

*damentais*. Nos últimos anos, este livro, que já havia sido traduzido para as principais línguas européias, chegou aos países eslavos e ao mundo asiático graças a inúmeras traduções. Que a presente edição revista permita-lhe prosseguir em sua trajetória de sucessos.

Joseph Gantner  
Basel, junho de 1963.

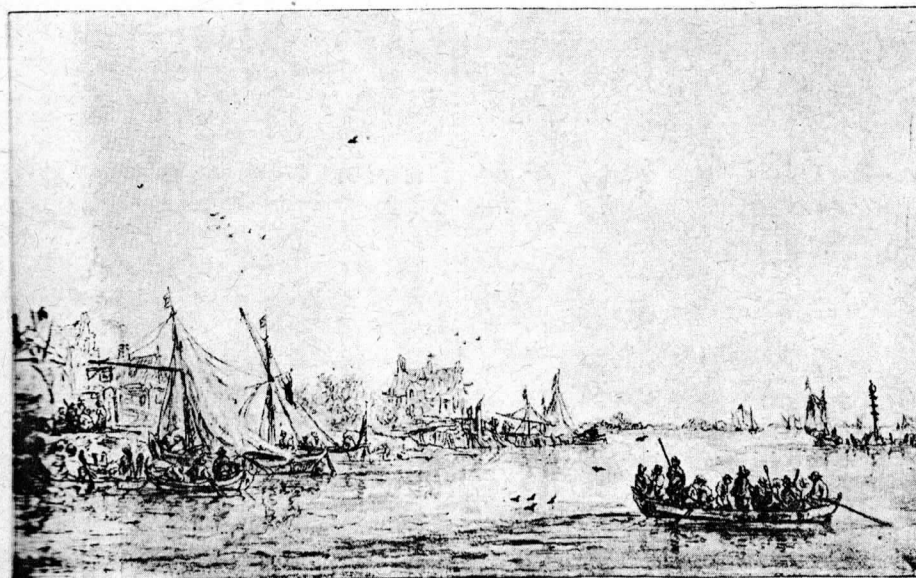


Fig 2. van Goyen. *Paisagem Fluvial*.

## Introdução

### 1. A dupla origem do estilo

Em suas *Memórias*, Ludwig Richter lembra uma passagem de sua juventude, quando certa vez, em Tivoli, ele e mais três companheiros resolveram pintar um fragmento de paisagem, todos firmemente decididos a não se afastarem da natureza no menor detalhe que fosse. E embora o modelo tivesse sido o mesmo e cada um tivesse sido fiel ao que seus olhos viam, o resultado foram quatro telas completamente diferentes – tão diferentes quanto as personalidades dos quatro pintores. O narrador concluiu, então, que não havia uma maneira objetiva de se ver as coisas, e que formas e cores seriam sempre captadas de maneira diferente, dependendo do temperamento do artista.

Fig. 3. Botticelli. *Vênus* (detalhe)

Para o historiador da arte nada há de surpreendente nesta observação. Há muito sabe-se que todo pintor “usa seu próprio sangue” para pintar. A distinção que se faz entre os mestres, entre as “mãos” reside, em última análise, no reconhecimento desses tipos de criação individual. Com o gosto orientado na mesma direção (para nós, aquelas quatro paisagens de Tivoli pareceriam bastante semelhantes, ou seja, algo próximo do estilo dos Nazarenos), num dos quadros o traçado é mais anguloso, no outro, mais arredondado; seu movimento será ora mais lento e interrompido, ora mais fluido e impetuoso. E assim como as proporções tendem ora para a esbelteza, ora para a largura; também a modelação do corpo se mostrará plena e abundante para alguns, enquanto que essas mesmas saliências e reentrâncias serão vistas por outros com maior reserva, com maior economia. O mesmo se verifica com relação à luz e à cor.

Mesmo a mais séria intenção de se observar perfeitamente o objeto não pode impedir que a cor se mostre ora mais quente, ora mais fria; que uma sombra se apresente ora mais, ora menos pronunciada; ou ainda, que um raio de luz apareça ora lânguido, ora mais vivo e jocoso.

Quando nossa atenção se concentra num mesmo modelo da natureza, esses *estilos individuais* se evidenciam de maneira mais flagrante. Botticelli e Lorenzo di Credi são pintores contemporâneos e de mesma procedência: ambos são florentinos, da fase final do *Quattrocento*. Quando Botticelli\* desenha um corpo feminino, a estatura e a forma da figura são concebidas de uma maneira absolutamente peculiar a este artista; seu desenho distingue-se de um nu feminino de Lorenzo\* tão inequivocamente quanto um carvalho de uma tília. A impetuosidade com que Botticelli conduz as linhas faz com que cada forma ganhe uma agitação e uma animação peculiares. Na modelação mais cautelosa de Lorenzo a visão se esgota essencialmente no objeto em repouso. Nada mais elucidativo do que comparar a curvatura do braço em um e em outro caso. O cotovelo pontiagudo, o traço acentuado do antebraço, a forma irradiante com que os dedos se abrem sobre o peito, cada linha carregada de energia: isto é Botticelli. O efeito suscitado pela obra de Credi é muito mais estático. Modelada de forma bastante convincente, ou seja, concebida em volumes, a forma de Credi ainda não possui a impetuosidade dos contornos de Botticelli. Trata-se de uma diferença de temperamento, que se traduz tanto no todo como nas partes da obra dos dois pintores. No desenho de uma simples narina pode-se reconhecer o caráter essencial de um estilo.

Fig. 4. Credi. *Vênus*.

Quando nossa atenção se concentra num mesmo modelo da natureza, esses *estilos individuais* se evidenciam de maneira mais flagrante. Botticelli e Lorenzo di Credi são pintores contemporâneos e de mesma procedência: ambos são florentinos, da fase final do *Quattrocento*. Quando Botticelli\* desenha um corpo feminino, a estatura e a forma da figura são concebidas de uma maneira absolutamente peculiar a este artista; seu desenho distingue-se de um nu feminino de Lorenzo\* tão inequivocamente quanto um carvalho de uma tília. A impetuosidade com que Botticelli conduz as linhas faz com que cada forma ganhe uma agitação e uma animação peculiares. Na modelação mais cautelosa de Lorenzo a visão se esgota essencialmente no objeto em repouso. Nada mais elucidativo do que comparar a curvatura do braço em um e em outro caso. O cotovelo pontiagudo, o traço acentuado do antebraço, a forma irradiante com que os dedos se abrem sobre o peito, cada linha carregada de energia: isto é Botticelli. O efeito suscitado pela obra de Credi é muito mais estático. Modelada de forma bastante convincente, ou seja, concebida em volumes, a forma de Credi ainda não possui a impetuosidade dos contornos de Botticelli. Trata-se de uma diferença de temperamento, que se traduz tanto no todo como nas partes da obra dos dois pintores. No desenho de uma simples narina pode-se reconhecer o caráter essencial de um estilo.

Os modelos de Credi são sempre pessoas determinadas. Não é o caso em Botticelli, apesar de não ser difícil perceber que a concepção formal, em ambos os casos, está ligada a uma determinada noção de beleza de forma e movimento. E se Botticelli se deixa levar totalmente por seu ideal de forma, destacando a esbelteza da figura ereta, não é difícil perceber que, em Credi, a realidade concreta absolutamente não impediu que ele expressasse *seu* temperamento na postura e nas proporções das formas.

O psicólogo da forma encontra um material particularmente rico nos pregueados estilizados dessa época. Com relativamente poucos elementos produziu-se, então, uma enorme variedade de formas amplamente diferenciadas de expressão individual. Centenas de pintores retrataram a Virgem Maria sentada, com o manto formando dobras por sobre os joelhos. E não há um só caso em que a forma do pregueado não revele uma personalidade inteira. Não apenas nas diretrizes básicas da arte do Renascimento italiano, mas também no estilo pictórico holandês dos quadros de gabinete do séc. XVII, o pregueado possui esse mesmo significado psicológico.

Sabe-se que Terborch\* tinha uma certa predileção pelo cetim, e ele o reproduziu particularmente bem. Tem-se a impressão de que esse tecido requintado não poderia ser representado de forma diferente daquela que observamos em suas obras. Contudo, trata-se apenas da visão pessoal do pintor que se expressa através de suas formas. Metsu\*, por outro lado, observou o fenômeno da formação de pregas de maneira totalmente diferente: o tecido é concebido como algo pesado, em seu caimento e suas dobras; seus contornos são menos delicados; às curvas do pregueado falta a elegância e da seqüência de pregas desapareceu a leveza agradável, o brio. Continua sendo cetim, e pintado por um mestre, mas, ao lado do tecido de Terborch, o de Metsu parece quase sem brilho.

E nesse quadro não se trata simplesmente do resultado do mau humor do artista: o espetáculo se repete, e é tão típico, que podemos prosseguir com os mesmos conceitos quando passamos para a análise das personagens e sua disposição. Consideremos, por exemplo, o braço descoberto da musicista no quadro de Terborch – como são leves sua articulação e movimento e como é



Fig. 5. Terborch. *Concerto em Casa*.

mais pesado o efeito da forma no quadro de Metsu – não por ter sido desenhado com menor habilidade, mas porque foi sentido de forma diferente. Em Terborch, o grupo de figuras é estruturado de forma leve e entre elas existe bastante espaço; Metsu nos apresenta algo mais maciço e compacto. Um acúmulo de elementos,



Fig. 6. Metsu. *Aula de Música*.



Fig. 7. Hobbema. *Paisagem com Moinho*.

como o pesado tapete de mesa com os apetrechos para escrever, dificilmente seria encontrado em Terborch.

E assim por diante. Se em nossa reprodução pouco restou da leveza oscilante das graduações tonais de Terborch, o ritmo do todo ainda fala um idioma inteligível, e não será necessária nenhuma persuasão especial para se reconhecer, no modo como as partes se mantêm mutuamente em tensão, uma arte intimamente ligada àquela do desenho dos pregueados.

O problema permanece o mesmo quando enfocamos as árvores dos paisagistas: um ramo, ou o fragmento de um ramo, são suficientes para que possamos dizer se o autor é Hobbema ou Ruysdael. E isto não porque se tenham levado em conta apenas os caracteres externos isolados da "maneira" do artista, mas porque a essência do sentimento formal já está presente nos mínimos

Com sutileza cada vez mais apurada devemos tentar, deste modo, revelar a relação da parte com o todo, para que possamos chegar à definição dos tipos individuais de estilo, não apenas na forma do desenho, como também no tratamento da luz e das cores. Compreenderemos, então, como uma determinada concepção formal está necessariamente ligada a uma certa coloração e aos poucos entenderemos o complexo global das características pessoais de um estilo como a expressão de um certo temperamento. Para a história descritiva da arte ainda há muito a ser feito nesse sentido.

Mas o curso da evolução da arte não pode ser decomposto em uma série de pontos isolados: os indivíduos se organizam em grupos maiores. Botticelli e Lorenzo di Credi, apesar de suas diferenças, possuem, pelo fato de serem florentinos, muitos elementos comuns, se comparados com qualquer um dos venezianos; e Hobbema e Ruysdael, por mais que possam divergir um do outro, tornam-se imediatamente bastante semelhantes ao serem comparados com um holandês, ou um flamengo como Rubens. Isso significa que, ao lado do estilo pessoal, deve-se considerar o *estilo da escola*, o *estilo do país*, o *estilo da raça*.

Passemos à definição da arte holandesa, confrontando-a com a arte flamenga. A paisagem plana dos campos nos arredores de Antuérpia mostra, em si, nada menos do que as pastagens holandesas, às quais os pintores locais atribuíram a expressão do mais tranqüilo espriamento. Mas quando Rubens\* trata esse mesmo motivo o tema parece ser completamente diferente: a superfície da terra projeta-se em ondas vigorosas, os troncos das árvores se retorcem apaixonadamente e suas copas são tratadas em massas tão fechadas, que Ruysdael\* e Hobbema\*, em comparação, aparecem como silhuetistas igualmente sutis. É a sutileza holandesa contrastando com a compacidade flamenga. Comparados com a energia do movimento no desenho de Rubens, os desenhos holandeses são, em geral, serenos, quer se trate da curvatura de uma colina, quer de uma flor que desabrocha. Nenhum tronco de árvore holandês possui a força dramática do movimento flamengo, e mesmo os gigantescos carvalhos de Ruysdael parecem delicados ao lado das árvores de Rubens. Rubens eleva a linha do horizonte até o alto e confere um certo peso ao quadro, na medi-



Fig. 8. Ruysdael. *Câçada*.

detalhes. As árvores de Hobbema\*, mesmo naqueles casos em que ele reproduz as mesmas espécies de Ruysdael\*, parecerão sempre mais leves: seus contornos são menos precisos e elas se projetam no espaço mais iluminadas. O estilo mais grave de Ruysdael impõe ao traçado da linha um peso particularmente impressionante; ele adora o lento ondular das silhuetas e mantém as massas de folhagens compactamente unidas. Característico é, sobretudo, o modo como ele impede que as formas isoladas se separem umas das outras, oferecendo uma forte interpenetração dessas formas. Raramente um tronco se ergue livremente em direção ao céu; a linha do horizonte torna-se menos nítida e os contornos de montanhas e árvores tocam-se de maneira sombria. Hobbema, em contrapartida, prefere as linhas graciosas, ondulantes, as massas difusas, o terreno dividido, as vistas e os detalhes agradáveis: cada parte torna-se um pequeno quadro dentro da obra.

da em que o sobrecarrega de elementos; para os holandeses, a relação entre céu e terra é radicalmente diferente: o horizonte repousa embaixo, e pode ocorrer que quatro quintos da tela sejam preenchidos por ar.

É claro que essas considerações só têm valor quando podem ser generalizadas. A sutileza da paisagem holandesa deve ser relacionada com fenômenos análogos e levada para os domínios da tectônica. As camadas de um muro de tijolos ou o entrançamento de um cesto são sentidos na Holanda da mesma forma peculiar com que o são as folhagens das árvores. É interessante observar que não apenas um miniaturista como Dou mas também um narrador como Jan Steen tenham tempo, mesmo em meio à cena mais movimentada, de se deter no desenho minucioso do entrançamento de um cesto. O feixe de linhas brancas das junções de uma parede de tijolos, a configuração de paralelepípedos bem assentados, todos esses pequenos detalhes foram muito apreciados pelos pintores da arquitetura. Contudo, da arquitetura holandesa propriamente dita, teremos de dizer que a pedra parece ter ganho aqui uma leveza bastante peculiar. Uma construção típica como a Prefeitura de Amsterdam evita tudo o que, no sentido da imaginação flamenga, possa conferir às grandes massas de pedra uma aparência pesada.

Deparamo-nos aqui, em todos os pontos, com as bases do sentimento nacional, onde o gosto formal entra em contato direto com elementos espirituais e morais, e a história da arte terá diante de si gratas tarefas, tão logo passe a abordar sistematicamente a questão da psicologia nacional da forma. Tudo se relaciona. As posturas tranqüilas dos quadros de figuras holandeses também formam as bases para os objetos do mundo arquitetônico. Mas se considerarmos Rembrandt é o seu senso da vida da luz que, furtando-se de toda forma concreta, move-se misteriosamente em espaços infinitos, facilmente nos sentiremos tentados a estender nossa observação para a análise da arte germânica em oposição à arte românica.

