----- (1997), Le Dessin et la Forme, Paris, Dessain et Toka.

Ji, Sunshe. 2012. Writing Brush, Ink Stick, Paper and Ink Slab. Hefei: Huang Shang Shu She, 2012;

----- (2011); Writing Brush, Ink stick, Paper and Ink Slab, Hefei Editor Huang Shang Shu She;

JOAQUIM, Vieira (1995), O Desenho e o Projecto São o Mesmo?, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto;

JUNG, C. G. (1971), A Vida Simbólica, Rio de Janeiro, Editora Vozes;

KANDINSKY, Wassily (2008), Gramática da Criação, Lisboa, Edições 70;

----- (2007), Concerning the Spiritual in Art, Whitefish, MT, Kessinger Publishing;

----- (1996), Ponto, Linha, Plano, Lisboa, Edições 70;

----- (1987), Curso da Bauhaus, Lisboa Edições 70;



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

KLEE, Paul (2001), *Escritos Sobre a Arte*, Lisboa Cotovia;

LAO Tse, (2005) *Tao Te Ching*, Barcelona, Integral;

----- (2006) *Hua Hu Ching. Si meditacunes Taoístas*, Chile, Edaf Chile;

KONG, Mário S. Ming; (2021); *Introduction - Tradition and Innovation*, in MONTEIRO, Maria do Rosário; KONG, Mário S. Ming, (Chief Editors); NETO, Maria João Pereira (Co-Editor); (2021), *Tradition and Innovation*, CRC Press Taylor & Francis Group, London, UK, pp. 3-4, Indexed to Thomson Reuters, Routledge & CRC Press, ProQuest, EBSCO, (Book Series III) ISBN: 978-0-367-27766-6 (Hbk); ISBN: 978-0-367-49520-6 (NIP); ISBN: 978-0-429-29778-6 (eBook), ISSN: 2639-0191, ISSN(Online): 2639-0205 DOI: 10.1201/9780429297786-1, Site: <https://books.google.pt/books?id=7l40EAAAQBAJ&pg=PT273&lp=PT273&dq=Doi:+10.1201/9780429297786&source=bl&ots=boVhHmAOUK&sig=ACfU3U25zF4uE5xYY9mFE9bQGbvWKbMbVQ&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwiJqLLzkbDxAhXwyLUKHTf3A0AQ6AEwAHoECAIQAw#v=onepage&q=Doi%3A%2010.1201%2F9780429297786&f=false> Site: <http://phi2020.fa.ulisboa.pt/index.php/en/> Site: <https://www.routledge.com/PHI/book-series/PHI>;

----- (2019); *“Through The Rabbit Hole”. Intelligence Creativity and Fantasy in the Architecture*, in KONG, Mário S. Ming; MONTEIRO, Maria do Rosário (Chief Editors) (2019), *Intelligence, Creativity and Fantasy*, CRC Press Taylor & Francis Group, London, UK, pp. 56-58, Indexed to Thomson Reuters, Routledge & CRC Press, ProQuest, EBSCO, (Book Series II) ISBN: 9780367277192 (Hbk); ISBN: 9780429297755 eBook (VitalSource); DOI: <http://dx.doi.org/10.1201/9780429297755-7> <https://doi.org/10.1201/9780429297755> URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/e/9780429297755/chapters/10.1201/9780429297755-7> <https://www.taylorfrancis.com/books/9780429297755>;

----- (2016). *Copy without paste - A Cópia como Metodologia de Ensino na Aprendizagem da Arte no Ocidente e no Oriente. Linha do Horizonte. Caleidoscópio - Edição e Artes Gráficas*, 2016, Vol. 4.pp. 45-51;

----- (2012), *Harmonia e proporção, Um Olhar Sobre o Desenho Arquitetónico no Ocidente e no Oriente*, Lisboa, Edição Insidicity;

LIANG, Yin-Boone; CHOY, Kung Heng. 1982. *A Complete Guidance to Flower and Bird Painting*. Hong Kong : Wan Li Book Co.;

----- *Fundamental Chinese Painting of Plum, Orchid, Bamboo and Chrysanthemum*. Hong Kong : Wan Li Book Co., 1981;

LIN Ci (2006), *The Art of Chinese Painting*, China International Press;

LIU, Fugiang (2014). *Xuéxí zhōngguóhuà wú shī zì tōng - 3*. Beijing: Posts & Telecom Press;

MARQUES, António Pedro Ferreira (2007), *Didáctica do Desenho, Apontamentos para os Alunos do Mestrado em Educação Artística*, Lisboa, Faculdade de



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

Belas Artes, Universidade de Lisboa;

----- (2005), *Lição de Síntese*, Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa;

