

O desenho e a cor

Jacqueline Lichtenstein

Tais como os abordamos aqui, a cor e o desenho não são exatamente as realidades próprias ao exercício da pintura,¹ mas sim as idéias que os debates, os tratados e os conflitos de toda espécie definiram no interior da teoria da arte. São poucos os âmbitos da arte em que a distinção entre teoria e prática seja tão complexa, pelo menos até o século XIX. Os textos aqui reunidos, portanto, não se referem primordialmente à prática concreta da arte, e sim à determinação de sua essência, isto é, à sua definição. Entre a sutuosidade do colorido que admiramos em Ticiano ou em Rubens, e os discursos que se formataram para defender essas inovações pictóricas ou condená-las, as clivagens são profundas. É que o discurso põe em cena procedimentos, papéis e questões de hierarquia muitas vezes distantes da realidade das obras em si, isto é, de sua qualidade propriamente pictórica. Essa tensão transformou-se aos poucos em oposição doutrinária, à medida que Veneza pretendia rivalizar com Florença no século XVI, e sobretudo à medida que na França, no século XVII, se colocava de maneira cada

¹ Esse aspecto é particularmente discutido no volume 13, *O ateliê do pintor*, mas é abordado aqui nos textos de autores dos séculos XIX e XX.

vez mais intensa a questão de saber qual era a parte mais essencial da arte de pintar.

Os séculos XIX e XX superaram por completo esse estranho dualismo nascido de pressupostos por vezes implicitamente ideológicos. A propósito desse debate no século XVII, um Arnold Hauser, por exemplo, via prefigurarem-se na corrente colorista "forças progressistas" que libertavam a pintura de uma tradição demasiado pesada e conservadora.² Curioso conflito em que se manifestam o intelectualismo mais rigoroso, um certo puritanismo indiretamente decorrente da Reforma ou do jansenismo, cujos vestígios se percebem até hoje. Quer se trate de Rafael e Ticiano no século XVI, de Poussin e Rubens no século XVII, de Charadin e David no século XVIII, ou de Ingres e Delacroix no século XIX, cada época terá pintores que encarnarão, aos olhos dos teóricos, o conflito entre o desenho e a cor, até que pintores modernos, como Degas ou Cézanne, obriguem a questionar o verdadeiro sentido dessa oposição pluri-rissecular. Mas convém ter cautela com as ilusões que podem surgir da leitura destes textos. A oposição entre o desenho e a cor é antes de tudo uma oposição teórica cuja pertinência é certamente maior para compreender e analisar o discurso sobre a pintura do que as próprias obras dos pintores. Quando Piles acusa Rafael ou Poussin de serem coloristas medíocres, esse julgamento esclarece infinitamente mais os princípios e mecanismos de sua teoria da arte do que a natureza dos quadros que ele toma como exemplo para sua demonstração. Mesmo se alguns pintores pendiam mais para a cor e outros para o desenho, nenhum deles

² Ver, de Arnold Hauser, *História social da arte e da literatura*, tradução de Álvaro Cabral, São Paulo, Martins Fontes, 1995.

ignorava que um quadro, segundo a fórmula de Maurice Denis, é um conjunto de linhas e de cores dispostas numa certa ordem, antes de ser a representação de uma batalha ou de uma natureza-morta.

O debate surgiu na Itália, durante o Renascimento. No século XVI, desenvolveu-se uma querela acerca do respectivo papel desempenhado pelo desenho e pela cor, *il disegno e il colore*, na definição da pintura. Contra a escola de Florença e a de Roma, que defendia o primado do *disegno*, escritores como Dolce e Lomazzo, representando respectivamente a escola veneziana e a lombarda, defendiam que a arte da cor era mais importante do que a exatidão do desenho. É a cor, diziam eles, que torna os objetos como que dotados de alma e de vida, é ela que permite pintar a carne, representar o movimento, criar a ilusão do vivo; é ela, enfim, que está na origem do prazer que o espectador sente diante de um quadro. Ao desenho sublime de Rafael, eles preferiam o admirável colorido de Ticiano. Tal elogio da cor implicava um certo número de perigos que os partidários do *disegno* não deixaram de denunciar. Ao definirem a pintura pela cor, os teóricos da Itália do Norte assumiam o risco de pôr em perigo a condição de arte liberal recentemente adquirida pela pintura. Ora, desde a Antiguidade, a maioria das acusações dirigidas contra a pintura não visava principalmente à natureza sensível das imagens pintadas e do prazer que elas proporcionam, ou seja, àquele aspecto da pintura que se encontra precisamente na arte das cores? É o que explica que teóricos como Vasari tenham insistido na necessidade de definir a pintura por uma arte que procede essencialmente do intelecto, isto é, a arte do desenho. Aristóteles já o sugeria na *Poética*: ao contrário da cor, cuja beleza resulta de um impacto simplesmente material, da simples habilidade manual, e até do acaso, como o comprova

a história tantas vezes citada de Protógenes,³ o desenho remete sempre à ordem de um projeto; pressupõe uma antecipação do espírito que concebe abstratamente e representa mentalmente a forma que quer realizar, o objetivo que busca atingir.⁴ O desenho não é matéria, nem corpo, nem acidente, escreve Zuccaro na *Idea del pittore*, e sim forma, concepção, idéia, regra e finalidade — em suma, uma atividade superior do intelecto. Portanto, privilegiar a cor em relação ao desenho constitui uma ameaça certa à posição que a pintura havia conquistado na cultura humanista graças ao primado do desenho. Daí os esforços de Dolce para marcar bem a diferença que separa o colorido do pintor da cor do tintureiro, e sua insistência sobre as qualidades morais da pintura, sobre o modo de vida do artista e a adequação observada em suas imitações. Embora reconhecendo a importância da cor, a maior parte dos teóricos continuará a privilegiar o desenho, que exige do artista e do espectador um ato de abstração em relação ao *páthos* do sensível e um ato reflexivo para compreender a engenhosidade da invenção. O que, necessariamente, equivale a atribuir ao desenho qualidades autenticamente intelectuais, conhecimentos tão diversos como a perspectiva, a anatomia e a história, e a reportar-se a uma autoridade tão considerável como a atividade do pensamento para a determinação da idéia.