Mas aqui o problema se bifurca. Embora no séc. XVII a essência da alma holandesa difira claramente da flamenga, não poderemos nos valer de um único período da arte para proferirmos um julgamento geral acerca do tipo nacional. Épocas diferen-

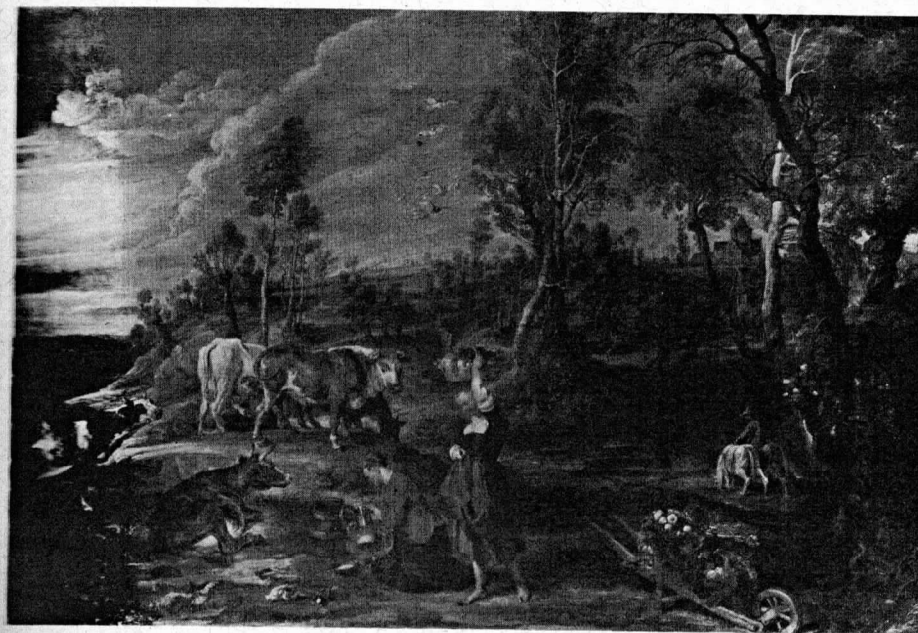


Fig. 9. Rubens. *Paisagem com Rebanho*.

tes produzem artes diferentes; o espírito da época mescla-se ao espírito da raça. É preciso estabelecer, em primeiro lugar, os traços gerais de um estilo antes de o considerarmos um estilo propriamente nacional. Por mais que a paisagem de Rubens se ache intensamente impregnada pela personalidade deste mestre, e por mais que tantos talentos se tenham norteados por ele, não podemos admitir que ele tenha sido a expressão de um caráter nacional "permanente" na mesma extensão em que o foi a arte holandesa contemporânea. O espírito da época manifesta-se nele de forma mais pronunciada. Seu estilo é fortemente condicionado por uma corrente cultural específica – o sentimento do barroco romano –, razão pela qual é ele, mais do que os artistas "atemporais" holandeses, que nos leva a ter uma idéia do que devemos chamar de *estilo de uma época*.

É na Itália que esta idéia pode ser mais bem apreendida, pois a evolução naquele país processou-se livre de influências exter-

nas, e os traços gerais do caráter italiano permanecem perfeitamente reconhecíveis em todas as transformações. A transição do Renascimento para o Barroco é um exemplo bastante elucidativo de como o espírito de uma nova época exige uma nova forma.

Adentramos agora um terreno já bastante explorado. Para a história da arte nada há de mais natural do que traçar paralelos entre movimentos culturais e períodos estilísticos. As colunas e os arcos do ápogeu do Renascimento revelam o espírito da época tanto quanto as figuras de Rafael, e uma construção barroca expressa a noção da transformação de ideais de modo não menos claro do que a comparação entre os gestos impetuosos de Guido Reni e a nobre altivez e dignidade da *Madona Sistina*.

Vamos agora permanecer exclusivamente no terreno da arquitetura. O conceito básico do Renascimento italiano é o conceito da proporção perfeita. Na figura humana, tanto quanto nas edificações, esse período procurou obter a imagem da perfeição que repousa em si mesma. Cada uma das formas ganha uma existência autônoma e se articula livremente; são partes vivas, absolutamente independentes. A coluna, o setor de parede, o volume de um simples setor de espaço, bem como do espaço total – nada além de formas nas quais o ser humano pode encontrar uma existência satisfeita em si mesma, que transcende a medida humana, mas que é sempre acessível à imaginação. Com uma sensação de bem-estar infinito, o espírito apreende esta arte como a imagem de uma existência livre, superior, da qual ele pode participar.

O Barroco emprega o mesmo sistema de formas, mas em lugar do perfeito, do completo, oferece o agitado, o mutável; em lugar do limitado e concebível, o ilimitado e colossal. Desaparece o ideal da proporção bela e o interesse não se concentra mais no que é, mas no que acontece. As massas, pesadas e pouco articuladas, entram em movimento. A arquitetura deixa de ser o que fora no Renascimento, uma arte da articulação, e a composição do edifício, que antes dava a impressão da mais sublime liberdade, cede lugar a um conglomerado de partes sem qualquer autonomia.

Esta análise certamente não esgota o assunto, mas serve para mostrar de que forma os estilos são a expressão do seu tempo. Não há dúvida de que é um novo ideal de vida que nos fala através da arte do Barroco italiano, e apesar de termos colo-

cado a arquitetura em primeiro lugar, por incorporar de forma mais evidente esse ideal, os pintores e escultores contemporâneos dizem a mesma coisa em sua linguagem própria, e quem quer que pretenda reduzir os fundamentos psíquicos da mudança de estilos a princípios abstratos, provavelmente encontrará a palavra-chave entre estes últimos mais do que entre os arquitetos. A relação do indivíduo com o mundo modificou-se; abriu-se um novo universo de sentimentos e a alma aspira à redenção na magnitude do incomensurável, do infinito. “Emoção e movimento a qualquer preço”: assim resumia o *Cicerone* a característica desta arte.

Esquemmatizando os três exemplos de estilo individual, estilo nacional e estilo de época, pudemos ilustrar os objetivos de uma história da arte que concebe o estilo sobretudo como expressão, expressão do espírito de uma época, de uma nação, bem como expressão de um temperamento individual. É óbvio que com tudo isso não nos referimos à qualidade da obra de arte: o temperamento certamente não produz qualquer obra de arte, mas ele é o que podemos chamar de componente material do estilo, no sentido de que o ideal de beleza específico (tanto o do indivíduo como o da coletividade) está nele contido. Os trabalhos de história da arte nesse sentido estão longe de atingir o grau de perfeição que deveriam ter, mas a tarefa é convidativa e gratificante.

Os artistas certamente não estão muito interessados nas questões históricas do estilo. Eles vêem a obra exclusivamente do ponto de vista da qualidade: é boa, é auto-suficiente, terá a natureza encontrado uma expressão clara e vigorosa? Todo o resto é mais ou menos indiferente. Não podemos deixar de citar Hans van Marées, quando escreve que está aprendendo a dar cada vez menos valor a escolas e personalidades, para ter em vista apenas a solução do problema artístico que, em última análise, é o mesmo tanto para Michelangelo como para Bartolomeu van der Helst. Os historiadores, que, ao contrário, têm como ponto de partida as diferenças entre obras acabadas, sempre foram alvo do escárnio dos artistas: eles teriam o poder de transformar coisas secundárias em principais e, no desejo de entender a arte apenas como expressão, ter-se-iam detido apenas no aspecto não-artístico do homem. Podemos analisar exhaustivamente o temperamento de um artista e ainda assim não conseguir explicar como surgiu aquela

obra de arte; descrever todas as diferenças entre Rafael e Rembrandt não significa outra coisa senão desviar-se do problema principal, pois o importante não é mostrar a diferença entre os dois, e sim explicar como ambos, tendo percorrido caminhos diferentes, conseguiram legar à humanidade uma arte grandiosa.

Não será necessário neste momento colocar-se a favor do historiador da arte e defender seu trabalho diante de um público dúbio. Para o artista é absolutamente natural colocar em primeiro plano o cânon geral da arte, mas não podemos criticar o interesse do observador histórico pela variedade de formas sob as quais a arte se manifesta, e um problema a ser considerado continua sendo o de descobrir as condições que, atuando como estímulos materiais – sejam elas o temperamento, o espírito da época ou o caráter racial –, determinam o estilo dos indivíduos, das épocas e dos povos.

Uma análise do ponto de vista da qualidade e da expressão certamente não esgota o assunto. Existe um terceiro elemento – e aqui atingimos o ponto central de nosso estudo: o modo de representação como tal. Todo artista tem diante de si determinadas possibilidades visuais, às quais se acha ligado. Nem tudo é possível em todas as épocas. A visão em si possui sua história, e a revelação destas camadas visuais deve ser encarada como a primeira tarefa da história da arte.

Vamos tentar, através de exemplos, esclarecer o que foi exposto. Dificilmente encontraremos dois artistas que, embora contemporâneos, sejam tão diferentes quanto ao temperamento como o mestre do Barroco italiano Bernini e o pintor holandês Terborch. Tão incomparáveis como estas duas personalidades também o são suas obras. Diante das figuras turbulentas de Bernini, quem pensará nas telas tranqüilas, delicadas, de Terborch? E, no entanto, se colocarmos lado a lado desenhos dos dois mestres e compararmos o aspecto geral da técnica, teremos de admitir que entre eles existe uma semelhança evidente. Em ambos há uma maneira de ver em manchas e não em linhas, algo que podemos chamar de pictórico, e que distingue claramente a arte do séc. XVII da arte do séc. XVI. Encontramos aqui um tipo de visão da qual artistas os mais heterogêneos podem participar, pois ela obviamente não lhes impõe uma determinada forma de

expressão. Certamente um artista como Bernini precisou do estilo pictórico para expressar o que tinha para expressar, e seria absurdo imaginar como ele teria se expressado no estilo linear do séc. XVI. Mas sem dúvida estamos lidando aqui com conceitos totalmente diferentes do que quando falamos, por exemplo, do vigor do tratamento que o Barroco dá às massas, em oposição à calma e sobriedade do apogeu do Renascimento. Uma maior ou menor movimentação são momentos de expressão que podem ser medidos por um único critério. O linear e o pictórico, por outro lado, são como dois idiomas, através dos quais tudo pode ser dito, embora cada um tenha a sua força voltada para uma certa direção e tenha-se concretizado a partir de uma perspectiva diferente.

Vejamos um outro exemplo. Podemos analisar a linha de Rafael do ponto de vista da expressão, contrapor seu longo e nobre traçado à menor laboriosidade do contorno do *Quattrocento*: no movimento da linha da *Vênus* de Giorgione perceberemos a semelhança com a *Madona Sistina* e, passando para a escultura, descobriremos no jovem *Baco* com a taça erguida, de Sansovino, a nova linha, longa e contínua, e ninguém poderá negar que nesta grande obra está o despertar da nova maneira de sentir do séc. XVI. Relacionar desta maneira forma e espírito não significa apenas escrever superficialmente sobre história. Mas o fenômeno tem um outro lado. Explicando a grande linha, não explicamos a linha em si. Não foi por acaso que Rafael, Giorgione e Sansovino procuraram na linha força expressiva e beleza formal. Trata-se novamente de questões que extrapolam os limites de um determinado país. Para os países do norte, este mesmo período também significou um período do predomínio da linha, e dois artistas que pouco têm em comum enquanto personalidades, Michelangelo e Hans Holbein, o Moço, possuem características comuns na medida em que ambos representam o tipo de desenho rigorosamente linear. Em outras palavras, pode-se descobrir na história dos estilos um substrato mais profundo de conceitos que dizem respeito à representação como tal, e é possível vislumbrar-se uma história da evolução do modo de ver do Ocidente, para a qual a diversidade do caráter individual e nacional não é de importância decisiva. Sem dúvida, não é fácil desvendar essa evolução interna do modo de ver, pois as possibilidades de represen-



tação de uma época nunca se revelam em estado de pureza abstrata, aparecendo sempre, o que é natural, unidas a um certo conteúdo expressivo, e o observador é geralmente levado a procurar na expressão a explicação para a obra de arte como um todo.

Quando Rafael constrói os arcabouços de seus quadros e, com rigorosa observância de leis, consegue elevar a impressão de sobriedade e dignidade a um grau sem precedentes, podemos ver nessa sua tarefa específica o impulso e o objetivo; não obstante, o elemento tectônico da obra de Rafael não pode ser totalmente atribuído a uma intenção nascida de um estado de espírito: trata-se antes da forma de representação de sua época, que ele apenas aperfeiçoou num certo sentido e colocou a serviço de seus próprios objetivos. Mais tarde não faltaram tentativas ambiciosas de reproduzir atmosferas solenes semelhantes, mas foi impossível retomar as fórmulas desse mestre. O classicismo francês do séc. XVII repousa sobre fundamentos de ordem visual totalmente diferentes, razão pela qual chega necessariamente a resultados diferentes. Atribuindo tudo exclusivamente à expressão, partimos do pressuposto errôneo de que todos os estados de espírito sempre tiveram à sua disposição os mesmos meios de expressão.

E quando nos referimos a progressos na arte da imitação, às novas impressões da natureza que uma época produziu, referimo-nos também a um elemento material ligado a formas de representação já existentes anteriormente. As considerações referentes ao séc. XVII não podem ser simplesmente aplicadas ao problema da arte do *Cinquecento*: transformaram-se todos os fundamentos. Um erro da história da arte é trabalhar com o conceito inepto da imitação da natureza, como se ele fosse apenas um processo homogêneo de crescente aperfeiçoamento. Todo o progresso na "entrega à natureza" não explica como uma paisagem de Ruysdael difere de uma de Patenier, e com a "conquista progressiva da realidade" ainda não explicamos o contraste entre uma cabeça retratada por Frans Hals e outra por Dürer. O conteúdo imitativo, o elemento material, podem ser os mais díspares; o ponto crucial continua a ser o fato de a concepção, em cada caso, basear-se em um esquema visual diferente – um esquema que, no entanto, tem raízes mais profundas do que o simples problema do progresso da imitação. Ele condiciona a obra arqui-

tetônica tanto quanto as artes plásticas, e uma fachada românica do Barroco tem o mesmo denominador visual de uma paisagem de Van Goyen.

## 2. As formas mais gerais de representação

O presente estudo ocupa-se da discussão das formas universais de representação. Seu objetivo não é analisar a beleza da obra de um Leonardo ou de um Dürer, e sim o elemento através do qual esta beleza ganhou forma. Ele também não tenta analisar a representação da natureza de acordo com o seu conteúdo imitativo, nem em que medida o naturalismo do séc. XVI difere daquele do séc. XVII, mas sim o tipo de percepção que serve de base às artes plásticas no decorrer dos séculos.

Procuraremos destacar estas formas fundamentais no âmbito da arte mais recente. Para designarmos a seqüência de períodos estilísticos usamos denominações tais como Pré-Renascimento, apogeu do Renascimento e Barroco, nomes que pouco significam e que podem levar a compreensões errôneas se empregados indiscriminadamente no norte e no sul, mas que dificilmente poderão ser deixados de lado agora. Infelizmente, a analogia simbólica "fechoso-apogeu-decadência" é de importância secundária, desprezível. Se de fato existe uma diferença qualitativa entre o séc. XV e o séc. XVI, no sentido de que o séc. XV precisou chegar gradativamente à noção dos efeitos que estavam à livre disposição do séc. XVI, a arte (clássica) do *Cinquecento* e a arte (barroca) do *Seicento* se equiparam em termos de valor. O adjetivo clássico não encerra aqui qualquer juízo de valor, pois o Barroco também possui o seu classicismo. O Barroco não significa nem a decadência nem o aperfeiçoamento do elemento clássico, mas uma arte totalmente diferente. A evolução ocidental da época mais recente não pode ser simplesmente reduzida a uma curva com um aclave, um ápice e um declive: ela possui dois pontos culminantes. Podemos simpatizar tanto com um quanto com o outro, mas é preciso termos em mente que se trata de um julgamento arbitrário, exatamente como é arbitrário dizer que uma roseira atinge seu apogeu ao florescer e uma macieira ao dar frutos.

Para simplificar, tomemos a liberdade de considerar o séc. XVI e o séc. XVII como unidades de estilo, embora estes períodos não apresentem uma produção homogênea e os traços distintivos do *Seicento* já tenham começado a ganhar forma muito antes do ano de 1600, exatamente como, de outra parte, continuaram a influenciar por muito tempo o aspecto das obras do séc. XVIII. Nosso objetivo é comparar tipo com tipo, algo já acabado com algo já acabado. É evidente que não existe nada de "acabado", no sentido estrito da palavra: todo material histórico está sujeito a constantes transformações; mas precisamos decidir por estabelecer as distinções num momento frutífero, permitindo que elas nos falem enquanto elementos contrastantes, se não quisermos que toda a evolução nos escape por entre os dedos. Os estágios que antecederam o apogeu do Renascimento não podem ser ignorados, mas eles representam uma forma arcaica de arte, a arte dos Primitivos, para a qual ainda não existe uma forma plástica definida. Entretanto, a exposição das diferenças individuais que levaram à mudança do estilo do séc. XVI para o estilo do séc. XVII deve ser reservada a um estudo histórico detalhado que, naturalmente, somente fará justiça à sua tarefa se dispuser dos conceitos determinantes para tal.

