

TEORIA E PRÁXIS DE REYNOLDS

Reynolds é o pintor oficial da aristocracia britânica da segunda metade do século XVIII. Na verdade, foi o primeiro pintor oficial a não dever essa qualificação a uma investidura do rei. A escolha é recíproca: ao interesse de Reynolds por uma determinada camada social corresponde um interesse dessa camada social por sua pintura e pelos ideais estéticos e morais que ela carrega. É verdade que o "gosto" inglês, na segunda metade do século, evolui em sentido classicista e volta a valorizar as poéticas clássicas, que Hogarth e Gainsborough haviam abandonado ou combatido abertamente, e que essa retomada classicista encontra em Reynolds seu maior protagonista. Mas o classicismo da segunda metade do século XVIII é muito diferente do classicismo barroco hostilizado por Hogarth: é um classicismo reformado por um processo crítico severo, que se realiza, ou pelo menos é documentado, nos *Discursos acadêmicos* de Reynolds.

Não se pode negar que esse classicismo seja parte do patrimônio cultural de uma classe social determinada, a aristocracia. Mas a aristocracia inglesa do século XVIII já não é aquela, ignorante e brutal mas culturalmente presunçosa, de um século antes: passou por uma evolução cultural, que se reconhece em ato na pintura de Gainsborough, assumiu novas posturas e novos compromissos políticos. Representa, sem dúvida, um forte elemento estrutural do nascente império britânico; sua função, essencialmente política e militar, está necessariamente unida à função, essencialmente econômica, da burguesia industrial e comercial. Já não pode subsistir uma antítese de ideais entre as duas classes, e quem media no plano cultural essa espécie de nivelamento ideológico é o doutor Johnson, grande amigo de Reynolds. Ele é o literato para o qual "as regras clássicas formam uma unidade com a consciência religiosa e ética" (Praz); é, portanto, aquele que inverte a posição de Hogarth, que atacava as regras clássicas em nome

da consciência religiosa e ética. Contudo, identificar as regras com a consciência moral significa justificá-las, e isso significa renunciar a impô-las em nome de um princípio de autoridade. As regras subsistem, portanto, mas apenas como um arcabouço, como elementos da estrutura da civilização: sem elas haveria o caos, a impossibilidade de toda ordem social, mas dentro delas cada um pode realizar sua personalidade, agir segundo seu próprio juízo.

Reynolds desenvolve, em campo estético, teses muito semelhantes. Antes de um grande pintor, é um grande homem de cultura, ou melhor, um político da cultura. Sua ação na sociedade inglesa da época é calculada, controlada, tempestiva. Não apenas sua pintura, como é óbvio, aspira a níveis sempre mais altos, como também sua crítica busca estabelecer de forma positiva os processos pelos quais seria possível realizar esse progresso contínuo, que, no entanto, não encontra um termo de perfeição absoluta; e sua didática busca generalizar esses processos, para que todo artista possa utilizá-los.

A fundação e os primeiros anos de vida da Royal Academy, sob a direção de Reynolds, são uma prova significativa disso. É verdade que, fundando uma academia, Reynolds completa uma longa série de esforços que remontam a Tornhill e a Hogarth, voltados a dotar a Inglaterra de uma classe de artistas qualificados e a instituir uma tradição artística nacional; e que, no fundo, a Inglaterra, criando uma academia, apenas repete exemplos estrangeiros, o mais ilustre deles sendo a Academia francesa. Mas nenhuma outra academia da época desempenha uma função didática organizada como a inglesa; e nenhuma é dirigida com a clareza de ideias e de programas, com o espírito de pesquisa e de crítica, reconhecíveis nos *Discursos* pronunciados por Reynolds em cada abertura de ano acadêmico.

É necessário, então, que o exame dos escritos de Reynolds preceda o de sua pintura. De imediato, há um fato surpreendente: o desinteresse do escritor por todas as questões relativas à percepção e à representação do real. Os interesses sociais de Hogarth e de Gainsborough são igualmente fortes, aliás, são amiúde mais explícitos do que os de Reynolds; no entanto, Hogarth e o próprio Gainsborough se interessavam pelos problemas da percepção. De fato, eles precisavam enfrentar um domínio ainda inexplorado, e não podiam deixar de se perguntar se a pesquisa, que tornava paulatinamente manifesto esse mundo, levaria a resultados confiáveis. Reynolds, ao contrário, parte de um dado confirmado: o "valor" da obra de arte não é uma indagação sobre o dado, mas sobre a maneira como se realiza. Recomenda-se, é verdade, o estudo da natureza, mas já sabendo que a natureza é por si mesma uma representação, uma espécie de quadro que os artistas do

passado compuseram; por isso, os holandeses são criticados por imitar literalmente, mas Gainsborough também é criticado por imitar genialmente o real. O ponto de partida, então, é a arte que já pertence à história, ou melhor, a arte “histórica”. Isso basta para descartar definitivamente os flamengos e os holandeses e recolocar em primeiro plano os italianos — não porque as obras destes constituam um modelo absoluto, mas porque o procedimento deles é mais correto. As ligações de Reynolds com a arte italiana são tão essenciais para sua crítica quanto o são para sua pintura. Ainda garoto, dedicava dias inteiros à leitura de tratados de emblemática e perspectiva — indício provável de uma inclinação para a alegoria e uma tendência a conceber o espaço como mera dimensão cenográfica.

Os estudos com Hudson não têm outro resultado senão lhe inspirar uma aversão profunda para os “frios pintores de retratos” e o aproximar, por reação, à retratística animada, “falante”, dos venezianos que trabalhavam na Inglaterra. A influência de Giovanni Antonio Pellegrini sobre a formação de Reynolds é evidente; não é preciso lembrar que a rica e complexa tradição da pintura veneziana se transforma, em Pellegrini, numa fórmula de aplicação facilíssima, numa feitura extremamente fluida, no estilo genérico que poderia se chamar “barroco internacional”. Em suma, era uma maneira de nobre discurso pictórico, mas sem nenhum problema de fundo.

De 1750 a 1752, na Itália, Reynolds registra suas impressões. Rafael não o entusiasma, por Michelangelo sente um interesse meramente literário. A passagem pela Toscana, na viagem de volta, não lhe proporciona emoções. Começa a se aquecer na Emília, na presença de Correggio, mas se exalta apenas na breve estada em Veneza, que vale por si só por todo o resto da viagem. As anotações de seus cadernos venezianos são anotações de pintor. Por exemplo, a respeito das *Bodas de Caná* de Tintoretto, registra apenas os contrastes de cor, de tom, de luz e sombra. Essas anotações, que se destinam a fixar uma imagem na memória, não podem ser tomadas por julgamentos críticos; no entanto, é claro que o objeto da descrição e da análise é a imagem direta, o conjunto dos fatores visuais. Não se interessa pela composição, pela perspectiva, pelos movimentos das figuras, e tampouco pelo conteúdo, pela intensidade dramática da representação. Mais tarde, reduziria bastante o valor da pintura veneziana, julgando-a essencialmente decorativa. Sempre reconheceria nos venezianos, porém, o mérito de dominar perfeitamente a mecânica da pintura, “*the language of the painter*” [a linguagem do pintor]. A análise do quadro de Tintoretto, justamente, é uma análise da linguagem, da mecânica do efeito. A regra geral dos venezianos “parece ser a de não deixar mais do que um quarto do quadro na luz, incluindo as fontes de luz secundárias; outro quarto é totalmente escuro; a metade restante está em meia-

-tinta ou meia sombra". O quadro, então, já não é a representação de uma percepção, mas algo que deve ser percebido, uma imagem que se torna sensível graças a certos valores que correspondem aos valores da percepção do real apenas por analogia.

No entanto, a separação de efeito e conteúdo não é absoluta: o efeito da arte italiana é superior ao da arte francesa, que "deduz sua ideia de grandeza dos romances, mais do que da história" e que, por isso, leva a uma "majestade fingida" e a uma "falsa magnificência" muito distante do "estilo grande". Portanto, o conteúdo histórico-ideológico não interessa a Reynolds porque é estranho aos seus ideais e de seu país, mas porque um conteúdo sério e autêntico e uma clara consciência do "grande" são indispensáveis para que a forma alcance uma grandeza real. E essa forma não é grande porque expressa grandes ideais, mas porque, por sua antiga associação a grandes ideais, conserva em si, em sua própria qualidade formal, uma ideia de grandeza.

A crítica de Reynolds, cujo objeto específico é a tradição clássica, tende a colocar a pintura inglesa numa posição semelhante àquela em que se encontravam os artistas do Renascimento em relação aos antigos. Busca-se separar a forma, julgada universal e eterna, de um conteúdo historicamente obsoleto, mas sem renunciar à nobreza que aquele conteúdo conferiu à forma.

