

# A ARTE DE DESCREVER

A ARTE HOLANDESA NO SÉCULO XVII

Svetlana Alpers

Tradução de Antonio de Pádua Danesi



edusp

Copyright © 1983 by The University Press of Chicago

Título do original em inglês:

*The Art of Describing*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Alpers, Svetlana

A Arte de Descrever : A Arte Holandesa no Século XVII /  
Svetlana Alpers ; tradução Antonio de Pádua Danesi. – São Paulo  
: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

Título original: The art of describing.

ISBN: 85-314-0464-9

1. Pintura holandesa 2. Pintura moderna – Séculos 17 e 18 –  
Holanda I. Título.

98-3574

CDD-759.9492

---

Índices para catálogo sistemático:

1. Pintores holandeses : Apreciação crítica 759.9492

Direitos em língua portuguesa reservados à

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo  
Av. Prof. Luciano Gualberto, Travessa J, 374  
6º andar – Ed. da Antiga Reitoria – Cidade Universitária  
05508-900 – São Paulo – SP – Brasil Fax (011) 818-4151  
Tel. (011) 818-4008 ou 818-4150  
www.usp.br/edusp – e-mail: edusp@edusp.usp.br

Printed in Brazil 1999

Foi feito o depósito legal

## 1. CONSTANTIJN HUYGENS E “O NOVO MUNDO”

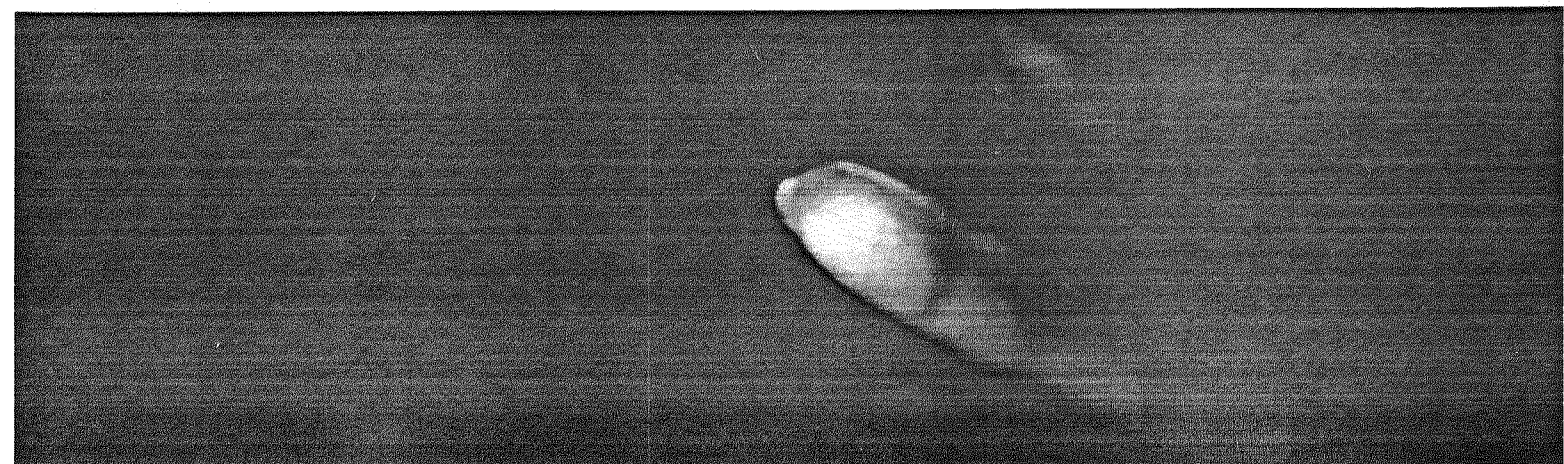
É um lugar-comum dizer que se despenderam poucas palavras sobre arte na Holanda do século XVII. Se alguém quiser saber o que os holandeses pensavam a respeito das imagens que eles próprios produziam, compravam e contemplavam, terá de se ater a uma parca documentação: as sete cartas preservadas de Rembrandt comparadas às centenas de Rubens; Vermeer não se mostra senão indiretamente, através dos documentos legais que se relacionam com sua família; listas de artistas feitas em suas cidades natais, por vezes amplificadas com modestas observações adicionais e que são parte das publicações comemorativas consagradas a cidades específicas. Os tratados teóricos holandeses subscrevem, pelo menos nominalmente, noções de arte desenvolvidas e praticadas fora da Holanda — na França e na Itália. Temos poucas informações acerca do comissionamento de obras, porquanto a grande maioria delas era produzida para o merca-

do, ou melhor, para os mercados. Eram vendidas ou na loja do pintor, ou em barracas de quermesse ou, se assumissem a forma de gravuras, num livreiro dedicado ao comércio de mapas, livros e gravuras impressas. Obras de arte são registradas em inventários segundo categorias temáticas (como *paisagem*, *cozinha*, *banquete* ou *companhia*) que dão uma idéia muito pálida de como a arte era percebida, usada ou entendida. O fato de a arte holandesa ser quase sempre independente dos textos, que constituíam a base das pinturas históricas, tornava-as também independentes do comentário. Tinha razão Reynolds quando se queixava de que é impossível contar a história da arte holandesa: tudo o que se pode fazer é contemplá-la. Uma causa da atração que as inscrições em livros emblemáticos exerceram sobre os intérpretes modernos é que, até certo ponto, elas nos facultam algum acesso verbal a obras quanto ao mais silenciosas<sup>1</sup>.

Um rico e surpreendente testemunho sobre a maneira como os holandeses concebiam as imagens são os escritos de Constantijn Huygens. Por muito tempo os historiadores da arte citaram a *Autobiografia* de Huygens em função de sua precoce defesa de Rembrandt e de seu gosto pelos artistas holandeses da época. Ignoraram porém um tipo totalmente diverso de preocupação com as imagens, que se pode detectar no mesmo texto e em outros escritos de Huygens. Constantijn Huygens (1596-1687) era filho do secretário do primeiro governador de província da nova República Holandesa e sucedeu a seu pai nesse cargo<sup>2</sup>. Combinou

1. Para um estudo sólido e minucioso das palavras usadas para mencionar os pintores e suas pinturas nos manuais e inventários holandeses da época, ver Lydia de Pauw-de Veen, "De begrippen 'schilder', 'schilderij' en 'schilderen' in de zeventiende eeuw", *Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie, Klasse der Schone Kunsten*, 31, n. 22, 1969. As pesquisas do economista J. M. Montias sobre a produção e o consumo de arte na Holanda estão acrescentando muito a nossa compreensão do modo como operava o mercado de arte. Mas os estudiosos de arte devem ainda considerar como a função das imagens como mercadorias lhes afetava a aparência e a maneira como eram vistas na época. Ver J. M. Montias, *Artists and Artisans in Delft in the Seventeenth Century: A Socio-Economic Analysis*, Princeton University Press, 1982.

2. O mais inteligente estudo geral de Constantijn Huygens é ainda o de Rosalie L. Colie, *Some Thankfulness to Constantine*, Haia, Martinus Nijhoff, 1956. Para os primeiros dias de Huygens na Inglaterra, ver A. G.



o serviço ao Estado e a ortodoxia religiosa com uma variedade de aptidões artísticas e intelectuais. O alaúde, os globos, o compasso e a planta arquitetônica que se vêem ao seu lado no retrato de Thomas de Keyser (Fig. 1) indicam apenas alguns dos interesses e talentos de Huygens. Versado nos clássicos, escritor, poeta e tradutor de Donne, sua biblioteca chegava a quase metade do tamanho da que possuía o rei da França. Muito viajado, ainda jovem Huygens foi convidado para tocar alaúde diante do rei inglês. Profundamente interessado, tanto pela arte como pela ciência da época, foi ele quem impulsionou a carreira de seu famoso filho Christiaan. Huygens não era um holandês comum, mas há muita verdade na afirmação de Huizinga, segundo a qual, para entender a Holanda é necessário ler Huygens. Quando o lemos, o que nos impressiona é menos a estatura que a amplitude do homem. É uma amplitude que permite a Huygens abarcar e revelar em seus escritos muito do que estava em voga no seu mundo.

Em 1629, aos trinta e três anos de idade, tendo percorrido pouco mais de um terço da jornada de sua longa vida, Huygens consagrou-se à tarefa de lançar por escrito a história de sua vida até então. Esse fragmento autobiográfico foi escrito em latim e permaneceu inédito até ser descoberto em fins do século XIX<sup>3</sup>. A família de Huygens e sua educação, que seu pai fundiu nos moldes

H. Bachrach, *Sir Constantine Huygens and Britain: 1596-1687: A Pattern of Cultural Exchange*, vol. 1, 1596-1619, Leiden University Press, 1962; Londres, Oxford University Press, 1962. Bachrach continuou a trabalhar sobre Huygens e um trecho de seu próximo livro está incluído na publicação do recente simpósio sobre o filho de Huygens, Christian. Ver A. G. H. Bachrach, "The Role of the Huygens Family in Seventeenth-Century Dutch Culture", *Studies on Christian Huygens*, Lisse, Swets and Zeitlinger B. V., 1980), pp. 27-52. Para edições modernas dos poemas e cartas de Constantijn Huygens, ver *De gedichten van Constantijn Huygens*, J. A. Worp (ed.), 8 vols., Groningen, Wolters, 1892-1898, e *De briefwisseling van Constantijn Huygens*, J. A. Worp (ed.), Haia, Martinus Nijhoff, 1911-1918.

3. O manuscrito latino, escrito entre 11 de maio de 1629 e abril de 1631, encontra-se hoje na Royal Library de Haia. O texto completo foi publicado por J. A. Worp, "Fragment eener Autobiographie van Constantijn Huygens", em *Bijdragen en Mededeelingen van het historisch Genootschap*, 18:1-22, Utrecht, 1897. Minhas referências serão a essa transcrição. Para uma tradução holandesa publicada pela primeira vez em 1946 e recentemente reeditada, ver A. H. Kan, *De Jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf beschreven*, Roterdã, Ad. Donker, 1971.



1. Thomas de Keyser, *Constantijn Huygens e seu Assistente*, 1627, com a permissão dos Curadores da National Gallery, Londres.

aristocráticos internacionais da época, deu forma ao seu relato. Assim, o adestramento no desenho figura ao lado da língua, da literatura, da matemática, da leitura e mesmo da dança. O texto de Huygens pode ser lido, em certos aspectos, como um manual pedagógico. Difere das autobiografias contemporâneas, nas quais autores aristocráticos, como *Sir Kenelm Digby*, dão pouco espaço à educação e dedicam-se, pelo contrário, ao romance da vida. Mas Huygens aproveita a oportunidade que lhe é dada pelo tema educacional para vários comentários e digressões que estão entre as partes mais interessantes do fragmento<sup>4</sup>.

