

Sérgio Ferro

**Artes plásticas
e trabalho livre**

De Dürer a Velázquez

ra ■ 34

EDITORA 34

Editora 34 Ltda.

Rua Hungria, 592 Jardim Europa CEP 01455-000

São Paulo - SP Brasil Tel/Fax (11) 3811-6777 www.editora34.com.br

Copyright © Editora 34 Ltda., 2015

Artes plásticas e trabalho livre: de Dürer a Velázquez © Sérgio Ferro, 2015

A FOTOCÓPIA DE QUALQUER FOLHA DESTE LIVRO É ILEGAL E CONFIGURA UMA
APROPRIAÇÃO INDEVIDA DOS DIREITOS INTELECTUAIS E PATRIMONIAIS DO AUTOR.

Capa, projeto gráfico e editoração eletrônica:

Bracher & Malta Produção Gráfica

Tratamento das imagens:

Cynthia Cruttenden

Preparação dos originais:

Pedro Fiori Arantes

Revisão:

Camila Boldrini, Beatriz de Freitas Moreira

1ª Edição - 2015

DEDALUS - Acervo - FFLCH



CIP - Brasil. Catalogação-na-Fonte
(Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ, Brasil)

F386a Ferro, Sérgio, 1938
*Artes plásticas e trabalho livre: de Dürer
a Velázquez / Sérgio Ferro. — São Paulo: Editora 34,
2015 (1ª Edição).*
224 p.

ISBN 978-85-7326-588-0

1. Artes plásticas - História e crítica.
2. Trabalho e teoria do valor. I. Título.

CDD - 751

ARTES PLÁSTICAS
E TRABALHO LIVRE
De Dürer a Velázquez

Introdução	9
1. O virtuosismo em Dürer.....	31
2. O liso em Leonardo.....	51
3. Exceção à lei do valor	65
4. Enquadramentos	69
5. As marcas em Michelangelo.....	79
6. A cozinha do ofício	95
7. A <i>Ceia</i> de Tintoretto	101
8. Esquadro semiótico.....	111
9. O material em Caravaggio	163
10. Espelhos de Velázquez.....	175
11. Condensado	201
Posfácio: <i>La trace</i> , a marca	205
Agradecimentos.....	221
Sobre o autor	223

O virtuosismo em Dürer

“Não se compreenderão os acontecimentos históricos senão reconstituindo a cada vez a questão à qual a ação histórica [...] representaria a resposta.”

Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*

“A pintura começou por ser um simples *métier*. Era-se ‘imageiro’, produtor de imagens, como outros vidraceiros ou carpinteiros. Os pintores pintavam escudos, elmos, bandeiras. Esses pintores primitivos eram mais operários que nós: eles aprendiam magistralmente o *métier* antes de pensar em suas carreiras. É o contrário hoje.”

Eugène Delacroix, *Écrits*

Tornar sua atividade uma arte “liberal”, como a poesia e a música, isto é, alçá-la a uma posição nobre, socialmente respeitável e, sobretudo, mais lucrativa, é um projeto que os pintores e escultores mais ambiciosos perseguem na passagem do Pré-Renascimento ao Renascimento. O clima social é favorável: a nova elite reclama um sistema original de símbolos e de ostentação.

Para isso, mobilizam todos os recursos convenientes: demonstração de cultura, capricho na aparência, propaganda, elogios entre colegas, agressão contra os de fora, criação de histórias míticas, elaboração de instituições próprias, bajulações diversas etc.¹

Entretanto, esse projeto jamais teria sucesso se os pintores e escultores continuassem a exibir uma técnica semelhante à dos mestres de corporações, dos quais queriam se distinguir. Numa sociedade em que o

¹ Para citar somente fontes recentes, entre inúmeras sobre o tema: Martem Warnke, *L'artiste et la cour*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1989; Alain Eerlande-Brandenburg, *Le sacre de l'artiste*, Paris, Fayard, 2000; E. Pommier, *Comment l'art devient l'Art*, Paris, Gallimard, 2007.

[fig. 1]
Anônimo,
São Cristóvão,
gravura em
madeira (1423).



trabalho manual é considerado indigno das elites, sua presença inevitável nas artes plásticas, por si só, pesa contra o anseio de ascensão. E pesaria ainda mais se nenhuma diferença patente escondesse a igualdade de base no processo de produção das imagens. O discurso mais elevado que ambicionam exige outra prosódia.