Salvo engano, a evolução pode ser resumida, numa formulação provisória, nos cinco parênteses de conceitos seguintes:

1. A evolução do linear ao pictórico, i.e., a evolução da linha enquanto caminho da visão e guia dos olhos, e a desvalorização gradativa da linha: em termos mais gerais, a percepção do objeto pelo seu aspecto tangível em contornos e superfícies, de um lado, e um tipo de percepção capaz de entregar-se à simples aparência visual e abandonar o desenho "tangível", de outro. No primeiro caso, a ênfase recai sobre os limites dos objetos; no segundo, a obra parece não ter limites. A visão por volumes e contornos isola os objetos: a perspectiva pictórica, ao contrário, reúne-os. No primeiro caso, o interesse está na percepção de cada um dos objetos materiais como corpos sólidos, tangíveis; no segundo, na apreensão do mundo como uma imagem oscilante.

2. A evolução do plano à profundidade. A arte clássica dispõe as partes de um todo formal em camadas planas, enquanto a arte barroca enfatiza a profundidade. O plano é o elemento da

linha, a justaposição em um único plano sendo a forma de maior clareza: a desvalorização dos contornos traz consigo a desvalorização do plano, e os olhos relacionam os objetos conforme sejam eles anteriores ou posteriores. Não se trata de uma diferença qualitativa: a inovação não está diretamente ligada a uma maior capacidade para se representar em profundidades espaciais: ela significa antes um tipo de representação radicalmente diferente, da mesma forma como o "estilo plano", da forma como o entendemos, não é o estilo da arte primitiva, surgindo apenas no momento em que se verifica um domínio completo da redução pelo efeito de perspectiva e da sensação de espaço.

3. A evolução da forma fechada à forma aberta. Toda obra de arte deve ser um todo fechado, e será um defeito não nos fazer sentir que está contida em si mesma; mas a interpretação dessa exigência no séc. XVI e no séc. XVII é tão diferente que, em comparação com a forma imprecisa do Barroco, o desenho clássico só poderá ser considerado como a arte da forma fechada. A flexibilidade na observância de leis, o afrouxamento da rigidez tectônica, ou qualquer que seja a denominação que possamos dar a esse processo não significam simplesmente um aumento de interesse, mas um novo tipo de representação conscientemente empregado, o que justifica sua colocação entre os tipos fundamentais de representação.

4. A evolução da pluralidade para a unidade. No sistema da composição clássica, cada uma das partes, embora firmemente arraigada no conjunto, mantém uma certa autonomia. Não se trata da autonomia anárquica da arte dos primitivos: a parte é condicionada pelo todo e, no entanto, não deixa de possuir vida própria. Para o observador, isto pressupõe uma articulação, um deslocar-se de parte para parte, operação bastante diferente da percepção como um todo, tão empregada e exigida pelo séc. XVII. Em ambos os estilos a unidade é o objetivo (em oposição ao período pré-clássico, que não entendia esse conceito em seu verdadeiro sentido), mas no primeiro caso ela é obtida pela harmonia de partes livres, enquanto no segundo é obtida pela união das partes em um único motivo, ou pela subordinação de todos os demais elementos ao comando incondicional de um único elemento.

5. A clareza absoluta e relativa do objeto. Esta é uma oposição que à primeira vista lembra a oposição entre linear e pictórico. Trata-se da representação dos objetos tais como são, tomados isoladamente e acessíveis ao sentido plástico do tato, e da representação dos objetos tais como se apresentam vistos como um todo, e mais no sentido de suas qualidades não-plásticas. Característico da época clássica é o fato de ela ter desenvolvido um ideal de clareza absoluta que o séc. XV apenas pressentira vagamente, e que o séc. XVII aboliu deliberadamente. Isso não quer dizer que a forma artística se tornou confusa, o que sempre suscita uma impressão desagradável, mas a clareza do objeto já não é o propósito único da representação; já não é necessário apresentar aos olhos a forma em sua totalidade: basta que se ofereçam os pontos básicos de apoio. Composição, luz e cor já não se encontram apenas a serviço da forma, mas possuem vida própria. Há casos em que a clareza absoluta foi parcialmente abandonada somente para se aumentar o efeito, mas a clareza "relativa" entra para a história da arte no momento em que se observa a realidade de um ângulo completamente diferente. Mesmo aqui não se trata de uma diferença qualitativa o fato de o Barroco se afastar dos ideais da época de Dürer e Rafael, mas, como dissemos, trata-se de uma nova postura diante do mundo.

### 3. Imitação e decoração

As formas de representação aqui descritas são de significado tão amplo, que mesmo indivíduos de naturezas tão diferentes quanto Terborch e Bernini – repetindo um exemplo já citado – encaixam-se dentro de um mesmo tipo. A semelhança entre os estilos desses dois pintores está naquilo que para o homem do séc. XVII é evidente: certas condições básicas, às quais está ligada a impressão da realidade viva, sem que delas dependa um valor expressivo mais específico.

Elas podem ser tratadas como formas de representação ou como formas de visão de mundo: nestas formas a natureza é vista, e nestas formas a arte manifesta seus conteúdos. Mas é arriscado falar apenas de "estados da visão" que condicionam a concepção

artística: toda concepção artística é, por sua própria natureza, organizada de acordo com certas noções de gosto. Por esta razão, nossos cinco pares de conceitos possuem um significado imitativo e um significado decorativo. Qualquer tipo de reprodução da natureza move-se dentro de um-esquema decorativo definido. A visão linear está permanentemente unida a uma certa noção de beleza; o mesmo ocorre com a visão pictórica. Se um tipo mais evoluído de arte dissolve a linha e a substitui por massas em movimento, não o faz visando apenas a uma nova verossimilhança, mas também a um novo ideal de beleza. E da mesma forma devemos dizer que a representação do tipo "plano" corresponde a um certo estágio da visão de mundo; entretanto, mesmo aqui o esquema possui obviamente um lado decorativo. O esquema em si certamente nada oferece, mas contém a possibilidade de se desenvolverem tipos de beleza na disposição dos planos, que o estilo de representação em profundidade já não possui, e não quer possuir. E podemos estender esta mesma linha de pensamento para todos os conceitos.

Mas, se estes conceitos mais gerais levam em conta também um tipo especial de beleza, não estaríamos retornando ao início, onde o estilo havia sido concebido como a expressão direta do temperamento, fosse ele de uma época, de um povo, ou de um indivíduo? E, neste caso, o único dado novo não seria apenas o fato de o corte ter sido feito mais abaixo e os fenômenos terem sido reduzidos, de certa forma, a um denominador comum maior?

Quem assim pensa desconhece que a nossa segunda série de conceitos pertence, por sua própria natureza, a um gênero diferente, visto que esses conceitos, em suas transformações, obedecem a uma necessidade interior. Eles representam um processo psicológico racional. A transição da concepção tangível, plástica, para a pictórica possui uma lógica natural, e não pode ser revertida. E o mesmo vale para a transição do tectônico para o atectônico, da observância rígida de um sistema de leis para uma maior liberdade.

Usando uma parábola que certamente não pode ser entendida apenas do ponto de vista da mecânica: a pedra que rola montanha abaixo pode assumir diferentes tipos de movimento, dependendo da superfície de inclinação da montanha, da rigidez



Fig. 10. Roma, S. Agnese.

ou maciez do solo, etc.; todas essas possibilidades, porém, estão sujeitas à mesma lei de gravidade. Assim, na psicologia humana existem certos processos de evolução que podem ser vistos como sujeitos a uma lei natural, da mesma forma como o é o crescimento físico. Eles podem sofrer toda sorte de variações,

podem ser inibidos parcial ou totalmente, mas, uma vez desencadeado o processo, em toda a sua extensão se observará a operação de certas leis.

Ninguém poderá afirmar que “os olhos” passam por processos evolutivos por sua própria conta. Condicionados e condicionando, eles sempre adentram outras esferas espirituais. Certamente não existe um esquema visual que, partindo de suas próprias premissas, possa ser imposto ao mundo como um modelo inalterável. Contudo, embora os homens em todas as épocas tenham visto aquilo que desejaram ver, isto não exclui a possibilidade de que uma lei permaneça operando em todas as transformações. Reconhecer esta lei seria o problema central de uma história científica da arte.

Retomaremos este ponto ao final de nosso estudo.



Fig. 11. Dürer. *Cristo diante de Caifás*.

## CAPÍTULO UM

### O linear e o pictórico

#### CONSIDERAÇÕES GERAIS

##### 1. Linear (delineado, plástico) e pictórico. Quadro táctil e visual

Quando pretendemos exprimir de forma mais generalizada a diferença entre a arte de Dürer e a arte de Rembrandt, dizemos que Dürer é linear e Rembrandt, pictórico. Através disso, fica caracterizada uma diferença de épocas que extrapola as peculiaridades pessoais. A pintura ocidental, que foi linear no séc. XVI, desenvolveu-se, no séc. XVII, particularmente no sentido de uma arte pictórica. Ainda que tenha existido apenas um Rembrandt, o que se verificou em toda parte foi a ocorrência de uma modificação radical no modo de se ver as coisas, e quem tiver interesse em esclarecer sua relação para com o mundo visível deverá compreender primeiramente esses dois tipos de visão, fundamentalmente diferentes. A arte pictórica é posterior, e sem a primeira não seria nem mesmo concebível; isto não significa, porém, que ela seja superior. O estilo linear desenvolveu valores que o estilo pictórico não mais possui e não mais quer possuir. São duas visões de mundo orientadas de forma diversa quanto ao gosto e interesse pelo mundo; não obstante, cada uma delas é capaz de oferecer uma imagem perfeita do visível.

Embora no fenômeno do estilo linear a linha signifique apenas uma parte do objeto, e embora não se possa separar o contor-

no do objeto que envolve, podemos utilizar, em princípio, a seguinte definição popular: o estilo linear vê em linhas, o pictórico, em massas. Ver de forma linear significa, então, procurar o sentido e a beleza do objeto primeiramente no contorno – também as formas internas possuem seu contorno; significa, ainda, que os olhos são conduzidos ao longo dos limites das formas e induzidos a tatear as margens. A visão em massa ocorre quando a atenção deixa de se concentrar nas margens, quando os contornos tornam-se mais ou menos indiferentes aos olhos enquanto caminhos a serem percorridos e os objetos, vistos como manchas, constituem o primeiro elemento da impressão. Nesse caso, é irrelevante o fato de tais manchas significarem cores, ou apenas clarezas e obscuridades.

A mera existência de luz e sombra, mesmo que a estes elementos se tenha atribuído um papel preponderante, não determina o caráter pictórico de um quadro. A arte linear também lida com corpos e espaço, e precisa de luzes e sombras para obter a impressão de plasticidade. Mas a linha permanece como um limite firme, ao qual tudo se subordina ou adapta. Leonardo é considerado, com razão, o pai do claro-escuro, e *A Última Ceia*, em particular, é o quadro no qual pela primeira vez, na arte mais recente, luzes e sombras são empregadas em larga escala como fator de composição. Contudo, o que seria dessas luzes e sombras sem o comando magistralmente seguro das linhas? Tudo depende de até que ponto uma importância preponderante é atribuída ou não às margens; se elas *precisam* ser vistas como linhas ou não. No primeiro caso, o contorno significa um traço que envolve regularmente a forma, ao qual o observador pode confiar-se totalmente; no segundo, o quadro é dominado por luzes e sombras, não de maneira propriamente ilimitada, mas sem que as margens sejam enfatizadas. Apenas esporadicamente aparece um segmento de contorno tangível. Ele deixou de ser um guia uniformemente seguro através do conjunto das formas. Por esta razão, o que caracteriza a diferença entre Dürer e Rembrandt não é um emprego maior de massas de luzes e sombras, mas o fato de, no primeiro, essas massas terem suas margens acentuadas e, no segundo, não.

As possibilidades da arte pictórica começam no momento em que a linha é desvalorizada enquanto elemento delimitador. É

como se, de repente, todos os pontos fossem animados por um movimento misterioso. Enquanto o contorno fortemente expressivo mantém inabalável a forma, determinando igualmente a aparência, está na essência da representação pictórica conferir a ela um caráter indeterminado; a forma começa a brincar: luzes e sombras transformam-se em elementos independentes que se buscam e se unem de altura a altura, de profundidade a profundidade; o todo ganha a aparência de um movimento que emana incansável e infinitamente. Não importa se o movimento é trêmulo e impetuoso, ou apenas uma vibração e um tremeluzir silencioso: para o espectador, ele é inexaurível.

Portanto, podemos estabelecer assim a diferença entre os dois estilos: a visão linear distingue nitidamente uma forma de outra, enquanto a visão pictórica, ao contrário, busca aquele movimento que ultrapassa o conjunto dos objetos. No primeiro caso, linhas regulares, claras, delimitadoras; no segundo, contornos não acentuados que favorecem a ligação. Outros elementos contribuem para se criar a impressão de um movimento contínuo – sobre eles falaremos adiante –, mas a base de uma impressão pictórica reside na emancipação das massas de claro e escuro que, num jogo autônomo, buscam-se umas às outras. E isto significa que as formas isoladas têm, aqui, pouca importância; decisivo é o conjunto do quadro, pois somente nele a misteriosa interpretação de forma, luz e cor ganha efeito. É evidente que o imaterial e o incorpóreo precisam significar aqui tanto quanto os objetos concretos.

Quando Dürer\* ou Cranach colocam um nu como um elemento luminoso sobre um fundo preto, os elementos permanecem radicalmente separados: fundo é fundo, figura é figura, e a *Vênus* ou a *Eva* que vemos diante de nós têm o efeito de uma silhueta branca sobre uma folha preta. Em contrapartida, quando Rembrandt\* pinta um nu sobre um fundo escuro, a luminosidade do corpo parece emanar naturalmente do escuro do espaço; é como se tudo tivesse a mesma origem. Para isso, a nitidez do objeto não precisa ser reduzida. Mesmo em presença de absoluta nitidez formal, aquela peculiar união entre luzes e sombras modeladoras pode adquirir vida própria; figura e espaço, corpóreo e incorpóreo, podem unir-se na expressão de um movimento tonal independente, sem que a objetividade tenha sido prejudicada.

Mas certamente – para fazermos uma observação preliminar – os “pintores” têm grande interesse em libertar as luzes e as sombras da função de elementos meramente definidores da forma. A maneira mais simples de se obter um efeito pictórico verifica-se quando a iluminação não está mais a serviço da nitidez dos objetos, mas vai além deles: ou seja, quando as sombras não mais aderem às formas e, no conflito entre a nitidez dos objetos e a iluminação, os olhos sentem-se mais inclinados a se deixarem levar pelo jogo de tons e formas no quadro. Uma iluminação pictórica – no interior de uma igreja, por exemplo, – não será aquela que evidencia tanto quanto possível pilares e paredes, mas aquela que, ao contrário, passa por sobre as formas e as oculta parcialmente. E, do mesmo modo, as silhuetas – se é que o conceito pode ser empregado aqui – tenderão a ser cada vez mais inexpressivas: uma silhueta pictórica nunca coincide com a forma do objeto. Logo que ela se manifesta de maneira pronunciadamente concreta, isola-se e passa a ser um obstáculo para a coalescência das massas do quadro.

Com tudo isso, entretanto, o mais importante ainda não foi mencionado. É preciso que retornemos àquela diferença básica entre representação linear e pictórica, já conhecida pela Antigüidade: a primeira representa as coisas como elas são; a segunda, como elas parecem ser. A definição soa um pouco grosseira e quase insuportável aos ouvidos filosóficos. Afinal, tudo não é aparência? E que sentido há em se falar de uma representação das coisas como elas são? Na arte, porém, esses conceitos têm sua permanente razão de ser. Existe um estilo que, de aspecto fundamentalmente objetivo, apreende e expressa os objetos em suas contingências fixas e palpáveis; e, em contrapartida, existe um estilo mais subjetivo, que toma por base da representação o *quadro*, onde o visível parece real aos olhos, e que, freqüentemente, guarda pouca similitude com a concepção da forma real dos objetos.