----- (2001), “Desenhos do Desenho”, in *Os Desenhos do Desenho nas Novas Perspectivas do Ensino Artístico*, FPCEUP;

MASSIRONI, Manfredo (2010), *Ver pelo Desenho. Aspectos Técnicos, Cognitivos, Comunicativos*, Lisboa, Edições 70;

MERLEAU-PONTY, Maurice (1999), *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, Martins Fontes;

MICKLEWRIGHT, Keth (2005), *Drawing, Mastering the Language of Visual Expression*, London, Laurence King Publishing;

NIEMEYER, Oscar (2014), *A Forma na Arquitetura*, Edições 70, Portugal;

MIRZOEFF, N. (2003), *Una Introducción a la Cultura Visual*, Barcelona, Phaidós;

MOLINA, Juan José Gómez, CABEZAS, Lino e Bordes, Juan (2003), *El Manual de Dibujo. Estrategias de su Enseñanza en el Siglo XX*, Madrid, Cátedra;

MOLINA, Juan José Gómez (Coord.) (2002), *Máquinas y Herramientas de Dibujo*, Madrid, Cátedra;

----- (Coord.) (1999), *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*, Madrid, Cátedra;

----- (Coord.) (1995), *Los Lecciones del Dibujo*, Madrid, Cátedra;

MORIN, Edgar (2002), *Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro*. Cortez, Brasília: São Paulo, UNESCO

NORBEG-SCHULZ, Cristian (1975), *Existencia, Espacio y Arquitectura*. Barcelona, Blume;

MUNARI, Bruno (1993), *A Arte como Ofício*, Lisboa, Edições 70;

----- (1990), *Artista e Designer*, Lisboa Editorial Presença;

----- (1988), *Das Coisas Nascem Coisas*, Lisboa, Edições 70;

----- (1987), *Fantasia, Invenção, Criatividade e Imaginação na Comunicação Visual*, Lisboa, Edição Presença;

Museu Luís de Camões. 1987. *Dez Grandes Mestres da Pintura Chinesa*. Macau : Leal Senado de Macau, 1987;

NG, Aik Kwang (2001), *Why Asians Are Less Creative than Westerners*, Prentice Hall, Singapore, Published by World Scientific Publishing Co.;

NICOLAIDES, Kimon (2008), *The Natural Way to Draw*, London, Souvenir Press;

PARSONS, Michael (1992), *Compreender a Arte*, Lisboa, Editorial Presença;



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

PIMENTEL, Valéria; SZPIGEL, Marisa (2000), “Cópia ou Releitura? Como Não Levar Gato por Lebre” In Pátio Revista Pedagógica, nº 14, Porto Alegre;

PANOFISKY, Erwin (2000), *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*, São Paulo Martins Fontes;

PIGNATTI, Terisio (1982), *o Processo de Criação*, São Paulo, Martins Fontes;

PLATÃO (sd), *O Banquete*, 9ª Edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian;

PORCHER, Louis (1982), *Educação Artística, Luxo ou Necessidade?*, São Paulo, Summus;

PORFÍRIO, Manuel (2004), *Os Materiais e as Técnicas de Expressão Plástica*, DVD Porto Editora Asa.;

READ, Herbert (s.d.), *O Significado da Arte*, Portugal, Editorial Ulisseia;

READ, Herbert (2007), *A Educação pela Arte*, Lisboa, Edição 70;

ROSSI, Aldo (1977), *A Arquitectura da Cidade*, Lisboa, Edições Cosmos;

RAWSON, P. (2005), *Art and Time*, Fairleigh Dickinson University Press;

SELF, Caroline; SELF, Susan (2009), *The Art of Chinese Brush Painting. Ink, Paper, Inspiration*, Hong Kong Tuttle Publishing;

SHI Zhengyu (1997), *Picture Within a Picture. An Illustrated Guide to the Origins of Chinese Characters*, China, New World Press;

SING Lau; HUI, Anna NN and NG, Grace Y.C. (Ed.), (2004) *Creativity: When East Meets West*, Singapore, Published by World Scientific Publishing Co.;

SIZA, Alvaro (1987), “A Importância de Desenhar”, *in Desenho – III Bienal Nacional 87*, Árvore Porto, 4-27 de julho de 1987, catálogo da mostra, 1977;

SULLIVAN, Michael (1992), *The Meeting of Eastern and Western Art*, University of California Press, 2nd revised Edition;

SULLIVAN, Michael (1996), *Art and Artistes of Twentieth-century China*, University of Califórnia Press;

TAN, Liang (2014). *Xuéxí zhōngguóhuà wú shī zì tōng - 1*. Beijing : Posts & Telecom Press;