Há, portanto, que incentivar um outro modo de proceder com os mesmos meios, sem o quê, todas as táticas de ascensão tornam-se vãs. Isso pode parecer um detalhe, mas é o indispensável alicerce da edificação profissional aspirada. Trata-se de atestar, concretamente, que o artista em gestação (somente no século XVIII as palavras *artista* e *artesão* ganharão definitivamente os sentidos antagônicos atuais), se trabalha com suas mãos, trabalha de outro modo, adequado à posição social desejada. E esse outro modo não deve ser confundido com o dos artesãos em processo de degradação sob as primeiras investidas do capital produtivo.



[fig. 2]
Anônimo,
Santa Doroteia,
gravura em madeira
(1443).

A “marca”, no sentido dado aqui ao vestígio do gesto produtivo,² tardou em ser considerada um tema em si mesma. Ela narra com simplicidade as operações necessárias de produção. E, se fica exposta, é como na arte popular: injunção técnica feita ornamento. Isto é, como prolongamento lúdico, autoencantado do gesto técnico perfeitamente adaptado à sua finalidade. Vide as gravuras anônimas *São Cristóvão* de Manchester (1423) [fig. 1] e *Santa Doroteia* de Nuremberg (1443) [fig. 2], em que o esquematismo icônico, ainda medieval, fortemente determinado pela técnica da gravura em madeira, facilita a mostra da goiva quando grava os traços espessos. Cada linha associa assim, ao seu valor figurativo, a manifestação de sua gênese, com uma pitada de vaidade. Há um conten-

² Para maior precisão do conceito “marca” (*trace*, em francês), ver o posfácio deste livro.

tamento do fazer consigo mesmo. E um parentesco evidente entre a técnica franca e seu canto. Por isso, a prancha de madeira não é elidida como plano de trabalho físico que resiste ao artesão ou aos artesãos em colaboração. A operação não esconde seus meios.

Já um pouco mais tarde, as coisas se complicam. Dürer é uma figura emblemática da passagem do artesão ao artista.³ Com ele, o fundo em que a goiva antes deixava suas marcas no papel branco vira luz:

“A relação do papel à tinta de impressão sublima-se numa nova relação, o da luz à sombra: o traço, que é ‘preto’ e que indica forma e volume, passa a significar ‘sombra’; e o branco do papel passa, em consequência, a significar ‘luz’.”⁴

A goiva, suas pegadas, somem: no seu lugar, a luz. Some também o plano material de trabalho: nada mais testemunha sua presença, sua resistência. Há evidente mudança de rumo e intenção. O gravador do *São Cristóvão* expõe seu trabalho com orgulho; Dürer “sublima”, isto é, procura desviar a atenção do trabalho real, transverte o gesto produtivo em aparição de um novo interpretante do signo: “luz” e “sombra”. Os meios de produção — papel e tinta — escorregam para fora de nossa percepção. Escorregam somente, pois a gravura em madeira não se deixa transubstanciar facilmente.

Essas piruetas de procedimento vão mais longe. Em grande parte, a gravura em madeira é fruto de um ateliê, com especialização das tarefas. Dürer apreciava isso: “Ele sempre acreditou na superioridade do trabalho executado por todos os membros de um ateliê em comparação com a obra individual”.⁵

No seu tempo, a difusão do livro e das imagens religiosas provocou o aumento da divisão do trabalho. Strieder descreve essa divisão, tal como é aplicada no ateliê do mestre de Dürer, Wolgemut, e no próprio ateliê de Dürer. Esquemáticamente, as etapas especializadas são as seguintes: (A) mestre/artista que desenha; (B) passagem, por ele mesmo ou um outro, do desenho à prancha de madeira; (C) gravura propriamente dita,

³ Ver *La gloire de Dürer — Actes du Colloque de Nice*, Paris, Klincksieck, 1974; e *Dürer — Lettres, écrits théoriques et traité des proportions*, Paris, Hermann, 1964.

⁴ Erwin Panofsky, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, Paris, Hazan, 1987, p. 84.

⁵ Peter Strieder, *Dürer*, Paris, Nathan, 1978, p. 72.

feita pelos *Formschneiders*; (D) e (E) tintura e impressão feitas por trabalhadores menos qualificados.

