



Universidade de Évora
Departamento de Artes Visuais
Mestrado em Artes Visuais / Intermédia

Olhar para Dentro / Olhar para Fora
A dialéctica interior / exterior no espaço da pintura

Dissertação de Mestrado

Orientador - Professor Doutor Filipe Rocha da Silva

Carlos José Correia Fernandes

Abril de 2008

Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri



ARTES VISUAIS

Universidade de Évora
Departamento de Artes Visuais
Mestrado em Artes Visuais / Intermédia

Olhar para Dentro / Olhar para Fora
A dialéctica interior / exterior no espaço da pintura



Dissertação de Mestrado

Orientador - Professor Doutor Filipe Rocha da Silva

Carlos José Correia Fernandes

Abril de 2008

Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri



Área Departamental das Artes

Entrada N.º 18 CC

Data 16-04-2008

Assinatura Handa

Olhar para dentro / Olhar para fora
A dialéctica interior / exterior no espaço da pintura

A articulação entre teoria e prática é um dos princípios orientadores da nossa tese. Partindo de uma questão – a dialéctica interior / exterior como intervalo entre intuição e pensamento racional - surgida na nossa prática de estúdio, tentámos detectar a existência dessa mesma questão (ou de vestígios dela) no trabalho de vários artistas pertencentes a épocas diversas. Assim, colocámos em confronto o Renascimento e a presente época.

Uma vez que a obra de um determinado artista não é imune ao que a rodeia, lançamos um olhar aos diversos aspectos que, na nossa opinião, mais influenciaram a produção pictórica das duas épocas em análise.

Ainda que durante o texto surjam referências a outros artistas e a outras obras, a maior porção da nossa atenção recai, na época do Renascimento, sobre Fra Angélico, Sandro Boticelli e Leonardo Da Vinci e nos nossos dias sobre Dana Schutz, Neo Rauch e Glenn Brown.

A última parte da investigação é dedicada à interpretação da dialéctica interior / exterior na nossa produção prática.

Look inside / Look outside

The interior / exterior dialectics in the space of painting

The articulation between theory and practice is one of the main principles of our thesis. Departing from one question – the interior / exterior dialectics as an interval between intuition and rational thought – formulated in our studio practice, we had tried to find out this same question (or her vestiges) in the work of artists belonging to different epochs. Therefore, we had confronted the Renaissance and the present.

Being that one artists work is not indifferent to the stuff that surrounds it, we had looked at several aspects that, in our opinion, had influenced the pictorial production of the two epochs submitted to analysis.

During the text they might appear references to some other artist and works, but our great attention goes for, in the Renaissance epoch, Fra Angelico, Sandro Boticelli and Leonardo Da Vinci and in our days for Dana Schutz, Neo Rauch and Glenn Brown.

The last part of our study is dedicated to the interpretation of the interior / exterior dialectics in our own practical production.

ÍNDICE

Reconhecimento e dedicatória.....	6
INTRODUÇÃO	8
Questões prévias	13
a) A dialéctica	14
b) O conflito Apolo / Dionísio em Frederico Nietzsche	17
c) A imagem dialéctica em Walter Benjamin	19
d) Aby Warburg e a sobrevivência	21
e) A intuição em Henri Bergson	24
f) Rizoma e <i>corpo sem Órgãos</i> em Gilles Deleuze e Félix Guattari	25
g) A <i>Montage</i> em Sergei M. Eisenstein	28
h) O espaço da pintura em Eliane Escoubas	32
i) Outros pontos de vista sobre o interior e o exterior.....	34
PRIMEIRA PARTE	44
Capítulo 1	
A dialéctica interior /exterior na pintura do Renascimento	
1.1 – Os textos fundadores	44
1.2 – Retórica e pintura	51
1.3 – Os oradores	54
1.4 – A <i>ekphrasis</i> e pintura	58
1.5 – Os tratados.....	62
1.6 – O início de uma crítica de arte?.....	74
1.7 – A estética da inquietação.....	80

1.8 – O artista e a sociedade na época do Renascimento	86
1.9 – As relações comerciais entre artistas e patronos	92
1.10 – O impacto das reformas religiosas na produção artística	96
1.11 – O aparecimento das Academias e as relações entre mestre e discípulo.....	101
1.12 – Implicações exteriores no interior do plano: a perspectiva e a composição..	103

Capítulo 2

Os artistas

2.1 – Fra Angélico – A representação do invisível religioso.....	114
2.2– Botticelli – A pele e as entranhas.....	123
2.3 – Leonardo - O reverso dos esboços e as manchas na parede.....	132

SEGUNDA PARTE

142

Capítulo 3

A dialéctica interior /exterior na pintura dos nossos dias

3.1 – Os nossos dias	142
3.1 – Pintura e tecnologia	145
3.2 – O peso da tradição	148
3.3 – Os fantasmas de hoje	157
3.4 - Dentro e fora do plano: Marcel Duchamp e Gerhard Richter	168
3.5 – As histórias de Dana Shutz	177
3.6 – A composição interior em Neo Rauch	180
3.7 – A particular revisão de Glenn Brown.....	182

TERCEIRA PARTE	187
Capítulo 4	
Olhar para dentro / Olhar para fora: uma experiência pessoal	187
CONCLUSÃO	193
ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES.....	203
IMAGENS I – Tese Teórica.....	219
IMAGENS II – Tese Prática.....	282
IMAGENS III - Selecção de trabalhos realizados durante o período de elaboração da tese	292
BIBLIOGRAFIA	320

Reconhecimento e dedicatória

Agradeço a ajuda do meu orientador, Professor Filipe Rocha da Silva.

Agradeço também àqueles que, por acreditarem no meu trabalho, tornaram possível a realização deste estudo: os galeristas Andrea Baginski, Pedro Oliveira e Luís Serpa, os curadores Miguel von Haffe Pérez, Miguel Amado e Adriano Pedrosa e a todos os colecionadores que continuam a acompanhar-me.

Agradeço à minha mulher, Cecília, pelos debates estimulantes, pelas acertadas sugestões e pela paciência. Às minhas filhas, Anita e Inês, pela permanente e inesgotável fonte de energia e inspiração. À minha irmã, Helena, e aos meus pais, Maria e José.

A todos dedico o que de melhor tiver este trabalho.

Carlos Correia

INTRODUÇÃO

“(…) Teremos dado um grande passo, e promovido o progresso da ciência estética, quando chegarmos não só à indução da lógica, mas também à certeza imediata, deste pensamento:

a evolução progressiva da arte resulta do duplo carácter do espírito apolíneo e do espírito dionisíaco, tal como a dualidade dos sexos gera a vida no meio das lutas que são perpétuas e por aproximações que são periódicas.(…)”

Friedrich Nietzsche, *A origem da tragédia*¹

“(…) Escrever nada tem a ver com significar, mas com calcorrear, cartografar, mesmo terras por vir. (…)”

Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus - Capitalism and Schizophrenia*²

Sendo esta uma tese em Artes Visuais, área científica que pressupõe a articulação prática / teórica como um dos seus elementos estruturantes, parece-nos relevante declarar que a génese do tema que nos propomos abordar se encontra na nossa prática de estúdio³. A dialéctica interior / exterior, entendida sob a perspectiva com

¹ NIETZSCHE, Friedrich, *A Origem da Tragédia*, ed. Guimarães Editores, Lisboa, 1988, p. 35.

² DELEUZE, Gilles, GUATARI, Félix, *A thousand plateaus – Capitalism and Schizophrenia*, ed. Continuum, New York, 2004, p. 5.

³ Na sua Tese de Doutoramento, Filipe Rocha da Silva questiona-se acerca da conduta mais adequada a uma tese de Doutoramento em Artes Visuais, ao levantar questões como: “(…) *Como poderão factores como a intuição ou a livre associação de ideias, muito utilizados na criação de obras de arte* [o autor faz aqui uma chamada de atenção para os estudos de Henri Bergson acerca da intuição, referindo-se à sua influência no “desenvolvimento das artes ao longo do século XX”], *ser transpostos para uma Tese de Doutoramento? Existirá uma lógica visualizadora própria das Artes Visuais e*

que a encaramos aqui, mais não será que a tensão ou intervalo entre criação e imitação, com toda a carga de subjectividade que uma tal definição acarreta. Dizemos ‘carga de subjectividade’, pois não existe apenas uma definição para o que realmente é ‘criação’ ou ‘imitação’. Em épocas diversas, autores distintos ou diferentes contextos, qualquer um destes termos implica diferentes significações, para tal contribuindo em larga medida a expressiva espessura temporal que se coloca entre a fundação destas questões e o modo como elas são entendidas nos nossos dias.

Ainda que tudo em seu redor se altere de modo mais ou menos radical, existem questões que, devido precisamente ao seu carácter essencial, permanecem intocáveis na sua posição de edificadoras de toda uma ordem de discurso. Falamos aqui do entendimento e prática do que tem sido a teoria da pintura, independentemente da sua proveniência: filosofia, textos religiosos ou história da arte.

Assim sendo, o que nos propomos abordar será o modo como a dialéctica interior/exterior foi entendida, discutida, explorada e posta em prática em dois períodos distintos da nossa cultura: o período do Renascimento e a presente época⁴.

Iniciaremos este estudo com a exposição de uma série de questões prévias, que pretendem ser uma espécie de mapa das inquietações que estarão na base da investigação.

No primeiro capítulo passaremos em revista alguns dos textos e ideias que nos surgem como fundamentais para a formulação do que entendemos ser uma teoria da pintura. De Platão e Aristóteles, até Cesare Ripa, passando, entre outros, por Plínio,

Plásticas, que possa ou que deva ser utilizada numa Tese de Doutoramento nesta área? Como distinguir, neste último caso uma Tese da pura criação de obras de arte, garantindo a sua natureza especulativa e científica?(...)”.

Ainda que a presente seja não uma Tese de Doutoramento mas sim de Mestrado, as questões e dúvidas levantadas na tese atrás referida foram por nós igualmente experienciadas.

ROCHA DA SILVA, Filipe, *A Maniera Moderna*, Tese de Doutoramento em Artes Visuais apresentada à Universidade de Évora em 200?, Volume I, p. 53.

⁴ Fazemos, desde já, uma chamada de atenção para a incontornável imprecisão que qualquer destas duas definições de tempo e espaço implicam. Tentemos, então, balizar a nossa incidência cronológica: por ‘período do Renascimento’ entendemos o intervalo compreendido sensivelmente entre 1450 e 1580. Por ‘nossa presente época’, entendemos o período que compreende maioritariamente as duas últimas décadas.

Alberti, Lomazzo ou Zuccaro, faremos uma smula do modo como se constituíram e difundiram as ideias que contribuíram para a teoria da arte.

As relações entre retórica e pintura, o papel desempenhado pelos oradores e ainda outras questões relacionadas com a palavra escrita, serão também colocadas em evidência.

Falaremos do que decidimos apelidar "estética da inquietação": bruxas, demnios e outras manifestações do mundo invisível, que muito contribuíram para o avivar da criatividade dos artistas de então.

Os inícios da crítica e história da arte, bem como os incontornáveis tratados redigidos na altura, serão igualmente tema de debate.

Olharemos de seguida para a evolução do estatuto do artista, as relações sociais e comerciais por ele estabelecidas, atentando no modo como influenciaram o trabalho de criação propriamente dito.

O impacto da Reforma protestante será também abordado. A forma como a iconoclastia - e todas as manifestações que consigo acarretou esta nova visão sobre a fé dos homens - alterou o percurso da produção artística do Renascimento, sobretudo nos países do norte da Europa mas também em Itália, será aqui passada em revista, tentando descortinar manifestações mais ou menos explícitas das tensões dialécticas entre interior e exterior, o assunto da nossa pesquisa.

A academia e o academismo, como forma de vida e estatuto social, serão os temas que se seguem.

Por fim, faremos uma breve análise de dois outros pontos que, surgindo no exterior do plano, vieram alterar profundamente a estrutura do seu interior. Falamos da composo e perspectiva, componentes da linguagem pictórica que, a partir da época do Renascimento, se instalaram definitivamente como dois dos seus elementos estruturantes. Aqui a dialéctica interior / exterior conhece uma nova feição, talvez até, num certo sentido, literal. Neste ponto falaremos de questões que têm lugar no interior do plano do quadro, considerando-o como um espaço independente daquele que habitamos. O plano pictórico deixa de ser apenas superfície para passar a abarcar em si todas as demais coordenadas. Teremos por base, entre outros, o incontornável

texto de Erwin Panofsky *A Perspectiva como Forma Simbólica*, por considerarmos que nesta obra o autor trás à tona o entendimento dialéctico que consideramos ser central neste estudo.

Passaremos de seguida à análise de algumas obras pictóricas dos séculos XIV e XV onde as questões que julgamos prementes para o entendimento da questão se encontram mais explicitamente elaboradas. Neste capítulo trataremos obras de Fra Angélico, Boticelli e Leonardo.

Entramos depois na segunda parte do estudo, onde pretendemos transferir alguns dos conceitos essenciais apurados na primeira parte, para um contexto contemporâneo. Como atrás se disse, esta etapa da nossa investigação será mais subjectiva, ainda que, na medida do possível, tentaremos fundamentar as nossas opiniões em bases precisas. Quando apelidamos esta secção de ‘mais subjectiva’ o que queremos acima de tudo dizer é que ela se baseia em grande medida na nossa própria experiência enquanto artistas visuais, bem como na observação que fazemos do que se passa na produção da pintura contemporânea⁵.

Começamos por fazer uma espécie de estado da arte da pintura contemporânea, como modo de introdução às questões que de seguida serão debatidas.

Falaremos depois das relações entre pintura e tecnologia, pois esta é uma questão onde a dialéctica interior/exterior pode ser facilmente detectada. A questão do modelo enquanto entidade visível e susceptível de apreensão pela máquina⁶ revela-se da maior pertinência para a discussão.

A identidade do pintor dos nossos dias, como alguém que carrega – para o bem e para o mal – o peso da longa tradição será, igualmente abordada.

⁵ Um vez que (enquanto praticantes de pintura, hoje) nos encontramos inseridos no que chamamos de ‘pintura contemporânea’, o olhar que daqui lançamos será interior à própria prática da pintura. Já nos textos sobre o Renascimento, esta posição interior do olhar não se verifica, pois o nosso será sempre exterior a uma prática que ocorreu há cerca de cinco séculos. Esta chamada de atenção serve, acima de tudo, para demonstrar que a dialéctica interior / exterior será abordada de diversos (e nem sempre coincidentes) pontos de vista.

⁶ Esta ‘entidade visível e susceptível de apreensão pela máquina’ será, no limite, tudo o que tem uma existência física no mundo visível. Ou seja, o mundo visível e tudo o que nele podemos encontrar não é mais do que um modelo potencial. Essa entidade visível, uma vez sujeita à captação fotográfica ou videográfica, passa ao desempenho do papel de ‘modelo’ para o pintor, pois tudo pode ser assunto de uma pintura.

Na primeira parte falámos de uma ‘estética da inquietação’. Ora essa inclinação continua perfeitamente activa e identificável nos nossos dias, embora, como acontece com todos os demais assuntos aqui abordados, se manifeste de modos diversos. Assim, olharemos nesta fase do texto para “os fantasmas de hoje”. Passaremos em revista determinadas posições críticas com ancoragem na pintura dos nossos dias, que mais activamente contribuem para o restabelecimento destas tensões.

À semelhança do que fizemos na primeira parte, investigaremos nesta segunda obra de alguns artistas dos nossos dias que, aos nossos olhos, reflectem as preocupações elaboradas no decorrer da investigação. São eles Dana Schutz, Neo Rauch e Glenn Brown⁷.

Como no início desta introdução referimos, a natureza teórica e prática que uma tese em Artes Visuais compreende, exige cuidada observação da produção de estúdio, elaborada em simultâneo com o presente estudo. Uma não pretende ser o complemento da outra, antes constituindo as duas um ser orgânico, que apenas em conjunto atinge a plenitude de sentido.

Encontrando-se estas duas práticas em estreita relação, será elaborada uma recensão crítica a fim de expor o plano de intenções teóricas que enforma a nossa investigação prática.

Gostaríamos ainda de clarificar a nossa posição no que concerne ao contributo para o conhecimento que uma tese de mestrado nesta disciplina implica. Sendo esta uma tese em Artes Visuais e o seu autor, por conseguinte, Artista Visual e não um “teórico”, gostaríamos então de clarificar que o que entendemos por contributo para o aumento do conhecimento na nossa área de estudo se ancora em larga medida no campo prático.

Partindo do principio de que a presente tese engloba uma componente teórica e outra prática e tendo em conta a natureza da nossa formação, é nosso intuito realizar

⁷ Ainda que estes três artistas não sejam os únicos cuja obra aparecerá em análise na segunda parte do estudo, ser-lhes-á votada uma posição de destaque.

na componente teórica uma sùmula de conhecimentos que se prendem com a exploraçaõ de uma questãõ eminentemente prãtica e que, como já atrás havia sido explicitado, teve a sua gènese na prãtica de atelier. O que queremos com isto dizer é que não temos a pretensãõ de acrescentar algo de novo no que ao estudo das questões que aqui nos ocupam diz respeito, mas sim partilhar experiências e inquietações. Limitar-nos-emos a analisar e confrontar textos fundamentados (e, na nossa opiniãõ, fundamentais), que abordam a dialéctica interior / exterior.

Assim, o estatuto de novo conhecimento hipoteticamente indexado à presente tese, a ter lugar, tê-lo-á na componente prãtica desta investigaçaõ.

Questões Prévias

“(...) O problema da filosofia é adquirir uma consistência, sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha (...)”

GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *O que é a filosofia*⁸

Ainda que esta não seja uma tese em filosofia, esta disciplina ocupa uma relevante posiçaõ na construçaõ do nosso discurso não só teórico, mas também prãtico. Assim, tentaremos de seguida explicitar os principais conceitos filosóficos que se encontram na base da investigaçaõ, pois no decorrer do texto propriamente dito, estes surgirãõ apenas de forma mais ou menos implícita.

Não necessariamente por esta ordem, os conceitos filosóficos que mais directamente nos influenciaram sãõ: a dialéctica (na sua forma arcaica, passando também por Hegel e por uma leitura contemporãnea efectuada por Slavoj Zizek); o

⁸ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *O que é a filosofia*, ed. Presença, Lisboa, 1992, p. 42

confronto entre Apolo e Dionísio em Nietzsche, o conceito de imagem dialéctica em Walter Benjamin, o trabalho “à margem” realizado por Aby Warburg e a intuição filosófica em Henri Bergson. Estes conceitos estão igualmente presentes no texto acerca da nossa prática de estúdio. Aí e para além destes, iremos igualmente abordar os conceitos de rizoma e de corpo sem órgãos em Gilles Deleuze e Félix Guattari. As ideias desenvolvidas por Sergei M. Eisenstein em torno do conceito de *montage* serão, igualmente, debatidas.

a) A dialéctica

Começamos, obviamente, pela dialéctica. Zenão de Eleia (490 – 430 a.C.) é comumente aceite como o seu inventor. Neste autor e em Sócrates (470 – 399 a.C.), a dialéctica é um método de argumentação e de refutação através de perguntas e respostas. Procura colocar o adversário em dificuldade, demonstrando as contradições do seu discurso. Neste contexto, pode dizer-se que a dialéctica é mais um modo de desmascarar o falso do que de descobrir o verdadeiro, mais uma técnica do que uma ciência.

Com Platão irá mudar de estatuto. Para este autor a dialéctica é uma verdadeira ciência, um movimento através do qual o espírito passa das aparências sensíveis para os conceitos racionais e depois às ideias, para atingir finalmente o princípio absoluto de toda a realidade: a ideia de Bem. A dialéctica é, para Platão, a ciência do verdadeiro.

Com Aristóteles, a dialéctica passa a ser entendida de modo diverso: enquanto a ciência é de essência demonstrativa, a dialéctica é de essência argumentativa. Aristóteles não quer com isto dizer que a dialéctica se rege pela regra do arbitrário, mas julga que através da dialéctica não se atinge o verdadeiro (estatuto reservado à ciência). Existem, contudo, áreas que escapam à ciência, sendo por esta razão que a

dialéctica se torna útil e mesmo necessária. Para Aristóteles, a dialéctica não é mais que a técnica do verosímil.

Seguindo, de algum modo, as distinções aristotélicas, Kant na *Crítica da Razão Pura* opõe a dialéctica ou «lógica da aparência» à analítica ou «lógica da verdade».

Em Hegel, a dialéctica assume um papel totalmente renovado. O falso passa a ser visto como fecundo, como um momento necessário ao verdadeiro. A fim de atingir um estado no qual seja possível perceber a totalidade, Hegel desenvolve o conceito original de pensamento dialéctico. O pensamento e o ser desenvolvem-se ritmicamente segundo um ritmo ternário: afirmação (tese), negação (antítese) e negação da negação (síntese). Pode, então, dizer-se que a dialéctica é o trabalho do negativo. Por exemplo: Todos os filmes são bons (tese). *Titanic* é um mau filme (antítese). A maior parte dos filmes são bons (síntese). A síntese passa então a ser a nova tese e o processo recomeça até que se apure a verdade sobre determinado assunto – a totalidade – que neste caso poderia ser “apenas alguns filmes são bons”.⁹

Marx lê a dialéctica num sentido que decorre de Hegel, isto é, como um processo e movimento através de contradições ultrapassadas. A grande divergência entre as leituras que estes dois autores fazem da dialéctica reside no facto de que, para Hegel, as contradições que animam a história são as do espírito. Já para Marx as contradições são as materiais e sociais da vida dos homens. Assim, Marx provoca uma reviravolta na dialéctica de Hegel.

A leitura do pensamento dialéctico que mais se coaduna com a nossa investigação é a que nos é proposta por um filósofo contemporâneo, o esloveno Slavoj Žižek, que opera uma mutação ainda mais profunda na dialéctica de Hegel. Para este pensador, Hegel foi um filósofo muito mais radical do que é comumente aceite. Na leitura que Žižek faz de Hegel, a dialéctica não produz a reconciliação ou um ponto de vista sintetizado mas, em vez disso, traz-nos a constatação de que “a contradição é uma condição interna de qualquer identidade”¹⁰. Assim, retomando o exemplo anterior, a síntese de Žižek seria: “todos os filmes são bons porque *Titanic* é um mau filme”, o

⁹ MYERS, Tony, *Slavoj Žižek – Routledge Critical Thinkers*, ed. Routledge, Nova Iorque, 2003, pág.16

¹⁰ MYERS, cit, (citando Slavoj Žižek em *The sublime object of ideology*: 6) p. 16 - 17

que nos remete para o ditado popular “a exceção confirma a regra”. Ainda que, à primeira vista, estas afirmações possam parecer contraditórias, o que Zizek nos diz é que é precisamente nessa contradição que reside a verdade desta aceção: se não houvessem maus filmes, nós não saberíamos o que é um bom filme, pois não teríamos nada com que o comparar.

No sentido de nos explicar melhor a dialéctica de Zizek, Myers diz-nos o seguinte:

“(…) A totalidade da nossa cultura – tudo desde o *yin e yang* até à “Terceira via” de Tony Blair – é baseado na noção de que a verdade é absoluta, de que se tu vires as coisas de um modo e eu vir de outro, existe então um meio caminho, uma maneira de reconciliar harmoniosamente a nossa divergência, um modo que pode incluir os dois pontos de vista. Para Zizek, contudo, a verdade deve ser sempre encontrada na contradição, em vez de na polida supressão das nossas diferenças. Isto é o que pode ser chamado um estilo de pensamento *oximorónico*. Um oximoro é, simplesmente, uma frase que emprega termos contraditórios, tal como “chuva seca”, “febre gelada” ou, abjectamente, “inteligência militar”. O trabalho de Hegel e, subsequentemente, o de Zizek está cheio de oximoros. (…)¹¹

Ora, é precisamente esta ideia de instabilidade, de perpétuo movimento e de devir que gira em torno da dialéctica (nas várias interpretações e utilizações às quais foi sendo sujeita ao longo dos tempos) que nos move ao longo do nosso texto. Ainda que, por vezes, adoptemos uma perspectiva histórica convencional – isto é, linear – a ideia de um permanente estado de devir estará sempre subjacente.

¹¹ MYERS, cit, p.17

b) O conflito Apolo / Dionísio em Friedrich Nietzsche

Passamos à leitura que Friedrich Nietzsche faz do conflito Apolo / Dionísio e ao modo como o nosso texto se encontra impregnado desta interpretação. É com a obra *O Nascimento da Tragédia* que surge a figura de Dionísio, o que viria a revelar-se um acontecimento fulcral no pensamento de Nietzsche. Esta figura encerra a inquietude que, no presente estudo, relacionamos com o interior. Seguindo o confronto que opõe Dionísio a Apolo, facilmente podemos depreender que o segundo é no nosso texto interpretado como representante do exterior. Este confronto é uma manifestação do movimento dialéctico que no decorrer da investigação iremos explorar, pois esta atribuição de papéis nem sempre é tão clara como poderá parecer à primeira vista. Intentemos, então, numa breve definição de um e de outro.

Apolo é o Deus da música, da medicina e da luz na Antiguidade grega. A ele associamos a ordem, as formas definidas e acabadas. Apolo é igualmente conotado com a perfeição plástica e, por conseguinte, com as aparências e com a imagem. Destas características, fazemos uma sùmula das mais relevantes para os nossos intentos e o que obtemos é a ligação de Apolo à ordem e à imagem. Ora, essas são características sempre presentes no que aqui entendemos por “pinturas exteriores”. Isto é, o “olhar para fora”, para algo que se controla, que se identifica, que se vê. As pinturas que pertencem a esta ordem são sempre representação de algo (imagem, ilusão, dissimulação).

Já Dionísio, “deus da Música e do vinho na Antiguidade grega, designa em Nietzsche a tendência da vida para se desprender de toda a forma constituída, para se afirmar através do sofrimento, de um dilaceramento perpétuo. A embriaguez Dionisíaca é bem, para Nietzsche, esse momento em que a identidade individual se perde, para se afundar, em delírio, na totalidade cósmica”¹² A Dionísio associamos ainda o irracional, o eterno devir de todas as formas que se ligam e desligam em

¹² CLÈMENT, Elisabeth, DEMONQUE, Chantal, HANSEN- LØVE, KAHN, Pierre, *Dicionário prático de Filosofia*, ed. Terramar, 1999, Lisboa, p. 101

perpétuo movimento. À semelhança do que acontece com as características de Apolo relativamente às pinturas exteriores, o mesmo se verifica em Dionísio para as pinturas interiores: estas provém do instinto, da intuição, do irracional, são pinturas sem programa e em perpétua mutação. Não são representação de nada, pois não se referem ao mundo visível: partem do interior invisível.

Tal como nos diz Nietzsche na *Origem da Tragédia*, é deste confronto entre Apolo e Dionísio – entre exterior e interior, dizemos nós – que nasce a verdadeira obra de arte:

“(...) a evolução progressiva da arte resulta do duplo carácter do espírito apolíneo e do espírito dionisiaco, tal como a dualidade dos sexos gera a vida no meio das lutas que são perpétuas e por aproximações que são periódicas.(...)”¹³

Ainda que, por estas palavras se possa depreender que afirmamos existir uma separação sempre verificável entre pinturas exteriores e pinturas interiores, o decorrer da investigação encarregar-se-á de nos mostrar que tal distinção não é tão clara como à primeira vista poderia parecer. Existem, de facto, pinturas que olham para dentro e outras que olham para fora, mas também existem as que lançam olhares nas duas direcções, também existem contaminações. É precisamente neste campo de indefinição, de perpétuo movimento que a investigação se desenrola, dando assim pleno sentido ao emprego da dialéctica que anima as páginas que se seguem.

¹³ NIETZSCHE, cit, p. 35

c) A imagem dialéctica em Walter Benjamin

É neste contexto que introduzimos o conceito de imagem dialéctica, formulado por Walter Benjamin. Importa, antes de mais, perceber o novo entendimento do conceito de história proposto por Benjamin nas suas *Teses sobre a filosofia da história*. Este escrito surge como tentativa de ler e reescrever a história, uma outra história, onde o papel principal não é já pertença absoluta dos vencedores e dos seus feitos gloriosos. Nestas *Teses* subjaz uma crítica ao modo de emprego das noções de ‘progresso’ e ‘decadência’ e, conseqüentemente, à ideia de uma história linear. Como diz Caroline Mitrovitch¹⁴ “(...) contra a inquietude imobilizante do historicismo, anestesiado pelo mito da marcha inexorável do progresso, Benjamin propõe um “estado de excepção permanente” (...). No mesmo texto, mais à frente, percebemos um dos *modus operandi* sob o qual esta nova maneira de fazer história se produz : “(...) A figura do coleccionador, que aparece interminavelmente na obra de Benjamin, ilustra exemplarmente esse procedimento: o coleccionador retira as coisas do contexto em que valem e do contexto em que são úteis e assim, descontextualizando-as, inscreve-as numa ordem que nada tem a ver com a ordem em que funcionavam antes. (...)”¹⁵. Para Benjamin, a história não pode ser compreendida como acabada, mas sim como permanente construção. Benjamin propõe, então, que abandonemos o nosso modo de pensar tradicional e que passemos a pensar por imagens, pois assim poderemos entender o tempo e, conseqüentemente, a história de um novo modo. É neste contexto que surgem as imagens dialécticas. Voltando novamente a Mitrovitch:

“(...) Com efeito, Benjamin propõe nas *Teses sobre o conceito de história* uma revolução na maneira habitual de pensarmos o tempo. É essa adopção de um

¹⁴ MITROVITCH, Caroline, *A “destruição construtiva” da história*, [consult. 12 Jan. 2008], Revista Urutágua – revista académica multidisciplinar: www.uem.br/urutagua/007/07mitrovitch.htm

¹⁵ MITROVITCH, cit.

pensamento por imagens que determina a opção de uma construção alegórica da história, em que as alegorias se transformam em imagens dialécticas. (...)”¹⁶

O que é, então, uma imagen dialéctica e em que sentido é que esse conceito contribui para a presente investigação? De um modo sucinto, podemos afirmar que a imagem dialéctica nasce da articulação entre o antigo e o moderno, sendo que o antigo (ao voltar) não é já o mesmo: é outro, mas ainda semelhante a si mesmo:

“(…) Por isso a sua imagem não é simples cópia, reprodução do mesmo. É uma imagem dialéctica, como a chama Benjamin. Dialéctica, explica Gagnebin, “porque junta o passado e o presente numa intensidade temporal diferente de ambos; dialéctica também porque o passado, neste seu ressurgir, não é repetição de si mesmo; tampouco pode o presente, nesta relação de interpelação pelo passado, continuar igual a si mesmo” (GAGNEBIN, 20004). É claro que ambos continuam a ser passado e presente mas, no entanto, diferentes de si mesmos na imagem fugitiva que, ao reuni-los, indica a possibilidade da sua redenção (*Erlösung*) ao serem arrancados da continuidade temporal. (...)”¹⁷

O aparecimento de citações da Antiguidade na pintura do Renascimento parecem-nos em perfeita harmonia com o ressurgimento do passado no presente de que nos fala Benjamin. É então neste sentido que o conceito de imagem dialéctica se nos apresenta como da maior relevância para as questões abordadas na investigação¹⁸. Esta recuperação de imagens de um tempo ido não se prende com o que pode ser entendido com uma qualquer prática saudosista e estéril. Voltando a Mitrovitch:

“(…) Não se trata da projecção do passado no presente, nem da projecção do presente no passado. A imagem é aquela em que o que já foi (*Gewesene*) se funde com o agora (*Jetzt*), numa conjunção veloz como o relâmpago. Em outras palavras: a imagem é a dialéctica em estado de repouso [*Dialectik im Stillstand*]. Pois enquanto a relação do presente com o

¹⁶ MITROVITCH, cit.

¹⁷ MITROVITCH, cit.

¹⁸ A utilização deste conceito não se fica apenas pela tese teórica, aplicando-se também à prática, pois a citação de imagens do passado bem como o seu confronto com imagens dos nossos dias é um mecanismo recorrente na nossa prática de estúdio.

passado é puramente temporal e contínua, a ‘do que foi’ [o outrora] com o agora é dialéctica: não fluxo, mas imagem brusca (BENJAMIN *apud* ROUANET, 1987, p.83). (...)¹⁹

É, então, esta a proposta de Walter Benjamin: voltar a ler a história como algo de inacabado, descontínuo e em perpétuo movimento. Uma história que é sinónimo de construção, construção essa que seria alicerçada em imagens dialécticas.

d) Aby Warburg e a sobrevivência

O que atrás foi dito sobre Benjamin despoleta relevantes ecos e encontra diversos pontos de apoio nas investigações de Aby Warburg, como sugere António Guerreiro no texto *Aby Warburg e os arquivos da memória*²⁰:

“(…) Uma comparação entre o *Bilderatlas Mnemosyne* (fig. 1 e 2) e a *Passagen-Werk*, ambos projectos inacabados, entre a «imagem dialéctica» de Benjamin e as imagens dotadas de vida póstuma de Warburg, entre a concepção benjaminiana da história (em que o passado é carregado de «actualidade» e nunca está definitivamente concluído) e a teoria da «memória social» de Warburg, chegaria por certo a conclusões interessantes e mostraria alguns pontos de proximidade entre estas duas grandes figuras do pensamento do século XX.(...)”

Consequentemente, o trabalho deste historiador “à margem “ veio a revelar-se da maior relevância para a nossa própria investigação teórica e trabalho de estúdio. Quer seja nas suas composições teóricas, quer nas investigações historiográficas e antropológicas, na construção da sua biblioteca ou ainda na elaboração do seu Atlas *Mnemosyne*, Warburg propõe uma outra leitura da história da arte. Mas em que

¹⁹ MITROVITCH, cit.