O debate nasce, portanto, na Itália, onde as escolas proliferavam, e se prolonga na França, país com vocação para os dualismos severos e para uma doutrina clássica basea-

³ Ver, a esse respeito, o texto de Plínio, o Velho, no volume 1, *O mito da pintura*.

⁴ Em italiano, *disegnare* significa ao mesmo tempo desenhar e traçar um plano. A esse respeito, ver a nota 2 do texto de Vasari.

da em regras estritas. Foram de fato os franceses que transformaram o que era uma divergência entre pontos de vista contrários, mas não contraditórios, num antagonismo violento em que se chocam posições consideradas incompatíveis. O conflito se inicia por volta da década de 1660 e durará cerca de quarenta anos. Opõem-se os “poussinistas”, defensores do desenho, aos “rubenistas”, partidários da cor. Ainda que muitas vezes utilize os argumentos da polémica italiana, o debate francês não pode ser considerado uma simples repetição do que ocorreu na Itália durante o século anterior. Os poussinistas defendiam uma concepção da pintura cuja legitimidade era avalizada pela Academia Real de Pintura e Escultura, que dirigiam desde sua fundação. Aquilo que na Itália era apenas uma corrente ou uma tendência de interpretação da obra de arte, tornou-se na França uma teoria dominante, a doutrina oficial da Academia de Colbert e de Le Brun. Desde sua fundação, a Academia se vira incumbida de uma tripla finalidade: pedagógica, teórica e política; ela devia ensinar a pintura, refletir sobre a arte e contribuir para a difusão da monarquia absoluta. Ora, esses três objetivos pressupõem uma definição da pintura baseada na excelência do desenho. Em primeiro lugar, porque o desenho é a única parte da pintura que se pode submeter às condições de um aprendizado escolar. Contrariamente à arte da cor, que escapa a qualquer regulamentação, o desenho pode ser ensinado porque sua prática obedece a regras. A segunda finalidade é importante para uma instituição que, desde seus primeiros estatutos, se propunha “ocupar-se das ciências de reflexão sobre as artes da pintura e da escultura”. Mas como falar da cor, como avaliar suas qualidades? Semelhante questão jamais se colocou da mesma maneira a propósito do desenho, que pode ser descrito em termos de harmonia, imitação e invenção. Origem da cria-

ção pictórica e meio de expressão das figuras, o desenho possibilita a formação de um conceito baseado em critérios comuns. Quanto à finalidade política, ela se exprime na hierarquia dos gêneros, isto é, na supremacia do quadro histórico, peça principal do imenso programa destinado a representar o reinado de Luís o Grande organizado sob a direção de Le Brun. Ora, tal privilégio dado à pintura histórica pressupõe, evidentemente, o primado do desenho, que permite transformar o relato em imagem, a história em quadro, ou, para usar os termos da época, narrar com um pincel. Compreende-se assim a desconfiância da Academia em relação às doutrinas coloristas que haviam começado a difundir-se na França na primeira metade do século XVII.

A questão é abordada já na primeira Conferência acadêmica de 1667.⁵ Em sua conferência inaugural sobre *São Miguel vencendo o dragão*, de Rafael, Le Brun se refere aos pintores que, “pensando apenas numa parte, esquecem as outras. É o que faz com que em seus quadros, [...] ao desejarem conferir demasiada união a suas cores, todas as coisas tenham uma mesma tonalidade”. Mas, por enquanto, tratava-se apenas de uma observação crítica sem nenhum desenvolvimento. Com a conferência de Philippe de Champaigne sobre *A Virgem, o menino Jesus e são João Batista*, de Ticiano, o tom mudará brutalmente. Apoiado em uma dupla argumentação, estética e moral, Champaigne condena a prática dos coloristas da maneira mais incisiva. A cor, diz ele, está para as outras partes da pintura (isto é, para o desenho) assim como o corpo está para a alma. Ela não passa de uma bela aparência. Preferir a cor é “enganar-se a si

⁵ Sobre a história das conferências acadêmicas, ver a nota de Philippe de Champaigne no volume 5. *Da imitação à expressão*.

mesmo”, deixar-se “deslumbrar” por um “belo brilho exterior”, ser sensível às seduções do corpo; é privilegiar aquilo que “foca o coração” em detrimento das partes mais difíceis, que falam ao espírito. O talento dos coloristas é apenas “um belo fazer” que não se baseia num saber, mas somente numa habilidade de execução. A essa conferência de Champaigne, Gabriel Blanchard responde em 7 de novembro de 1671 ao pronunciar um discurso *Sobre o mérito da cor*. Com uma intrepidez tanto maior quanto era ele o único a defender a doutrina colorista dentro da Academia, Blanchard exalta o encanto e o brilho do que denomina “a bela feiticeira”. Ao elogio do desenho de Rafael ou de Poussin, ele responde com um elogio à “bela maquiagem” de Rubens. Em 9 de janeiro de 1672, Le Brun interveém no conflito pronunciando uma conferência *Sobre o discurso do mérito da cor pelo sr. Blanchard*. Daí em diante o debate entre os poussinistas e os rubenistas iria tomar a cena da Academia por várias décadas. Ao se infiltrarem nessa verdadeira cidadela destinada ao desenvolvimento e à glória do desenho, os coloristas indiscutivelmente conquistaram uma vitória que demonstrava a força de uma ofensiva que já vinha sendo feita havia alguns anos por Roger de Piles.