Uma micromanufatura, com divisão e hierarquia de funções, adaptada e submetida ao “estilo” do mestre. Um pouco mais tarde, a execução das gravuras passaria a ser feita em ateliês independentes do mestre. Como em arquitetura, o desenho tende, pouco a pouco, a se tornar mais indiferente com relação às condições de sua realização. Com isso, mesmo se alguns *Formschneiders* são conhecidos — Jost de Negker, Hieronymus Andreae, Hans Lützelburger etc. —, seu papel torna-se secundário. O trabalho deles influi pouco no resultado final, como no *São Cristóvão*.

Olhem a nona prancha do *Apocalipse*, de Dürer, *São João come o livro* (1498) [fig. 3]. Tudo é traço, linha e hachura cruzada: linguagem do desenho. O trabalho sobre a madeira deve inclinar-se diante da concepção feita em outro material, a pena sobre o papel.⁶

Vamos acompanhar a *taille d'épargne*.

“O termo *taille d'épargne* [...] caracteriza bem o trabalho que consiste em retirar a matéria da prancha deixando intactos os traços do desenho a reproduzir: *champlever* significa retirar o campo, isto é, o fundo em volta do desenho que é deixado em reserva.”

“A madeira cortada no sentido da fibra é gravada com um canivete com lâmina triangular para delimitar os traços do desenho. Em seguida, com a ajuda de um conjunto de goivas, o artista [sic] desobstrui os grandes brancos da prancha. Um traço necessita, pois, de quatro operações: dois cortes e dois recortes.”⁷

Procedimento delicado e custoso, mas que ainda participa visivelmente do resultado plástico no *São Cristóvão*. Agora, tem que sumir para que a linha assemelhe-se à desenhada. É muitas vezes ingrato, sobretudo antes que apareça a gravura em madeira de topo, no século XVIII.

Os nós obrigam a adaptações “grosseiras”, o que não impede a crítica impiedosa:

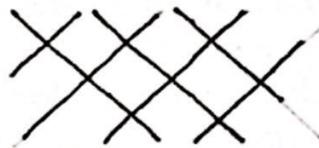
⁶ Apesar de todas as acomodações magistralmente descritas por Panofsky, *op. cit.*, pp. 82-5.

⁷ Eugène Rouir, *La gravure, des origines au XVI^e*, Paris, Somogy, 1971, pp. 11-2.

“O trabalho pesado e complicado mostra que Dürer ainda não encontrou o intérprete que possa transcrever seu pensamento sobre a matéria sem o trair. O gravador, sempre na tradição da Idade Média, tirou toda a alma que o artista tinha posto no desenho. Faz desaparecer nuances do traço vivo, congela o movimento que animava a concepção.”⁸

Ao contrário das gravuras do começo do século XV, o fazer simples tem que se trair para não trair o pensamento do artista, que salta indiferente do papel à madeira. O intérprete deve reencontrar as nuances do traço a pena, seu movimento inconstante, contínuo no papel.

Trair: olhem o vestuário de *São João*. As hachuras cruzadas, típicas do desenho, da pintura a ovo (*rigatino*),⁹ ou da gravura em metal — expressões diretas do gesto produtivo — são aqui o resultado de operações artificiais condenadas ao silêncio. O que, naqueles casos, nasce do procedimento, na gravura em madeira é o resultado de operações feitas com o sofrimento do gravador.



Esquema 1

As quatro operações, do canivete e das goivas, criam alvéolos prismáticos, um a um — e zelam para simular, no seu encadeamento, uma continuidade normal do desenho. O trabalho concreto retira-se para produzir a ficção de uma outra maneira de executar.



Esquema 2

⁸ *Idem*, p. 138.

⁹ Técnica de aplicação do material de secagem rápida (como a pintura a ovo ou a *fresco*) que consiste em elaborar os volumes com uma rede de pinceladas cruzadas. A secagem rápida não permite o modelado contínuo.



[fig. 3]
Albrecht Dürer, *São João come o livro* (1498),
da série de gravuras do *Apocalipse*.

Esses detalhes importam: são sintomas das ambiguidades da marca artística, das difíceis relações entre o artista emergente e as técnicas das corporações. O exemplo da gravura em madeira, reconheço, é extremo. Aliás, a partir daqui, vou deixá-lo de lado, como logo mais o da gravura em metal. Fora poucas exceções — Gauguin e as gravuras expressionistas em madeira; Piranesi, Rembrandt ou Goya, em metal, por exemplo —, a gravura seguirá o caminho da arquitetura, será o produto de pequenas manufaturas dedicadas à exploração do trabalho, ou seja, o oposto do que trato neste livro.