²⁰ GUERREIRO, António, *Aby Warburg e os arquivos da memória*, [consult. 9 Dez. 2007] www.educ.fc.ul.pt

consiste, mais precisamente, a diferença desta outra leitura e em que medida é que esta contribuiu para o nosso trabalho? Esta leitura apoia-se no pressuposto de que a história não está acabada – tal como em Benjamin – o que possibilita olhar para a história da arte enquanto “memória errática de imagens que regressam constantemente como sintomas”²¹.

Central no pensamento de Warburg é o conceito, de difícil tradução, *pathosformel*²². Warburg interessou-se pela sobrevivência ou reaparecimento de formas de um tempo passado num outro tempo que lhe é posterior. No contexto dos seus estudos sobre a arte do Renascimento, falamos obviamente da reaparição das formas da Antiguidade clássica (fig. 3 a 5) no *quattrocento* italiano. Mais especificamente, Warburg notou a grande preocupação demonstrada por Boticelli (fig. 6 a 10) no que à representação das vestes e cabelos esvoaçantes das suas figuras femininas dizia respeito. Ora, a representação destes movimentos gerava, por vezes, formas ‘antinaturalistas’, o que, de algum modo, ia contra os pressupostos teóricos de então (que afiançavam uma marcha da pintura em direcção a um cada vez mais preciso naturalismo). Estas considerações levaram Warburg a colocar a possibilidade da existência de uma motivação psicológica para a reutilização de tais formas antigas. Nessas formas estariam contidos determinados conteúdos expressivos que fariam, assim, a sua aparição no contexto da pintura renascentista. É a esta transmissão de intensidades expressivas que Warburg chama *pathosformel*. Estes não são conteúdos, mas sim valores expressivos “(...) onde se dá a ver uma «mímica intensificada», uma gestualidade expressiva do corpo, com origem nas paixões e nas afecções sofridas pela humanidade.(...)”²³

Evidentemente, contudo, estas imagens resgatadas a um passado mais ou menos distante nem sempre se coadunam na perfeição com a época que as vê renascer: daqui, deste confronto, resulta a polaridade que Warburg (à semelhança de

²¹ GUERREIRO, cit.

²² Este conceito, que veio a tornar-se uma teoria sobre os mecanismos de transmissão da memória coletiva por meio das imagens, surge pela primeira vez e com toda a claridade no vocabulário de Aby Warburg em 1905, no texto intitulado *Dürer and Italian Antiquity*. Este texto está incluído na obra, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, p. 553-558.

²³ GUERREIRO, cit.

Nietzsche, como vimos atrás) considera “uma categoria interpretativa de todos os fenómenos culturais. Tudo entra numa relação bipolar: cultura antiga e moderna, cristã e pagã, pensamento mágico e pensamento lógico, etc.”²⁴. Intensificando ainda mais a estreita relação do pensamento de Warburg com o de Nietzsche no que ao tratamento da polaridade diz respeito (e, conseqüentemente, ao nosso próprio estudo da dialéctica), voltamos a citar António Guerreiro:

“(…) A polaridade fundamental é, no entanto, aquela que Warburg vai buscar a Nietzsche: o apolíneo e o dionisíaco, que correspondem, em Warburg, ao olímpico (*olympisch*) e ao demónico (*dämonisch*). O conceito warburgiano de «polaridade» é essencial para percebermos como é que determinadas formas vindas de um passado longínquo encontram em determinadas épocas uma disposição para acolhê-las e noutras não; ou de que modo, em contacto com uma nova época, o seu sentido é completamente invertido.(…)»²⁵

É na tendência para a universalização deste conceito (ou a sua não aplicação exclusiva às transmissões entre Antiguidade e Renascimento) que se verifica uma estreita proximidade também com Benjamin e com a sua concepção da história.

Ora, qualquer destas (a de Benjamin e a de Warburg) arrojadas propostas de leitura da história e das imagens comporta uma carga interior. O que queremos dizer com isto? Nenhuma destas proposições é positivamente verificável, sendo que a intuição será a forma mais indicada para a elas termos acesso. Ora, é justamente de ‘intuição’, mais precisamente da intuição filosófica em Henri Bergson que falaremos de seguida.

²⁴ GUERREIRO, cit.

²⁵ GUERREIRO, cit.

e) A intuição em Henri Bergson

O conceito de intuição não foi originalmente criado por Bergson, ainda que este lhe tenha conferido um tratamento muito particular. Para Descartes, a intuição é intelectual, ou seja, é não sensível. É a concepção imediata de uma ideia pelo espírito. Assim, Descartes encontra uma grande divergência entre esta e a dedução, a qual (a fim de atingir as suas verdades) se encontra na contingência de passar pela mediação de uma demonstração.

Já em Kant a intuição mais não é que o modo através do qual determinado objecto se dá ao nosso conhecimento. Kant diverge na concepção intelectual que Descartes atribui à intuição, na medida em que, para ele, a intuição intelectual está reservada a Deus. Ao homem apenas resta a intuição sensível.

Para Henri Bergson, a intuição é passível de atingir o absoluto. Sendo diversa da inteligência (que pensa a matéria), a intuição em Bergson revela-se como o único modo de conhecer directamente o espírito. Para Bergson, a intuição tem uma natureza intelectual e pode ser definida como «o conhecimento directo do espírito pelo espírito»²⁶.

A exploração, por Bergson, da polaridade entre inteligência e intuição, pode ser aproximada aos pólos que formam a dialéctica por nós desenvolvida. Assim, a inteligência representaria o exterior e a intuição, o interior. Atentemos numa breve descrição destes dois conceitos neste autor. Segundo Bergson, o homem é detentor de dois instrumentos de conhecimento: um de ordem intelectual e outro de ordem intuitiva. Sendo complementares um do outro, a intuição responde às questões às quais a inteligência não consegue dar resposta.

A inteligência, aliada da ciência, é a tentativa por parte do homem para dominar a natureza. Operando através da quantificação e espacialização, o homem tenta subordinar a natureza aos seus fins. Os instrumentos que o homem inventou para a medida do tempo - as horas, os dias, os anos e os séculos - são um exemplo desta

²⁶ CLÉMENT, Elisabeth et al., p. 47.

investida do homem no sentido de dominar o real, mediando a sua relação com ele através de dados quantitativos e numéricos. Na realidade, o tempo não possui essas divisões. Elas são um modo criado pelo homem, que assim tenta aprisionar o mundo dentro de limites que ele próprio conhece e descodifica.

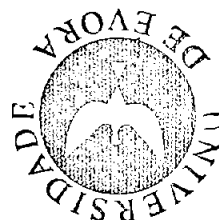
Contudo, para Bergson, este tipo de conhecimento é apenas superficial, pois somente satisfaz necessidades de ordem prática. Este é, dizemos nós, um conhecimento exterior. O homem sente, então, necessidade de um conhecimento mais profundo, interior. Ou seja, um conhecimento não mediado por fórmulas numéricas, pois o real não é fragmentado, somos nós que o repartimos e dividimos para melhor nos apossarmos dele. De que modo pode, então, o homem penetrar no interior da duração pura e contínua que é o real? Segundo Bergson, a via para esse conhecimento interior, puro e não mediado é a intuição, esse modo de conhecimento que tem algo do instinto e da emoção, ou, como diz Bergson, é “uma espécie de *simpatia espiritual*”.

Depois desta breve introdução à polaridade ‘inteligência’ / ‘intuição’ parece-nos terem ficado mais evidentes os paralelismos que entre ela e a dialéctica interior / exterior.

f) Rizoma e *corpo sem Órgãos* em Gilles Deleuze e Félix Guattari

Resta-nos falar brevemente de duas ideias ou conceitos cuja mais valia para esta tese se manifestou sobretudo na sua componente prática: falamos do ‘rizoma’ e do ‘corpo sem órgãos, ambos em Gilles Deleuze.

Imaginemos dois conjuntos de linhas de tipos diversos. No primeiro conjunto as linhas estariam subordinadas ao ponto, à verticalidade e à horizontalidade, formando contornos e submetendo multiplicidades variáveis ao Uno. No segundo conjunto as linhas não se submeteriam ao Uno, pois ele não existiria. Um rizoma seria uma



espécie de segundo conjunto, pois ele não é exacto mas sim um agregado de elementos vagos.

Em *A thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*²⁷, mais precisamente no primeiro desses *plateaus*, Deleuze e Guattari definem vários princípios: o primeiro e o segundo dizem respeito à conexão e heterogeneidade: Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. Descentramento do sujeito, negação da genealogia, afirmação de uma heterogénese em oposição à ordem de filiação do modelo de árvore e raiz. O rizoma é tudo isso, pois não fixa pontos nem ordens - há apenas linhas e trajectos, estados e coisas, e nada remete necessariamente a outra coisa. O terceiro princípio é o de multiplicidade e uma boa maneira de compreender esta ideia é tomando como exemplo uma marioneta, os seus fios e o manipulador: nesta situação o papel da multiplicidade não seria desempenhado nem pelo que controla, nem pelo boneco controlado, mas sim pelas próprias cordas, que comunicam uma parte à outra. São as linhas de um ponto ao outro que importam, não os pontos em si.

Como atrás se disse, qualquer ponto de um rizoma pode e deve ser conectado a outro qualquer, sendo que ele se faz de dimensões, ou melhor, de direcções cambiantes.

O rizoma não tem já qualquer semelhança com a árvore (a árvore como imagem do mundo), pois esta evoca a lógica binária e a ramificação dicotómica e o rizoma não tem princípio nem fim mas apenas um meio por onde crescer e se ultrapassar. Constitui multiplicidades lineares de n dimensões, sem sujeito nem objecto, distribuídas por um plano de consistência do qual sempre se subtrai o Uno. O rizoma faz-se de linhas de estratificação, mas também linhas de fuga e desterritorialização.

Frente à cópia e a todo o procedimento mimético, o rizoma tem a ver com um mapa que há-de ser produzido, construído, sempre conectável, alterável, com múltiplas entradas e saídas.

²⁷ DELEUZE, Gilles, GUATARI, Félix, cit, p. 3-29

A nossa produção prática, com as suas séries (sempre em actualização), cuja organização se manifesta apenas no acto expositivo e segundo uma tradução livre do processo de *montage* (que analisaremos mais à frente), assemelha-se ao rizoma²⁸ ou, melhor dizendo, assume uma estrutura rizomática enquanto processo de produção.

Recapitulando:

. O nosso corpo de trabalho (no seu todo) pode aproximar-se de um *corpo sem órgãos*, pois carece de uma organização permanente, duradoura. Como Deleuze nos diz em *Francis Bacon – The Logic of Sensation*:

“(...) O corpo sem órgãos opõe-se menos aos órgãos do que a essa organização de órgãos à qual chamamos organismo.(...)”²⁹

. Enquanto está a ser produzido, o nosso corpo de trabalho assume uma postura de *rizoma*, pois não existe um eixo central, mas sim ramificações passíveis de serem agrupadas – e de funcionarem assim entre si – em infinitas combinações.

. Essas combinações - essa organização ou a atribuição de uma função orgânica a cada um dos potenciais órgãos que formam este corpo - acontecem através do processo de *montage* e apenas no momento expositivo (sendo que ainda assim a forma assumida não será a única possível, pois ela é passível de ser reagrupada ou montada de um modo diverso, atribuindo diversas funções a cada um dos seus órgãos). Mas o que é, afinal um *corpo sem órgãos* e em que consiste o processo de *montage*?

²⁸ Mas se as formações rizomáticas rejeitam e transformam as estruturas de rigidez, o pensamento e o julgamento fixo e binário, como podem elas ser empregues ou sequer associadas a uma questão que se desenvolve sob uma lógica aparentemente bipolar – o interior e o exterior? Ora, efectivamente o que se passa é que a singela bipolaridade desta questão é apenas aparente, pois como veremos no desenrolar do presente texto, a natureza das obras postas a análise (bem como as obras por nós produzidas) nunca se revela apenas interior ou apenas exterior.

²⁹ DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon – The Logic of Sensation*, ed. Continuum, London; New York, 2003, p. 44

A ideia do *corpo sem órgãos* é extraída e desenvolvida por Deleuze ao texto *Pour en finir avec le jugement de Dieu* de Antonin Artaud³⁰. Voltando a pegar na frase de Deleuze atrás citada, Ana Godinho em *Ideias do estilo* diz-nos o seguinte:

“(...) Não são os corpos vividos da fenomenologia, os corpos orgânicos ou metafóricos. Mas também não são o contrário dos órgãos. São corpos não corporais, não orgânicos. Como Deleuze repete amiúde, o corpo sem órgãos não se opõe aos órgãos mas ao organismo, a uma certa organização-estratificação dos órgãos.(...)”³¹

Ora, é precisamente fazendo uso desta dificuldade (ou, melhor dizendo, da permanente carência de uma definição precisa e estanque) na definição da ideia de *corpo sem órgãos* que a adaptamos ou traduzimos livremente para o contexto da nossa produção prática. Se o corpo de trabalho, na sua totalidade, é um *corpo sem órgãos*, é porque cada pintura ou cada desenho é (em potencial) um órgão. Com esta afirmação, que pode à primeira vista conter uma contradição, queremos dizer o seguinte: cada pintura pode ser um órgão, mas não é permanentemente esse mesmo órgão. Isto é: agora determinada pintura pode ser uma boca, mas num outro contexto será um fígado. Este permanente devir na atribuição da função específica de cada pintura-órgão, faz do seu conjunto um *corpo sem órgãos*.

g) A *Montage* em Sergei M. Eisenstein

Falta-nos agora falar um pouco sobre a tradução da *montagem* em Sergei M. Eisenstein (**fig 11 a 15**). para o nosso trabalho prático. A *montagem* enquanto processo de significação é uma prática habitualmente associada à imagem em

³⁰ GODINHO, Ana, *Linhas do estilo – Estética e ontologia em Gilles Deleuze*, ed. Relógio de Água, Lisboa, 2007, p. 208

³¹ GODINHO, cit, p. 208

movimento e não à pintura. Contudo, o que aqui propomos é uma releitura dos pressupostos teorizados e postos em prática por Eisenstein, levando em linha de conta as necessárias alterações que a mutação da linguagem cinematográfica em linguagem pictórica necessariamente implica.

Ainda que Eisenstein não tenha sido o inventor da montagem – esse papel cabe a D.W.Griffith - ele foi sem dúvida um dos seus mais proficuos utilizadores, ficando aliás o seu nome para sempre associado a esta (chamemos-lhe assim) técnica. Aceitando a sugestão de Jorge Leitão Ramos em *Sergei Eisenstein*³², comecemos por falar de um outro teórico do cinema, o Russo Kuleshov, cujas experiências exerceram uma forte influência no trabalho de Eisenstein.

“(…) A sua experiência mais célebre é clarificadora: Kuleshov montou um grande plano expressivo do rosto do actor Mosjoukine (tirado de um velho filme de Geo Bauer) com outro mostrando um prato de sopa; depois montou o mesmo plano do rosto do actor com outro mostrando um caixão de criança; ainda uma terceira vez montou o mesmo plano com um de uma mulher seminua em pose provocante. Depois projectou o total perante uma audiência. Foi unânime a opinião de que Mousjoukine era um óptimo actor dado que expressava de um modo magnífico sentimentos de fome (primeiro), dor (a seguir) e desejo (por fim). Kushelov demonstrava assim que a significação de uma sequência pode depender exclusivamente da relação subjectiva que o espectador faz de planos diversos que, separadamente, a não possuem nem sequer parcelarmente.(…)”³³

Ainda segundo Jorge Leitão Ramos “as teorias de montagem de Eisenstein são, em larga medida, baseadas neste pressuposto”. Eisenstein pretendia assim trabalhar as reacções emocionais e ideológicas do espectador, procurando e provocando os estímulos nervosos que mais se adequassem a operar essas reacções³⁴.

³² RAMOS, Jorge Leitão, *Sergei Eisenstein*, ed. Livros Horizonte, Lisboa, 1981, p. 22-23

³³ RAMOS, cit, p. 22-23

³⁴ Como nos alerta Jorge Leitão Ramos, na obra já citada, pág. 23: “(…) Claro que, hoje, esta visão mecanicista da psicologia humana foi ultrapassada por novas descobertas (mormente as devidas aos trabalhos de Jean Piaget, no que diz respeito à génese da inteligência humana), mas, na década de 20, Pavlov e os seus discípulos constituíam a vanguarda nesse sentido.(…)”

Eisenstein elaborou, teórica e praticamente, diversos tipos de montagem. São eles a montagem métrica (“baseada fundamentalmente no comprimento dos fragmentos de montagem”), montagem rítmica (“o movimento no interior dos planos”, suas concordâncias e conflitos), montagem tonal (“vibrações luminosas dos planos não esquecendo porém a sua componente rítmica”, “conflitos entre dois *tons* dominantes numa mesma cena”), montagem harmónica (depois de um filme estar montado e à semelhança do que se passa com a música “a um som central se adicionam sempre harmónicas superiores e inferiores”), montagem intelectual (“montagem não dos sons harmónicos geralmente fisiológicos, mas de sons harmónicos de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de efeitos intelectuais paralelos” nas palavras do próprio Eisenstein.) e montagem vertical (“tendo mais a ver com concepção global do filme que com a estrita relação de vários planos”). Como afirma Jorge Leitão Ramos, Eisenstein “aventura-se no terreno da pura especulação psicofisiológica de precária confirmação científica”.

Guardando as devidas distâncias, é um processo (ajustado às especificidades do nosso caso particular) de *montage* - que vai buscar alguma fundamentação teórica a Eisenstein – que pretendemos pôr em prática no momento expositivo. Damos um breve exemplo: pouco tempo depois dos ataques terroristas no metropolitano de Londres, tivemos uma exposição individual numa galeria do Porto. Aí realizámos uma montagem que pode ilustrar a adaptação deste processo: a primeira pintura representava um qualquer túnel de metropolitano vazio (**fig. 16**); na que lhe sucedia na parede da galeria vislumbrava-se o que parecia ser um acidente de avião (**fig. 17**); no conjunto que se situou na parede em frente estavam quatro pinturas que compunham uma série e que representavam apenas aviões (**fig. 18**) e ao lado destas aparecia ainda uma outra pintura em que se podia vislumbrar o que parecia ser um grupo de seguranças ou polícias numa qualquer situação de acidente (**fig. 19**). Num outro ponto da galeria aparecia, isolada, uma pintura que representava um carro abandonado numa paisagem inhóspita (**fig. 20**). Imaginemos agora várias hipóteses de montagem a partir destas obras: se retirarmos o túnel do metropolitano, o espectador provavelmente lerá que o artista tinha um qualquer fascínio pela representação de

aviões; se retirarmos o avião acidentado, aquele conjunto apenas revelaria um interesse do artista por meios de transporte; contudo, com todas estas obras em confronto directo, a associação com os atentados de Londres (e, conseqüentemente, com o de 11 de Setembro) seria mais provável de acontecer. A pintura do carro corrobora estas associações, pois a lembrança de imagens de carros armadilhados (imagem recorrente em qualquer noticiário) é, assim, facilmente accionada.

Mas o leque de possibilidades não se fecha aqui, pois a hipótese do observador ver, em qualquer das três hipóteses, apenas pinturas de aviões e de túneis de metropolitano, sem fazer qualquer espécie de ligação com acontecimentos mais ou menos recentes da nossa história é perfeitamente possível e até bastante provável. O que tentamos (com a tradução do processo de *montage* e de outros mecanismos) é criar uma teia de significação. Mas essa teia não se encontra, obviamente, fechada sobre si mesma.

Aqui entram em jogo alguns dos conceitos atrás discutidos, como a estrutura rizomática com que as nossas séries de trabalho se desenvolvem e se relacionam entre si, bem como o *corpo sem órgãos*, no que à sua ‘organização momentânea’ diz respeito. Dizemos ‘organização momentânea’, pois, por exemplo, a pintura que naquela exposição serviu para accionar a possibilidade da leitura que atrás referimos, poderia voltar a ser utilizada agora num contexto completamente diferente, servindo assim outro propósito – pintura-órgão cuja natureza permanece em permanente estado de devir; agora é boca, logo é fígado.

Resta deixar uma nota para o facto de todas estas adaptações ou traduções de conceitos filosóficos e teóricos para o universo da nossa actividade prática surgir *a posteriori*. Isto é, a prática vem primeiro, as ligações começam a desenhar-se e, então, dá-se a junção entre teoria e prática. A partir desse momento, teoria e prática passam a andar de mãos dadas, uma empurrando a outra.

h) O espaço da pintura em Eliane Escoubas

Ainda assim, achamos por bem estender um pouco mais esta discussão acerca de saber o que é que o pintor coloca na tela, trazendo para tal a lume uma reflexão sobre um texto de Eliane Escoubas³⁵, onde a autora discorre precisamente acerca da natureza e espaço da pintura.

A fim de analisar o espaço pictórico, a autora parte do princípio de que “o que a pintura pinta” são as condições de visibilidade segundo uma determinada modalidade historial e não as condições de reprodução do real, pois o espaço da pintura é mais um espaço de manifestação do que representação. A pintura *põe-em-obra* o olhar.

O espaço do quadro é um espaço plural e disso é testemunha a história da pintura. Para corroborar esta tese, a autora exemplifica com a inegável diferença existente entre o espaço numa pintura de Ucello (fig. 21 e 22), de Rembrandt (fig.23) ou de Cézanne (fig.24).

Avança portanto que, no sentido de provar que a pintura pinta não as condições de reprodução do real, mas sim as condições de visibilidade segundo uma determinada modalidade historial, será mais viável construir uma ontologia do espaço pictórico do que elaborar uma mera história (cronológica) da pintura.

A autora recorre a Heidegger para dizer que também as coisas da pintura são corpos que são lugares, acontecimentos: “ (...) Em pintura os corpos não são *partes* do espaço, mas antes *lugares*. E são-no porque pertencem à ordem do acontecimento (...)”.

A pintura dá a ver aquilo que só através dela podemos ver. O mundo por ela criado não tem portanto lugar na objectividade das coisas mas sim na pura visibilidade, na *visibilidade em si*. “A *vinda-a-si* do visível: o que quer isto dizer? A

³⁵ ESCOUBAS, Eliane – *L’Espace pictural*, Fotocópias disponibilizadas pelo docente Carlos Couto Sequeira Costa, durante o seminário de Teoria do Projecto e do Acto Criativo, leccionado durante o primeiro ano do Mestrado em Artes Visuais / Intermédia na Universidade de Évora, 2005-06.

vinda-a-si do visível é um redobramento do visível sobre si mesmo, um retornar a si do visível.” Este acontecimento, esta inversão através da qual observador e observado trocam de posição entre si é o que define o espaço pictórico e igualmente o que o separa da objectividade do espaço cartesiano.

O espaço pictórico é onde as formas têm lugar. Não é um contentor de formas, mas sim um lugar que instaura as formas. Ou seja, o acontecimento através do qual as formas *devêm* formas e o espaço *devém* espaço. É um espaço instaurador de formas – formas que não são nem imagens, nem figuras, nem signos.

Qual é então o modo de *ser* do espaço pictórico? “(...) O espaço pictórico é forma/acontecimento; a forma/acontecimento é ritmo: o espaço pictórico é o ritmo do visível. O acontecimento do ritmo e o acontecimento da aparição são o mesmo acontecimento. Ritmo e acontecimento são o começo da pintura – de toda a pintura – o seu *pôr-em-obra*, o seu *pôr-em-espaço*. O ritmo e a aparição não têm antecedente: aparecem a partir de nada. Eles são a origem da pintura (...)”.

A autora prossegue depois, fazendo uma distinção entre o que poderia ser uma história da pintura e uma história da ciência, afirmando que esta última obedece a uma continuidade, enquanto a outra progride por descontinuidades, pois nela “cada mudança é origem”.

Independentemente da necessária inserção numa determinada historicidade, o espaço pictórico não é nem será nunca apenas uma porção de espaço mas sim um modo de aparição. Ele é nascença sob o olhar de um mundo outro, esse será o eterno “enigma da pintura”.

Com esta breve intervenção, que conduzimos no sentido de trazer à discussão outras possibilidades acerca do entendimento do espaço da pintura e onde apresentámos, através da análise do pensamento de Eliane Escoubas, uma concepção de pintura nem sempre coincidente com aquela que iremos abordar neste estudo, pretendemos acima de tudo reafirmar que a perspectiva através da qual abordaremos a pintura não é a única que julgamos digna de crédito.

i) Outros Pontos de vista sobre o interior e o exterior

Como atrás dissemos, o ponto de vista sob o qual partiremos para esta investigação tem a sua génese na nossa prática de estúdio, adoptando por isso uma postura pessoal e subjectiva. Contudo, gostaríamos de deixar claro o facto de reconhecermos a existência, a pertinência e a mais-valia de outros modos de abordar esta questão.

Ainda que o nosso ponto de vista seja o fio condutor da presente investigação, no decorrer da mesma serão frequentes as incursões por modos diversos (muitas vezes coincidentes, outras antagónicas) do nosso, facto que, assim julgamos, contribuirá para uma mais profícua abordagem a este assunto.

Assim, voltamos a recordar que o nosso ponto de vista é tomado pela perspectiva do autor e referir-se-á essencialmente à natureza da obra por nós produzida. Essa natureza deve em grande medida a sua identidade à fonte da qual o autor partiu para a realização da obra. Neste sentido, temos pinturas interiores – sem qualquer referente no mundo visível; pinturas exteriores – partem de um referente com manifestação no mundo visível. Dito desta forma, a questão parece não oferecer grandes dúvidas ou incertezas. No decorrer do texto iremos comprovar que, pelo contrário, a questão nunca é linear e o factor “contaminação” estará praticamente sempre presente.

Reafirmado o ponto do qual partimos para a investigação, passamos agora à exposição de outros pontos de vista sobre este mesmo assunto. Começamos pelas ideias desenvolvidas por Jaques Derrida na sua obra *The truth in painting (La vérité en peinture)*. Logo nos capítulos iniciais, o autor especifica o modo como esta questão – a ‘verdade em pintura’ – foi postulada por Cézanne numa carta de 23 de Outubro de 1905 e dirigida a Émile Bernard: “Eu devo-te a verdade em pintura e vou

dizer-ta”³⁶. De seguida Derrida embarca por uma série de dúvidas suscitadas pela afirmação de Cézanne. Essas questões, ainda que do maior interesse não cabem directamente no tema da nossa investigação, pelo que passamos aos assuntos que mais directamente se relacionam com o cerne do nosso estudo.

No início do livro Derrida deixa-nos dois avisos: “(...) Mas devemos levar um pintor literalmente, quando ele começa a falar?(...)”³⁷. Um pouco mais à frente o autor diz-nos que: “(...) Os discursos sobre a pintura estão talvez destinados a reproduzir o limite que os constitui, digam o que disserem e façam o que fizerem: existe para eles um dentro e um fora desde o momento em que existe trabalho. (...)”³⁸. Assim, Derrida questiona a intenção do pintor Cézanne, bem como os discursos em torno da pintura. Se a pintura é um outro tipo de discurso (falado ou escrito e não pintado), de que modo se pode produzir discurso em torno dela? Ao afirmar que “*Os discursos sobre a pintura estão talvez destinados a reproduzir o limite que os constitui*” parece-nos evidente que, na opinião de Derrida, os discursos sobre a pintura ficam sempre no exterior (da pintura). Precisamente porque são de uma outra natureza limitam-se a reproduzir a membrana que separa o exterior (o mundo visível) do interior (o plano pictórico). E é exactamente a partir desta questão que se desenrola o *discurso* que nos surge como mais directamente relacionado com a problemática por nós abordada. O discurso é *em torno* da pintura? É *dentro* da pintura? Ou é *fora* da pintura? Ou serão os discursos acerca da pintura apenas uma espécie de *passe-partout*, algo que antecede a pintura-pintura? E, se assim for, o que é um *passe-partout*? Segundo Derrida, o *passe-partout* é um espaço essencial para que se dê espaço à verdade em pintura: “(...) Nem dentro nem fora, ele dá-se espaço simultaneamente sem se deixar emoldurar e sem ficar de fora da moldura. Ele trabalha a moldura, fá-la trabalhar, deixa-a trabalhar, dá-lhe trabalho para fazer. (...)”³⁹. Um pouco mais à frente, ainda na tentativa de situar o *passe-partout* e/ou de situar o leitor em relação ao *passe-partout*: “(...) Ele situa-se entre a extremidade

³⁶ DERRIDA, Jaques, *The Truth in Painting*, ed. The University of Chicago Press, Chicago, 1987, p. 2

³⁷ DERRIDA, cit. P. 8

³⁸ DERRIDA, cit. P. 11

³⁹ DERRIDA, cit. P. 12

visível e o fantasma no centro (...)”⁴⁰. Daqui poderemos talvez depreender que o discurso de Derrida em relação ao exterior / interior se encaixa na divisão entre mundo visível e a três dimensões (exterior, “extremidade visível”) e plano pictórico (interior, “fantasma no centro”).

Todavia, parece-nos possível descortinar ainda um outro ponto de vista da parte de Derrida sobre a abordagem a este assunto: o interior e o exterior dos discursos e da teoria da pintura. Isto é, o autor separa os assuntos *em torno* – exteriores - da pintura (o título, a moldura, etc) dos assuntos *internos* – interiores - da pintura (a cor, a composição). Numa tentativa de juntar estes dois pontos de vista, tentemos responder à seguinte questão: numa determinada pintura, o objecto representado é interior ou exterior? O objecto em si, bem como a cadeia de significação a ele associada é exterior (ao plano pictórico), mas o modo como esse objecto é representado (a cor, a forma, a composição que ele adquire dentro do plano pictórico) é interior.

Na obra *O poder do Centro*, Rudolf Arnheim levanta uma série de questões que, de modo mais ou menos directo, se relacionam com a problemática por nós desenvolvida. De um modo geral e segundo o ponto de vista de Arnheim o exterior será, mais uma vez, o mundo visível e a três dimensões e o interior será o plano pictórico. Contudo, estes dois pólos interagem entre si, através de uma série de factores que contribuem para adensar a teia de relações que os formam. No capítulo onde expõem a teoria da centricidade e da excentricidade, o autor diz o seguinte: “(...) Nem centar-se totalmente em si próprio nem abrir-se totalmente para os poderes exteriores pode constituir uma imagem aceitável da motivação humana. (...)”⁴¹. Esta frase (ainda que no texto de Arnheim se insira num outro contexto) pode ser aplicada ao modo como a nossa produção prática tem vindo a ser conduzida: na tentativa de encontrar um ponto de equilíbrio entre as pinturas interiores e as pinturas exteriores, olhando para dentro e olhando para fora, tal como o título da presente

⁴⁰ DERRIDA, cit. P. 12

⁴¹ ARNHEIM, Rudolf, *O Poder do Centro*, ed. Edições 70, Lisboa, 2001, p. 19

tese. No capítulo III da mesma obra, mais precisamente no texto *O observador como um centro*, Arnheim aborda a questão do interior / exterior numa perspectiva que vai, de algum modo, ao encontro do que atrás dissemos acerca do olhar. Contudo, essa questão é agora aplicada na relação que o espectador estabelece com a obra:

“(...) a observação é uma manipulação do objecto por parte do observador. Mas aqui, de novo, a dinâmica de qualquer centro funciona reciprocamente, em ambos os sentidos: dirigida para o exterior e dirigida para o interior. A obra de arte emite os seus próprios vectores, atraindo e influenciando o observador. De facto, o poder da obra pode tornar-se tão forte que deixe de ser simplesmente um alvo excêntrico.

Pode assumir-se como centro principal, aparentemente governando a sua própria estrutura, independente do observador, que ficou imerso no objecto, esquecido da sua própria existência como entidade exterior. (...)”⁴².

O ponto de vista que atrás atribuímos a Arnheim é, desta forma, corroborado pelo próprio: o interior é o plano pictórico e o exterior é o observador, sendo que os vectores que ambos emitem numa e noutra direcção, não só interagem como também se influenciam um ao outro. Segundo Arnheim “Uma obra de arte é uma imagem cujo centro está carregado de energia visual que irradia para o observador”⁴³. Um pouco mais à frente, no texto *Olhar em profundidade*, o autor demonstra-nos como a profundidade de determinada obra pode ser potenciado pelo olhar do observador, pelo vector que este lança na direcção da obra, ao observá-la: “ao olhar simplesmente para o quadro, o observador dá-lhe mais profundidade do que a própria estrutura do trabalho providencia.” A ideia da reciprocidade de influências que se estabelece entre observador e obra (entre exterior e interior) é ainda acentuada pela seguinte afirmação:

⁴² ARNHRIM, cit., p. 60

⁴³ ARNHRIM, cit., p. 69

“(...) O olhar do observador desliza livremente dentro do espaço da pintura e, reciprocamente, o espaço pintado estende-se para além da moldura e envolve o observador na sua continuidade.(...)”⁴⁴

Outro caso de interacção entre obra e observador é-nos fornecido pelo autor ao falar de *Las Meninas* de Velázquez (fig. 25). A eterna questão da localização exacta do par régio na obra do mestre espanhol⁴⁵ constitui mais um exemplo da predisposição de certas pinturas (interior) se abrirem para o espaço físico e tridimensional (exterior). Contudo o autor alerta-nos para o facto de o observador não chegar a participar realmente na acção que decorre na tela, pois esta (ainda que diversos factores contribuam para indiciar o contrário) não chega a deixar o plano para se tornar parte integrante da natureza:

“(...) Seja o olhar fascinante de um ícone religioso ou uma figura do Renascimento a seduzir o observador, convidando-o a juntar-se à cena, a ligação vectorial tem o observador como alvo, mas não o torna participante na acção, na medida em que a imagem deve ser compreendida como uma obra de arte composta e não como um pedaço da natureza. (...)”⁴⁶

Acerca da questão da moldura e do modo como esta encerra a pintura dentro do seu espaço interior, não deixando contudo de interagir com o espaço circundante, Arnheim diz-nos que “(...) A moldura define um quadro como uma entidade fechada, um centro que exerce os seus efeitos dinâmicos sobre o meio que o rodeia do mesmo modo que sobre o seu próprio campo interior.(...)”⁴⁷. O autor chama também a atenção para o facto da moldura, dependendo do seu aparato físico, poder desempenhar o papel de figura: “(...) Uma moldura também funciona como uma figura, se for grande e, especialmente, se sobressair fisicamente, como acontece

⁴⁴ ARNHRIM, cit., p. 75

⁴⁵ Michel Foucault interpretou esta pintura de Velázquez em *As Palavras e as Coisas*: FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas*, ed. Edições 70, Lisboa, 2005, p.59 _ 71

⁴⁶ ARNHRIM, cit., p. 84

⁴⁷ ARNHRIM, cit., p. 85

tantas vezes na tradição ocidental. (...)”⁴⁸. O desempenho deste papel por parte da moldura prende-se com a dimensão espacial que a pintura apresenta. Ou seja, uma moldura colocada em torno de uma obra onde o efeito de profundidade não faça muito mais do que promover a diferença entre o fundo e a figura, não assumirá grande relevância. Contudo, se a obra em causa ostentar um efeito de profundidade mais elaborado, o papel a desempenhar pela moldura assumirá uma maior relevância. Como nos diz Arnheim:

“(...) Mas quando, num quadro realista da tradição renascentista a imagem se desenvolve num mundo tridimensional que se expande em profundidade, e sugere uma extensão semelhante em todos os quatro lados, é necessária uma moldura sólida que sirva de janela, para lá da qual o mundo continua. (...)”⁴⁹

Muitas outras teorias acerca da composição são desenvolvidas por Arnheim ao longo da sua obra. Contudo e uma vez que o nosso texto não é uma análise da obra deste autor, julgamos ter destacado alguns dos pontos que nos parecem mais relevantes para o contexto da nossa investigação.