Em 1759, em cartas ao jornal *The Idler*, Reynolds expõe suas ideias sobre o *great style*. Condena as duas tendências opostas da crítica corrente: o julgamento segundo as regras e o julgamento segundo a fidelidade da imaginação. A terceira via é a da crítica de gosto e é, portanto, atividade específica do artista: com efeito, o *great style* é produto do gosto, de uma correta avaliação crítica da arte passada. A imitação do particular é contrária ao *great style*, que é fatura pictórica ampla, fluida, construtiva. É uma virada decisiva do gosto inglês, que Hogarth e Gainsborough orientaram para a tradição holandesa: os italianos realizaram uma seleção crítica no dado objetivo da percepção, separando o universal do particular. Por isso, pintura italiana e natureza verdadeira são, se bem consideradas, uma coisa só.

Os discursos acadêmicos pronunciados entre 1769 e 1790 não podem ser tomados em bloco como um sistema da arte: revelam um desenvolvimento do pensamento, uma evolução que corresponde em parte a uma evolução do gosto. São, no conjunto, um texto fundamental da crítica moderna da arte — bem mais importantes, desse ponto de vista, que o *Laocoonte* de Lessing. Se a crítica desempenha uma função didática, o programa fundamental de ensino da Royal Academy já possui um caráter crítico. A primeira fase do ensino é meramente mecânica: consiste na aquisição dos meios elementares de expressão. Na segunda, a arte é que ensina a arte: os verdadeiros mestres são os grandes artistas do passado,

que devem ser estudados sem ser imitados passivamente. Na terceira, o mestre é o juízo, que permite escolher, sem cair em contradição, entre as muitas e diferentes percepções de que é rica a arte do passado. Para estudar aquelas obras, a cópia não serve. Até nas obras dos grandes há lugares-comuns. Será preciso, portanto, escolher as partes mais significativas e, se o valor do modelo está no conjunto, fazer uma cópia sumária, um esboço. A escolha implica, naturalmente, a crítica.

O estilo da pintura é semelhante ao da escrita. Mais do que uma unidade monumental, deve possuir uma continuidade expositiva. Ludovico Carracci foi mestre desse estilo: suas formas são históricas, mas o discurso é moderno. As formas, então, não têm um valor constante: o que conta é o acento que cai sobre elas no desenrolar de um discurso; e nem é preciso que o discurso siga a ordem de uma narração, porque há uma discursividade, uma fluência da pintura, que não dependem de conteúdos narrativos.

Crítica, por um lado; mas, por outro, rapidez e frescor de discurso pictórico — e não há contradição entre os dois termos. A postura crítica implica, como é compreensível, uma desconfiança total na inspiração; a arte não desce do céu, realiza-se inteira na Terra. Mas não renunciamos à invenção imitando os mestres: aprendemos a inventar como eles inventaram. Rafael, que começou a pintar imitando Perugino e mais tarde Leonardo e Michelangelo, sempre foi “imitador” e “original”. Se aprender a imitar criticamente significa aprender a inventar, a imitação crítica não tem outra finalidade senão estimular a invenção, a novidade do discurso pictórico. A posse plena dos meios será a melhor maneira para alcançar a fluência da linguagem. Mas, se a crítica não é reflexão a posteriori, e sim, ao contrário, a modalidade do fazer artístico, qual será o valor do resultado? Não o belo canônico, e tampouco a qualidade de Richardson: a obra de arte deverá desempenhar uma função social, educativa, caso contrário não haveria razão de garantir que ela derive da cultura. Se as obras do passado são quem instrui o artista, é claro que delas é possível deduzir regras. São regras tiradas da experiência, que não têm valor dogmático e que, derivando de uma fase histórica, não esgotam todas as possibilidades da arte. Dessa forma, toda obra de arte amplia o campo das “regras”, da teoria da arte, hoje diríamos: da estética. Na arte, como na vida social, não podemos dispensar as regras; mas na arte, como na vida, não valem as regras “batidas”, herdadas passivamente; valem as regras que nascem de um impulso inventivo, que servem ao que se tem para fazer, que são o fruto da consciência do que se faz. A estética de Reynolds, até nisso, corresponde à moral do doutor Johnson.

Toda a crítica e a história da arte são reduzidas, assim, à distinção entre imitação original ou crítica, e imitação passiva, “ignorante e servil”. São

imitadores servis de Reni: Sirani e Cantarini; de Pietro da Cortona: Ferri e Romanelli; de Maratta: Chiari; de Rembrandt: Baramer; e assim por diante. São imitadores "liberais" de Michelangelo: Tibaldi, Rosso, Primaticcio; de Tibaldi, de Correggio e dos venezianos: os Carracci; dos Carracci: Domenichino, Reni, Lanfranco, Albani etc. Os imitadores "liberais" possuem, por sua vez, imitadores; passam do estatuto de seguidores ao de mestres; sua arte determina novas regras. É o primeiro esboço de uma história da arte como história das personalidades. Mas a história não é uma sucessão de pessoas e fatos de valor igual. Qual é o vértice supremo? Rafael ou Michelangelo? A comparação já é proposta no quinto *Discurso*, mas o julgamento é incerto. A chama do gênio de Michelangelo é mais impetuosa, a de Rafael, mais pura; Michelangelo avança mais no caminho do sublime, Rafael é mais fundamentado na história, mais crítico. Inicialmente, a primazia é dada a Rafael; mais tarde, o julgamento se desloca. O discurso de despedida de 1790 termina com uma peroração comovida em favor de Michelangelo.

Reynolds recusa a inspiração "que vem do céu", não a que brota, como que por sublimação, da experiência profunda da história. A atitude crítica não é necessariamente incompatível com o entusiasmo, com o impulso para o sublime. O tema do entusiasmo, no sentido fixado por Shaftesbury, é constante nos retratos de Reynolds: a dignidade social torna-se virtude moral, tanto que a personagem se alegoriza espontaneamente. Não se pode fazer história sem fazer crítica, mas tampouco se pode fazer história sem imaginação; caso contrário, no passado veríamos apenas normas, e não valores.

A imaginação "é uma das grandes características do gênio", mas é preciso lembrar que "o gênio se distingue do gosto apenas porque se dirige ao fazer, enquanto o gosto refere-se ao julgar". Portanto, há imaginação também no julgamento, assim como o julgamento está presente na imaginação. Em quase todos os retratos de Reynolds, o ponto de partida é uma associação de imagens, que amiúde se manifesta numa transposição alegórica. Trata-se ainda de uma associação de ideias, mas o processo já não é o do *wit*, porque uma pessoa claramente identificada é relacionada a uma ideia geral, abstrata, que a priva de todo caráter particular e a reduz a tipo. Com efeito, é próprio do gênio ver o mundo "*as a whole*" [como um todo], colher apenas as ideias gerais. O tipo de pintura que mais apela a esse grau superior de gênio é a pintura de história, que, obviamente, evita o particular.

Entre os homens do século do Iluminismo que se engajaram a formar a Inglaterra, sir Joshua Reynolds está um pouco abaixo de David Hume, mas um pouco acima de Johnson: no nível de Garrick, e com atribuições não muito diferentes. Seu instrumento é a pintura, como o de Garrick é o

teatro; seu ideal é a personagem, seu cenário, a sociedade contemporânea — uma sociedade composta inteiramente de personagens, porque só eles fazem história. Para Hogarth, e também para Gainsborough, a pintura ainda é o espelho das épocas; para Reynolds, é uma modalidade de autoconsciência da sociedade, que nela encontra sua própria forma, no sentido de que a vida social é antes de tudo questão de formas. A arte educa a sociedade a ter consciência de sua própria forma, a ser ela mesma; é pedagógica, mas não didascálica; não divulga exemplos ou ideias morais, não demonstra senão a si mesma; convence sem argumentos, pela evidência das coisas, e sua qualidade essencial é a de ser absolutamente evidente.