UNWIN, Simon (2013), *Exercício de Arquitetura. Aprendendo a Pensar como um Arquiteto*, Porto Alegre, Bookman;

VASCONCELLOS, Celso (2000), *Construção do Conhecimento em Sala de Aula*, São Paulo, Libertad;

VYGOTSKY, Lev Semenovitch (2009), *A Imaginação e a Arte na Infância*, Lisboa, Relógio D'Água Editores;

VITRÚVIO (2006), *Tratado de Arquitectura*. Tradução de Manuel Justino Maciel, Lisboa, IST Press;



INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

WING, R.L. (2001), Manual Prático de I Ching, Cascais, Sinais de Fogo;
WU, Yangmu (1996). The Techniques of Chinese Painting. Beijing: Morning Glory Publishers;

YU, Shi Chao (2015). Mestres da Pintura Chinesa - Pintura do Cavalo. Tianjin: Liu Editor Liu Jian Chao, 2015;

ZHENG Zhonghua (2011), Guide To Chinese Brush Painting, China Youth Press;

----- (2013) Shānshuǐhuà qīngsōng xué (Landscape Easy). Beijing: China Youth Publishing House.

Referências de sites

In Site: Copying Vermeer, Kunsthistorisches Museum. Fotocommunity. [Online] 2016. [Citação: 03 de 09 de 2016.] <http://www.fotocommunity.com/photo/copying-vermeer-kunsthistorisches-m-michael-lehrman/15077475>

In Site: Steve Jobs Site: <http://kdfrases.com/frases/desenho/>

In Site: <http://arquitectos.pt/?no=2020493857,153>

In Site: http://www.huffingtonpost.com/thomas-fisher/the-rigor-of-creativity_b_2280044.html, 2012

In Site: http://www.huffingtonpost.com/thomas-fisher/the-rigor-of-creativity_b_2280044.html, 2012

In Site: FISHER, Thomas, http://www.huffingtonpost.com/thomas-fisher/the-rigor-of-creativity_b_2280044.html, 2012

In Site: Semanário dos Trás - os – Montes, Notícias do Douro, <http://www.dodouro.com/noticia.asp?idEdicao=384&id=25942&idSeccao=4396&Action=noticia>, 2012

in Site: Practiced calligraphy <http://studymorechinese.com/profiles/blogs/when-i-grow-up-i-want-to-be-a-calligraphy-master>

In Site: Copying Vermeer, Kunsthistorisches Museum, by Micchael Lehman in <http://www.fotocommunity.com/pc/pc/display/15077475>

In Site: Students practice Chinese calligraphy at a training center in Huai'an, in Jiangsu Province, China. (Student Encyclopedia (Ages 11 and up), in <http://kids.britannica.com/comptons/art-124939/Students-practice-Chinese-calligraphy-at-a-training-center-in-Huaian>

In Site: Practiced calligraphy in <http://studymorechinese.com/profiles/blogs/when-i-grow-up-i-want-to-be-a-calligraphy-master>

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

INICIAÇÃO ÀS TÉCNICAS DA PINTURA CHINESA

Autor

Mário S. Ming Kong

Prefácio

António Pedro Marques

Editor

João Carlos Fonseca

Design gráfico

Archi&Book's

Impressão

Grafisol - Artes Gráficas

Tiragem

500

Depósito legal

508283/22

ISBN

978-989-97265-4-3

dezembro, 2022

Editora

ARCHI&BOOK'S

© Todos os direitos reservados. Proibida a reprodução total ou parcial dos textos e imagens sem prévia autorização do autor e/ou da editora

APOIOS:



Este livro teve o apoio de CHAM (NOVA FCSH / UAc) através do projeto estratégico patrocinado por FCT (UIDB/04666/2020 and UIDP/04666/2020) e no Projeto PHI - Proportion Harmony and Identity.



Iniciação às Técnicas da Pintura Chinesa

O Oriente abre-se cada vez mais ao Ocidente e o interesse pela cultura oriental cresce proporcionalmente a esta abertura.

Após um enquadramento histórico e cultural em que se compara o tipo de aprendizagem de desenho no Oriente com o do Ocidente, apresenta-se um conjunto de exercícios passo a passo com motivos tradicionais da pintura chinesa, ao longo dos quais se vão exemplificando diversos tipos de traçados e exemplos de composição.

Pretende-se com este trabalho estabelecer uma ponte entre o desenho de observação mais característico da representação no ocidente e as técnicas de pintura chinesa com o objetivo de que o conhecimento de técnicas ancestrais da pintura chinesa, possa inspirar novos praticantes e poder também resultar numa nova ferramenta para no Ocidente aplicar no desenho de observação.

ISBN 978-989-97265-4-3



9 789899 726543