Mas vamos antes dar uma espiada na gravura em metal. Nos seus primeiros passos, o artesão não se ocupa demais com sua própria exibição. As hachuras de Girolamo Mocetto, por exemplo, contentam-se em servir à figuração [fig. 4]. São vestígios despreziosos do buril apoiado sobre o metal à procura de uma representação conveniente do motivo. As sombras são obtidas por hachuras que se tramam em desordem.

Já com Martin Schongauer (o primeiro monogramista cuja identidade é conhecida, o que é sintomático),¹⁰ ou Hans Baldung Grien, nós mudamos de campo. A causa final que conduz o gesto produtivo não se limita mais à adequação entre ele, o material e o motivo. A elegância, a segurança e a constância de suas hachuras bem explicitadas visam também, além da figuração conveniente, à manifestação de maestria técnica superior. O objetivo bifurca-se em direções quase opostas. O brilho da performance figurativa quer demonstrar claramente o nível da competência. A captação exemplar do modelo serve, ao mesmo tempo, de trampolim para a admiração das qualidades específicas do executante. A operação transborda em ostentação. Mas atenção: a ostentação da técnica já não é a que encontramos na *Santa Doroteia* de Nuremberg, como prolongação lúdica, ornamental de um *métier* seguro de si. É a ostentação da assinatura de um mestre que exhibe sua superioridade. Baldung Grien quer se separar de outros mestres, mostrar sua excelência inigualável. Para isso, aumenta de propósito suas dificuldades. Enquanto o mestre de *Santa Doroteia* procura uma espécie de simbiose entre o esquematismo figurativo e a manifestação clara de seu fazer sobre o plano de trabalho, Baldung Grien acentua a transitividade, o “realismo” de suas imagens — o que levaria a supor um embasamento formal discreto e um plano de

¹⁰ A obra de Martin Schongauer encontra-se reunida em coleção no Museu Unterlinden, em Colmar.



[fig. 4]

Girolamo Mocetto, *A metamorfose de Amimone* (c. 1490-1531).
Paris, Biblioteca Nacional da França.

trabalho evanescente. No entanto, faz o contrário: executa com tal habilidade, individualiza tanto cada incisão, que não podemos deixar de nos deter na sua observação, o que acresce, simultaneamente, a intransitividade da forma. Ele nos lança com vontade na direção da miragem — e nos retém, ao mesmo tempo, na consideração dos artifícios que a sustentam. Faz a magia que nos ilude e desvenda o truque. À simbiose de *Santa Doroteia* sucede a disputa entre representação e apresentação.

Mas a disputa é de aparato, recurso de dramaturgia. O protoartista, que Baldung Grien personifica, é o virtuose: sua submissão perfeita ao objetivo aparente quer chamar a atenção para a submissão do objetivo à sua maestria.

Sobre o virtuosismo, Robert Klein nota o seguinte:

“O virtuosismo é, em todas as artes, quer sejam de interpretação ou não, uma prioridade dada a uma metatécnica [...] o que conta, então, para a consciência não é mais o como da arte (sua forma), mas o como de sua produção. A virtude, diz-se, não comove [...] mas suscita a admiração.”¹¹

“O como de sua produção” é o que mais conta, o que mais mobiliza o virtuose. Afirmar com ênfase que o artista não produz do mesmo modo que o artesão ultrapassado. Suscitar a admiração em vez do desprezo associado ao trabalho manual. A mão põe-se a cabriolar para evitar a abjeção.

Esse primeiro tempo da elaboração da nova grafia, portanto, é o do virtuosismo que se espraia para além da gravura, à pintura e à escultura. Para se afastar da rotina artesanal, do técnico competente mas despretensioso, o artista emergente, ambicioso, em busca de fortuna e honras, começa a aprimorar sua apresentação — ou seja, também os índices que seu trabalho deixa na obra, inevitáveis com as técnicas utilizadas. Ele acentua seu apuro e precisão, sua elegância e habilidade.

Sobre os desenhos de Dürer, Wölfflin observa:

“Onde antes traços longos ou curtos eram colocados lado a lado e uns sobre os outros para indicar a forma de uma massa, perto do fim do século XV, a técnica torna-se refinada, e o artista clássico linear adota a lei segundo a qual o sistema de linhas das áreas sombreadas deve permanecer perfeitamente transparente e aberto, de tal modo que cada traço individual mostre seu próprio peso [...] o desenho (de Dürer) é uma configuração cristalina clara na qual cada traço, tornado puro e nítido, não somente tem a função de redefinir formas, mas possui sua própria pureza ornamental.”¹²

¹¹ Robert Klein, *La forme et l'intelligible: écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970, p. 393, nota.