Conhecimento e amor pela arte mesclam-se com chauvinismo na passagem, tantas vezes citada, em que Huygens fala de sua educação artística e explica a arte e os artistas da Holanda de seu tempo<sup>5</sup>. Escrevendo sobre sua própria educação, Huygens se queixa especificamente de que seu artista preferido, o vizinho e velho amigo da família Jacques de Gheyn II, não quis ser seu professor. Daí que ele não tenha tido a oportunidade de aprender a arte de representar rapidamente as formas e outros aspectos das árvores, rios, colinas etc., que os setentrionais — como Huygens afirma, e com razão — fazem melhor ainda que os antigos. Em vez disso, Huygens estudou com Hondius, gravador cujos traços duros e rígidos eram mais adequados para representar colunas, mármore e estruturas estáticas do que coisas móveis, como grama e folhagem, ou o encanto das ruínas. Em sua avaliação dos artistas holandeses, Huygens reconhece e elogia em particular as habilidades dos retratistas e paisagistas setentrionais. Diz ele, com agudeza, que esses artistas conseguem representar até mesmo o calor do sol e o movimento das brisas. Mas, embora elogiando a perfeição única dessas representações naturais, Huygens jamais questiona a tradição artística mais antiga, estabelecida. E, sem embargo de

4. Para a natureza dos escritos autobiográficos da época, ver Paul Delany, *British Autobiography in the Seventeenth Century*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1969.

5. "Fragment eener Autobiographie", pp. 63 e ss.

sua refinada compreensão dos pintores holandeses, ele concede a Rubens a palma de maior artista da época.

O fato de Rubens, que viveu em Flandres, ser considerado por um holandês como artista nativo nos dá uma idéia do panorama político da Holanda setentrional. Além de revelar sua predileção por Rubens, isso mostra a concepção artística de Huygens. Obviamente, ele avalia a chamada pintura histórica como a mais alta forma de realização artística. É igualmente notável que Huygens distinga Rembrandt como um futuro grande artista — notável tanto em vista da natureza idiossincrática dos talentos de Rembrandt como em razão de seus começos incertos: os primeiros trabalhos de Rembrandt não foram nada promissores. Mas esse juízo ainda alinha-se a uma tendência voltada para a pintura histórica. A hiperbólica assertiva de Huygens de que a Grécia antiga e a Itália seriam suplantadas pelo filho imberbe de um moleiro holandês é feita não para questionar, senão para aceitar o valor e as realizações da grande tradição da arte tal como ela era vista na época. Em harmonia com isso ele recomendou, embora em vão, que Rembrandt fosse à Itália para ver as obras de Rafael e Michelangelo. A arguta distinção que Huygens faz entre a expressividade de Rembrandt e o vigor das figuras produzidas por Lievens, seu colega de estúdio, está implícita nos próprios termos em que a grande tradição era convencionalmente discutida. Huygens atuava com frequência movido por essas convicções. Nos anos de 1630 e 1640 ele negociava com Rembrandt, em nome do governador, com vistas a uma série de quadros representando a Paixão de Cristo, e na metade do século juntou forças com o arquiteto Jacob van Campen, um dos fundadores do classicismo holandês, para trabalhar no programa alegórico das decorações que celebravam a Casa de Orange no Huis ten Bosch.

Essa concepção tradicional da arte só se mantém nas passagens que Huygens dedicou à sua educação artística e aos artistas contemporâneos. Os historiadores da arte não deram maior



atenção ao resto da *Autobiografia*. A longa seção sobre arte foi extraída do resto do recém-descoberto manuscrito e, acompanhada de uma tradução holandesa, foi a primeira parte a ser publicada. Especialmente preparada em proveito dos historiadores da arte, ela precedeu a publicação do texto latino completo. A tradução mais recentemente publicada da tradução holandesa incluiu um apêndice especial sobre Huygens como crítico de arte, baseado mais uma vez nessa seção especial<sup>6</sup>. No entanto, se observarmos como as imagens e seus autores são invocados em outras partes da *Autobiografia*, encontraremos coisas surpreendentes. Huygens adota uma postura totalmente diversa com respeito à tradição em geral e oferece-nos uma compreensão diferente da natureza das pinturas holandesas. É exatamente por ser ele conhecido como figura cultural classicamente orientada e humanisticamente engajada que o seu outro lado é tão surpreendente. E, se o que nos interessa são os quadros, parece-me que os holandeses eram preeminentes naquele aspecto da produção pictórica que correspondia, falando de modo geral, aos interesses não-humanísticos, científicos, de Huygens.

A *Autobiografia* contém uma passagem de extravagante louvor às obras de dois homens a quem Huygens saúda como os maiores pensadores de seu tempo, Francis Bacon e Cornelis Drebbel:

“Sempre tive o maior apreço por esses dois homens que ofereceram em meu tempo a crítica mais excelente às inúteis idéias, teoremas e axiomas que, como eu disse, os antigos possuíam”. [Veterum, quae dixi, inanium notionum, theorematum, axiomatum censores praestantissimos duos aetate mea suspexi]<sup>7</sup>.

6. A seção selecionada sobre arte foi publicada pela primeira vez por J. A. Worp, “Constantijn Huygens over de schilders van zijn”, *Oud Holland*, 9:106-136, 1891. A. J. Kan, *De Jeugd van Constantijn Huygens*, pp. 141-147, inclui um ensaio de G. Kamphuis, “Constantijn Huygens als kunstcriticus”. Para um comentário ponderado sobre essa seção do texto de Huygens, ver Seymour S. Slive, *Rembrandt and his Critics*, Haia, Martinus Nijhoff, 1953. pp. 9-26.

7. Worp, “Fragment eener Autobiographie”, p. 112.

Huygens conheceu, em uma das três primeiras viagens que fez à Inglaterra, o filósofo inglês — a quem disse venerar com sagrado respeito — e o experimentador holandês. Ambos se situavam fora do programa educacional que seu pai lhe preparara. A certa altura, Huygens precisou inclusive defender Drebbel contra a acusação, feita por seu pai, de que era feiticeiro. Drebbel, inventor e antigo *entertainer* da corte inglesa, era de fato uma figura bastante curiosa.<sup>8</sup> Fabricou microscópios, inventou uma máquina que seria capaz de manter-se em perpétuo movimento, criou um clavicórdio que tocava sozinho e construiu um submarino com o qual mergulhou nas águas do Tâmis, para deleite e pasmo da corte, mas que se revelou inútil ao ser experimentado como arma contra os franceses no cerco de La Rochelle. Parte necromante, parte experimentalista, de um tipo muito freqüente na época, Drebbel chocou os seus contemporâneos como charlatão e pessoa indigna de confiança, e também como homem prodigioso e inventivo — em suma, como impostor ou inventor. Não é irrelevante para a nossa discussão da arte holandesa o fato de que, enquanto Huygens considerava Drebbel admirável e suas descobertas fascinantes, Rubens mostrava-se suspicaz e refratário. Numa carta de 1629 ao célebre erudito Peiresc, um amigo com quem compartilhava interesses pela Antiguidade e pela ciência, o pintor flamengo nos diz ter visto Drebbel numa rua de Londres. Com base nessa visão e na natureza de suas obras, Rubens sugere ironicamente que ele devia parecer maior visto a certa distância do que de perto. Diferentemente de Huygens, Rubens considera o aparelho de movimento perpétuo uma bobagem, e mostra-se totalmente desinteressado por seu microscópio. Mas, sempre cavalheiro, ele se interrompe e diz que se deve tomar cuidado para não confiar nos boatos ao criticar uma pessoa de quem não se gosta. Num sentido profundo, nem o tipo de homem nem as suas experiências tinham qualquer atrativo

8. Sobre Drebbel, ver Gerrit Tierie, *Cornelis Drebbel*, Amsterdã, H. J. Paris, 1932, e L. E. Harris, *The Two Netherlanders: Humphrey Bradley and Cornelis Drebbel*, Leiden, E. J. Brill, 1961.

para Rubens. A visão de mundo de Drebbel, técnica e manipuladora, acha-se em flagrante contraste com os interesses textuais e pictóricos de Rubens<sup>9</sup>.

A ligação de Drebbel com o mundo da arte holandesa vinha de longe. Em sua mocidade ele estudara em Haarlem com Goltzius, artista de proa da geração anterior, e se casara com a irmã caçula deste. Fez um mapa de sua cidade natal, Alkmaar, em 1597, ao mesmo passo que se voltava para a criação de relógios, sistemas de fornecimento de água e chaminés com desenhos aperfeiçoados. As relações entre as artes e as tentativas de uma nova tecnologia experimental dedicada ao controle da natureza estavam bem consolidadas na Holanda. O estatuto destes esforços, porém, era por vezes suspeito. Embora elogiando os experimentos de Drebbel, Huygens criticava acerbamente o flerte de Goltzius com o que ele chamava de “a loucura” da alquimia. Curiosamente, entretanto, Huygens não faz menção alguma ao interesse de De Gheyn por pesquisas similarmente questionáveis. Distinções entre verdade e loucura nem sempre se fazem com facilidade. Nas obras de De Gheyn deparamo-nos com justaposições de imagens que parecem expor esse problema. Um eremita-bernardo, por exemplo, desenhado em todos os seus eriçados pormenores, ao lado de uma espécie de sabá de feiticeiras, coloca em termos pictóricos a complexa relação entre curiosidade e imaginação (Fig. 2).

A promoção de Drebbel por Huygens alcança o seu clímax quando ele descreve a ocasião em que olhou através do microscópio de Drebbel. Segundo ele, a princípio, as pessoas que olham através da lente nada vêem. (De fato, essa é uma descrição correta do que ocorre quando se olha através da diminuta e imperfeita lente de um microscópio manual do século XVII.) Em seguida, elas bradavam que podiam ver coisas incríveis. É um novo teatro da natu-

9. Charles Ruelens e Max Rooses, *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, 6 vols., Antuérpia, 1887-1909, 5:153. A carta está publicada em Ruth Magurn, *The Letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge, Harvard University Press, 1955, pp. 322-323.



2. Jacques de Gheyn, *Eremita-bernardo e Bruxaria* (pena, tinta e aquarela), Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

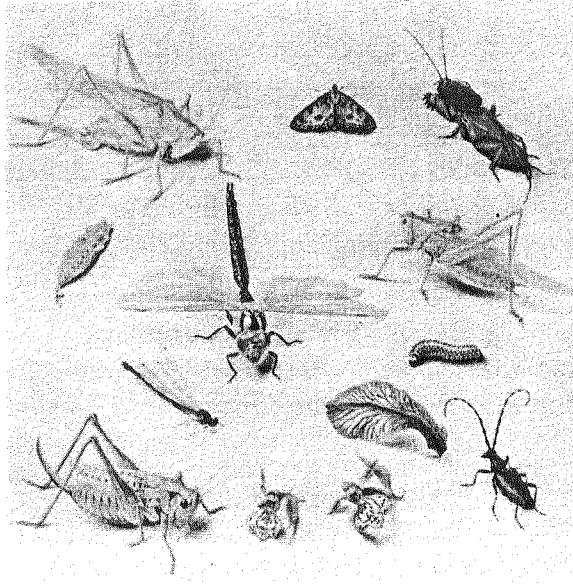
reza, um outro mundo. Se De Gheyn tivesse vivido mais, escreve Huygens, poderia ter usado seu fino pincel para pintar aquelas coisinhas, aqueles insetos vistos na lente. Tais desenhos seriam então gravados e as gravuras reunidas num livro que ele intitularia *O Novo Mundo*:

Na verdade, objetos materiais que até agora eram classificados como átomos, uma vez que se subtraíam à vista humana, apresentavam-se tão nitidamente aos olhos do observador que, mesmo as pessoas totalmente inexperientes, que olham para coisas que nunca tinham visto, queixam-se, a princípio, de não estarem vendo nada, mas logo depois gritam que estão vislumbrando, com seus olhos, objetos maravilhosos. Porque, de fato, tudo isso diz respeito a um novo teatro da natureza, a um outro mundo, e se ao nosso venerado predecessor De Gheyn houvesse sido concedida uma vida mais longa, creio que ele teria avançado até o ponto para o qual comecei a impelir as pessoas — não contra a vontade delas —, a saber, a retratar os mais diminutos objetos e insetos

com uma pena mais fina, e depois reunir esses desenhos num livro que receberia o título de *O Novo Mundo*, a partir do qual exemplos poderiam ser gravados em metal.