Em 1668, Piles publicara uma tradução francesa de um poema latino, *De arte graphica*, cujo autor, Charles Alphonse Du Fresnoy, era amigo de Mignard e partidário dos coloristas.⁶ Ao comentar e publicar esse poema, que definiu a “cromática” como “a alma e a perfeição última da pintura”, Piles preparava seu manifesto com o objetivo de conquistar o terreno doutrinário e institucional. Entre 1668 e 1699, quando ocupa o cargo de conselheiro na Academia,

⁶ Ver o volume 1, *O mito da pintura*.

ele não poupará esforços para que se reconheça a pertinência de suas idéias.⁷ Desde o Renascimento, a maioria dos discursos de legitimação consistia em demonstrar que Platon estava certo ao condenar o sensível e os prazeres do sensível, mas não ao condenar a pintura, já que esta não era uma atividade sensível e sua essência não estava na cor, e sim no desenho. Tal atitude equivalia a defender a pintura justificando os critérios filosóficos e morais que haviam servido para sua exclusão. Ao romper com essas estratégias discursivas, Piles assumia com uma audácia sem precedentes — mesmo entre os italianos — a acusação tradicional feita contra a pintura. “É verdade”, diz ele a propósito de um quadro de Rubens, “que é uma maquiagem, mas seria desejável que todos os quadros que se fazem atualmente fossem maquiados dessa maneira. Sabe-se bem que a pintura não passa de uma maquiagem, que faz parte de sua essência enganar e que o maior enganador nessa arte é o maior pintor.” Esse elogio da maquiagem é a pedra angular de uma argumentação que desemboca simultaneamente numa nova teoria da pintura, definida em termos de autonomia e de especificidade, e numa estética original do prazer e da sedução. Traço distintivo da pintura, para retomar as palavras de Piles, o colorido é também a fonte do prazer específico que o espectador desfruta diante dos quadros.

A partir do século XVIII essa estética colorista dominará a crítica. As novas ofensivas do desenho contra a cor, tanto no século XVIII, com a doutrina do Belo ideal, quanto no século XIX, entre alguns pintores e teóricos, não conseguirão modificar de maneira duradoura a orientação do

⁷ Ver as notas referentes a Piles nos volumes 1, *O mito da pintura*, e 3, *A idéia e as partes da pintura*.

discurso estético, que parecia comprometido, de modo inelutável, com o caminho aberto por Roger de Piles. O retorno ao ideal clássico do desenho na obra de um Ingres é sem dúvida o último fulgor de uma idéia da arte que se exprimirá cada vez mais sob as formas esclerosadas do academicismo. O desenvolvimento das novas tendências pictóricas que se afirmariam no Impressionismo leva a cabo o ideal colorista e o triunfo das concepções modernas da cor. De Baudelaire a Huysmans, essa estética segue um percurso que corresponde ao próprio devir da cor, que invade progressivamente a tela até transformar o quadro nesse “caos de matérias” de que fala Balzac em *A obra-prima desconhecida*. Por toda parte, evidencia-se a vontade de apagar os limites tradicionais entre a forma, o modelado e o contorno, isto é, de superar o conflito entre o desenho e a cor. Já perceptível em Delacroix,⁸ a idéia de que a forma deve nascer da própria cor se afirma cada vez mais claramente. “Quando a cor surge em toda sua riqueza”, dirá Cézanne, “a forma está em sua plenitude.” Com Kandinsky ou Klee, a oposição pictórica entre o desenho e a cor parece definitivamente ultrapassada. Mas nem por isso a querela estética estava esgotada. Por muito tempo triunfante, a cor sofreria novos ataques em nome de certas tendências artísticas que pregam o retorno à idéia ou proclamam o fim da arte. Depois da II Guerra Mundial, com o Expressionismo abstrato, a cor passaria a dominar a cena da pintura norte-americana.

A maioria dos textos apresentados neste volume, principalmente depois do século XVII, diz respeito bem mais à cor do que ao desenho. Tal desproporção pode parecer o

⁸ Não escreveu Delacroix em seu *Diário* que é preciso “moldar com a cor”, como o escultor faz com a argila?

resultado de uma opção sectária; no entanto, ela acompanha a evolução das idéias e do gosto tal como se manifesta nos escritos. Enquanto a reflexão sobre a cor continuou a se enriquecer ao longo dos séculos, os textos importantes sobre o desenho datam quase todos dos séculos XVI e XVII. Isso não significa que todos os êxitos pictóricos a partir do século XVIII tenham sido obtidos pelos coloristas, e sim que o desenho deixou de ser, por algum tempo, objeto de cursos teóricos novos. Esse primado da cor corresponde às novas interrogações da física moderna, a partir de Newton, sobre a natureza da visão e da luz. E traduz igualmente a influência que o pensamento estético exerce cada vez mais sobre a teoria da arte.

Giorgio Vasari
(1511-1574)

As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos

(1568)

Para Vasari,¹ todas as artes visuais — arquitetura, escultura, pintura — procedem do desenho. Jogando com o duplo sentido da palavra *disegno*, que significa ao mesmo tempo a concepção e o contorno, o projeto e a execução manual do traçado,² Vasari define o desenho segundo dois aspectos, teórico e prático. Expressão sensível da idéia, fonte da invenção pictórica, o desenho confere à pintura a dignidade de uma atividade intelectual. Ao mesmo tempo, para Vasari, o primado do desenho na pintura fundamenta a superioridade desta em relação à escultura; todas as artes da visão, escreve ele, nasceram "juntas e diretamente do desenho", que é "propriedade nossa, dos pintores".³

¹ Sobre Vasari, ver o volume 1, *O mito da pintura*.

² Esse duplo sentido se expressava perfeitamente em francês até o século XVII pela palavra *dessain* [designio], que designava ao mesmo tempo o desenho e a idéia, ou o projeto formado no espírito. Atualmente o francês distingue *dessin* [desenho] e *dessain* [projeto], assim como o inglês distingue entre *drawing* e *design*.

³ *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Livro I, Introdução geral.

“O primado do desenho”

Oriundo do intellecto, o desenho, pai de nossas três artes — arquitetura, escultura, pintura —, extrai de múltiplos elementos um juízo universal. Esse juízo assemelha-se a uma forma ou idéia de todas as coisas da natureza, que é por sua vez sempre singular em suas medidas. Quer se trate do corpo humano, dos animais, das plantas, dos edífícios, da escultura ou da pintura, percebe-se a relação que o todo mantém com as partes, que as partes mantêm entre si e com o conjunto. Dessa percepção nasce um conceito, um juízo que se forma na mente, e cuja expressão manual denomina-se desenho. Pode-se então concluir que esse desenho não é senão a expressão e a manifestação do conceito que existe na alma ou que foi mentalmente imaginado por outros e elaborado em uma idéia. Talvez esteja aí a origem do provérbio grego: “De uma unha, um leão”: ao ver esculpida em uma rocha apenas a unha de um leão, um homem de talento poderia compreender com o intellecto, a partir daquela medida e forma, todas as partes do animal e, em seguida, o animal inteiro, como se o tivesse presente e diante dos olhos.