Visando ensinar a fazer e a entender a arte, Reynolds precisa exercer uma autoridade e falar de uma cátedra. A Royal Academy é em grande parte uma sua criação pessoal. O modelo é a academia parisiense, mas a estrutura é mais moderna, baseada num sistema bem elaborado de disciplinas teóricas e práticas, que reduzem a importância tradicional da ação pessoal do “mestre”. Os discursos pronunciados por Reynolds como primeiro presidente da Academia demonstram como ele exercia do alto a direção do organismo acadêmico. Não formam uma teoria e não seguem um desenho preestabelecido; pressupõem a experiência direta da escola e tratam dos problemas que surgem no decorrer da formação dos artistas, voltando mais de uma vez sobre coisas já ditas. O objetivo, porém, não é a formação do indivíduo, mas a de uma classe de artistas, chamados a satisfazer as exigências objetivas de uma sociedade culta, porque, se a escola educa para a arte, os artistas fornecem arte a uma sociedade que a demanda, e o produto deve ser não apenas de boa qualidade, mas também fácil e eficazmente desfrutável. Há de ter, portanto, ou há de se estabelecer um acordo entre a sociedade culta e os técnicos do gosto, que são os artistas, sobre valores determinados; o estilo da arte, então, é a manifestação evidente de um estilo de vida. Até Reynolds, os componentes da cultura artística inglesa para a pintura eram a tradição clássica-barroca italiana e francesa e a tradição flamengo-holandesa. Em Hogarth, os dois componentes permaneciam distintos, e até contraditórios; confluíam em Gainsborough, ainda que com uma acentuação maior do fator flamengo; Reynolds elimina a alternativa, reconduzindo toda a cultura do artista à tradição clássica. Não elimina, porém, o interesse crítico que, de Richardson em diante, brotava do confronto entre as duas tradições, assumidas como raízes, respectivamente, de uma posição idealista e de uma posição realista; mas agora a crítica se desenvolve inteiramente no interior da cultura formal do classicismo.

Reynolds não é o primeiro a distinguir, na história da arte, entre protagonistas e epígonos, e entre epígonos originais e servís; mas o que deter-

mina a originalidade do artista, para ele, já não é voltar de novo à natureza, mas sua postura crítica perante os mestres, mesmo os supremos. A natureza desempenha um papel muito modesto nos discursos de Reynolds. Os artistas se formam sobre a arte, mais que sobre a natureza; são todos imitadores, porque a arte como um todo é imitação, mas há o imitador passivo e repetidor inútil, e há o imitador crítico, que do julgamento passa imediatamente à ação criativa, como Rafael. A obediência cega às regras, obviamente, é excluída, mas o classicismo permanece globalmente uma concepção da arte fundada, se não sobre a autoridade, sobre a validade comprovada das regras; mas as regras, enraizadas na experiência da história, se desenvolvem junto com ela, e toda nova obra de arte, justamente por ser fundada historicamente sobre regras, as supera, criando outras. De resto, como afirmava o doutor Johnson, mentor e amigo de Reynolds, sem regras não há sociedade: na arte, como na vida, as regras são, no mínimo, uma base necessária de entendimento.

O *great style*, ideal de Reynolds, não é o grandioso, o maravilhoso, o monumental barroco: é o estilo do equilíbrio e da evidência. Como a harmonia social se realiza quando os interesses individuais se incorporam na visão mais ampla do interesse comum, assim, na arte, a harmonia se dá quando o particular é superado na visão unitária do "geral". O ponto de vista elevado é a superação, não o oposto do senso comum. No plano dos interesses estéticos, a elevação de Reynolds não é a antítese do senso comum de Hogarth, e tampouco da falta de senso comum, do entusiasmo brilhante e fervoroso de Gainsborough. O *great style* não aspira à universalidade transcendente do "sublime", satisfaz-se com o "geral": o universal é absoluto, o "geral" é relação, média. A "média", justamente, é o gosto, de novo o gosto estético, cuja origem é a mesma do gosto moral: essa é a base do entendimento do artista com a sociedade de que faz parte. Sua tarefa é cumprir, com a técnica e a experiência específica de que dispõe, uma função tipicamente social.

Como pintor, Reynolds fez apenas retratos, com poucas exceções. Hogarth pintara muitos "temas morais modernos" e apenas de vez em quando isolara uma personagem deixando que falasse sozinha: seus retratos são como monólogos no contexto de uma comédia. Gainsborough pintou muitos retratos e algumas paisagens e, no fim da vida, lastimou ter pintado mais retratos do que paisagens: à força de buscar nas pessoas a naturalidade do sentimento, percebeu que sua vocação era fazer o retrato da natureza.

Mas Reynolds, que pintou apenas retratos e não se arrependeu disso, estava convencido de que a única grande pintura era a pintura de história. O retrato era considerado um "gênero" tipicamente imitativo, e Reynolds

era contrário à pintura fielmente imitativa; por outro lado, a pintura de fatos históricos (de Benjamin West, por exemplo) não ia além da ilustração. Trata-se, portanto, de entender como, para Reynolds, o retrato se torna pintura de história, deixando de ser um "gênero", porque, na poética barroca que fundamenta sua cultura, o "gênero" é a antítese da "história".

O *great style* é o estilo da pintura de história porque a história remonta dos fatos particulares às ideias gerais. As ideias gerais são amplas e compreensivas, mas não indeterminadas: nisso Reynolds corrige Hogarth para o qual a história é o mundo do passado, visão longínqua e indistinta evocada pela imaginação. Pintor de primeiros planos, de acontecimentos humanos vistos de perto como naturezas-mortas, Hogarth considera remoto, fantástico e confuso tudo aquilo que não pode alcançar com a mão; tanto que não faz distinção entre imaginação e fantasia. Para Reynolds, tal distinção é fundamental: na pintura de história os italianos são melhores que os franceses porque estes, jogando com a fantasia, deduzem "a ideia do grand mais dos romances do que da história" e, dessa forma, caem numa "majestade fingida" e numa "falsa magnificência". A história não é realidade atual nem fantasia: a analogia entre situações atuais e remotas, de que a mente reconhece a existência pelo movimento da imaginação, é a prova de que para além dos fatos particulares, há as ideias gerais. Reynolds inverte o processo de Hogarth, desce do geral ao particular; aliás, prescinde até dos fatos, que sempre pertencem à crônica, para focar o motivo constante, geral, dos fatos: a pessoa. Os retratos de Reynolds, como obras de arte, podem ser mais ou menos felizes; mas em todos há a "personagem", e a personagem esboça uma ação, executa um gesto, simbólico ou virtual, que alude vagamente a algo feito no passado e factível no porvir. O "geral", então, é essa ação que não pode ser localizada no espaço ou no tempo, essa ambivalência de fato e alegoria, essa remissão do particular da pessoa ou do fato a uma alegoria que, ela também, permanece indeterminada, porque é outro o plano ou a dimensão das ideias e dos valores.

Atrás da personagem, porém, há a pessoa. O retrato "heroico" de Reynolds, de certo ponto de vista, é semelhante à paisagem "heroica" de Claude Lorrain: atrás de cada vista há a mesma lei perspectiva, uma forma geral da natureza; e, no entanto, cada vista representa um lugar diferente e determinado. O que o pintor quer demonstrar é aquela lei ou forma; mas ela se dá apenas na vista individuada e singular, que, de fato, não é exceção nem variante, mas um dos fenômenos diferenciados em que a constância da lei se verifica. Por outro lado, a pintura não tem função demonstrativa, mas de solicitação psicológica: educa a remontar do fenômeno particular às estruturas gerais — da natureza, para Claude Lorrain; da sociedade, para Reynolds. É verdade que nos retratos de Gainsborough também transpare-

ce a mesma aspiração; mas, pela naturalidade dos sentimentos, Gainsborough remonta do indivíduo a uma sociedade natural e universal, enquanto Reynolds, pela pessoa individual, vê a sociedade em sua figura histórica.

Se o interesse é todo voltado à sociedade contemporânea e àquilo que é ou deveria ser seu *great style* de vida, é preciso produzir uma pintura clássica, mas não uma pintura de “estilo antigo”. O classicismo da experiência imediata de Reynolds era, obviamente, o divulgado por Maratta, Le Brun, Batoni; deste, Reynolds reconhece os limites e condena os erros, mas não remonta nem exorta a remontar às fontes, à imitação de Rafael e de Michelangelo. Além do mais, havia no meio os Carracci e Reni, pelos quais nutria uma verdadeira admiração. Finalmente, não podia ignorar a questão dos conteúdos histórico-religiosos, que na Inglaterra não podiam ter lugar, por razões evidentes. A imitação exterior, formalista, é sempre condenável — mesmo não mencionando a relação evidente das formas clássicas com a amplitude, a profundidade, a universalidade dos conteúdos ideológicos. Em outros termos, as formas da arte italiana são o melhor exemplo de formas moldadas sobre “ideias gerais”, ou melhor, nascidas pela necessidade intrínseca daquela ordem de ideias gerais de se manifestar plenamente em formas sensíveis. A questão que Reynolds coloca é se as ideias gerais de seu mundo histórico têm o poder e a necessidade de se manifestar em formas sensíveis.

