

Recebido em 20/11/2024 e aprovado em: 30/03/2025

O VAZIO NA PINTURA DE PAISAGEM CHINESA E AS HERANÇAS DA PINTURA OCIDENTAL EM PERSPECTIVA COMPARADA: DIFERENTES MODOS DE CONCEPÇÃO DO MEIO “RURAL”

Kerolayne Correia de Oliveira¹

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar dois projetos estéticos diferentes por meio da concepção de “vazio” e “rural”: a pintura ocidental, cujo legado colonial é incontornável sobre homens e espaço, em especial o rural, e a pintura de paisagem chinesa que, ainda mais longeva que a ocidental, apresenta outro modelo de conceber o espaço. A percepção de que a iconografia está intrinsecamente associada ao meio, atores e forças produtivas de uma sociedade e como essas influenciam decisivamente sobre sua forma é analisada por diversos críticos e sociólogos da Arte, como Theodor Adorno e Pierre Francastel. A justaposição, portanto, de duas realidades aparentemente tão díspares, pode contribuir com a melhor compreensão desses dois fenômenos estéticos que reproduzem o vazio de forma simbólica. Por um lado, tem-se imaginários degradantes e negativos sobre o espaço rural e seus habitantes com finalidades políticas de classe, como mostra a herança dessas concepções na pintura de Lula Cardoso Ayres. Por outro, dota-se de sentido filosófico e espiritual o mesmo espaço ao longo de séculos, ainda que transformando-se ao longo do tempo – como demonstram vários autores, dentre eles François Cheng.

Palavras-chave: Pintura de paisagem chinesa. Rural. História da agricultura.

EL VACÍO EN LA PINTURA DE PAISAJE CHINO Y LAS HERENCIAS DE LA PINTURA OCIDENTAL EN PERSPECTIVA COMPARADA: DIFERENTES MODOS DE CONCEPCIÓN DEL ENTORNO “RURAL”

Resumen: Este artículo pretende analizar dos proyectos estéticos diferentes a través de la concepción de “vacío” y “rural”: la pintura occidental, cuyo legado colonial es ineludible sobre los hombres y el espacio, especialmente el rural, y la pintura de paisaje china que, incluso más longeva que la pintura occidental, presenta otro modelo de diseño del espacio. La percepción de que la iconografía está intrínsecamente asociada con el entorno, los actores y las fuerzas productivas de una sociedad y cómo estos influyen decisivamente en su forma es analizada por varios críticos de arte y sociólogos, como Theodor Adorno y Pierre Francastel. La yuxtaposición, por tanto, de dos realidades aparentemente dispares, puede contribuir a una mejor comprensión de estos dos fenómenos estéticos que reproducen el vacío de forma simbólica. Por un lado, existen imaginarios degradantes y negativos sobre el espacio rural y sus habitantes con fines políticos de clase, como lo muestra la herencia de estas concepciones en la pintura de Lula Cardoso Ayres. Por otra parte, un mismo

espacio ha sido dotado de significado filosófico y espiritual a lo largo de los siglos, aunque se haya transformado con el tiempo, como lo demuestran varios autores, entre ellos François Cheng.

Palabras Clave: Pintura de paisaje chino. Rural. Historia de la agricultura.

THE VOID IN CHINESE LANDSCAPE PAINTING AND THE LEGACIES OF WESTERN PAINTING IN COMPARATIVE PERSPECTIVE: DIFFERENT WAYS OF CONCEIVING THE “RURAL” ENVIRONMENT

Abstract: This article aims to analyze two different aesthetic projects through the conception of “void” and “rural”: Western painting, whose colonial legacy is unavoidable regarding people and space, especially rural areas, and Chinese landscape painting, which, even more long-standing than Western painting, presents another model of conceiving space. The perception that iconography is intrinsically associated with the environment, actors and productive forces of a society and how these decisively influence its form is analyzed by several critics and art sociologists, such as Theodor Adorno and Pierre Francastel. Therefore, the juxtaposition of two apparently disparate realities can contribute to a better understanding of these two aesthetic phenomena that reproduce empty space in a symbolic way. On the one hand, there are degrading and negative imaginaries about rural space and its inhabitants with class-based political purposes, as shown by the legacy of these conceptions in the painting of Lula Cardoso Ayres. On the other hand, the same space is endowed with philosophical and spiritual meaning over the centuries, even though it transforms over time – as demonstrated by several authors, including François Cheng.

Keywords: Chinese landscape painting. Rural. History of agriculture.

Introdução

A Arte exprime, filosoficamente, uma concepção de mundo, pois está umbilicalmente associada ao seu lugar social e ao momento histórico de sua construção. Para Theodor Adorno (1982), “analisar as obras artísticas equivale a perceber a história imanente nelas armazenada” (p. 135). Ao mesmo tempo, é “tão determinada como as forças produtivas e as relações de produção dominantes de uma época” (ADORNO, 1982, p. 255). Sua construção é demandada por um sentido social previamente construído, onde as escolhas estéticas, em si, são dotadas de significado: “a arte é mediatizada pela totalidade social; isso significa: pela estrutura social dominante do momento” (ADORNO, 1982, p. 318). É nesse sentido que “os antagonismos da sociedade permanecem contidos na arte” (ADORNO, 1982, p. 256).

A Sociologia da Arte, por meio de estudiosos como Pierre Francastel (1993), também se dedicou a essas questões. Na mesma direção que Adorno, Francastel destaca a relação entre produção e sociedade, mediatizada pelos artistas: “os artistas nada mais fazem pois que materializar os valores do meio em que vivem” (p. 02). E, no contexto capitalista, servem como instrumento “aos senhores das sociedades para divulgar e impor crenças”, tendo em vista que “a Estética penetra em cada um de nossos pensamentos e ações” (FRANCASTEL, 1993, p. 03). Pensar, portanto, pressupõe enxergar, em perspectiva histórica, um sistema formal que projeta estruturas de reconhecimento e imaginação:

Pensar ou figurar não é transcrever ou exprimir. É sempre integrar dentro de um sistema, ao mesmo tempo material e imaginário, elementos cuja justaposição cria novos objetos suscetíveis de reconhecimento, de conexão e de interpretação (FRANCASTEL, 1993, p. 17).

É nesse sentido que uma obra, em diferentes contextos espaciais, inserida em outros contextos de significação e projetos sociais, exprime modelos díspares de representação e articulações simbólicas. Carlo Ginzburg nos mostra que a Estética é um juízo de valor, na medida em que transforma a realidade associando-a a um discurso visual (2002). E além: em *Além do exotismo: Picasso e Warburg*, Ginzburg demonstrou que não se trata apenas de questão política deslocada, mas um pilar fundamental sem o qual projetos políticos não seriam tão eficientes (GINZBURG, 2002). Em outras palavras, a forma escolhida para representar aspectos da realidade são também dotadas de sentido, afinal, como também aponta Adorno (1982), “uma arte perfeitamente a-ideológica não é possível” (p. 356). Portanto, é importante destacar que toda obra é dotada de infinitas escolhas, estéticas e temáticas, tornando-se, também, um exercício retórico na medida em que transfigura o mundo sensível com base em um interesse. Logo, os significados se dão no bojo da história e em meio ao tecido social.