Crêem alguns que o pai do desenho e das artes seja o acaso, e que o uso e a experiência os nutrem e educam com o auxílio do conhecimento e do raciocínio: mas eu creio que com mais verdade se possa dizer que o acaso lhe tenha dado ocasião, do que considerá-lo o pai do desenho. Seja como for, quando o desenho tira do intellecto a invenção de alguma coisa, precisa que a mão, mediante o estudo e o exercício de muitos anos, esteja apta a desenhar e a exprimir bem qualquer coisa criada pela natureza, seja com pena, estilo, carvão, grafite ou outra coisa; pois quando o intellecto externa os conceitos depurados e com juízo, são as mãos

que, tendo exercitado o desenho por muitos anos, revelam a perfeição e excelência das artes, bem como o saber do artista. E porque alguns escultores, às vezes, não possuem muita prática nas linhas e nos contornos, não podendo portanto desenhar sobre papel, trabalham em vez disso argila ou cera e fazem com bela proporção e medida homens, animais e outras coisas, assim como aquele que desenha perfeitamente no papel ou em outras superfícies.

Os homens que praticam essas artes chamaram ou distinguiram o desenho de vários modos, segundo a qualidade dos desenhos que se fazem. Aqueles que são traçados levemente e apenas delineados com a pena ou outro [instrumento] se chamam esboços, como se dirá mais adiante. Aqueles que mostram apenas as primeiras linhas em torno [do objeto] são chamados de perfil, contorno ou lineamento. E todos esses perfis ou como quer que os chamem servem tanto à arquitetura e à escultura como à pintura, mas sobretudo à arquitetura, porque nela os desenhos não são mais que linhas, e estas, para o arquiteto, são o princípio e fim de sua arte, pois todo o restante, mediante modelos de madeira traçados a partir dessas mesmas linhas, não é mais que trabalho de carpinteiros e pedreiros. Já a escultura se serve do desenho de todos os perfis, pois o escultor os utiliza para representar cada ponto de vista e definir a forma que lhe pareça a melhor e que ele queira modelar na cera, na argila, no mármore, na madeira ou em outra matéria.

Na pintura, os lineamentos servem de várias maneiras, mas particularmente para contornar cada figura, pois quando elas são bem desenhadas e feitas com proporções exatas, as sombras e as luzes que depois se lhes acrescentam dão às figuras um grande relevo e o conjunto resulta de extrema beleza e perfeição. Por isso, aquele que conhece e maneja bem essas linhas será, mediante a prática e o discer-

nimento, excelentíssimo em cada uma dessas artes. Assim, quem quiser aprender a exprimir por meio do desenho os conceitos da alma ou qualquer outra coisa, precisará, para se aperfeiçoar, depois de ter habituado a mão algum tanto, exercitar-se imitando figuras feitas em relevo, no mármore, na pedra, ou ainda aquelas moldadas em gesso, diretamente do natural ou sobre alguma bela estátua antiga, ou até mesmo modelos feitos de argila, sejam nus ou cobertos com algum pano que sirva de veste ou panejamento; pois sendo todas essas coisas imóveis e sem sentimento, trazem grande facilidade para quem as desenha, o que não acontece com as coisas vivas, porque se movem. Quando tiver então adquirido uma boa prática e segurança da mão desenhando tais coisas, começa a retratar coisas naturais até adquirir, com diligência e estudo assíduo, uma prática boa e segura; pois as coisas que vêm da natureza são as que verdadeiramente honram quem a elas se dedica, por possuírem, além de uma certa graça e vida, aquela simplicidade, aquela facilidade e doçura própria à natureza, que somente com ela se pode aprender perfeitamente, e jamais apenas com a própria arte.

E que se tenha por certo que a prática obtida com o estudo do desenho ao longo de muitos anos, como se disse antes, é a verdadeira luz do desenho e aquilo que faz os homens excelentíssimos. [...]

Fonte: Giorgio Vasari, "Introduzione alle tre arti del disegno, cioè architettura, pittura e scultura", in *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, texto integral com introdução de Maurizio Marini, Roma, Grande Tascabili Newton, 2ª ed., 1993, pp. 73-4.

Lodovico Dolce

(1508-1568)

Diálogo sobre a pintura, intitulado O Aretino

(1557)

O *Diálogo sobre a pintura* de Dolce¹ é, sem dúvida, um dos primeiros textos a estabelecerem de maneira explícita os fundamentos de uma doutrina colorista que teria um enorme desenvolvimento na França a partir do século XVII. Esse livro não é um tratado, mas um diálogo; os argumentos em favor da supremacia do colorido não são portanto apresentados de forma sistemática, como o serão em Roger de Piles, mas com uma certa prolixidade característica do estilo italiano da época. A elegância da exposição, porém, não poderia encobrir a força e a novidade de um discurso cujos principais elementos permanecerão inalterados durante vários séculos. De todos os temas abordados por Dolce em sua obra, a idéia de que uma relação privilegiada une a arte do colorido à expressão da carne é decerto a mais longeva, podendo ser reencontrada ainda em Huysmans. Quando Dolce exalta o colorido de Ticiano, o faz sempre elogiando sua maneira incomparável de pintar as carnes, de representar a delicadeza e a suavidade de uma carnatação, a ponto de os corpos darem a impressão de se moverem, de respirarem, em suma, de estarem vivos: "Essa perna", escreve ele a propósito de uma figura de Ticiano, "parece ser de carne verdadeira, e não uma pintura." Ora, tal celebração da cor não deixava de levantar alguns problemas dos quais Dolce tinha clara consciência. Como justificar a primazia atribuída às qualidades

¹ Sobre Dolce, ver o volume 6, *A figura humana*.

sensíveis, quase táteis da pintura, sem pôr em risco os princípios que asseguram a grandeza e a dignidade da atividade pictórica? Como glorificar a cor sem reduzir a arte de pintar a condições puramente materiais? É esse o objetivo da distinção estabelecida por Dolce, neste texto, entre *colore* e *colorito*, isto é, entre a cor tal como sai do tubo de tinta e o colorido, cuja força e beleza não se devem à natureza das cores e sim à arte do artista que as utiliza. Essa distinção, aparentemente anódina, é na verdade capital na medida em que permite responder a uma das maiores acusações feitas contra os coloristas pelos partidários do *disegno*, a saber, a definição da pintura como um mero ofício e o rebaixamento do pintor à categoria de tintureiro. Roger de Piles se lembrará da distinção estabelecida por Dolce e fará dela uma das principais peças de sua argumentação.²

Bibliografia: Moshe Barash, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York University Press, 1978; R. W. Lee, *Ut pictura poësis: la théorie humaniste de la peinture*, tradução francesa de Maurice Brock, Paris, Macula, 1991.