[Corpora nempe, quorum inter atomos hactenus aestimatio fuit, omnem humanam aciem longe fugientia, inspectanti oculo tam distincte obiecit, ut, cum maxime vident imperiti, quae nunquam videre, nihil se videre questi primo, mox, incredibilia oculis usurpare clamitent. Revera enim istud novo in theatro naturae, alio in terrarum orbe versari est et, si Geinio patri diuturnior vitae usus obtigisset, aggressurum fuisse credo, quo impellere hominem non invitum coeperam, minutissima quaeque rerum et insectorum delictiore penicillo exprimere compilatisque in libellum, cuius aeri exemplaria incidi potuissent, Novi Orbis vocabulum imponere]<sup>10</sup>.

Huygens olha através de uma lente e procura um quadro. Ao procurar um bom artista para representar o que vê através de uma lente microscópica, ele pressupõe que a pintura se presta a uma função descritiva. Ela não está presa a conhecimentos recebidos e consagrados, mas a novas visões de um tipo muito individual. De Gheyn era um artista que desenhava tanto a flora como a fauna em seus mais ínfimos pormenores (Fig. 3), e Huygens busca ligar



3. Jacques de Gheyn, página de um livro de desenhos (aquarela sobre velino), Fondation Custodia (col. Frits Lugt), Institut Néerlandais, Paris.

essas habilidades à nova tecnologia óptica e aos conhecimentos obtidos graças a elas. O que é interessante para nós, contempladores de imagens, é a imediata conexão que Huygens estabelece entre a nova tecnologia e os conhecimentos hauridos numa imagem. Essa invocação das habilidades de De Gheyn é respaldada por certa concepção da pintura e da vista: desenhamos aquilo que vemos e, inversamente, ver é desenhar. Há uma suposta identidade entre o ato de ver e o artifício de desenhar que se concretiza na imagem do artista.

Ao considerarmos o tipo de imagens que Huygens espera obter, nossa atenção se volta para coisas sobre a arte holandesa que parecem tão óbvias que as temos como certas. A arte como registro da imagem na lente envolve qualidades que levaram os comentadores a considerar a arte holandesa como uma descrição do mundo extraordinária e pacientemente executada. O simples fato de convocar De Gheyn para desenhar o que está na lente não constitui base suficiente para uma explicação geral da arte holandesa. Mas essa e outras passagens correlatas dos escritos de Huygens sugerem certo espaço cultural, que foi, na época, ocupado por imagens holandesas.

A arte, como nos mostrou Clifford Geertz, é parte integrante de um sistema cultural. Diz ele que o tipo de presença que a arte tem não é um fato absoluto, evocável em termos estéticos universalmente válidos; é, ao contrário, um fato localmente específico:

A definição de arte em qualquer sociedade nunca é totalmente intra-estética, e na verdade só o é de maneira rara e marginal. O maior problema apresentado pelo estranho fenômeno da força estética, em qualquer forma e em conseqüência de que habilidade for, é o de como inseri-lo em outros modos de atividade social, como incorporá-lo na textura de um modelo particular de vida. E essa inserção, a de conferir a objetos de arte um significado cultural, é sempre uma questão local; o que a arte é na China clássica ou no Islã clássico, o que ela é no sudoeste de Pueblo ou na Alta Nova Guiné, não é exatamente a mesma coisa, por mais universais que sejam as qualidades intrínsecas que lhe consubstanciam a força emocional (e longe de mim o desejo de negá-las). A variedade que os antropólogos vieram a esperar das crenças do espírito, dos sistemas de classificação ou das estruturas de parentesco de diferentes povos — e não exata-

mente em suas formas imediatas, mas no modo de estar-no-mundo que ambos promovem e exemplificam — estende-se igualmente a seus tambores, entalhos, cantos e danças<sup>11</sup>.

A ausência de um discurso específico sobre a arte holandesa pode ser uma benção disfarçada, pois nos encoraja a procurar fora da própria arte indícios referentes ao seu estatuto, papel e significado na sociedade. É exatamente aí que a *Autobiografia* de Huygens e seus demais escritos podem-nos ajudar. Eles abrem a possibilidade de definir a natureza particular de uma cultura na qual as imagens desempenham tão eminente papel. Ao sugerir a nova autoridade conferida a uma forma visual de conhecer, em oposição a uma forma textual, Huygens aponta uma razão para o primado peculiar que as imagens tinham na época. Porém, a variedade dos modos pelas quais as imagens cumpriram esse papel e as características que elas ostentaram nesse processo ainda estão por ser consideradas.

Huygens conclui seu fragmento autobiográfico olhando através do microscópio de Drebbel e proclamando a descoberta de um novo mundo. Em sua frase final ele expressa o desejo de aproveitar-se da conversa que tiveram, a mais interessante que ele já experimentara. Huygens ainda era jovem quando escreveu isso, e tinha pela frente uma vida rica e variada. Mas os interesses que aqui se revelam estão muito longe daquilo que esperamos do humanista culto, às voltas com línguas antigas, citando a sabedoria consagrada e celebrando Rubens. O artista e a arte estão ligados, nessa conclusão, não aos temas nobres, aos corpos formosos e aos gestos expressivos da pintura histórica, mas muito simplesmente ao mundo visto, ao mundo conhecido antes pela visão que pela leitura.

Nem aqui nem em nenhum de seus escritos Huygens revela notar qualquer conflito entre os objetivos do saber humanista e o novo conhecimento natural, da mesma forma que não vê conflito

11. Clifford Geertz, "Art as a Cultural System", *Modern Language Notes*, 91:1475-1476, 1976.

algum entre a pintura histórica e o que chamamos de arte de descrever. Logo depois de sua proclamação do novo mundo visto através da lente de Drebbel, ele escreve:

Nada nos obriga a honrar mais plenamente a sabedoria e o poder infinitos de Deus, o Criador, senão que, saciados com as maravilhas da natureza que até agora foram óbvias para todo mundo — visto que usualmente nossa admiração arrefece à medida que nos familiarizamos com a natureza mediante o contato freqüente —, somos levados a essa segunda tesouraria da natureza, e na mais diminuta e desdenhada das criaturas deparamos com o mesmo cuidadoso labor do Grande Arquiteto, em toda parte uma majestade igualmente indescritível. [Infinitam Creatoris Dei sapientiam ac potentiam venerari nullâ re magis adigamur, quam si, satiati obviis cuique hactenus naturae miraculis, quorum, ut fit, frequenti usu ac familiaritate stupor intepuit, in alterum hunc naturae thesaurum immissi, in minimis quibusque ac despectissimis eandem opificis industriam, parem ubique et ineffabilem maiestatem offendamus]<sup>12</sup>.

Huygens manifesta um extraordinário otimismo com relação ao empreendimento da nova ciência por razões teológicas tradicionais. Ele estava certo de que o grande plano de Deus era ser mais plenamente descoberto nas lições do microscópio e do telescópio.

Esse sentimento confirmador nos traz à mente Bacon, o pensador a quem, depois de Drebbel, Huygens mais admirava. Huygens é também um baconiano, na medida em que pensa nos tempos modernos como diferindo do passado em virtude de conhecimentos e realizações desconhecidos dos antigos. Esse tema é reiteradamente abordado por Huygens na *Autobiografia*, seja com o exemplo da superioridade da pregação de John Donne, seja com o da nova tecnologia da lente. A despeito de sua educação clássica e de seu amor pelos autores antigos, Huygens adverte contra a influência que os antigos exercem sobre as mentes dos homens. Cita a certa altura um passo da *Great Instauration* de Bacon acerca desse ponto:

Excetuando-se o que está sob a influência de uma unanimidade firmemente arraigada no, por assim dizer, juízo do tempo, dependemos de um sistema de pensa-

12. Worp, "Fragment eener Autobiographie", p. 120.



mento largamente falaz e infundado, de sorte que, em geral, não sabemos o que foi notado nas ciências e nas artes em diferentes períodos e lugares e o que foi dado a público, e muito menos o que foi empreendido em silêncio por indivíduos e estudos. [Praeterquam quod consensu [...] iam inveterado tanquam temporis iudicio moti, ratione admodum fallaci et infirmâ nitimur, cum magnâ ex parte notum nobis non sit, quid in scientiis et artibus, variis saeculis et locis, innotuerit et in publicum emanârit, multo minus, quid a singulis tentatum sit et secreto agitatum]<sup>13</sup>.

Huygens introduz o tópico antigos *versus* modernos de um modo surpreendentemente anedótico. Diz-nos que desde os dezesesseis anos de idade foi obrigado a usar óculos para ver mais claramente. Aqueles olhos escancarados e protuberantes, que conhecemos tão bem por seus retratos, eram fracos. Para seu deleite, Huygens conta a sua descoberta — confirmada desde então — de que o uso de lentes é uma invenção estritamente moderna. Podemos admirar a Antiguidade, mas isso é uma coisa que eles não conheciam. Numa longa “digressão sobre os óculos”, à maneira humanista, Huygens nos fala da história e do uso das lentes. Muitos outros costumes, artes e ciências que os antigos desconheciam ainda agora, ressalta ele, estão sendo descobertos. Huygens passa então de seus óculos a uma breve — conquanto falaciosa — avaliação da óptica e da geografia modernas. O contraste entre os ensinamentos da Antiguidade e as descobertas da tecnologia e da ciência modernas é o mesmo *leitmotiv* que ressoa em alto e bom som no elogio que Huygens faz a Bacon e a Drebbel<sup>14</sup>.

Huygens, claro, não estava sozinho ao discorrer desse modo sobre os antigos e os modernos, mas há outra distinção a ser feita. No complexo tumulto do velho e do novo, da teoria e da prática, que provocou o que se costuma chamar de revolução científica do

13. *Idem*, p. 113.