O estilo linear é um estilo da discriminação visualizada plasticamente. O contorno nítido e firme dos corpos suscita no espectador uma sensação de segurança tão forte, que ele acredita poder tocá-los com os dedos, e todas as sombras modeladoras adaptam-se de tal modo à forma, que o sentido do tato é imediatamente estimulado. Representação e objeto são, por assim dizer,

idênticos. Ao contrário, o estilo pictórico libertou-se, de certa maneira, do objeto tal como ele é. Para este estilo, já não existe o contorno ininterrupto, e as superfícies tangíveis são dissolvidas. Manchas se justapõem sem qualquer relação. Em sentido geométrico, desenho e modelação já não coincidem com a forma plástica, mas reproduzem apenas a aparência óptica do objeto.

Onde a natureza mostra uma curva, talvez encontremos agora um ângulo, e, em vez de redução e aumento de luz uniformemente progressivos, surgem agora o claro e o escuro em massas abruptas e sem graduação. Apenas a *aparência* da realidade é apreendida, algo bem diferente do que criara a arte linear, com sua visão condicionada plasticamente. Por esta razão, os traços de que o estilo pictórico se utiliza já não têm qualquer relação direta com a forma objetiva. O primeiro é uma *arte do ser*; o outro, uma *arte do parecer*. A figura do quadro permanece indeterminada e não se cristaliza em linhas e superfícies, que correspondem à tangibilidade do objeto real.

O contorno de uma figura com linhas uniformemente determinadas ainda possui em si algo da sensação de se apalpar um objeto. A operação que os olhos realizam assemelha-se à da mão que percorre um corpo; e a modelação, que reproduz a realidade na graduação de luz, também apela para as sensações de tato. Uma representação pictórica, ao contrário, exclui com simples manchas essa analogia. Ela tem sua origem apenas nos olhos e somente a eles se volta. Assim como a criança perde o hábito de tocar as coisas para “apreendê-las”, também a humanidade deixou de testar um quadro por seus valores tangíveis. Uma arte mais desenvolvida aprendeu a abandonar-se à mera aparência.

Com isto modifica-se toda a concepção da pintura: o quadro táctil transformou-se em quadro visual – a mais decisiva mudança de orientação que a história da arte conhece.

Naturalmente, não precisamos pensar de imediato nas últimas formulações da moderna pintura impressionista, se queremos ter uma idéia da transformação do tipo linear para o pictórico. O quadro de uma rua movimentada, tal como pintado por Monet, por exemplo, onde nada, absolutamente nada mais coincide no desenho com a forma que acreditamos conhecer da natureza, um quadro com essa espantosa “alienação” do desenho em

relação ao objeto certamente ainda não pode ser encontrado na época de Rembrandt. Mas os princípios básicos do impressionismo já estão ali. É conhecido de todos o exemplo da roda que gira. A impressão que temos é a de que os raios desapareceram e que anéis concêntricos indeterminados ocuparam seu lugar. O formato arredondado já não possui a forma geométrica pura. Não apenas Velásquez, mas também um artista discreto como Nicolaes Maes, transferiram para a tela essa impressão. Somente a ausência de nitidez é capaz de fazer com que a roda gire. Os traços da representação apartaram-se totalmente da forma real. Um triunfo da aparência sobre a realidade.

Sem dúvida, trata-se apenas de um caso extremo. A nova representação compreende tanto o que está parado quanto o que se encontra em movimento. Já estaremos em terreno impressionista quando o contorno de uma esfera parada não mais for representado pela forma geométrica circular pura, mas com linhas interrompidas, e quando a modelação da superfície da esfera for decomposta em massas isoladas de luz e sombra, em vez de progredir uniformemente em graduações imperceptíveis.

Se é verdade que o estilo pictórico não modela as coisas em si, mas representa o mundo da forma como ele é visto, ou seja, como ele realmente se mostra aos olhos, está implícita aí a noção de que os diferentes componentes de um quadro são vistos como uma unidade a partir da mesma distância. Isso parece óbvio, embora não o seja. A distância necessária para uma visão nítida é relativa: objetos diferentes exigem enfoques diferentes dos olhos. Um mesmo complexo formal pode impor aos olhos tarefas completamente diferentes. Por exemplo: podemos ver nitidamente as formas de uma cabeça, mas a renda do colarinho, um pouco mais abaixo, exige uma aproximação maior, ou pelo menos um enfoque especial dos olhos, para que possa ser bem distinguida. O estilo linear, enquanto representação do ser, não hesitou em fazer essa concessão à nitidez do objeto. Era absolutamente natural que as coisas, cada uma em sua forma peculiar, fossem reproduzidas de sorte a serem perfeitamente distinguidas. A exigência por uma concepção visual unificada basicamente não existe para esta arte em suas manifestações mais puras. Os retratos de Holbein mostram pormenores de bordados e de trabalhos de ourivesaria.

Frans Hals, ao contrário, retratou um colarinho rendado apenas com um leve brilho branco. Ele não queria reproduzir mais do que o olhar apreende quando vê o conjunto. É bem verdade que o brilho deve convencer o observador de que todos os detalhes estão presentes e que somente a distância provocou, naquele momento, uma aparência imprecisa.

A extensão daquilo que se pode ver como uma unidade tem sido entendida de formas bem diferentes. Embora estejamos habituados a chamar de impressionismo apenas os graus mais elevados, precisamos ter em mente o fato de que estes não significam algo essencialmente novo. Seria difícil indicar o ponto onde termina o estilo "puramente pictórico" e onde começa o impressionista. Tudo é transição. Da mesma forma, dificilmente poderemos estabelecer uma derradeira manifestação do impressionismo, que possa ser vista como sua expressão máxima. Isto é muito mais concebível do lado oposto. Na verdade, o que Holbein nos oferece é uma realização insuperável da arte do ser, da qual foram eliminados todos os elementos da mera aparência. Curiosamente não existe nenhuma denominação específica para esta forma de representação.

Além disso, a visão unificada está associada, naturalmente, a uma certa distância. Mas a distância exige que o aspecto arredondado do objeto se torne cada vez mais achatado na aparência. O terreno para a representação pictórica está preparado no momento em que desaparecem as sensações tácteis, quando se percebe apenas a justaposição de tons claros e escuros. Não é que esteja faltando a impressão de volume e espaço; ao contrário, a ilusão de materialidade pode ser muito mais forte, mas ela é obtida precisamente pelo fato de não ter sido transposta para o quadro mais plasticidade do que a aparência do conjunto realmente contém. Isso é o que distingue uma gravura de Rembrandt de uma litografia de Dürer. Em Dürer existe sempre o esforço para se obterem valores tácteis: é um desenho que, na medida do possível, acompanha a forma com suas linhas modeladoras. Em Rembrandt, ao contrário, a tendência é para subtrair as figuras à zona táctil e eliminar, no desenho, tudo o que se baseia na experiência direta dos órgãos do tato. Assim, há casos em que um objeto redondo é desenhado de forma absolutamente plana por um feixe de traços



retos, sem que na impressão do conjunto ele pareça algo plano. Este estilo não está presente desde o início. Dentre as obras de Rembrandt existe uma nítida evolução. Assim, a *Diana no banho*, obra da fase inicial, ainda é modelada com um estilo (relativamente) plástico, com linhas curvas acompanhando as formas isoladas. Em contrapartida, os nus femininos retratados posteriormente utilizam quase que exclusivamente um lineamento plano. Naqueles, impõe-se a figura; nas composições ulteriores, ao contrário, ela aninhou-se no conjunto dos tons criadores de espaço. Mas aquilo que se reconhece claramente no traçado do desenho naturalmente também é a base do quadro pintado, embora o leigo, neste caso, talvez seja menos capaz de explicar o que observa.

Ao constatar tais fatos, peculiares à arte da representação na pintura, não devemos nos esquecer, porém, de que nossa conceituação do estilo pictórico transcende a esfera particular da pintura e possui igual significado tanto para a arquitetura, como para as artes que se propõem a imitar a natureza.

## 2. O pictórico objetivo e seu oposto

Nos parágrafos precedentes, o conceito de pictórico foi tratado essencialmente como um problema de concepção, no sentido de que não importa o objeto, e sim os olhos, que, de acordo com sua vontade, podem conceber tudo de uma forma ou de outra, de forma pictórica ou não-pictórica.

Mas não podemos negar que na própria natureza existem certos objetos e situações que costumamos chamar de pictóricos. O caráter pictórico parece ser inerente a eles, independentemente da concepção específica do modo de ver pictórico. Naturalmente não existe um pictórico em si, e mesmo o assim chamado pictórico objetivo somente é pictórico para os olhos que assim o vêem; mas por tudo isso podemos destacar como uma categoria especial estes motivos, cujo caráter pictórico consiste em relações reais que podem ser demonstradas. São motivos nos quais cada forma está tão ligada a um contexto maior, que surge a impressão de um movimento contínuo. Caso esteja presente um movimento real,

tanto melhor, mas ele não é necessário. Os elementos responsáveis pela produção de um efeito pictórico podem ser intrincamentos de formas ou determinados aspectos e iluminações; o aspecto material sólido, estático, será sempre escamoteado pelo estímulo de um movimento que não reside no objeto, o que também significa que o todo apenas existe enquanto um *quadro* para os olhos, não podendo ser tocado pelas mãos, nem mesmo em sentido imaginário.

Chamamos de pictórica a figura de um mendigo com as vestes rotas, o chapéu amassado e os sapatos furados, enquanto as botas e os chapéus que acabaram de sair de uma loja são vistos como objetos não-pictóricos. Falta-lhes a vida rica e fluida da forma, que pode ser comparada ao movimento das ondas, quando uma brisa agita a superfície da água. E se esta imagem não combina muito bem com as vestes rotas de um mendigo, pensemos então em trajes mais luxuosos, nos quais, com o mesmo efeito, as superfícies são interrompidas por recortes ou postas em movimento pela simples desordenação do pregueado.

Pelos mesmos princípios é que se pode falar de uma beleza pictórica das ruínas. O rigor da forma tectônica é quebrado, e quando os muros começam a desmoronar, quando aparecem buracos e rachaduras e o mato começa a envolver tudo, surge uma forma de vida que se agita e cintila por sobre a superfície. No momento em que os contornos se tornam inquietos e as linhas e ordenações geométricas desaparecem, o edifício se une em um conjunto pictórico com as formas em movimento livre na natureza, com árvores e colinas, o que não é possível para a arquitetura que não está em ruínas.

Um interior será considerado pictórico quando a ênfase não residir na estrutura da parede e do teto, mas quando a escuridão ocultar-se na profundidade e os cantos forem preenchidos por um amontoado de objetos, de sorte que sobre o conjunto, ora mais, ora menos pronunciada, pare a impressão de um movimento que a tudo abarca. *S. Jerônimo em sua Cela\**, gravura de Dürer, já tem algo de pictórico, mas se a compararmos com as *cubanas* e cavernas onde se aninham as famílias de camponeses retratadas por Ostade\*, veremos que o conteúdo pictórico-deco-

rativo é tão mais forte, neste último, que seria melhor pouparmos o adjetivo para estes casos.

A abundância de linhas e massas sempre levará a uma certa ilusão de movimento, mas são os ricos agrupamentos que melhor oferecem as imagens pictóricas. O que torna interessante um recanto pictórico numa antiga cidadela? À parte a variação dinâmica das direções axiais, o fato de as formas estarem parcialmente encobertas e entrecortadas também tem muito a dizer. Isso não significa apenas que permanece um mistério a ser desvendado, mas também que na sobreposição das formas surge uma figura global que é algo diferente da soma de todas as partes. O valor pictórico dessa nova figura será tanto maior quanto mais ela contiver elementos de surpresa em relação à forma familiar dos objetos.

É sabido que dentre as vistas possíveis de um edifício, a vista frontal é a menos pictórica: aqui, objeto e aparência coincidem perfeitamente. Mas tão logo se verifique uma redução pelo efeito de perspectiva, a aparência separa-se do objeto, o formato da imagem passa a ser diferente do formato do objeto, e podemos falar de um efeito pictórico de movimento. Certamente a redução pela perspectiva é de suma importância para a obtenção de tal efeito: o edifício *afasta-se* de nós. Entretanto, o fato visual é que neste caso a nitidez objetiva dá lugar à aparência, na qual contornos e superfícies se apartaram da forma pura do objeto. Ele não se tornou irreconhecível, mas um ângulo reto não é mais um ângulo reto, e as linhas paralelas perderam seu paralelismo. Na medida em que tudo se desloca, silhueta e formas internas, desenvolve-se um jogo de formas totalmente independente, que será tanto mais apreciado quanto mais se puder perceber a forma básica, o ponto de partida, em meio às transformações da aparência. Uma silhueta pictórica nunca pode coincidir com a forma do objeto.

Naturalmente as formas dinâmicas da arquitetura sempre levarão uma certa vantagem sobre as formas estáticas, no que diz respeito à produção de um efeito pictórico. Se um movimento real está presente, esse efeito é obtido muito mais facilmente. Nada existe de mais pictórico do que a multidão que se movimenta num mercado, onde a atenção não apenas é desviada da forma isolada do objeto pelo acúmulo e confusão de pessoas e objetos,

mas onde o observador, precisamente por ter diante de si um todo em movimento, é levado a abandonar-se à mera pressão visual, sem examinar a forma plástica do objeto isolado. Mas nem todos obedecem a esse impulso, e os que o fazem, fazem-no em diferentes graus – quer dizer, a beleza pictórica da cena pode ser entendida de diversas maneiras. Mas, mesmo em se tratando de uma representação puramente linear – e este é o ponto decisivo –, um certo efeito pictórico-decorativo permaneceria.

Finalmente, não poderíamos omitir, neste contexto, o problema da iluminação pictórica. Também aqui trata-se de fatos objetivos, aos quais, à parte o tipo particular de concepção, se atribui um caráter pictórico-decorativo. Para o sentimento comum, estes são particularmente os casos em que a luz ou a sombra passam por sobre a forma, ou seja, se contrapõem à clareza do objeto. Já mencionamos o exemplo do interior de uma igreja iluminado pictoricamente. Se um raio de luz rompe a escuridão e, aparentemente de forma arbitrária, ilumina suas figuras nos pilares e no chão, temos aí um espetáculo, diante do qual o gosto popular exclama com satisfação: “que visão pitoresca!”; mas há casos em que a incidência e a vibração de luz no espaço também produzem um efeito igualmente impressionante, sem que o conflito entre forma e iluminação seja tão flagrante. A atmosfera pictórica gerada pelo crepúsculo é um desses casos. Aqui, o objeto é transposto de outra maneira: as formas dissolvem-se na atmosfera de penumbra e, em vez de uma quantidade de objetos isolados, observam-se massas mais claras e mais escuras, imprecisas, que confluem para um movimento comum de tons.

Inúmeros são os exemplos que ilustram as situações de efeito pictórico-objetivo. Limitemos nossa observação a esses casos particulares. Certamente eles não são todos do mesmo calibre: existem efeitos de movimentos pictóricos mais rudes e mais delicados, dependendo de o objeto plástico ter uma maior ou menor participação na impressão. Todos eles têm a qualidade de se oferecerem facilmente a um tratamento pictórico, embora não o exijam incondicionalmente. Mesmo quando os encontramos no estilo linear, não podemos definir aquela impressão criada, senão valendo-nos do conceito de pictórico, conforme podemos constatar na *S. Jerônimo em sua Cella\**, de Dürer.

A questão mais interessante é a seguinte: como se comporta historicamente o estilo de representação pictórica em relação ao aspecto pictórico do motivo?

Primeiramente é bastante claro o fato de a linguagem comum designar como pictórico todo conjunto formal que, mesmo em repouso, produza uma impressão de movimento. Mas a noção de movimento também pertence à essência da visão pictórica: os olhos pictóricos apreendem tudo como algo vibrante, e não permitem que nada se cristalice em linhas e superfícies determinadas. Até aqui existe uma semelhança básica. Mas uma consulta aos ensinamentos da história da arte prova que o apogeu da representação pictórica não coincide com o desenvolvimento de motivos geralmente considerados pictóricos. Um pintor de arquitetura com a sensibilidade depurada não precisa de edifícios pictóricos para pintar uma tela pictórica. Os vestidos engomados das princesas que Velásquez precisou retratar, com seus motivos lineares, não correspondem, em absoluto, àquilo que comumente chamamos de pictórico, mas Velásquez os viu de modo tão pictórico, que eles chegam a superar os mendigos retratados pelo jovem Rembrandt, apesar de Rembrandt, ao que parece à primeira vista, ter tido o maior interesse por esse tema.