Uma das possibilidades em que essas questões alcançam o campo da História concerne em perceber as nuances do que entra ou não em uma tela;

o que é eleito ou não enquanto uma possibilidade de representação em dado contexto social e temporal, ou como, na mesma medida, modelos de representação são cristalizados e perpetuados por gerações; como e quando sofrem mudanças, como alcançam as pessoas e de quais projetos de sociedade fazem parte. É nesse sentido que pode tornar-se uma questão o intencional esforço em ocultar, com finalidades políticas, determinados elementos, segmentos sociais, episódios históricos, ações e reações de diferentes grupos. É também nesse sentido que o vazio se manifesta como significante de diferentes episódios históricos. Ocupa, por vezes, o espaço da rejeição – silenciamento – ou de signo, representando conscientemente algum elemento social. Ambos os casos podem ser exemplificados, respectivamente, através da pintura desenvolvida e perpetuada durante a colonização do Brasil, cujo legado desdobrou-se durante o século XX, e a pintura de paisagem chinesa que, da mesma forma, atravessou dinastias e alcançou o século XXI dotada de outros sentidos sociais, pois foi orientada por outros projetos de significação.

Apesar de separados historicamente, ambos os fenômenos podem ser justapostos temporalmente. A pintura de paisagem chinesa já era uma realidade durante o período das Grandes Navegações e suas descobertas para o Ocidente, e continuou sendo durante a intensificação do contato entre diferentes povos e suas consequências, apesar de suas transformações. A pintura “clássica” ocidental, no entanto, refinou-se temática e formalmente mediante o contato com o diferente, exprimindo, dentre muitas dimensões, os desejos, visões e projetos de classe.

O rural, na esteira, manifestou-se igualmente de formas distintas para ambas as realidades. As montanhas e os rios ganharam um sentido filosófico e social na China, contemplado de uma maneira igualmente singular. Para o Ocidente, no entanto, principalmente para as colônias europeias, a cidade se tornou espaço de prestígio na medida em que melhor representava os valores almejados no contexto da colonização. Marcos Kaplan (1974), ao criticar a teoria do dualismo estrutural, apontou para as funções antagônicas e, no entanto, complementares que desempenharam a cidade e o campo

para essas investidas. Dotadas de todo o aparelhamento facilitador colonial – como prestação de serviços especializados, escoamento das produções por meio das ferrovias, acesso ao porto, construções coloniais, etc. – a cidade tornou-se também símbolo de “progresso”, consequentemente oposto do ambiente rural – tudo aquilo que não era a cidade – considerado “atrasado” e que precisava ser transformado. As pessoas, da mesma forma que o espaço, foram rotuladas segundo o mesmo preconceito que inferiorizou espaço para fins coloniais, facilitando o agir, mediante justificativa retórica.

Portanto, olhar simultaneamente para duas realidades tão diferentes – espacialmente distantes e divergentes epistemologicamente – pode elucidar o que Ashin Das Gupta considerou acerca da sua própria realidade: “Sem se sair da Índia, não se pode explicar a Índia” (GUPTA, 2001, *apud* SUBRAHMANYAM, 2012, p. 16). Esse movimento pode contribuir com a melhor percepção acerca dos dois fenômenos históricos e, especialmente, ajudar a pensar e repensar nossos próprios processos de construção de símbolos nacionais.

1 As heranças da pintura ocidental

O Ocidente, por um lado, tende a naturalizar as composições que se aproximam da construção óptica própria a forma humana de enxergar e, por outro, tende a acreditar que as produções que são mais fiéis ao mundo perceptível seriam mais “avançadas” – inclusive em seu sentido técnico – em detrimento dos outros modelos. O realismo manifestou-se, então, como uma expressão não apenas mais valorizada como também sinônimo de refinamento, sofisticação, sobriedade e racionalidade. Fruto do uso da câmara escura, largamente conhecida no mundo árabe, tornou-se, embora singular na História da humanidade, o padrão a ser alcançado, na medida em que também foi assimilado ao eurocentrismo. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que a Europa se projetou enquanto modelo de civilização, suas instituições e manifestações artísticas também acompanharam este movimento, tornando-se mais uma métrica com a qual julgariam o mundo.

Esse modelo, alçado ao padrão do que havia de mais refinado na História da humanidade, foi cunhado durante o Renascimento e não seria conquistado sem a presença e conhecimento de diversos povos espalhados pelo mundo, dentre os quais se destacou o Império Romano do Oriente, ou também chamados pelo ocidente por Império Bizantino (Cf. MANGO, 2008, p. 9-10). O conhecimento espacial, matemático e arquitetônico, associado ao artístico, sob forte influência dos famosos ícones, lançou as bases segundo as quais a Arte Renascentista se ergueu (Cf. BURCKHARDT, 2004). O ponto de fuga e a ilusão de óptica que simulavam elementos arquitetônicos dentro das construções, espalharam-se por suportes de madeira, retábulos, cavaletes e murais, simularam o corpo realista de Cristo crucificado, cenas da Bíblia, anjos e santos, além de narrativas históricas, sendo alguns dos temas mais explorados. Técnicas como o *sfumato*, pintura a óleo; luz e sombra; proporção áurea ou regra dos terços, tornaram-se marca deste período (Cf. GOMBRICH, 2000). Associado a esses elementos, a forma de exibição e contemplação também fazia parte da construção de sentido das obras. Em outras palavras, eram obras que foram pensadas, desde a sua concepção, na sua exposição física, sobretudo em paredes e tetos.

Essa estética inaugurou a modernidade capitalista, não apenas em solo europeu, com ênfase em regiões que hoje pertencem a Itália, como Gênova e Veneza, mas levou e trouxe cenas das terras além-mar, fabricou e disseminou estereótipos variados sobre os povos que encontrou e contribuiu, por comparação, para situar as produções materiais de tantos povos espalhados pelo globo enquanto presos a temporalidades históricas passadas. Eram, portanto, na compreensão de uma escala “histórica” racista, elementos vivos que atestavam a existência de mentalidades “inferiores”, situadas em outro estágio da evolução humana (Cf. KUPER, 2008). Essa foi uma solução fácil para o encontro com tantos povos grandiosos ao longo de suas investidas coloniais. Por meio desse ponto de vista, suas produções perdiam seu valor histórico e tornavam-se exóticas, incompreensíveis, perdidas em um tempo distante que não merecia o esforço do retorno. O “progresso” do

capitalismo ditava quais seriam as características da modernidade, onde várias culturas foram deliberadamente excluídas.