ARETINO

[...] É necessário que a mistura de cores seja tênue e harmoniosa de modo que represente o natural e que em nada ofenda os olhos, tal como acontece com as linhas dos contornos, que se devem evitar (pois a natureza não as faz), e também com o negro, no caso das sombras fortes e desarmônicas. Essas luzes e sombras, aplicadas com juízo e

² Cabe observar que essa distinção entre *colore* e *colorito* (cor e colorido) é intraduzível em inglês. Já o alemão tomou emprestada a palavra francesa *coloris*. Assim, na *Estética*, Hegel opõe *das Kolorit* (o colorido) a *die Farbe* (a cor).

arte, arredondam as figuras e dão a elas o relevo que se procura; e as figuras que de tal relevo são privadas parecem, como bem dissesse, pintadas, porque têm a superfície plana. Quem, portanto, possui esta qualidade, possui uma das mais importantes. Assim, a principal dificuldade do colorido está na imitação das carnes e consiste na variedade das tintas e na suavidade. É necessário também saber imitar a cor dos tecidos, a seda, o ouro e tudo mais tão bem que se tenha a impressão de ver mesmo a maior ou menor dureza ou maciez conforme o tipo de tecido; saber simular o brilho das armas, a cerração da noite, a claridade do dia: raios, incêndios, luzes, água, terra, pedras, ervas, árvores, ramos, flores, edifícios, casarios, animais e coisas semelhantes com tal plenitude, que em tudo pareçam reais e jamais fiquem os olhos de quem as vê. Que não se creia, porém, que a força do colorido consiste na escolha de belas cores, como belas lacas, belos azuis, belos verdes e outras, porque essas cores são belas mesmo que não se introduzam nas obras: é no saber manejá-las adequadamente [que consiste a arte]. Conheci nesta cidade um pintor que imitava muito bem o chamalote, mas não sabia vestir o nu; e aquilo parecia não uma vestimenta, e sim um pedaço de chamalote jogado ao acaso sobre a figura. Outros, ao contrário, não sabem imitar a diversidade de tons dos tecidos e simplesmente usam as cores tal como elas são, de maneira que em suas obras não há o que louvar além das cores.

FABRINI

Nisto me parece que seria desejável uma certa negligência³ conveniente, de modo que não haja nem demasia-

³ *Sprezzatura*, no original italiano. Esse termo, de difícil tradução,

do brilho de colorido nem excessiva perfeição das figuras, mas que se veja no todo uma agradável solidez. Pois há pintores que fazem as suas figuras de tal forma perfeitas que elas parecem falsas, com os cabelos penteados com tanto cuidado, que nem sequer um [fio] está fora do lugar. O que é vício e não virtude, porque cai na afetação, que priva qualquer coisa de graça. Por isso o judicioso Petrarca, falando sobre os cabelos de sua Laura, chamou-os "Desalinhadados com arte, cacheados e eriçados", e também por isso adverte Horácio que se devem suprimir dos poemas os ornamentos ambiciosos.

ARETINO

É preciso, sobretudo, fugir do zelo excessivo, que a tudo prejudica. Por isso Apelles costumava dizer que Protopógenes, se não me engano, era tão bom quanto ele em todas as partes da pintura, e talvez até superior, mas que em uma coisa era inferior: não sabia o momento certo de abandonar a pintura.

FABRINI

Oh, e quanto o zelo em demasia é também danoso aos escritores! Pois onde quer que se reconheça o esforço, há necessariamente dureza e afetação, que sempre aborrecem o leitor.

indica um desembaraço que visa ocultar o dado laborioso da criação artística. Ele remete à idéia de uma discrição fingida, uma ausência de esforço aparente, uma elegância própria a um estilo. A *sprezzatura* é também uma qualidade própria ao cortesão, que deseja mostrar a mais natural desenvoltura em todos os seus atos.

ARETINO

Finalmente, procura-se no pintor uma outra qualidade, sem a qual a pintura é, como se diz, fria, como um corpo morto, e sem nenhum movimento. Ou seja, é preciso que as figuras toquem a alma dos espectadores, algumas perturbando-os, outras alegrando-os, outras levando-os à compaixão, outras à cólera, conforme a natureza da história. Se não, pode-se considerar que o pintor não fez coisa alguma, porque esse é o condimento de todas as virtudes: como igualmente se passa com o poeta, com o historiador e com o orador, pois se as coisas escritas ou recitadas carecem dessa força, carecem também de espírito e de vida. Nem pode comover o pintor se, antes de fazer as suas figuras, não tiver sentido em sua alma aquelas paixões ou digamos, afetos, que quer imprimir na dos outros. Por isso diz o tão citado Horácio: se queres que eu chore, é mister que antes tenhas chorado sozinho. Nem é possível que alguém com a mão fria aqueça a quem ele toca. Mas Dante resume bem a excelência do pintor nestes versos:

Morti li morti e i vivi parean vivi:

non vide mei di me chi vide il vero

[*Mortos pareciam os mortos, e vivos os vivos:*

não viu melhor que eu quem viu os verdadeiros].⁴

E embora alcançar a excelência na pintura, para o que são necessárias tantas coisas, seja empresa difícil e cansativa, e uma graça que a liberalidade dos céus a poucos concede (pois em verdade é preciso que o pintor, assim como o poeta, nasça pintor e seja filho da natureza), não é crível, como antes mencionei, que só exista uma maneira de pin-

⁴ *A divina comédia*, "Purgatório", XII, 67-8.

tar perfeitamente. Ao contrário, assim como as compleições dos homens e seus humores são diversos, eles nascem também com diversas maneiras, e cada um segue aquela para a qual é naturalmente inclinado. Daí que existam diversos pintores, alguns agradáveis, outros terríveis, alguns delicados e outros cheios de grandeza e de majestade.