É preciso admitir que Reynolds, em 1752, ao realizar seu *grand tour* pela Itália, tentou separar as formas dos conteúdos. Em Roma, com Rafael e Michelangelo, a operação não teve êxito. Em Veneza, as coisas foram diferentes. Já em Londres, na fase de sua primeira formação, os venezianos tinham exercido certa influência: a maneira superficial, mas vívida e fluente de Giovanni Antonio Pellegrini lhe inspirara um saudável desgosto pela mediocridade de seu primeiro mestre Hudson, e pelos “frios pintores de retratos”. Em Veneza, perante Tintoretto, percebe que a facilidade, a evidência vívida, a composição calculada de Pellegrini se reencontram, num plano qualitativo diferente, nos grandes mestres. Mais tarde, nos discursos acadêmicos, não se cansará de salientar os limites da pintura veneziana, que considera meramente decorativa; e o fará com uma ênfase excessiva, que revela a preocupação da extraordinária força de sugestão que aquela pintura pode exercer sobre os jovens. Mas em todos os escritos de Reynolds não há uma página que possua o frescor e a exatidão crítica, digna de um Boschini,* das anotações registradas às pressas em seu caderno na frente das *Bodas de Canã* de Tintoretto:

(*) Marco Boschini (1613-78), tratadista veneziano, autor de *La carta del navegar pittoresco* (1660) e *Le ricche miniere della pittura veneziana* (1674).

sombras muito fortes de cor turquesa, na toalha as sombras são azuladas, todas as outras cores como nos desenhos aquarelados. A pintura não tem nada de fosco; o chão, iluminado, é de um cinza oleoso; em comparação, a toalha é azul e as figuras se destacam fortemente sobre ela, porque são escuras, mas não sem cor. Na mulher que serve o vinho, embora as sombras sejam muito escuras, as luzes, especialmente no joelho, são mais intensas que no fundo. As mulheres ao redor da mesa formam uma única massa de luz.

A essa compreensão imediata da estrutura de iluminação do quadro corresponde uma indiferença total pela força dramática da representação. Talvez Reynolds veja na figuração de Tintoretto uma força de efeito semelhante à que, na pintura barroca, considera mera teatralidade; mais provavelmente, embora reconheça em Tintoretto e em geral nos venezianos a posse completa da *language of painters*, ou da parte mecânica da pintura, julga que o limite dessa linguagem está na disponibilidade para qualquer conteúdo, tanto que Bassano pôde explorar recursos análogos para conteúdos “baixos”, como os que se encontrariam nos holandeses do século XVII. De fato, uma pintura que vise ao efeito tende necessariamente a recorrer a meios ilusionistas, fundamentalmente naturalistas, de maneira a deixar sempre em aberto a possibilidade de uma dissociação entre o conteúdo ideológico e o aparato formal. Em Rafael e em Michelangelo, ao contrário, a grandeza e a força das formas são determinadas pela grandeza e pela força dos conteúdos ideológicos, e justamente por isso a forma é plenamente resolutiva e autônoma. Dos venezianos podemos apreender uma ótima mecânica, uma “técnica” de invenção das mais elaboradas; mas, estudando Rafael e Michelangelo, realizamos uma experiência histórica de fundamental importância: a experiência de uma forma estruturada por ideias e plenamente “representativa”. O que faltava à escola pictórica inglesa era justamente a noção da representatividade plena, da “figuratividade” interna da forma: de um lado, havia o descritivismo prosaico de Hogarth; de outro, a figuração fugidia, instável, volátil de Gainsborough. No primeiro caso, um pequeno realismo; no segundo, um abandono ao estro ou à inspiração. Mas tanto as formas de Hogarth, quanto as de Gainsborough não têm raízes profundas na história da representação formal e, mesmo que cheguem a expressar ideias, não possuem a estrutura orgânica do conceito. E Reynolds, se condenou a pintura rasa de Hogarth, mais ainda detesta a inspiração, que faz do artista uma espécie de iniciado, estranho à sociedade histórica de seu tempo. Sua crítica da pintura de Gainsborough se funda, com efeito, na identificação de uma falta absoluta de figuratividade, como é evidente por sua técnica, que é demasiado pessoal para poder

ser reduzida a sistema, não tem raízes na história e não pode gerar uma prática de ensino.

De fato, a busca da figuratividade ou da estruturação da forma está em relação com o princípio de que apenas um estilo profundamente enraizado no passado pode ser ensinado ou transmitido e gerar, com isso, um desenvolvimento no presente e no futuro, fazer história. Se a arte melhor é aquela que pode ser ensinada, há identidade entre o processo da arte e o processo do ensino ou do aprendizado da arte. Este se divide em três níveis: o primeiro é a aquisição dos meios materiais, da gramática elementar da pintura; no segundo, a arte é mestra da arte: estudam-se os mestres do passado, cada um dos quais alcançou sua perfeição, ainda que num campo limitado; no terceiro, é mestre da arte o juízo, que opera uma escolha refletida entre as muitas perfeições de que é feita a história da arte. Quanto ao primeiro ponto, tudo é claro: já existe um conjunto de conhecimentos técnicos independentes de toda questão de gosto, e qualquer pintor há de dominá-los. Nem se trata de *language of painters*, mas de linguagem comum: sem ela não pode haver uma classe de artistas, como “profissionais” socialmente úteis. A formação mental do artista começa com o estudo dos grandes mestres. Aprende-se a pintar estudando as pinturas de outros, como se aprende a pensar lendo os pensamentos de outros: o estudo da natureza é necessário, mas deve ser mediado pelo estudo da arte, porque a arte é estudo da natureza e não teria sentido ou valor recomeçar do zero, ingenuamente, um estudo que já gerou uma disciplina complexa. Se a função do artista é um “fazer” que se aprende ao fazer, o meio da pesquisa é necessariamente a cópia; mas não a cópia que parta de uma ideia de perfeição do modelo, e sim a cópia interpretativa. A interpretação consiste em identificar e isolar o caráter saliente do original, livrando-o dos detalhes. A cópia, portanto, é necessariamente sumária, quase um esboço. O processo encontra seus precedentes em Rubens e Van Dyck, que costumavam fazer rápidos esboços das obras dos grandes mestres; e é, pelo menos aparentemente, um processo ao mesmo tempo seletivo e regressivo, porque de uma obra completa deduz um projeto de obra. Reconhece-se, assim, que, a partir de certas premissas, a obra poderia dar lugar a soluções diferentes (e, de fato, os esboços de Rubens e Van Dyck propõem amiúde soluções diferentes) ou, mais precisamente, que toda obra dos mestres contém um núcleo formal suscetível de desenvolvimentos no plano de um gosto que já não é o do tempo deles. Desse núcleo de visão, ainda vital, pode nascer uma nova obra de arte, porque esse núcleo não é senão o núcleo histórico, isolado de toda inevitável concessão ao contingente, à crônica.

Já nessa fase, exerce-se uma atividade crítica: escolhas são feitas, jul-

gamentos são formulados. Mas o verdadeiro julgamento, o que decide o valor do artista, acontece na terceira fase. Todo mestre (e, por extensão, toda escola e período), assim como tem sua própria perfeição, tem também seus defeitos: não existe um apogeu da arte, não existe uma forma perfeita, todo resultado formal pode ser avaliado apenas pela amplitude e profundidade de seus conteúdos representativos e pelo equilíbrio que os harmoniza na unidade da forma. O julgamento, obviamente, não é verificação de adequação a uma lei, mas o produto do "gênio" e do "gosto". Entre gênio e gosto não há diferença substancial: um e outro derivam da atitude de escolher o melhor, portanto, de uma capacidade crítica. Mas o "gosto"* é um julgamento ligado ao interesse do fazer: por isso, é o modo crítico próprio do artista. A crítica, então, não é um julgamento exterior, baseado em princípios estranhos ao princípio e à finalidade do fazer artístico e pronunciado sobre algo já feito; é, em primeiro lugar, a guia, o método do fazer. A boa pintura nasce da boa crítica, porque o processo operativo do artista é escolha contínua. Mas crítica é também julgamento sobre o já feito, ainda que formulado segundo a experiência dos princípios e dos processos do fazer. A diferença, aqui também, é mais aparente que real. O julgamento que o artista, ao fazer, traz no próprio fazer e que, portanto, acompanha passo a passo o crescimento da obra é a maneira de levar a obra adiante, decidindo cada vez o que fazer, até reconhecer que não é possível continuar fazendo, senão destruindo o já feito. E é também, obviamente, a maneira de passar, progredindo, de uma obra à seguinte, isto é, de operar segundo uma linha de progresso que é sempre a superação do já feito. Mas, mesmo ao julgar a obra dos mestres do passado, busca-se, na verdade, a possibilidade de um desenvolvimento histórico ulterior, a continuidade do fazer artístico no presente e no futuro.

Essa postura tem duas faces: é progressiva, na medida em que não admite uma perfeição *ne varietur*, reconhece a necessidade de superar todas as experiências, visa ao prosseguimento e ao desenvolvimento da arte; é conservadora, na medida em que todo desenvolvimento ulterior só pode ser uma combinação diferente, ou mesmo melhor, de fatos já adquiridos da história da arte.