Verdade tanto para o período colonial quanto imperial, essas investidas trouxeram consigo a introdução de artistas responsáveis para adestrar o olhar, guiando o que seria importante considerar de acordo com o seu lugar e função social, e de que forma. A título de exemplo, Eduardo França Paiva (2002) sublinhou o terreno fértil para as imagens encontradas na América, sobretudo na colonização ibérica – caminho também seguido por Serge Gruzinski, em *A guerra das imagens* (2006). Por um lado, Gruzinski demonstrou como as produções materiais nativas foram demonizadas e sistematicamente destruídas, embora a resistência indígena tenha encaminhado diferentes projetos para sua sobrevivência. Por outro lado, França Paiva exemplificou, através de um relato do século XVII, a importância que o realismo desempenhou nas narrativas em que eram tradicionalmente empregadas. Segundo o autor,

chegou a Cartagena [das Índias] um príncipe embaixador de Arda, encabeçando um grupo de escravos, que se impressiona diante da imagem de um Cristo. A eficácia da iconografia cristã se comprova novamente quando os jesuítas lhe mostraram, em continuação, uma figura de uma alma condenada, cercada de demônios e parecendo-lhe horroroso o espetáculo, cuspiu, asseverando que não queria ir para onde aquele miserável havia ido (2002, p. 41).²

Paulatinamente, esforços que pressupunham valorizar espaços e pessoas através de uma estrutura compositiva e temas específicos começaram a tornar-se convenções artísticas. Frans Post (1612-1680), conhecido como “o primeiro pintor das Américas”, elucida o que afirmou Simon Schama (1996) sobre a paisagem. Para o autor, “paisagem é cultura antes de ser natureza, um constructo de imaginação projetado sobre mata, água, rocha” (p. 70). Post, formado pela Escola de Haarlem, trouxe para o Brasil invadido pelos neerlandeses a estruturação da paisagem que aprendeu nos países baixos, um dos pilares da produção de imagens durante a Época Moderna (BRIENEN, 2012; Cf. RAMINELLI, 1996). Em paralelo, produziu parte de suas produções

sobre o Brasil de volta à sua terra natal, em pequeno formato, facilitando a sua disseminação. O resultado são imagens que, dentre várias características, reproduzem as nuvens baixas e as cores frias convencionais da Escola de Haarlem e representou áreas de várzea, propícias para cultivo de cana-de-açúcar, engenhos e construções destaques que são, ao mesmo tempo, símbolos da economia colonial. O que não representou, em contrapartida, é ainda mais significativo: as senzalas e outras camadas das violências coloniais (LAGO, 2012).

Entretanto, esse fenômeno não foi exclusividade de Frans Post. A cartografia, na mesma medida, apresentou uma série de estratégias retóricas, selecionando signos úteis ao projeto colonial e silenciando outros. Para Bia e Pedro Corrêa do Lago (2012), o que realmente importava, em termos de desejo sobre o que ver, era “o máximo de exotismo, com o maior número de elementos curiosos e, sobretudo, diferentes da natureza europeia” (p. 72) – a “marca do exotismo”, tão característica por onde passou o projeto colonizador europeu (GINZBURG, 2002). Para Daniel Vieira (2011), essas representações contribuíam para a construção de uma imaginação partilhada entre os neerlandeses, evidenciando gradações da civilização à “selvageria” ao mostrar, longe da zona canavieira e, portanto, do lucro,

só havia nesse ermo distante índios “bárbaros” que viviam matando-se em guerras e comendo-se em canibalismos. Atravessando o rio São Francisco, nem presença humana é assinalada. Há apenas as “bestas selvagens”, estranhas ao europeu: a onça, a anta e a capivara (p. 15-18).

Essas imagens, ao mesmo tempo, eram exibidas pela classe dominante como sinônimo de distinção e poder sobre o território conquistado (VIEIRA, 2011).

Outra dimensão da mesma problemática é evidenciada por Christine Dabat (2011). A autora analisou as relações entre as representações literárias do campesinato na tradição ocidental hegemônica e seu impacto na forma de conceber os trabalhadores da zona canavieira de Pernambuco, sobretudo seus resquícios na literatura do ciclo da cana-de-açúcar,

reproduzidos, em escala regional, por José Lins do Rego (1901-1957). Durante o medievo “foram estabelecidos alguns elementos definidores daquilo – comportamentos, visual, competências, etc. – que é nobre, desejável, admirável, invejável, isto é, um modelo” (DABAT, 2011, p. 157). Portanto, Dabat tece paralelos que iluminam as origens do desprezo pelo homem do campo no ideário medieval dominante – fruto dos séculos XI a XV, como a literatura de cavalaria e amor cortês –, responsável por alimentar muitos intelectuais nas Américas (2011, p. 157).

Apesar de poucos em termos numéricos frente a uma sociedade majoritariamente rural, a classe dominante desempenhou esforços para representar os camponeses convergindo várias descrições preconceituosas da época, inclusive associando os camponeses a animais – por vezes com olhos separados, como os de um boi, ou possuindo tantos pelos quanto um javali. Outra descrição afirmou que:

Ele era grande, extraordinário e horrivelmente feio. Ele tinha uma cabeça mais negra do que carvão, com mais ou menos o espaço de uma mão-travessa entre os olhos; ele tinha bochechas enormes e um grande nariz achatado, com as narinas largas e os lábios grossos, mais vermelhos do que carne grelhada, e grandes dentes amarelos e feios; ele calçava sapatos de couro de boi, amarrados por cordas feitas com casca de fíla até em cima do joelho, e ele usava uma capa e apoiava-se numa grande maçã. Alcassin encontrou-se bruscamente frente a ele e teve muito medo quando o viu (Aucassin et Nicolette, p. 115-116 *apud* DABAT, 2011, p. 161).

Esses sujeitos ainda são descritos como “pouco civilizados”, logo,

são sujos, não se lavam, usam vestimentas assim como armas muito primitivas. Essas são também implicitamente feias, ou causadoras de uma impressão desagradável à vista, sobretudo quando se pensa na insistência dos romances arturianos em descrever as belas roupas dos cavaleiros, suas esplêndidas armas e armaduras acompanhando a moda do momento (DABAT, 2011, p. 161).

Segundo a autora, “talvez a representação do campo fosse assim construída para evidenciar o ‘progresso’ do seu oposto: o mundo urbano” (DABAT, 2011, p. 169). O caminho encontrado foi cristalizar sobre esses homens

e mulheres uma “subalternidade intrínseca”, em suas palavras, mantendo, “no outro polo social, o modelo [que] define a distinção” (DABAT, 2011, p. 172).

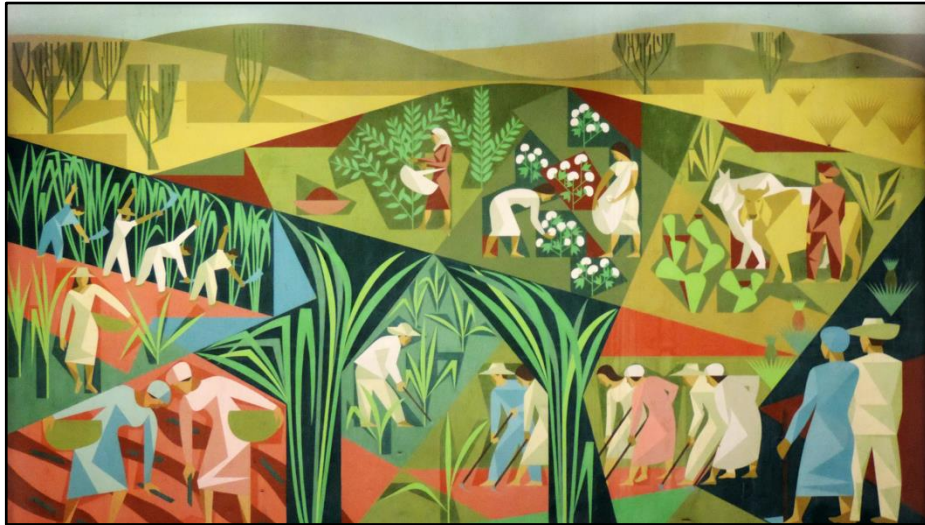
Nesse sentido, existem algumas vertentes de produção iconográfica sobre o universo açucareiro. As primeiras imagens são gravuras do século XVI e XVII que narram a síntese de todo o processo: corte, cozimento e fabricação nas proximidades do engenho. As pinturas de Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e Johann Moritz Rugendas (1802-1858), no século XVIII e XIX, conservam a mesma passividade dos sujeitos sob o projeto colonial. Durante o século XIX, apesar da quantidade de pinturas sobre o trabalho nos canaviais, mantém-se a mesma rigidez compositiva – herança também herdada pela fotografia com a chegada do século XIX. Há alguns retratos de trabalhadores nos canaviais no Caribe, por exemplo, e do transporte de cana em carros de boi.