O exemplo de Rembrandt mostra precisamente que o progresso na concepção pictórica pode caminhar paralelamente a uma crescente simplicidade. Simplicidade significa aqui, porém, um abandono do ideal popular de motivo pictórico. Quando Rembrandt era jovem, certamente acreditava que a beleza estava nas vestes rotas do mendigo. E em se tratando de cabeças, preferia os rostos enrugados dos anciãos. Rembrandt retratou muros em ruínas, escadas sinuosas, vistas oblíquas, violentos efeitos de iluminação, aglomerações de pessoas, etc. Mais tarde desaparece o aspecto pitoresco [it. *pittoresco*] – emprego a palavra estrangeira propositadamente, para que se perceba a diferença –, e na mesma proporção desenvolve-se o aspecto pictórico propriamente dito.

Nesse contexto, podemos estabelecer a distinção entre pictórico-imitativo e pictórico-decorativo? Sim e não. Existe obviamente um aspecto pictórico mais inerente ao objeto, e nada há a se objetar se o chamarmos de pictórico-decorativo. Mas ele não termina onde acaba o aspecto pictórico do objeto. Mesmo o

Rembrandt de anos mais tarde, para quem os objetos e as composições pitorescas se tornaram indiferentes, permanece pictórico-decorativo. Mas o movimento pictórico já não se origina dos objetos isolados no quadro: ele paira como um sopro sobre o quadro agora em repouso.

Aquilo que comumente chamamos de motivo pictórico nada mais é do que um estágio preliminar das formas mais evoluídas do gosto pictórico; historicamente ele é de grande importância, pois é precisamente nesses efeitos pictóricos mais concretos, mais evidentes, que uma concepção de mundo completamente pictórica parece ter-se desenvolvido.

Mas, assim como existe a beleza do pictórico, também existe a beleza do não-pictórico. Falta-nos apenas uma denominação específica para ela. Beleza linear, beleza plástica não são denominações convincentes. No decorrer de nosso estudo, porém, voltaremos sempre à afirmação de que todas as transformações do estilo de representação são acompanhadas por transformações do sentimento decorativo.

O estilo linear e o pictórico não são apenas problemas da imitação, mas também da decoração.

### 3. Síntese

A grande oposição entre o estilo linear e o pictórico corresponde a interesses fundamentalmente diferentes em relação ao mundo. O primeiro traz a figura sólida, o segundo, a aparência alternante; lá, a forma permanente, mensurável, finita, aqui, o movimento, a forma desempenhando uma função; no primeiro, o objeto por si mesmo, no último, o objeto em seu contexto. E se podemos dizer que no estilo linear as mãos sentiram o mundo dos corpos essencialmente de acordo com seu conteúdo plástico, no estilo pictórico os olhos tornaram-se sensíveis às mais variadas texturas, e não há contra-senso algum no fato de a sensação visual ainda parecer alimentada pela sensação de tato – aquela outra sensação tátil, que aprecia o tipo de superfície, os diferentes revestimentos dos objetos. Agora a sensação vai além do objeto material e penetra nos domínios do imaterial. Somente o estilo pictórico

conhece a beleza do imaterial. De interesses pelo mundo orientados de forma diferente nasce a cada vez uma nova beleza.

É bem verdade que o estilo pictórico primeiramente reproduz o mundo como algo realmente visto, razão pela qual foi chamado de Ilusionismo. Mas não podemos imaginar que este estágio posterior da arte tenha sido o primeiro a ousar comparar-se com a natureza, e que o estilo linear tenha significado apenas uma referência temporária à realidade. A arte linear também foi absoluta, e parecia não precisar de nenhum engrandecimento no sentido da ilusão. A pintura, da forma como Dürer a entendia, era uma perfeita "ilusão de óptica", e Rafael não teria deposto suas armas diante do retrato do Papa, pintado por Velásquez: seus quadros são construídos sobre bases completamente diferentes. Mas a diversidade destas bases – voltamos a insistir nisso – não é só do tipo imitativo, mas fundamentalmente do tipo decorativo. A evolução não se processou como se tivesse em vista sempre o mesmo objetivo, e como se, no esforço de obter uma expressão "verdadeira" da realidade, o modo de o fazer se tivesse transformado gradualmente. O pictórico não é um estágio mais avançado na solução do problema específico da imitação da natureza; significa, sim, uma solução totalmente diferente. Somente no momento em que o sentimento decorativo se transforma é que podemos esperar uma transformação no modo de representação. O artista não busca a beleza pictórica do mundo movido pela decisão fria de conceber as coisas por um outro prisma, no interesse da verossimilhança ou plenitude, mas envolvido pelo *encanto* do pictórico. O fato de os artistas terem aprendido a separar a frágil imagem pictórica da realidade tangível não significa um progresso que deva ser atribuído a uma atitude naturalista mais consistente. Tal fato se deve ao despertar de um novo senso de beleza, ao sentimento pela beleza do movimento misterioso que tudo abarca e que para a nova geração significava, ao mesmo tempo, a vida. Todos os processos de estilo pictórico são apenas meios para se atingir um objetivo. Também a visão unificada não é uma conquista de valor independente, mas um processo que nasceu com aquele ideal e com ele voltou a desaparecer.

Deste ponto de vista podemos entender que não atinge o cerne do problema quem objeta que os traços estranhos à forma

empregados pelo estilo pictórico não significam nada de especial, uma vez que na observação a distância as manchas desconexas voltam a unir-se em uma forma fechada, e as linhas cortadas por ângulos acabam por se acalmar em curvas, de sorte que a impressão produzida seria, afinal, a mesma da arte anterior, apenas obtida por processos diferentes e, por isso mesmo, mais intensa em seus efeitos. O cerne do problema não é este. O que resulta de um retrato do séc. XVII não é apenas uma cabeça com uma força ilusória mais intensa: o que distingue basicamente Dürer de Rembrandt é a vibração do quadro como um todo, que persiste mesmo quando os olhos não têm mais a intenção de perceber em detalhes a forma do objeto. É verdade que o efeito ilusório será intensificado, se um trabalho independente de reconstrução do quadro for reservado ao observador, se as pinceladas apenas se unirem, até certo ponto, no momento mesmo da contemplação. Mas a imagem que resulta é fundamentalmente diferente daquela do estilo linear: a aparência *permane*ce indeterminada, e não se cristaliza em linhas e superfícies que tenham algum significado para o senso tátil.

Podemos ir mais além: o desenho estranho à forma não precisa necessariamente desaparecer. A pintura pictórica não é um estilo para ser observado a distância, no sentido de que a técnica de composição pretenda parecer invisível. Podemos dizer que perdemos o melhor, se não percebemos as pinceladas de um Velásquez ou de um Frans Hals. E esta relação já se mostra perfeitamente clara no simples desenho. Ninguém pensa em afastar uma gravura de Rembrandt até o ponto de não reconhecer mais cada uma das linhas. É bem verdade que não se trata mais daquelas belas linhas das gravuras em cobre clássicas, mas isso não significa que de uma hora para outra as linhas tenham perdido seu significado: ao contrário, essas novas linhas, impetuosas, multiplicadas, interrompidas e dispersas devem ser vistas como são. Não obstante, o efeito formal pretendido será obtido da mesma forma.

Uma última observação. Já que mesmo a mais perfeita imitação da natureza também é infinitamente diferente da realidade, o fato de o estilo linear criar mais o quadro tátil do que o visual não implica uma inferioridade essencial. A concepção puramente *óptica* do mundo é apenas *uma* possibilidade, não mais. Ao lado

disso, sempre existirá a necessidade de um tipo de arte que não capte apenas a aparência dinâmica do mundo, mas que procure fazer justiça ao ser, através das experiências tácteis. Todo ensinamento dará bons frutos se exercitar a técnica de representação em ambas as direções.

Certamente existem coisas na natureza que são mais congeniais à perspectiva pictórica do que à linear: mas seria preconceituoso acreditar que a arte mais antiga sentia-se coibida neste sentido. Ela foi capaz de representar tudo o que *quis* representar e só temos uma idéia exata de sua força quando nos lembramos de que ela encontrou uma forma linear de representação para os temas menos plásticos: folhagens e cabelo, água e nuvens, fumaça e fogo. Mas até que ponto é lícito afirmar que estes temas são mais difíceis de ser apreendidos por linhas do que os objetos plásticos? Assim como do repicar dos sinos podemos ouvir todos os tipos de palavras, também podemos ordenar o mundo visível das mais variadas formas, e ninguém poderá dizer que uma é mais verdadeira do que a outra.

#### 4. O histórico e o nacional

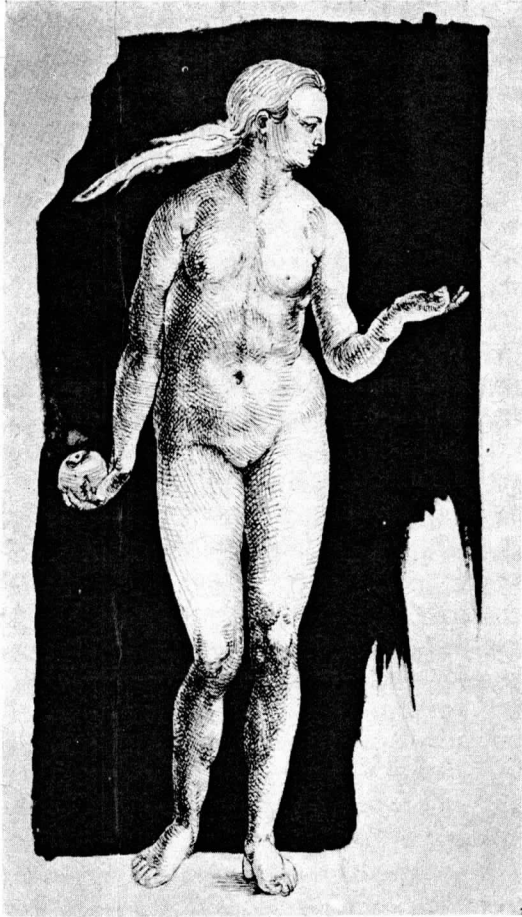
Se houve um fato da história da arte que se tornou popular foi o de que a essência da arte dos Primitivos era fundamentalmente linear, e que vieram então as luzes e sombras e assumiram definitivamente a liderança, ou seja, entregaram a arte ao estilo pictórico. Portanto, o fato de antepormos o estilo linear ao pictórico não será novidade para ninguém. Mas enquanto nos preparamos para examinar os exemplos típicos da arte linear, precisamos dizer que eles não se encontram entre os Primitivos do séc. XV, mas somente entre os clássicos do séc. XVI. No nosso entender, Leonardo é mais linear do que Botticelli, e Holbein, o Moço, mais linear do que seu pai. O tipo linear não deu início à moderna evolução, mas se originou gradativamente de um gênero estilístico ainda impuro. O fato de a luz e a sombra aparecerem como importantes fatores no séc. XVI não afeta a supremacia da linha. Sem dúvida, os Primitivos também eram representantes do estilo linear, mas eu diria que eles souberam fazer bom uso da linha,

sem, contudo, explorá-la. Uma coisa é estar ligado à concepção linear, outra coisa é trabalhar conscientemente a linha. Em contrapartida, a total liberdade da linha surge exatamente no momento em que os elementos opostos, luz e sombra, atingiram seu grau de amadurecimento. A simples presença de linhas não define o caráter do estilo linear, e sim, como dissemos, a força expressiva destas linhas, a força com que compelem os olhos a segui-las. O contorno do desenho clássico exercita um poder absoluto: é ele que nos narra os fatos e é nele que repousa a aparência decorativa. O contorno está carregado de expressão e nele reside toda a beleza. Sempre que nos deparamos com um quadro do séc. XVI, temos diante de nós um tema linear decisivo, em que beleza e força expressiva da linha são a mesma coisa. Na melodia entoada pela linha revela-se a verdade da forma. Uma grande conquista dos artistas do *Cinquecento* foi o fato de eles terem subordinado à linha, de modo bastante conseqüente, o mundo visível. Comparado com o desenho dos clássicos, seria o estilo linear dos Primitivos apenas uma arte imperfeita?<sup>1</sup>

Nesse sentido, não hesitamos em considerar Dürer, bem no início de nosso estudo, como ponto de partida. Para o conceito de pictórico ninguém há de fazer objeções se o associamos a Rembrandt, embora a história da arte tenha precisado dele muito tempo antes. Na verdade, ele já se faz sentir na época dos artistas clássicos da arte linear. Grünewald é considerado pictórico em comparação com Dürer; entre os florentinos, Andrea del Sarto é considerado *pintor*; e os venezianos como um todo, se comparados com os florentinos, são a escola pictórica, e ninguém desejará caracterizar Corregio de outra forma, senão com os conceitos do estilo pictórico.

Aqui se faz sentir a pobreza do idioma. Precisariamos de milhares de palavras para designarmos todos os períodos de transição. Trata-se sempre de julgamentos relativos: comparado com

1. Neste contexto, precisamos esclarecer que o *Quattrocento* não constitui uma unidade de estilo. O processo de evolução do estilo linear, que desemboca no séc. XVI, somente tem início em meados do séc. XV. A primeira metade desse século é menos sensível à linha ou, se preferirmos, mais pictórica do que a segunda. Somente após 1450 é que se tornou mais vivo o senso da silhueta – no sul, naturalmente, mais cedo e de modo mais vigoroso do que no norte.

Fig. 12. Dürer, *Eva*.

## DESENHO

Para evidenciar a oposição entre o estilo linear e o pictórico, convém procurar os primeiros exemplos no âmbito do puro desenho.

Comparemos primeiramente uma gravura de Dürer\* com uma de Rembrandt\*. O tema, em ambos os casos, é o mesmo: um nu feminino. Deixemos de lado, por ora, o fato de no primeiro caso tratar-se de um estudo da natureza e, no segundo, de uma figura

derivada, e o fato de o desenho de Rembrandt ser, na verdade, auto-suficiente enquanto quadro fechado, embora realizado com traços rápidos, enquanto que o trabalho de Dürer é cuidadosamente acabado, como um desenho preliminar para uma gravura em cobre. Mesmo a diferença do material empregado – pena no primeiro caso, e carvão no segundo – é apenas algo secundário. O que faz com que estes dois desenhos pareçam tão diferentes é sobretudo o fato de, em Dürer, a impressão basear-se em valores tácteis e, em Rembrandt, em valores visuais. Uma figura clara sobre um fundo escuro é a primeira impressão que temos diante do dese-

Fig. 13. Rembrandt. *Nu Feminino*.

nho de Dürer. Nos desenhos mais antigos, a figura também é desenhada sobre uma folha preta, mas não para que a luz possa emanar da escuridão, e sim, para evidenciar ainda mais a silhueta: a ênfase principal recai sobre a linha que envolve a forma. Em Rembrandt, essa linha perdeu o seu significado; já não é ela o principal portador da expressão formal, e nela não reside qualquer beleza particular. Se nos dispusermos a acompanhá-la, perceberemos logo que isso é quase impossível. A linha interrompida do estilo pictórico tomou o lugar dos contornos uniformes e contínuos do séc. XVI.