Podemos afirmar que desde o início do nosso texto e até ao ponto **1.12 – *Implicações exteriores no interior do plano: a perspectiva e a composição***, a nossa perspectiva inicial mantém-se e serve os nosso propósitos. Daqui em diante, outros pontos de vista sobre a dialéctica interior / exterior farão pontualmente a sua aparição. Precisamente no ponto atrás referido (1.12) entra em campo um outro modo de abordar a questão, modo esse que fica em grande medida a dever a sua formulação a algumas das questões levantadas quer por Derrida na obra *The Truth in Painting*, quer por Arnheim em *O poder do Centro*. A começar pelo título *Implicações exteriores no interior do plano: a perspectiva e a composição*. Ao referirmos a existência de um exterior que seria o mundo real e de um interior que seria o plano pictórico, estamos a avançar com a possibilidade da existência de duas realidades distintas: uma tridimensional e outra bidimensional. Acreditamos ser este

⁴⁸ ARNHRIM, cit., p. 88

⁴⁹ ARNHRIM, cit., p. 89

o ponto de vista mais comumente aceite quando se levanta a questão do interior e do exterior no contexto da pintura. Deste modo, o interior encontrará a sua mais evidente teia de manifestações no seio da composição (um assunto verdadeira e exclusivamente interior ao plano pictórico).

Ora, a existência destas duas realidades paralelas pressupõem um limite, uma charneira que as divide. As funções a desempenhar por essa zona de contacto poderão ser atribuídas à moldura de que nos fala Derrida.

No texto sobre **Fra Angélico** a questão colocar-se-á de uma outra forma. O pintor serve-se de elementos insuspeitos, elementos perfeitamente encaixados na ordem do visível, envoltos numa aura de plausibilidade que reforça essa sua aparente banalidade. Contudo, depois de uma observação mais cuidada, esses elementos revelam-se portadores de uma função diversa daquela que inicialmente lhes havia sido atribuída. Lembramo-nos, por exemplo, dos “salpicos de tinta” de cor avermelhada (**fig. 46**).

Na análise de **Boticelli** a perspectiva sobre a dialéctica interior / exterior assumirá, mais uma vez, feições diversas. Desta feita, a charneira será colocada entre o interior e o exterior do corpo das personagens representadas. Atentando no título deste capítulo *Boticelli – A pele e as entranhas* poderemos de forma clara perceber a que nível funciona a charneira nesta posição colocada.

Já no ponto seguinte, Leonardo - *O reverso dos esboços e as manchas na parede*, o confronto entre interior e exterior será lido de dois modos distintos entre si: de uma forma mais literal (se, num corpo constituído por sucessivas camadas, assumirmos que o interior pode ser representado pelas camadas mais distantes do olhar do observador – e, por isso mesmo, já praticamente invisíveis – e o exterior pelas camadas que se encontram mais à superfície – logo, detentoras de uma mais nítida visibilidade) no caso dos *pentimenti* e de um outro mais subjectivo na situação gerada pelas manchas na parede. Ora este método (chamemos-lhe assim) consiste em pegar em formas abstractas (formadas ou não pela natureza) e nelas descortinar formas reconhecíveis na ordem do visível. Temos, então, um percurso que caminha no sentido do interior (não inscrito no mundo visível) para o exterior (a forma

pertencente ao mundo visível à qual a precedente forma abstracta foi equiparada). Segundo este ponto de vista o interior é abstracto, por oposição ao exterior que é uma forma reconhecível.

Na segunda parte do nosso estudo, um dos pontos de vista mais recorrentemente explorado será aquele segundo o qual o interior é associado ao “feito à mão” e o exterior ao “feito à máquina”. O peso que o dispositivo fotográfico (e todas as restantes vertentes que a si reconhecemos associadas) assume na produção pictórica dos nossos dias torna-o de tal modo incontornável, que este ponto de vista será abordado em diversos e sucessivos pontos da parte da investigação que estuda a nossa época.

Com maior incidência nos textos *O peso da tradição* e *Dentro e fora do plano: Marcel Duchamp e Gerhard Richter*, surgir-nos-á o ponto de vista que reconhece o interior e o exterior em função da tradição pictórica. E de que modo se dá esta inscrição na tradição? Visto que nestes textos tratamos simultaneamente de artistas que seguem a linhagem da dita “pintura-pintura” e de outros que trabalham no campo da chamada “pintura-expandida”, entendemos por interior os primeiros (inscrevem o seu trabalho no interior da tradição pictórica) e por exterior os restantes (referindo-se ainda à pintura, optaram por trabalhá-la num registo que é exterior ao tradicional modelo bidimensional).

Nos três textos que abordam as práticas de outros tantos artistas, descortinaremos pontos de vista que se revelam diversos entre si. Assim, em Dana Shutz, o interior manifestar-se-á em duas frentes: por meio do tratamento pictórico que a artista imprime às suas obras (e que caminha no sentido de apagar os vestígios deixados por eventuais referentes no mundo visível, por meio da forma e da cor) e pela exibição de um universo altamente subjectivo e inventivo, que não encontra paralelo na nossa realidade visível. Já o interior encontra uma manifestação nos modelos dos quais a artista parte para a realização da sua obra. Uma vez que estes modelos são, frequentemente adulterados (pela acção interior da imaginação da artista), a presença do interior tem um peso substancialmente maior no todo que é o trabalho desta pintora.

Em Neo Rauch a presença do interior manifestar-se-á, essencialmente, ao nível da composição. Os seus planos cortados, a sobreposição de várias cenas no mesmo plano, a convivência mais ou menos pacífica de diversas escalas, etc, contribuem para descortinarmos o que apelidamos *A composição interior em Neo Rauch*. Dizemos interior, pois estes desacertos detectados a vários níveis não encontram paralelo na ordem do visível. O exterior será, tal como no caso da artista anteriormente analisada, trabalhado por meio dos modelos que servem para a construção interior que irá posteriormente tomar forma. Estes modelos (exteriores, á partida) atravessam a membrana que separa interior e exterior no momento em que são descontextualizados, retirados ao universo visível (exterior) do qual provêm.

Em Glenn Brown voltaremos a encontrar o ponto de vista que interpreta a dialéctica interior / exterior através da inscrição na tradição pictórica (a ancoragem em modelos provindos da história da pintura, depois descontextualizada pelos títulos que o artista empresta a estas obras). Mas na obra deste artista poderemos descortinar outros pontos de vista sobre esta questão. Os seus modelos são exteriores (provêm de um referente com origem fora do espírito do artista) mas são trabalhados (a acção da matéria sensível da pintura) de modo interior, isto é, não se trata de cópias de um determinado modelo com referente na realidade mas sim de uma subjectiva interpretação (interior) desse modelo. Como que para agitar ainda mais as águas turvas em que habitualmente se move, Brown também pinta obras cuja origem radica na sua imaginação. Nestes casos pontuais, a obra é manifestamente interior.

Para finalizarmos esta análise de outros possíveis pontos de vista para a interpretação da dialéctica interior / exterior no espaço da pintura, julgamos acertado concluir com uma perspectiva que, de algum modo, se aproxima bastante daquela com que partimos para a nossa investigação. É da autoria de Herbert Read e surge na obra *A concise History of Modern Painting*. Na opinião do autor, a história da pintura moderna pautou-se, essencialmente, pela existência de duas grandes correntes:

“(…) Temos então dois movimentos distintos, um que pretende atingir um ideal de clareza, formalidade e precisão; outro que se move no sentido inverso: obscuridade, informalidade e imprecisão – ou, uma vez que um ideal não pode ser definido por termos tão negativos, digamos antes expressão, vitalidade e fluxo. (...)”⁵⁰

⁵⁰ **READ, Herbert**, *A Concise History of Modern Painting*, ed. Thames & Hudson, Londres, 2006, p. 188,

Primeira Parte

Capítulo 1 - A dialéctica interior / exterior na pintura do Renascimento

1.1 - Os Textos Fundadores

A introdução no nosso estudo de uma abordagem ao que entendemos serem textos fundadores, vai no sentido de avaliar até que ponto os ensinamentos de filósofos, poetas e críticos influenciaram a produção pictórica. Ainda que a relação entre texto e imagem seja explorada várias vezes e em diferentes contextos no decorrer do nosso texto, será a partir do que os artistas extraíram do que entendemos serem precisamente “os textos fundadores” que toda a panóplia de relações entre texto e imagem se irá desenrolar.

Aqui, como em outras áreas de interesse do presente estudo, deparamo-nos com o que podemos facilmente apelidar uma relação intrincada, dúbia e paradoxal. E isto porque? Porque, acima de tudo, a natureza da influência do texto sobre a imagem não é de todo linear. Isto é, essa influência não é passível ser detectada sem toda uma envolvente de outros factores mais ou menos exteriores à produção pictórica. Ainda assim tentaremos descortinar, tão explicitamente quanto possível, as razões desta nossa incursão no universo das relações estabelecidas entre os textos fundadores e a prática da pintura no período Renascentista.

A influência que a leitura de um texto, seja qual for a sua natureza, pode exercer na mente do leitor será, sempre, uma influência exterior. Contudo, essa influência não é utilizada tal como sai do texto. Isto é, ela é oferecida a quem a lê, a quem se mostra disposto a consentir a sua acção, mas encontra-se desde o início sob a ameaça de também ela sofrer a acção do seu consumidor. Ora, esta “acção do consumidor” mais não é que a operação de assimilação que se dá no interior do leitor. E este processo – que a partir da acção de assimilação não se apresenta já na sua condição de algo exclusivamente exterior – não se fica por aqui, continuando a sua movimentação rumo ao interior: após a assimilação se dar por concluída, tem início

o processo de tradução⁵¹. E em que consiste este processo de tradução? Consiste exactamente em transformar ou traduzir o sumo da leitura –já de si adulterada pelo precedente processo de assimilação - em imagens.

Assim sendo, deparamo-nos então com uma situação diversa daquela da qual partimos para a interpretação da natureza da influência que a leitura pode exercer na produção pictórica. Senão vejamos: partimos do pressuposto de que a influência que a palavra pode eventualmente exercer na prática da pintura seria sempre exterior. E este pressuposto não é difícil de compreender: o texto é algo que é exterior ao seu leitor. Mas o texto em si, o texto enquanto coisa, não representa qualquer ameaça de influência. É somente através do processo de leitura – assimilação – e tradução que a palavra representa uma possibilidade de influência na prática pictórica. Ora, este processo tem lugar precisamente no interior.

É pois no sentido de demonstrar que as relações entre interior e exterior não são tão transparentes como à partida se poderia imaginar, que fizemos esta incursão na análise de um processo que tem origem na leitura – exterior –; que se desenvolve na assimilação – interior –; e que, finalmente, se conclui na tradução – novamente exterior.

Uma vez explanado o circuito que a palavra – independentemente da sua natureza – efectua no processo de trabalho de um qualquer artista visual, podemos prosseguir no sentido de analisar casos particulares. Como é evidente, há palavras⁵² cujo campo de acção se encontra mais directamente relacionado com zonas de maior profundidade dentro das diversas camadas de significação das quais se constitui a nossa consciência. Dizendo de um outro modo, há palavras que penetram mais fundo o ser que as lê do que outras. Consequentemente, o processo de leitura-assimilação-tradução de que atrás falámos, poderá ser mais ou menos complexo (o mesmo se passando em relação à matéria pictórica a que tal processo dará eventualmente origem).

⁵¹ Estamos aqui a falar de um leitor ou consumidor que efectuará as suas leituras com o intuito de, de algum modo, as aplicar á prática artística.

⁵² Dizemos “palavras” num sentido lato, isto é, referindo-nos ao texto, à generalidade da palavra escrita.

Por textos fundadores, pretendemos designar algumas das obras literárias que maior influência exerceram naquilo que viria a ser a pintura do Renascimento no geral e particularmente aqueles onde a questão central que aqui nos ocupa encontra espaço para ser estudada. A célebre frase de Horácio *Ut pictura poesis* ganha durante este período um sentido inverso, comparando desta feita a pintura ao poema, e de certa forma, submetendo a primeira ao segundo. Passando em revista alguns desses textos, pretendemos trazer alguma luz sobre as profícuas relações entre pintura e literatura.

Decidimos aqui adoptar a selecção cronologicamente ordenada que nos propõe Isabel Sabino na sua obra *A Pintura depois da Pintura*⁵³, efectuando contudo uma triagem dos autores que mais explicitamente abordam a questão da dialéctica interior / exterior.

Como é sabido, Platão (428-348 AC) não via a pintura com bons olhos. Ainda que na sua vasta produção literária não sejam abundantes as referências a esta arte, é possível detectar em algumas passagens uma certa animosidade. Para Platão a pintura era falaciosa, no sentido de que apenas possibilitava a percepção de uma aparência das coisas e nunca a sua essência. Era, portanto, uma forma de arte mentirosa e enganadora. Se levarmos em linha de conta os traços fundamentais propostos e defendidos por Platão na alegoria da caverna, lembrar-nos-emos que o intuito desta bela passagem era declarar a supremacia do conhecimento da essência das coisas em detrimento da sua aparência sensorial, isto é, o conhecimento do interior (não visível) por oposição aos dados fornecidos pelas aparências exteriores (visíveis). A título de exemplo, citamos uma passagem de *A República* onde este ponto de vista é claramente exposto:

⁵³ SABINO, Isabel – *A Pintura Depois da Pintura*, ed. Faculdade de Belas Artes / universidade de Lisboa, Lisboa, 2000

“ (...) – Agora considera este ponto: qual destes dois objectivos se propõe a pintura relativamente a cada objecto: representar o que é tal como é ou o que parece tal como parece? É imitação da aparência ou da realidade?

- Da aparência (...)”.⁵⁴

A acrescentar ao facto – para Platão já de si suficiente para a votar ao desprezo – da pintura não ser mais que uma simples cópia das aparências do mundo visível, temos a concepção de que a pintura deveria ainda sublinhar a beleza do seu modelo, isto é, não deveria apenas limitar-se a copiar como também a modificar a aparência do modelo em prol de um determinado cânone de beleza.

Se para Platão a pintura era uma arte pouco merecedora de atenção, em Aristóteles encontramos uma concepção consideravelmente distinta. Ainda que, à semelhança do seu predecessor, este filósofo não houvesse votado textos inteiros à arte da pintura, podemos depreender a partir de determinadas passagens que para ele a pintura era uma manifestação artística a levar em boa linha de conta. Aliás, a *Poética* foi um dos textos fundamentais para o que viria a ser a teoria da pintura no Renascimento, nomeadamente a ideia de *mimesis*, que viria a ser não menos que um dos conceitos fundamentais sobre pintura.

Segundo Erwin Panofsky⁵⁵, Cícero (106-43 AC) foi um dos maiores responsáveis pelas ideias e teorias artísticas defendidas e exploradas no período Renascentista. Interessa-nos aqui essencialmente a ideia por si advogada naquela que talvez tenha sido a sua obra mais difundida, *O Orador*: para o autor, o orador perfeito produz algo que não pode ser apreendido na sua totalidade pelos sentidos, ou seja, não é algo que exista no mundo exterior e que apenas pode atingir a plenitude da sua representação e apreensão através da acção espiritual. Ainda segundo Cícero,

⁵⁴ SABINO, cit. P. 21 (citando PLATÃO, *A República, (Diálogos I – Livro X)*, ed. Publicações Europa-América, Lisboa, 1987)

⁵⁵ PANOFSKY, Erwin, *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*, ed. Martins Fontes, São Paulo, 2000, p. 17

o mesmo sucede nas artes visuais, cujo objecto da sua representação não é plenamente apreensível no mundo exterior, residindo originalmente o seu modelo no 'olhar interior' do artista.

De Plínio, o Velho (23-79) podemos salientar a famosa passagem que, na sua História Natural, Livro XXXV, nos dá conta do nascimento da pintura da seguinte forma: uma jovem apaixonada, ao saber da partida do seu amado, desenha a sombra que este projectava na parede. Podemos daqui intuir que o desenho está na origem da pintura. Para além desta e doutras ilações mais comuns acerca desta lenda, o que salta aqui à vista é a forma como interior e exterior se conjugam nesta passagem: a sombra, representação por excelência do invisível, do incorpóreo (mas simultaneamente materialização do espírito humano), assume aqui o papel de veículo para a captura e exteriorização do interior / irrepresentável / invisível. Ainda que este texto seja usualmente colocado do lado dos que defendem e exaltam a arte da pintura, podemos descortinar aqui uma alusão a Platão e à alegoria da caverna, no momento em que a sombra projectada assume o papel de representante do real quando na realidade mais não é que uma projecção deste. Mais uma vez, interior e exterior são aqui referidos numa relação de tal modo intrínseca, que se torna difícil o discernimento das posições por cada um deles assumidas: já não sabemos o que é real, o que é projecção, o que é essencial ou simples aparência, uma vez que ambos jogam um jogo que os impele a trocarem alternadamente de posições. Senão vejamos: temos um corpo (exterior) e uma sombra (projecção desse exterior); essa representação ou projecção assume uma forma visível, tornando-se, de algum modo, num novo corpo; o corpo original ausenta-se e passa a ser ele o invisível, uma vez que existe apenas na memória da apaixonada. Porém, o 'novo corpo' que a sombra passa a ser, não apresenta uma materialidade passível de lhe conferir as características que identificamos num corpo comum.

Desta breve passagem podemos, então, depreender que o que chamamos de dialéctica interior / exterior não é passível de ser traduzida enquanto relação estável ou duradoura. É sim um jogo de forças que, ao ser apreendido racionalmente, provavelmente já não existe enquanto tal. É uma relação em permanente devir.

Mais à frente, no capítulo intitulado “ O início de uma crítica / teoria / história da arte?”, falaremos um pouco mais sobre a *História Natural* de Plínio, o Velho.

Outro autor com uma considerável influência na arte renascentista foi Pseudo-Dinis, o Areopagita (final séc.V – início séc.VI). Das suas teses interessa-nos principalmente a defesa da primazia do carácter simbólico da representação: tal como a literatura utiliza a metáfora, as artes visuais deveriam produzir imagens cuja identificação com o referente não seja imediatamente reconhecível. Podemos daqui facilmente depreender que em Pseudo-Dinis, o Areopagita, a representação do interior tem primazia sobre o exterior, ainda que defenda a utilização do último como ponto de partida para chegar a uma espécie de representação velada da realidade apreendida pelos sentidos.

De São Boaventura (1221-1274 /1260) retiramos a ideia, de resto fundamental sobretudo para a pintura da Idade Média, segundo a qual as artes visuais tomariam para si o papel de “Bíblia dos iletrados”. Esta concepção prende-se acima de tudo com o facto do autor considerar que a imagem pintada era mais facilmente impressa nos espíritos do que a literatura, mas também obviamente com o facto do analfabetismo atingir então a grande maioria da população. Ora, partindo destes pressupostos, poderíamos facilmente considerar que este autor não reserva qualquer liberdade ao pintor, posto que este deveria limitar-se a traduzir para a linguagem pictórica as imagens descritas pela Bíblia. Ora tal não se verifica, pois, como nota Isabel Sabino na obra supracitada: “ (...) Por outro lado, confere à pintura alguma liberdade face às teorias do ícone que pretendem submetê-la ao verbo de que era até aí pálida imitação, reconhecendo subtilmente a sua capacidade de produção de figuras próprias (...)”⁵⁶. O que aqui nos é sugerido é uma das possíveis feições da dialéctica interior / exterior, aquela em que os dois pólos desta tensão convivem num mesmo plano pictórico: ainda que traduzindo para a linguagem visual o que liam na

⁵⁶ SABINO, cit. p. 30

Bíblia, os artistas gozavam de alguma liberdade de criação ou, melhor dizendo, de invenção⁵⁷.

Podemos então afirmar, sem grande margem para erro, que relativamente à questão que aqui nos ocupa, a concepção de São Boaventura, no essencial, não difere da de Pseudo-Dinis, o areopagita, pois aos dois autores é comum a opinião segundo a qual o artista deve partir do exterior, mas sem se limitar a produzir uma projecção deste, pelo contrário acrescentando-lhe algo da sua visão interior.

Ainda seguindo a organização cronológica proposta por Isabel Sabino na obra atrás referida, chegamos agora aos teóricos e artistas-teóricos do período Renascentista. Entre eles contam-se Cennino Cennini, Alberti, Piero della Francesca, Luca Pacioli, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, Miguel Ângelo, Aretino, Ludovico Dolce, Francisco de Holanda, Vasari, Lomazzo e Cesare Ripa. Ora, uma vez que estes autores produziram tratados, as suas produções literárias serão abordadas no capítulo dedicado precisamente aos tratados redigidos durante este período.

Terminamos este capítulo com uma referência a Girolamo Savonarola (1452-1498)⁵⁸, cuja produção literária não se enquadra no mesmo género de tratadística. Figura polémica da renascença, os seus escritos chegaram a ser proibidos. A gravidade do litígio que o opunha aos Médicis, entre outros, foi suficiente para que acabasse condenado ao enforcamento e à fogueira. Partilha com São Boaventura da tese segundo a qual a pintura deveria desempenhar o papel de “Bíblia dos iletrados”. Conferiu, então, à pintura a tarefa de representar os ideais de Deus, não demonstrando qualquer pudor em mandar queimar as obras que considerava menores ou não conformes às doutrinas religiosas. Considera, igualmente, que a pintura deveria respeitar tão bem quanto lhe seja possível, a natureza, situando-se então como apologista da arte como representação do exterior.

⁵⁷ Ver no início deste texto uma tentativa de resumo do percurso – exterior-interior-exterior – do texto em relação ao leitor-artista.

⁵⁸ SABINO, cit. p. 37-38

1.2 - Retórica e Pintura

A influência exercida pela retórica clássica na cultura do Renascimento foi enorme. A sua esfera de acção não se limitava ao discurso público, penetrando igualmente em terrenos como a pintura e a arquitectura. O tratado *De Pictura*, de Leon Battista Alberti é um exemplo perfeito das ligações entre retórica e arte estabelecidas durante este período. Mas para melhor percebermos e avaliarmos as implicações do uso da retórica na Renascença, o melhor será traçarmos um breve quadro cronológico.

Sendo a retórica a arte da eloquência, facilmente podemos intuir que esta seja tão antiga quanto a própria linguagem humana. Em Atenas e Roma, os assuntos da maior importância eram discutidos na praça pública, ocupando a palavra proferida oralmente um absoluto lugar de destaque no que à discussão de ideias dizia respeito. Ainda que tenha sido Aristóteles a escrever o primeiro tratado de retórica, foram sem dúvida os oradores romanos Cícero e Quintiliano quem lhe cedeu a sua forma mais divulgada.

Para estes dois brilhantes oradores, a retórica não consistia apenas na reflexão teórica sobre a eloquência, mas igualmente na teoria de toda e qualquer acção humana. Cícero considerava da maior importância a participação da audiência nos seus debates, pois esta era, segundo o Orador Romano, quem definia o sucesso ou o fracasso de determinada comunicação. Cícero definia assim os três principais deveres do Orador: ensinar (*docere*), mover (*movere*) e entreter (*delectare*). Assim, sempre que num discurso público se conseguia reunir estas três condições, esta podia ser considerada uma comunicação de sucesso.

Quintiliano redigiu aquele que é considerado o mais detalhado programa educacional da antiguidade a chegar até nós: o *Institutio Oratória*⁵⁹. Um dos conceitos chave de Quintiliano é o de *facilitas*, isto é, “treinar a capacidade de dizer

⁵⁹ ZWILJENBERG, Robert, *The Writings and Drawings of Leonardo da Vinci – Order and Chaos in Early Modern Thought*, p. 12

ou fazer a coisa certa em toda e qualquer situação, até que este modo de procedimento se torne numa segunda natureza”⁶⁰.

Durante a Idade Média, a retórica perdeu parte da sua preponderância enquanto sistema educacional de referência. Para esta desintegração contribuiu, em larga escala, o desaparecimento total ou parcial de muitos dos textos clássicos. Os novos grupos sociais então criados passaram a utilizar a retórica a fim de darem resposta às suas necessidades de comunicação, tanto orais quanto escritas. Exemplos desta utilização eram “a *ars poetriae* (a retórica da poesia), a *ars dictaminis* (a arte de escrever cartas, sobretudo em assuntos de negócios ou questões legais) e a *ars praedicandi* (a arte de pregar)”⁶¹.

Com a emancipação da classe burguesa, a criação das cidades – estado e a implantação das primeiras estruturas capitalistas, o poder pragmático da palavra reclamou o seu estatuto de alta relevância nas comunicações entre os cidadãos, quer ao nível político, quer comercial⁶².

Na Renascença, com o renovado interesse pela tradição clássica, novas buscas encontraram versões completas dos textos de Cícero e Quintiliano, entre outros. A retórica voltou, então, a ocupar uma posição de destaque, espalhando a sua teia de influência sobre todo o campo da comunicação humana. Como não poderia deixar de ser, esta influência foi, também, largamente, sentida no sector da educação⁶³.

Esta breve incursão na história da retórica serve apenas para melhor se compreender o porquê da sua influência nos vários domínios da vida e da sociedade renascentistas e que dizem directamente respeito aos assuntos por nós estudados no presente texto. Como diz Zwijnenberg:

⁶⁰ ZWIJNENBERG, cit, p. 13.

⁶¹ ZWIJNENBERG, cit, p. 13. Numa nota de rodapé, o autor faz a seguinte chamada de atenção: “ para um tratamento alargado Murphy, 1974, 135-136. Woods, 1990, proporciona uma visão concisa sobre o ensino da retórica na Idade Média.

⁶² ZWIJNENBERG, cit, p. 13.

⁶³ Mais à frente, mais precisamente no sub-capítulo dedicado a Leonardo, abordaremos a utilização que este fez dos cadernos de notas, hoje vulgarmente apelidados de “diários gráficos”. Convém aqui salientar que a utilização dos cadernos de notas era já mencionada nos métodos de ensino descritos nos textos da retórica clássica.

“(...) Apenas através de uma concepção alargada da retórica podemos compreender como pode ela influenciar tantos aspectos da sociedade renascentista, não apenas a literatura e a arte, mas também o desenvolvimento de ideias acerca do estado e das estruturas civis (...)”⁶⁴.

Leon Battista Alberti, o autor daquele que é considerado o primeiro grande tratado de pintura do período do renascimento⁶⁵, era acima de tudo um humanista. Grande parte das suas formulações acerca da arte da pintura tinham por base o vocabulário e os princípios da retórica e da matemática⁶⁶. Aliás, segundo Wright (1984)⁶⁷, a divisão operada por Alberti no seu *De Pictura* em três livros é devedora da semelhante divisão que Quintiliano efectuou no seu *Institutio Oratória*, onde podemos encontrar os três assuntos principais assim divididos: *elementa, ars e artifex*⁶⁸.

De forma semelhante, Alberti divide a arte da pintura em três partes essenciais: *circumscriptio, compositio e luminum receptio*. Segundo Zwijnenberg, na obra já citada: “o último termo é usado por Alberti para descrever a variação de cores numa superfície como resultado da alteração da intensidade da luz. Já os termos *circumscriptio* e *compositio* são termos cuja génese remonta à retórica clássica”. Para Cícero, *circumscriptio*, tal como é utilizado no seu *De Oratore*, aproxima-se de uma descrição. Alberti utiliza o mesmo termo para falar do desenho dos contornos. O termo *compositio* refere-se ao modo como as partes de uma pintura são dispostas em conjunto. Em retórica o mesmo termo refere-se à estrutura das frases⁶⁹.

Também no que concerne ao modo como o pintor deveria pensar na relação da obra com o espectador, é possível encontrar vestígios da aproximação da teoria da pintura produzida por Alberti com os ensinamentos da retórica clássica. Quando Alberti descreve o efeito que a *historia* deveria produzir no observador, ele refere-se

⁶⁴ ZWIJNENBERG, cit, p. 14.

⁶⁵ No sub-capítulo dedicado aos tratados de arte, abordaremos mais detalhadamente esta obra de Alberti.

⁶⁶ ZWIJNENBERG, cit, p. 16.

⁶⁷ ZWIJNENBERG, cit, p. 16.

⁶⁸ ZWIJNENBERG, cit, p. 17.

⁶⁹ ZWIJNENBERG, cit, p. 17.

claramente às três obrigações do orador: para persuadir a audiência, deve ensiná-la (*docere*), entretê-la (*delectare*) e movimentá-la (*movere*)⁷⁰.

Acerca do conceito *movere*:

“(...) Uma *historia* fará mexer os observadores quando o homem pintado na pintura demonstrar claramente os seus sentimentos(...). Aqui o conceito de *movere* é aplicado de um modo passível de ser encontrado nos retóricos, que descreveram a influência que os gestos patéticos do orador poderia despertar no público (...)”⁷¹

Uma das mais importantes contribuições de Alberti para o observador de pintura, foi o facto de o ter dotado de todo um rol de vocabulário passível de ser utilizado na interpretação da estrutura e composição da pintura⁷². Como fica demonstrado pelo acima descrito, são muitas as formas de aproximação da teoria da pintura à retórica clássica.

Um outro facto que corrobora o humanismo de Alberti, bem como a sua aproximação retórica às artes, reside no facto deste considerar o acto da escrita como “o acto criativo por excelência”⁷³.

1.3 - Os Oradores

Atrás falámos da influência da palavra escrita, aqui abordamos o grau de influência que a palavra transmitida oralmente poderá eventualmente exercer na produção pictórica. Na nossa opinião, tudo o que se aplicou à palavra escrita serve

⁷⁰ ZWIJNENBERG, cit. p. 18.

⁷¹ ZWIJNENBERG, cit. p. 18.

⁷² ZWIJNENBERG, cit. p. 18.

⁷³ ZWIJNENBERG, cit. p. 16.

igualmente à palavra falada, sendo que esta se encontra em desvantagem num ponto para ganhar num outro. Passemos, então a explicar o nosso ponto de vista.

A palavra é a palavra, seja apreendida através da leitura ou da oração. No campo que diz estritamente respeito à direcção do movimento (interior ou exterior) por ela realizado, essa direcção é semelhante nos dois casos: do exterior para o interior. Uma primeira e facilmente detectável diferença reside no aparentemente simples facto de que a primeira se concretiza através de um órgão – o olho – enquanto a segunda faz uso de dois órgãos – o olho prevalece, mas acrescenta-se o ouvido. Desta simples constatação podemos imediatamente intuir que se dá um acréscimo de complexidade da primeira para a segunda forma de transmissão da palavra, quanto mais não seja pelo aumento do número de órgãos envolvidos em ambos os processos.

Ora, se um dos órgãos se mantém, o ensinamento por ele transmitido será necessariamente semelhante, ainda que não exactamente o mesmo. Mas, para além deste temos um outro órgão a trabalhar neste sentido. Existe, portanto, como que um bónus. O que antes – na leitura – era somente apreendido pelo olho, é agora – na oração – apreendido pelo olho mas também pelo ouvido. Contudo será conveniente atentarmos na diferença da natureza da percepção que um mesmo órgão – o olho – veicula ao consumidor/receptor num e noutra caso, e só então passaremos à análise da transmissão sonora.

No caso precedente, na leitura, o olho assume o papel de charneira entre o exterior e o interior. É o veículo através do qual a informação penetra no interior do consumidor. Mas fã-lo de um modo que poderíamos apelidar pouco interveniente. Isto é, o olho olha para um conjunto de signos que, uma vez organizados segundo determinada forma, produzem um determinado significado; significado esse que será posteriormente assimilado pelo consumidor/receptor. Queremos com isto dizer que o papel do olho no caso da leitura é o de simples descodificador de signos abstractos. Obviamente, não podemos descuidar o caso dos livros iluminados, aos quais podemos, no nosso tempo, fazer corresponder os livros com imagem impressa. Mas esse é já um outro campo. Aqui falamos exclusivamente da transmissão de conteúdos através da palavra escrita, ou seja, através de signos abstractos e

visualmente pouco ou nada apelativos ou, melhor dizendo, evocativos. Já no caso da oração, o trabalho do olho é de uma natureza completamente diversa da precedente. O consumidor/receptor de um texto através da oração, vê o Orador. Ora, isto implica que a figura do orador, o entusiasmo deste, bem como da restante audiência, irá influenciar decisivamente a assimilação do produto 'texto', como atrás foi já referido.