Com o advento da Proclamação da República, ainda no século XIX, e, sobretudo no contexto da “modernidade” proposta pelo governo de Getúlio Vargas e desejo pela articulação de símbolos nacionais por parte dos intelectuais, no século XX, as imagens sobre os trabalhadores canavieiros foram alcançadas por um desejo ainda mais insaciável pelo “progresso”. Sua diminuta presença, quando rompia o poderoso signo do silêncio, passou a ser associada a um lugar de subalternidade desejado pela classe patronal. Em contrapartida, o destaque tornou-se às iniciativas de avanços técnicos e mecânicos na produção.

Fotógrafos e artistas, vinculados ao Instituto do Açúcar e do Alcool (IAA), criado nos anos de 1930; além de outros artistas “modernos”, como Cícero Dias (1907-2003), Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), Lula Cardoso Ayres (1910-1987) e Cândido Portinari (1903-1962), buscaram representar o espaço e as pessoas associadas ao açúcar, ao mesmo tempo que incorporaram a influência das vanguardas europeias. Essas produções não puderam deixar de expressar, em maior ou menor grau, racismo e preconceitos de classe ao induzir inferioridade e nostalgia do passado escravista. Não é exagero afirmar que a produção iconográfica que mais reverbera no imaginário coletivo regional, mas também nacional, acerca dos trabalhadores da zona canavieira de Pernambuco, é produto de um constructo de longa duração,

somando camadas de discursos coloniais apesar das transformações estéticas.

Figura 1 - Lula Cardoso Ayres, 1957. Mural do Salão Nobre da Universidade Federal Rural de Pernambuco. Dimensões desconhecidas.



Fonte: Projeto Artes Visuais da Ufrpe: Revelações Identitárias a Partir do Patrimônio Artístico-Histórico.

A figura 1 é uma fotografia do mural pintado por Lula Cardoso Ayres para a Universidade Federal Rural de Pernambuco que, à época, era patrona de cursos voltados a atividades agrícolas, como os de Agronomia e Medicina Veterinária. A cena, geometricamente construída – particularmente sob influência do cubismo de Picasso, mestre admirado por Lula Cardoso – divide diferentes espaços na composição. No primeiro terço inferior, cuja cor predominante é o verde escuro, representa-se o cultivo da cana-de-açúcar no famoso solo massapê, querido pelos latifundiários. As cenas estilizadas remetem a um imaginário construído e partilhado por gerações iconográficas e remonta todas as etapas do seu ciclo, como: plantação de cana nos sulcos previamente cavados pelos trabalhadores; cuidado do canavial em crescimento, corte da cana quando madura, onde os trabalhadores são observados de longe, outro tópico recorrente. Toda a cena é vistoriada por duas figuras à direita, no canto inferior, provavelmente o senhor e sua esposa, dono das terras, contemplando simbolicamente o projeto econômico regional e, ao mesmo tempo, nacional. Acima, afastando-se da Zona da Mata em direção ao agreste e sertão, onde as cores assumem um tom mais

amarelado, estão três outros produtos: o tabaco, o algodão e a criação de gado, da esquerda para a direita, respectivamente. Longe dos latifúndios, onde predomina o amarelo, há o sertão inabitável. Este é o mesmo espaço supostamente vazio representado por Frans Post e pela cartografia colonial, como vimos.

Portanto, está no horizonte dessa longa coesão estética e temática o esforço em

“educar as multidões”, atraí-las em direção à imagem: as cores radiantes convidam o olhar dos menos iniciados, o realismo das posturas garante a essas telas a admiração de todos, e a composição executada pelo pintor obedece às leis da ótica para que o espectador possa ver tudo num piscar de olhos. A pintura chinesa não foi pensada como um espetáculo; normalmente, ela necessita de outra aproximação (LAURENT, 2013, p. 17).

2 A pintura de paisagem chinesa

O estilo de pintura de paisagem chinesa, uma das categorias de produção visual mais marcantes da História da China, requereu outro tipo de relação porque ela é, em si, fruto de outras relações, como aludido na reflexão de Laurent Cédric (2013) acima: “o realismo nunca foi algo desejado pelos chineses em termos artísticos” (SCHACHTER, 2011, p. 5). Ainda sobre isso, Wu Li (1632-1718), ao criticar as técnicas ocidentais que observou, disse:

Os ocidentais se destacam em geometria, e é por isso que em suas pinturas não há a menor discrepância entre o que deve ser claro, o que deve ser escuro, o que deve ser distante e o que deve ser próximo. Os temas que pintam – figuras, edifícios, árvores – todos têm sombras projetadas pelo sol, e as cores e os pinceis que usam são completamente diferentes dos chineses. Eles organizam as vistas de modo que começam amplas e depois se estreitam, conforme são calculadas trigonometricamente. Quando pintam casas em uma parede, quase dá vontade de entrar nelas. Estudantes de pintura podem se apropriar de uma ou duas dessas características, pois, afinal, elas constituem uma maneira de despertar o interesse. No entanto, eles não possuem nenhum método de pincelada, então, apesar de realmente possuírem grande habilidade, não podem ser equiparados aos nossos pintores (LI *apud* LYNN, 2016, p. 446. Tradução livre).

A pintura de paisagem chinesa não partiu do pressuposto da colonização e expansão do capital, mas são movidas pelo sopro primordial (qi) – o mesmo que inspira o movimento do universo e a relação do homem com ele. A pintura de paisagem apareceu na dinastia Sui (589-618). Todavia, a prática tornou-se sistematizada na Tang (618-907) e especializada na Song (960-1279), ganhando características, assuntos e técnicas que a tornaram vastamente reconhecida, bem como suas nuances e correntes muitas vezes dissidentes.

No horizonte, tornaram-se fruto também da articulação de outras produções feitas em palácios, templos, tumbas reais e em murais com temas religiosos e/ou morais; bem como deu protagonismo para elementos do pensamento chinês, articulando várias correntes simultâneas, como o daoismo e o budismo, além do confucionismo, impulsionados desde o período dos Reinos Combatentes (CHENG, 2008, p. 15). Eram realizadas por letrados que poderiam ou não pertencer a Academias e geralmente feitas em rolos de seda, verticais e horizontais, com mais de um metro de comprimento ou de largura. O papel, mais tardiamente, só passou a ser mais utilizado durante a dinastia Yuan (1279-1368).