E não cabe argumentar agora que se trata simplesmente de maneiras próprias de se desenhar, e que esse mesmo processo de busca do elemento tátil pode ser encontrado em qualquer época. Certamente o desenhista que esboça a figura rapidamente sobre o papel também irá trabalhar com linhas desconexas. A linha de Rembrandt, porém, permanece interrompida mesmo em trabalhos totalmente acabados. Ela não pode se cristalizar em um contorno tangível, mas deve sempre preservar seu caráter indeterminado. Na análise dos traços da modelação, a folha mais antiga mostra-se como um produto da genuína arte da linha, na medida em que os sombreados se mantêm absolutamente transparentes. As linhas são traçadas de forma clara e uniforme, e cada uma delas parece ter consciência de que é bela e de que mantém uma relação harmoniosa com as outras. Mas sua forma acompanha o movimento da forma plástica e somente as linhas das sombras modeladoras passam por sobre a forma. Para o estilo do séc. XVII, essas considerações já não têm valor. Bastante diversificados quanto ao tipo, ora mais, ora menos reconhecíveis por sua direção e estratificação, os traços têm agora somente um ponto em comum: o fato de produzirem o efeito de massas e o fato de submergirem, até certo ponto, na impressão do conjunto. Seria difícil dizer a partir de que regras eles são formados, mas é claro que eles não mais acompanham a forma, ou seja, não apelam para o senso plástico do tato, reproduzindo mais a aparência puramente óptica, sem prejuízo do efeito material. Vistos isoladamente, eles nos parecem bastante sem sentido, mas para a visão do conjunto, como dissemos, unem-se em um efeito particularmente rico.

Curiosamente, esse tipo de desenho pode nos dizer até mesmo algo sobre a qualidade do material. Quanto mais a atenção se afastar da forma plástica como tal, mais vivo torna-se o



Fig. 14. Aldegrever. Retrato de um Desconhecido (detalhe).

interesse pela superfície dos objetos: que tipo de sensação os corpos transmitem. Em Rembrandt, a carne é claramente representada como algo macio, que cede à pressão, enquanto a figura de Dürer permanece neutra nesse sentido.

E agora podemos admitir tranquilamente que Rembrandt não pode ser tomado, sem maiores considerações, como equiva-



Fig. 15. Lievens. *Retrato do Poeta Jan Vos* (détalhe).

lente ao séc. XVII, e que menos admissível ainda seria julgar o desenho alemão do período clássico através de um único exemplo. Mas exatamente graças à sua unilateralidade, ele é bastante elucidativo para uma comparação que visa evidenciar, primeiramente de forma bastante flagrante, a oposição entre os dois conceitos.



Fig. 16. Holbein. *Desenho de Indumentária*.

O significado específico da mudança de estilo para a concepção formal torna-se mais evidente quando passamos do tema de uma figura global para o de uma simples cabeça.

O elemento característico do desenho de uma cabeça feita por Dürer de modo algum depende exclusivamente da qualidade artística de sua linha individual, mas do fato de sobretudo linhas serem trabalhadas: grandes linhas, uniformemente importantes, nas quais tudo está contido e as quais podem ser apreendidas com facilidade. Esta característica, que Dürer tem em comum





Fig. 17. Metsu. *Desenho de Indumentária*.

com seus contemporâneos, oferece-nos o cerne da questão. Os Primitivos também trataram o problema no desenho, e uma cabeça, em seu aspecto geral, pode ser muito semelhante, mas as linhas não se sobressaem, não se evidenciam aos olhos como no desenho clássico: a forma não foi reduzida à linha.

Tomemos como exemplo um retrato de Aldegrever\*, que, muito parecido com os de Dürer e mais ainda com os de Holbein, determina a forma em contornos definidos e firmes. Da frente até o queixo, o contorno do rosto flui numa seqüência rítmica, inin-

terrupta, como uma linha longa e uniformemente forte: o nariz, a boca e as bordas das pálpebras também são desenhados com linhas completas, uniformes; o barrete, enquanto forma pura de silhueta, combina com o sistema, e até mesmo para a barba encontrou-se uma expressão homogênea<sup>2</sup>. A modelação truncada, porém, adere com perfeição à forma totalmente tangível.

O contraste mais perfeito para isso mostra-se no desenho de uma cabeça feito por Lievens\*, contemporâneo de Rembrandt. A expressão desapareceu por completo dos contornos e repousa nas partes internas da forma. Dois olhos escuros, de expressão viva, um leve estremeamento dos lábios; aqui e acolá aparece uma linha, que volta a desaparecer logo em seguida. Os longos traços do estilo linear estão completamente ausentes. Segmentos isolados de linhas definem a forma da boca, alguns traços interrompidos dão forma aos olhos e às sobrancelhas. Por vezes o desenho é completamente interrompido. As sombras modeladoras já não possuem uma validade objetiva. Entretanto, no tratamento do contorno da frente e do queixo tudo é feito para impedir que a forma evolua para uma silhueta, ou seja, para excluir a hipótese de ela ser apreendida em linhas.

Embora menos evidente do que no exemplo do nu feminino de Rembrandt, o anseio pela combinação de luz, pela interação de massas claras e escuras, ainda é decisivo para o hábito do desenho. E enquanto o estilo linear fixa a aparência em favor da clareza formal, a impressão de movimento combina-se espontaneamente com o estilo pictórico e obedece à sua essência mais profunda, na medida em que ele estabelece como preocupação fundamental a representação do vir-a-ser e do transitório.

Um outro aspecto a ser considerado são os tecidos. Para Holbein\*, o pregueado de um tecido era um espetáculo que ele considerava não só possível de ser representado em linhas, como também lhe parecia ser a concepção linear a única forma de o fazer realmente. Também aqui nossos olhos se voltam primeiramente para o lado oposto. O que vemos além de uma alternância de luzes e sombras nas quais é precisamente a modelação que se

2. Certas manchas na reprodução são devidas ao fato de a gravura ter sido colorida em alguns pontos.

Fig. 18. Huber. *Gólgota*.

faz sentir? E se alguém desejasse tratar o problema com linhas, parece-nos que apenas o traçado do contorno poderia ser assim realizado. Mas mesmo esse contorno já não tem qualquer importância: ora mais, ora menos, percebemos a ruptura das superfícies em certos pontos como algo especial, mas nunca sentiremos o

motivo como sendo condutor. Evidentemente trata-se de uma concepção radicalmente diferente, quando o desenho acompanha o contorno e procura torná-lo visível por meio de um delineamento uniforme e ininterrupto – e não apenas o contorno de onde o tecido termina, mas também as formas internas, as reentrâncias e sobressalências do pregueado. Por toda a parte há linhas claras e firmes. Luz e sombra são largamente empregadas, mas – e aí está a diferença em relação ao estilo pictórico – totalmente subordinadas à soberania da linha.

Por outro lado, uma vestimenta pictórica – citamos como exemplo um desenho de Metsu\* – não eliminará por completo o elemento da linha, mas não permitirá que ele assuma a liderança: a princípio, os olhos se interessarão basicamente pela vida das superfícies. Por conseguinte, não mais podemos deduzir o conteúdo a partir dos contornos. E as elevações e depressões dessas superfícies ganham, de imediato, uma mobilidade muito maior, tão logo os desenhos das formas internas se transformam em massas livres de luzes e sombras. Percebemos que a configuração geométrica dessas manchas de sombras não é necessariamente obrigatória: a impressão que temos é de que a forma permanece variável dentro de certos limites e que, por isso mesmo, faz justiça à incessante mudança da aparência. A isso soma-se o fato de que a textura do tecido é mais importante do que na época precedente. É verdade que Dürer já aplicara algumas noções sobre como reproduzir a sensação de algo concreto; mas o estilo do desenho clássico tende antes para a neutralidade na representação da matéria. No séc. XVII, porém, paralelamente ao interesse pelo pictórico, surge naturalmente o interesse pela qualidade das superfícies. Nada é desenhado sem que se insinue a sensação de brandura ou rigidez, aspereza ou maciez.

A mais interessante aplicação do princípio do estilo linear verifica-se exatamente nos casos em que o objeto não guarda a menor afinidade com sua representação, chegando mesmo a se opor a ela. É o caso das folhagens. Uma simples folha pode ser representada no estilo linear, mas a massa da folhagem, a densidade da folhagem, na qual as formas isoladas se tornam indiferenciadas, não oferece qualquer base à concepção linear. Nem por isso essa tarefa foi considerada insolúvel pelo séc. XVI. Em

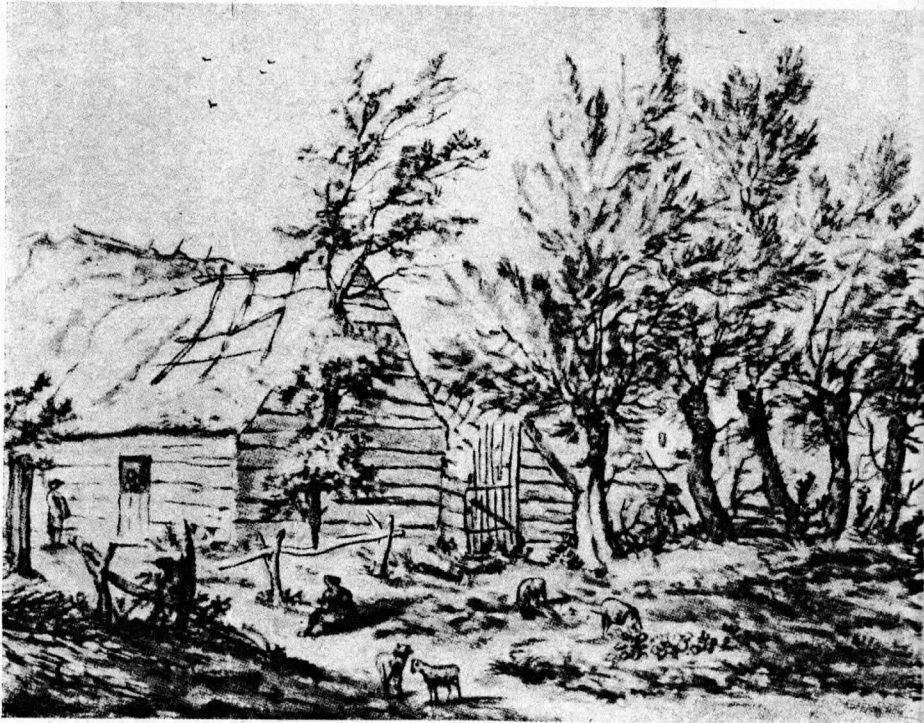


Fig. 19. van de Velde. *Sítio atrás de uma Fileira de Salgueiros.*

Altdorfer, Wolf Huber\*, e outros, existem soluções magníficas: os motivos aparentemente inassimiláveis são expressos em formas lineares de forte efeito, que reproduzem perfeitamente as características da planta. Quem conhece esses desenhos sempre se recordará deles pelo seu senso de realidade, e eles conservarão o seu valor ao lado das mais surpreendentes realizações de uma técnica mais pictórica. Estes desenhos não significam um tipo de representação mais imperfeita: trata-se apenas da natureza vista por um outro prisma.

A. van de Velde\* pode ser considerado um representante do estilo pictórico no desenho. Aqui a intenção já não está em reduzir a aparência a um esquema com traços, que podem ser acompanhados facilmente: aqui triunfam o ilimitado e a massa de

linhas, que impossibilita a compreensão do desenho a partir de seus elementos isolados. Com um traçado que quase já não guarda relação perceptível com a forma do objeto, e que só pode ser obtido intuitivamente, produz-se um efeito tal, que acreditamos ver diante de nós o movimento das folhagens de árvores de um determinado porte. E é perfeitamente possível afirmar que se trata de salgueiros. A inexpressividade de uma infinidade de formas, que parece impossibilitar qualquer tentativa de fixação, foi dominada aqui pelos recursos pictóricos.

Finalmente, se observarmos o conjunto do desenho de uma paisagem, o aspecto geral de uma gravura puramente linear que separa nitidamente os objetos próximos e os distantes com contornos absolutamente nítidos é mais inteligível do que aquela forma de paisagem que aplica coerentemente o princípio da fusão pictórica dos elementos isolados. Tais obras são encontradas, por exemplo, em van Goyen\*. Elas são os equivalentes de seus quadros tonais e quase monocromáticos. E como a atmosfera nebulosa que envolve os objetos e suas cores locais é vista como um motivo eminentemente pictórico, um tal desenho pode ser citado aqui como particularmente típico para o estilo pictórico (fig. 2, datada de 1646).

Os barcos na água, as margens com árvores e casas, figuras animadas e inanimadas – tudo se mescla em uma trama de linhas, nada fácil de se desembaraçar. Não é que as formas dos objetos isolados tenham sido suprimidas – vê-se perfeitamente o que precisa ser visto –, mas elas se encontram tão intimamente ligadas no desenho, que é como se tivessem se originado do mesmo elemento e oscilassem em um mesmo movimento. Não importa se não podemos ver este ou aquele barco, ou o modo como a casa foi construída à margem do rio: os olhos pictóricos estão treinados para a percepção global da aparência, na qual o objeto isolado não mais possui qualquer significado essencial. Ele submerge no conjunto e a vibração de todas as linhas faz com que o processo de entrelaçamento se transforme em uma massa homogênea.

## PINTURA

### 1. Pintura e desenho

Em seu tratado de pintura, Leonardo da Vinci adverte os pintores, reiteradas vezes, para não encerrarem a forma com contornos<sup>3</sup>. Isto soa como uma contradição a tudo o que foi afirmado aqui sobre Leonardo da Vinci e o séc. XVI. Mas a contradição é apenas aparente. Leonardo referia-se a um problema de execução técnica, e é bem possível que a observação se destinasse a Botticelli, um particular adepto da maneira de contornar em preto. Num sentido mais elevado, porém, Leonardo é muito mais linear do que Botticelli, embora a modelação por ele realizada seja mais sutil e ele tenha superado o hábito de destacar abruptamente as figuras do fundo do quadro. O fator mais importante é justamente a nova força com que o contorno se destaca no quadro, obrigando o observador a segui-lo.

Assim, ao passarmos para a análise de quadros, seria aconselhável não perdermos de vista a relação entre desenho e pintura. Estamos tão habituados a ver tudo da perspectiva pictórica, que mesmo diante de obras de arte do estilo linear sentimo-nos impelidos a apreender a forma de maneira mais elástica do que ela fora concebida, e quando temos à nossa disposição apenas fotografias, a obscuridade pictórica é ainda mais favorecida, para não falar dos pequenos clichês de zinco de nossos livros (reproduções de reproduções). A compreensão de uma obra linear, na medida exata em que ela foi concebida, requer uma certa prática. Não basta ter boa intenção. Mesmo quando acreditamos ter dominado a linha, descobrimos, após um período de trabalho sistemático, que ainda existem diferenças entre uma visão linear e outra, e que a intensidade do efeito resultante desse elemento de definição da forma pode ser consideravelmente aumentada.

Podemos apreciar melhor um retrato de Holbein se previamente já tivermos apreciado e estudado bem os desenhos de Holbein. A evolução verdadeiramente única por que passa aqui o

3. Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*.

estilo linear, evolução em que, omitindo todo o resto, reduz à linha apenas aquelas partes da aparência "onde a forma se curva", produz seus efeitos mais imediatos no desenho; não obstante, o quadro todo repousa sobre esse fundamento, e o esquema do desenho deve sempre se fazer sentir no quadro como o elemento mais importante.

Mas se é verdade que a expressão estilo linear, empregada para o simples desenho, abrange apenas parte do fenômeno, pois tanto para o exemplo de Holbein como para o de Aldegrever, anteriormente citados, a modelação pode ser expressa por recursos não-lineares, para o caso da pintura perceberemos que a denominação tradicional dos estilos se baseia unilateralmente em um único atributo.

A pintura, com seus pigmentos que tudo cobrem, tem por objetivo básico a criação de superfícies, razão pela qual se distingue do desenho mesmo quando este permanece monocromático. Linhas estão presentes e podem ser percebidas por toda a parte, mas apenas como limites de superfícies plasticamente sentidas e modeladas pelo senso tátil. A ênfase está nesta noção. O caráter tangível da modelação é que decide se um desenho pode ser classificado como linear, mesmo quando sombras totalmente não-lineares pairam sobre a obra como um simples sopro. Para a pintura, a arte dos sombreados é naturalmente evidente. Ao contrário do desenho, porém, onde os contornos são desproporcionalmente enfatizados em relação à modelação das superfícies, obtém-se aqui o equilíbrio. No primeiro caso, os contornos funcionam como uma moldura na qual estão encerradas as sombras modeladoras; no segundo, os dois elementos aparecem como uma unidade, e a precisão plástica absolutamente uniforme dos limites da forma é o correlativo da precisão plástica absolutamente uniforme da modelação.