A duplicidade não está apenas na concepção da arte: no plano moral e social, reencontra-se em Johnson; no plano teórico, em Hume. Se a arte

(*) Em outras análises da poética de Reynolds, contidas neste mesmo volume (cf. "A pintura do Iluminismo na Inglaterra", pp. 15-45), e mais adiante, neste mesmo ensaio, o julgamento relacionado ao fazer é o "gênio". Levando em conta que o texto deste ensaio foi reconstruído a partir de apostilas e transcrições de aulas, é possível que haja aqui um erro de redação e que "gosto" deva ser substituído por "gênio".

é integrada à vida social, não é possível pensar um progresso da arte dis-
junto do progresso social. Esse é o ideal da sociedade em que Reynolds
atua; e esse é o *great style* de seu modo de vida.

Não há discrepância entre a teoria, a crítica e a pintura de Reynolds;
tampouco entre seu ideal de pintura de história e sua atividade de pintor de
retratos. Com efeito, nos retratos ele não pretende exaltar nem o *heroísmo*,
nem a virtude civil, ou militar, ou política: quer representar a figura “públi-
ca” de suas personagens, porque esta é a única em que age e se manifesta,
mais do que uma ou outra ideia geral, a ideia do valor das ideias gerais.
Perante a sociedade, Hogarth era mestre e censor; Gainsborough, com seu
otimismo à Rousseau, via nos indivíduos o reflexo de uma sociabilidade
natural; Reynolds considera a sociedade em sua realidade histórica, na
dimensão da continuidade de presente-passado-futuro. Há, por isso, em
sua atividade uma exigência de objetividade ou de objetivação que apenas
o retrato pode satisfazer. Retratando-se como pintor, em 1754, represen-
ta-se no ato de quem olha de certa distância, protegendo os olhos com a
mão. Num pintor que não demonstra interesse pela percepção direta dos
fatos naturais, esse gesto indica certamente a vontade de clarividência e
de julgamento firme no domínio dos fatos sociais. O gosto da objetividade
não apenas não é realista, como também não está em conflito com a ima-
ginação; esta é, positivamente, uma faculdade da mente humana, uma das
“grandes características do gênio”, e como tal serve para realizar, não para
esconder a verdade. Até aquilo que percebemos já é, em parte, produto da
imaginação, porque toda percepção aciona e envolve a experiência inteira.
Ser “objetivo” significa saber “interpretar” (iv, 19), isto é, realizar a imagem
mental em sua concretude, de maneira que o julgamento não se aplica a um
fato exterior, sendo que todo fato configura-se mentalmente numa imagem
que já implica a intervenção do “gênio”, ou seja, a avaliação do fato.

O modo de ação do mecanismo da imaginação objetivadora (sobre
o qual se funda a identidade de pintura histórica e pintura poética; iv,
20) é reconhecível na alusão histórico-alegórica, implícita ou explícita
em todos os retratos de Reynolds. Uma jovem senhora, por exemplo, é
representada, por uma referência mais ou menos evidente, como Diana
ou Juno; uma mãe com o filho, como Nossa Senhora etc. É uma simples
associação de ideias, tanto que o motivo ou o pretexto da ambivalência da
imagem não é necessariamente a celebração de uma virtude moral, mas
uma circunstância ocasional, como o nome, ou o fato de que a pessoa
retratada seja uma mãe jovem; às vezes, falta qualquer pretexto exterior e
a transposição se dá no âmbito de um repertório de ateliê, não passa de
uma espécie de disfarce.

Ainda estamos na esfera do *wit*, do mecanismo associativo da mente, muito embora, nessa altura, se trate de um *wit* de mão única, que não faz senão relacionar a realidade particular daquela pessoa a uma ideia geral, que pode ser precisa (como quando a figura de um soldado é relacionada à de seus fastos militares) ou indistinta, sugerida apenas como valor.

Sabemos que a alegorização do retrato já fora praticada muito antes de Reynolds, nos séculos XVI e XVII; o fato importante não é o emprego sistemático desse procedimento, mas sua associação com o caráter e a finalidade social do retrato. Não basta o fato de se chamar Diana ou de ser uma mãe jovem para justificar uma transposição: ela se torna possível porque a pessoa retratada possui certa posição social. É esta que habilita a personagem a "suportar" a alegorização. "Alegorizáveis", investidos da posse de ideias gerais, autorizados a ingressar na dimensão da história, a possuir e a manifestar uma *public face* são, naturalmente, apenas aqueles que pertencem à *upper class*.

Gainsborough, nos rastos de Pope, pode representar uma duquesa como uma pastora de Arcádia; Reynolds representa uma duquesa e, se for o caso, a mulher de um grande financista como uma deusa do Olimpo. O curioso é que não há adulação, apenas julgamento histórico: o retrato de Reynolds não celebra ou elogia, confere um certificado, sanciona uma situação. Explicam-se, assim, muitas coisas. Em primeiro lugar, as relações frias desse pintor "oficial" com a corte: pintor de corte se torna Gainsborough, que chegara a Londres quando Reynolds já era famoso e respeitado presidente da Academia. Evidentemente, o gosto que Reynolds difunde reflete muito mais o orgulho e, vale dizer, a consciência de classe das "duzentas famílias" do que a dignidade da realeza. Em segundo lugar, a posição de Reynolds na cultura inglesa: ele não é propriamente um grande artista, pelo menos não no sentido de Gainsborough, talento espontâneo de pintor, que dedicou a vida inteira à defesa de seus dons naturais. O desenvolvimento artístico de Gainsborough é coerente do princípio ao fim; Reynolds é extremamente influenciável, e não apenas por suas leituras, mas também pelos artistas que operam em seu ambiente e podem se tornar concorrentes perigosos, como Ramsay e, mais tarde, Gainsborough. Ainda que num nível mais elevado, Reynolds compartilha toda a mediocridade, os preconceitos, a rigidez de seu amigo Johnson: é um homem nascido para celebrar grandezas artificiais, sempre que tenham chancela oficial na sociedade de seu tempo.

Toda sua crítica, embora mais viva do que sua pintura, visa no fundo à legitimação da mediocridade, começando por aquela de seu próprio autor; mas, por ser honesta, tem também o objetivo de permitir que o

mediocre se torne um bom pintor, como Reynolds certamente se tornou, graças a um esforço intenso. Mais ainda do que se tornar um grande pintor, Reynolds quer fazer uma grande pintura, julgando, é verdade, que é a grande pintura que faz o pintor grande. Tudo está em encontrar a fórmula, ou melhor, o mecanismo. E, para isso, é preciso desmontar as grandes máquinas pictóricas do passado, reconhecer a função de cada peça, montar um novo aparelho, divulgar um produto novo.

Não se pode negar que Reynolds foi um artista limitado, assim como Johnson foi mais um polígrafo do que um escritor. Até seu ateliê de artista era organizado como uma oficina, com especialistas para os tecidos ou para a paisagem. Na realidade, Reynolds era principalmente o “projetista” de seus quadros. E não deve gerar escândalo o fato de que ele, como pintor, permanecesse substancialmente ligado à cultura oficial de seu tempo, um seguidor da escola bolonhesa com marcadas influências venezianas, ainda que, como crítico, estivesse disposto a condenar seus modelos, começando justamente pelos venezianos. Reynolds queria ser o pintor moderno de uma sociedade moderna, mas pretendia demonstrar que a força tanto da pintura como da sociedade moderna estava na antiguidade de sua estrutura. Seu ideal artístico e social é o conservador de visão aberta.

Justamente porque tem consciência de seus limites e quer superá-los — e ensinar que não nascemos, e sim nos tornamos pintores, porque a pintura é produto da cultura e não da inspiração —, Reynolds foi o primeiro a analisar os processos imaginativos e técnicos da arte; e entendia por arte a faculdade de realizar em formas concretas (porque já pertencentes à história) a imagem mental, “*the general image*”. Mais de uma vez, nos *Discursos*, afirma que o grande mestre na arte de produzir a imagem mental na integralidade de sua substância, sem a materializar num objeto particular, é Ticiano; e a experiência de Ticiano é certamente a mais constante entre as que formam o tecido do ecletismo de Reynolds. Ticiano é o único entre os venezianos que supera o limite da “decoração”, não, porém, pela qualidade dramática, e sim por sua capacidade de realizar “*the general image [...] by a few strokes*” [a imagem geral (...) com poucas pinceladas], ou seja, deixando à imagem o caráter sumário da imagem imaginada, e não percebida, mas evitando a indeterminação, a labilidade formal que Hogarth relacionava com a imaginação.