A armação de seda responde a uma estética de sobriedade, mas também a preocupações de conservação: o enrolamento protege da poeira e da luz. se por um lado o colecionador suspende com frequência os rolos verticais para explorar livremente seu interior, por outro, ele raramente desenrola os rolos horizontais, sobre uma mesa, seção por seção, sozinho ou acompanhado de dois ou três cuidadosos apreciadores. Os álbuns também são objetos de coleção que costumam ser organizados com os livros na biblioteca dos letrados (LAURENT, 2013, p. 18).

Os pinceis, por sua vez, eram feitos com pelos de vários animais, como coelho, cabras, doninhas, que garantiam diferentes características e texturas às pinturas (Cf. RIBEIRO, 2022). As tintas eram obtidas esfregando uma pedra molhada em um bolo seco de matéria animal ou vegetal, misturado a minerais e cola (RIBEIRO, 2022).

Em chinês, o termo “paisagem” diz-se *shanshui* (山水) ou *shanchuan* (山

III), 'montanha-água' ou 'montanha-rio', alude, em uma primeira dimensão, a ideia de polaridade do *yin-yang*: céu e terra; montanha e água, isto é, "a leve dinâmica que rege todas as coisas" (CHENG, François, 2008, p. 133); e, em segunda, a ideia de Li: as "leis internas ou linhas internas das coisas" (CHENG, François, 2008, p. 133). Segundo François Cheng (2008), "animada por essas duas ideias, a pintura não se contenta mais em reproduzir a aparência externa das coisas, ela busca discernir suas linhas internas e fixar as relações ocultas que elas mantêm entre si" (p. 133). Dessa forma, segundo Anne Cheng (2008), essas pinturas também estão em estrita relação com o *dao* que significa "estrada", "via", "caminho" e, em decorrência, "caminho", "maneira de proceder", ou ainda, um "conjunto de práticas", cuja materialização só se dá na própria prática (p. 36).

É nesse sentido que o vazio na pintura de paisagem tomou forma, transformando-se em um elemento primordial para a compreensão do mundo objetivo: "vida que gera a vida ininterruptamente [...] enquanto qualquer coisa chegada ao 'cheio' endurece e se deteriora" (CHENG, Anne 2008, p. 39). Portanto, é contrário ao sentido de inexistência; representa um elemento extremamente dinâmico e ativo e um espaço visível, símbolo de onde se operam as transformações. Por meio do vazio supera-se a rigidez do desenvolvimento em direção a um único sentido, valorizando o pensamento em espiral, e, ao mesmo tempo, permite ao homem acesso ao processo organizador (CHENG, François, 2008, p. 68-73). Sobre isso, François Cheng (2008) citou uma interessante passagem de Laozi, em que o pensador associa o trabalho do vazio ao ato de transformar um pedaço de argila em um vaso, ressaltando que é o vazio do seu interior que permite seu uso; da mesma forma, é o vazio de uma sala que permite que as janelas sejam dotadas de sentido prático, garantindo a circulação do vento (LAOZI, cap. XI apud CHENG, François, 2008, p. 84). Essas metáforas possuem relação com o *qi*, ou sopro vital. Segundo Anne Cheng, "O sopro é uno, mas não de uma unidade compacta, estática e congelada. Vital, ele está pelo contrário em permanente circulação, é por essência mutação. Esta é uma intuição

originária e original do pensamento chinês" (2008, p. 38).

Uma das primeiras pinturas de paisagem que se tem conhecimento é da dinastia Sui (581-618) e foi feita por Zhan Ziqian (final do século VI), funcionário do governo, mas foi apenas na Tang (618-907) que cresceu associada ao refinamento de outras artes, como poesia, música, dança e, sobretudo, caligrafia. Essa última compartilha com a pintura diversos simbolismos concentrados no ato de usar o pulso para praticar as pinceladas que formam ora as paisagens, ora os caracteres chineses: "tanto a caligrafia quanto a pintura exigem do artista o movimento mais preciso possível", não havendo espaço para erro (SCHACHTER, 2011, p. 15). Por isso, grande parte dos pintores eram também poetas e calígrafos – o que corresponde a ideia confucionista da busca pelo aperfeiçoamento contínuo: "trata-se, no fundo, de como tornar-se um ser humano pleno" (CHENG, Anne, 2008, p. 66).

Foi também nesse contexto que a pintura de paisagem adquiriu as primeiras regras de composição e técnicas de pinceladas, cujo leque de opções aumentou ao longo do tempo. Elas possuíam cores características: o verde e o azul, retomado pelos Yuan, como veremos adiante. O estilo da pincelada poderia significar diferentes associações filosóficas, como assegura François Cheng: as com elementos mais próximos da percepção humana eram confucianas; outras cujas pinceladas eram mais espontâneas e rápidas poderiam ser associadas a corrente daoísta; assim como a budista convergiam pinceladas mais delicadas, com gradações de cores mais difusas, aludindo ao resultado de uma longa meditação (2008, p. 20). Wang Wei (699-759) foi um pioneiro pintor e poeta budista zen que criou a partir desta dimensão.

As cinco décadas seguintes, período dos Reinos Combatentes (907-960), refinou a prática de dois estilos de pinturas separadas territorialmente: o norte e o sul, sendo o primeiro estilo mais montanhoso e anguloso que o segundo, do sul, com montanhas mais suaves, amplas e arredondadas. Esse período representou disputas pelo poder com impacto direto nas correntes de pensamento, como descreve Anne Cheng (2008), permitindo que também florescessem pinturas de corte no sul e a oeste que serviram de modelo para

a Academia dos Song (CHENG, François, 2008, p. 22).

Figura 2 - Jing Hao, (880-940). Rolo suspenso, tinta e cor sobre seda, 185.8 x 106.8 cm. Museu do Palácio Nacional, Taipei.



Fonte: China Online Museum.

Jing Hao tornou-se um destaque durante este período (figura 2). Como agricultor, viveu nas montanhas a maior parte da sua vida. Grande parte desses artistas aprendiam em contato pessoal com outros mestres; muitos deles, como neste caso, não viviam em espaços urbanos. Nesse sentido, assim como mais tarde recomendou o renomado calígrafo e colecionista Mi Fu (1051-1107): para pintar o bambu, é necessário, antes, deixá-lo crescer dentro de si (FU *apud* CHENG, François, 2008 p. 29-30). As pinturas eram feitas não por meio da câmara escura ou observação direta, mas em reclusão e após uma excursão contemplativa da natureza. É durante essa caminhada exploratória que se capta a luz que emana, não necessariamente a que existe.