¹² Heinrich Wölfflin, *The Drawings of Albrecht Dürer*, Londres, Dover, 1970, pp. 1-2.

O salto parece mínimo, mas na verdade é enorme. Os vestígios de produção do bom artesão contam seu *métier*, o *savoir-faire* que partilha com todos os outros bons artesãos. Sua arte é coletiva, pertence à corporação. Somente os *experts* muito posteriores, com um olhar habituado a procurar diferenças individualizantes, conseguem distinguir dentre uns e outros alguns mestres.

Esse não é mais o caso de Schongauer, Baldung Grien ou Dürer: cada um, a partir de uma base comum, desenvolve uma grafia única, individualizada. Se antes o vestígio indicava, além do modelo, um saber anônimo, agora é assinatura privada que dá lastro ao renome procurado. Com isso, o índice de produção desloca-se no sentido da marca, sobre-determinada por uma intenção semiótica mais complexa e personalizada. Entretanto, se acelera o costume e muda o *status* do vestígio, desvia-se pouco dos meios e formas de produção do antigo paradigma. O vestígio exhibe sua elegância, põe roupa de domingo, mas não rompe de todo com o que quer deixar para trás. Sem querer, quando uma fatura de alto nível nos encanta, ela exalta o que pretendia superar: o trabalho autossatisfeito do artesão satisfeito. A tática de afastamentos mostra-se paradoxal: o artista, pelo menos sob esse ângulo, permanece artesão. Um super artesão, mas artesão ainda. Cai, assim, em contradição com os outros requisitos da evolução desejada: o excesso de maestria neste aspecto do ofício, ainda considerado mecânico, dificulta a entrada no universo luminoso das artes liberais. Sem contar que a habilidade acrescida implica trabalho dobrado.

Para avaliar o significado social dessa torção dos hábitos tradicionais, é preciso alargar o campo de observação. A ostentação do traço virtuoso é contemporânea do desaparecimento de qualquer vestígio direto do trabalho em arquitetura. Já escrevi muito sobre isso, não vou insistir.¹³ Basta lembrar que esse encobrimento é causado pela introdução do sistema manufatureiro na construção e a consequente subordinação formal do trabalho ao incipiente capital produtivo. A glorificação do vestígio virtuoso nas artes plásticas opõe-se, portanto, à degradação e ao ocultamento do trabalho social. Ora, Marx assinala que:

“Eu chamo subordinação formal do trabalho ao capital, a forma que repousa sobre a mais-valia absoluta, porque ela não

¹³ Ver Sérgio Ferro, *Arquitetura e trabalho livre*, São Paulo, Cosac Naify, 2006.

se distingue senão formalmente dos modos de produção antigos [...] do ponto de vista tecnológico, o processo de produção efetua-se como antes.”¹⁴

Como na arquitetura e na manufatura em geral, as artes plásticas começam sem alterar demais sua base técnica tradicional. Mas dosam seus percursos em direções contrárias. Além do ocultamento, a subordinação implica divisão e desqualificação do trabalho; a reação à subordinação nas artes plásticas leva à ostentação, à individualização e à qualificação do gesto artesanal. Desde então, ficam determinadas as características fundamentais das artes plásticas: reação e distanciamento quanto à decadência do trabalho social. Sua evolução se dará por variações em torno destas características.

A gravura em madeira, tal como Dürer a emprega, é chamada em francês gravura *d'épargne*: gravura de economia, de poupança. Quem entalha a madeira, cavouca a superfície, poupando somente o que deve aparecer no resultado final. A polissemia do termo é oportuna.

Em função da divulgação crescente de imagens impressas, do livro e da queda do preço do papel, a divisão do trabalho, bastante frouxa antes, acentua-se e torna-se sistemática. Dürer ainda cobra seus quadros pelo custo de produção, não aprendeu na Itália o novo sistema, mais lucrativo, baseado na troca de dons, como veremos adiante. Em uma carta a Jacob Heller, que lhe encomendara o *Coroamento da Virgem*, Dürer desabafa:

“É por isso que eu quero voltar à gravura. E, se tivesse tomado esse partido mais cedo, eu seria hoje mais rico em mil florins.”¹⁵

Entretanto, apesar de não ter mecenas,¹⁶ termina sua carreira abastado, sobretudo pela venda de gravuras. Viveu, portanto, intensamente

¹⁴ Karl Marx, “Matériaux pour l'économie”, em *Oeuvres*, vol. II, Paris, Pléiade, 1968, p. 370.