14. Para a digressão de Huygens sobre os óculos, ver Worp, “Fragment eener Autobiographie”, pp. 100 e ss. Sobre o problema de quem de fato inventou os óculos, ver o exaustivo estudo de Edward Rosen, “The Invention of Eyeglass”, *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, 11:13-306, 1956. O argumento de que as lentes, embora conhecidas, eram anteriormente consideradas não-confiáveis, foi formulado por Vasco Ronchi em algumas de suas numerosas publicações. Ver, por exemplo, o seu *New Optics*, Florença, Leo S. Olschki, 1971, pp. 25 e ss.

século XVII, distinguem-se normalmente dois fatores: a prática observacional e experimental — no sentido original de experiencial — promovida por Bacon, de um lado, e a nova matemática, de outro. Por mais que se julgue a inovação ou a contribuição trazidas por esses dois fatores, é claramente o primeiro que Huygens invoca e com o qual se sente mais à vontade. Nisso ele está de acordo com os seus conterrâneos. Seu filho Christiaan, que partilhava dessa tradição, fez isso na França<sup>15</sup>. Essa questão é não apenas intelectual, mas também social. Ela envolve o tipo de pessoas que conhecemos e o mundo em que vivemos.

O interesse de Huygens pela arte está comumente relacionado com sua cultura geral. Um importante estudo afirma ter sido isso que o vinculou tão estreitamente à Inglaterra e às coisas inglesas. A. G. H. Bachrach diz: “Sir Constantine [ele foi agraciado com o título já em 1622] [...] sentia-se igualmente em casa nos dois mundos em que a Inglaterra e a Holanda respectivamente se distinguem — o mundo da música e da poesia e o mundo da pintura”<sup>16</sup>. Embora esse acadêmico holandês encareça o lado altivo, aristocrático e tradicional da cultura de Huygens, foi — apropriadamente — uma americana, a falecida Rosalie Colie, que expôs o outro lado, o Huygens que apoiava os pensadores modernos e a nova

15. O grupo dirigente em Amsterdã era insólito na Europa dessa época por seu interesse nas ciências naturais. Para uma breve mas informativa exposição sobre o seu interesse na novidade, que o autor chama argumentamente de “virtude empresarial”, ver Peter Burke, *Venice and Amsterdam: A Study of Seventeenth Century Elites*, Londres, Temple Smith, 1974, pp. 76-78. Sugeriu-se que mesmo Christiaan Huygens compartia das inclinações práticas de seus conterrâneos. Em seu sumário da recente conferência internacional, A. R. Hall observou que “das principais figuras da ciência física do século XVII, Galileu, Gassendi, Pascal, Descartes, Huygens, Leibniz e Newton, o holandês é o único que não é marcadamente um filósofo. Aplicar-lhe um termo como “positivista” seria, claro está, um anacronismo, de modo que direi simplesmente que sua mente parece ter preferido o que era concreto e factual e evitado a metafísica e as grandes especulações”. A. R. Hall, em *Studies on Christiaan Huygen*, Lisse, Swets and Zeitlinger B.V., 1980, p. 304.

16. A. G. H. Bachrach, *Sir Constantine Huygens and Britain: 1596-1687*, Leiden University Press, 1962; Londres, Oxford University Press, 1962, p. 7. Em trabalho mais recente, Bachrach parece ter desenvolvido significativamente sua compreensão de Huygens para incluir também a atração deste por Bacon e Drebbel. No entanto, em sua ênfase sobre o papel emblemático, teatral e filosófico desses pensadores, Bachrach confunde mais uma vez, cuído eu, a base da atração de Huygens por eles. Ver sua contribuição a *Studies on Christiaan Huygens*, pp. 46-48.

tecnologia contra o saber e a arte tradicionais, o Huygens cujo mundo incluía Bacon, mas também Drebbel, “menor na hierarquia, mas não no intelecto”, como ele próprio disse. Huygens tinha uma das maiores bibliotecas de seu tempo, mas também colecionava lentes, comprou uma câmara obscura vinda da Inglaterra e patrocinou Leeuwenhoek junto à Royal Society. Ambos os países destacavam-se por uma cultura visual e tecnologicamente orientada, muito embora os ingleses tenham contribuído para ela mais com seus textos e os holandeses com suas imagens, como veremos.

Huygens não questionou a arte como transmissora de valores tradicionais. A longa seção da *Autobiografia* consagrada a sua própria educação artística e ao inventário dos artistas holandeses testemunham isso. No entanto, ele também pensa nas imagens como destinadas de um modo muitíssimo concreto ao registro dos novos conhecimentos do mundo visto. As imagens estão, pois, ligadas a um avanço do saber, na frase de Bacon, que Huygens opõe especificamente à sabedoria do passado.

A mais extensa afirmação disso é o grande e inspirado *Daghwerck*, ou *O Trabalho do Dia*<sup>17</sup>. Trata-se de um longo e complexo poema de mais de dois mil versos, com um comentário em prosa. Huygens começou-o em 1630, em homenagem a sua esposa Susanna, a quem era dedicado, como um registro de sua vida diária com ela. O *Daghwerck* oferece uma versão atualizada da educação exposta na *Autobiografia*. Dessa vez, porém, a educação é de sua própria lavra, criada por Huygens para a sua esposa. Nela, Huygens leva as descobertas da nova ciência para dentro de casa, para deleite comum, educação e admiração de ambos. Se Susanna não tivesse morrido tragicamente após o nascimento de um filho, em 1637, Huygens deveria ter continuado a fazer um inventário

17. A publicação de A. J. Worp desse poema em *De Gedichten* foi suplantada por uma nova edição anotada, *Daghwerck van Constantijn Huygens*, F. L. Zwaan (org.), Assen, Van Gorcum and Comp. B.V., 1973. Minhas referências serão aos números de versos e ao correspondente comentário de Huygens que são comuns a ambas as edições.

poético das ocupações e prazeres cotidianos — esportes, jardinagem, música, pintura etc. — em sua vida. A conversação que Huygens terminou com Drebbel no fim da *Autobiografia* se dá aqui, ao contrário, com sua esposa. Nela, somos conduzidos através do mundo pelo microscópio e pelo telescópio, com um levantamento do corpo humano e seus remédios, e então o poema termina abruptamente em desespero.

Há algo de muito holandês no fato de um poeta usar a intimidade de sua própria casa e seu casamento como uma imagem central da vida, do mesmo modo que há algo de holandês na equanimidade de Huygens para com as implicações da nova ciência. O cenário do poema de Huygens lembra-nos as imagens da casa, do lar e da família, tão freqüentes na arte setentrional, a confortável residência de uma Virgem de Van Eyck ou Campin nos interiores do século XVII. É aqui, no aconchegante, íntimo, privado cenário do lar que a experiência é recebida e literalmente assimilada. Esse cenário determina seguramente a definição e a percepção daquilo que a natureza da experiência humana é. Enquanto a *Autobiografia* conduz Huygens através do canal à Inglaterra, traçando sua experiência dos livros e das idéias, dos homens e dos acontecimentos no vasto mundo, o *Daghwerck*, pelo contrário, traz o mundo para dentro de casa. Ele domestica a cosmografia — em harmonia com o costume holandês de decorar as paredes das salas com mapas do mundo, como veremos mais adiante.

Uma figura que Huygens emprega para explicar esse fato a sua esposa exprime isso e implica ainda mais:

Tenho notícias agradáveis que lhe darei aí em casa. Assim como num quarto escuro se pode ver, pela ação do sol, através de um vidro tudo (embora invertido) o que acontece lá fora. [Hebb ick aengename nieuwe tijdingen, ick salse u binnens huijs voorbrenghen, gelijkmen in een duistere Camer door een geslepen Glas bij sonneschijn verthoont 'tghene buijtens huijs om gaet, maer aeverrechts]<sup>18</sup>.

18. *Daghwerck*, comentário em prosa de Huygen sobre os versos 550-558.

Esta é uma anotação em prosa de Huygens para uma passagem de seu poema, na qual ele fala de levar notícias a sua mulher em casa, assim como um vidro leva o mundo exterior aos que estão lá dentro. A anotação deixa claro que o vidro mencionado é uma câmara obscura — literalmente, um “quarto escuro”. Esse era o nome que se dava a um instrumento que permite à luz passar através de um orifício — não raro equipado com uma lente — numa caixa ou quarto escuro para projetar sobre uma superfície uma imagem do mundo lá fora (Figs. 18 e 23). O princípio é o mesmo da câmara, mas a imagem não pode ser preservada. Está perfeitamente de acordo com tudo o que sabemos de Huygens o fato de ele recorrer à câmara obscura para levar notícias do mundo a sua esposa. É “a nova verdade, recém-nascida na claridade da luz do meio-dia” (“de nieuw-geboren Waerheit / Niewgeboren inde klaerheit / Van des middaghs hooghen dagh”)<sup>19</sup>. É o conhecimento que toma a forma de uma imagem. A fascinação de Huygens pela câmara obscura pode ser remontada à sua visita a Drebbel durante sua estada em Londres, em 1622. O instrumento, que durante séculos fora conhecido sob outras formas, tornou-se uma curiosidade em toda a Europa nos séculos XVI e XVII. Enquanto outros tinham nele interesses que eram astronômicos e cênicos, o de Huygens era puramente pictórico — interesse compartilhado por seus contemporâneos. Sua capacidade de produzir pintura fascinava-o, como fascinava De Gheyns. A carta que ele escreveu aos seus pais falando da beleza da surpreendente imagem projetada pelo instrumento de Drebbel é uma parte consagrada dos modernos estudos sobre o uso holandês da câmara obscura:

Tenho em minha casa outro instrumento de Drebbel, que certamente produz efeitos admiráveis na pintura criada pelo reflexo num quarto escuro. Não é possível descrever a beleza dela em palavras: toda pintura é morta em comparação a essa, pois aqui é a própria vida, ou algo mais nobre, se a palavra para exprimi-la não faltasse. Figura, contorno e movimento encontram-se aí naturalmente, de um modo que é con-

juntamente agradável.[J'ay chez moy l'autre instrument de Drebbel, qui certes fait des effets admirables en peinture de reflexion dans une chambre obscure: il ne m'est possible de vous en declarer la beauté en paroles: toute peinture est morte au prix, car c'est icy la vie mesme, ou quelque chose de plus relevé, si la parole n'y manquoit. Car et la figure et le contour et les mouvements s'y rencontrent naturellement et d'une façon grandement plaisante]<sup>20</sup>.

A imagem é um desafio direto para o pintor, mas serve também como modelo para a sua arte. Embora em outro momento Huygens sugira a sua utilidade como valioso atalho para a produção de imagens, o que o fascina aqui é a sua natureza pictórica. As palavras não podem dar uma idéia justa, explica ele, de uma imagem que é a própria vida, ou algo com um relevo ainda maior. Esta é a mesma observação que Reynolds faz a respeito da arte holandesa quando desiste de fazer um relato interessante dela. O movimento que Huygens exalta lembra seu elogio da habilidade holandesa para representar as coisas naturais. O que o delicia não são acontecimentos ou narrações humanas, mas a representação do movimento da própria natureza. A receptividade de Huygens para a representação natural do mundo na câmara escura pode ser convincentemente relacionada ao seu elogio da naturalidade das pinturas paisagísticas holandesas da época. Um círculo se fecha com esse instrumento, que oferece uma confirmação tecnológica de um gosto que sabemos que Huygens teve.