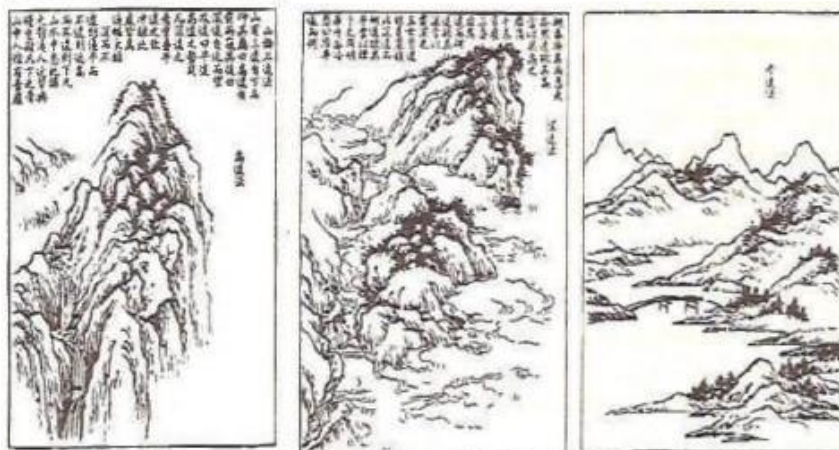
Estar em contato com a paisagem era, portanto, uma forma privilegiada de acesso à meditação criadora. Para António José Mezcua López (2007), essas paisagens partem de uma concepção de mundo que tem na natureza uma das principais fontes de inspiração (p. 9). Na mesma medida, os

camponeses não ocupam posição equivalente ao ocidente; pelo contrário, John K. Fairbank e Merle Goldman (2006) sublinham a estrutura social chinesa ao analisar a construção de uma burocracia durante os Song. As quatro classes seriam os “eruditos (*shi*), camponeses (*nong*), artesãos (*gong*) e mercadores (*shang*)” (FAIRBANK; GOLDMAN, p. 113). Embora não estabelecidos por Confúcio e Mêncio, a divisão quadripartite “apareceu provavelmente pela primeira vez entre os escritores legalistas do fim da época Zhou e do início dos Han” (FAIRBANK; GOLDMAN, p. 113).

Por sua vez, Guang Tong, que viveu durante o século X, foi um dos maiores aprendizes de Jing Hao. Inspirou-se em suas composições ousadas em contraste e equilíbrio, com efeitos atmosféricos mais suaves, suas pinceladas precisas e sua construção de “distâncias elevadas” (que também podem ser observadas na figura 2). A figura 3 mostra esse e outros exemplos das diferentes formas de representar os planos a partir de sua projeção espacial: verticalizados (elevados); profundos (verticalizados com distanciamento em relação ao observador); e planos (grandes distâncias em relação ao observador e montanhas menos verticalizadas. Para Cédric Laurent, a verticalidade dos rolos de pintura desde os Zhou,

faz que eles normalmente sejam olhados a partir de três pontos de vista contínuos, de baixo para cima. Para sustentar esse movimento, o pintor organiza três diferentes perspectivas: uma vista um pouco inclinada para a parte baixa, uma vista frontal ao centro e uma vista contrária, inclinada para a terceira parte alta (LAURENT, 2013, p. 18).

Figura 3 - Distância elevada, profunda e plana, respectivamente.

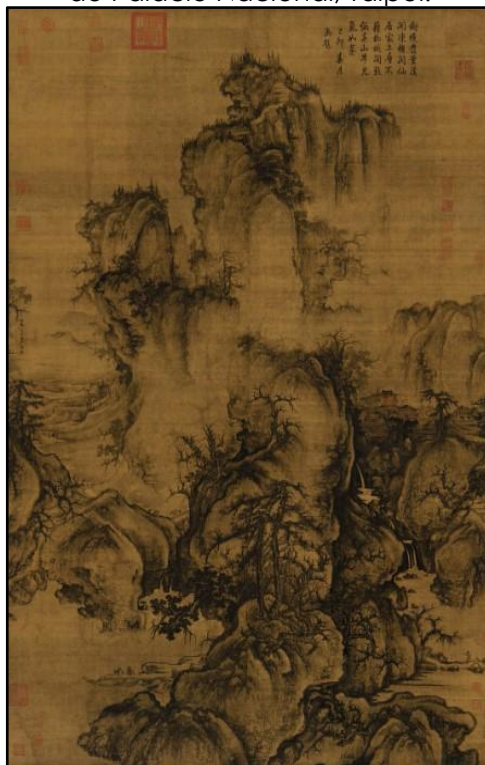


Fonte: CHENG, François, 2008. p. 178.

Foi durante os Song (960-1279) que essas e outras normas de composição, rigor técnico e a especialização em gênero atingiu a sua “era dourada”, cujos mestres desenvolveram estilos cada vez mais próprios, dotados de visões pessoais e a valorização da geografia regional. O vazio toma um lugar ímpar nessas composições que passaram a utilizar sobreposições de manchas e pontos de difusão. Neste período, por meio da aplicação de concursos públicos para toda a China, academias de figuras como Guo Xi (1010-1090) chegaram a contar com cerca de 60 membros na corte do imperador Shenzong (1048-1085), de 1068 a 1085. A academia de Xuanhe, atuante durante o reinado do imperador Huizong (1082-1135), que também era um pintor, seguida pela Academia de Shaoxing, durante o reinado de Gaozong (1107-1187), tornaram-se destaques (CHENG, François 2008, p. 25).

As academias tinham várias funções. Dentre elas, estava a possibilidade de proteção e salvaguarda das pinturas. Ao mesmo tempo, criava-se através de especializações, ou seja, temas delimitados para diferentes pintores, sendo as montanhas e água uma das especialidades, ao lado de: personagens, animais domésticos ou não, flores e pássaros, verduras e frutas, dragões e peixes, entre outros. Todavia, foi também durante os Song que se desenhou outra tendência à margem da Academia, realizada por pintores não “profissionais” (CHENG, François 2008, p. 29).

Figura 4 - Guo Xi (1010-1090). Rolo suspenso, tinta e cor sobre seda, 158,3 x 108,1cm, Museu do Palácio Nacional, Taipei.



Fonte: China Online Museum.

A pintura de Guo Xi, figura 4, é conhecida pela refinada técnica que articula, em uma única composição, vários pontos de vista, configurando o “ângulo da totalidade” e a “perspectiva descentrada” – lembrando, em grande medida, uma composição panorâmica, onde várias imagens são associadas para a formação de uma outra. Em outras palavras, o “ângulo total” monta uma iconografia que vai além do humanamente alcançável para os olhos humanos, logo, tão diferente do mencionado ponto de fuga adotado pelo ocidente. As perspectivas assumidas são geralmente aéreas, o que permite não apenas uma visão em grande plano, como uma valorização do espaço atmosférico (CHENG, François, 2008, p. 175).

O vazio, nessas composições, funciona como elemento de ligação entre os planos, aludindo visualmente a jornada espiritual (dao). Quando associadas a poesias, garantem um ritmo a contemplação das imagens, permitindo que exista ainda outra dimensão: a temporal, na medida em que as poesias traziam um ritmo de leitura, quase musical, determinada pelos versos (CHENG, François, 2008, p. 30).