¹⁵ Albrecht Dürer, *Lettres, écrits théoriques et traité des proportions*, Paris, Hermann, 1964, p. 96.

¹⁶ Ver a carta de Dürer ao burgomestre e ao Conselho de Nuremberg, *idem*, pp. 102-5.

em meio à divisão crescente de sua produção — a qual deixa vestígios em seu trabalho.

Já mencionei o absurdo técnico que provoca a transposição de seu desenho para a madeira. Mas há outros. Com a divisão do trabalho, que às vezes implicava ateliês em cidades distintas, era preciso dar ordens, transmitir oralmente informações, recomendações, além de sistematizar a grafia, os tipos de linha etc. Com isso, há uma tendência para que alguma presença de traços linguísticos ocorra no campo plástico — o que é evidente em arquitetura. Isso é reforçado pela influência das teorias humanistas sobre a composição, transmitidas por Alberti, que Dürer lera. Mais ainda, a necessidade técnica de individualizar, isolar e definir bem cada operação separada junta-se a essas tendências, provocando uma plástica típica, profundamente marcada pela atenção às oposições — as “diferenças” de Saussure —, e pela articulação de componentes, como numa frase, segundo o modelo retórico dos humanistas. O próprio Dürer nomeia algumas destas oposições: longo *x* curto, espesso *x* delgado, largo *x* estreito, duro *x* doce etc. Cada elemento, que ele examina em detalhe e isoladamente, é constituído por agrupamentos destas oposições e, em seguida, montado com outros de caráter compatível para chegar a uma figura completa com a coerência de um tipo. Algumas citações de Dürer escolhidas entre muitas outras semelhantes:

“É preciso que cada figura possua uma unidade completa de caráter [...] Assim, não convém dar a uma figura bem forte um modelado muito doce ou a uma figura muito delicada um modelado muito duro.”¹⁷

“O homem [...] é um conjunto formado de numerosas partes reunidas, que têm, cada uma, sua forma particular [...] do mesmo modo que cada parte em si deve ser convenientemente desenhada, assim também sua reunião deve criar uma harmonia de conjunto.”¹⁸

Germain Bazin precisa a influência da linguagem em Dürer:

¹⁷ Albrecht Dürer, *op. cit.*, pp. 194, 196.

¹⁸ Albrecht Dürer, *op. cit.*, p. 193.

“[Sua] linguagem gráfica [...] evoca a exposição do discurso própria à linguística germânica.”¹⁹

Note-se que cada proposição tende a guardar sua singularidade, que a ideia principal cede a direção do discurso a uma secundária, e que, nessa linguística, o sentido desvia-se a ponto de ter que voltar sobre si mesmo “como no grafismo de Dürer”.

Mas, um procedimento aparentemente tão assegurador, não impede zonas de sombra. Dürer novamente:

“A mais bela forma humana [...] ninguém a sabe senão Deus só. [...] Eu não quero pôr nas nuvens a teoria da medida que descrevo [...] Todo talento é sem força em face da criação divina [...] nossa faculdade de conhecer é cega.”²⁰

Alguna engrenagem falha no procedimento. Decomposição, oposição, montagem não bastam. A contaminação pelo universo da linguagem já é um sintoma. E nada mais avesso à sua lógica do que a lógica plástica: continuidade contra simultaneidade, linearidade contra figuração, unidades discretas contra coesão plástica, enunciação contra produção etc. O que faz a linguística aqui? Sua penetração indevida no campo plástico indica que ela supre alguma carência, algo que falta ou que foi perdido. Não é preciso procurar longe: o que se perdeu foi a organicidade do processo produtivo, sua autonomia, dada a divisão desigual do trabalho. Sem uma atadura forte, há risco de dispersão das partes, de heterogeneidade produtiva. Daí a preocupação constante de Dürer com a *vergleichung* (arranjo, comparação), como ele diz: a coerência do todo. Alguma coisa semelhante à isotopia discursiva. Mas, agora, a coerência não é mais procurada no intervalo da formação, na passagem à forma que dá liame interno entre ela e o conteúdo na dinâmica de suas relações recíprocas. Ainda sob o manto da linguagem, ela vai ser buscada por meio da adequação entre enunciação e enunciado, esquecendo-se que as artes

¹⁹ “Dürer ou Le classicisme impossible”, em *La gloire de Dürer — Actes du Colloque de Nice*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 134.