Os Oradores desempenharam um papel crucial na pintura do Renascimento. Partiremos de algumas observações de vários estudiosos de modo a chegarmos a um ponto que nos permita, ainda que apenas parcialmente, avaliar a importância do papel desempenhado por este grupo de eruditos na construção do que foi a pintura do Renascimento.

As lições que ministravam alimentaram muitas das mentes ávidas de “imagens de pensamento”, fornecendo material a artistas sedentos de imagens mentais passíveis de serem traduzidas em pintura. Ora, isto pressupõem que tomemos como dado adquirido o facto de acreditarmos ser possível identificar componentes linguísticas na linguagem visual.

Mas quem eram, realmente, os Oradores? Para responder a esta questão talvez seja indicado falar um pouco sobre os humanistas, grupo do qual provêm os oradores. O orador ou mais precisamente *orator*, era o termo geralmente utilizado pelos humanistas quando sentiam necessidade de se descreverem enquanto classe, sendo o termo *rhetoricus* era igualmente utilizado, ainda que com menos frequência.

Como nota Michael Baxandall⁷⁴, o termo “humanista” não era sequer uma palavra conhecida pelos primeiros humanistas italianos, o mesmo sucedendo com a palavra “humanismo”. Esta designação parece ter surgido do calão universitário em voga no século quinze tardio, onde era utilizado para designar um professor de *studia humanitatis*. A *studia humanitatis* era, por sua vez, um programa que englobava a

⁷⁴ BAXANDALL, Michael, *Giotto and The Orators – Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition – 1350-1450*, ed. Oxford University Press, New York, 1971, p.

gramática, a retórica, a poesia, a história e a ética, estudada nos melhores autores clássicos. Tal como na obra supracitada, no presente estudo, o termo “humanista” será aplicado a homens dos séculos XIV, XV e XVI, que tenham lido e escrito sobre literatura, história e ética e, conseqüentemente, “humanismo” referir-se-á à sua actividade.

Como nota Robert Zwijnenberg na sua obra já citada, Quintiliano descreve no seu *Institutio Oratória*, Livro X, um extenso currículo necessário à aprendizagem do futuro orador. Dele constam a

“(…) instrução em gramática, eloquência e literatura e através da *imitatio*, exercícios escritos em estilo e improvisação oral, o futuro orador deveria fazer das técnicas da retórica a sua segunda natureza – capacidade descrita por Quintiliano como *facilitas* (...)”⁷⁵

Na mesma obra, mais à frente, Zwijnenberg descreve do seguinte modo as principais tarefas do orador:

“(…) *memoria* ou a aprendizagem de técnicas mnemónicas; *actio* ou a correcta apresentação oral de um texto; *inventio* ou a determinação do assunto, o ponto de partida do discurso e os seus argumentos, isto é, o material sobre o qual o discurso é construído; *dispositio* ou o modo como o orador dispõe o seu material, a fase na qual o orador tenta encontrar a disposição mais eficiente para os seus argumentos e, por fim, *elocutio* ou estilo, ou seja, encontrar o tom mais adequado (...)”⁷⁶

No âmbito alargado da *studia humanitatis* os gostos e interesses, naturalmente, diferenciavam-se, sendo que uns se inclinavam mais para o estudo da ética, outros da literatura e assim por diante. Um ponto havia, contudo, em comum entre eles: o estudo e emprego do Latim neoclássico (neoclássico não apenas na gramática, mas

⁷⁵ ZWIJNENBERG, cit, p. 14. O autor faz aqui uma chamada de atenção: “ Para a descrição deste programa de educação cf. Murphy, 1990, 38-69.

⁷⁶ ZWIJNENBERG, cit, p. 15.

também no estilo e no carácter).⁷⁷ Posto isto, podemos intuir que qualquer que tenha sido o contributo dos oradores para a pintura, este terá sempre a ver com os seus hábitos de linguagem.

A relação entre imagem escrita e imagem pintada e, particularmente a influência que a primeira exerceu sobre o programa criativo dos artistas cultos no século XV, é largamente influenciada pelas interpretações que os humanistas deram aos textos dos autores clássicos.

1.4 - *Ékphrasis* e pintura

A *ekphrasis* aparece aqui, no seguimento do encadeamento produzido pela influência que tanto a palavra escrita quanto a palavra falada exerceram sobre a pintura, pois parece-nos possível a sua constituição enquanto sùmula destas duas precedentes formas da palavra. Ainda que, em qualquer dos três casos, seja “A palavra” que se encontra no seio da discussão, ela é progressivamente entendida de modos diversos.

No primeiro caso (palavra escrita), a palavra dá-se à nossa consciência enquanto ser em si mesma, isto é, visualmente mais não é que uma conjugação de signos abstractos que agrupados segundo uma determinada ordem dão origem aos mais diversos conteúdos. Tudo o mais que a partir dela se possa formar (por exemplo, imagens cuja existência radica apenas na imaginação), é já trabalho do interior de quem lê e não algo que se oferece ao consumidor.

Na palavra falada, tem lugar um acréscimo de informação pois, como vimos, a palavra não se apresenta ao consumidor/ouvinte apenas enquanto conjunto de signos abstractos, mas já com o bónus do som e da representação (mais ou menos eficiente, ficando o grau de eficiência à mercê da mais ou menos profícua representação do orador).

⁷⁷ BAXANDALL, cit. p. 1-2

No caso da avaliação da influência da *ékphrasis* na produção pictórica, voltamos a debatermo-nos com um outro género de relação entre palavra e imagem. Como ponto de partida, temos como dado adquirido que a *ékphrasis* pode imiscuir-se em qualquer uma das formas de transmissão da palavra que precedentemente debatemos: podemos escrever e ler uma *ékphrasis*, tal como podemos dizer e conseqüentemente escutar uma *ékphrasis*. E logo a partir desta constatação é fácil intuir que nos debateremos com uma alteração de paradigma no decorrer da incursão por este recurso linguístico; pois a distinção essencial que foi possível estabelecer entre palavra escrita e palavra falada, não se aplica aqui da mesma forma, ou melhor, aplica-se em duplicado.

Queremos com isto dizer que muito do que atrás se disse acerca dos precedentes modos de transmissão da palavra é passível de aqui ser aplicado. Mas, à semelhança do que aconteceu do primeiro para o segundo caso, deparamo-nos neste outro com um acréscimo de complexidade no que aos mecanismos de apreensão de sentido diz respeito: a *ékphrasis* pode ser escrita, falada, lida e ouvida, mas abarca ainda outros campos que aos casos precedentes se encontravam vedados.

Partindo, então, do pressuposto segundo o qual a *ékphrasis* é tudo o que as palavras escritas, faladas, lidas e ouvidas são, mas ainda algo mais, dirigiremos agora a nossa investigação no sentido de apurar em que consiste exactamente esse “algo mais”.

A *ékphrasis* comporta em si uma indicição da imagem visual, o que, no que à influência exercida pela palavra sobre a imagem, não é de somenos importância. Ora, se ao lermos um texto que descreva uma qualquer situação é quase que impossível evitar a formulação de imagens que com essa descrição se coadunem, ao depararmo-nos com uma *ékphrasis*, essas imagens são-nos oferecidas sem que tenhamos que empreender qualquer espécie de esforço nesse sentido. A *ékphrasis* não é apenas palavra, pois comporta em si uma formulação visual de tal ordem que é possível afirmar que a sua essência se constitui tanto da palavra como de sugestão visual.

Qual é, então, – sob o ponto de vista da investigação acerca das diversas manifestações do interior e do exterior na produção pictórica – a diferença essencial entre uma simples descrição e uma construção em *ékphrasis*? A distinção essencial reside no facto de que na primeira, a formulação imagética é um trabalho inteiramente do interior (de quem lê, obviamente): partindo de uma série de coordenadas, o leitor constrói uma imagem. O que agencia essa imagem no interior será o facto de que, devido á ausência de coordenadas rigorosas, cada leitor (ainda que partindo de um mesmo texto) formulará uma imagem necessariamente diferente de todos os outros; já na segunda, essa mesma formulação da imagem será um trabalho cujo processo de construção se fica a dever a ambos os pólos que constituem a nossa investigação: o interior e o exterior, mas onde a participação do interior é manifestamente mais reduzida. E isto porque, na *ékphrasis*, as coordenadas necessárias à construção de uma imagem são extremamente rigorosas. Evidentemente, existiram diferenças nas formulações imagéticas dos vários hipotéticos leitores de uma mesma *ékphrasis*, mas a possibilidade de cada uma dessas imagens se afastar relevantemente da matriz, serão muito mais reduzidas. Assim, dizemos que a *ékphrasis* comporta uma maior participação do exterior, pois é daí que provém a parte essencial da imagem que ela mesma sugere, deixando assim um reduzido espaço de manobra para o interior.

A *ékphrasis* pode, então, ser entendida como uma descrição escrita com um forte apelo visual. Tendo em conta a complexidade que emana deste conceito, não é nosso propósito discorrer aqui profundamente sobre ele. O que nos propomos fazer é antes tentar perceber até que ponto estas descrições podem ter tido influência na produção da linguagem pictórica do Renascimento.

Termo grego que significa “descrição”, fez a sua aparição clássica na *Iliada* de Homero, quando este tenta descrever o escudo de Aquiles. A descrição de um escudo foi o pretexto igualmente utilizado por Virgílio, desta feita o de Eneias, na *Eneida*. Uma tentativa de descrição da *ékphrasis* diz que esta “ (...) consiste numa exposição pormenorizada: tem – por assim dizer – uma composição visual e oferece aos olhos aquilo que deve ser mostrado. Há *ékphrasis* de pessoas, acções, tempos, lugares,

estações e de muitas outras coisas [...]; o estilo deve permitir ver através da palavra (...)”⁷⁸.

De um modo sucinto, podemos dizer que a relação da *ékphrasis* com a pintura renascentista (e, num sentido mais lato, com as artes visuais no geral) se dá, fundamentalmente, pelo facto da primeira se constituir enquanto portadora de apelativas imagens visuais. Foi no século XV que, pela mão dos humanistas, a *ékphrasis* assinou o seu regresso. As relações entre a linguagem escrita e a linguagem pintada foram estudadas, entre outros, por Alberti que afirma no *De pictura*⁷⁹ que os pintores podem ombrear com os oradores, pois conseguem provocar no espectador o mesmo prazer descritivo, ainda que através do olhar.

Olhando retrospectivamente, no século I d.C. era comum o uso da linguagem *ecfrástica* na discussão de requintadas obras de arte. Plínio, *o Jovem*, no século seguinte fala da vida interior que a proficiência técnica emprestava às estátuas. Petrarca será igualmente levado em linha de conta pelos humanistas, nomeadamente no poder que atribui ao retrato enquanto portador da essência da pessoa ausente, contendo em si um forte poder de consolação pela perda do ente querido.

Mas nem só de sensações metafísicas se constitui a linguagem *ecfrástica*. Numa carta a um amigo, Guarino faz a descrição de um desenho, baseando-se acima de tudo na qualidade técnica do mesmo. A *varietas* é outra das propriedades apreciadas pelos observadores de pintura e constitui uma das alavancas do discurso *ecfrástico* deste período. Alberti, na obra já citada, enfatiza o poder que reside na variedade das atitudes das figuras, poder esse que amiúde se traduz na construção de uma composição prazenteira. Das variadas interpretações que os diversos autores emprestaram ao termo, podemos lembrar Dolce, que lia a *varietas* como manifestação da «invenção» do pintor ou Gilio que refere a «regulada variedade» como condição para a produção de uma bela obra. Em suma, a *varietas* era um duplo da beleza, um terreno onde esta se podia manifestar livremente, ao mesmo tempo

⁷⁸ CASTELLI, Patrizia, *A Estética do Renascimento*, ed. Editorial Estampa, Lisboa, 2006, p.99

⁷⁹ ALBERTI, Leon Battista, *On Painting*, ed. Penguin Classics, London, English Translation, 2004

que uma das peças fulcrais na construção de um discurso efrástico. Utilizada por variados autores, em diversas circunstâncias, com propósitos diferentes, a *ékphrasis* foi um recurso manifestamente explorado por esta altura. Como nota Patrizia Castelli na obra já citada

“ (...) Em meados do século XVI, não há filósofo, homem de letras, crítico ou artista que não reivindique para a sua própria disciplina o uso do modelo efrástico para tornar mais aliciante, quer o percurso do campo de investigação quer a matéria abordada. Retratos, figuras, paisagens, quer pintados, quer descritos, quer narrados, adquirem uma atracção cativante, sejam eles icásticos ou fantásticos. A *ékphrasis* vai para lá destes limites (...)”.⁸⁰

Podemos então concluir que a *ékphrasis* permite descrever – e assim dar a conhecer e experimentar – universos exteriores e interiores, materiais e imateriais, visíveis e invisíveis, ainda que dentro das suas próprias regras, enquanto forma literária autónoma.

1.5 - Os tratados

A natureza (interior ou exterior) da influência dos tratados de arte na produção pictórica do período Renascentista é em grande medida semelhante à da que apurámos acerca da história e crítica da arte. A questão da natureza da influência que determinado pressuposto – no caso dos tratados, tratar-se-ão de pressupostos cuja aplicação será eminentemente prática, ainda que com avultadas implicações teóricas – poderá exercer sobre a prática e o pensamento dos artistas, continua aqui, como no ponto precedente, a comportar um vínculo à primeira vista apenas exterior: é algo que se lê, que chega ao artista vindo do exterior. Contudo, os ensinamentos

⁸⁰ CASTELLI, cit. p. 109

transmitidos pelos tratados carecem de uma interpretação, ou seja, necessitam do trabalho do interior a fim de atingirem o objectivo para o qual foram criados.

Poderemos, então, classificar a natureza da influência dos tratados de arte como pertencente ao interior (classificação esta que seguiria no sentido oposto aquele com o qual iniciámos esta análise)? A resposta é negativa, pois como vimos, a sua génese encontra-se no exterior. Voltamos, então, a conferir que a designação natureza híbrida, que ao ponto precedente atribuímos, é passível de aqui ser igualmente aplicada.

Mas esta análise não se fica por aqui, pois descortinamos na natureza dos tratados de arte produzidos durante o período Renascentista uma outra vertente de classificação que poderá adensar esta já de si emaranhada teia de relações. A saber: a vertente científica que, na maioria dos casos estudados, se pretendia conferir à teoria e prática da pintura. Ora, o saber científico constitui-se enquanto manifestação por excelência do exterior: tem por base um conhecimento positivo, apoia-se em constatações passíveis de serem observadas no mundo visível, não encara com bons olhos a permanência de “naturezas impuras” como as que até aqui temos vindo a detectar.

Ora, como é possível, partindo de um género de conhecimento que se quer científico, criar manifestações de natureza mista? Chegamos aqui ao que se começa a apresentar como um nó, que a cada nova análise, se dobra e volta a dobrar sobre si mesmo. Tentemos, então, na medida do possível desfazer esse nó. Os tratados pretendem constituir-se enquanto conhecimento científico – exterior – e pretendem, igualmente, contribuir para que a pintura que deles se serve na sua elaboração seja também ela considerada uma área do conhecimento científico. Até aqui tudo bem, tudo parece bater certo e não temos dúvidas em classificar a natureza dos tratados, bem como da pintura que é produzida sob a influência destes, como de natureza exterior (científica). Mas, a considerarmos esta interpretação correcta, praticamente tudo o que até aqui apurámos estaria errado.

Assim, aquela que nos surge como sendo a atitude mais sensata é a que classifica a influência exercida pelos tratados de arte na produção pictórica de então, como de natureza (mais uma vez) impura.

Uma das preocupações primeiras dos humanistas em levar a cabo uma digna recuperação da linguagem prendia-se, precisamente, com a exigência requerida pela prosa mas também pelos tratados poéticos e artísticos. As produções filosóficas e os novíssimos tratados de arte viram-se, assim, enriquecidos semanticamente pela recuperação de diversos modelos antigos e pela sua conjugação com os então vigentes. Uma série de termos latinos vieram, desta forma, marcar a linguagem dos humanistas activos no início do século XV. Passemos, então a enunciar alguns deles, seguindo para tal o critério e a ordem proposta por Patrícia Castelli⁸¹: *ars, artificium, circumscriptio, comparatio, compositio, decus, effingere, figuratus, forma, historia, inventio, memoria, ordo, ornatus, phantasia, proportio, pulcher, ratio, sensus, superficies, symmetria, varietas, vetustas*. Mas, como atrás se disse, nem só da recuperação de termos antigos se alimentou a nova escrita tratadística: seguindo a mesma autora “ (...) também o vulgar viveu o uso de vocábulos que marcaram o percurso crítico dos séculos XV e XVI: «ar», «ária», «artifício», «composição», «maneira», «medida» são alguns dos termos mais significativos, mas não são certamente os únicos a assinalar a inovação do vocabulário artístico que alimentará até os novos tratados sobre dança (...)”.⁸² Os *curricula* medievais viram-se assim alterados pelo crescente interesse e entusiasmo que os autores latinos e gregos despertavam nos intelectuais do Renascimento.

Apesar de toda a atenção dada à elegância e eloquência da produção literária e crítica de então, não devemos considerar que a importância atribuída a esses artificios ou ornamentos da linguagem escrita representavam um fim em si mesmos. Como viria a ressaltar Alberti, o *ornamentum* era acima de tudo encarado enquanto *complementum* do belo.

⁸¹ CASTELLI, cit, p. 131

⁸² CASTELLI, cit, p. 132

Ainda que o estudo dos clássicos, o latim e o grego representasse a grande fatia da pesquisa intelectual de então, não devemos esquecer a atenção dada por alguns intelectuais da época aos pensadores da igreja. A título de exemplo, atentemos nos escritos do monge Ambrósio Traversari, cuja avaliação estética tanto se baseou na sua experiência enquanto tradutor das obras de Dionísio *o Areopagita*, como no emprego do léxico dos escritores dos começos do Cristianismo.

Passamos agora em revista os principais tratados produzidos no período do Renascimento, tentando detectar pistas que nos possam elucidar na demanda por um melhor entendimento da dialéctica interior / exterior. Antes de prosseguirmos, devemos levar em linha de conta o facto de que a grande maioria da produção teórica deste período defendia a tese segundo a qual o grande mérito dos artistas renascentistas fora a recuperação do pressuposto da imitação da natureza constituir uma espécie de base comum a toda a produção pictórica da época. Ainda assim, convém não esquecer a importância que simultaneamente era dada ao poder de eleição do artista, isto é, sem desvirtuar o que a seus olhos se apresenta, ele devia eleger os elementos que mais se coadunariam com o belo. Como nota Panofsky “ (...) a noção de “*imitatio*” é uma herança da Antiguidade tanto quanto a noção de “*electio*” (...)”⁸³.

Começamos pelo *Il Libro dell'Arte* de Cennino Cennini, pois ainda que não de forma definitiva, é comum considerar-se esta obra como o primeiro dos tratados artísticos. O seu autor, que acumulava a prática de atelier com a da escrita, exerceu as suas funções na cidade de Pádua. Da sua produção pictórica pouco se conhece, tendo a posteridade votado uma incomparável importância à sua produção teórica.

Do seu tratado, podemos ressaltar a importância dada a questões exclusivamente técnicas, isto é, informação acerca dos materiais mais ou menos adequados às várias técnicas pictóricas na altura em voga. Alonga-se, igualmente a questões relacionadas com a cor, as proporções e insiste na necessidade do desenho.

Uma das mais surpreendentes facetas desta obra é, não obstante a sua profunda ancoragem a ensinamentos vigentes nas oficinas da Idade Média, a primazia dada à

⁸³ PANOFSKY, cit.p. 47

observação de um modelo proveniente do mundo visível, isto é, à observação directa da natureza. A título de conselho ao artista que pretenda representar uma paisagem montanhosa, Cennini aconselha “ (...) tomar fragmentos de rochas e pintá-los segundo dimensões e sob uma iluminação convenientes (...)”⁸⁴. Como nota Panofsky, uma surpreendentemente nova maneira de encarar a representação do mundo entrara em curso: a obra de arte devia passar a ser a reprodução tão exacta quanto possível da natureza. Dizemos ‘surpreendentemente nova maneira de encarar a representação do mundo’, pois ainda que esta fosse uma concepção vetusta e perfeitamente em voga na antiguidade, o esquecimento a que foi votado pela Idade Média, praticamente granjeou-lhe um estatuto de novidade aquando do retorno por alturas dos alvares do Renascimento. Igualmente merecedora do epíteto de novidade é a concepção segunda a qual o pintor não deveria limitar-se a copiar a natureza, mas sim a acrescentar-lhe os elementos que achasse necessários para que a sua obra fosse bela. Aqui entra em campo a noção de *decorum*, pois ainda que o alcance da beleza se revestisse de uma importância cimeira, o artista não deveria desvirtuar o seu modelo por completo.

Justamente considerada uma das obras cimeiras dos escritos sobre arte do período Renascentista, o *De Pictura* de Leon Battista Alberti é a obra que passaremos agora em revista. Para Alberti, influenciado pelo neo-platonismo, o artista deveria trabalhar em prol do interesse público, por este considerada a forma suprema do Bem. Não se cansa de afirmar a autoridade moral da qual o pintor deveria gozar: “ (...) O fim da pintura é granjear para o pintor reconhecimento, estima e glória, muito mais do que riqueza (...)”⁸⁵. Alberti defende que o artista deve imitar a natureza, bem como ser tão culto quanto possível, apreciador e conhecedor da arte da poesia, podendo e devendo recolher desta ensinamentos úteis á sua prática de atelier. Todos estes interesses devem ocupar o pintor antes de qualquer preocupação relativa ao dinheiro.

⁸⁴ PANOFSKY, cit., p. 45

⁸⁵ ALBERTI, cit, p. 87

Ainda que na senda da reprodução da natureza, o artista deve, segundo o autor, fazer dentro desta uma selecção e trabalhar no sentido de tornar mais belo o que se lhe apresenta como modelo. Contudo, este trabalho de selecção não deve desvirtuar exageradamente a natureza do modelo, isto é, o artista não deve dar total liberdade á sua imaginação ou proficiência técnica. A base do labor do artista deve ser sempre o pensamento racional, a natureza, a proporção e a composição, ou seja, o artista deve actuar como se de um cientista se tratasse. O conhecimento de outras áreas do saber deve igualmente fazer parte do repertório com o qual o artista se apresenta perante a produção das suas obras. A história, a poesia e a matemática são, desta forma, tão necessárias á construção de uma obra pictórica quanto o conhecimento sobre os materiais, os suportes ou as noções de perspectiva.

O género da pintura de história é já aqui considerado o mais enaltecendor, pois exige que quem o pratica seja portador de um conhecimento de todos os outros géneros pictóricos e demais áreas científicas. Alberti chama, igualmente, a atenção para a absoluta necessidade de uma correcta aprendizagem da arte da pintura. Faz acerca deste assunto um paralelo com a literatura, afirmando que “ (...) Gostaria que os jovens que se entregam à pintura agissem como os que eu vejo aprendendo a escrever.” (...) “ Os nossos alunos deveriam seguir esse método na pintura; depois tratariam de aprender cada forma distinta e confiar à memória toda a diferença que possa existir em cada membro (...)”.⁸⁶

A árdua tarefa do pintor consiste então, para Alberti, numa conjugação de diversos ramos do saber, bem como no sábio doseamento de criatividade e imaginação. Ora, podemos então afirmar que Alberti é defensor de uma pintura do exterior, pois a observação da natureza constitui-se enquanto a base do ofício do pintor. Ainda que, algo timidamente, o autor ressalve a importância da selecção a efectuar pelo pintor, este deve acima de tudo respeitar o modelo que tem à sua frente. Este apego ao saber científico, ao bem comum e a uma certa ideia de beleza é uma característica comum no Renascimento e nos escritos ‘oficiais’ produzidos durante esta época.

⁸⁶ SABINO, cit. p. 33 (citando ALBERTI, obra citada. pag. 131)

As *Vite* de Giorgio Vasari são normalmente incluídas no ramo da história da arte, facto pelo qual talvez se estranhe a sua inclusão neste capítulo da presente investigação. Esta fica a dever-se aos primeiros capítulos da obra, onde o autor tece alguns comentários cuja influência seria determinante nas gerações vindouras. Assim, Vasari inclui-se plenamente na tradição que defende a imitação da natureza como meio de conferir à pintura um estatuto de saber científico. Dá grande primazia ao desenho e simultaneamente considera que os artistas não devem conceber a natureza como único mestre, ficando uma parte considerável da sua aprendizagem a cargo da observação e estudo dos grandes mestres. Começa, contudo, a delinear-se aqui uma aproximação a uma concepção que determina que a ‘graça’ é tão ou mais importante que a correcção. Não é, então, numa observação e cópia cega da natureza que o artista se deve basear para as suas criações, mas sim numa atitude que igualmente contemple uma acção sobre o modelo que se elegeu para reproduzir. Ainda que Vasari não fale exactamente numa visão ou imagem interior, ele defende que o ‘julgamento’ do artista deve desempenhar um papel fulcral no processo de criação.

Escrevendo numa época vulgarmente apelidada de Renascimento Tardio ou, como hoje é mais vulgarmente conhecida, Maneirismo, Lomazzo é um dos pintores que absorve e põe em prática alguns dos ensinamentos de Vasari. Numa posição que de algum modo se aproxima de Miguel Ângelo, Lomazzo define a pintura como uma prática que, apesar de dever prestar tributo à cópia natureza, não o deve fazer no sentido mais literal do termo, ou seja copiar a essência (manifestação do espírito de Deus, tal como na concepção de Miguel Ângelo) e não apenas a aparência do mundo visível. Por oposição às teorias que aproximavam a pintura da matemática – Piero della Francesca será, como veremos mais à frente, um dos principais impulsionadores desta ideia – e ao uso excessivo de regras, Lomazzo advoga uma ‘criação de origem interior’⁸⁷. Para além do testemunho oferecido pela sua obra pictórica, Lomazzo explorou estas ideias em duas obras, respectivamente datadas de 1587 e 1590: o *Trattato della pittura e Idea del tempio della pittura*.

⁸⁷ SABINO, cit. p. 46

Lomazzo foi também um dos que mais ardentemente defendeu a urgência da alteração do estatuto não apenas da pintura e do pintor, como igualmente do público ao qual se destinavam as obras.

Um outro pintor, Federico Zuccaro, fundador da Academia de São Lucas de Roma, deixou igualmente obra escrita. Nela refere algo que, à semelhança de Lomazzo, o aproxima de algumas das concepções de Miguel Ângelo: fala de um ‘desenho interior’ ou melhor ‘*disegno interno*’, que provem directamente de Deus e mais não é que uma manifestação deste último no homem. Zuccaro chegou mesmo a defender que a origem etimológica da palavra *disegno* comprovava a sua origem divina: “ (...) três sílabas, a saber DI, SGN, O” (...) “D, I, O, DEUS” (...) “SEGN, signo” (...)”⁸⁸.

Por fim, uma nota para Cesare Ripa, cuja obra maior *Iconologia* gozou de grande sucesso não apenas entre artistas e teóricos, mas também entre simples estudiosos e curiosos. Esta obra é um excelente exemplo das estreitas e proficuas relações que involuntariamente se estabelecem entre imagem e texto. Considerada de grande utilidade prática sobretudo para a criação pictórica, mas também para o estudo da mesma. A *Iconologia* consiste numa espécie de compêndio de diversas matrizes históricas, religiosas e literárias provenientes de um vasto lastro temporal e espacial. De um modo geral, podemos dizer que esta obra parte de um prisma Renascentista de ler o mundo para oferecer uma panóplia de interpretações simbólicas de índole marcadamente humanista.

Dentro do grupo de artistas – teóricos que a Renascença produziu, podemos destacar quatro, lembrando o grau de importância votado pela posteridade a qualquer um deles. Falamos de Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer e Miguel Ângelo. As suas produções teóricas e/ou literárias tiveram um peso considerável no desenvolvimento das ideias sobre a pintura durante o período em que foram trazidas a lume, bem como nas seguintes gerações quer de artistas e teóricos ou simplesmente estudiosos.

⁸⁸ SABINO, cit. p. 47

Começamos por Piero della Francesca, cujo interesse exacerbado pela matemática o distinguiu dos restantes. Para o artista, a matemática desempenhava um papel cimeiro no conhecimento da natureza. A par de Paolo Ucello, della Francesca foi talvez o artista que de modo mais exaustivo explorou as noções de perspectiva, proporcionando deste modo uma radicalmente nova apropriação da geometria e profundidade do plano pictórico. As suas teses foram devidamente exploradas e expostas naquela que é a sua obra literária mais amplamente divulgada, *De prospectiva pingendi*.

No que á nossa investigação mais directamente diz respeito, a posição de Piero della Francesca é, claramente, pela exploração exterior e científica do plano pictórico, não deixando grande espaço para que o interior, com toda a sua carga de subjectividade, se manifeste.

Não é nossa pretensão trazer uma nova luz sobre o incomparável papel que Leonardo desempenhou durante a sua vida. Limitar-nos-emos a passar em revista alguns dos seus feitos, tentando assim enquadrá-lo nas fronteiras que delimitam o nosso campo de investigação. Se Alberti, entre outros, defendia que o artista deveria imitar a natureza, sem deixar contudo de trabalhar no sentido de alterar a reprodução do modelo sempre que tal fosse estritamente necessário e em nome da procura do belo, Leonardo é muito mais radical, afirmando que o artista deve reproduzir exclusivamente o que vê. A obra deve ser fruto da observação da natureza, pois somente através da tradução directa para a linguagem pictórica a pintura pode alcançar o tão almejado estatuto de ciência.

“ (...) Dizem que toda a forma de saber é mecânica se ela é o produto da experiência, que ela é científica se tem o seu principio e o seu fim no espírito, e que ela é meia mecânica se nasce do puro saber materializado numa actividade manual. Mas parece que são vãs e cheias de erros as ciências que não nascem da experiência, fonte de todas as certezas, que não conduzem á verdade experimental e nas quais, portanto, os meios e os fins não dependem dos cinco sentidos. E se nós duvidamos de tudo o que nos chega pelo canal dos sentidos, como podemos não duvidar dessas coisas que não

podem ser objecto de uma verificação dos sentidos tais como a natureza de Deus, da alma e outras coisas parecidas (.)”⁸⁹.

Num primeiro olhar, poderíamos daqui intuir que Leonardo alinha, claramente, por uma representação exterior do mundo na sua arte, não admitindo qualquer grau de subjectividade, por menor que seja. Apenas o que é verificável pode ser digno de confiança e ainda assim, esta nunca é totalmente desprovida de dúvidas. No sentido de minimizar essas dúvidas ou falta de fiabilidade nas suas produções artísticas, Leonardo aposta num grau de perfeição e detalhe na observação da natureza que até à data não tinha paralelo. Mais à frente veremos de que modo Leonardo dá algum espaço para uma manifestação interior.

Já atrás fizemos nota das subtilezas que separam o pensamento de Alberti e Leonardo. Voltamos agora a chamar a atenção para o entendimento que cada um dos dois desenvolveu acerca da perspectiva: por oposição às linhas e contornos claramente definidos de Alberti, Leonardo propõe o que poderíamos apelidar de uma ‘teoria das sombras’, materializada na utilização do *sfumato*. Leonardo chega mesmo a introduzir uma nova espécie de perspectiva a que chamou “perspectiva atmosférica” e que se relaciona com a densidade com que determinado objecto deve ser reproduzido em função da maior ou menor distância com que se apresenta quer do plano quer do demais objectos aí representados.

Ainda que, como acima dissemos, a posição de Leonardo seja claramente a do cientista, que apenas faz uso do que pode ser plena e cientificamente verificado, é sabido que o mestre dedicava grande importância ao papel da imaginação no desempenho do artista. Ou seja, Leonardo aconselha o uso da imaginação, desde que esta possa de algum modo encontrar uma fundamentação precisa na natureza. Quando, mais à frente, estudarmos os desenhos de Leonardo, estas posições que de algum modo parecem antagonizar-se, encontrarão uma base de entendimento menos conflituosa.

⁸⁹ SABINO, cit. P. 35 (citando BLUNT, obra citada, página 44, referindo LEONARDO)

De um modo geral, deparamo-nos neste ponto acerca da história e crítica da arte, com uma situação que se parece estender à quase totalidade dos pontos analisados até aqui: sempre que a análise da natureza interior ou exterior de determinado assunto é profunda, essa mesma natureza revela-se como portadora de uma impureza original, que dificulta a sua catalogação: “este ponto é exterior, mas...” ou vice-versa.

Não será totalmente desprovida de interesse e rigor a afirmação segundo a qual a crítica de arte tem o seu início no período da Renascença. Poderemos, sem grande margem para erro, situar o seu alvor com a publicação das *Vite* de Vasari, em 1550. Contudo, convém não esquecer Plínio, *o velho* (Como, 23 – Stabia, 79) e a sua História Natural, mais precisamente o livro XXXV, datado do ano de 77. Mas o que realmente contribuiu para o estabelecimento e desenvolvimento do que podemos chamar de crítica de arte? A urgente necessidade de avaliação de uma determinada obra pode ser apontada como uma das razões. E porquê esta ‘necessidade de avaliação’? Como é sabido, na grande maioria dos casos, os artistas trabalhavam por encomenda, de molde a preencher os requisitos de alguém ou de uma instituição. Ora, o facto de um pintor ser considerado por quem de direito, superior a um outro, poderia fazer com que determinada encomenda fosse endereçada ao primeiro em detrimento do segundo. Esta parece-nos uma razão suficientemente válida. Muitas outras existirão e, tal como nos diz o historiador Michael Baxandall, as “explicações são ainda incompletas”.⁹⁴ Mas será que quando se descrevia, ora enaltecendo, ora atacando este ou aquele artista, ou esta ou aquela obra, podemos realmente falar de uma crítica de arte? Estas observações parecem-nos mais respeitantes ao fenómeno de ordem literária que representou o ressurgimento da *ékphrasis* (e do qual já atrás falámos) do que propriamente uma inscrição no que poderíamos designar por nascimento da crítica de arte.