Fonte: Lodovico Dolce, *L'Aretrino, ovvero Dialogo della Pittura*, Roma, Arnaldo Forni, 1974, fac-símile da edição de Milano, G. Daelli e Comp. Editori, 1863.

“O debate desenho/colorido”

Os quatro textos que se seguem constituem as peças fundamentais do “dossiê” relativo ao debate francês sobre o colorido. Apresentamos anteriormente, em nossa introdução, as três primeiras conferências: a de Champaigne,¹ que relançou a polêmica sobre o colorido na França, a de Gabriel Blanchard,² que faz a defesa da “bela maquiagem” de Rubens, e, finalmente, a resposta de Le Brun em que este define os princípios da doutrina acadêmica, baseada no primado do desenho. Juntamos a essas três conferências o capítulo do *Curso de pintura* de Roger de Piles dedicado ao colorido. Mais tardio, esse texto retoma todas as idéias que Piles havia defendido durante meio século e que encontram aqui sua formulação definitiva.

Bibliografia: Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1957; Jacques Thuillier, “Doctrines et querelles artistiques en France au XVII^e siècle, quelques textes oubliés ou inédits”, in *Archives de l'Art Français*, vol. XXIII, 1968; P. Marcel, *La Peinture française au début du XVIII^e siècle*, Paris, Quantin, 1906; Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989.

¹ Sobre Philippe de Champaigne, ver o volume 5, *Da imitação à expressão*; sobre Roger de Piles, ver os volumes 1, *O mito da pintura*, e 3, *A idéia e as partes da pintura*.

² Gabriel Blanchard era filho de Jacques Blanchard, pintor colorista, influenciado por Ticiano, Simon Vouet e Guido Reni.

tureza é ingrata em si mesma, e quem se limitar a copiá-la simplesmente como ela é, sem artifícios, fará sempre coisas pobres e de pouco gosto. O que se chama de exagero nas cores e nas luzes é fruto de um profundo conhecimento do valor das cores, e uma admirável habilidade que faz os objetos pintados parecerem mais reais (se é que se pode dizer isto) do que os verdadeiros. É nesse sentido que se pode dizer que nos quadros de Rubens a arte está acima da natureza, a qual parece, nessas circunstâncias, não ser mais que uma cópia das obras desse grande pintor. E se, depois de bem examinadas, as coisas não se revelam exatas, como se supõe que deveriam ser, o que importa, afinal, contanto que sejam semelhantes? A finalidade da pintura é antes iludir os olhos do que vencer a razão.

Este artifício sempre parecerá maravilhoso nas grandes obras, pois é ele que, nas grandes distâncias proporcionais à grandeza dos quadros, sustenta o caráter dos objetos particulares e de todo o conjunto; sem ele, ao nos afastarmos da obra, a obra se afasta do verdadeiro e cai na insipidez da pintura ordinária. É nessas grandes obras que se vê que Rubens foi mais feliz e sensível no uso desse sábio exagero, principalmente para aqueles que são capazes de dar atenção e examinar esse artifício, pois para quem pouco conhece do assunto, nada pode ser menos evidente. [...]

Fonte: Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1704, reeditado pela Gallimard, col. Tel, 1989.

Denis Diderot

(1713-1784)

Ensaio sobre a pintura

(1766)

Consciente da necessidade de expor os princípios em que se baseia para julgar as obras de seus contemporâneos, Diderot¹ anuncia a seus leitores, no final de seu texto *Salão de 1765*, sua intenção de oferecer-lhes "um pequeno tratado de pintura": "Após ter descrito e julgado de quatrocentos a quinhentos quadros, apresentaremos agora as nossas razões; devemos essa satisfação aos artistas que maltratamos bem como às pessoas a quem estas folhas se destinam; talvez uma maneira de suavizar a severa crítica que fizemos de várias produções seja expor francamente os motivos pelos quais se deveria confiar em nossos julgamentos. Com essa finalidade, ousaremos oferecer-lhes um pequeno Tratado de Pintura e falar, ao nosso modo e na medida dos nossos conhecimentos, do desenho, da cor, da maneira, do claro-escuro, da expressão e da composição". Redigido nos primeiros meses de 1766, o texto foi enviado a Grimm,² que o publicou no mesmo ano, em três números da *Correspondance littéraire*. Acrescido de novos capítulos escritos posteriormente, o tratado foi publicado pela primeira vez em 1795, com o título de *Ensaio sobre a pintura*, acompanhado do *Salão de 1765*. O livro obteve sucesso imediato. Foi traduzido já no ano seguinte na Alemanha, onde suscitou uma rea-

¹ Sobre Diderot, ver o volume 1, *O mito da pintura*.

² Trata-se do escritor e crítico alemão Melchior Grimm, redator da *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, obra em 17 volumes, editada entre 1812 e 1813.

ção entusiástica entre a maioria dos leitores, notadamente Goethe, que logo o enviou a Schiller. "Pus-me a ler Diderot e estou encantado", escreveria a Goethe este último. "Cada palavra é um raio de luz que ilumina os segredos da arte."³

"Minhas pequenas idéias sobre a cor" é precedido por "Meus extravagantes pensamentos sobre o desenho", texto no qual Diderot critica energeticamente o ensino acadêmico: "Todas essas posições acadêmicas, forçadas, preparadas, arranjadas; todas essas ações, fria e canhestramente expressas por um pobre-diabo, e sempre pelo mesmo pobre-diabo, pago para vir três vezes por semana se despir e deixar-se amanequinar por um professor, o que têm elas de comum com as posições e as ações da natureza?". À imitação dos mestres ou dos modelos antigos ensinada na Academia, Diderot opõe a imitação da natureza; às delicadezas da maneira, a força da verdade: "Não haveria de modo algum maneira, nem no desenho, nem na cor, se se imitasse escrupulosamente a natureza. A maneira vem do mestre, da academia, da escola e mesmo do *antique*." É esse gosto pela natureza e pela verdade que o leva a preferir os grandes coloristas aos excelentes desenhistas. Só a cor é verdadeira: "É sempre a natureza e a verdade", escreve sobre dois pequenos quadros de Chardin no *Salão de 1759*. E, no *Salão de 1763*: "Para olhar os quadros dos outros, parecé que preciso fabricar-me olhos; para ver os de Chardin, não preciso senão conservar os olhos que a natureza me deu e servir-me bem deles".