O contorno “seguro e determinado”, que se tornaria um caráter do “sublime”, até a obsessão gráfica de Barry, Blake e Fuseli, já é um caráter do *great style* (III, 58); nele, porém, sempre excluindo o particular, não exprime o universal ou a ideia a priori, e sim o “geral”, a “média”. A imagem deve ser clara como imagem e não porque, ao sair da dimensão da

imaginação, se materialize na coisa ou na pessoa. Nos pintores do “sublime” essa exigência se realizaria no escorço, ou seja, na inclusão da imagem numa dimensão espacial diferente daquela da experiência comum. O escorço de Barry, Blake e Fuseli não tem razão espacial ou perspectiva, não é intensificação plástica, mas é a fixação irreversível da concisão da imagem mental (com efeito, logo se tornaria deformação).

Em Reynolds, o meio de fixação da “generalidade” da imagem mental é tanto o contorno quanto a cor. Reynolds não foi um grande colorista (mas muito em suas telas amarelou ou se apagou por causa do uso do verniz como solvente); no entanto, a maneira diferente utilizada em obras do mesmo período se explica também pelo fato de que contornos e cores são recursos igualmente válidos para manifestar a imagem mental.

É verdade também que Reynolds conseguiu harmonias e timbres de uma qualidade muito rara, especialmente no uso de brancos e pretos nas obras posteriores à sua viagem à Holanda, por influência evidente de Franz Hals. No entanto, essa ascensão repentina a timbres agudos e brilhantes é refreada por não partir de um arcabouço tonal, mas de uma base monocroma como a dos quadros de “imaginação” de Hogarth, que são desprovidos de cor porque geralmente não imaginamos, como não sonhamos, em cores.

O timbre da cor, enfim, não fixa uma situação espacial, mas é mera coloração a posteriori da imagem; como se colore uma gravura, alcançando, sim, uma maior eficácia impressiva, mas não uma maior verdade da imagem. O mesmo raciocínio pode ser aplicado à feitura pictórica, e de maneira mais convincente: ampla e rica de velaturas pictóricas no primeiro período, depois mais *finita* no acabamento em claro-escuro, e, finalmente, mais livre e enérgica, por rápidos *strokes*, especialmente nos pretos e nos brancos.

Contudo, essa pintura rápida e decidida, que não dissimula a espessura da tinta e o percurso do pincel, ainda está na ordem da abreviação, da velocidade de execução voltada a registrar a imagem no ato extremamente vivaz, mas indeterminável no espaço e no tempo, de se tornar fenômeno. Espaço e tempo, com efeito, nunca são indicados em termos naturalísticos. As figuras, por exemplo, são sempre apresentadas *como se* fossem intensamente iluminadas ou intencionalmente imergidas na penumbra; as sedas e os veludos das roupas mostram reflexos vivos *como se* a luz batesse realmente neles; nos fundos de paisagem, a luz filtra através das nuvens ou se reflete nas águas encrespadas. No entanto, é imediatamente claro que aquele espaço não é nem pretende se mostrar como o espaço da natureza, como paisagem; não apenas porque é reduzido a um fundo ou a um *lontano*, contraposto à proximidade de troncos de árvores

da inspiração, não do julgamento, e seu belo era indistinto, inefável, não suscetível de análise. Assim, sua técnica, "*this hatching manner*", "*those scratches and marks*" [aquela maneira tracejada; aquelas ranhuras e marcas], certamente não deve ser condenada, porque "*very much contribute to the lightness*" [muito contribui para a leveza], mas é uma técnica que não se compõe de tempos distintos, não pode ser reduzida a sistema.

Gainsborough estudara apenas os flamengos, embora com discernimento bem diferente do de Hogarth; mas, enfim, o estilo dele é uma sublimação da técnica da imitação, não um estilo elaborado mediante a experiência e o juízo da história. Contudo, embora reconheça que sua pintura não tem alcance didático e, desse ponto de vista, pode até ser perigosa, Reynolds a admira. Sua evocação imediata da imagem, como no clarão de um refletor, não podia deixar de fasciná-lo. De resto, ele também busca construir o quadro de modo que, na convergência e combinação de todos os componentes, a imagem pareça unitária e concreta como algo absolutamente real. Mas, justamente, aquele tipo de imagem, como que evocada do nada, presença humana palpitante, dentro de uma natureza concorde e emanada pela figura como um halo, o inquieta. Tenta até explicá-la pela maneira de vestir, sem perceber que as roupas das personagens de Gainsborough são uma mediação entre a artificialidade social e a natureza, como as roupas de suas próprias personagens são uma mediação entre o costume moderno e o costume histórico.

Nesse contraste há algo de mais profundo, que ele não percebe ou não diz. A retratística de Gainsborough, por sutil que seja, não tem fundamento histórico, não funda uma iconografia; enquanto a retratística de Reynolds aceita qualquer limite para fundar uma iconografia — a iconografia do retrato heroico, do retrato como história. É o criador do grande retrato "de família", a ser transmitido à posteridade; mas é também o criador de uma galeria de medalhões para a futura história da Inglaterra. O que ele busca na arte italiana, mais ainda do que uma iconografia, é uma tipologia; não tanto para conferir à celebração um tom oratório, quanto para dispor de um esquema convencional que suporte formas cheias e pesadas, mas esvaziadas de seu conteúdo naturalista e cognitivo originário. Pode-se dizer que o retrato de Reynolds possui um valor análogo ao que possui, no século xv, a estátua: mais do que uma celebração, é uma consagração. No caso particular, porém, a consagração tem um alcance social: é a admissão oficial no círculo das pessoas que contam na sociedade inglesa da época.

Para Reynolds também, como antes para Hogarth e Gainsborough, não podemos prescindir da mediação do teatro. Mas em Hogarth o que

constituem sem dúvida o quadro de uma cultura social, que deixa à pessoa individual uma margem bastante restrita — como aquela, aliás, que a função social deixa ao indivíduo. Certamente, é possível “generalizar” os traços também, a expressão de um rosto, mas é difícil fazê-lo sem recair no esquema de um belo canônico; e isso significaria renunciar de uma vez à poética barroca dos “afetos”. Havia, é verdade, uma possibilidade de comungar com aquela poética e ao mesmo tempo reunir os ideais do belo e do típico: é a que Reynolds põe em prática na primeira fase de sua atividade e à qual alude indiretamente, nos *Discursos*, com a tese da variedade do belo segundo as classes. Há, portanto, um período em que o pintor “escolhe” o estilo e, com o estilo, a categoria do belo, segundo o projeto: nos retratos de Jane Hamilton, de Peter Ludlow, de Betty Brudenell-Montagu, todos de 1755, escolhe Parmigianino; naqueles de Anne Campbell, escolhe Ticiano; em outros, do mesmo período, mistura temas de Van Dyck como motivos venezianos. É sempre perceptível o esforço, quando não a fadiga, de recolher todos os elementos significativos do quadro e compô-los ao redor de uma figura adornada e impostada, de um rosto que, de qualquer forma, deve ter uma expressão — porque, como dissemos, se trata de construir uma imagem que esteja naturalmente num espaço fictício e domine o *scenery* [cenário], declame num gesto seu monólogo inteiro. Nas obras dessa época, em que todos os elementos são de fato coisas, acessórios de palco a serem colocados no lugar certo, torna-se evidente a dificuldade de realizar esse equilíbrio cênico e estabelecer, entre uma figura em primeiro plano e um fundo como uma tempestade de mar em que se desenrola uma batalha, uma relação tão clara que possa se tornar imediatamente convenção. Enfim, há todo um trabalho de direção que deve pôr em função e ao mesmo tempo dissimular o mecanismo da alegoria, ou aquele, muito mais complexo, da associação de ideias “sociais”.

Mais tarde, porém, ao passo que a reflexão crítica e teórica o leva a revalidar retrospectivamente suas experiências sobre a figuração italiana, esse processo de escolha e combinação temática se aprofunda. Por outro lado, entram em jogo os franceses, que lhe ensinam a não levar demasiado a sério os símbolos sociais, a negligenciar e aludir: o retrato de Priscilla Panton de 1756 é pintado com mão rápida e leve: as galas do corpete e as rendas das mangas e da touca, embora sejam símbolos da situação social (ou talvez justamente porque não passam de símbolos), são pintadas com toques tão breves e voláteis que determinam a condição de luz em que os poucos traços marcados do nariz pontudo e da boca cerrada são suficientes para “criar fisionomia” no oval do rosto.