Quanto ao aparecimento de uma teoria da arte, podemos indicar como factor da maior relevância os vários tratados que entretanto foram sendo publicados. Muitas

⁹⁴ BAXANDALL, Michael, *Words for Pictures*, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2003, p. vii - viii

vezes escritos pelos próprios artistas – Alberti, Leonardo – estes escritos eram mais uma espécie de declaração de intenções da parte dos seus autores do que obras de grande aprofundamento teórico. Eram, se assim podemos dizer, conjuntos ordenados de regras de conduta, que os artistas com aspirações sérias deveriam adoptar, como parte integrante dos seus respectivos projectos de atelier.

Atrás dissemos que os tratados foram, na sua grande maioria, produzidos por artistas praticantes. Se esta afirmação se ajusta na perfeição a Leonardo, cuja genialidade lhe permitiu abarcar as mais diversas formas de criação sem que tal implicasse perda de profundidade ou rigor em cada uma delas, o mesmo não poderá ser aplicado a Alberti. Ainda que o autor do *De Pictura* fosse de facto pintor, a sua produção literária reveste-se de uma incomparável grandeza quando avaliada lado a lado com a sua prática oficial. Podemos até, sem arriscar muito, atribuir uma maior importância às realizações de Alberti enquanto arquitecto do que enquanto pintor. À parte destes casos de produção criativa em duplo ou triplo regime, existiram igualmente teóricos ou escritores que se limitaram a pôr as suas ideias por escrito. Mas os tratados serão o assunto do nosso próximo capítulo e aí serão analisados com maior detalhe tanto os escritos propriamente ditos como os seus autores.

Alguns escritores do mundo antigo escreveram sobre arte numa perspectiva passível de ser aproximada ao que hoje entendemos por história da arte. Tentaram explicar como e porquê as obras de arte foram feitas, tentaram descortinar diferenças e semelhanças entre os vários artistas e atentaram igualmente sobre a recepção por parte do público que era o alvo as obras de arte. Também na Antiguidade podemos encontrar artistas – teóricos, como por exemplo o escultor grego Polykleitos, que escreveu acerca do processo de produção, discorreu sobre o que seria a arte ideal e tentou encontrar obras que preenchessem esses requisitos. Infelizmente, apenas um reduzido número destes textos chegou até nós. Um dos mais amplamente divulgados textos que sobreviveram é da autoria do escritor romano Gaius Plinius Secundus, mais conhecido por Plínio, o Velho. Plínio, o Velho foi o autor de uma obra monumental, a *História Natural*. Organizada em 37 volumes, foi dedicada ao Imperador Tito e é uma das mais conhecidas obras sobre arquitectura e arte da

antiguidade, embora como o título sugere, este não seja o único assunto explorado. Contrariamente ao que sucedeu com a maioria dos escritos sobre arte da Antiguidade, todos os volumes da *História Natural* sobreviveram intactos, tendo sido traduzidos para italiano em 1476, tornando-os assim amplamente divulgados e acessíveis. Este facto, aliado à raridade da sobrevivência de obras antigas sobre arte, fez com que se votasse uma importância desmedida à parte que fala sobre arte, sendo a restante obra senão descuidada, pelo menos pouco divulgada. Os textos de Plínio, o Velho foram de um valor inestimável no que concerne à classificação das obras de arte antigas que foram sendo descobertas e sobre as quais pouco ou nada se sabia.

Mas o autor fala também das vidas dos artistas, explanando um esquema de progresso artístico de acordo com um modelo de nascimento- desenvolvimento- declínio e foi dentro destes pressupostos que discutiu vários artistas e obras de arte, colocando-os num contexto histórico e julgando o seu valor artístico. É de salientar aqui a informação disponibilizada sobre o pintor Apelles, que teve uma larga influência na mudança do estatuto de artista que se começava a desenhar durante este período.

A questão da atribuição a Vasari do estatuto de primeiro historiador de arte não é consensual. O próprio Vasari era conhecedor das obras passíveis de serem consideradas como histórias da arte, uma vez que afirma:

“(…) Excluí muitas coisas de Plínio, e de outros autores, que poderia ter utilizado caso não tivesse querido, talvez de forma controversa, deixar que todos fossem livres de descobrir por si mesmos, nas fontes originais, as ideias de outras pessoas (...)”⁹⁵.

As *Vite* de Vasari tornaram-se uma obra de referência para a quase totalidade dos escritos de história de arte vindouros.

Dividida em três partes, a obra começa em Cimabue e Giotto, artistas considerados por Vasari como os responsáveis pelo renascimento da arte após a

⁹⁵ **ARNOLD, Dana**, *Compreender a História da Arte*, ed. Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão, 2006. p. 42

escuridão que a Idade Média representou para o autor. Ainda nesta primeira parte se fala de Simone Martini e de Duccio. A segunda parte é dedicada ao período a que agora chamamos o Primeiro Renascimento e trata das obras e da vida de, entre outros, Paolo Ucello, Masaccio, Brunelleschi, Donatello, Piero della Francesca, Fra Angélico, Alberti e Botticelli. Na terceira parte, Vasari debruçasse sobre o período conhecido por Alto Renascimento e trata da vida e obra de Leonardo da Vinci, Raphael, Pontormo, Miguel Ângelo e Ticiano, entre vários outros.

A estrutura de organização proposta por Vasari alterou profundamente a forma como até então se falava sobre arte e artistas, através da grande ênfase que depositava no génio do artista enquanto indivíduo e na excelência daquelas que considerava como obras primas dentro da sua produção. Como nota Dana Arnold em *Compreender a História da Arte*⁹⁶, existe uma questão por demais evidente que se levanta desde o primeiro contacto com a obra de Vasari e que se prende com o facto das suas *Vite* serem mais uma história dos artistas do que da obra dos artistas. Com um óbvio pendor de gosto pessoal, o modo de organização do livro de Vasari como que impôs a sua visão individual sobre a arte do seu tempo às gerações posteriores, ou seja, não existe qualquer grau, por menor que seja, de imparcialidade nas *Vite*. Outra questão que o livro suscita é a ideia que por ele perpassa segundo a qual o auge da perfeição teria sido já atingido, não restando então outro caminho à arte que não o declínio. Ora, é sabido que Miguel Ângelo era o único artista incluído nas *Vite* ainda vivo à data da primeira publicação da obra. O que queremos aqui ressaltar é a ausência de perspectiva histórica com a qual Vasari tratou a sua obra. Ele escreveu como se já estivesse decidido que nada de melhor ou mais grandioso poderia vir depois da perfeição atingida por alguns artistas da sua época. Daqui nascem muitos dos pontos de desacordo entre Vasari e historiadores posteriores. Por exemplo em relação a Giotto, que para o escritor renascentista era considerado ‘a primeira luz’ do Renascimento, enquanto que obras posteriores o colocam como trabalhando ainda sob uma perspectiva gótica.

⁹⁶ **ARNOLD**, cit. p. 43

Como principais critérios de avaliação de uma obra de arte, Vasari utiliza o *Disegno*, a *Idea*, a *Natura*, a *Grazia*, o *Decoro* e a *Maniera*, não se afastando portanto das concepções vigentes na época. Uma nota final para uma afirmação de Vasari acerca da formação do artista: desde o momento em que o artista alcança uma mestria total, poderá passar a desenhar de memória, sem referência directa ao modelo. Para Vasari o desenho tem origem no intelecto, ou seja, no interior.

1.7 - A estética da inquietação

Quando falamos da estética da inquietação, falamos de formulações invisíveis, crenças, bruxarias e outras realidades do domínio do sobrenatural. Ora, todo este universo, ainda que pontualmente contando com materializações mais ou menos credíveis, tem lugar no interior. Ou seja, para colocar a questão de uma forma muito simples: se não existe no mundo visível, pertence ao interior⁹⁷. Com origem, na maioria das vezes, em textos e lendas – de novo, a palavra escrita e a palavra falada –, o movimento de tradução deste universo invisível para a linguagem pictórica, dá-se do exterior (a leitura ou audição dos textos e das lendas, respectivamente) para o interior (do leitor ou ouvinte que recebe tais dados e os trabalha ou traduz no sentido de lhes conferir uma configuração visível) e novamente para o exterior (a etapa final que consiste na materialização do processo de tradução atrás referido).

A dificuldade, quase sempre presente, de descortinar a inclinação mais interior ou mais exterior que determinado factor exerce sobre a prática pictórica é, no caso do que designamos estética da inquietação, acrescida da natureza altamente subjectiva

⁹⁷ Na sua Tese de Doutoramento, Filipe Rocha da Silva fala do *Fantástico*, numa perspectiva que pode aqui ser aproximada à nossa: "(...) Quando se fala em fantástico em pintura pensa-se em geral numa pintura figurativa, mas em que a lógica, a articulação, a contextualização dos elementos não é a lógica "exterior", é uma lógica subjectiva e super-real.

Aproximamo-nos assim de mais um "dualismo": "a sensação de ter um pé em cada um dos mundos, no da experiência imediata, representável naturalisticamente, e ao mesmo tempo noutra que é visionário, e portanto passível de ser sugerido por meios sensíveis"(...)"

ROCHA DA SILVA, Filipe. *A Maniera Moderna*, Tese de Doutoramento em Artes Visuais apresentada à Universidade de Évora em 200?, Volume I, página 192, citando no final: Arnold Hauser, *Maneirismo*, p. 376.

que caracteriza tudo quanto se relaciona com essa ordem de manifestações. Ainda que possamos detectar um sentido de movimento (exterior – interior – exterior) em tudo semelhante ao que acontece com as observações efectuadas até aqui, consideramos que a influência exercida pela estética do mal na produção pictórica do período Renascentista se inclina mais para o interior, sobretudo devido ao facto dos assuntos ou preocupações das quais esta estética se reveste não possuírem uma manifestação palpável no mundo visível.

O que denominamos aqui por “estética da inquietação” prende-se acima de tudo com a representação de imagens provenientes do lado mais obscuro da existência, ou seja, a relação da pintura com as artes da magia, com bruxas e demónios, enfim, o outro lado da janela que os artistas de então pretendiam abrir para o mundo exterior. Ancorando este tema preciso no plano mais geral da nossa investigação, podemos adiantar que aqui trataremos sobretudo de visões interiores, por oposição exactamente á janela de Alberti, através da qual descortinaríamos o mundo visível.

No âmbito da tradição cristã, foi Santo Agostinho (354-430) que incluiu os monstros nos pressupostos divinos, afastando assim a possibilidade de explicar o seu nascimento através de teorias biológicas. Num dos inúmeros tratados sobre a matéria de que há conhecimento, mais precisamente no *Liber monstruorum*, o autor anónimo diz-nos que são três as principais causas do sentimento de horror no homem: “(...) o nascimento de homens monstruosos, as incontáveis e por vezes inexplicavelmente horríveis espécies de animais selvagens e as igualmente avultadas espécies de serpentes e víboras (...)”⁹⁸ Contudo, são por vezes as formas do horrível que mais atraem, hoje como naquela época. O efeito de atracção exercido pelos opostos foi trabalhado por Adelardo de Bath (que escreveu entre 1116 e 1142) na obra *Questiones naturales*, onde se questiona acerca da maravilha que as visões horríficas podem em nós provocar, aproximando assim o horror do maravilhoso. Incitando o leitor a observar a natureza, este autor vê a maravilha enquanto parte integrante do mundo visível, ligando-a mais com a raridade do que com a imaginação.

⁹⁸ CASTELLI, cit, p. 208

Em sentido inverso corre Tomás de Aquino na obra *Summa contra Gentiles*, onde coloca a maravilha manifestamente do lado da paixão e do invisível.

Podemos fazer aqui uma aproximação à questão do sublime e do belo em Kant. De um modo muito directo e a fim de situarmos a dialéctica interior / exterior face às teorias de Kant, podemos afirmar que a natureza do belo seria exterior e a do sublime seria interior. Atentando nas duas partes que compõem a Analítica de Kant, esta avaliação da natureza de ambas seria a que mais se coaduna com os pressupostos por nós aqui defendidos, pois ainda que ambas as partes se baseiem num juízo do gosto, existem entre elas diversas diferenças a assinalar. Como diz Raymond Bayer na sua *História da Estética*:

“(...) Como o belo, o sublime baseia-se no juízo do gosto; mas a grande diferença reside no facto de a essência do belo estar na forma do objecto e ter portanto uma limitação, enquanto que o carácter do sublime é o informe enquanto infinito (...)”⁹⁹

Mais à frente, Bayer corrobora a nossa classificação da natureza exterior do belo e interior do sublime ao afirmar:

“(...) a finalidade formal da natureza para o belo está no objecto. O sublime está apenas no acto de apreensão: não há objecto sublime, só o sujeito que o vê é sublime(...)”¹⁰⁰

Temos, portanto, o belo do lado da forma, do que é visível e finito. Já o sublime tende para o que é invisível e infinito.

Durante o século XV as então em voga teorias filosóficas operaram uma transformação no seio da relação do homem com a maravilha, passando o monstruoso a andar de mãos dadas com o maravilhoso e fazendo com que o primeiro voltasse a viver bem perto da cidade, junto ao homem comum. Uma nova realidade

⁹⁹ BAYER, Raymond, *História da Estética*, ed. Editorial Estampa, Lisboa, 1995, pág. 203

¹⁰⁰ BAYER, cit, p. 203

começa então a ganhar forma: lado a lado convivem teorias que colocam o monstro do lado das profecias que se manifestam com a finalidade de punir a culpa do homem, tal como havia professado Santo Agostinho e outras que tomam por base a biologia de Aristóteles. A Reforma, bem como outras desordens políticas ou até catástrofes naturais são apontadas como estando directamente relacionados com o nascimento de monstros e outras anormalidades que tais. Os sentimentos de culpa, sobretudo no âmbito dos efeitos colaterais da Reforma, são muitas vezes apontados como causa directa para o nascimento de monstros, pois acreditava-se então que as deformidades físicas se relacionavam estreitamente com as morais. Durante o Renascimento assistimos, portanto, a uma profunda transformação da monstruosidade. Como nota José Gil:

“ (...) o interesse pelos nascimentos monstruosos impõe-se totalmente, apagando as raças fabulosas. É o próprio corpo do homem que muda, assim como a sua representação e o seu modo de viver o espaço e o tempo (...)”¹⁰¹.

É, de facto, notória durante este período a predilecção por uma iconografia de algum modo inusitada, onde predominam vários tipos de monstros de molde a fazer face a representações mitológicas e religiosas. É igualmente de notar uma cada vez mais notória presença de cadáveres que se acham como que retirados do seu contexto habitual, isto é, não apenas nos «Massacres dos Inocentes», nas «Crucificações», nas «Pietàs», ou nos «Mártires»¹⁰². A *curiositas* que Santo Agostinho¹⁰³ havia condenado nas *Confissões* assume durante o Renascimento proporções até então desconhecidas, com o homem a demonstrar uma cada vez maior avidez pela contemplação de manifestações do lado mais negro da existência (interior e exterior), isto é, por imagens de corpos em decomposição e demais horrores á morte e ao desconhecido associados.

¹⁰¹ GIL, José, *Monstros*, ed. Quetzal, Lisboa, 1994, p. 18

¹⁰² CASTELLI, cit. p. 214

¹⁰³ CASTELLI, cit. p. 214

O crescente interesse pela descoberta e perfeita representação da anatomia dos corpos é igualmente exemplo do paradoxal rumo que o amor pela ciência pode assumir. Paradoxal, pois a imagem de um corpo a ser dissecado durante uma autópsia – ainda que com fins absolutamente científicos – não deixa de ser a imagem de um corpo aberto, não deixa de exteriorizar o que é, por definição, mais interior a cada um de nós: as entranhas. O facto dos modelos anatómicos, cada vez mais pormenorizados, serem amplamente difundidos nos tratados de anatomia e estudados nas universidades vieram causar algum mal-estar no seio da reflexão teológica, mais especificamente na contemplação do corpo inanimado de Cristo. A partir de então, era como se o que já todos sabiam e se esforçavam por esquecer estivesse irremediavelmente exposto: o corpo, qualquer corpo, inclusivamente o de Cristo, era composto de veias, ossos e tripas. O interior – ainda que verificável, não o imaginado e incorpóreo – estava a partir de então á vista de todos, como que confirmando a perda da santidade pela carne. Uma vez exposto o interior do corpo, passemos ao interior da mente: os fantasmas.

Ainda que tal facto não constitua propriamente uma novidade, o século XV assiste a um renovado interesse pelos fantasmas e suas histórias, acalentadas por várias lendas da antiguidade clássica. Oscilando entre interpretações que colocam estas aparições como oriundas ora do lado interior, ora do exterior, isto é, fornecendo-lhes explicações quer de ordem médica, quer de ordem metafísica, estes relatos conhecem por esta altura uma exacerbada proliferação tanto na literatura (*De spectris* de Ludwig Lavater, *Hamlet* de Shakespeare, para lembrar apenas alguns) como na pintura.

As bruxas são outro dos fenómenos que muito interesse suscitou nos homens da Renascença. Da fealdade por estas apresentada, já na tradição clássica temos exemplos, entre os quais podemos referir a primeira *Sátira* do Livro II de Horácio e a *Farsália* de Lucano. Na obra já citada de Patrizia Castelli esta estabelece uma interessante relação entre o aspecto da bruxa e o da melancolia: “ (...) Embora sobrevivendo à *facies* clássica da coribante ou da possessa, o aspecto da bruxa depende da melancolia (...)”. Esta opinião é corroborada por Cesare Ripa, que nas

edições ainda não ilustradas da sua *Iconologia* (1593 e 1603) descreve assim a Melancolia: “ (...) «Mulher velha, triste e dolente, de feios hábitos vestida» (...)”¹⁰⁴. Assim, são as descrições feitas por filósofos, teólogos e também médicos que alimentam a imaginação dos produtores de imagens que por este género de assunto se interessava: Dürer, mas sobretudo Cranach e alguns pintores flamengos são exemplos de pintores cujo imaginário se encontrava povoado por visões destes seres da escuridão. Mas nem todos os relatos sobre bruxas pretendem mostrá-las como feias e de hediondo aspecto, pois as que são descritas como fazendo parte dos vários rituais de iniciação são vulgarmente raparigas jovens e muitas vezes atraentes o bastante para despertar o copioso desejo dos amantes. São, aliás, comuns os registos visuais que traduzem esta duplicidade do aspecto das bruxas. Apenas com o advento da Reforma se uniformizarão as opiniões quanto ao aspecto do Demónio e de todos quantos lhe fazem a corte. Ainda a propósito das alterações à representação de anjos e demónios instituídas pela Reforma, devemos lembrar as críticas endereçadas a Miguel Ângelo acerca da forma indistinta com que o artista representava uns e outros, nomeadamente o facto de não pintar caudas e/ou cornos aos emissários do mal.

No que concerne às relações sempre conturbadas entre representação icástica e fantástica, muitos eram da opinião de que aos pintores cabe uma maior preocupação com o naturalismo. Mas como se pode prestar uma atenção do tipo naturalista a algo que, na natureza, não existe? Os que defendem esta ancoragem do pintor no naturalismo, defendem que o pintor deve tomar como modelo os textos que descrevem os fenómenos e aliar tais descrições à sua imaginação, não procurando nunca uma minimização dos aspectos mais horrendos em prol de uma amenização da cena total. Há, inclusivamente, quem defenda o aspecto didáctico que estas representações podem assumir. Na obra *Il Figino, ovvero del fine della pittura* de 1591, Gregório Comanini comentando a obra de Miguel Ângelo afirma que esta “(...) devia ter sido cheia de pavor, de terror, de maravilha, de maneira que os

¹⁰⁴ CASTELLI, cit. p. 318 (citando RIPA, *Nova Iconologia*)

observadores suspirassem, tremessem e se comovessem em vez de rir, e com graça e burlesco a procurassem e ficassem a contemplar como coisa sem importância (.)”¹⁰⁵.

Já Torquato Tasso tem uma opinião diferente, pois para este o prazer proporcionado pelas imitações das formas demoníacas imaginadas pela criação literária, não se verifica nas da imagem pintada.

Estabeleceu-se, portanto, na época um aceso debate acerca das formas que a representação dos anjos – quer do céu, quer do inferno – deveria assumir: icástica ou fantástica? E, conseqüentemente, como pode existir uma representação icástica de algo incorpóreo como é o caso dos anjos? Ora, numa tentativa de transpor para o nosso campo de investigação todas estas questões, podemos entender a representação icástica como sendo a do exterior e a fantástica do interior. Mas a dúvida subsiste, pois ainda que tomemos os textos antigos como modelo para uma representação icástica, esta continuará a fazer uso da imaginação (interior) do artista. Ou seja, a representação de um anjo ou de um demónio não é algo cuja similitude possa ser confirmada ou sequer coadjuvada na execução pelo nosso olhar.

Daqui podemos apenas concluir que uma representação de teor religioso não será, nunca, totalmente icástica, isto é, exterior, pois a fé terá sempre um papel a desempenhar.

1.8 - O artista e a sociedade na época do Renascimento

A questão da influência que as modificações da posição social do artista registadas durante o período Renascentista podem ter exercido na prática pictórica dos mesmos, prende-se acima de tudo com o que poderemos apelidar de um “aumento da liberdade criativa”. Uma vez que a pintura (e as restantes belas-artes, mas o assunto aqui tratado é essencialmente a pintura) e os pintores pretendiam

¹⁰⁵ CASTELLI, cit, p. 273-275 (citando COMANINI, *Il Figino*)

ascender a um outro nível de reconhecimento social, reclamando para a sua prática o estatuto de arte liberal, naturalmente essas alterações implicariam um acréscimo de liberdade na construção tanto conceptual como técnica das suas obras.

No que à classificação da natureza (interior ou exterior) dessas criações diz respeito - agora de algum modo alteradas devido a este acréscimo de liberdade - mais uma vez verificamos que o terreno se apresenta movediço. E isto porquê? Por um lado e olhando esta situação numa primeira vista, algo como “um acréscimo de liberdade criativa” parece indiciar uma maior disponibilidade para, precisamente, criar. Dizemos ‘criar’ e não ‘imitar’ e esta distinção assume aqui (como, de resto, em toda a história da arte) uma enorme relevância. Ora, se o artista pretende ‘criar’, isto é, se ele não pretende seguir um modelo, ela estará a trabalhar a partir do interior, do seu interior.

Mas se atentarmos, por exemplo, no que nos diz Alberti acerca da criação e da imitação, rapidamente percebemos que entre estes dois modos operativos, chamemos-lhes assim, o artista deve interpor uma espécie de compromisso. O artista deve trabalhar a partir da natureza, mas acrescentando ou retirando elementos sempre que essa acção signifique um acréscimo de valor para a obra em construção. O que podemos daqui intuir, então? O efeito desse compromisso representa uma manifestação da natureza híbrida (no que à classificação interior ou exterior diz respeito, obviamente) da grande maioria das obras produzidas nesta altura.

Começámos por sugerir que, num primeiro olhar, o “acrécimo de liberdade” implicaria uma maior participação do interior na construção conceptual e prática das obras então produzidas. Mas, por outro lado, a tentativa de inscrição da pintura no panteão das áreas do conhecimento científico, conduziria esta arte no sentido inverso, no sentido do exterior, do verificável, do observável no mundo visível. Encontramo-nos, então e uma vez mais, num impasse: por um lado, o aumento da liberdade conceptual e prática da arte da pintura conduz-nos para o interior; por outro, a inscrição da pintura no núcleo das diversas áreas do conhecimento científico, leva-nos a considerá-la no sentido inverso, o do exterior.

A primeira situação, como já vimos, conduzir-nos-á mais uma vez a uma “classificação impura”, na qual não conseguimos descortinar uma orientação explicitamente definida; já a segunda, ainda que indiciando à partida um sentido inverso ao da primeira (onde a primeira parece guiar-se para o interior, esta segue para o exterior), acaba por se manifestar igualmente de orientação dúbia.

Como é sabido, até aos alvares do renascimento o pintor era considerado um mero artesão, em nada se diferenciando do sapateiro ou do oleiro. É bem conhecida a batalha travada por pintores, arquitectos e escultores no sentido de verem as suas profissões reconhecidas dentro do grupo das artes liberais, o que conseqüentemente transformaria o estatuto social dos seus praticantes. Contudo, a oposição a semelhantes objectivos teimava em persistir. De um modo geral, o principal intuito dos artistas que queriam ver o seu estatuto diferenciado do dos artesãos, era o de clamar para as suas profissões um estatuto intelectual, factor pelo qual as referências à absoluta necessidade de um saber científico era encarado como crucial. O uso da perspectiva nas criações visuais, o acto dos artistas chamarem a si a matemática continha implícita a mensagem de que, tal como a própria matemática – essa sim, considerada entre as disciplinas liberais –, também a pintura se construía segundo pressupostos científicos. Leonardo da Vinci foi um dos mais acérrimos defensores da inquestionável importância que a matemática representava para uma boa prática da pintura: “(...)A prática deve fundar-se sempre numa teoria correcta e a perspectiva é a guia e a via para chegar a este estado de coisas; sem isto nada pode fazer-se bem no campo da pintura (...)”¹⁰⁶. Seguindo a explanação de Blunt, citamos outra passagem de Leonardo onde este menciona as nobres qualidades da matemática, bem como à sua relação com a perspectiva:

“(...) Entre todos os estudos de causa e razão naturais, o da luz é o que mais deleita o espectador; e entre os rasgos essenciais das matemáticas é a certeza das suas demonstrações que, acima de tudo, tende a elevar o espírito do investigador. Em

¹⁰⁶ BLUNT, cit. p. 67 (citando RICHTER, J. P. *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Londres, 1880-91)

consequência, deve-se preferir a perspectiva a todos os discursos e sistemas do saber humano (...)”¹⁰⁷.

È de salientar que, ainda que lutando por um objectivo comum – a inclusão dos seus ofícios no restrito grupo das artes liberais –, existia uma certa rivalidade entre arquitectos e pintores. Uma das razões apontadas por Blunt na obra atrás citada é a de que os arquitectos reclamavam em seu favor o facto de já Vitruvio haver notado que o conhecimento de outras formas de saber era desejado para um bom arquitecto, ao passo que os pintores apenas recentemente haviam sentido essa necessidade.

Mas nem só de comparações forçadas com os arquitectos se alimentava a ambição dos pintores: a equiparação aos poetas era, igualmente, almejada. Aqui, a evocação do facto da pintura e da escultura serem artes, eminentemente, manuais constituía um ponto contra as suas aspirações. A pintura e a escultura eram frequentemente vistas como trabalhos ou ofícios mais indicados para praticantes ignorantes. A quem apresentava tais preconceitos, Leonardo ripostava do seguinte modo: “ (...) Se a chamam mecânica porque, em primeiro lugar, é manual e porque a mão produz o que a imaginação quer, vocês, os escritores, também escrevem com a pluma, por meio de um trabalho manual, o que o vosso espírito concebe (...)”¹⁰⁸. Para Leonardo, a pintura podia almejar atingir a mesma elevação moral que a poesia, ainda que usando métodos diversos: o facto de á pintura ser permitida a representação do movimento e das expressões faciais era uma mais valia á qual a escrita não podia aceder.

Estes e outros argumentos fizeram, ainda que lentamente, com que a pintura e a escultura fossem aceites como artes liberais. Mas, depois desta batalha conquistada, outras haveria para travar. E dentro das agora artes liberais, qual era a mais livre e mais nobre, a pintura ou a sua rival, a escultura? De modo a responder a esta questão, novas rivalidades nasceram no seio das novíssimas artes liberais.

¹⁰⁷ BLUNT, cit. pág. 67, (citando RICHTER, *op. Cit.*, I, § 13)

¹⁰⁸ BLUNT, cit. p. 67, (citando RICHTER, *op. Cit.*, I, § 654)

Tal como acontecera nos debates que opunham poesia e pintura, quando se trata de comparar a última com a escultura, será em nome dela que Leonardo alinhará. Por exemplo, argumentando que a pintura tem uma maior capacidade descritiva. Ao que os escultores ripostavam, dizendo que a escultura apresenta, de facto, as três dimensões e já a pintura se limita a uma pálida imitação. Sempre à altura dos argumentos de terceiros, Leonardo defendia a sua arte dizendo que essa imitação se apreende por meios intelectuais, logo mais elevados que os da escultura que se matinha ao nível da materialidade. Outro dos pontos nos quais pintores e escultores divergiam era no que concernia à dificuldade de cada uma das suas artes: os escultores, invariavelmente, diziam que se batiam com muito maiores dificuldades no desempenho da sua arte. Obviamente, sendo intrinsecamente diversas na sua especificidade, as dificuldades por cada uma apresentadas teriam de ser igualmente diferentes. Surgem então modos de avaliar os diferentes níveis de dificuldade, nomeadamente as dificuldades manuais e intelectuais. À primeira vista, quem levaria a melhor seriam os escultores, pois a luta travada com a pedra é, inegavelmente, mais árdua que aquela com que se debate o pintor. Mas a sua batalha também pode ser considerada menos nobre, pois tem lugar na pura materialidade, ao passo que o pintor se bate com outro género de questões mais elevadas – leia-se intelectuais e já não puramente materiais – como por exemplo a correcta utilização das leis da perspectiva. Assistia-se como que a uma defesa da superioridade do intelecto sobre o manual. Ainda a este título, Leonardo estabelece uma comparação entre o labor do pintor e do escultor, enaltecendo as virtudes do primeiro, referindo-se à indumentária e ao estilo de vida que só uma arte superiormente livre e nobre poderia proporcionar:

“(…) O pintor está sentado comodamente diante da sua tela e, bem vestido, manuseia um pincel ligeiro e cheio de belas cores. Pode vestir-se tão bem quanto deseje e a sua casa pode estar limpa e repleta de belas pinturas. Amiúde, trabalha ao som de música

ou escutando a leitura de belas obras. E pode escutar tudo sem que o som dos maços ou outro ruído venha interrompê-lo (...)”¹⁰⁹.

Com a amenização destas rivalidades, nasce a ideia das Belas Artes e tanto o pintor, como o escultor ou o arquitecto passam a ser reconhecidos como membros de pleno direito da sociedade humanista e as suas práticas artísticas são definitivamente afastadas de qualquer concepção puramente mecanicista. A arte passa a ser então encarada como estando a salvo de qualquer conotação utilitária, destinando-se simplesmente a enaltecer o espírito e elevar a mente dos homens. Como resultado da alteração do seu estatuto social, o artista, quer seja pintor, escultor ou arquitecto passa então a gozar de uma muito maior liberdade de criação. A extinta agregação dos produtores de arte em grêmios é desta alteração de estatuto uma consequência da maior relevância.

Uma das repercussões imediatas destas alterações foi sentida no público apreciador de pintura. Note-se que não queremos aqui referirmo-nos apenas ao apreciador no sentido do conhecedor, mas sim a todo e qualquer cidadão que, inadvertidamente que seja, frui da observação de uma pintura. A este respeito, Leonardo nota que prefere trabalhar a pensar num público instruído, em detrimento daqueles que pintam tendo em vista uma plateia de ignorantes. Com o florescimento dos tratados e de outros escritos de e sobre arte, dá-se um acréscimo a todos os níveis assinalável de instrução artística. A partir de então os pintores não se limitariam já a um público exclusivamente constituído por representantes da igreja ou por nobres, que muitas vezes encomendavam a realização das obras e que posteriormente as iriam avaliar. Era uma espécie de circuito fechado que começava a deixar de ter lugar. Todas estas modificações operaram no sentido de produzir uma mudança significativa no paradigma da pura criação. O artista era, agora, muito mais livre para criar, ainda que o sistema das encomendas se mantivesse em actividade. Este foi também o tempo do surgimento da necessidade de um ensino diferente do então

¹⁰⁹ BLUNT, cit. pág. 72 (citando LUDWIG, *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, de Eitelberger., § 36)

praticado e que se baseava nos grémios. Começam então a surgir as primeiras academias. Estes serão assuntos de outros capítulos.

De um modo geral, o que opunha essencialmente a pintura e a escultura, bem como as artes mecânicas e as artes liberais era uma luta entre o uso do intelecto e do manual. Podemos aqui entrever como a dialéctica interior / exterior é uma questão profundamente enraizada em qualquer discussão que se trave no seio da problemática da arte, quer falemos da sua produção, recepção ou fruição. De um modo sucinto, o intelecto corresponderia ao interior e o manual ao exterior.

1.9 - As relações comerciais entre artistas e patronos

No que à alteração dos padrões de relacionamento entre artistas e patronos, verificada durante a época Renascentista diz respeito, podemos verificar como as significativas mudanças de estatuto dos artistas também aqui se reflectiram de um modo relevante. O facto do artista passar a ser detentor de uma maior liberdade, de uma maior autonomia criativa, leva-nos a conduzir a nossa classificação no sentido do interior: se o artista tem mais liberdade, não se limitará a executar o que lhe é pedido pelo patrono, acrescentando ou omitindo determinados elementos sempre que o seu interior nesse sentido o incite. Contudo, mesmo nesta situação que em tudo parece não oferecer uma resistência significativa no que à sua classificação interior diz respeito, podemos detectar um residuo da natureza híbrida que até aqui temos vindo invariavelmente a registar. Ainda que a última palavra seja dada ao interior, as obras produzidas sob este regime não podem ainda ser consideradas completamente interiores, pois o ponto de partida tem a sua génese na vontade ou intenção do patrono.