A relação física com essas imagens, assim como também para as ocidentais, fazia parte do seu sentido. Diferente das exposições em paredes e das imagens feitas para serem rapidamente apreendidas, a pintura de paisagem chinesa era concebida levando em consideração que seria vista em momentos específicos, de forma muito mais intimista, na medida em que era desenrolada por uma, duas ou três pessoas: “Assim, o pintor os concebe como uma sucessão de pontos de vista ritmados por elementos de paisagem ou de arquitetura, que permitem marcar as pausas ao serem desenrolados” (LAURENT, 2013, p. 18).

A chegada da dinastia Yuan (1279-1368), de origem mongol, acarretou na supressão da pintura de Academia. Todavia, isso não significou uma ameaça ao estilo em amplo sentido. Ao contrário, junto com o teatro, a pintura tornou-se um dos instrumentos de “expressão primordial”, como afirmou François Cheng (2008, p. 31). Foi neste período que surgiram quatro grandes mestres, famosos até os dias atuais: Huang Gongwang (1269-1354), Wu Zhen (1280-1354), Ni Zan (1301-1374) e Wang Meng (1308-1385), valorizando temas arquitetônicos e presença de animais, como o cavalo. Suas pinturas assumiram, por vezes, estilos de pinceladas pontilhistas ou em diálogo com cores que se tornaram marca de outras dinastias, como o azul e verde Tang, como é o caso da figura 5 de Qian Xuan (1235-1305). Diferente de Zhao Mengfu (1235-1301), que conseguiu ocupar altos cargos no governo, Qian Xuan desistiu de ascender às fileiras no início da nova dinastia. Nesta cena, o principal destaque é a presença do vazio, seguido pelos pontos em azul e verde que equilibram a composição.

Figura 5 - Qian Xuan, 1235-1305. Tinta e cor sobre rolo de papel, 23.2 x 92.7 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.



Fonte: China Online Museum.

Segundo François Cheng,

em uma pintura, o menor ponto, a menor linha, a menor mancha de tinta, diluída ou concentrada, era para eles uma ocasião para imprimir de maneira sensível a mesma vibração da sua alma. Para que a pintura não seja apenas apreciada por todas as suas qualidades, mas possa ser saboreada até nos mínimos detalhes (2008, p. 33).

A chegada da dinastia Ming (1368-1644) marcou o retorno da Academia dos Song, abrindo margem para uma efervescência sobretudo no sul da China, nas províncias de Jiangsu e Zhejiang, e a recuperação dos antigos mestres, ainda que sob novas formas. Destacou-se a criação de duas Escolas de Pinturas nas respectivas regiões: Zhe e Wu, sendo a última inspirada nos antigos quatro mestres da dinastia anterior, a Yuan. Além da referência aos antigos, as pinturas alcançaram um grau de refinamento, domínio das cores e sua transição, além das sombras, que permitiram interessantes construções de volume e vegetação mais “realista”, na falta de outra expressão.

As pinturas de paisagem durante os Ming não adquiriram o espaço social e importância dos Song e, durante a dinastia seguinte, Qing, de origem manchu, a situação se repetiu: da mesma forma que com os Yuan, a Academia foi novamente suprimida. Todavia, a pintura feita pelos letrados deu continuidade ao estilo para além da academia, permitindo que houvesse florescimento de muitos pintores independentes. Durante esse período, ganhou força a Escola de Huangshan, encabeçada pela fama de Shitao (1642–1707) e Mei Qing (1623–1697), sendo o primeiro também escritor (CHENG, François, 2008, p. 42-44). Em paralelo, o desejo pelo consumo dessas obras por parte do Ocidente impulsionou seu comércio para além-mar. Outra camada, então, de significação pode ser identificada partindo da resposta às influências culturais ocidentais.

A pintura de Zhang Daqian (1899-1983), figura 6, pode representar um pequeno exemplo nessa direção. A aquarela, técnica que permite a manipulação não tão óbvia das cores, mantendo a possibilidade do imprevisível, incorpora a literal presença da água para sua composição, dialogando estreitamente com a milenar filosofia aludida aqui apenas

brevemente.

Figura 6 - Zhang Daqian (1899-1983), 1979. Mount Lu. Dimensões desconhecidas.



Fonte: China Online Museum.

As montanhas, percebidas pela verticalidade das formas em preto, destaque da composição, e a água, que dilui a tinta, encaminham outras possibilidades mais “abstratas”, ainda que mantendo a referência ao modelo de origem – visto que nunca houve propósito para o apego ao “realismo” nos moldes ocidentais. O azul e verde, cores reconhecidas como principais características do estilo Tang, são novamente aludidos em forma de névoa, bem como a escrita está em seu lugar habitual. O vazio permeia toda a composição, contornando-a, e permitindo que ela exista enquanto tal.

Considerações finais

Como vimos, as imagens dialogam com as estruturas sociais nas quais estão inseridas e, na mesma medida, alimentam-nas; agem em seu favor. No primeiro caso, o vazio é esteticamente sinônimo de ausência e omissão intencional, ao mesmo tempo em que é parte de um projeto político e de classe. A rara presença física dos trabalhadores é uma contradição que a burguesia precisou lidar, ainda que a contragosto, visto que são indispensáveis para a produção da sua própria riqueza. Essas imagens tornaram-se agentes de convencimento ao tentar persuadir de que o sombrio projeto das classes dominantes trouxe, na verdade, “avanço”, “progresso” e “desenvolvimento”, inclusive para a nossa “raça”, por meio do mito da “democracia racial”,

difundida por Gilberto Freyre (1933) em muitas das suas obras, mas com destaque para seu clássico *Casa-Grande & Senzala*. É nesse sentido que essas pinturas exprimem a face de um projeto capitalista, com início nos canaviais em sistema de plantação, e tem sua sobrevivência alimentada até os dias atuais: parte enquanto projeto ainda em curso de nação agrária-exportadora, parte em ideologia hegemônica – das quais as imagens fazem parte, forjando lugares de subalternidade para homens e mulheres que vão além da zona canavieira.

No segundo caso, o vazio é materializado em uma composição simbólica, resultado de séculos de desenvolvimento de uma concepção de mundo e sociedade. Seja na Academia ou fora dela, entre os letrados, não esteve associada a esforços retóricos de hierarquia entre povos e demais estratégias de dominação. Não era materializada com o objetivo de ser exposta como sinônimo de distinção de poder ou usada para legitimar uma investida espacial colonial – o “conhecer para dominar”. Portanto, não se tratou de um vazio enquanto lacuna, sinônimo de omissão – ainda que a representação física humana não fosse uma prioridade compositiva. Antes, no entanto, representou um sentido social e espiritual que punha em cena, reconhecidamente, correntes de pensamento filosóficas e religiosas, além do próprio pintor. A função da paisagem na pintura chinesa ocupa um espaço social de destaque e de inspiração, bem como a vida em contato direto com esses elementos, dotados de sentidos espirituais que partem de uma visão subjetiva e, ao mesmo tempo, não utilitarista da natureza.

O estilo sobreviveu por séculos, transformando-se, mas mantendo-se enquanto traço cultural que narra faces de uma História que não parte do ponto de vista e dos interesses de apenas uma classe. Ao contrário, teve a abertura de inspirar diferentes homens, em diferentes contextos, a partir de diferentes técnicas e estilos próprios, e sobretudo em espaços não-urbanos. Portanto, essas imagens nos provam que não apenas uma outra relação com o vazio é possível, bem como outro espaço no imaginário social de “rural” pode ser evocado. Ao mesmo tempo, outros símbolos sociais e culturais, fruto da nossa história e de nosso povo, podem ser alçados como símbolos

nacionais que não envolvam a defesa de projetos capitalistas, tão nocivos para nosso passado quanto o presente.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1982.