Podemos aprender muito com o fascínio dos holandeses pela câmara obscura, produtora de imagens como as deles próprios, e voltaremos mais extensamente a esse ponto no capítulo seguinte. Aqui, visto que ele se refere a Drebbel, quero notar uma curiosa ausência ou exclusão: o que os holandeses *não* têm em mente no seu fascínio pela câmara obscura. Estamos hoje tão acostumados a associar a imagem projetada pela câmara obscura com o verdadeiro aspecto da pintura holandesa (e, depois disso, com a fotografia) que

20. Huygens, *De Brifwisseling* 1:94. Esse elogio à invenção não é contradito, como às vezes se diz, pela longa e desabonadora crítica que Huygens faz ao uso da câmara escura pelo artista holandês Torrentius. Huygens objeta ao sigilo da operação, e não ao uso do próprio invento.

tendemos a esquecer que essa era apenas uma das facetas do instrumento. Ele podia prestar-se a diferentes usos. Tais usos — e isto é significativo — não tiveram eco nas pinturas holandesas, e devemos examinar o porquê. Um dos outros maravilhosos instrumentos que Drebbel engenhou foi um espetáculo de lanterna mágica, semelhante na construção à câmara obscura, mas tendo em mira um desempenho humano. Há entre os papéis de Huygens, com efeito, uma carta de Drebbel descrevendo a transformação tornada possível quando ele se projetava a si próprio de diferentes maneiras:

Fico dentro de um quarto, e obviamente ninguém está comigo. Primeiro mudo a aparência da minha roupa aos olhos de todos os que me vêem. Visto-me inicialmente com veludo preto e, daí a um segundo, rápido como o pensamento, com veludo verde, com veludo vermelho, mudando-me em todas as cores do mundo. E não é tudo, pois mudo minha roupa de modo a parecer vestido com cetim de todas as cores, depois com roupas de todas as cores, ora com roupa de ouro, ora com roupa de prata, e apresento-me como um rei, adornado de diamantes e todos os tipos de pedras preciosas, e então, num instante, torno-me um mendigo, deixando toda a minha roupa em farrapos.<sup>21</sup>

Drebbel passa de rei a mendigo e depois, num estilo mais leve, continua a se transformar, agora numa árvore, depois numa verdadeira coleção de animais: leão, urso, cavalo, vaca, carneiro, bezerro, porco. Essas transformações também se aproximam da arte. Mas aqui Drebbel está mais perto das máscaras que deleitavam a corte inglesa do que das pinturas dos holandeses. O princípio da câmara obscura é empregado para criar uma representação teatral, que se compõe das transformações de Drebbel ou das narrações dele próprio. Essa representação difere da representação da natureza, tão louvada por Huygens, em dois de seus aspectos: primeiro, por seu caráter performativo ou teatral, e, segundo, pelo fato de que o produtor da imagem, em vez de participar como espectador, introjeta-se na no meio dela. Já as pinturas holandesas evitam essa representação teatral no interesse de abarcar o mundo descrito. Por isso não sur-

21. A passagem é citada, em tradução, por Rosalie L. Colie, *Some Thankfulness to Constantine*, Haia, Martinus Hijhoff, 1956, p. 97.



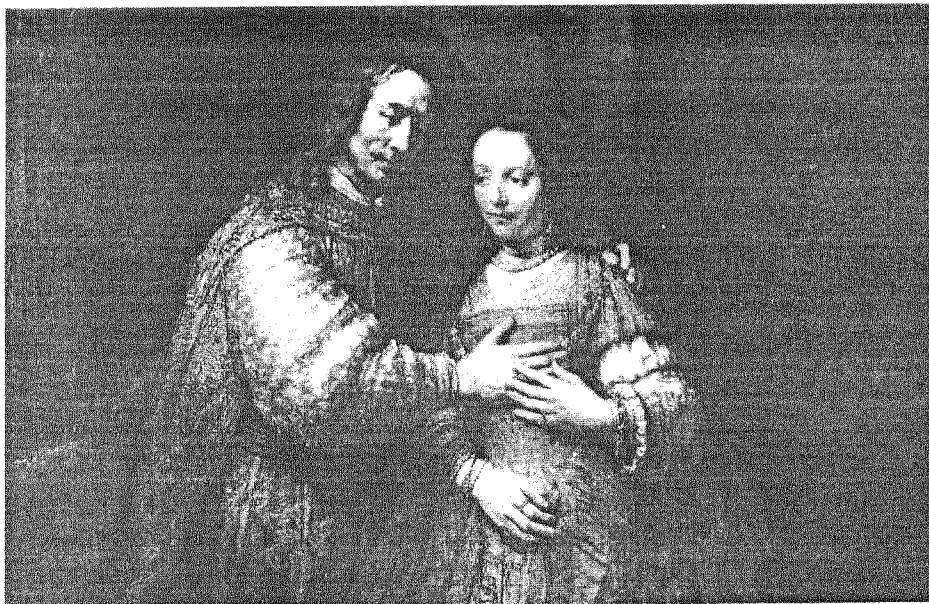
4. Jan de Bray, *Um Casal Representado como Ulisses e Penélope*, 1668, Col. J. B. Speed Art Museum, Louisville, Kentucky. Foto: Prudence Cuming Associates Ltd., Londres.

preende que Huygens e seus conterrâneos fossem fascinados pelo aspecto descritivo da câmara obscura. Um breve excursão sobre um exemplo pictórico ligado a esse aspecto pode ajudar-nos a esclarecer um pouco mais esse ponto em sua relação com a arte holandesa.

Um gênero favorito de retrato na Holanda era o chamado retrato historiado<sup>22</sup>. Pode-se supor pelo seu nome que os holandeses, como Drebbel na Inglaterra, se compraziam na transformação. Muitas vezes nos surpreendemos, hoje, ao ver as identidades históricas que os modelos holandeses gostavam de assumir: um mercador e sua mulher como Ulisses e Penélope (Fig. 4); Jan de Bray

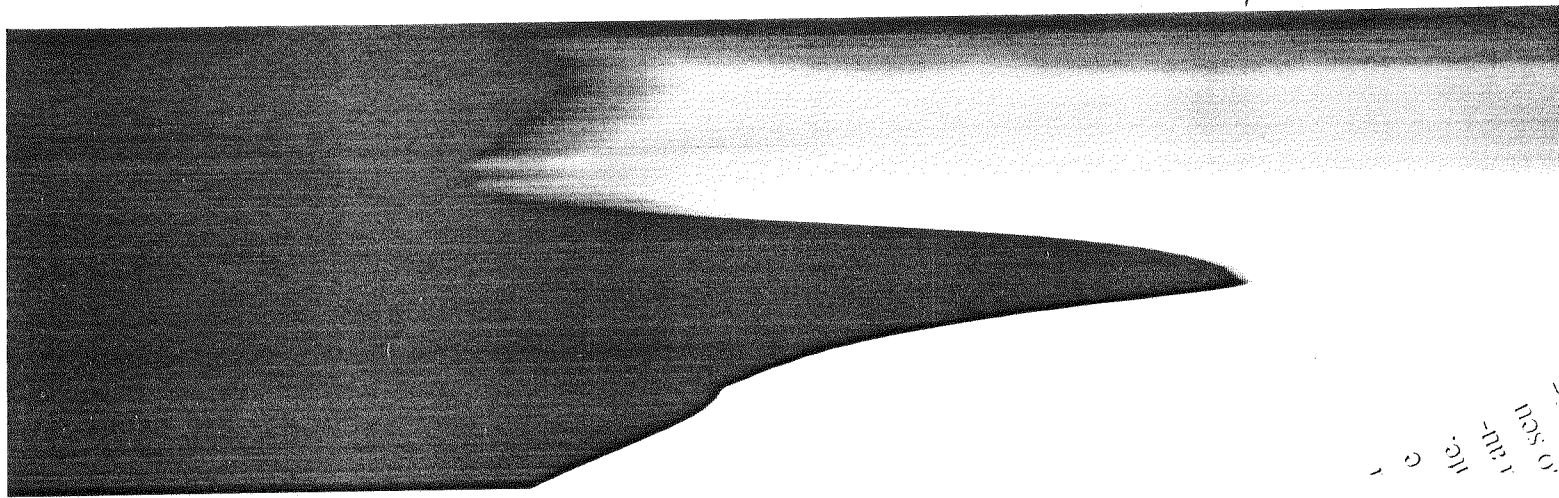
22. O primeiro estudo moderno consagrado a esse tipo de trabalho é de R. Wishevsky, "Studien zum 'portrait historié' in den Niederlanden" (tese de doutorado), Munique, 1967. Ver também Alison McNeil Kettering, "The Batavian Arcadia: Pastoral Themes in Seventeen Century Dutch Art" (tese de doutorado), University of California, Berkeley, 1974.





5. Rembrandt van Rijn, *A Noiva Judia*. Cortesia de Rijksmuseum-Stichting, Amsterdã.

retratou um homem e sua esposa como Antônio e Cleópatra. Porém, mais surpreendente que a escolha da personagem é o modo de apresentá-las. E aqui o contraste com o uso que Drebbel faz da câmara obscura ficará mais claro. Todos esses modelos que posam para retratos historiados, quase sem exceção, se distinguem por parecerem antes vestidos com elegância do que transformados. Diferentemente de Drebbel, eles podiam afirmar que não estavam iludindo ninguém. Há um conluio entre retratado e retratista. É como se a insistente identidade dos modelos holandeses, presente em suas fisionomias, e sua significativa postura doméstica combinasse com o modo insistentemente descritivo com que o artista os representa, tornando-os assim incapazes de parecer outra coisa que não eles mesmos. É Rembrandt, único neste aspecto como em tantos outros, com seus retratos misteriosos e perscrutadores, que





6. Rembrandt van Rijn, *Mendigo Sentado em um Montículo de Terra* (água-forte), museu Teylers, Haarlem.



7. Rembrandt van Rijn, *Auto-retrato*, 1658, © Frick Collection, Nova York.

vai redimir o gênero. Um trabalho de Rembrandt desse tipo não raro suscita a insolúvel questão de saber se temos diante dos olhos um retrato ou uma pintura histórica. O caso não-resolvido da chamada *Noiva Judia* (Fig. 5) revela o grau em que ele pode introduzir individualidades contemporâneas na vida imaginada de outros tempos e, inversamente, conferir presença e individualidade às figuras imaginadas da história<sup>23</sup>. (Uma comparação de seu canhestro

23. Christian Tümpel afirmou que a pintura é um modo particular de Rembrandt representar a cena bíblica

*Saskia como Flora* [fase imatura] com o esplêndido *Hendrijcke como Flora* [fase madura] sugere que até mesmo Rembrandt nem sempre é bem-sucedido nisso.) Esse sentido das propensões dramáticas de Rembrandt — conquanto notavelmente não-gestuais — também nos fornece um meio de entender a extraordinária variedade de auto-retratos que ele fez no decorrer de sua vida. E isso nos reconduz à carta de Drebbel e à sua lanterna mágica. Se seguirmos Rembrandt desde os seus primeiros auto-retratos gravados com água-forte, como o *Mendigo Sentado em um Montículo de Terra* (Fig. 6), no qual ele se veste de farrapos, com o porte régio que ele assume no *Auto-retrato* da Coleção Frick (Fig. 7), estaremos certamente testemunhando antes a lanterna mágica de Drebbel que a descrição do mundo de Huygens.

Voltemos ao ponto em que deixamos Huygens ao lado da câmara obscura em seu *Daghwerck*. Um meio básico de conhecimento nesse poema é o olho. Ele é louvado como uma das maiores dádivas de Deus ao homem.