Como que espelhando as alterações verificadas no que concerne ao estatuto do artista no seio da sociedade renascentista, as relações entre estes e os seus patronos

foram igualmente alvo de profundas transformações. Para uma melhor compreensão destas complexas relações – nomeadamente no aspecto comercial, mas não só – talvez seja indicado passarmos em revista alguns dos pressupostos que estão na base da sua estrutura e funcionamento. A razão da inclusão de um capítulo dedicado a esta questão no presente estudo, deve-se á nossa crença na importância crucial que o factor económico desde sempre desempenhou no seio das relações de criação / produção, distribuição e fruição da obra de arte.

As guildas, *Arti*, começaram a ganhar um peso e um estatuto na hierarquia profissional e social aos quais era praticamente impossível escapar. Todos os que queriam usufruir de direitos cívicos tinham que estar enquadrados na guilda á qual a sua profissão dizia respeito. As regras criadas para o bom funcionamento interno das guildas foram sendo desenvolvidas durante a primeira metade do século XIV e muitas permaneceram imutáveis durante mais de cem anos. Contudo, a época de ouro das guildas teve lugar durante o século XIV e a primeira metade do século seguinte. Segundo Margot e Rudolf Wittkower¹¹⁰, as primeiras guildas de pintores foram fundadas em Itália: em Perugia em 1286, em Veneza em 1290, em Verona em 1303, em Florença em 1339 e em Siena em 1355, sendo que muitas mais se seguiram durante o decorrer do século XIV. Ainda segundo os Wittkower, os países do norte assistiram ao nascimento e implementação das guildas um pouco mais tarde: Guent em 1338, Praga em 1348, Frankfurt em 1377 e Viena em 1410. Apesar de proporcionarem alguma estabilidade aos seus membros, bem como certas regalias, as guildas impunham por demais a sua vontade e as suas rígidas regras aos seus protegidos. A título de exemplo, todas as obrigações religiosas, a educação dos aprendizes, os contractos de trabalho e as relações com os patronos eram estritamente controlados pelas guildas. As guildas podiam, por exemplo e se assim o entendessem, destruir obras consideradas indecentes e conseqüentemente punir os seus os criadores. Era, portanto, muito difícil um artista manter alguma espécie de

¹¹⁰ WITTKOWER, Margot and Rudolf, *Born under Saturn – The Character and Conduct of Artists*, ed. New York Review of Books, New York, 2007, p. 9

independência criativa, sujeito que estava a todas as restrições impostas pela sua guilda. O caso de desobediência à guilda protagonizado por Brunelleschi, no qual o artista se recusou a pagar o seu contributo à instituição sendo por isso castigado (foi preso e onze dias depois libertado), acabando por sair deste episódio vitorioso, teve uma importância capital no processo de libertação do artista face às exacerbadas imposições das guildas.

Um dado podemos tomar por adquirido: não obstante todos os defeitos que às guildas possam ser apontados, os problemas surgidos entre artistas e patronos assumiram uma natureza completamente diferente da encontrada depois da sua extinção. A emancipação do artista implicou um acréscimo de novas e progressivamente mais complexas questões, tanto de ordem criativa como comercial. Investido do seu novo estatuto, o artista encontrava-se agora numa posição de força para discutir com o seu patrono, deixando para trás os tempos em que se limitava a receber e executar ordens providas como que de uma entidade superior à sua própria. Mas atentemos mais detalhadamente no que realmente se passava então.

A um mestre que decidia ganhar a sua vida através da arte, duas vias eram oferecidas: Podia, por um lado, abrir um atelier – o que normalmente acontecia por via de uma herança, fazendo com que o artista em questão prolongasse uma tradição familiar –, ou por outro lado podia tentar encontrar um patrono – situação esta favorecida pelo aumento do número de pequenas cortes com crescentes ambições de luxo e bem estar. Começemos pela primeira hipótese, o atelier. A manutenção de um atelier ou oficina estava fortemente vinculada às tradições medievais e assim continuaram por bastante tempo. A dimensão das próprias oficinas, bem como o número de empregados variava consoante as necessidades do mestre: desde as mais modestas, com apenas um ou dois aprendizes até outras de mais ambiciosas dimensões onde se chegava a empregar dez, quinze ou um número ainda maior de aspirantes a mestre. Geralmente era o mestre que pagava os ordenados dos seus assalariados, mas casos houve – por exemplo o de Bernini, cujo atelier foi um dos mais grandiosos de que há registo – em que os vencimentos estavam garantidos pela igreja.

Na outra via, a dos pintores de corte, a sorte dos artistas era, por assim dizer, mais estável. Recebiam um salário fixo, um tecto, comida e podiam ainda contar com certos prémios depois da produção de um trabalho considerado importante. Este era o lado mais apelativo desta espécie de emprego. A outra parte, ditava que o pintor deveria realizar o que quer que fosse que o seu patrono desejasse, ficando deste modo a liberdade artística aparentemente posta de lado. Era ainda sua obrigação dedicar-se a vários géneros de decorações festivas e cénicas, tais como figurinos e cenários para teatro ou simples entretenimento. Para além de tudo isto, ao pintor de determinada corte não era permitido aceitar trabalho provindo de outros patronos. De um modo geral, esta era uma situação com algumas vantagens, como sejam a segurança económica e os privilégios de viver rodeado de uma considerável mordomia, mas não obstante tudo isto, o pintor de corte não passava de um servo do seu patrono.

Para além destes dois modos de subsistência mais usuais, havia na altura uma espécie de ajudas que podemos aproximar às actuais “bolsas de criação”. Estes suplementos monetários provinham maioritariamente de fundos públicos e clericais e eram igualmente atribuídos a poetas e académicos.

Fruto imediato do crescente prestígio do qual os nomes dos artistas começaram a ser alvo foi a valorização económica das assinaturas, isto é, a valorização das obras individuais dos grandes mestres. Esta mudança proporcionou o aparecimento de uma nova profissão, a de vendedor de arte, que passou a ser uma espécie de terceira força entre o artista e o patrono. Sobretudo na Holanda, onde as grandes encomendas públicas rareavam, alguns artistas tiveram que se submeter a contratos no mínimo desprestigiantes para o seu bom nome. A falta de escrúpulos destes emergentes comerciantes fazia com que esperassem pelo momento em que um determinado mestre se encontrava em grande necessidade económica, para então lhe comprar trabalhos por preços ridiculamente baixos. Estes mesmos trabalhos eram posteriormente vendidos por valores muito mais elevados. Outros artistas viam-se obrigados a vender as suas pinturas em feiras e mercados de rua. As guildas ainda em funções tentaram regulamentar a venda de obras de arte e organizar leilões, mas

obtiveram pouco êxito. Muitos artistas encontraram-se na eminência de arranjar uma segunda ocupação que lhes permitisse garantir um sustento. Particularmente entre os holandeses, esta não era uma situação anormal, sobretudo quando a oferta excedia em larga medida a procura.

1.10 - O impacto das reformas religiosas na produção artística

A natureza da influência das reformas religiosas na prática pictórica da época renascentista tem de ser, inevitavelmente, analisada nas suas diversas feições. Isto é, como atrás foi já demonstrado, a dialéctica interior / exterior no espaço da pintura assume variadas feições ou manifesta-se sob diversos aspectos, conforme os contextos. No que ao impacto das reformas religiosas diz respeito, um aspecto nos parece da maior relevância e será por ele que iremos iniciar a nossa análise: a iconoclastia imposta por, entre outros, Calvino.

Uma das razões principais para a radical posição de Calvino no que à produção e fruição de obras de arte religiosa diz respeito, consiste na crença segundo a qual seria inadmissível aceitar que algo com existência no mundo material (uma pintura, por exemplo) pudesse sequer ostentar em si a possibilidade de representar Deus, na sua imaterialidade e essencialidade.

Logo aqui podemos detectar uma manifestação de uma das feições da dialéctica interior / exterior: a pintura seria a tentativa exterior e visível de representar Deus que, sem existência na ordem do visível, seria interior. Seguindo esta ordem de ideias, podemos afirmar que, para Calvino, o interior não é passível de gizar qualquer espécie de manifestação exterior.

E aqui deparamo-nos com uma nova perspectiva de avaliação das implicações da dialéctica que nos propomos estudar: a iconoclastia apresenta-se como a radical falência da pintura por não considerar a manifestação exterior digna de representar o

interior. Daqui podemos então concluir que, sob a iconoclastia, a dialéctica interior / exterior não chega sequer a ter uma manifestação palpável, pois a incompatibilidade dos dois pólos da nossa dialéctica assume aqui proporções de tal modo antagónicas, que o confronto não chega sequer a ter lugar, não resultando daqui nem uma avaliação de natureza interior, exterior ou impura. A iconoclastia anula, portanto, a dialéctica que nos propomos estudar.

Já outra das feições que a dialéctica interior / exterior assumiu durante as implicações que as reformas religiosas constituíram foi, esta sim, de natureza novamente impura. As convulsões internas da igreja implicaram, em vários casos, a cessação de um patronato que havia sido até então senão o mais relevante de todos, (estas convulsões, bem como as consequências que daqui resultaram na produção pictórica de então, serão analisadas com maior profundidade mais à frente). Ora, esta completa ou em alguns casos parcial cessação de encomendas aos artistas por parte da igreja, resultou na perda de uma importante fonte de trabalho e rendimentos para muitos pintores. Daqui resulta que uma das vias de sobrevivência encontrada foi a da especialização. O que quer isto dizer? Muitos dos artistas que viram o volume de encomendas por parte da igreja diminuir drasticamente ou mesmo cessar por completo, encontraram-se na iminência de procurar fontes alternativas de sustento. A pintura de paisagens e de retratos foi uma dessas vias.

Mas atentemos no que estas alterações económicas e criativas têm de estritamente relacionado com a discussão da dialéctica que ocupa o nosso estudo. Para tal, analisemos o que se passava antes da reforma e o que começou depois desta a verificar-se. A encomenda de uma obra de cariz religioso por parte da igreja, não deixa de ser uma encomenda. Ora, isto implica (como verificámos no ponto anterior) que o artista parte do exterior (o pedido do patrono), acrescenta-lhe algo de seu, algo de interior (o trabalho verdadeiramente criativo que é possível acontecer sobre uma construção com origem no exterior) e o resultado salda-se, mais uma vez, numa produção impura, ainda que tendencialmente mais virada para o interior, pois o exterior do qual se parte é também e paradoxalmente, interior.

Com a alteração que dita o crescente interesse pela produção de pinturas de paisagem enquanto género autónomo (e não já restrito ao “preenchimento do fundo” da pintura), a natureza das obras produzidas por estes artistas sofre uma significativa alteração. De que modo? Imaginemos uma encomenda de uma pintura de paisagem: a natureza desta obra será em tudo igual à encomenda efectuada pela igreja para uma obra de cariz religioso; o resultado final continuaria a ter numa natureza mista mas, desta vez, com tendência par o exterior. A alteração em relação à encomenda da igreja fica aqui a dever-se ao facto se verificar uma diferença significativa na natureza da proveniência da encomenda: a religiosa tem origem no invisível e a paisagem na ordem do visível. Ainda que, em ambos os casos, o artista crie a partir de algo que lhe é exterior (uma encomenda de um outro), as diferentes proveniências desse “algo exterior” constituem uma diferença que se manifesta no resultado final.

Como é sabido, o principal patrono do artista medieval havia sido a igreja, seguido da realeza e da nobreza. Com o continuo crescimento das cidades, uma verdadeira cultura cívica começou a tomar forma, abrindo assim todo um rol de novas possibilidades de trabalho para arquitectos e artistas.

Mas nem tudo era composto de facilidades, pois com o advento da Reforma Protestante, a situação de muitos artistas sofreu um violento volte-face.

Como é sabido, as noventa e cinco teses escritas e afixadas por Martinho Lutero, um Monge Agostiniano, em protesto contra o que ele considerava o declínio moral da igreja, beneficiaram de uma extraordinária e relativamente rápida divulgação, sobretudo devido á invenção de Guttemberg. Os retratos de Lutero segurando devotamente uma biblia, massivamente difundidos, tornaram-no numa celebridade e contribuíram em grande medida para uma mais eficaz difusão das suas doutrinas. Assim, o movimento protestante espalhou-se rapidamente. Em Zurique foi Huldrych Zwingli quem maior influência exerceu, ao passo que em Genebra esse papel foi desempenhado por João Calvino.

De entre os reformadores, apenas Calvino se assumiu como absolutamente iconoclasta. A velha questão sobre o estatuto de símbolo ou ídolo que devia ser atribuído às obras de arte religiosas voltou a estar na ordem do dia, pois tanto Lutero

como Zwingli permitiam o aparecimento de obras de arte, desde que estas não servissem propósitos de adoração.

A ténue linha que separa o uso e o abuso das imagens religiosas passou a ser debatido não apenas por católicos mas, daqui em diante, também por protestantes. A grande maioria dos líderes revoltosos era extremamente puritano, alguns deles chegando mesmo ao ponto de exigir não apenas a completa remoção de obras de arte das igrejas, como também a sua destruição em praça pública. Tendo em conta estas extremadas posições e atitudes – e lembrando o facto de que a igreja havia sido desde há largo período de tempo o principal patrono dos artistas –, foi no mínimo inusitada a posição tomada por muitos artistas, que se assumiram como seguidores de tais doutrinas e políticas de destruição de toda e qualquer obra de arte sacra. Existem, inclusive, relatos da satisfação com que os artistas se entregavam a tão extraordinário exercício, pois não raras vezes eram os próprios artistas a destruir o seu trabalho.

Não é exagerado afirmar que a vitória da reforma representou, em muitos casos, a cessação do patronato da igreja, estendendo-se muitas vezes essa crise aos patronos não directamente afectos à igreja, pois desde essa altura tornou-se extremamente difícil para artistas católicos receberem encomendas de patronos protestantes, o mesmo se verificando no sentido oposto. A posição mais inteligente para o artista de então parecia ser, à primeira vista, não alinhar (pelo menos, não explicitamente) por qualquer uma das facções; mas tal posição não era também plenamente possível.

Numa das duas facções que inicialmente se opuseram à arte religiosa (dentro do catolicismo) podemos encontrar Erasmo, que reconhecia a utilidade das imagens impressas na Bíblia, de modo a proporcionar uma mais ampla divulgação das histórias contadas pelo livro sagrado, sobretudo junto dos iletrados. Contudo, temia a possibilidade de essas mesmas imagens se transformarem em objectos de culto, precisamente junto dessa porção da população. Havia, portanto, entre os católicos algum receio e contenção, mas exceptuando algumas posições mais extremadas, a situação era de algum modo tolerante para com a produção e proliferação de imagens religiosas.

Já do outro lado (o dos protestantes), as coisas se passavam de modo bastante distinto, pois alguns dos nomes mais sonantes deste lado da barricada, tais como Calvino, e Karlstadt não cediam um milímetro que fosse nas suas absolutas posições iconoclastas. Para eles era impensável servir-se de algo material (exterior) para representar o imaterial (interior), pois qualquer representação de Deus não conseguiria nunca transmitir a sua essência.

Ainda que diferindo em grau de intensidade de cidade para cidade, a influência da Reforma Protestante na produção artística da altura fez-se sentir de modo mais decisivo nos países do norte da Europa do que em Itália. Em Zurique, por exemplo, as autoridades civis fecharam igrejas e ordenaram a remoção das obras consideradas ofensivas. Os objectos de metal eram fundidos para posterior reutilização e os restantes eram literalmente destruídos¹¹¹. Algumas cidades, tais como Bruges e Bruxelas, tentaram proteger as suas igrejas, á medida que as notícias de destruição causadas pelas explosões iconoclastas iam sendo difundidas. Em certos casos foram bem sucedidas.

No Concílio de Trento, cuja sessão final se realizou em Dezembro de 1563, debateram-se várias doutrinas de modo a clarificar a posição oficial da igreja numa série de assuntos. De um modo geral, reafirmou-se a posição histórica da igreja, que saiu em prol da defesa da arte religiosa, ainda que respeitando determinadas regras de procedimento. Reconheceu-se o valor inestimável que as imagens detinham no sentido de promover uma conduta adequada e um reavivar da memória para os assuntos de Deus.

A iconoclastia dizimou grande parte da memória e património culturais. Mesmo entre os católicos, todas as discussões em torno da arte religiosa desencorajaram o patronato privado, que vinha ganhando terreno até todas estas manifestações de revolta começarem a ganhar forma.

¹¹¹ SMITH, Jeffrey Chipps, *The Northern Renaissance*, ed. Phaidon Press Limited, London, 2004, p. 363

Como conclusão para este assunto, citamos Jeffrey Chipps Smith que, no seu livro sobre o Renascimento no norte da Europa nos fala do impacto da Reforma nos seguintes termos:

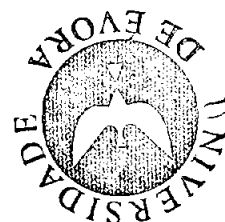
“(...) Colocando este assunto sob uma outra perspectiva, consideremos o quão diferentemente nós avaliariamos a Renascença em Itália se três quartos da sua arte religiosa anterior a 1520 tivesse sido destruída; ou se a arte de Milão tivesse sobrevivido mas a Florentina não. De modo similar, quão diferente teria sido o seu futuro percurso artístico se a maioria dos edifícios e decorações da igreja, especialmente em cidades como Roma, tivessem cessado por cinquenta ou sessenta anos a meio do século?

Ainda que tais questões sejam hipotéticas para Itália, as suas implicações foram bastante verdadeiras no Norte da Europa(…)”¹¹².

1.11 - O aparecimento das Academias e as relações entre mestre e discípulo

Parte do que se disse acerca da génese daquilo que podemos apelidar de história da arte, serve para a análise acerca do aparecimento das academias e das relações entre mestre e discípulo. Ainda que, ao falarmos da relação mestre / discípulo no ponto precedente, a hipótese analisada versasse uma situação na qual o discípulo apenas teria contacto com os ensinamentos do mestre através da leitura dos seus escritos e/ou da observação da sua obra e à partida a Academia proporcione uma relação a *viva voce* entre estes dois intervenientes, as observações efectuadas mantêm-se, no essencial.

¹¹² SMITH, cit, p. 380



Assim, o aspecto primordial a destacar aqui será o enfraquecimento da força criadora que uma influência em demasia pode representar. Isto é, um discípulo que se dispõe a frequentar uma academia, a fim de estudar com determinado mestre, corre o risco de silenciar a sua voz (interior), passando a escutar apenas e só a voz do mestre (exterior). Visto desta forma, algo redutora e até simplória, a questão parece à partida arrumada: a natureza da arte que sai das academias filia-se no exterior devido à pesada influência e/ou autoritarismo que a presença do mestre representa, para o inexperiente discípulo. Mas, mais uma vez, reconhecemos como a situação comporta um muito maior grau de complexidade do que um primeiro olhar pode sugerir.

Como veremos mais à frente, um dos princípios fundamentais das novas academias é da defesa da ideia da arte enquanto uma das áreas do conhecimento científico, o que continua a corroborar a nossa formulação inicial acerca da natureza exterior dos ensinamentos proferidos nas academias, bem como dos resultados práticos que dessa interação entre mestre e discípulo poderiam resultar. Contudo, se compararmos as novas academias com as antigas e ultrapassadas guildas, o grau de liberdade e possibilidade de criação nas primeiras é incomparavelmente superior.

Por outro lado, o facto das academias não ministrarem exclusivamente ensinamentos de ordem técnica e prática, mas pelo contrário contemplarem igualmente a aprendizagem de outras disciplinas de cariz mais teórico e filosófico (ensinamentos esses, aliás, já contemplados por Alberti no seu *De Pictura*, quando se refere aos requisitos necessários ao jovem aprendiz da nobre arte da pintura), pode ser visto como uma espécie de contraponto à hipotética rigidez dos ensinamentos do mestre. E isto de que forma? Se o produto final da aprendizagem numa academia se saldar no conjunto, elaborado pelo discípulo, dos ensinamentos proferidos por vários mestres e acerca de diversas disciplinas, a possibilidade de surgirem novas interpretações desses mesmos ensinamentos aumenta exponencialmente.

Ou seja, ainda que os diversos constituintes de uma interpretação do que pode ser a pintura (evidentemente, com resultados quer práticos, quer teóricos) surjam, todos eles, do exterior – as diferentes disciplinas ministradas na academia, por diversos mestres -, a forma de os organizar e de assim criar uma nova leitura, fica a cargo do

discípulo. O mesmo não aconteceria (ou pelo menos o grau de probabilidade de tal acontecer seria infinitamente menor) se o discípulo contasse exclusivamente com os ensinamentos de um único mestre, pois nesta situação o discípulo ver-se-ia na iminência de respeitar e conseqüentemente não contrariar a comprovada sabedoria do seu único mestre. Resumindo, voltamos a depararmo-nos com a “natureza híbrida”, que tanto deve ao interior como ao exterior.

O surgimento daquilo que podemos apelidar movimento acadêmico dá-se na segunda metade do século XV, em Careggi, perto de Florença. Na Academia Platónica de Ficino, começaram a ter lugar uma espécie de reuniões informais, onde se discutia mais filosofia do que arte ou teoria da arte. Contudo, devemos a Vasari a criação da academia que viria a ser uma das primeiras a ser assim apelidada. É conhecida a apetência do seu criador pelo prestígio intelectual e, conseqüentemente, profissional que ambicionava para a carreira artística. Foi em 1563 que fundou a *Accademia del Disegno*, apadrinhada por sonantes nomes quer da sociedade, quer da arte, tais como o Duque Cosimo de' Medici e Miguel Ângelo.

De entre muitas outras, uma diferença fundamental há a salientar entre as antigas guildas e as actuais e modernas academias: enquanto as primeiras protegiam os interesses económicos dos seus membros, salvaguardando-os da competição estrangeira, as segundas deviam dar as boas vindas a todos os interessados, independentemente da sua nacionalidade, chegando até a promover a interacção de diferentes culturas. Assim, um dos princípios fundadores da academia era o seu apoio à excelência dos alunos que a frequentavam, em detrimento da protecção corporativa.

Apesar de não ter sido a primeira, a *Accademia di San Luca* em Roma, tornou-se no modelo adoptado por todas as vindouras academias de arte espalhadas pela Europa: em França foi fundada em 1648 a *Académie Royale*; na Alemanha abriram cinco academias durante o período compreendido entre 1650 e 1750; já os ingleses teriam de esperar até 1768 pela criação da *Royal Academie*. Contudo, é impossível afirmar que as novas academias suplantaram satisfatoriamente as antigas oficinas. A título de exemplo podemos referir que no tardio ano de 1756, na Alemanha, as

guildas detinham ainda o poder suficiente para impedir de exercer a profissão de pintor a quem não detivesse o termo de aprendizagem.¹¹³

De um modo geral, podemos dizer que nas academias não se ensinava apenas arte e técnica, pois estas proporcionavam a ensinamentos sobre arte enquanto parte integrante de um conhecimento científico. Ser académico, ou de algum modo fazer parte da academia era um estilo de vida. As palavras proferidas por Federico Zuccari, a 14 de Novembro de 1593, no discurso inaugural da Academia Romana – da qual foi o fundador e primeiro presidente –, podem elucidar-nos sobre o perfil dos ensinamentos ali dispensados: o mestre pretendia que os seus jovens alunos demonstrassem

“(…) um coração bondoso, boas maneiras e civismo e acima de tudo, demonstrar prudência nas acções e procedimentos, reverência e obediência aos superiores, afabilidade e cortesia para com os seus pares, benevolência e amabilidade para com os seus inferiores. Aconselhava, igualmente, os seus alunos a não cederem a caprichos extravagantes e a dizerem não a uma vida dissoluta e extravagante.(…)”¹¹⁴

No capítulo que se segue, empreenderemos a análise de textos sobre obras de pintura do Renascimento. A escolha, como todas as escolhas, implica desde logo uma intenção da parte de quem a efectua. Uma vez que não nos julgamos cientificamente habilitados para analisar directamente – trazendo desse modo algo de verdadeiramente novo aos estudos sobre o assunto – obras de pintura do Renascimento, a nossa intervenção irá no sentido de estudar textos que na nossa perspectiva mais se aproximam da dialéctica que aqui abordamos. Como no início se disse, a dialéctica interior / exterior pode assumir diversas feições e precisamente nesse sentido tentaremos trazer a discussão vários textos que versam algumas delas.

¹¹³ WITTKOWER et al., cit, p. 233

¹¹⁴ WITTKOWER et al., cit, p. 233

1.12 - Implicações exteriores no interior do plano: a perspectiva e a composição

Neste momento do nosso estudo alteramos, mais uma vez, o ponto de vista através do qual analisamos a dialéctica interior / exterior. Desta feita, colocamo-lo inicialmente entre o mundo exterior – a nossa realidade visível – e o mundo do quadro ou, melhor dizendo, o plano pictórico. Procuraremos mostrar até que ponto a descoberta da perspectiva linear e da composição, que mais não são que ‘implicações exteriores’ ao plano do quadro, alteraram o que se passa no ‘interior do plano’.

No seio do estudo da perspectiva, encontramos o que pode ser encarado como uma outra feição da dialéctica por nós estudada. Atentando no incontornável estudo de Erwin Panofsky *A perspectiva como forma simbólica*¹¹⁵, podemos facilmente intuir como a perspectiva encerra o que poderemos apelidar “identidade impura”. Isto é, por um lado ela apresenta uma base geométrica científica e consiste na representação objectiva do espaço (o que, no seio da nossa problemática representaria o exterior) mas por outro – e isto é a ‘forma simbólica’ de que nos fala Panofsky – ela é uma “iconografia do espaço, que não difere substancialmente da iconografia do Omnipotente ou da Trindade”¹¹⁶ (esta seria a representação do interior, segundo o ponto de vista por nós adoptado).

Se analisarmos friamente o que esta descoberta representou para os pintores do século XV, facilmente chegamos à conclusão de que não foi mais que um, sem dúvida importante, desenvolvimento técnico que permitiu aos artistas de então representarem com uma maior eficácia ilusionista as três dimensões dentro de um plano a duas dimensões. Roger Bacon, um filósofo Franciscano do século XII cujas

¹¹⁵ PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. ed. Edições 70, Lisboa, 1999

¹¹⁶ ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio, *Guia da História da Arte*, ed. Editorial Estampa, Lisboa, 1992, p. 39

ideias tiveram grande influência no século XV, disse que “os artistas deveriam conhecer a geometria, pois assim podiam tornar literal o sentido espiritual”.¹¹⁷

O estudo acerca do exacto momento da descoberta da perspectiva continua a despoletar acesas contradições e controvérsias. Antes de uma aproximação à história da sua descoberta, passemos em revista alguns dos procedimentos utilizados pelos artistas no sentido de representar convincentemente um espaço a três dimensões, antes de a perspectiva linear ser posta em prática.

Obviamente, os artistas anteriores ao século XV sabiam o caminho para aceder a truques ilusionistas que proporcionavam a ideia de uma correcta e convincente representação do espaço tridimensional. As suas práticas eram baseadas não em tratados e teorias abstractas, mas na observação directa e empírica.

Já em 1390, Cennino Cennini, no seu *Il Libro dell'Arte*, faz advertências nesse sentido:

“(...) As modelações que se fazem no topo do edificio devem declinar desde a aresta perto do telhado; a modelação no meio dos edificios, a meio da fachada, deve ficar ao mesmo nível; a modelação na base do edificio deve subir, no sentido oposto à modelação superior, que declinava (...)”¹¹⁸

Ainda que seja provável que os artistas de então seguissem alguns dos ensinamentos de Cennino Cennini, convém voltar a reforçar a ideia de que estes artistas não procuravam recriar um sentido abstracto do espaço, mas apenas procuravam o melhor veículo para representar convincentemente objectos tridimensionais.

Na pintura do século XV, as paisagens constituíam um dos mais intrincados problemas de tradução do espaço tridimensional para as duas dimensões, sobretudo

¹¹⁷ **WOODS, Kim W**, *Making Renaissance Art*, ed. Yale University Press, New Haven and London in Association with The Open University, 2007, p. 63

¹¹⁸ **CENNINI, Cennino**, *The Craftsman's Handbook - "Il Libro dell'Arte"*, p. 57

devido à ausência de linhas ortogonais com que estas se apresentavam. Contudo, os artistas arranjam soluções que, de algum modo, contornavam esses obstáculos. A título de exemplo, podemos falar da divisão do espaço pictórico em vários planos, de uma fonte de luz clara e consistente – a qual, aliada à consequente distribuição de sombras próprias e projectadas, contribuía fortemente para reforçar um aspecto geral de correcção - ou ainda da representação de figuras e objectos directamente relacionadas entre si em termos de escala. Fica, portanto, clarificado que a perspectiva linear ou de um só ponto de fuga não era a única forma dos artistas do século XV representarem convenientemente a tridimensionalidade no plano do quadro.

Filippo Brunelleschi é habitualmente apontado como o pai da perspectiva de um só ponto de fuga. Segundo o seu biógrafo António Manetti, Brunelleschi empreendeu duas pinturas experimentais, se assim lhes poderemos chamar, nas quais jogava com a posição do observador, a fim de obter os resultados pretendidos.

Para que a sua experiência tivesse sucesso, o observador teria de estar situado num determinado local e daí olhar só com um olho, através de um pequeno buraco que o arquitecto havia previamente delimitado.

Referimo-nos a Brunelleschi como ‘o arquitecto’ pois, como nota Kim W. Woods em *Making Renaissance Art*, este é um trabalho ou uma experiência mais digna de um arquitecto que de um pintor. Ou seja, quem falou mais alto neste caso específico, foi o Brunelleschi arquitecto. Estas duas pinturas consistiam em representações de edifícios religiosos situados em Florença. A fim de obter os resultados pretendidos com este trabalho, autor encontrava-se a cerca de 180 cm dentro da porta principal de um desses edifícios (uma catedral) e daí pintou a vista que obtinha do baptistério a partir dessa dessa posição. A meio do painel – plano do quadro – inscreveu um buraco que coincide precisamente com o ponto de fuga, que como é sabido e por sua vez, converge com a linha de horizonte do observador. A fim de ver a pintura, o observador teria de olhar através do buraco.

Ainda que a eficácia da descoberta de Brunelleschi tenha ficado assim comprovada, a utilização mais generalizada da perspectiva de um único ponto de

fuga, só mais tarde teve lugar. Mais precisamente a partir da publicação do famoso tratado de Alberti, a meio da década de 1430, pois Brunelleschi não deixou os seus ensinamentos por escrito. O arquitecto e teórico da Renascença julgava que as novas descobertas não deveriam ser difundidas abertamente, mas sim apenas para aqueles que amassem e compreendessem verdadeiramente as ciências.

Contudo, artistas houve que compreenderam imediatamente o alcance das implicações que tal descoberta consigo acarretava. Entre eles, podemos destacar Donatello e Masaccio. Do primeiro chega-nos um exemplo que ilustra na perfeição o que atrás se disse acerca da dificuldade acrescida que a paisagem representava no que ao emprego da perspectiva diz respeito.

Em *São Jorge e o Dragão*, 1415-17 (fig. 26), um baixo relevo em mármore, vemos uma donzela que observa um cavaleiro a atacar um dragão. Esta representação tem, naturalmente, lugar numa paisagem. O que já não parece tão natural é a inclusão de uma arcada no lado direito da peça. Ora, a razão para a inclusão desta, um tanto ou quanto descabida peça de arquitectura, fica precisamente a dever-se à necessidade sentida pelo escultor de acrescentar um elemento onde pudesse pôr em prática os recentes ensinamentos sobre a perspectiva de um só ponto de fuga. Assim, podemos constatar como as linhas ortogonais da parte inferior da arcada, de facto, convergem para um único ponto (de fuga) situado atrás de São Jorge. Ao imaginarmos uma paisagem um tanto ou quanto desolado, como era esta mesma, facilmente chegamos à conclusão de dificilmente Donatello encontraria outro elemento que servisse de forma tão magistral os seus propósitos de representação de profundidade do espaço. Em adição, a inclusão da arcada, com a representação em perspectiva das linhas ortogonais que lhe dizem respeito, serve um outro propósito: funcionam como um elemento estruturante de toda a composição, pois fazem com que o olhar do observador se centre no motivo principal da cena. Funcionam como que setas apontando para o que de facto tem importância neste mármore.

Ainda que os pressupostos defendidos por Brunelleschi e Alberti sejam, na peça de Donatello atrás referida, perfeitamente visíveis, foi uma outra obra de arte que

granjeou para si mesma o estatuto de pioneira no que ao emprego da perspectiva de um só ponto de fuga diz respeito: falamos da *Trindade*, de Masaccio, um fresco datado de 1426, patente na Igreja de Santa Maria Novella, Florença (fig. 27).

Esta obra de Masaccio é devedora de Brunelleschi em dois sentidos, pois não apenas presta tributo aos ensinamentos sobre a perspectiva dispensados pelo arquitecto, como também faz referência ao trabalho de Brunelleschi enquanto escultor, ao incluir o que parece ser a imagem de uma das suas obras, o *Cristo Crucificado*, de 1412-13 (fig. 28). Mas, sem sombra de dúvida, é a abóbada representada pelo artista nesta crucificação que nos merece maior atenção. Tal como no buraco inscrito na obra atrás citada de Brunelleschi, o ponto de fuga para o qual convergem as linhas ortogonais sugeridas pela estrutura da abóbada neste fresco, coincide com o nível do olhar do observador. Mas, como nota Kim W. Woods na obra já citada, “seria errado assumir que Masaccio realizou uma obra exclusivamente controlada por este sistema geométrico: aqui, a perspectiva de um só ponto de fuga serviu os seus propósitos enquanto artista e não o contrário”¹¹⁹.