BRIENEN, Rebecca Parker. O envolvimento mitológico do Brasil Holandês: interpretação dos trabalhos de Albert Eckhout e Frans Post (1637-2011). In: VIEIRA, Hugo Coelho (orgs.). **Brasil Holandês: história, memória e patrimônio compartilhado**. São Paulo: Alameda, 2012. pp. 75-90.

BURCKHARDT, Titus. **A arte sagrada no Oriente e no Ocidente: princípios e métodos**. São Paulo: Attar Editorial, 2004.

CEDRIC, Laurent. As dez etapas de uma "viagem imóvel" na pintura chinesa In: GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Seis séculos de pintura chinesa: Coleção do Musée Cernuschi, Paris**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013. pp. 17-26.

CHENG, Anne. **História do pensamento chinês**. Petrópolis: Vozes, 2008.

CHENG, François. **Vacío y plenitud: el lenguaje de la pintura china**. Madrid: Ediciones Siruela, 2008.

CHINA ONLINE MUSEUM. Guo Xi (1010-1090). **Rolo suspenso, tinta e cor sobre seda**, 158,3 x 108,1cm, Museu do Palácio Nacional, Taipei. Disponível em: <<https://www.comuseum.com/painting/masters/guo-xi/early-spring/>>. Acesso em: 25 de mai. de 2025.

CHINA ONLINE MUSEUM. Jing Hao, (880-940). **Rolo suspenso, tinta e cor sobre seda**, 185.8 x 106.8 cm. Museu do Palácio Nacional, Taipei. Disponível em: <<https://www.comuseum.com/product/jing-hao-mount-kuanglu/>>. Acesso em: 25 de mai. de 2025.

CHINA ONLINE MUSEUM. Qian Xuan, 1235-1305. **Tinta e cor sobre rolo de papel**, 23.2 x 92.7 cm. Metropolitan Museum of Art, New York. Disponível em: <<https://www.comuseum.com/product/qian-xuan-wang-xizhi-viewing-geese/>>. Acesso em: 25 de mai. de 2025.

CHINA ONLINE MUSEUM. Zhang Daqian (1899-1983), 1979. **Mount Lu**. Dimensões desconhecidas. Disponível em: <<https://www.comuseum.com/product/zhang-daqian-mount-lu-1979/>>. Acesso em: 25 de mai. de 2025.

DABAT, Christine. Linhagens literárias na representação negativa do campesinato. In: MONTENEGRO, Antônio Torres, GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz, ACIOLI, Vera Lúcia Costa (Orgs.). **História, Cultura e Trabalho: questões da contemporaneidade**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2011. pp. 153-175.

FAIRBANK, John K.; GOLDMAN, Merle. **China**: uma nova História. Porto Alegre: L & PM, 2006.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. 1. ed. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933.

GINZBURG, Carlo. Além do exotismo: Picasso e Warburg. In: **Relações de força**. História, retórica, prova. São Paulo: Cia das Letras, 2002. p. 118-136.

GOMBRICH, Ernest. **A História da Arte**. São Paulo: Editora LTC, 2000.

GRUZINSKI, Serge. **A guerra das imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KAPLAN, Marcos T. Dualismo estrutural ou desenvolvimento dependente, desigual e combinado? In: **Formação do Estado nacional na América Latina**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado, 1974. p. 168-171.

KUPER, Adam. **A reinvenção das sociedades primitivas**: transformações de um mito. Recife: Editora Universitária UFPE, 2008.

LAGO, Bia Corrêa do; LAGO, Pedro Corrêa. A obra de Frans Post. In: VIEIRA, Hugo Coelho (orgs.). **Brasil Holandês**: história, memória e patrimônio compartilhado. São Paulo: Alameda, 2012. pp. 67-74.

LYNN, Richard John. The reception of European art in China and Chinese art in Europe from the late sixteenth through the eighteenth century. **International Journal of Chinese Education**, v. 4, n. 1, 2016. pp. 443-456.

MANGO, Cyril. Bizâncio: **O império da Nova Roma**. Lisboa: Edições 70, 2008.

MEZCUA LOPES, António José. **El concepto de paisaje en China**. Tese (Doutorado em Linguística Geral e Teoria da Literatura) – Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Universidad de Granada. Granada, 2007. Disponível em: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/1466>. Acesso em: 20 nov. de 2024.

PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RAMINELLI, Ronald. **Imagens da Colonização**: a representação do índio de Caminha a Vieira. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1996.

RIBEIRO, Claudia. Elementos para a Compreensão da Pintura de Paisagem Chinesa. **Zi Yue**. São Paulo. v. 2 n. 1, p. 22-42, ago. de 2022. Disponível em:

<https://www.journals.usp.br/ziyue/article/view/191625>. Acesso em: 20 nov. de 2024.

SCHACHTER, Bony B. Forma e movimento: a teoria da pintura de paisagem na China, 229-589. **Concinnitas**. Rio de Janeiro. v. 2, n. 19, p. 1-20, dez. de 2011. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/15247/11548>. Acesso em: 20 nov. de 2024.

SUBRAHMANYAM, Sanjay. **The Portuguese Empire in Asia, 1500 – 1700: A Political and Economic History**. Chichester: Wiley Blackwell, 2012.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO. **Projeto Artes Visuais da Ufrpe**: Revelações Identitárias a Partir do Patrimônio Artístico-Histórico, s.d. Disponível em: <http://ww5.ead.ufrpe.br/artesufrpe/obra10.php>. Disponível em: <http://ww5.ead.ufrpe.br/artesufrpe/obra10.php>. Acesso em: 25 de abr. de 2025.

VIEIRA, Daniel de Souza Leão. A topografia ausente: a paisagem política da New Holland nas vinhetas de Frans Post para o mapa rural Brasília que parte da Paret Belgis, 1643-1647. **Revista de Pesquisa Histórica Clio**. Recife. v. 29, n. 1, p. 1-33, jan-jun de 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24296>. Acesso em: 20 nov. de 2024.

NOTAS

¹ É bacharel em Comunicação Social com habilitação em Fotografia, licenciada em História, Mestre e Doutoranda pela UFPE. Faz parte da Linha de Pesquisa Trabalho e Ambiente na História das Sociedades Açucareiras, onde pesquisa sobre a representação imagética dos trabalhadores e trabalhadoras da Zona da Mata de Pernambuco e Histórias Sul-Asiáticas (GESHA/UFPE, UFSCAR e UNILA). É pesquisadora na Curadoria da História da China na Coordenadoria de Estudos da Ásia (CEÁsia-UFPE). E-mail para contato: destaarte@gmail.com

² Citação retirada de documento do Archivum Romanum Societatis Iesu (Roma), séries Novi Regni et Quitensis y Peruana (ARSI 12-1, 1.611, fol. 95; 13-1, 1.655-1.660, fol. 5).