Minhas pequenas idéias sobre a cor

É o desenho que dá forma aos seres; é a cor que lhes dá a vida. Eis o sopro divino que os anima.

³ Passada essa primeira reação entusiástica, Goethe e Schiller manifestariam algumas reservas em relação ao texto de Diderot.

Somente os mestres na arte são bons juízes do desenho, mas todo mundo pode julgar da cor.

Não faltam excelentes desenhistas; mas há poucos grandes coloristas. O mesmo se dá na literatura; cem frios lógicos para um grande orador; dez grandes oradores para um poeta sublime. Um grande interesse faz despontar subitamente um homem eloqüente; diga o que disser Helvétio, ninguém fará dez bons versos, mesmo sob pena de morte.⁴

Meu amigo, transportai-vos para um ateliê; olhai o artista trabalhar. Se o vedes arranjar bem simetricamente suas tintas e meias-tintas em todo o derredor de sua paleta, ou se um quarto de hora de trabalho não confundiu toda essa ordem, pronunciai ousadamente que este artista é frio e que ele não fará nada que valha. É o par de um grave e pesado erudito que necessita de uma certa passagem, que sobe na sua escada, pega e abre seu autor, vem para a sua escrivania, copia a linha de que precisa, volta a subir na escada e recoloca o livro no lugar. Não é o procedimento do gênio.

Aquele que possui o sentimento vivo da cor tem os olhos pregados na tela; sua boca está entreaberta; ele ofega; sua paleta é a imagem do caos. É neste caos que ele molha o seu pincel; e ele tira daí a obra de sua criação, quer os pássaros e os matizes de que a plumagem deles é tingida, quer as flores e seu aveludado, quer as árvores e seus diferentes verdores, quer o azul do céu, quer o vapor das águas que as embacia, quer os animais, quer os longos pêlos, quer as manchas variadas de sua pele, quer o fogo com que seus olhos cintilam. Ele se ergue, se afasta, lança uma vista d'olhos sobre a sua obra; volta a sentar-se; e vós ides

⁴ Helvétio sustentava que o gênio resultava de circunstâncias históricas favoráveis e decorria da educação. Ver *Do espírito*.

ver nascer a carne, o tecido de lá, o veludo, o damasco, o tafetá, a musselina, a tela, o pano grosseiro; vereis a péra amarela e madura tombar da árvore, e a uva verde presa ao cepo.

Mas por que há tão poucos artistas que sabem produzir a coisa na qual todo o mundo se entende? Por que tal variedade de coloristas, enquanto a cor é uma na natureza? A disposição do órgão tem a ver com isto, sem dúvida. O olho delicado e fraco não será amigo das cores vivas e fortes. Ao homem que pinta repugnará introduzir em seu quadro os efeitos que o ferem na natureza. Ele não apreciará nem os vermelhos brilhantes, nem os grandes brancos. Semelhante à tapeçaria com que ele cobrirá as paredes de seu aposento, sua tela será colorida de um tom fraco, doce e terno; e comumente ele vos restituirá pela harmonia o que ele vos recusará em vigor. Mas por que o caráter, o humor mesmo do homem não influiriam em seu colorido? Se o seu pensamento habitual é triste, sombrio e negro; se faz sempre noite em sua cabeça melancólica e em seu lúgubre ateliê; se ele bane o dia de seu aposento; se ele busca a solidão e as trevas, não teréis razão de esperardes uma cena vigorosa talvez, mas obscura, terna e sombria? Se ele é ictérico, e se ele vê tudo amarelo, como há de impedir-se de lançar sobre a sua composição o mesmo véu amarelo que seu órgão viciado lança sobre os objetos da natureza e que o entristece quando vai comparar a árvore verde que ele tem na sua imaginação com a árvore amarela que ele tem sob seus olhos?

Ficai certos de que um pintor se mostra em sua obra tanto ou mais do que um literato na sua. Acontecer-lhe-á uma vez sair de seu caráter, vencer a disposição e o pendor de seu órgão. É como o homem taciturno e mudo que alça uma vez a voz: efetuada a explosão, recai em seu estado natural, o silêncio. O artista triste, ou nascido com um órgão

fraco, produzirá uma vez um quadro vigoroso na cor; mas não tardará a retornar a seu colorido natural.

Mais uma vista d'olhos, se o órgão é afetado, qualquer que seja sua afecção, este espalhará sobre todos os corpos, interporá entre eles e ele um vapor que murchará a natureza e sua imitação.

O artista que pega uma cor de sua paleta, nem sempre sabe o que ela produzirá no seu quadro. Com efeito, ao que compara ele esta cor, esta tinta em sua paleta? A outras tintas isoladas, a cores primitivas. Ele faz o melhor possível: ele a observa lá onde a preparou e a transporta pela idéia para o lugar onde deve ser aplicada. Mas quantas vezes não lhe acontece enganar-se nessa apreciação! Passando da paleta à cena inteira da composição, a cor é modificada, atenuada, realçada, e muda totalmente de efeito. Então, o artista tateia, maneja, remaneja, atormenta sua cor. Neste trabalho, sua tinta se torna um composto de diversas substâncias que reagem mais ou menos umas sobre as outras, e cedo ou tarde se desacordam.

Em geral, portanto, a harmonia de uma composição será tanto mais durável quanto mais o pintor tiver estado seguro do efeito de seu pincel; tiver pintado mais desassombradamente, mais livremente; tiver remanejado, atormentado menos sua cor; a tiver empregado de forma mais simples e mais franca.

Vemos quadros modernos perderem sua concordância em pouquíssimo tempo; vemos outros antigos que se conservaram frescos, harmoniosos e vigorosos, apesar do lapso do tempo. Esta vantagem me parece ser mais a recompensa do fazer do que o efeito da qualidade das cores.

Nada, em um quadro, chama tanto quanto a cor verdadeira; ela fala ao ignorante assim como ao sapiente. Um meio-conhecedor passará sem deter-se diante de uma obra

prima de desenho, de expressão, de composição; o olho já mais negligenciou o colorista. [...]