### 2. Exemplos

Após esta introdução, podemos confrontar alguns exemplos da pintura linear e da pictórica. A cabeça pintada por Dürer em 1521 é construída sobre um plano bastante semelhante ao do

desenho de Aldegrever, cuja reprodução foi apresentada anteriormente. A silhueta, da testa para baixo, é bastante acentuada; o espaço entre os lábios é uma linha precisa, calma; as narinas, os olhos, tudo se encontra uniformemente definido até nos menores detalhes. Entretanto, na mesma proporção com que os limites da forma são estabelecidos para o senso tátil, também as superfícies são modeladas para a apreensão pelos órgãos de tato, e as sombras entendidas como espaços escuros unem-se imediatamente à forma. Objeto e aparência coincidem perfeitamente. A visão próxima não oferece um quadro diferente daquele da visão a distância.

Em Frans Hals\*, ao contrário, a forma é radicalmente subtraída à tangibilidade. Ela é tão pouco tangível quanto o movimento de um arbusto ao vento, ou as ondas de um rio. O quadro que a visão próxima oferece diverge daquele da visão a distância. Sem que o objetivo seja perder o traço isolado, sentimos-nos impelidos, diante do quadro, a observá-lo de longe. A visão muito próxima não tem qualquer sentido. A modelação por graduação cede lugar à modelação por manchas. As superfícies rudes e escabrosas já não apresentam qualquer possibilidade de comparação com a natureza. Elas apelam somente aos olhos, e não querem ser apreendidas como superfícies tangíveis. As antigas linhas da forma são destruídas. Nenhum traço pode ser tomado isoladamente. As narinas movimentam-se, os olhos piscam, os lábios estremecem. Trata-se do mesmo sistema de signos estranhos à forma, que já analisamos anteriormente, em Lievens. Nossas pequenas reproduções, naturalmente, não oferecem nada além de uma noção imperfeita de tais fatos. O tratamento do tecido branco talvez produza o efeito mais convincente.

Se contrastamos diretamente as grandes oposições estilísticas, as diferenças individuais tornam-se menos importantes. Percebemos, então, que a essência da arte de Frans Hals também está presente em van Dyck e Rembrandt. O que os separa é apenas uma diferença de grau; comparados com Dürer, eles se unem para formar um grupo fechado. No lugar de Dürer, poderíamos colocar Holbein ou Massys, ou ainda Rafael. Por outro lado, considerando-se o pintor isoladamente, não poderemos deixar de recorrer aos mesmos conceitos de estilo para caracterizar o início e o final de sua evolução. Os retratos do jovem Rembrandt são



Fig. 20. Hals. *Retrato de um Desconhecido*.

vistos de maneira (relativamente) plástica e linear em comparação com as obras da maturidade do mestre.

Mas se a fase posterior da evolução significa a possibilidade de se abandonar à mera aparência óptica, tal fato não significa, absolutamente, que o tipo puramente linear se coloque no início. O estilo linear de Dürer não significa apenas o aperfeiçoamento de uma tradição homônima já existente, mas implica, ao mesmo

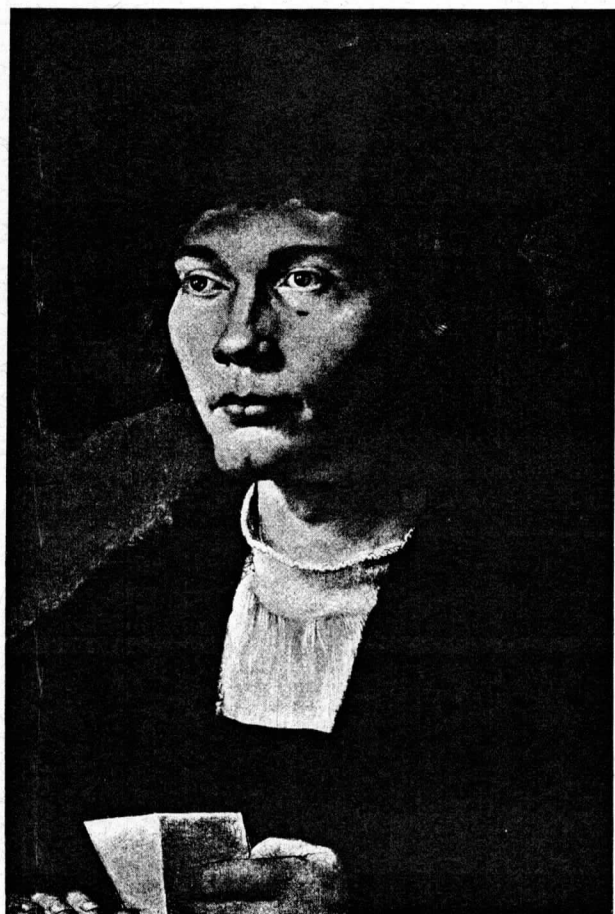


Fig. 21. Dürer. *Retrato de um Jovem*.

tempo, a eliminação de todos os elementos refratários da tradição estilística do séc. XV.

A maneira pela qual se processa em detalhes a passagem do estilo puramente linear para a visão pictórica do séc. XVII pode ser perfeitamente demonstrada no retrato. Todavia, não poderemos aqui nos deter nesta demonstração. De um modo geral, podemos dizer que é uma combinação cada vez mais

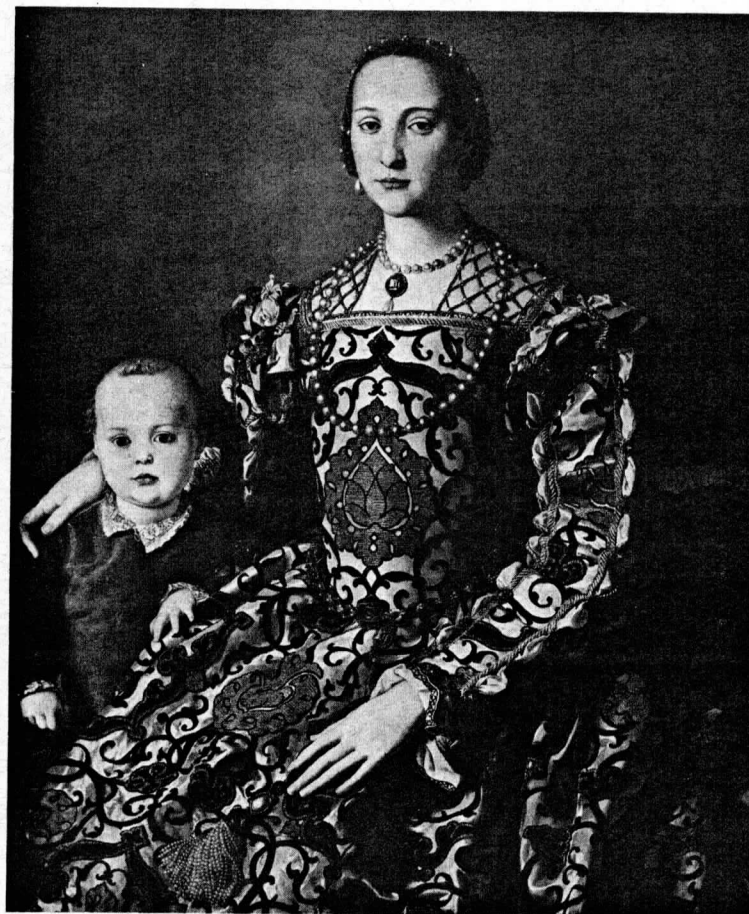


Fig. 22. Bronzino. *Eleonore de Toledo com seu Filho Giovanni*.

forte de luzes e sombras que prepara o terreno para a concepção definitivamente pictórica. O significado de tal afirmação ficará claro àquele que comparar, digamos, um Antônio Moro com Hans Holbein, dois artistas que, apesar das diferenças, têm muitos elementos comuns. Sem que o caráter plástico tenha sido abolido, as luzes e sombras, nos trabalhos de Moro, começam a se unir em uma vida mais autônoma. No momento em que se



Fig. 23. Velásquez. *A Infanta Margarida Tereza em Vestido Branco.*

enfraquece a aspereza uniforme dos contornos da forma, tudo o que não é linha ganha um maior significado dentro do quadro. Podemos dizer até que a forma foi vista mais no sentido da largura: isto significa simplesmente que as massas se tornaram mais livres. É como se luzes e sombras estabelecessem entre si um contato mais vivo, e nesses efeitos os olhos aprenderam, pela primeira vez, a se confiarem à aparência e, finalmente, a

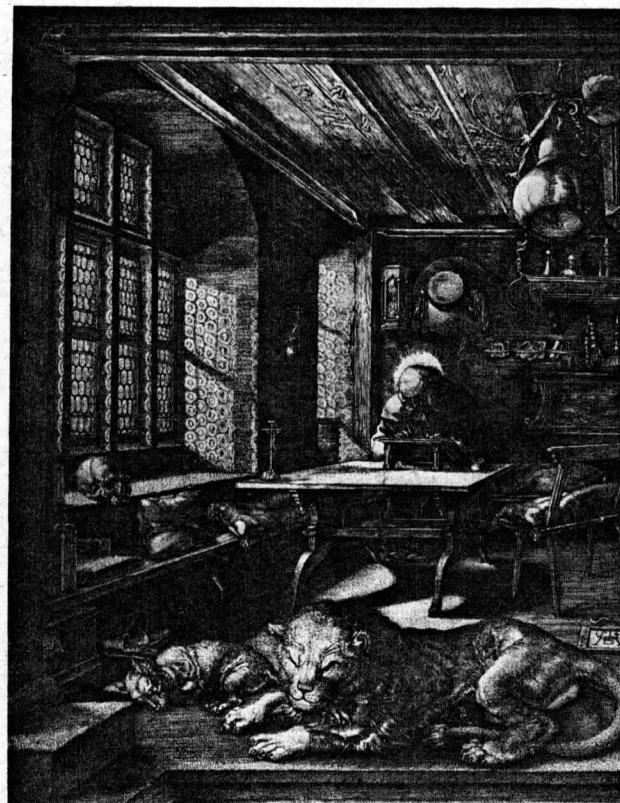


Fig. 24. Dürer. *São Jerônimo em sua Cella.*

aceitarem para a forma em si um desenho absolutamente estranho a ela.

Prosseguimos com mais dois exemplos que ilustram o contraste típico dos estilos para o tema da figura vestida. São exemplos da arte românica: Bronzino\* e Velásquez\*. Aqui é irrelevante o fato de os dois pintores não serem de mesma procedência, uma vez que nosso objetivo é somente explicar conceitos.

Em um certo sentido, Bronzino é o Holbein italiano. Muito característico é o desenho das cabeças com uma precisão metálica de linhas e superfícies; seu quadro é particularmente interessante por se tratar da representação de um traje suntuoso percebido

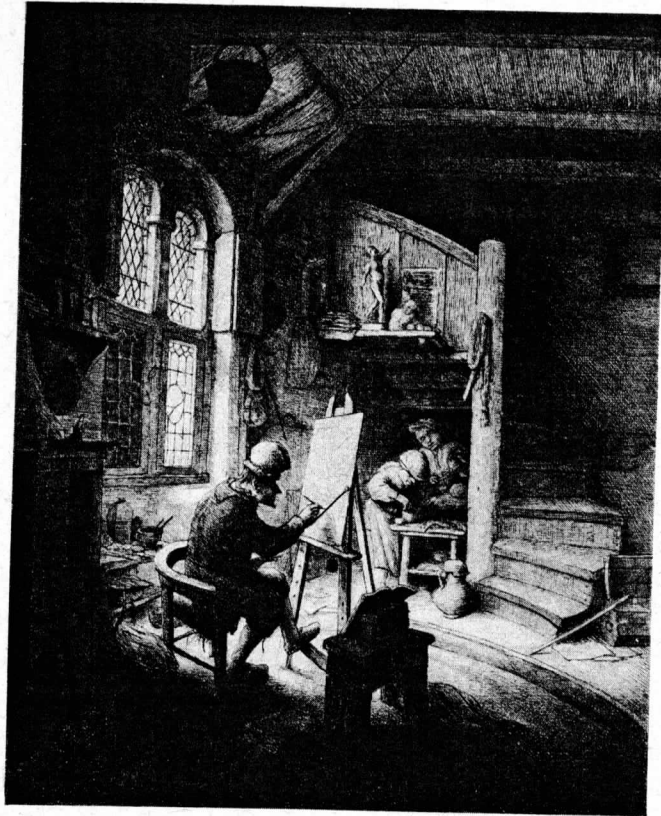


Fig. 25. Ostade. *Ateliê do Pintor*.

do pelo gosto exclusivamente linear. O olho humano não é capaz de ver as coisas dessa maneira, ou seja, com essa precisão uniforme de linhas. Nem por um instante o pintor se afasta da nitidez absoluta do objeto. É como se, na representação de uma estante de livros, o artista quisesse pintar livro por livro, cada um deles clara e definidamente delineado, enquanto os olhos voltados para a aparência abarcam apenas a vibração que brinca por sobre o conjunto, no qual, em diferentes graus, a forma isolada encontra-se submersa. Era assim que os olhos de Velásquez viam a aparência. O vestido de sua pequena princesa era ornamentado com motivos em ziguezague; o que ele nos oferece, porém, não é o

ornamento em si, mas a vibração da imagem do conjunto. Vistos uniformemente e a distância, os motivos perdem a sua clareza, sem contudo parecerem confusos. Podemos perceber claramente o que se pretendeu expressar, mas as formas não podem ser abarcadas: elas vêm e vão, escamoteadas pela forte luz do tecido, e o ritmo das ondas de luz é decisivo para o conjunto; esse ritmo (indistinguível na reprodução) preenche também o fundo.

Sabemos que os artistas clássicos do séc. XVI nem sempre retrataram tecidos da mesma forma que Bronzino, e que Velásquez representa apenas *uma* possibilidade de interpretação pictórica; mas ao lado do grande contraste entre os estilos, as variações individuais não são muito importantes. Dentro de sua época, Grünewald representa um prodígio do estilo pictórico; a *Disputa de S. Erasmo com Maurício* (em Munique) é um de seus últimos quadros, mas basta compararmos a casula bordada a ouro deste Erasmo com aquelas feitas por Rubens para que o efeito de contraste se mostre tão forte, que não possamos conceber a idéia de separar Grünewald do solo do séc. XVI.

Em Velásquez, os cabelos são representados de modo absolutamente substancial; contudo, nem os cachos nem os fios de cabelo estão representados, mas um fenômeno de luz que guarda apenas uma relação bastante livre com sua base objetiva. A matéria nunca foi representada mais perfeitamente do que quando Rembrandt, em sua velhice, pintou a barba de um ancião com traços largos de pigmento. Não obstante, aquela semelhança tangível da forma, que Dürer e Holbein esforçaram-se por obter, está totalmente ausente. Mesmo no trabalho gráfico, onde se procura expressar – pelo menos aqui e acolá – cada fio de cabelo com um único traço, as gravuras posteriores de Rembrandt excluem qualquer possibilidade de comparação com a realidade tangível, permanecendo tão-somente na aparência do conjunto.

O mesmo ocorre – passando para um outro tema – com a representação da infinidade de folhas das árvores e arbustos. Também aqui a arte clássica procurou reproduzir a árvore típica com todas as folhas, ou seja, na medida do possível procurou reproduzir a folhagem mostrando cada uma das folhas nitidamente. Mas é óbvio que existem limites bem definidos para uma tal exigência. Mesmo vista a pequena distância, a soma das formas



isoladas une-se em uma massa, e nem mesmo o pincel mais fino é capaz de acompanhá-la em detalhes. Não obstante, também aqui a arte plástica do estilo linear saiu-se vitoriosa. Se não é possível reproduzir cada uma das folhas com uma forma bem definida, reproduz-se, então, o tufo de folhas, o grupo de folhas com forma determinada. E desses tufos de folhas, a princípio totalmente nítidos, começou a se desenvolver, incentivada por uma interpenetração cada vez mais viva de massas claras e escuras, a árvore não-linear do séc. XVII, na qual as massas de cores são colocadas lado a lado sem que a mancha isolada pretenda ser congruente com a forma da folha que lhe serviu de base.