Ó vós que dais os olhos e o poder,  
Dais olhos através desse poder:  
Olhos que se tornaram alertas,  
Que vêem a totalidade de tudo que há para ver.

[O, die d'oogen en 'tgeweld geeft,  
Oogen geeft bij dit geweld:  
Oogen eens ter wacht gestelt,  
En die all'sien soo der veel'sien.<sup>24</sup>]

de Isaac e Rebeca mediante uma seleção ("Herauslösung") das figuras centrais com base na narrativa. R. H. Fuchs, argumentando de um ponto de vista formal ou retórico (o que ele chama de *voordracht*), em vez de iconográfico, propõe que Rembrandt permite à história bíblica realçar o que de fato é um retrato. Ver Christian Tümpel, "Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts: Deutung und Interpretation der Bildinhalte", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 20:107-198, 1969, e R. H. Fuchs, "Het zogenaamde Joodse bruijje en het probleem van de 'voordracht' in Rembrandts werk", *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 82:482-493, 1969.

24. *Daghwerck*, vv. 250-253.

O olho é o meio pelo qual Huygens reporta o novo conhecimento do mundo. Ele viaja até os céus e depois regressa à terra, onde contempla flores, mosquitos e formigas. As menores coisas, antes invisíveis, podem agora ser vistas com a ajuda das lentes de aumento:

De Florzinhas, Mosquitos, Formigas e Ácaros tirei minhas lições. Com a ajuda do microscópio, partes dessas mais minúsculas das criaturas, até agora invisíveis, tornaram-se hoje conhecidas.

[Uyt Bloemkens, Muggen, Mieren ende Sieren sal ick mij lessen trecken. Want der kleinste schepselen tot noch toe ongesiene deelen zijn nu bekend geworden, door hulp van onse korte vergroot-Brillen]<sup>25</sup>.

Embora se diga que não se podem vê-las com os olhos, isso agora é possível — das estrelas no céu aos grãos de areia na praia. Huygens repete entusiasticamente a viagem com os seus olhos:

E discernindo todas as coisas com os olhos, como se estivéssemos tocando-as com as mãos, viajamos através do mundo de minúsculas criaturas até aqui desconhecidas, como através de um continente recém-descoberto do nosso globo.

[Ende onderscheidende alles by onse ooghen, als oft wij 't met handen tasten, wandelen door eene tot noch toe onbekende wereld van kleine schepselen oft het een nieuw ontdeekt gedeelte van den Aerbodem waere]<sup>26</sup>.

Somos realmente como deuses, conclui outro poema, pois podemos ver todas as coisas, deste ponto mais elevado dos céus até as criaturas mais minúsculas da terra.

*Sobre o Telescópio*

Finalmente poderão os mortais, por assim dizer, ser como deuses,  
Se puderem ver longe e perto, aqui e em toda parte.

25. *Idem*, comentário a vv. 1140-1157.

26. *Idem*, comentário a vv. 1192-1195.

*In Telescopium*

[Dijs, dicat, liceat tandem mortalibus esse,  
Si procul et prope, et hic esse et ubique queunt.]<sup>27</sup>

O tom da afirmação de Huygens não representa um desafio, mas um tributo à criação de Deus. Ele adota uma atitude positiva em relação ao que era, para muitos na época, uma perigosa nova visão do lugar do homem no mundo. Talvez Huygens sugira certa incerteza quando, como Milton depois dele, entrega um telescópio ao Demônio:

*Sobre os Mesmos Óculos* [lentes]  
Quem pode dizer que o Tentador  
Não tinha o uso dessa lente,  
Desde que mostrou ao Senhor  
Todos os Reinos da Terra?

*Des Mesmes Lunettes*  
[Qui dira si le Tentateur  
N'auoit l'usage de ce verre  
Des lors qu'il monstra au Seigneur  
Tous les Roijaumes de la Terre?]<sup>28</sup>

Mas a verdadeira questão não eram as mãos onde as lentes foram parar. Essa rima oferece uma explicação racional de como Jesus capacitou-se a ver. A questão era, antes, o lugar do homem ou, mais especificamente, sua dimensão nesse novo mundo.

Seguia-se, como parte da primazia dada à vista, que a questão da escala, ou da avaliação do tamanho relativo, se tornara premente. Um resultado imediato e devastador da possibilidade de trazer até os olhos dos homens as mais diminutas dentre as coisas vivas (os organismos vistos através das lentes do microscópio), ou as

27. Huygens, *De gedichten*, 2:236.

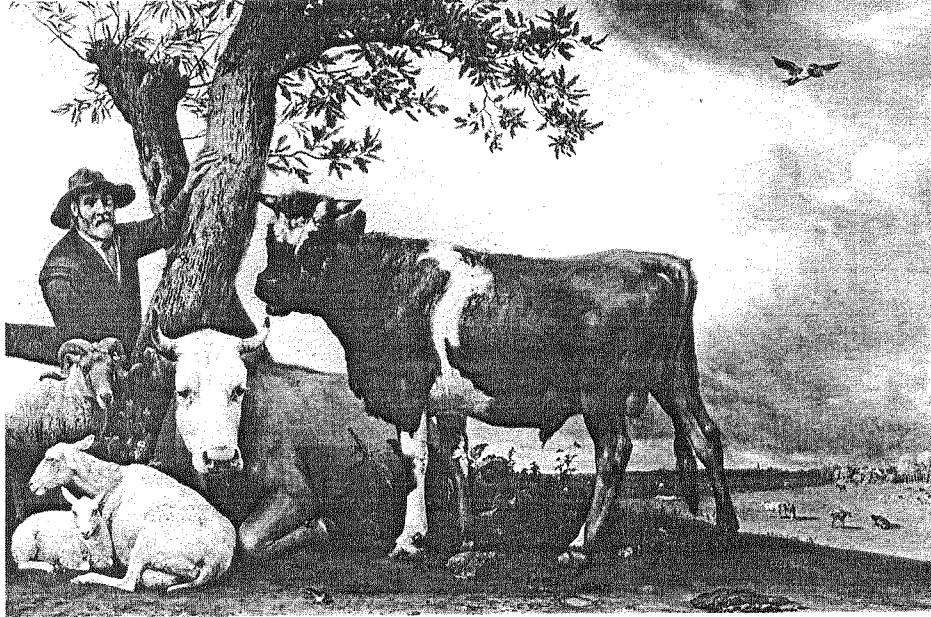
28. *Idem, ibidem.*

maiores e mais longínquas (os corpos celestes vistos através da lente telescópica) foi o questionamento de qualquer senso fixo de escala e proporção. O problema correlato de como percebemos a distância e avaliamos o tamanho ainda ocupa os estudiosos da percepção. Qualquer que possa ser a solução, a conclusão geral é a de que os olhos não podem, por si sós, avaliar distância e tamanho. É isso o que os telescópios e os microscópios deixam claro no século XVII. Para muitos, isso parecia um deslocamento devastador da dimensão do mundo anteriormente admitida, ou, em síntese, do homem como a medida do mundo. O simples entusiasmo com que Huygens saúda esse deslocamento do homem é espantoso. Parte da passagem em que ele elogia Drebbel, na conclusão da *Autobiografia*, diz o seguinte:

Quando mais não seja, aprendamos isto: que a medição que geralmente fazemos do tamanho das coisas é variável, não confiável e fátua, na medida em que acreditamos poder eliminar qualquer comparação e discernir qualquer grande diferença de tamanho pelo mero testemunho dos nossos sentidos. Aprendamos, em suma, que é impossível chamar a qualquer coisa “pequena” ou “grande”, salvo por comparação. E então, como consequência, estabeleçamos firmemente a proposição de que a multiplicação de corpos [...] é infinita; desde que aceitemos isto como regra fundamental, então nenhum corpo, mesmo o mais diminuto, poderá ser tão grandemente aumentado pelas lentes sem que haja razão para dizer que ele poderá ser aumentado mais por outras lentes, e depois por outras, e assim por diante.

[Si non aliud, hoc sane edocti, quae magnitudinis rerum vulgo aestimatio est, fluxam, futilem et insanam esse, quatenus omissâ comparatione aliquo sensuum indicio absolute discerni creditur. Tandem hoc sciatur, nihil usquam parvi aut magni extare nisi ex parallelo; denique ex hoc statuatur, multiplicationem istam corporum esse et, his rei principiis traditis, nullum de minimis corpusculum tantopere vitris augeri, quin asserendi locus sit, in immensum aliis item atque item atque aliis auctum iri]<sup>29</sup>.

29. Worp, “Fragment eener Autobiographie”, p. 120. Colie a partir daí fundamenta as atitudes racionalistas de Huygens em seu breve estudo sobre o ataque deste aos augúrios deduzidos da aparência do Grande Cometa de 1681. Ver Rosalie L. Colie, “Constantijn Huygens and the Rationalist Revolution”, *Tijdschrift voor Nederlandse Taal en Letterkunde*, 73:193-209, 1955.



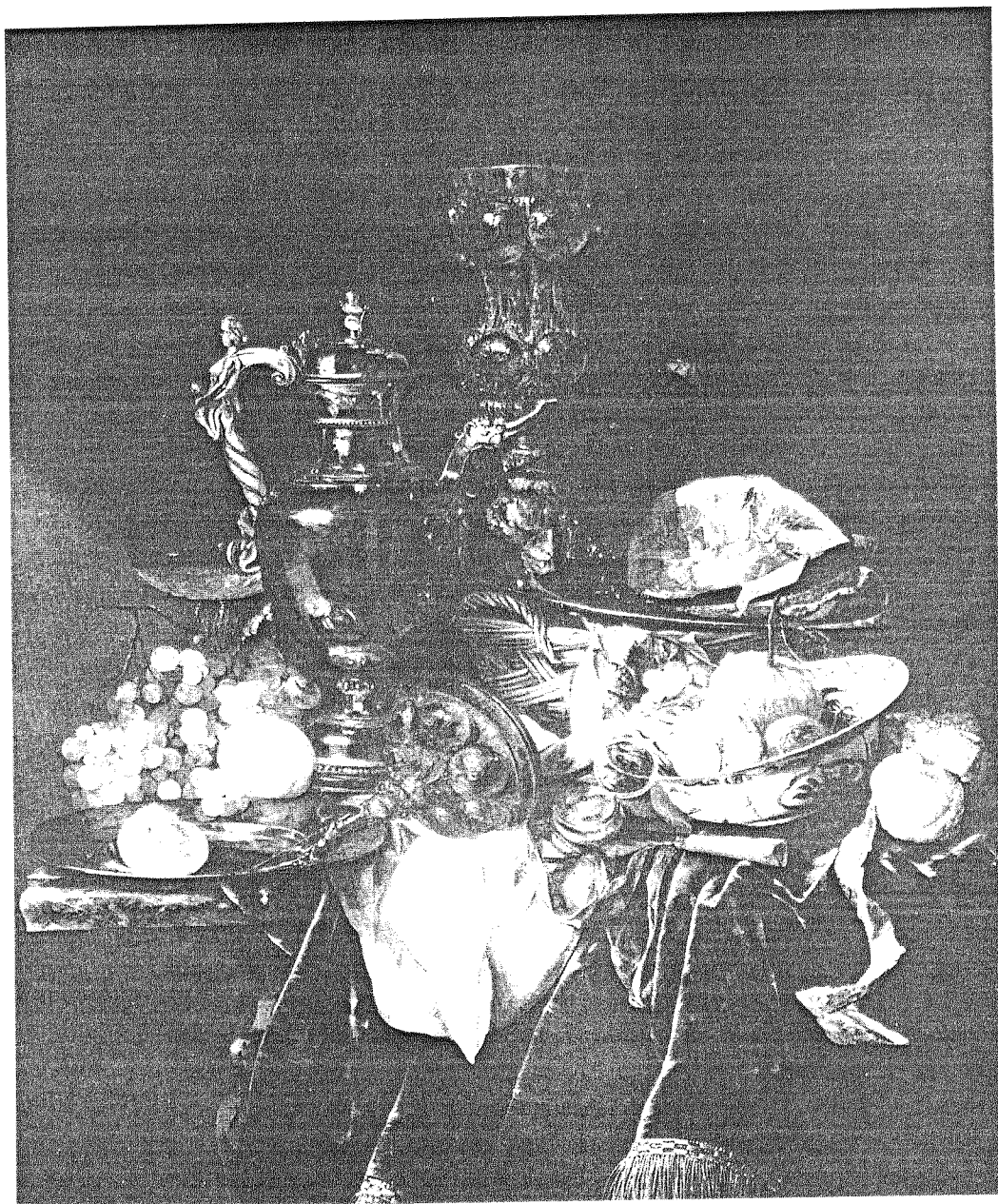
8. Paulus Potter, *O Touro Jovem*, 1647, Mauritshuis, Haia.