Já por volta de 1758, porém, no meio-busto de Caroline Keppel, o elemento de fusão é nitidamente tonal. O reflexo, que nasce das rendas das

à pes-
que a
ar" os
ecair
uma
de de
belo
ativi-
lade
ntor
jeto:
fon-
oell,
Van
ndo
o e
ue,
, se
ctí-
lei-
as,
e a
gu-
ue
ie-
ve
ou

a
a,
o
t-
a
s
l
1
3
.

mangas e das mãos, sobe até inundar o rosto de uma luminosidade difusa e esfumada, na qual os traços fisionômicos não são descritos por contornos, mas pela maciez das sombras. É provável que, nessa fase, Reynolds ainda estivesse incerto entre o retrato realista de Hogarth e o retrato oficial — um inventário quase ridículo de borlas, botoeiras, penachos, emblemas, decorações, como no retrato do duque de Cumberland. De fato, é difícil entender como, quase na mesma data, Reynolds pudesse pintar uma de suas obras-primas, o retrato de Anne Lennox, tão íntimo em sua luz prateada que, subindo da saia adamacada pelo preto vibrante da mantilha, envolve o rosto e as mãos, como em certos retratos de Gainsborough. Mas é um contraste que parece logo ultrapassado por outro, que sucede a ele, entre a escolha de um esquema neoclássico, inclusive no tema, como o do retrato de Elizabeth Gunning, e a fórmula aberta, livre, cheia de possibilidades do de Nelly O'Brien. Nessa data, cerca de 1760, Gainsborough já é o retratista na moda da sociedade inglesa de férias; e Reynolds precisa encontrar uma fórmula que seja tão sedutora quanto a do rival. A fórmula que ele contrapõe ao retrato "naturalizado" é a do retrato "idealizado". O retrato da Gunning já é uma polêmica com Gainsborough, como aquela engajada, poucos anos mais tarde, entre o *Brown boy* e o *Blue boy*: o equilíbrio da figura ereta, o hábito à moda antiga, todo o inventário de objetos simbólicos (o sarcófago antigo, o arminho, as pombas). Comparado a essa composição severa e pesada a Johnson, o retrato de Nelly O'Brien induz à tentação de clamar a obra-prima e de contrapor um "verdadeiro" e um "falso" Reynolds.

Fig. 8

Na realidade, Reynolds é igualmente autêntico num e noutra retrato; só que no segundo opõe a Gainsborough uma fórmula pictórica, e não literária. De fato, compõe ou arquiteta o quadro com as cores, em vez de com as coisas, mas o processo de composição, a busca de um equilíbrio de valores, é absolutamente idêntico. Certamente, essa fórmula é muito mais moderna. Considerando-a por si, daria vontade de dizer que Reynolds antecipa os franceses do século XIX, quem sabe os impressionistas. Não se trata, por acaso, de um retrato *en plein air* [ao ar livre]? Não, decididamente, não se trata de um retrato *en plein air*. Em primeiro lugar, é composto segundo o clássico esquema em pirâmide; além disso, a velatura de sombra prateada difusa no rosto é um termo médio entre o claro-escuro e o tom, um plano de cor entreposto entre a cor brilhante e refletora da saia e o anteparo escuro da moita, que forma o fundo aproximado da figura. O chapéu também, ainda que ornado por um *bouquet* de cores preciosas, é um instrumento de difusão de luz: concentra-a na aba, deixa-a cair sobre a saia, roçando apenas as rendas pretas do corpete. Por outro lado, é evidente que se trata de uma composição calculada, pela descrição minuciosa da

saia bordada, para melhor exercer a função de refletir uma luz atenuada e vibrante; do corpete preto que, segundo as leis do contraste enunciadas por Richardson, valoriza o encarnado de madrepérola do colo e do rosto; pela maneira com que o arbusto de rosas é desenhado e pintado, quase como um biombo. Essa composição tonal equilibradíssima permite filtrar sobre o rosto uma luz nuançada por um véu de penumbra transparente, mas também relaciona a média tonal à regularidade perfeita do oval da face e à saliência mitigada dos traços fisionômicos, obtidos por mera variação de claro-escuro. Não há traço de choque perceptivo, de emoção visual: o fascínio desse retrato depende da sapiência com que é construída essa imagem de beleza, e da maneira com que o “belo” é obtido por um equilíbrio calculado de valores, ainda que estes, no empirismo próprio de Reynolds, não sejam todos valores “intelectuais” de pura forma plástica. Diríamos que esse tipo de belo — que já não é o não-sei-o-quê de Hogarth e de Gainsborough, e sim uma plena definição formal — não é um belo enxergado na natureza, mas um belo que deve ser visto inteiramente na arte, oferecer-se inteiramente na visão. Na origem desse quadro não há decerto uma imagem vista, mas uma imagem “mental”, que a pintura, explorando todos seus recursos técnicos, tem a tarefa de propor como imagem totalmente “visível”.

Seria até possível aproximar a imagem mental de Reynolds à *ideia* de Hume: assim como a ideia tem caráter geral e, contudo, traz em si a impressão do objeto, a imagem pintada também, na *generalidade* que constitui seu valor, carrega em si a impressão da coisa que, no entanto, não é uma “coisa” simplesmente perceptível, mas uma “pessoa” a respeito da qual sabemos muito mais do que vemos, e que devemos tornar totalmente “visível” no quadro — visível, é claro, apenas na medida em que os sentimentos individuais não abalem os modos e as formas da vida social, como acontece na “boa sociedade”: a análise do sentimento, para além da figura social exterior, ou a busca da pessoa verdadeira sob a máscara e a veste da pessoa fictícia ou social, pareceria a Reynolds um ato tão indiscreto como representar a pessoa nua, e, pior, uma representação absolutamente falsa, porque a postura social, o domínio do sentimento, a capacidade de sentir ou de manifestar o sentimento apenas na medida em que caiba num status geral da sociedade talvez sejam atitudes ou aspectos menos “naturais” ou espontâneos, mas não certamente menos reais, concretos, *of value*, do que o sentimento genuíno e impulsivo.

A estrutura arquitetada, tanto nos objetos quanto nos valores, da pintura de Reynolds leva necessariamente à questão do espaço, que por certo já não é o espaço descritivo de Hogarth, nem o indefinido de Gainsborough

— inclusive porque Reynolds, interessado em desenvolvimentos teóricos, não podia deixar de perceber que a questão do espaço fora colocada em termos claros pela teoria do “pitoresco”. Sobre esse ponto, também, Reynolds está além do empirismo de Locke; já é prova disso o fato de que, desde garoto, estudara os tratados de perspectiva. Sua posição, por outro lado, está muito próxima à de Hume: “Depois da de identidade, a relação mais universal e compreensiva é a de espaço e de tempo, que é fonte de um número infinito de comparações, pelas quais dizemos que uma coisa está distante, contígua, acima, em baixo, antes, depois etc.” (*Investigação sobre o entendimento humano*).

Espaço e tempo, por sua vez, são relacionados; dessa relação, o espaço de Reynolds possui toda a complexidade e elasticidade. Geralmente, o espaço da pintura de Reynolds só tem dois valores: o próximo e o distante. O próximo é constituído pela série de objetos que definem o ambiente imediato da figura, ou melhor, o conjunto de seus “atributos”: degraus, balaústres, colunas, cortinas ou, em relação à figura alegórica, altares, sarcófagos, trípodas, hermas. Esse primeiro plano pode ser constituído também por elementos naturais (moitas, arbustos, árvores), quando a referência é a floração da moita ou a força da árvore: como no caso do dossel de rosas no retrato de Nelly O'Brien. Pulando praticamente todos os planos intermediários (os que formavam a delícia de Gainsborough), passa-se geralmente, numa derrapada rapidíssima, aos distantes, onde, na neblina de um horizonte indistinto, são evocados amiúde os fatos salientes da vida da personagem. E, estando esta em primeiro plano, tanto que parece possível tocar as galas sedosas de sua roupa ou os alamares de sua capa, aquele fundo distante contraposto à presença tangível da personagem “cria perspectiva”, mas num sentido ao mesmo tempo espacial e temporal, porque alude a seu passado, à razão histórica de sua glória ou, já que permanecemos sempre no âmbito da sociedade e de seus valores, apenas a sua autoridade e a seu prestígio atuais. Mas, aqui também, sem diminuir de maneira alguma a evidência e a autenticidade da imagem, o que mais conta é a “montagem”.

Em Gainsborough a paisagem é uma emanção da figura, a dissolução, mediante o jogo luminoso das roupas e da transparência dos véus, da naturalidade do sentimento humano na naturalidade ilimitada da paisagem. Em Reynolds todos os elementos da paisagem são elementos cenográficos, embora não no sentido descritivo e analítico de Hogarth. Na prática, tudo é reduzido ao bastidor e ao pano de fundo. Mas Reynolds sabe que esses elementos cênicos não devem permanecer teatro, e sim se traduzir na “*language of painters*”, e é muito bom conhecedor dessa linguagem e de sua história, para não se servir dela, às vezes, como de um expediente.