Ainda que seja inegável a utilização do sistema da perspectiva de um só ponto de fuga nesta obra de Masaccio, é importante ressaltar que esta não se resumiu a um simples exercício de virtuosismo geométrico, pois o emprego de tal sistema serviu nesta obra, igualmente, propósitos de significação. Nesta obra, Masaccio serviu-se da geometria para reforçar as habituais convenções religiosas da imagem, mas introduzindo uma novidade: no lugar de uma hierarquia da escala (onde as figuras de maior relevância seriam representadas numa escala superior às de menor importância), Masaccio pôs em prática uma hierarquia de níveis. Também neste aspecto a representação em perspectiva da arquitectura patente na obra, ajudou o artista a reforçar os seus intentos.

Outro aspecto importante ressaltado pela autora de *Making Renaissance Art* é o facto de Deus estar representado frontalmente e em paralelo com o plano pictórico - como se este se evadisse ou transcendesse esse plano - ao passo que as restantes

¹¹⁹ WOODS, cit. p. 70

figuras se encontram em perspectiva. Ora, só através de um perfeito controle das regras de representação espacial poderia o artista jogar com tais subtilezas.

Este é mais um exemplo de como uma visão científica e regrada (exterior) convive em plena harmonia com implicações de ordem mais subjectiva (interior). Através do perfeito controlo das regras da representação sob a perspectiva de um só ponto de fuga (exterior), a mensagem professada na obra de Masaccio, de índole religiosa e subjectiva (interior) pode ser passada com uma muito maior eficácia para o público. Público que, aliás, passa a fazer parte integrante da composição pictórica, ou seja, a sua posição passa a ser levada em conta e essa preocupação passa a comportar implicações que, de facto, alteram o interior do plano pictórico ao nível da composição.

Como atrás se disse, Brunelleschi não deixou as suas descobertas e os seus ensinamentos por escrito, cabendo portanto a Alberti a tarefa de primeiro escrever sobre e divulgar as leis da perspectiva de ponto de fuga único. Contudo, a versão traduzida para italiano do *Della Pictura*, de 1436 (o tratado apareceu primeiro em latim, em 1435 e com o título de *De Pictura*) foi dedicada a Brunelleschi.

Tal como havia sucedido com as experiências de Brunelleschi, os escritos de Alberti acerca da perspectiva baseiam-se num perfeito entendimento das acções do olhar. Alberti via o estudo da perspectiva como uma ciência de fusão que ia beber ensinamentos tanto á óptica, como á acção da luz, como á geometria e á matemática. Para Alberti, o acto de ver podia ser descrito como “raios que se estendem entre o olho e a superfície vista”. Ora, esta definição foi Alberti buscá-la á óptica antiga, ao trabalho de Aristóteles, Euclides e Ptolomeu. Estes textos tinham chegado até ao Renascimento principalmente por via de traduções árabes, como as investigações de Alhazen (965-1040). Destas traduções surgem duas teorias ás quais Kim W. Woods faz referência e que merecem ser citadas:

“(…)Os raios visuais “extramission” e “intromission” ligam fisicamente o observador e a coisa vista. Nos “extramission” a visão acontece quando a luz é lançada do olho para “capturar” objectos através de raios visuais. Theophrastus (c.371-287 BCE), um

pupilo de Aristóteles (384-322BCE), questionou esta ideia, de modo que os “intromission” ficaram mais favorecidos. Pegando apenas na ideia do cone ou pirâmide visual do “extramission”, Alhazen demonstrou a teoria do “intromission” na qual os objectos supostamente enviavam uma imagem deles mesmos para o olho (...)”¹²⁰

Alberti entendeu que a sua missão seria pegar nestas ideias acerca da óptica e traduzi-las para as práticas artísticas. É aqui que aparece a famosa fórmula segundo a qual o plano do quadro é como uma janela, através da qual o observador vê o espaço pictórico, isto é, a janela funciona enquanto fronteira entre o observador e o observado.

Uma muito divulgada gravura executada por Dürer em 1525 (**fig. 29**) dá conta deste processo, que consistia em interpor artificialmente uma espécie de véu entre o observador e o motivo observado, véu este que cruzaria a pirâmide visual proposta por Alberti. De acordo com esta proposta metodológica, podemos compreender que o ponto de fuga central não desempenha aqui o papel principal. O momento em que Alberti mais se aproxima do ponto de fuga é quando ele descreve o raio central da sua pirâmide, ou seja, literalmente o raio que ocupa a posição central e que assim vai directamente do olho em direcção ao objecto observado.

Depois de afluído o assunto da pirâmide visual (**fig. 30**) Alberti prossegue para a explicação de um método para atingir a relação proporcional dos objectos, servindo-se de um exemplo amplamente utilizado, o do chão de azulejos visto em perspectiva. Um exemplo da aplicação dos ensinamentos de Alberti sobre a perspectiva é-nos dado pelo pintor Paolo Uccello, no seu celebrado *São Jorge e o Dragão*, de 1470 (**fig. 31**). Nesta obra de pequenas dimensões e que não deixa de ser uma paisagem – sem linhas ortogonais, portanto, para ajudarem na definição de um ponto de fuga – Uccello serviu-se subliminarmente da vegetação para assim poder delimitar um ponto de fuga. Ainda que o pintor tenha trabalhado no sentido de tornar tais linhas

¹²⁰ WOODS, cit, p. 73

tão dissimuladas quanto possível, não é difícil adivinhá-las por entre a vegetação que cobre o terreno sobre o qual a cena se desenrola.

A título de curiosidade, podemos lembrar que Uccello foi um dos mais entusiastas utilizadores da perspectiva de um só ponto de fuga, chegando a merecer comentários um tanto ou quanto jocosos da parte de Vasari, que nas suas *Lives* ao falar do artista no-lo descreve como sendo um artista que:

“(...)Não conhecia outro prazer para além de investigar difíceis e impossíveis problemas de perspectiva, que, apesar de fantásticos e belos, contudo o estorvaram muito na pintura de figuras, de tal modo que quanto mais velho foi ficando pior as foi fazendo(...)”¹²¹.

Passamos agora para uma das mais celebradas pinturas da Renascença, a *Flagelação de Cristo*, pintada por Piero della Francesca entre 1450-60 (fig. 32). Na obra que temos vindo a tomar como uma das bases para a elaboração deste breve texto sobre a perspectiva no renascimento, a autora diz-nos que, apesar do muito que se tem escrito a propósito desta obra seminal da pintura de então, o seu assunto permanece envolto em controvérsia. Uma das curiosidades apontada por Kim W. Woods reside no facto de à extrema clareza estrutural da pintura de della Francesca não coincidir uma igualmente clara explicação para o seu verdadeiro assunto.

Nesta dualidade de critérios acerca da transparência desta obra, podemos descortinar uma outra possível feição da dialéctica interior / exterior. Por um lado – o exterior – temos o que de facto nos é dado a ver: a aplicação de pressupostos científicos, dispostos segundo determinada composição, afim de melhor ilustrar uma cena religiosa. Isto é, de facto, o exterior desta obra. Por outro lado – o interior, o que realmente estará *posto em obra* nesta pintura, para lá da sua aparência clara e de sentido perfeitamente identificável – temos uma série de pequenos detalhes que, como nota a autora do texto citado, caminham em sentido inverso ao da explicação mais imediata.

¹²¹ WOODS, cit. p. 75, (citando Vasari).

Alguns desses pontos que contribuem para uma sensação de desacerto são (seguindo as sugestões do texto citado): o plano pictórico ou espaço retratado nesta obra divide-se em duas metades, uma cena de exterior e outra de interior¹²². Uma das manifestações da estranheza que rodeia esta obra é o facto de a cena que dá o título à pintura – Flagelação de Cristo, na Gallerie Nazionale elle Marche, Urbino – se passar no segundo plano, enquanto que o primeiro (principal?) é ocupado por três figuras aparentemente secundárias.

Outro ponto reside nas fontes de luz que banham a cena: a fonte de luz clara e consistente – que Alberti definira como uma das bases para uma convincente representação do espaço tridimensional – que se espalha pela quase totalidade da obra provém do canto superior esquerdo e todas as sombras (próprias e projectadas) das figuras e objectos presentes na obra se regem por ela. Porém, existe uma outra fonte de luz, dissimulada, que apenas se projecta sobre a figura de Cristo¹²³.

Um outro ponto parte da interpretação acerca da identidade das três figuras que ocupam o primeiro plano da pintura. Segundo a autora, devido á diversidade dos trajas com os quais se apresentam, bem como das diferentes idades que cada uma delas aparenta, elas representam a totalidade da humanidade, observadores incluídos. Ora, esta última hipótese de interpretação vem reforçar ainda mais a teia de relações entre interior e exterior que nesta obra se desencadeiam. Ao utilizar um recurso pictórico (interior ao plano do quadro, portanto) como uma referência directa ao observador (que, necessariamente, se encontrará sempre no exterior do plano do quadro), Piero della Francesca vem reforçar a nossa convicção de que a dialéctica interior / exterior – nas suas mais diversas manifestações – está presente em grande força na pintura renascentista.

¹²² Aqui temos um exemplo onde fica bem patente que nem sempre que se fala de interior e exterior, estamos a falar de uma manifestação da dialéctica debatida neste estudo. Existe aqui, de facto, uma oposição entre interior e exterior, mas demasiado literal para ser levada em consideração para os propósitos que no presente texto estudamos.

¹²³ A autora do texto faz a este propósito uma sugestão que, ainda que extremamente subjectiva, nos parece digna de nota, quanto mais não seja, pela beleza poética que dela se desprende. Diz a autora que, dessa fonte de luz oculta: “(...)Apenas Cristo parece dar conta desta luz sobrenatural, ao virar a sua cabeça para ela (...)”. WOODS, cit, p. 78

Capítulo 2

Os artistas

2.1 - Fra Angélico – A representação do invisível religioso

Como base para o nosso estudo de Fra Angélico utilizaremos, à semelhança do que acontecerá com Boticelli, um texto de Georges Didi-Huberman¹²⁴, *Fra Angelico: Dissemblance et figuration*.

O autor começa por nos explicar a génese da sua investigação, a qual tem lugar precisamente numa visita *in loco* ao convento de San Marco, enquanto apreciava algumas pinturas de Fra Angélico. Tudo parecia correr dentro da mais perfeita normalidade, mas eis se não quando Didi-Huberman se depara com algo que não aparece nos correntes ou usuais livros de história da arte: numa das pinturas murais que o artista do *quattrocento* realizou no dito convento - mais precisamente em *Noli me Tangere*, de 1438-50 (fig. 33) – aparecem uma espécie de pústulas¹²⁵ de tinta, as quais não cabem em nenhuma das nossas habituais categorias de ‘sujeito’, ‘imitação’ ou figura. São como que elementos abstractos saídos não se sabe bem de onde, povoando uma pintura do século XV, onde habitualmente, tal não é suposto ter lugar. Como nota o autor, esses estranhos elementos não parecem representar ou tentar imitar nada em particular e, simultaneamente, surgem-nos estranhamente não figurativos para o período histórico em questão.

Levando em consideração estas observações, podemos começar a questionar o estatuto habitualmente atribuído à pintura da renascença e segundo o qual esta se constitui enquanto a história da conquista da semelhança com o mundo visível.

¹²⁴ **DIDI-HUBERMAN, Georges** – *Fra Angelico - Dissemblance and Figuration*, ed. The University of Chicago press, Chicago, 1995

¹²⁵ O autor fala em *blotches*, que no nosso dicionário podemos traduzir por pústulas ou manchas de pele.

O autor prossegue, então, não no sentido de tentar descodificar o que poderia ser apontado como objecto daquela representação, mas antes no sentido de tomar consciência de que só lhe seria permitido perceber alguma coisa se deste ponto em diante passar a “conceptualizar essas categorias num sentido contrário ao de uso corrente por parte dos especialistas contemporâneos do mundo da arte”.

Com certeza, estes ‘salpicos de tinta’, chamemos-lhes assim, representam alguma coisa, mas não uma coisa identificável no mundo visível, não uma manifestação da representação convencional, mas sim uma representação paradoxal. Como nos diz o autor, “uma subtil e paradoxal representação”, pois qualquer semelhança com um objecto reconhecível no mundo exterior está, á partida, posta de parte.

Temos então aqui, logo no início deste estudo sobre o pintor do *quattrocento* italiano, uma outra feição da nossa dialéctica: estando excluída a hipótese de se tratar de uma pintura abstracta, deparamo-nos com aquela feição em que um elemento pictórico – a matéria sensível da pintura, diríamos nós – entra em cena com o fito de representar algo (uma vez que qualquer outra hipótese será imediatamente de descartar) que não é identificável com nada que exista no mundo exterior. Temos, então, uma representação literalmente interior. E temos, simultaneamente, um caso onde os dois pólos da nossa dialéctica convivem numa aparente harmonia.

A questão primordial que Didi-Huberman nos endereça acerca desta obra – ou porventura a que mais directamente se interrelaciona com o nosso próprio estudo – , talvez seja a seguinte: de que modo foi possível produzirem-se pinturas que levantam questões como ‘a representação da dissemelhança’, durante o período em que vigoravam as novas e entusiasmantes descobertas de Brunelleschi e Alberti, entre outros?

Uma outra questão a levar em linha de conta quando falamos da pintura de outros tempos e, neste caso particular, da pintura renascentista, prende-se como facto de que o sentido atribuído às palavras então e hoje é, por vezes radicalmente, diferente. A este título, atentemos no seguinte exemplo: a palavra *figura* tinha, no século XV, um sentido bastante diferente daquele que hoje lhe atribuímos. Como nota Didi-Huberman:

“(…) Hoje, qualquer um compreende que figurar uma coisa significa representar o aspecto visível dessa coisa. Para Fra Angelico e para os pensadores religiosos da sua companhia, contudo, isto significava antes enfatizar a nossa distância do aspecto, deslocá-la, desviarmo-nos da semelhança e da designação: numa palavra, entrar no paradoxal domínio da evocação e da dissemelhança (...)”¹²⁶.

Para além da necessidade de termos em consideração o sentido de certas palavras e expressões, será igualmente necessário não nos esquecermos, sobretudo durante o estudo da pintura de Fra Angélico, que as obras por ele realizadas foram pensadas desde o início para serem parte integrante de conventos ou igrejas. Existe, portanto, todo um contexto religioso e devoto que não será de todo despreciando não negligenciar. E exactamente porque falamos da religião Cristã, é talvez conveniente explicitarmos desde já a natureza do mistério (esta frase não deixa de ser curiosa: “explicitar a natureza do mistério”) à volta do qual gira a quase totalidade das obras de Fra Angélico. E este mistério mais não é que a encarnação, ou como no-lo descreve Didi-Huberman, “o mistério da palavra divina que se torna carne na pessoa de Jesus Cristo”¹²⁷.

Ora, o mistério da encarnação, tal como é sugerido pelo autor, pode ser entendido como uma manifestação da dialéctica interior / exterior. Ou melhor, a dialéctica que trazemos à discussão neste texto, pode perfeitamente traduzir-se nos termos através dos quais Didi-Huberman descreve o ‘mistério da encarnação’. E isto de que modo? A palavra divina é interior; esta torna-se carne, que por sua vez é exterior; tal transformação tem lugar na pessoa de Jesus Cristo, que então passa a simbolizar a visualização do invisível, a materialização exterior de algo que é essencialmente interior.

No livro que temos vindo a analisar (e citando São Tomás de Aquino), o autor diz-nos que uma vez que a encarnação pressupõe simultaneamente ‘carne’ e ‘corpo’,

¹²⁶ DIDI-HUBERMAN, cit. p. 3

¹²⁷ DIDI-HUBERMAN, cit. p. 4.

“Cristo tornou-se visível com o intuito de voltar os homens para as coisas espirituais *através do mistério do seu corpo*”. Esta afirmação vem corroborar a tese segundo a qual o corpo de Cristo é, simultaneamente, interior e exterior.

Mas uma vez que Fra Angélico era um pintor e, como tal se servia dos meios técnicos dos quais os pintores fazem habitualmente uso, como poderia distinguir-se numa pintura – ou seja, num plano pictórico a duas dimensões, coberto de camadas de tinta dispostas segundo determinada composição - um corpo vulgar, unicamente exterior, de um simultaneamente interior e exterior? Isto é, como, dispondo dos mesmos recursos técnicos para um e outro caso, pode um pintor materializar tal distinção? Didi-Huberman responde-nos a esta questão alegando que, para tal, a fim de representar ‘corpos misteriosos’, o pintor terá de fazer uso de materiais pictóricos igualmente misteriosos ou pelo menos de materiais que contradigam a “familiar ordem do visível”. E onde foi Fra Angélico buscar esses misteriosos materiais? È sabido que, durante o período no qual o pintor esteve activo, pintando os seus frescos no Convento de São Marco, uma imponente biblioteca se encontrava a apenas alguns metros de distância do seu local de trabalho. Nessa biblioteca podiam ser encontradas as grandes teologias Orientais e Ocidentais, num permanente intercâmbio de manuscritos gregos e latinos.

Alimentando-se neste centro de conhecimento, podemos compreender como Fra Angélico, nos seus frescos, não empreendia apenas na produção de *figuras* – entendendo-se aqui esta palavra no sentido vulgarmente empregue na língua comum, ou como eram passíveis de ser encontradas nos variados tratados de arte -, mas sim *figurae*, no sentido Latino e medieval, o que quer mais exactamente dizer:

“(…) Sinais pictóricos entendidos em termos teológicos, concebidos para representar o mistério em corpos para além de corpos, destino escatológico em histórias para além de histórias, o sobrenatural no visível e familiar aspecto das coisas, para além do aspecto(…)”¹²⁸.

¹²⁸ **DIDI-HUBERMAN**, cit. p. 6.

Ora, como facilmente podemos detectar no excerto acima citado, o autor fala-nos repetidamente de algo que está ‘por detrás de’, de algo misterioso e sem semelhanças no mundo visível que se manifesta (mascarando-se?) materialmente através de formas, estas sim, com um verificável referente no real. Todas estas formas de dizer uma e a mesma coisa, mais não são do que modos diferentes de abordar a dialéctica interior / exterior.

O autor fala-nos das pinturas de Fra Angélico como ‘campos de exegese’. Não no sentido deles se constituírem como ‘repetições ilustradas de exegeses textuais, mas sim enquanto criadoras de invenções exegéticas, capazes de levar o seu observador para lá do sentido figural das histórias contadas, rumo à moral. Este foi, de resto, o único caminho trilhado pelas aproximações que a Idade Média fez à Bíblia.

Quer isto dizer que, para lá do conhecimento proporcionado pela ordem natural das coisas, para lá das relações resultantes das semelhanças detectáveis no mundo visível, esta exegese inventou uma nova relação entre as palavras e as imagens bíblicas. Do encadeamento destas novas e inusitadas relações, surge o mistério que avança sobre a ordem natural e visível. É neste sentido que a pintura surge a este observador como o campo perfeito para a criação deste regime exegético, pois o seu material primordial – a cor – assume-se como o pretexto perfeito para trabalhar a dissemelhança que ameaça a ordem do visível e das semelhanças. Ou seja, a cor é a matéria-prima por excelência para a introdução dissimulada da desordem nas semelhanças passíveis de serem registadas no mundo visível ou exterior. Detectamos aqui um jogo entre o que é representado pelas figuras e o que é efectivamente mostrado, entre o aspecto exterior de uma determinada figura e o que jaz por detrás da sua aparência, ou seja, o interior.

Este jogo de palavras é, mais à frente, referido na dissemelhança entre os termos “visível” e “visual”. Neste ponto, o visível representa o exterior, enquanto o visual assume a representação do interior. Didi-Huberman afirma mesmo que:

“(…) o visual torna-se no instrumento por excelência do virtual, isto é, da memória, ou seja, de um *por detrás de*: um modo – chamado “analógico” durante a Idade

Média – de exacerbar o que está próximo no sentido de glorificar o que está distante, de apresentar a estranheza para representar o Outro divino; um modo de sugerir uma imagem invisível por detrás do aspecto “figurativo”(…).¹²⁹

Fra Angélico é muitas vezes visto como um pintor algo retrógrado, como alguém cujo desempenho artístico se encontra ainda largamente ancorado na tradição da Idade Média, negligenciando de algum modo as leituras vigentes durante o período renascentista acerca do que a pintura podia e deveria ser. Assim sendo, a pintura de Fra Angélico, ao invés de se inscrever nas teorias que defendiam que a pintura se deveria alimentar da vida, da conquista das aparências e da precisão mimética, estabelece-se antes enquanto o inverso do que poderemos apelidar “uma pintura realista”¹³⁰

Como bem explicita Didi-Huberman, esta constatação fica a dever-se em grande parte ao facto de muitas vezes se empregar uma errónea leitura da noção de figura, ou seja, ler ‘figura’ enquanto algo estritamente relacionado com o aspecto meramente do mundo visível.

No que concerne à relação entre texto e imagem, a figura seria capaz de “personificar um tema ou um conceito, capaz de contar uma história”¹³¹

A figura seria assim definida como o que suporta o sentido, como o que é capaz de nos apresentar uma história. Isto em contraste com o fundo, que mais não é do que um suporte para este sentido e esta história.

O sítio ou o lugar desempenham, de facto, um papel na definição do sujeito: por exemplo quando uma árvore indica que determinada cena tem lugar no exterior ou quando uma palmeira nos indica que estamos na Palestina. Assim, o sítio é também um contentor de significado contextualizador.

¹²⁹ DIDI-HUBERMAN, cit. p. 10.

¹³⁰ DIDI-HUBERMAN, cit. p. 15.

¹³¹ DIDI-HUBERMAN, cit. p. 15.

Quer isto dizer que determinada história pode ser contada e entendida sem um fundo, sem uma indicação do sítio, recorrendo o pintor simplesmente à relação e aos gestos que indiciam as acções dos protagonistas.

O sítio é então remetido para um lugar secundário ou até mesmo supérfluo, no que concerne à passagem de uma mensagem ou à transmissão de uma história ou cena.

Em *Noli me Tangere* – Como coloriu Angelico este campo? Com uma grande economia de signos: apenas dois tons verde para indicar o sítio. Depois distribuiu pequenos salpicos vermelhos, obtendo assim um efeito de ritmo, de padrão.

Mas o que representam exactamente estes salpicos de tinta vermelha? A resposta mais imediata seria identificá-los com flores. O autor faz aqui uma referência a Pierce, dizendo que estes salpicos seriam ícones de flores. Ainda referindo Pierce, o autor nota que segundo as investigações do semiólogo, o observador – quando observa uma pintura - tende a esquecer a distinção entre o signo presente (os salpicos) e a realidade ausente (as flores). Mas atentemos um pouco mais nos salpicos.

Estes não são, absolutamente, pintados como flores: não têm caule, corola, etc. Seria aqui absurdo falar de alguma incompetência técnica da parte de Fra Angelico, pois noutras ocasiões bem mais exigentes do ponto de vista da dificuldade mimética, o pintor deu provas da sua competência.

Se o pintor tivesse querido pintar a flor como uma flor, tê-lo-ia feito. Mas este é precisamente o ponto: ele decidiu não o fazer.

A resposta não se encontra ausente (num texto ou num prado), mas sim presente no fresco ele mesmo.

Se atentarmos no modo como estes salpicos estão pintados, podemos detectar as semelhanças com os estigmas de Cristo.

Aliás, estes salpicos estão pintados exactamente da mesma forma que todos os “verdadeiros” estigmas de Cristo ou São Francisco, espalhados por San Marco.

Estes sinais são exactamente iguais aos que a mão e o pé de Cristo apresentam.

Este é um perfeito exemplo de coabitação entre interior e exterior: num sentido material (a matéria sensível da pintura) o exterior serão os salpicos vermelhos. Num sentido iconográfico, o significado exterior será o mais visível, o mais imediato: os salpicos representam flores e este seria o seu sentido exterior. Mas por debaixo desta capa de significado mais primário, jaz uma significação interior: os salpicos são os estigmas de Cristo mascarados de flores.

Como refere o autor, esta interpretação ganha peso se atentarmos no facto segundo o qual “(...) sete vezes neste fresco e especialmente junto do estigma *stricto sensu*, as “flores” vermelhas aparecem em grupos de cinco, o número simbólico das chagas de Cristo (...)”¹³².

De modo a deixar claro que o seu objectivo com este fresco não era simplesmente ilustrar uma conhecida passagem da Bíblia, Fra Angelico fez uso de um outro tipo de signo, cujo aspecto não se assemelhava a nada passível de ser reconhecido no mundo visível ou mesmo nos escritos bíblicos: três pequenas cruces, dispostas entre Maria Madalena e Cristo.

Segundo Didi-Huberman, estes símbolos apontam para a meditação sobre a paixão de Cristo e a Trindade.

O que importa, acima de tudo, retirar destes exemplos é que o fresco de Fra Angelico comporta uma vasta teia de significados que se situam atrás ou por debaixo da primeira e mais convencional camada de significados iconográficos.

O autor avança aqui com uma sugestão que nos parece assaz interessante: Fra Angelico utiliza “símbolos de conversão”:

“(...) estes símbolos de conversão não são apenas metáforas, pois a sua existência material estabelece um movimento entre signos de diversa estatura semiótica – ícones, índices e símbolos. É por isso que tais signos pictóricos proibem imediatamente qualquer relação unívoca de *atribuição* – uma palavra que deve ser entendida em dois sentidos, lógico e iconológico. Tais sinais têm o valor de

¹³² DIDI-HUBERMAN, cit. p. 21.

deslocação, movimento e associação mais de que de definição, identificação e predicação (...)”¹³³.

Ora, é precisamente a partir desses valores (deslocação, movimento e associação) que a prática da figuração se constrói. Através de um simples elemento pictórico, a cor vermelha ou mais precisamente a *terra rossa*, Fra Angelico consegue falar-nos do pecado em Maria Madalena, mas também do sofrimento de Cristo.

Estes frescos são, no fundo, um modo de evocação perpétua do pensamento visual enquanto modo de passagem para um mundo do pensamento não visual.

Estes frescos fazem uso da matéria sensível da pintura, como pretexto para penetrar num mundo não visível, ou seja, utilizam uma estrutura exterior, disfarçada de atributos igualmente exteriores, como modo de tocarem assuntos cuja gravitação se dá em atmosferas absolutamente interiores e não visíveis.

Temos, portanto, que uma pintura pode ser simultaneamente devota e subtil: devota, pois conta-nos de um outro modo as passagens dos textos religiosos, e subtil pois por debaixo da pura visualidade da qual se revestem as histórias atrás citadas, são passíveis de serem descortinadas mensagens outras, cujo alcance se dá por meios diversos daqueles utilizados para a leitura das primeiras.

Esta utilização que Fra Angelico faz das figuras, afasta-o definitivamente da simples ilustração das histórias bíblicas ou da sua narração¹³⁴. A fim de melhor compreendermos esta manifestação da pintura e conseqüentemente da figura, seguimos a proposta de Didi-Huberman da definição de Giovanni di Génova nos dá da palavra *imago*, num dicionário muito utilizado no tempo de Fra Angelico e intitulado *Catholicon*:

¹³³ DIDI-HUBERMAN, cit, p. 21.

¹³⁴ DIDI-HUBERMAN, cit, p. 26.

“(…) O modo operativo da imagem é definido desde o início como triplex: deve ser entendido não apenas como a prática da semelhança (*similitudo*), mas também como re-criação e até criação (*recreatio e creatio*).¹³⁵

Para Giovanni di Génova as imagens religiosas devem responder a três diferentes imperativos: primeiro a instrução dos ignorantes, depois a tentativa de inculcar o sentimento religioso (salientando que o visível é mais eficaz que o audível, para este efeito) e finalmente – naquele que é o imperativo que mais directamente diz respeito à nossa investigação - sugerindo que o mistério da Encarnação pode ele mesmo penetrar em nós através dos olhos e preencher a nossa memória¹³⁶.

Ora, este terceiro imperativo investe a pintura de um poder até então inaudito para esta arte, afastando-a definitivamente da mera função ilustrativa ou de simples cópia do visível.

Mais uma vez, temos que a pintura, neste caso específico, se serve da sua matéria sensível (o exterior) para penetrar em campos invisíveis e de difícil acesso (o interior). Seguindo o autor, podemos então concluir que ela é capaz de produzir a “memória do mistério da Encarnação”, para lá da história e para lá da imitação do mundo visível.

2.2 - Boticelli – A pele e as entranhas

Para a análise de Boticelli, tomemos como base um texto de Georges Didi-Huberman¹³⁷, *Ouvrir Vénus-Nudité, Rêve, Cruauté*, sobretudo os dois primeiros capítulos, intitulados respectivamente: *Nudité idéale: la Vénus des Médicis* e *Nudité*

¹³⁵ DIDI-HUBERMAN, cit, p. 26.

¹³⁶ DIDI-HUBERMAN, cit, p. 26.

¹³⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vénus-Nudité, Rêve, Cruauté* ed. Gallimard. Bona, 2005

impure: entre pudor et horror. As duas primeiras obras sob observação serão *O Nascimento de Vênus* (fig. 12-14) e *Nastagio degli Onesti* (fig. 34-37), sendo que a dialéctica interior / exterior será aqui debatida de um modo bastante literal, isto é, falaremos da oposição (ou por vezes da convivência num mesmo plano pictórico) entre a pele que se dá a ver e as entranhas que por baixo desta se ocultam. Obviamente, a primeira será uma feição do exterior e a segunda, do interior.

Ainda que tal não se verifique na primeira obra em análise, onde o interior ou, se quisermos, as entranhas serão uma manifestação da representação do irrepresentável – pois tudo o que sobre elas se disser e intuir terá necessariamente por base outros indícios que não a matéria pictórica em si –, no estudo da seguinte obra o interior será literal e sê-lo-á em dois sentidos: primeiro, porque realmente ele está lá pintado e depois porque, como é sabido, era relativamente comum entre os pintores desta época fazerem uso de modelos reais (cadáveres) para mais convenientemente representarem o (interior do) corpo humano.

Queremos com isto dizer que Boticelli, ao representar um corpo esventrado, não criou, isto é, fez uma pintura exterior, ainda que representando o interior. Esta reflexividade, que por vezes se volta contra si mesma, é um dos factores que torna o estudo da dialéctica interior / exterior tão apelativo mas simultaneamente tão complexo. Goethe refere-se a esta problemática quando, discutindo as teses de Diderot, afirma que “em todas as formas orgânicas, e o nu é uma delas, o exterior procede directamente, morfologicamente, do interior”. Citado por Didi-Huberman na obra atrás referida, e a fim de melhor percebermos a posição de Goethe sobre esta questão:

“(…) Sim, é o exterior que o artista deve representar! Mas o que é exterior de uma natureza orgânica, senão a aparição eternamente inconstante do interior? Essa exterioridade, esse envelope encontra-se ajustado com uma tal precisão à construção interna, variável, complicada e delicada, que se torna ela mesma interna; pois as duas

determinações, interior e exterior, estão permanentemente em contacto directo, quer se trate de um estado de repouso completo ou do movimento mais violento (...)”¹³⁸

A beleza da *Vénus de Boticelli* advém, entre outras características, da sua nudez branca e escultórica. Dizemos ‘escultórica’, não no sentido de apreciação de um corpo que responde positivamente aos cânones vigentes, mas antes no sentido de enfatizar a sua cor pálida, branca de mármore, logo de escultura. Evocação da estatuária da antiguidade, este corpo mantém o seu interior a salvo dos olhares indiscretos, ainda que aparentemente se ofereça por inteiro ao olhar de cada um que a observe. A sua expressão, ausente deste mundo, bem como o seu ar algo mineral (o mármore, outra vez), emprestam-lhe essa presença celeste com a qual se nos apresenta.

Esse desdobramento entre o amor físico – o corpo nu – e amor celeste – o olhar etéreo, a presença mineral – encontram plena confirmação nas ideais neo-platónicas tão em voga entre os humanistas do Quattrocento. Estas duas concepções do amor, mais ou menos implícitas nesta obra de Boticelli, encontram aliás eco nas teorias que pretendem ancorar a proeminência do desenho – essa, sem sombra de dúvida, patente neste quadro – quer numa fenomenologia do corpo e da carne, quer no campo do intelecto ou da ideia (*idea*). Ora, ‘corpo’ e ‘intelecto’ não são mais que outros modos de designar ‘exterior’ e ‘interior’, respectivamente. Como sugere Didi-Huberman, deveremos então, ante tal nu, “manter o conceito e esquecer o fenómeno, manter o símbolo e esquecer a imagem, manter o desenho e esquecer a carne”? Isto é o que nos é sugerido pela “história da arte enquanto disciplina humanista”, que mais não tem feito do que tentar aniquilar o pendor sexual e de desejo que, na opinião de Didi-Huberman (e na nossa) esta obra comporta. É como se tentassem cobrir a *Vénus* com várias vestimentas que lhe ocultariam a carne (desejo) que a coloca do lado do amor físico. E que vestimentas seriam essas? Segundo Didi-Huberman, vestimentas literárias (os textos gregos), vestimentas de mármore (o toque mineral que lhe

¹³⁸ **DIDI-HUBERMAN**, cit. b, pág. 40 (citando: **Goethe, J.W.**, «*L’Essai sur la peinture de Diderot*» (1799), trad. J.-M. Schaeffer, *Écrits sur l’art*, Paris, Flammarion, 1996, p. 205. Cf. **Diderot**, *Essais sur la peinture* (1795), éd. G. May, Paris, Hermann, 1984, p. 14)

adormece a carne desejante) e, por fim, uma vestimenta de ideias (“preciosos conceitos filosóficos”). Com todos estes entraves colocados à livre fruição da representação de um corpo nu, sublinha-se a vitória do “simbolismo do nu” em detrimento da “fenomenologia da sua nudez”. Temos, portanto, como dado adquirido que esta Vénus não cede à empatia do desejo táctil, filiando-se definitivamente no ícone da “nudez enquanto imanência”. Segundo o autor, os sermões de Savonarola não terão sido alheios a esta tomada de posição do pintor, que parece assim convencido de que “os prazeres dos sentidos, mesmo que purificados de toda a vulgaridade, são vãos e desprezíveis”¹³⁹.