Huygens se compraz em oferecer exemplos específicos da perda de medida e proporção em seu *Daghwerck* — mais uma vez, estou tirando minha citação do comentário em prosa com o qual esclarece suas idéias:

Por exemplo: a porta de uma cidade tal como a vemos hoje não passa de uma fenda, comparada a uma fenda tal como a vemos através das lentes de aumento, que a faz parecer um enorme portal. E, se a víssemos com uma daquelas lentes de 360 graus, encontraríamos nela espaço para mil milhas, em vez de espaço para quinze.

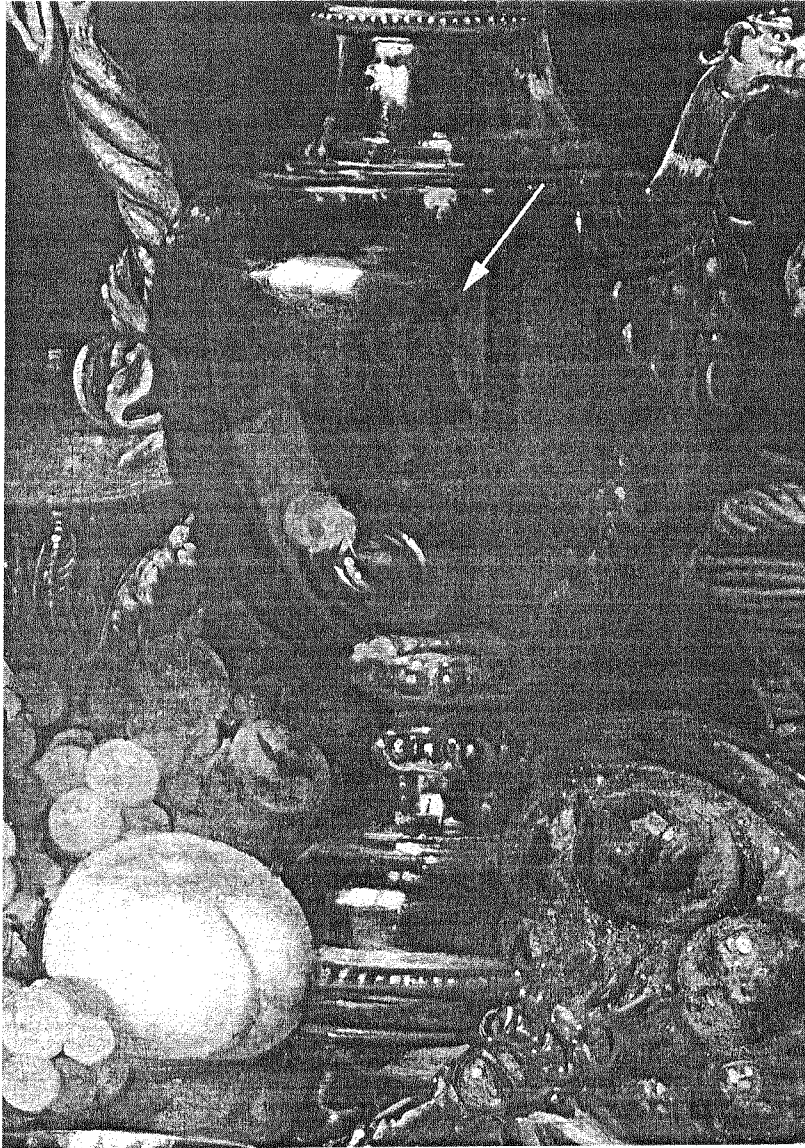
[Bij voorbeeld: Een' Stads poorte, soo wijse nu sien, is maer een splete, by een splete door het vergrootglas, die sich als een onmatighe Poorte verthoont. Ende als men met sulcke Brillen eenen van de 360. graden besagh, men souder ruijnte in vinden voor 1000 mijlen in plaets van 15]<sup>30</sup>.

A justaposição de uma fenda minúscula e de uma enorme porta de cidade, ou a expansão do grau numa vista panorâmica, traz à

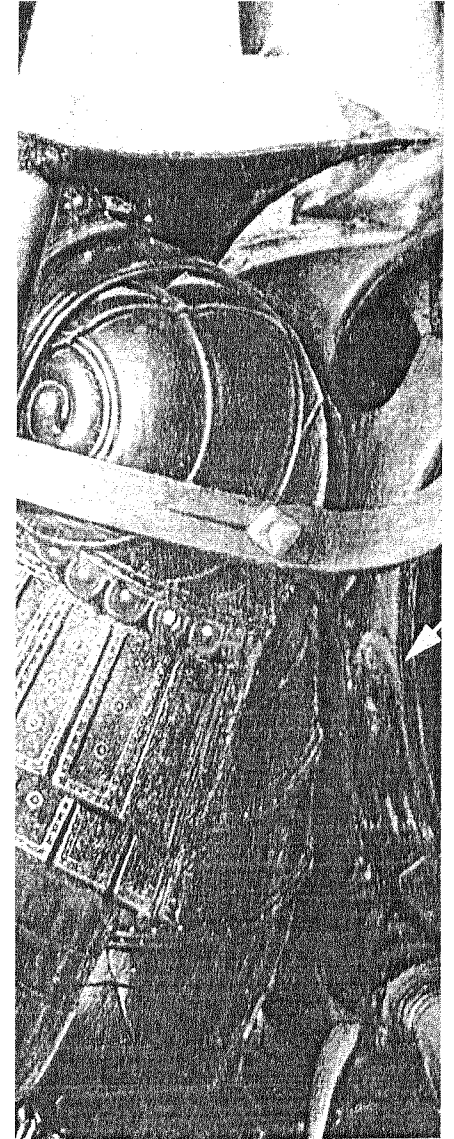


9. Abraham van Beyeren, *Natureza-morta com um Jarro de Prata de Vinho e um Retrato Refletido do Artista*, The Cleveland Museum of Art, adquirido de Mr. and Mrs. William H. Marlatt Fund.





10. Abraham van Beyeren, detalhe da Fig. 9 (reflexo do artista).



11. Jan van Eyck, *Madona com o Cônego van der Paele*, detalhe (reflexo do artista). Musée Communal des Beaux Arts, Bruges. © A.C.L. Brussels.

mente aspectos característicos da arte holandesa. O famoso *Jovem Touro* de Paulus Potter avulta contra uma diminuta torre de igreja e ostenta uma pequenina mosca sobre seu vasto flanco (Fig. 8). Os panoramas de Philips Koninck transformam a pequena amplitude da terra holandesa numa vastidão que rivaliza com as dimensões do próprio globo (Fig. 86). A curiosa imagem do artista se reflete freqüentemente em miniatura sobre a superfície de uma jarra de vinho nas naturezas-mortas pintadas por Abraham van Beyeren (Fig. 9, 10). A equiparação, pela justaposição, do perto e do longe, ou do pequeno e do grande, ocupou os pintores setentrionais desde pelo menos Van Eyck. Ele pintara a si mesmo em miniatura refletida em suas obras (Fig. 11) e justapusera as mãos do Chanceler Rolin contra as torres de uma cidadezinha distante. Daí nos perguntaremos: será que os artistas do Norte postularam, um dia, alguma medida ou proporção fixa?

É essa questão que forma a base da famosa queixa contra a arte do Norte atribuída a Michelangelo. É a frase final dessa passagem que nos interessa:

Em Flandres eles pintam visando à exatidão externa ou a coisas que nos podem alegrar e das quais não podemos falar mal, como, por exemplo, santos e profetas. Pintam objetos e alvenarias, a grama verde dos campos, as sombras das árvores, rios e pontes, a que chamam paisagens, com muitas figuras deste lado e muitas outras daquele. E tudo isso, posto agrada a certas pessoas, é feito sem razão ou arte, sem simetria ou proporção, sem escolha ou audácia e, finalmente, sem substância ou vigor<sup>31</sup>.

Lembramos geralmente a ênfase que nessa passagem se coloca sobre a descrição pormenorizada. Mas, significativamente, o autor atribui tal detalhe a uma falta de razão, arte, simetria e proporção. Alberti escrevera que “grande, pequeno, comprido, curto, alto, baixo, largo, estreito, escuro, claro, sombrio e quejandos, que os filósofos denominaram acidentes, porque podem ou não estar

31. Francisco de Hollanda, *Four Dialogues on Painting*, trad. ingl. Aubrey F. G. Bell, Londres, Oxford University Press, 1928, p. 16.

presentes nas coisas — tudo isso só pode ser conhecido por comparação”<sup>32</sup>.

Mas, diante de tal relativismo, ele assevera confiantemente que o homem proporciona a medida de um modo que determina e assegura a natureza das pinturas italianas:

“Sendo o homem a coisa mais conhecida do homem, talvez Protágoras, ao afirmar que o homem é a escala e a medida de todas as coisas, estivesse querendo dizer que os acidentes em todas as coisas devem ser comparados aos acidentes no homem e conhecidos por meio desses mesmos acidentes”<sup>33</sup>.

Huygens não aceita esse raciocínio. Pelo contrário, sua celebração da conjunção de pequeno e grande, de perto e longe, admite a ausência de qualquer proporção fixa ou medida humana. O que durante muito tempo foi característico da arte setentrional tornou-se a condição humana comprovada no século XVII. Veremos nos capítulos seguintes que não foi só a esse respeito que as pinturas setentrionais anteciparam certos modos de compreender o mundo no século XVII.