²⁰ Albrecht Dürer, *op. cit.*, pp. 172-3, 198.

plásticas não possuem léxico, sintaxe, semântica, nem mesmo fonética prontos e universais. Mesmo dentro de um sistema plástico altamente elaborado, como o do Renascimento clássico, há algo desse tipo. A coerência desejada, improvável, fica a cargo, de forma imediata, do resultado ou da origem; no melhor dos casos, dos dois. Entravada a formação autônoma, a coerência cabe então à adição não mediatizada da grafia específica do *conceptor* (por onde ressurge a diferença) à *mise-en-scène* verossimilhante e teatral do representado (por onde ressurge a retórica). A produção, por sua vez, feita heterônoma, tem o bom gosto de ausentar-se na zona não poupada: o branco do papel. Some, sob o sumiço da madeira, nas únicas áreas trabalhadas. Veremos que essa ocultação pasará à pintura, onde, por um período, o artista renegará a si mesmo enquanto produtor.

Adorno afirma que:

“A mediação do sujeito quer dizer que, sem o momento da objetividade, ele não seria literalmente nada.”²¹

“Nada” é exagero: cai no ego. Isto é, no polo do *conceptor*. No outro lado, sobra o representado, que, não sendo mais o resultado da formação, fica com o real bruto como único guia. Real que, ruminado, dividido, medido, classificado pelo entendimento, vaza por todos os lados, deixando perceber sua inquietude incessante, a qual, indomada, assume um aspecto ameaçador.

Dürer pinta vários autorretratos, em poses decididas ou mesmo nu doente, mas, sobretudo, exhibe e exalta o mais possível sua inconfundível fatura virtuose. Não há quem não se extasie diante dela, inigualada em toda a história da arte.

Quanto à representação, vê o real, tão desmembrado pelas gavetas da análise, atravessado por forças de desordem, turbilhões que não se aquietam. Dürer precisa, para compensar a paralisia desse desmembramento, de um complemento dinamizador. Daí, à quase maníaca atenção ao pormenor, corresponde a deflagração de energias soltas.

²¹ T. W. Adorno, *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978, p. 148.

Não é por acaso que *O Apocalipse* tanto lhe convém: o texto passa o tempo todo de objetos descritos com precisão a trovoadas, relâmpagos, vozes sem corpo e montanhas que desabam. A partir dele, o artista construiu a obra-prima de toda a história da gravura em madeira, porque soube apontar precisamente o lugar de onde vem a diáspora da forma. Para constatar isto, é preciso descer ao detalhe.

Olhemos a gravura *São João come o livro*.

Michel Butor espanta-se por que Dürer segue literalmente a linguagem metafórica de São João:

“Dürer o interpreta num realismo segundo.”²²

Dürer toma a metáfora ao pé da letra, como o paranoico, segundo Lacan. O “anjo poderoso que desce do céu” (J. Ap. 10.1) tem um corpo composto de partes reunidas, mas não é nada harmônico. Suas pernas são “colunas de fogo”; sua cabeça é como o Sol; seu torso está “vestido de nuvem”; suas mãos não têm braços; seu pé direito pousa sobre o mar e o esquerdo na terra (J. Ap. 10.1 e 2). Dürer é mais do que fiel: desenha colunas “em” fogo, rosto “de” Sol, o torso é feito “de” nuvens distantes. A *vergleichung* entra em pane. A este torso vazio correspondem as entranhas cheias de São João, que come o livro apresentado pelo anjo, “amargo dentro, mas doce na boca” (J. Ap. 10.9). Um livro semelhante figura por terra, ao lado de São João. Introjeção e rejeição. Vozes sem corpo ordenam: “Não escrevas isso” (J. Ap. 10.4), numa censura alucinada. A gravura é atravessada por transgressões: corpo feito de horizonte, quase uma aparição de Dalí, água que sustenta colunas, mãos sem braços. Todas elas do lado esquerdo da gravura, oposto ao lado direito, “realista”, com as maiores árvores do *Apocalipse* bem detalhadas — possivelmente o inverso do desenho original. Portanto, transgressão na área paterna, a da lei, com incorporação da palavra, do livro, na materna.