Sua pintura não nasce com a imagem, e sim a traduz. Suas relações cromáticas se conformam com as leis do acorde e do contraste; sua execução, por velaturas sucessivas a partir de tons locais, é uma execução projetada, que não deixa margem à “improvisação” de Gainsborough. Até onde a feitura é sumária, quase impressionista, temos a sensação de um “tempo rápido” que se integra, porém, ao contexto de uma orquestração prevista. Os vernizes, embora ao se oxidar tenham produzido uma coloração amarelada, tendem a fundir todos os valores; é conhecida a disputa pictórica com Gainsborough, sobre os tons quentes e acastanhados que se prestam à fusão (*The brown boy*), contra o “*staccato*” cromático de tons frios e brilhantes (*The blue boy*) de Gainsborough. Desde o começo do processo, o quadro de Reynolds é um “velho quadro”, pendurado na parede de um nobre palácio; e sua ambição é de se pôr na pintura, não de renová-la.

A “escolha” do estilo não é eclética, mesmo que pareça seguir os preceitos atribuídos a Poussin, quando, no retrato alegórico de Garrick [*David Garrick entre a Comédia e a Tragédia*], a Comédia é pintada no estilo de Correggio, a Tragédia, no estilo de Poussin. Os *Discursos* são testemunhas de um desenvolvimento não isento de crises: sua pintura, especialmente desde que a presença de Gainsborough em Londres representa, no mínimo, uma alternativa à sua autoridade de pintor oficial, busca se qualificar como pintura fortemente enraizada na história e, em seus valores formais, segura e concreta. Sem dúvida, não é por acaso que, justamente em 1776, um ano após a mudança de Gainsborough para Londres, Reynolds pronuncia o mais programático de seus *Discursos*, propondo muito claramente a relação entre “gosto” (que se refere ao julgar) e “gênio” (que se refere ao fazer); negando duramente o valor de uma inspiração “que vem do céu” e reafirmando não ter outro objetivo senão conferir à pintura “aqui embaixo na Terra uma fundação mais sólida”, na “ciência” e na prática; defendendo corajosamente que, “além de representar o Verdadeiro real, o artista deve se conformar ao Verdadeiro aparente, à opinião e ao preconceito”, porque essa “verdade de convenção” opera efetivamente como verdade; confirmando o valor das “ideias gerais”; insistindo na comparação entre o pintor e o poeta e o ator, sobre a importância da alegoria, sobre a utilidade das regras, e assim por diante — coisas, essas todas, que parecem ditas para resfriar os entusiasmos suscitados por Gainsborough.

O ponto central dessa polêmica dissimulada é o *inefável*, objetivo da pesquisa de seu rival: a pintura, ao contrário, deve falar claro, ser explícita em suas formas e seus valores e até a alegoria, que traduz os conceitos em figuras, não é uma forma de alusão, mas de declaração. Cada vez mais aflora (especialmente a partir de 1781, após a viagem tardia de Reynolds aos Países

ões cromá-
execução,
projetada,
tê onde a
m “tempo
o prevista.
oção ama-
pictórica
o prestam
ios e bri-
ocesso, o
e de um
vá-la.

r os pre-
c [David
estilo de
munhas
lmente
o míni-
ialificar
ormais,
1 1776,
ronun-
ente a
ere ao
céu” e
baixo
lendo
deve
orque
onfir-
ntor e
gras,
ar os

o da
ícita
; em
lora
íses

Baixos) o problema de Rubens, que sem dúvida está na origem do gosto de Gainsborough. Na mesma época, desenvolvia-se a poética do “Sublime”, e Reynolds, que diante do pitoresco pudera conservar uma posição distanciada de superioridade, com o “Sublime” é obrigado a se engajar. Entre *great style* e “Sublime” há, por certo, pontos de contato: os objetos do interesse histórico eram mais ou menos os mesmos ou, pelo menos, não tão contrastantes como foram, em meados do século, as divergentes correntes italianas e holandesas. Mas o “Sublime” era fundamentalmente acrítico; apresentava a arte como transcendência; e podia ser chamado não tanto de associal, quanto de antissocial, por sua ideia de um Ego transcendente que se coloca acima e contra a sociedade.

Os defensores da poética do “Sublime”, depois de esperar inutilmente a autoridade do apoio de Reynolds, se tornaram seus adversários, com a exceção de Fuseli, embora Reynolds fizesse de tudo para se aproximar deles e encontrar uma via de compromisso. O último discurso acadêmico, com a comovida peroração final sobre o grande nome de Michelangelo, mostra até onde podia chegar, seguindo o novo caminho, o presidente já idoso; mas os motivos da exaltação de Michelangelo não são os mesmos que inflamavam o entusiasmo pré-romântico de Blake ou de Barry. O “Sublime” buscava, de novo, o inefável — não na forma vaga e fugidia de Gainsborough, mas numa forma tão absoluta que alcançasse a imaterialidade, a abstração lúcida do conceito. Talvez por isso, à parte a emoção da visão direta, nos últimos anos Reynolds nuançasse o julgamento, às vezes bastante duro, que emite sobre Rubens: eis um exemplo de michelangismo que não se recusa à concretude e até à exuberância da forma; de um desenho indiscutivelmente grandioso que não exclui, muito pelo contrário, o esplendor, a riqueza sensual da cor; de um alegorismo que se expressa não em símbolos antropomorfos, mas em figuras vivas.

A partir de 1775 aproximadamente (a uniformidade de fundo do estilo de Reynolds não permite cisões nítidas), a retratística de Reynolds apresenta oscilações que podem ser explicadas apenas pela influência do campo magnético próximo de Gainsborough. Já no grande retrato de George John Althorp é clara uma retomada vandyckiana, ainda que mais controlada, mais severa do que em Gainsborough; a figura se torna mais delgada para deixar espaço a uma paisagem bem mais arejada e extensa do que antes. O motivo da figura deslocada do centro, perfilada em posturas que a afinam, deixando espaço para uma paisagem mais vasta e profunda, menos cenográfica, torna-se frequente: no retrato de Joanna Leigh, de Caroline duquesa de Marlborough, de Caroline Moore, de Francis Marsham. A ficção entre os elementos do quadro já não depende da

composição dos acessórios cênicos, mas da relação tonal entre as cores das figuras e as do fundo de paisagem, da condição da luz, do movimento concorde das linhas nos tecidos e nas árvores. É um período de pesquisa, como se o pintor quisesse demonstrar a veracidade de todas as suas teses críticas ou, inversamente, a multiplicidade de raízes históricas das quais pode surgir uma obra de arte; com efeito, é o momento em que Reynolds tenta até estruturar alguns retratos sobre os esquemas da pintura de gênero holandesa (cf. *Lady Caroline Scott como "Inverno"*, 1777), enquanto, por outro lado, experimenta quadros religiosos sem nenhuma relação com o retrato (por exemplo, o *São João Batista* de c. 1776). Mas se, como acredito, essa mudança não tanto de estilo quanto de construção da imagem deve ser posta em relação com a presença de Gainsborough, como para demonstrar que também ele, Reynolds, possui a noção da paisagem e do retrato "de sentimento", a diferença mais clara é sempre a mesma: para Reynolds a natureza é um espaço certo, medível, cheio de coisas reais, e não uma dimensão indefinida, uma emanção inefável da naturalidade do sentimento expresso na figura.

Então se determinam pelo menos três "maneiras" diferentes e estranhamente contemporâneas de construir ou "evidenciar" a imagem. Uma é a tradicional construção baseada em desenho e claro-escuro, ostensivamente classicista, para não dizer neoclássica, acompanhada por um alegorismo já meramente literário, retórico até incomodar, como no retrato da srta. Emily Pott como Taïs, ou da sra. Musters como Hebe; e é certamente a parte mais medíocre da atividade tardia do pintor. A segunda é a costumeira construção de base tonal, com tons quentes e fundidos, graças às velaturas douradas. A terceira, mais interessante, nasce pela tentativa de construir a imagem por força de nítidos contrastes cromáticos: fundamentalmente, uma relação de branco e preto, como na pequena Caroline Howard, que corresponde a uma oposição marcada de planos cromáticos nos trechos de paisagem, até a contraluz. Acontece então que qualquer nota de cor, ao se inserir entre os brancos e pretos opostos, adquire valor de "média", ainda que conserve sua qualidade de timbre de cor pura. Torna-se então necessário preservar para cada cor o máximo de frescor, evitando as misturas complicadas: eis por que Reynolds desenvolve, nesses quadros, uma rapidez de toque na qual é fácil reconhecer a lição, muito bem compreendida, de Franz Hals.

[1965]