Aceitar a relatividade do tamanho, tal como ela se revelava ao olho fortalecido pelas lentes, suscita a questão da verdade ou estatuto da visão. Vemos uma fenda de um modo quando é ampliada por uma lente até atingir o tamanho de uma porta de cidade, e de outro modo quando ela parece muito menor do que uma porta de cidade. Qual visão é a verdadeira? Como definir a identidade das coisas no mundo quando elas parecem tão variáveis em tamanho? Podemos confiar nos nossos olhos? (As lentes foram rejeitadas antes desse tempo exatamente porque se pensava que elas confundiam ou distorciam a verdadeira visão.) O interesse de Huygens pela questão insolúvel do tamanho significa que ele aceita o fato de que, ao produzir uma imagem, nossa vista opera um

32. Leon Battista Alberti, *On Painting and Sculpture*, ed. e trad. ingl. Cecil Grayson, Londres, Phaidon Press, 1972, p. 53.

33. *Idem, ibidem.*

truque. Aceitar as descrições da vista, e a própria vista, como um artifício útil, é, paradoxalmente, uma condição de sua concentração ingênua na vista e nas coisas vistas. Isso se evidencia particularmente na atenção que ele dava à questão da verossimilhança das imagens naturais. O problema ocupa Huygens a certa altura de sua *Autobiografia* e, em menor extensão, no *Daghwerck*. Antes de tudo, ele dá a entender que ele mesmo executava pinturas para enganar os olhos. Descreve prazerosamente sua natureza-morta com avelãs, um cachimbo, uma vela e uma grande mosca à maneira de De Gheyn. Com inquieta excitação, descreve a temível verossimilhança de uma cabeça de Medusa de Rubens. Ela desperta tanta incerteza no espectador quanto ao seu estatuto — real ou pintada — que o amigo que possuía o quadro conservou-o coberto e, por assim dizer, apaziguado. Embora Huygens use a *Medusa* para discutir a relação da beleza com a feiúra ou o horror, o problema básico diz respeito à verdade de tal representação. É esse tema que Huygens aborda em suas observações sobre artistas contemporâneos quando se volta para o retrato e para o retratista holandês que ele considera o maior de todos, Michiel van Mierevald. Ao tentar analisar a qualidade natural de seus retratos, Huygens conclui que, no fim das contas, como escrevera Sêneca, a verossimilhança da arte é inferior à realidade. Mas ele não abandona o problema aí. Continua a dar exemplos da complicada relação entre o modelo e a representação, ou entre a vida e a arte. Acrescenta uma frase de Tácito para dizer que a arte confina diretamente com a fraude, “breve confinium artis et falsi”<sup>34</sup>. Mesmo quando verdadeiro, um artefato humano confina com a falsidade. A “arte” (no sentido do artefato humano) que Tácito caracterizara desse modo foi uma predição de certos astrólogos na qual se acreditou, sem no entanto compreendê-la<sup>35</sup>. Assim, quando ela se realizou, fê-lo de inesperadas

34. Worp, “Fragment eener Autobiographia”, p. 75.

35. Tácito, *Anais*, 4.58.3.

maneiras e foi considerada falsa. Essa anedota, como o seu mote citado por Huygens, sugere quão perto estão um do outro a verdade e o erro.

O que desejo enfatizar aqui é a preocupação de Huygens com o problema da verdade de uma representação. Esse é um problema que ele levanta quando elogia a câmara obscura de Drebbel na *Autobiografia*. É na natureza da câmara obscura que ele apruma o mundo que nela se reflete: a imagem que ela projeta é invertida, a não ser que se faça algo para endireitá-la. Embora o próprio Drebbel tenha afirmado ser incapaz de corrigir essa imperfeição, a falsificação era perturbadora para Huygens. O instrumento cuja produção de imagens ele enaltece é falsificador. Em meio à evocação da câmara escura como portadora de novas verdades para sua esposa no *Daghwerck*, Huygens se interrompe para adverti-la desse perigo. De fato, da figura da verdade ele passa ao seu oposto. Huygens prossegue relacionando a inversão do mundo pela câmara escura com a inversão das verdades ou mentiras produzidas pelos homens — os historiadores entre outros — no mundo<sup>36</sup>. A preocupação com a natureza dessa imagem é parte de uma preocupação contínua com a verdade das imagens. O exemplo de uma representação de aparência real, mas ainda falsa em certos aspectos, é situado diretamente naquela fronteira entre realidade e artifício que, com base no testemunho de seus quadros que iludiam o olho, intrigou os holandeses. Longe de minimizar a importância das imagens, isso sugere o quanto eles dependiam delas.

Com sua rara combinação de serviço público, grande saber e talentos diversos, Constantijn Huygens poderia ser descrito como uma figura renascentista transportada para a Holanda do século XVII. Mas em importantes aspectos ele está completamente à vontade em seu tempo e lugar. Ele passou dos conhecimentos estabelecidos e dos textos do passado para as mais novas descobertas

que se faziam no campo do conhecimento natural. Sua confiança ilimitada nas tecnologias que fortaleciam a vista humana levou-o a valorizar imagens e visões de todos os tipos como a base para o novo conhecimento. Seu entusiasmo assumiu formas absolutamente práticas. O vínculo entre representação pictórica e conhecimento natural nos escritos de Huygens não se baseia na matemática ou na teoria científica, mas sim em observações, em procedimentos experimentais e em seu resultado prático. O que o interessava era a medicina, a drenagem de terras, a confecção de mapas e os animais vistos através das lentes de Leeuwenhoek<sup>37</sup>. Eis por que era perfeitamente natural para Huygens associar a arte, ou a produção de imagens, com essas tarefas práticas.

Na *Autobiografia*, como parte de sua discussão geral sobre a educação artística para ele planejada por seu pai, Huygens reconhece a utilidade de uma habilidade no desenho. Oferece o exemplo do tipo de registro de uma viagem que se pode fazer desde que se saiba desenhar. A *Autobiografia* é, obviamente, um esboço de uma educação adequada. Desenhar já foi considerado uma habilidade conveniente aos ricos nos tempos antigos. Huygens estabelece isso citando Plínio, a quem podemos aduzir o exemplo de *O Cortesão* de Castiglione, que também recomenda desenhar. Mas, talvez por causa do peso teórico dado internacionalmente ao *disegno* (o papel conceitual do desenho na invenção de imagens), o ofício e a utilidade social do *tekening* (a palavra holandesa para *desenho*\*) não foram definidos. Há vários indícios, datados dos séculos XVI e XVII, de que a arte servia como registro ou descrição pictórica. Huygens nos conta em sua *Autobiografia* como o seu tio-avô, Joris Hoefnagel, viajou largamente na Europa de 1560 até 1590, preparando desenhos de cidades para uso na grande obra *Civitates Orbis*

\* No inglês *drawing* [N. da T.].

37. Para uma discussão do interesse de Huygens pelo conhecimento natural, ver Ignaz Matthey, "De Betekenis van de Natuur en de Natuurwetenschappen voor Constantijn Huygens", em *Constantijn Huygens: Zijn Plaats in Geleerd Europa*, Hans Bots (org.), Amsterdam University Press, 1973, pp. 334-459.

*Terrarum* de Braun e Hogenberg. Descrição botânica, mapas, topografia e estudo de costumes, tudo isso, na época, eram tarefas do artista como ilustrador. Até recentemente, os historiadores da arte tendiam a distinguir entre a grande arte, de um lado, e a produção de imagens como ofício de fins utilitários. A distinção é feita de tal modo que o que é considerado um ofício não o é como arte<sup>38</sup>. O que acontece às imagens práticas exaltadas por Huygens? Ao interesse pela cartografia, pela arqueologia e pela botânica, presentes numa paisagem de Bosschaert? Imagens engenhosas como essas tornam difícil descartar o ofício pictórico.

A busca do conhecimento natural no século XVII fornece um modelo para a consideração tanto do ofício como da grande arte. Aqui, a relação entre ofício e teoria é um problema reconhecido. Talvez possamos propor que a busca empiricamente fundamentada do conhecimento natural, pelo qual Huygens opta, contrasta com os estudos clássicos baseados na matemática, ainda que as preocupações práticas dos artistas holandeses se relacione com os objetivos e ideais da grande arte. A chamada tese de Merton, que vinculava a ética protestante — forte ênfase utilitária, trabalho ético e desconfiança do sistema — ao desenvolvimento da ciência, foi objeto de muita controvérsia. Ele tentava explicar mais do que podia. Numa reconsideração recente, Thomas Khun relaciona argutamente a tese de Merton não com o desenvolvimento da ciência em geral, senão com a ênfase experimental, baconiana, em particular. Esta foi a forma de ciência que se encontrava no auge na Inglaterra e na Holanda. É essa ênfase experimental, baconiana, que Huygens vincula implicitamente à arte holandesa<sup>39</sup>.

38. Os artistas que hoje fazem mapas, registros fotográficos e trabalhos congêneres desafiam essa distinção e trazem à baila a questão da arte e de sua natureza de maneiras inimagináveis no século XVII.

39. Thomas S. Kuhn, "Mathematical versus Experimental Traditions in the Development of Physical Science", em *The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change*, Chicago, University of Chicago Press, 1977, pp. 31-65. Para a tese de Merton, ver R. K. Merton, *Science, Technology and Society in Seventeenth Century England*, Bruges, St. Catherine Press, 1938.

A história social do artista holandês ainda está por ser escrita. Mas, na medida em que conhecemos a arte como uma atividade prática, devemos reconsiderar o nosso conceito da ocupação do artista, assim como de seu produto. A vantagem de traçar uma analogia entre o artista e o experimentador no campo do conhecimento natural é que isso nos encoraja a lançar um novo foco sobre o que participava intimamente da produção de imagens holandesas: uma ausência de qualquer discurso erudito e nenhuma conexão com qualquer instituição comprometida com ele; o uso de habilidades tradicionais; um senso renovado do propósito e prazer na descoberta.

Há aqui uma via de mão dupla entre arte e conhecimento natural. A analogia com a nova ciência experimental sugere certas coisas acerca da arte e da prática artística, e a natureza da tradição estabelecida da arte sugere certa receptividade cultural, necessária para a aceitação e o desenvolvimento da nova ciência. Com a única exceção de Galileu na Itália, a Europa Setentrional foi o centro do uso das lentes. O holandês Leeuwenhoek foi surpreendentemente o primeiro, e durante certo tempo o único, homem na Europa a proceder ao estudo do que era visto nas lentes microscópicas. O fato de o país que primeiro usou microscópios e telescópios ter em seu passado Van Eyck e outras obras como as dele não é apenas uma curiosa coincidência, como pensava Panofsky<sup>40</sup>. Afinal, os observadores do Norte não achavam mais fácil confiar naquilo que era apresentado aos seus olhos nas lentes, justamente por estarem acostumados ao fato de ver as pinturas como um registro minucioso do mundo visto? Dada a extraordinária articulação e persistência da tradição pictórica no Norte — tradição que nem o movimento cultural da Renascença, nem a crise referente à confissão religiosa conseguiram desfazer —, é difícil atribuir precedência nessas matérias. O espaço cultural que, pode-se dizer, as imagens ocupam no mundo e nos escritos de Huygens suscita tais questões, mas não lhes dá resposta.

40. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 2 vols., Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1953, 1:82.