Foi dito que a mais bela cor que houve no mundo era este rubor amável com que a inocência, a juventude, a saúde, a modéstia e o pudor coloriam as maçãs do rosto de uma jovem; e foi dito uma coisa que era não somente fina, tocante e delicada, mas verdadeira; pois é a carne que é difícil de pintar; é este branco untuoso, igual sem ser pálido nem mate; é esta mescla de vermelho e azul que transpira imperceptivelmente; é o sangue, a vida que fazem o desapego do colorista. Aquele que adquiriu o sentimento da carne, deu um grande passo; o resto não é nada comparado a isso. Milhares de pintores morreram sem ter sentido a carne; outros milhares morrerão sem tê-la sentido.

A diversidade de nossos tecidos e de nossos panjamentos não contribui para aperfeiçoar a arte de colorir. Há um prestígio do qual é difícil garantir-se, é o de um grande harmonista. Não sei como eu vos expressarei claramente o meu pensamento. Eis numa tela uma mulher vestida de cetim branco; cobri o resto do quadro e olhai apenas a vestimenta; talvez o cetim vos pareça sujo, mate, pouco verdadeiro; mas restitui esta mulher ao meio dos objetos de que ela está cercada e ao mesmo tempo o cetim e sua cor retomarão o seu efeito. É que todo o tom é demasiado fraco; mas cada objeto perdendo-o proporcionalmente, o efeito de cada um vos escapa: ele é salvo pela harmonia. É a natureza vista ao cair do dia.

O tom geral da cor pode ser fraco sem ser falso. O tom geral da cor pode ser fraco sem que a harmonia seja destruída; ao contrário, é o vigor de colorido que é difícil de aliar com a harmonia.

Tornar branco e tornar luminoso são duas coisas muito diversas. Aliás, quando tudo é igual entre duas compo-

sições, a mais luminosa vos agrada seguramente mais; é a diferença entre o dia e a noite.

Qual é, pois, para mim o verdadeiro, o grande colorista? É aquele que tomou o tom da natureza e dos objetos bem iluminados e que soube conciliar seu quadro. [...]

Vós poderíeis crer que, para se fortalecer na cor, um pouco de estudo dos pássaros e das flores não prejudicaria. Não, meu amigo; jamais esta imitação dará a sensação da carne. Vede o que Bachelier⁵ se tornou, quando perdeu de vista sua rosa, seu junquilha e seu cravo. Proponde à Sra. Vien⁶ fazer-lhe um retrato e levou este retrato em seguida a La Tour.⁷ Mas não, não o levou a ele; o traidor não julgou nenhum de seus confrades à altura para lhe dizer a verdade. Proponde-lhe antes, a ele que sabe como pintar a carne, pintar um tecido, um céu, um cravo, uma ameixa com seu vapor, um péssago com sua lanugem e vereis com que superioridade ele se safa. E este Chardin,⁸ por que a gente toma as suas imitações de seres inanimados pela natureza mesma? É que ele cria carne quando lhe apraz.

Mas o que acaba por deixar louco o grande colorista é a vicissitude dessa carne; é que ela se anima e emurchece de um piscar de vista a outro; é que, enquanto o olho do artista está preso à tela e o seu pincel se dedica a me repre-

⁵ Jean-Jacques Bachelier (1724-1806), pintor de flores e temas históricos. (N. do T.)

⁶ Sra. Vien, Marie-Thérèse Reboul (1728-1805), pintora, esposa do pintor Joseph-Marie Vien (1716-1809), de quem foi aluna. (N. do T.)

⁷ Maurice Quentin de La Tour (1704-1788), pintor, amigo íntimo de Diderot. (N. do T.)

⁸ Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), pintor de gênero e de naturezas-mortas. (N. do T.)

sentar, eu passo; e, quando ele vira de novo a cabeça, não me reencontra. É o Abade Le Blanc⁹ que se apresentou à minha idéia; e eu bocejei de tédio. É o Abade Trublet¹⁰ que se mostrou; e eu tenho o ar irônico. É meu amigo Grimm (1723-1807) ou minha Sofia¹¹ que me apareceram; e meu coração palpitou, e a ternura e a serenidade se espalharam sobre o meu rosto; a alegria me sai pelos poros da pele, o coração se dilatou, os pequenos reservatórios sanguíneos oscilaram e a tinta imperceptível do fluido que escapou derramou por todos os lados o encarnado e a vida. Os frutos, as flores mudam sob o olhar atento de La Tour e de Bachelier. Que suplício não é, pois, para eles o rosto do homem, esta tela que se agita, se move, se estende, se detém, se colore, se empana conforme a multidão, infinita, das alternativas deste sopro ligeiro e móvel que se chama alma!

Mas eu ia esquecendo de vos falar da cor da paixão; eu estava, no entanto, muito perto. Não tem cada paixão a sua? É ela a mesma em todos os instantes de uma paixão? A cor tem suas nuances na cólera. Se ela inflama o rosto, os olhos ficam ardentes; se ela é extrema e se ela aperta o coração em lugar de distendê-lo, os olhos se extraviam, a palidez se espalha sobre a fronte e sobre as maçãs das faces,

⁹ Jean-Bernard Le Blanc (1707-1781), abade, autor e protegido de Madame Pompadour, tido como bajulador dos poderosos e insolente com os outros mortais. (N. do T.)

¹⁰ Nicolas-Charles-Joseph Trublet (1697-1770), abade, gramático e estilista, membro do partido devoto, detestado por Voltaire e Diderot. (N. do T.)

¹¹ Trata-se de Louise-Henriette Volland (1716-1784); mulher inteligente e culta; daí ser chamada Sophie por Diderot, com quem manteve longa ligação amorosa e trocou rica correspondência. (N. do T.)

os lábios tornam-se trêmulos e alvacentos. Uma mulher guarda a mesma tonalidade na espera do prazer, nos braços do prazer e ao sair de seus braços! Ah!, meu amigo, que arte é a da pintura! Eu acabo em uma linha aquilo que o pintor esboça a custo em uma semana; e sua desgraça é que ele sabe, vê e sente como eu, e não pode expressá-lo e satisfazer-se; é que o sentimento impelindo-o para a frente, engana-o sobre o que ele pode fazer e o faz estragar uma obra-prima: ele estava, sem duvidar disto, no derradeiro limite da arte.

Fonte: Denis Diderot, *Obras II: Estética, poética e contos*, organização, tradução e notas de J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 2000, pp. 167-72.