Mas o estilo linear clássico já conhecia um tipo de representação através do qual o pincel reproduz o desenho de uma forma em linhas e pontos perfeitamente livres. Albrecht Altdorfer – para citar um exemplo bastante elucidativo – utilizou esse tratamento para a densidade da folhagem de sua paisagem de *São Jorge* (Pinacoteca de Munique, 1510). Certamente esses motivos lineares delicados não coincidem com os fatos concretos, mas ainda assim são linhas, motivos claros e ornamentais, que pretendem ser vistos em si, e não se impõem apenas na impressão do conjunto, mas resistem até mesmo à observação mais próxima. É aí que reside a diferença básica da folhagem pictórica do séc. XVII.

Se quisermos falar de prenúncios do estilo pictórico, nós os encontraremos mais no séc. XV do que no séc. XVI. Na verdade, ali já existem, apesar da tendência dominante no sentido da representação linear, modos de expressão esporádicos que não estão em conformidade com o linearismo e que foram eliminados posteriormente por serem considerados impuros. Também nas artes gráficas esses modos de expressão se fizeram sentir. Assim, na antiga xilogravura de Nürnberg (Wohlgemut), por exemplo, existem desenhos de folhagens que, com suas linhas confusas, estranhas à forma, produzem um efeito que só pode ser descrito como impressionista. Como dissemos, Dürer foi o primeiro a subordinar coerentemente todo o conteúdo do mundo visível à linha que define a forma.

Para concluir, podemos comparar ainda o *São Jerônimo* de Dürer – um quadro linear de interior – com a versão pictórica do

mesmo motivo realizada por Ostade\*. Se pretendemos demonstrar num todo cênico a linearidade em sua total nitidez, percebemos que o material comum de reproduções é insuficiente. Tudo parece muito confuso nas pequenas reproduções de quadros. Precisamos nos valer de uma gravura para explicarmos de que maneira o espírito da corporeidade bem definida, transcendendo a figura isolada, se impõe no cenário do fundo. Da mesma forma, apresentamos uma gravura de Ostade, pois também aqui a fotografia de um quadro deixa muito a desejar. De uma tal comparação evidencia-se com perfeição a essência do contraste. Um mesmo motivo – um espaço fechado e iluminado lateralmente – é desenvolvido de sorte a produzir um efeito completamente diferente. No primeiro caso, tudo está delimitado, as superfícies são tangíveis, os objetos são isolados; no segundo, tudo é transitório e movimento. A ênfase está na luz, não na forma plástica: é um todo em penumbra, no qual alguns objetos podem ser distinguidos, enquanto, em Dürer, os objetos são sentidos como a coisa principal e a luz como algo secundário. A preocupação maior de Dürer – tornar palpáveis os objetos isolados em seus limites plásticos – é radicalmente abolida do trabalho de Ostade: todos os contornos são imprecisos, as superfícies se furtam à tangibilidade e a luz flui livremente, como a correnteza que rompeu o dique. Os objetos concretos não se tornam irreconhecíveis, mas são, de certa forma, dissolvidos em um efeito supramaterial. Tanto o homem sentado junto ao cavalete como o canto escuro que se projeta às suas costas podem ser suficientemente percebidos, mas a massa escura da primeira forma une-se com a massa escura da segunda e, juntamente com as manchas de luz que as entremeiam, desencadeiam um movimento que, ramificando-se em diversas direções, domina totalmente o espaço do quadro como uma força autônoma.

Não há dúvida: no primeiro caso, trata-se de uma arte que inclui também Bronzino; no segundo, a arte paralela, apesar de todas as diferenças, é a de Velásquez.

Com isto, não devemos deduzir que o estilo da representação caminhe lado a lado com uma disposição formal que busque o mesmo efeito. Assim como a luz tem o efeito de um movimento homogêneo, a forma do objeto é levada a uma corrente de movi-

mento similar. A rigidez transformou-se em algo que se move com vivacidade. O cenário à esquerda – em Dürer, um pilar sem vida – tornou-se singularmente instável; o teto e a escada em espiral, embora não se encontrem dilapidados, apresentam-se, de antemão, multiformes; os ângulos já não são claros e limpos, mas misteriosamente abarrotados com toda a sorte de objetos: um exemplo característico da “ordenação pictórica”. A luz crepuscular no recinto é, em si, um motivo pictórico objetivo por excelência.

Mas a visão pictórica – como dissemos – não se encontra necessariamente ligada a uma ordenação pictórico-decorativa. O tema pode ser muito mais simples; pode até mesmo prescindir de todo caráter pitoresco e, ainda assim, receber um tratamento voltado para a impressão de um movimento interminável, que transcende todo o aspecto pictórico contido no objeto. Os verdadeiros talentos da arte pictórica foram os que sempre colocaram de lado o “pitoresco”. Quão pouco desse “pitoresco” podemos encontrar em Velásquez!

### 3. A cor

Pictórico e colorido são duas coisas completamente diferentes; não obstante, existe uma cor pictórica e uma outra não-pictórica, e é sobre isso que falaremos, embora não detalhadamente. A impossibilidade de reproduzir ilustrações justifica a brevidade do tratamento.

Os conceitos quadro táctil e quadro visual já não podem ser aplicados aqui diretamente, mas a oposição entre cor pictórica e não-pictórica baseia-se em uma diferença de concepção bastante semelhante, na medida em que a cor, no primeiro caso, é considerada um elemento dado, e no segundo a variação na aparência é o essencial: o objeto monocromático “brinca” nas mais variadas cores. Naturalmente, sempre se aceitaram certas variações na cor local, de acordo com a sua posição em relação à luz. O que se verifica agora, porém, é um pouco mais do que isso: abala-se a noção de cores básicas que se impõem uniformemente; a aparência oscila nos mais variados tons e, sobre a totalidade do mundo, a cor paira como um brilho, algo oscilante e em perpétuo movimento.

Assim como no desenho o séc. XIX foi o primeiro a conseguir levar a representação da aparência às últimas conseqüências, o impressionismo mais recente também superou o Barroco no que respeita ao tratamento da cor. De qualquer forma, na evolução do séc. XVI ao séc. XVII, a diferença fundamental é absolutamente clara.

Para Leonardo ou Holbein, a cor é uma substância bela, que mesmo no quadro possui uma realidade concreta e um valor em si mesma. O manto pintado de azul ganha o seu efeito por meio da mesma cor material que o manto tem ou deveria ter na realidade. A despeito de certas diferenças nos espaços claros e escuros, a cor permanece basicamente a mesma. Por conseguinte, Leonardo exige que as sombras sejam pintadas apenas com uma mistura de preto e cor local. Esta é a “verdadeira” sombra<sup>4</sup>.

A observação é ainda mais curiosa por se saber que Leonardo tinha pleno conhecimento da aparência de cores complementares nas sombras. Mas nunca lhe ocorreu fazer uso prático desse conhecimento teórico. Da mesma forma, L. B. Alberti já observara que uma pessoa ganha um tom esverdeado no rosto quando caminha por um prado verde<sup>5</sup>. Mas também para ele essa constatação não parecia ter importância fundamental para a pintura. Percebemos aqui que a mera observação da natureza pouco determina o estilo e que a decisão final é sempre reservada aos princípios decorativos e às convicções do gosto. O fato de o jovem Dürer, em seus estudos coloridos sobre a natureza, comportar-se de forma bem diferente do que em seus quadros, está relacionado com o mesmo princípio.

Em contrapartida, o fato de a arte posterior renunciar a essa noção da essência da cor local não significa simplesmente um triunfo do naturalismo; trata-se, antes, de algo determinado por um novo ideal de beleza da cor. Seria exagero afirmar que a cor local desapareceu, mas a transformação se baseia precisamente no fato de que a existência real de qualquer matéria a torna algo secundário, passando a ser de fundamental importância aquilo

4. Leonardo da Vinci, *op. cit.*: *qual' è in se vera ombra de' colori de' corpi* (qual é em si a verdadeira sombra das cores dos corpos).

5. Alberti, L. B., *Della Pittura Libri Tre*.

que acontece com ela. Tanto Rubens como Rembrandt chegam a cores completamente diferentes nos sombreados, e o fato de essa cor não mais parecer independente, mas somente um componente de mistura, é apenas uma diferença de grau. Quando Rembrandt pinta um manto vermelho – penso na capa de seu *Hendrickje Stoffels* (Berlim) – o elemento essencial não é o vermelho da cor natural em si, mas a maneira uniforme como a cor se altera perante os olhos do observador: na sombra impõem-se tons intensos de verde e azul, e só por alguns instantes eleva-se o vermelho puro na luz. Vemos que a ênfase não mais reside no ser, mas no vir-a-ser e no modificar-se. Com isso, a cor ganha uma vida totalmente nova. Ela se furta à definição, e em cada ponto, a cada momento, apresenta-se de forma diferente.

A isso se acrescenta a desintegração das superfícies, conforme já observamos anteriormente. Enquanto o estilo da cor francamente local modela por gradação, os pigmentos podem, aqui, colocar-se diretamente uns ao lado dos outros. Desta forma, a cor perde ainda mais seu aspecto material. A realidade não é mais a superfície da cor, entendida como algo que existe positivamente; a realidade é aquela aparência que nasce de cada uma das manchas, traços e pontos de cor. Para isso é necessário, naturalmente, que se tome uma certa distância do quadro, o que não significa que somente a observação a distância, responsável pela fusão das cores, seja a correta. Há mais do que um simples prazer de especialista em perceber a justaposição dos traços de cor: em última análise, o que se busca é aquele efeito de impalpabilidade, que, tanto no desenho como no colorido, é fundamentalmente condicionado pela configuração estranha à forma.

Se quisermos usar metáforas para explicar a evolução, podemos associá-la a um fenômeno elementar: a água que entra em ebulição num recipiente a uma determinada temperatura. Trata-se ainda do mesmo elemento, mas o repouso cede lugar à agitação, e o palpável ao impalpável. E somente nesta forma o Barroco reconhecia a vida.

Já poderíamos ter usado esta comparação anteriormente. A simples interpenetração de luzes e sombras no estilo pictórico nos conduz a tais noções. Mas no que diz respeito à cor, a novidade agora é a multiplicidade de seus elementos componentes. Luz

e sombra são, finalmente, algo homogêneo: no colorido, porém, trata-se da combinação de diferentes cores. Nossa explanação ainda não pressupõe essa multiplicidade: falamos da cor, e não de cores. Se observarmos agora o complexo total, deixaremos de lado a questão da harmonia de cores – objeto de um outro capítulo – e insistiremos apenas no fato de que, no colorido clássico, cada um dos elementos se coloca ao lado do outro como algo isolado, enquanto no colorido pictórico a cor isolada aparece tão firmemente arraigada no fundo geral quanto a actínia no fundo do lago. O esmalte das cores de Holbein está tão separado quanto cada uma das células de um trabalho de *cloisonné*; em Rembrandt, a cor irrompe aqui e ali de uma profundeza misteriosa, assim como – para usar uma outra metáfora – o vulcão lança suas lavas, e sabemos que a qualquer momento uma nova fenda poderá se abrir em um outro lugar. As diversas cores são carregadas por um movimento homogêneo, e essa impressão deve ser atribuída às mesmas causas do movimento homogêneo em luzes e sombras, por nós conhecido. Dizemos, então, que o colorido é mantido em relações de tons.

Na medida em que prosseguimos com a definição de pictórico no âmbito da cor, certamente se poderá objetar que não se trata mais de um problema do modo de ver, e sim de uma questão de determinada ordenação decorativa. O que existiria aqui seria apenas uma certa escolha de cores, e não uma concepção especial das coisas visíveis. Estamos preparados para uma tal objeção. Certamente também existe um pictórico objetivo no âmbito da cor, mas o efeito que se busca através da escolha e da ordenação não é incompatível com aquele que os olhos podem depreender da simples realidade. O sistema cromático do mundo tampouco é rígido, podendo ser interpretado desta ou daquela maneira. Podemos observar a cor isolada, ou podemos observar a combinação e o movimento. Certamente existem situações envolvendo cores que contêm, de antemão, um grau mais elevado de movimento homogêneo que outras; mas, enfim, tudo pode ser interpretado de modo pictórico, e não é preciso se refugiar em uma atmosfera nebulosa, que absorve a cor, como gostavam de fazer alguns mestres holandeses do período de transição. É natu-

ral que também aqui o processo imitativo seja acompanhado por uma determinada exigência do sentimento decorativo.

O elemento comum entre o efeito de movimento do desenho pictórico e do colorido pictórico reside no fato de que, assim como a luz no desenho, a cor na pintura ganha uma vida própria, que se libertou do objeto. Por essa razão, também são chamados de proeminentemente pictóricos aqueles motivos da natureza nos quais o objeto que serviu de base à cor se tornou mais difícil de ser reconhecido. Uma bandeira que pende, imóvel, com três listras coloridas, não é pictórica, e mesmo um conjunto dessas bandeiras dificilmente oferecerá uma visão pictórica, embora na repetição de cores com as gradações de perspectivas resida um tema favorável. Mas logo que as bandeiras se agitam ao vento, quando desaparecem as listras claramente definidas e apenas aqui e ali surgem pontos isolados de cor, o gosto popular está pronto a reconhecer um espetáculo pictórico. Melhor ainda é o exemplo da vista de um mercado colorido e movimentado: não é o brilho da cor o responsável por essa impressão, mas o cintilar de cores que dificilmente podem ser localizadas em objetos isolados, e no qual, ao contrário do que ocorre com um simples caleidoscópio, sentimo-nos plenamente convencidos do significado concreto de cada uma das cores. Essas observações combinam-se com aquelas feitas anteriormente acerca da silhueta pictórica. Em contrapartida, não existe no estilo clássico nenhuma impressão de cor que não se encontre ligada a uma impressão de forma.

## ESCULTURA

### 1. Considerações gerais

Ao proferir seu julgamento acerca da escultura barroca, Winckelmann afirma ironicamente: "que contorno!" Ele considera a linha do contorno, expressiva, fechada em si mesma, como um elemento essencial de toda escultura, e perde o interesse se o contorno não lhe diz nada. Não obstante, ao lado de uma escultura com contornos acentuados e significativos, podemos pensar também em uma escultura na qual os contornos foram desvalori-

zados e a expressão já não ganha forma na linha. O Barroco possui uma arte dessa natureza.

Em um sentido literal, a escultura, enquanto arte de massas corpóreas, desconhece a linha, mas a oposição entre escultura linear e pictórica existe e o efeito desses dois estilos pouco difere daquele observado na pintura. A escultura clássica tem por objetivo os limites: não existe forma que não se expresse dentro de um motivo linear definido, nem figura da qual não possamos dizer de que ângulo ela foi concebida. O Barroco nega o contorno, não no sentido de que são completamente abolidos os efeitos das silhuetas, mas a figura evita consolidar-se dentro de uma silhueta definida. Não é possível fixá-la em um determinado ponto de vista; ela como que escapa ao observador que tenta apanhá-la. Naturalmente também é possível observar a escultura clássica de diferentes ângulos, mas as outras vistas serão evidentemente *secundárias*, se comparadas à vista principal. Ao retornarmos ao motivo principal, sentimos como que um choque, e é claro que a silhueta significa aqui mais do que uma interrupção casual da visibilidade da forma: ao lado da figura, ela exprime um tipo de autonomia, exatamente porque representa algo fechado em si mesmo. Inversamente, a essência da silhueta barroca está no fato de ela não possuir esta autonomia; nenhum motivo linear deve se consolidar como algo independente. Nenhum ângulo de visão revela a forma em sua totalidade. Podemos ir mais além: somente o contorno estranho à forma é o contorno pictórico.

E as superfícies recebem o mesmo tratamento. Não existe apenas a diferença objetiva de que a arte clássica prefere as superfícies calmas e a arte barroca as superfícies móveis; o tratamento formal é outro. No primeiro caso, somente valores tangíveis, determinados; no segundo, tudo é transição e mudança; no primeiro, a configuração do ser, da forma perene; no segundo, a imagem de algo que se transforma continuamente: a representação conta com efeitos que não mais apelam para as mãos, e sim para os olhos. Enquanto na arte clássica luzes e sombras estão subordinadas à forma plástica, aqui as luzes parecem ter acordado para uma vida autônoma. Em um movimento aparentemente livre, elas parecem brincar por sobre as superfícies, e pode perfeitamente ocorrer que a forma desapareça por completo na escuri-