Sob o ângulo plástico, o horizonte não parece ter a profundidade requerida pela perspectiva, ele avança, comprime a cena. O que é acentuado pela heterotopia do anjo, do horizonte e do corpo próximo. A grafia de Dürer, cheia de arabescos, entrelaçamentos, volutas de mesma espessura, agita todo o espaço e o achata, revelando por todos os lados o traçado sobre o papel.

²² Em *La gloire de Dürer*, op. cit., p. 213.

O que havia sumido, o trabalho concreto da gravação, parece correr com sinais trocados os extremos em que se refugiou sua perda. A grafia exaltada atrapalha a profundidade, a ilusão icônica desarranja-se. Penso que é porque ainda estamos na primeira hora da elisão, em que a real coerência ainda não saiu da memória. Há saudade ou culpa, que quase trazem de volta o plano de trabalho, a mortalha branca do papel da qual a mão ausentou-se.

Vamos dar uma volta por outra gravura, em cobre desta vez, e inteiramente executada por Dürer (o artista não dividia a realização da gravura em metal): *Apolo e Diana*, de 1505 [fig. 5].

São irmãos gêmeos, mas um não é somente diferente do outro: é seu oposto. Apolo é vigoroso, másculo, seu atributo é o arco e a flecha com que matou Piton (ou Delfine). Diana, langorosa, calma, alimenta um veado. A fidelidade iconográfica não preocupa muito Dürer. Se Apolo é um deus solar, mais conhecido por seu equilíbrio e sua amizade com as musas do que por ser um atleta do arco, Diana é o contrário da mocinha comportada que vemos: caçadora e não pastora (seu atributo também é o arco e flecha), gosta de sacrifícios humanos e, em algumas cerimônias em sua homenagem, o sacerdote pode ser assassinado por alguém que queira seu lugar. Mas isso pouco importa.

Para delimitar bem a diferença, Dürer recorre a uma série de oposições formais, como é seu costume. Músculos marcados, carne enxuta, contornos angulosos, posição ereta, torção de esforço, sombras acentuadas, “duras”: Apolo. Carne macia, sem músculos visíveis, com celulite, como era do gosto então, contornos arredondados, sentada, ausência de esforço, sombras leves, “doces”: Diana. O homem e a mulher típicos, segundo a cultura do tempo.

Apolo então é a não-Diana; Diana, o não-Apolo. A identidade de cada um pressupõe a do outro. Cada um contém o outro sob forma negativa, inclui a exclusão do outro e é o resultado desta exclusão — que assim fica dentro. Em tese, acabam ficando idênticos — mas indiferentes um ao outro porque são indistintamente um ou outro (Apolo poderia ser Diana, a tenebrosa caçadora virgem e assexuada, Diana, por sua vez, poderia ser Apolo, o doce tocador de lira — não fossem os seios, já que a iconografia é capenga).

A grafia, que começa a caminhar na direção de um absoluto virtuosismo — vejam *O cavaleiro, a morte e o diabo*, de 1513 [fig. 6], por exemplo —, mesmo jogando com a ambiguidade da marca, que oscila entre descrição e inscrição, que põe a diferença enquanto figura e a depõe



[fig. 5]
Albrecht Dürer,
Apolo e Diana
(1505).
Nova York,
Metropolitan
Museum.

enquanto ornamento, não consegue vencer a paralisia da oposição. Não há *Aufhebung*.

Se, a meu ver, *São João come o livro* é superior a *Apolo e Diana*, apesar da não divisão do trabalho neste caso, isto é devido ao fato de que, numa tensão aguçada, o primeiro expõe ao mesmo tempo a ruptura do processo produtivo e o empenho quase desesperado para impedi-la. O branco não vira somente luz, como quer Panofsky, mas sai muitas vezes à frente como forma, dá corpo ao ausentamento, não se acostumou



[fig. 6]

Albrecht Dürer, *O cavaleiro, a morte e o diabo* (1513).
Londres, British Museum.

ainda à subordinação (é de 1497-1498). Já no segundo, a projeção nos extremos dos termos da mediação perdida já se aquietou, já se depositou e deixou de reclamar a mediação. De um lado, a observação impregnada de linguagem, de outro, o traço sistematizado: não se abraçam, coabitam. Não há mais reconciliação possível.