Parece, então, que esta obra do pintor florentino se inscreve plenamente numa tradição ideal, pura, exterior. Nesta obra de Boticelli o nu é transformado numa qualquer outra coisa que não a manifestação do desejo carnal; em qualquer outra coisa que não o que poderia estar escondido, nada de mensagens subliminares que possam eventualmente tender para o lado contrário ao amor platónico e a tudo o que a este podemos associar. Voltamos a pensar neste nu como ‘uma vestimenta do desenho ou de descrições literárias, como representação simbólica dos mármore antigos ou de conceitos neoplatónicos. Bom, aparentemente, tudo tende para esse lado. Porém, Aby Warburg vem dizer-nos que não é exactamente assim, pois para este historiador, esta pintura em particular (e de um modo geral, toda a pintura da Renascença) está impregnada de «tensões dialécticas» e «intensidades contraditórias», de «hibridações» e «instabilidades», que segundo ele, caracterizam a aproximação do Renascimento às formas da antiguidade.

Perante esta observação de Warburg podemos detectar uma possível manifestação da dialéctica interior / exterior, pois ainda que aparentemente a Vénus de Boticelli se inscreva na tradição neoplatónica em voga entre os humanistas do Quattrocento, o historiador consegue descortinar, para lá da sua aparência exterior, um interior que acaba por se revelar senão no sentido oposto, no mínimo, em sentido muito diverso do que é apreendido à primeira vista.

¹³⁹ DIDI-HUBERMAN, cit.b, p. 22

Warburg, olhando para a pintura enquanto aglomerado de camadas de significação (progressivamente mais interiores, se o observador caminhar da superfície para o infinito) propôs leituras que muita estranheza causaram entre os seus pares:

“(…) Para nós, historiadores de arte, o mundo Romano da arte da Alta Renascença Italiana representa o sucesso da conclusão de um longo processo no qual o génio artístico se emancipou da sua medieval servidão ilustrativa. Assim sendo, alguma justificação será requerida para eu aparecer aqui, em Roma, e diante de uma assistência tão entendida em assuntos artísticos, para falar de astrologia – esse perigoso inimigo de toda a invenção criativa – e do seu significado na evolução estilística da pintura Italiana (...)”¹⁴⁰

Didi-Huberman prossegue, na segunda parte do estudo, perguntando ao leitor se devemos “repensar a nudez para lá das vestimentas simbólicas com que se adorna o nu na representação”. Ao fazê-lo, iremos seguir o trilho dessa “carnalidade mascarada e inquietante”, isto é, iremos abrir o nu e, conseqüentemente, abrir caminho à crueldade e ao que Didi-Huberman apelida “trabalho do negativo”, o que por um lado nos aproximaria de Georges Bataille, mas por outro talvez nos afaste do próprio Boticelli – esta é a dúvida que o autor deixa no ar.

O autor prossegue, propondo uma outra história da arte, não já a positivista ou idealista, mas sim uma baseada no que Nietzsche apelida de “plasticidade do devir e da vida”¹⁴¹. Esta seria uma história da arte onde o objecto de estudo não seria já a unidade do período descrito, mas sim a sua “dinâmica, repleta de tensões, anacronismos e contradições insaciadas”. É então como leitores de Nietzsche, conscientes das lutas intrínsecas á relação de Apollo com Dionisio – em detrimento

¹⁴⁰ **WARBURG, Aby**, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, ed. Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles, 1999, p. 563

¹⁴¹ **DIDI-HUBERMAN**, cit. b, p. 27 (citando **F. NIETZSCHE**, *Considérations inactuelles, II, De l'utilité et des inconvenients de l'histoire pour la vie* (1874), trad. P. Rusch, *Ceuvres philosophiques complètes, II-1*, Paris, Gallimard, 1990, p. 97 et 165-166)

da adopção da condição de seguidores de uma história da arte positivista – que nos devemos tornar a fim de tentar compreender algo mais sobre os nus de Boticelli. Ora, é precisamente enquanto leitor atento de Nietzsche que Warburg começará o seu trabalho revolucionário precisamente com um ensaio sobre *O Nascimento de Vénus* de Boticelli.

Arriscamos dizer que é exactamente imbuídos deste espírito que melhor poderemos compreender a dialéctica interior / exterior. Se nos reportarmos ao conflito Apolo / Dionísio, o primeiro será o exterior e o segundo o interior. É no sentido de dar exemplos concretos e fundamentados por quem de direito, que empreendemos esta análise do texto de Didi-Huberman, de cuja linha de pensamento – profundamente devedora de Warburg – tentaremos aqui (guardando, evidentemente, as devidas distâncias) aproximarmo-nos.

Segundo Didi-Huberman, a primeira questão que Warburg nos coloca no seu texto sobre a Vénus de Boticelli (texto datado de 1893) é “de ordem quase táctil: é uma questão de empatia”, ao invés de uma questão de estilo. Essa força empática demonstra-se, porém, contraditória. Para Warburg esta obra em particular e de um modo geral, toda a Renascença está impregnada de uma certa impureza, de um certo hibridismo, de um jogo de tensões. Mas que género de tensões? Para Warburg estas tensões resultam de algo que ele encontra sempre em Boticelli e que se pode definir como um «dualismo entre a implicação pessoal e a distância». Quer isto dizer que em Boticelli, “todos os corpos, caras e olhares permanecem *interiormente* impassíveis e que, por conseguinte, toda a paixão aferente às cenas representadas se desenrola no *exterior*”. Deste modo, e “a fim de figurar o *pathos*, Boticelli contenta-se com um simples movimento exterior, seja ele uma brisa que agita os cabelos ou os vestidos das personagens pintadas”. É através desta argumentação que Warburg lança as premissas do que viria a ser, segundo Didi-Huberman, um conceito decisivo (ainda que um pouco esquecido) no que concerne ao estudo e interpretação da imagem em movimento: o de «fórmula do patético» ou *Pathosformel*.

É, portanto, notório que Warburg trabalha com e alcança conclusões que são sempre mais empáticas e fenomenológicas do que positivistas. Assim, “evocando a

beleza sonhadora e passiva das personagens figuradas, Warburg arrisca-se a oferecer-nos o paradigma do sonho como ângulo interpretativo de pleno direito” (isto, sete anos antes do *Traumdeutung* freudiano). Warburg diz-nos mesmo que “estas personagens parecem saídas de um sonho para se enlevarem na consciência do mundo exterior”. Nesta afirmação temos patente o carácter dialéctico do seu entendimento sobre esta obra: “Warburg não propõe o sonho como conteúdo interpretativo, mas como uma solicitação a interpretar”.

Esta leitura de Warburg é perfeitamente consonante com uma das feições que, sob o nosso ponto de vista, a dialéctica interior / exterior pode assumir: aquela em que interior e exterior convivem, de modo mais ou menos explícito num mesmo plano pictórico. Esta consonância é, mais á frente, corroborada quando o autor nos diz que “o trabalho de representação e objectivação do mundo visível encontra-se, em Boticelli, submetido ao «contra-motivo de uma figuralidade»: isto é, um trabalho físico onde se desdobra toda a subjectivação dos mundos fantasmáticos”.

Toda a situação em que o interior e o exterior se cruzam num mesmo plano pictórico é aqui exposta com tal clareza, que outra coisa não podemos fazer senão continuar a ler esta manifestação do problema que nos propomos debater á luz destes dois pensadores. Assim, no mesmo texto mas um pouco mais á frente: “dizer que a representação se submete ao *sintoma*, é constatar que a sua estabilidade visível – a sua vocação de suscitar um certo reconhecimento das formas, uma certa referencialidade – se submete á aparição de algo impensável no tecido da representação”. E o que quer isto dizer? Que estas imagens são «dialécticas». Para reafirmarmos esta conclusão, basta pensarmos em todas as tensões que até aqui foram sendo reveladas sob o véu aparentemente estável e concreto com que *O Nascimento de Vénus* á primeira vista se nos apresenta: “causa exterior e causa interior, elemento objectivo e elemento psíquico, beleza apolínea e violência dionisiaca”. Ora, todas estas tensões entre estes elementos atrás descritos mais não são que outras feições que a dialéctica interior / exterior pode assumir. Estas imagens encontram-se, portanto, algures entre um “despertar para *causas exteriores* e uma obsessão reminiscente dos sonhos e desejos inconscientes, de *causas interiores*”.

O que os dois autores criticam na leitura iconológica é o facto dos historiadores que a praticam fazerem uso dos textos como simples chaves de interpretação e de resolução simplista. Ora, para Warburg as fontes literárias são, antes de mais, “portas que se abrem a novas associações de pensamento, a novos labirintos”. Para ele, as fontes literárias deveriam, ao invés de isolar o corpo na sua nudez, acompanhar o seu movimento complexo e dinâmico através do qual se vão descortinando as causas exteriores e interiores de que atrás falamos. Evidentemente, nem Warburg primeiro, nem Didi-Huberman depois, lançam a mais pequena sombra de dúvida sobre o facto de que a inspiração mais directa – no que às fontes literárias diz respeito – que podemos descortinar para *O Nascimento de Vénus* de Boticelli serem as *Stanze* de Politiano, onde podemos encontrar uma descrição quase literal da cena representada pelo pintor florentino.

Mais à frente, o autor comenta uma passagem do *De Pictura* de Alberti, a fim de aflorar a questão da composição. Por um lado Alberti associa a noção de composição a tudo o que está ligado à harmonia: «pureza», «graça», «beleza», tendo como ponto assente que todas estas características nos são facultadas através de uma cuidada observação do mundo visível (exterior). “O pintor não deve imitar mais do que o que vê sob a luz”, diz Alberti, assumindo, portanto, que o pintor se deve ficar pelo que lhe é directamente oferecido pela natureza, ou seja, pelo aspecto exterior. Contudo, é sabido que a fim de bem desenhar (e pintar) a superfície – neste caso, a pele – é conveniente conhecer a matéria que lhe está subjacente – aqui, a carne e as entranhas -. Ora é precisamente isso que Alberti acaba por sugerir mais à frente, não se escusando de utilizar mesmo as palavras ‘ossos’, ‘carne’, ‘nervos’:

“(…) Devemos então observar uma certa conformidade no que diz respeito à dimensão dos membros e aqui, sobretudo quando pintamos criaturas vivas, vai ser vantajoso desenharmos primeiro os ossos, pois como eles se arqueiam de forma muito pouco pronunciada, ocupam sempre uma certa e determinada posição. Acrescenta depois os tendões e os músculos, e finalmente veste os ossos e os músculos com carne e pele. Mas neste ponto, antevejo eu, haverá porventura alguns

que levantaram como uma objecção algo que eu disse antes, nomeadamente, que o pintor não se deve preocupar com coisas que não sejam visíveis (...)»¹⁴².

Ainda que, como nota Didi-Huberman, a alusão à dissecação de cadáveres não seja em Alberti tão explícita como, por exemplo, em Leonardo, não deixa de ser curioso verificar como até num dos mais reputados humanistas do renascimento, a questão da dialéctica interior / exterior está, ainda que implicitamente, presente. Alberti, defensor da observação directa da natureza como via de acesso á grande pintura, apologista da observação e estudo do mundo visível, não deixa aqui de abrir caminho á incontornável coabitação do mundo visível e do invisível (exterior e interior) numa obra de pintura que se quer completa.

Numa outra obra de Boticelli igualmente discutida no texto já citado, *História de Nastagio degli Onesti*, Painel II, 1482-83, o interior é representado de forma bastante literal, não deixando espaço para interpretações mais ou menos subjectivas. È de um rasgão na pele e de vísceras a serem devoradas por cães famintos que se trata no painel II desta obra do pintor florentino. Ainda que contrastando com a aparente paz da restante cena, este painel não deixa de transportar uma violência extrema e perturbadora. Não deixa, por isso, de ser curioso atentarmos nos adjectivos utilizados por Vasari, que, ao falar sobre esta obra põe em prática o seu “habitual mecanismo de defesa do *disegno* contra a carne e contra o rasgão ou o sintoma dos corpos”: para Vasari, os painéis que compõem esta obra de Boticelli forma «um todo encantador e pleno de graça»¹⁴³.

Longe de querermos julgar o que poderá parecer, á primeira vista, um presente de mau gosto, parece-nos contudo digno de nota realçar o fim para o qual esta obra foi produzida: estes painéis foram encomendados a Boticelli em 1483, como presente de casamento de Gianozzo Pucci com a sua jovem esposa Lucrezia. Exactamente, esta obra cuja leitura efectuada por Didi-Huberman nos apresenta como que sendo a

¹⁴² ALBERTI, cit, p. 72

¹⁴³ DIDI-HUBERMAN, cit, p.65 (citando VASARI, *Vite*)

manifestação de um “sonho mau e perturbador”, pleno de crueldade e sadismo, não serviu outro propósito que o de celebrar uma união conjugal.

Como atrás se disse, esta forma de ver, por ventura a mais literal (a que opõe a pele à carne, a que opõe o que literalmente se dá a ver por resistência ao que se esconde sob um manto de pacífica beleza), de abordar a dialéctica interior / exterior é apenas uma das suas múltiplas feições.

Começamos esta interpretação da obra de Boticelli com Goethe e terminamos com Alberti. Quer de um lado, quer de outro, a conclusão a que podemos chegar acerca da representação do interior e do exterior no nu – e nas formas orgânicas em geral -, é que ambos os pólos desta dialéctica não podem proceder de outro modo que não caminharem lado a lado, alternando apenas no protagonismo, que ora pertence a um, ora a outro.

2.3 - Leonardo da Vinci – O reverso dos esboços e as manchas na parede

A razão da inclusão de Leonardo da Vinci no nosso estudo fica a dever-se, acima de tudo, a uma nova e revolucionária forma de trabalhar o desenho ou os esboços preparatórios para as suas pinturas. Abordaremos, igualmente, o modo como essa técnica criativa se estendeu aos seus escritos, pretendendo, num sentido mais lato, proporcionar uma visão geral da forma como, neste mestre florentino, o caos e a ordem coadunaram esforços de forma a criar a obra e o estatuto ímpares que a posteridade lhe vem votando.

Em Leonardo, podemos encontrar as mais diversas manifestações da dialéctica interior / exterior. Uma mais imediatamente reconhecíveis do que outras, contudo, todas partilhando uma inegável posição de singularidade. Evidentemente, as incursões de Leonardo pelos caminhos das ciências exactas, pela engenharia e por outros caminhos mais ou menos apartados da produção artística propriamente dita,

não serão alheios a toda esta diversidade de aproximações (à trama conceptual) que nos vem ocupando neste estudo.

Começando pelos escritos, deparamo-nos logo à partida com uma circunstância assaz denunciadora da forma como Leonardo abordou as teias do conhecimento e da prática, tanto científicos como artísticos¹⁴⁴: O facto da sua escrita ser efectuada “*alla mancina*, isto é, com a mão esquerda, da direita para a esquerda e do avesso”¹⁴⁵. A acrescentar a estas particularidades, há ainda a aparente desordem e caos reinante na quase totalidade da sua produção literária. Contudo, convém não negligenciar o facto desses cadernos terem sido escritos para uso pessoal do seu autor e não com o intuito de virem a ser lidos e estudados por terceiros. Assim, o que para o leitor ou estudioso, vivendo na posteridade, pode parecer confuso ou de difícil acesso, para o mestre tornava-se frutuoso exactamente por ter sido realizado dessa forma algo caótica. Nesses textos, que muitas vezes não passavam de breves notas ou apontamentos, Leonardo apontava as suas ideias mais ou menos fugazes acerca do que via e do que o preocupava: a arte, a ciência, a natureza, o mundo. A par destas notas, não raras vezes, bastante dispersas, Leonardo fazia esboços, desenhos preparatórios ou simplesmente anotações para mais tarde serem trabalhadas (**fig. 38 - 43**). Como nota Zwijnenberg na obra atrás citada, os cadernos de notas ou diários gráficos utilizados por Leonardo eram reminiscentes daqueles muito em voga nas oficinas dos artistas de então. O atelier de Verrochio, onde Leonardo efectuou parte da sua aprendizagem, é destas oficinas um exemplo. Estes diários vieram a tornar-se, durante o século XV, “organizadores de memória” para os artistas.¹⁴⁶

Ora, esta interacção entre escrita e desenho leva-nos, de algum modo, a uma conhecida frase de Leonardo: “*la pittura è cosa mentale*”. Para Leonardo a pintura era até mais que “uma coisa mental”, chegava a ser uma *scienza*, pois o artista dava larga importância ao plano intelectual da pintura. Por comparação, põe exemplo, à

¹⁴⁴ Dizemos aqui “científicos como artísticos”, aparentemente colocando estes dois ramos de investigação de Leonardo em campos diversos. Mais à frente falaremos do modo como Leonardo entendia a pintura enquanto ciência, pelo que esta aparente distinção não pretende negligenciar a leitura conjunta efectuada pelo mestre florentino.

¹⁴⁵ ZWIJNENBERG, cit, p. 1

¹⁴⁶ ZWIJNENBERG, cit, p. 4.

escultura – que exigia mais trabalho do corpo do que da mente –, a pintura exigia um, digamos assim, trabalho de equipa entre a mão e a mente. Leonardo vem abolir de uma forma radical a distinção, até então corrente, entre o trabalho manual e o trabalho intelectual¹⁴⁷. As actividades intelectuais e manuais não sobrevivem uma sem a outra na ciência da pintura, tal como esta é entendida por Leonardo. A existência desta ciência pressupõe uma cooperação entre a mão e a mente:

“(…) As acções intelectuais e manuais da pintura não se relacionam hierarquicamente, antes se pressupondo entre si. Para Leonardo, uma obra de arte sem trabalho manual seria impensável. Do mesmo modo, ele pensa que uma ciência sem manifestação física não se pode reclamar verdadeira (…)”¹⁴⁸.

Para além de entender a pintura como uma ciência, Leonardo estabeleceu igualmente pontes entre a pintura e outros ramos do conhecimento. Por exemplo, no que diz respeito às ligações entre a pintura e a matemática:

“(…) Esse discurso mental que é originado pelos primeiros princípios é chamado de ciência. Nada que faça parte da ciência pode ser descoberto na natureza atrás dos seus primeiros princípios (…)”¹⁴⁹.

E mais à frente:

“(…) o primeiro principio da ciência da pintura é o ponto, o segundo é a linha e o terceiro é a superfície; o quarto é o corpo que se encontra vestido por estas superfícies (…)”¹⁵⁰.

¹⁴⁷ ZWIJNENBERG, cit. p. 47.

¹⁴⁸ ZWIJNENBERG, cit. p. 49.

¹⁴⁹ ZWIJNENBERG, cit. p. 50.

¹⁵⁰ ZWIJNENBERG, cit. p. 51.

Estabelecendo estas conexões entre pintura e geometria, bem como entre pintura e matemática, Leonardo sustenta a tese segundo a qual “(...) nenhuma investigação humana pode reclamar para si o estatuto de verdadeira ciência, se não for capaz de passar por demonstrações matemáticas (...)”¹⁵¹.

Mas, nem tudo, na produção artística de Leonardo se verga à verificação das leis da matemática ou da geometria. De seguida analisamos uma passagem do seu *Trattato della Pittura*, onde o artista nos fala das ‘manchas na parede’ enquanto campo de possibilidades para a criação de novas *invenzioni*. Optámos por, à semelhança do que acontece na obra de Robert Zwinjnenberg já referida, citar uma extensa passagem do escrito de Leonardo, pois através dela podemos compreender em toda a sua extensão o que Leonardo quer dizer quando se refere às ‘manchas na parede’ e às capacidades inventivas que estas apresentam:

“(...) Caminho para aumentar e estimular a mente rumo a várias descobertas. Não deixarei de incluir dentro destes preceitos uma nova descoberta, uma ajuda à reflexão, que, ainda que parece coisa pequena e até risível, é contudo muito útil para estimular a mente para várias *invenzioni*. É isto: olhem para as paredes salpicadas com um certo número de manchas ou pedras de várias cores misturadas. Se tivesses que inventar uma cena, poderias ver ali semelhanças a uma quantidade de paisagens, adornadas de várias maneiras com montanhas, rios, rochas, árvores, grandes planícies, vales e ilhas. Mais ainda, poderias ver várias batalhas, e rápidas acções de figuras, expressões estranhas nas caras, trajes, e um número infinito de coisas, que poderias reduzir a uma forma boa e integrada. Isto acontece então em paredes e em pedras multicolor, tal como no som de sinos, em cujo som podes encontrar todos os nomes e palavras que possas imaginar. Não desprezes a minha opinião, quando te lembro que não deveria ser difícil para ti parares e olhares para as manchas na parede, ou para as cinzas de uma fogueira, ou nuvens, ou lama, ou coisas do género, nas quais, se as considerares a todas, irás encontrar ideias maravilhosas. A mente do pintor é estimulada para novas *invenzioni*, a composição de batalhas de animais e de

¹⁵¹ ZWLNENBERG, cit. p. 51.

homens, várias composições de paisagens e de coisas monstruosas, tais como demónios e criações similares, que te podem trazer honra, porque a mente é estimulada para novas *invenzioni* por coisas obscuras (...)"¹⁵².

Através do que foi atrás dito podemos perceber como Leonardo achava viável a criação de imagens estimulantes a partir de formas abstractas. De modo mais ou menos incisivo, todos nós já tivemos a experiência de tentar imaginar formas reconhecíveis nas nuvens que correm. E o que é este exercício, senão a tentativa de formar palavras partindo de um amontoado de letras, de figurar através do disforme? Ou, se quisermos, dar forma ao informe? Sendo esta uma situação comum a todos, talvez seja mais fácil partirmos para a identificação da ou das possíveis feições da dialéctica interior / exterior passíveis de serem aqui descortinadas. Vejamos, então: uma mancha na parede é algo exterior – isto é, enquanto possível modelo para a criação do pintor, ela é algo que vem de fora, logo exterior -. Mas, enquanto mancha informe que é, não se encontra inscrita na ordem de ‘seres reconhecíveis no mundo visível’, a não ser enquanto ser-mancha. O que lhe confere uma identificação que a torna passível de ser inscrita na ordem das coisas reconhecíveis do mundo visível, é a leitura que o pintor poderá dela fazer. Ora, este movimento – o da leitura do pintor que, por exemplo, vê dois soldados no campo de batalha – é interior, é um trabalho da mente e da sensibilidade do pintor. Uma vez traduzida a forma irreconhecível da mancha para uma forma com um referente no mundo visível, qual será a natureza da obra realizada a partir desta visão? Será interior ou exterior? Verificamos que, mais uma vez, a resposta não poderá ser de sentido único, sendo a natureza da hipotética obra que resultaria desta operação uma natureza mista. Vejamos: por um lado temos um modelo exterior, mas não inscrito na ordem das coisas reconhecíveis no mundo visível; por outro, temos o trabalho de tradução – evidentemente interior - de uma forma irreconhecível que apenas ganha estatuto de identificação com a ordem do visível através desta mesma operação.

¹⁵² ZWIJNENBERG, cit. p. 60 (citando Leonardo).

Um pouco mais à frente, Zwijnenberg faz uma chamada de atenção para uma questão levantada pela situação do trabalho que toma as manchas na parede como modelo:

“(…) Temos que distinguir entre observações sobre imagens quase perfeitas, elaboradas espontaneamente pela natureza e manchas e formas naturais que incitam a imaginação a formar certas imagens. Exemplos da primeira categoria são uma árvore que se assemelha exactamente a um ser humano ou uma pedra com a forma de uma cabeça humana; na segunda categoria as manchas não possuem uma forma perfeita, não se assemelham a nada, mas estimulam a mente para uma bonita imagem (…)”¹⁵³

Acerca das duas categorias descritas por Zwijnenberg, dizemos nós que qualquer delas implica um aturado trabalho do interior, ainda que na segunda categoria este trabalho seja mais evidente ou possa reclamar uma maior quota de responsabilidade no resultado final. De que modo? Na primeira categoria, a forma final – a que de facto se identifica com algo reconhecível na ordem do mundo visível – é quase totalmente fabricada pela natureza, restando ao artista apenas o trabalho de limar algumas arestas. Ainda assim, o trabalho do interior assume aqui uma posição de destaque, pois não se trata de trabalhar a partir de um modelo perfeitamente reconhecível, mas sim a partir de algo que a este se assemelha fortemente. Já na segunda categoria, o trabalho do interior assume a quase totalidade da operação de tradução, pois a semelhança que determinada ‘mancha na parede’ pode assumir com um corpo reconhecível no mundo visível será apenas e só fruto da imaginação do pintor. Isto é, se na primeira categoria o grau de semelhança registado entre a mancha e o seu referente no mundo visível não passa despercebida a quem quer que olhe para ela, já na segunda essa semelhança apenas se verifica através do trabalho de tradução efectuado pelo observador, observador esse que, a fim de realizar tal operação, terá que ser possuidor de uma exacerbada sensibilidade e imaginação. Para

¹⁵³ ZWIJNENBERG, cit. p. 61.

Leonardo, estas imagens não se encontram (não *estão*) realmente na natureza, necessitando por essa razão de ser vistas pelo artista, que apenas através da sua imaginação poderá atribuir-lhes essa forma que se assemelha a determinado corpo existente no mundo visível.

Zwijnenberg refere ainda outros autores que trabalharam sobre a questão das manchas na parede e de outras formas abstractas produzidas pela natureza (por exemplo as nuvens) e das suas semelhanças com objectos ou corpos de o mundo visível¹⁵⁴: Aristóteles em *Metereologi*; Plínio, o velho em *Naturalis Historia* XXXVII.i, XXXVI.v, e XXV.x; Lucretius em *De Rerum Natura* e ainda Alberti em *De Pictura*.

Em relação a este último, convém revermos uma passagem do seu já referido tratado onde esta questão é abordada com contornos semelhantes:

“(...) Eu acredito que a arte daqueles que tentam criar imagens e parecenças a partir de corpos produzidos pela natureza, tem origem da seguinte forma. Eles provavelmente observaram ocasionalmente, num tronco de árvore ou um torrão de terra e noutros objectos inanimados similares, certos contornos nos quais, com pequenas alterações, algo de muito semelhante com as reais faces da natureza estava representado. Eles começaram, então, diligentemente a observar e a estudar tais coisas, tentando ver até que ponto poderiam não acrescentar, retirar ou substituir algo que pudesse faltar para completar a verdadeira semelhança (...)”¹⁵⁵

Vemos, então, como também Alberti não foi alheio a uma prestação de reconhecimento por esta forma de produzir imagens. Como nota Zwijnenberg mais à frente, ao contrário de Leonardo, Alberti (que se refere aqui aos escultores e não aos pintores) não faz recomendações. limitando-se a descrever como esta técnica foi utilizada no passado mas sem, contudo, a recomendar para o presente.

¹⁵⁴ ZWIJNENBERG, cit. p. 61.

¹⁵⁵ ZWIJNENBERG, cit. p. 62 (citando ALBERTI em *De Pictura*).

Podemos então perceber como esta situação das ‘manchas na parede’ mais não é que tentar arrancar o visível ao invisível. O grande entusiasmo demonstrado por Leonardo acerca deste método de produzir imagens vem corroborar o interesse que o mestre já havia demonstrado pelo ‘vago, inarticulado e fragmentário’. Como sugere Zwijnenberg na obra citada, este interesse pelo lado menos claro da criação pode ainda ser mais sublinhado se tivermos em atenção o caos que aparentemente grassa pelos cadernos de apontamentos do artista, com todas as súbitas mudanças de assunto sem causa aparente¹⁵⁶.

Um outro aspecto acerca do método de trabalho de Leonardo que nos parece merecedor de atenção para a discussão da dialéctica interior / exterior, consiste num método de desenhar ao qual habitualmente se chama *Pentimenti* (fig. 44-45). De um modo sucinto, este método consiste em desenhar ou esboçar livremente e sem recorrer ao apagamento ou subtracção de linhas, desenhando por cima da tentativa anterior e assim sucessivamente até que a forma desejada apareça. No caso de a busca pela forma definitiva se adensar, o efeito na folha de papel – com várias camadas de esboços sobrepostos, que em casos extremos se aproximará de formas abstractas – assemelhar-se-á ao das manchas na parede ou até às nuvens, a partir das quais, como já vimos, é possível através de um aturado trabalho da imaginação criar novas e estimulantes *invenzioni*.

Os desenhos ou esboços de Leonardo apresentam um carácter inovador, para tal contribuindo o facto do artista desenhar como se estivesse – qual escultor – modelando o papel e encarando o esboço como um perpétuo trabalho em progresso. Ainda que a ideia primeira seja alterada, Leonardo continuava a desenhar e a redesenhar, camada sobre camada. Depois de uma acesa labuta, e como auxílio de um estilete, o mestre reforçava a linha definitiva para que esta aparecesse do outro lado da folha de papel¹⁵⁷.

¹⁵⁶ ZWIJNENBERG, cit. p. 63.

¹⁵⁷ GOMBRICH, E.H., *Norma e Forma*, ed. Martins Fontes, São Paulo, 1990, p. 75

As ideias expressas por Leonardo no seu tratado acerca deste método de desenho fizeram com que entrasse em discordância com alguns dos seus pares, cujo modo mais tradicional de encarar o desenho consistia na busca por um único traço seguro, não deixando assim espaço a indecisões de qualquer espécie¹⁵⁸. Ambos os autores aqui referidos, Gombrich e Zwijnenberg, chamam a atenção para o facto segundo o qual o modo de desenhar utilizado na Idade Média continuava em voga no Renascimento. Ambos fazem, igualmente, referência ao tratado de Cennini, recordando como este aconselhava os jovens artistas a copiar os mestres até possuírem a segurança e firmeza no traço que lhes permitisse reproduzi-los com a mesma perfeição. Cennini recomenda, igualmente, o apagamento do traço, sempre que a firmeza e destreza deste não corresponda ao ideal vigente¹⁵⁹.

Fica então claro que, segundo Gombrich, antes de Leonardo é rara a utilização de *pentimenti*, optando os artistas por recomeçar o desenho sempre que este não corria de feição. Mais à frente o autor cita uma passagem dos *precetti* de Leonardo, na qual fica bem patente o modo como o artista encarava esta forma de abordar o desenho. É igualmente de salientar, na mesma passagem, a equiparação operada por Leonardo, quando assemelha os processos do desenho aos da poesia:

“(...) Alguma vez já vos ocorreu como os poetas compõem seus poemas? Eles não se preocupam em traçar belas letras, nem se incomodam quando precisam riscar vários versos, para que assim fiquem melhores. Portanto, pintor, esboçai a disposição dos membros de suas figuras e atentai, em primeiro lugar, aos movimentos apropriados ao estado de espírito das criaturas que compõem seu quadro, mais do que à beleza e perfeição de suas partes (...)”¹⁶⁰

No trecho supracitado devemos, para além da ênfase aplicada ao entendimento da questão do uso de *pentimenti* nos desenhos de Leonardo, atentar no modo como é colocada em evidência a atenção a despender com a correcta representação do

¹⁵⁸ GOMBRICH, cit. p. 76.

¹⁵⁹ ZWIJNENBERG, cit. p. 65.

¹⁶⁰ GOMBRICH, cit. p. 77 (citando Leonardo).

‘estado de espírito das criaturas que compõem o quadro’, em detrimento da ‘beleza e perfeição de suas partes’. Ora, com esta chamada de atenção, Leonardo volta a salientar a importância que “factores oscilantes”, chamemos-lhes assim, adquirem na representação pictórica.

Assim, esta chamada de atenção para as questões do espírito – invisíveis, portanto - mais não é do que uma outra feição da dialéctica interior / exterior. Ao fazer uso da matéria sensível da pintura – que, em última instância, não é mais do que pura matéria – Leonardo faz do visível um súbdito do invisível. Isto é, o que se dá a ver numa pintura – a sua matéria sensível, composta por tintas de diversas cores – terá que se vergar à disposição do invisível a fim de completar a figura a representar, rumo à obtenção do sucesso almejado. Também aqui, no trabalho de procura dos traços exteriores que melhor indiquem a disposição interior, se opera um aturado trabalho do interior. Não será já uma operação de criação a partir do nada – pois o artista guardará na sua memória os traços que melhor caracterizam esta ou aquela disposição – , nem tão pouco a partir de uma forma quase abstracta (como era o caso das manchas na parede ou das nuvens). O trabalho a efectuar nesta situação será, igualmente interior, mas com apoio na memória do artista.

SEGUNDA PARTE

Capítulo 3

A dialéctica interior /exterior na pintura dos nossos dias

3.1 - Os nossos dias

Um dos fios condutores da presente investigação foi a crença de que a dialéctica interior / exterior no espaço da pintura é uma questão intemporal. Tendo esta primeiramente surgido durante a nossa prática diária de atelier, foi intenção estender o estudo desde à época Renascentista e no presente, a fim de verificar se este pressuposto tinha ou não fundamento.

Para tal, e porque a produção artística de determinada época não se desenvolve isoladamente do contexto sócio-cultural envolvente, estudámos na primeira parte desta tese aquelas que nos surgiram como sendo questões paradigmáticas para a produção pictórica de então. Agora, nesta segunda parte do nosso estudo, pretendemos efectuar um percurso em tudo idêntico ao da parte precedente, pensando sobretudo agora na pintura contemporânea.

Antes de prosseguirmos parece-nos da maior importância estabelecer um ponto prévio da maior relevância: a questão da evolução tecnológica em geral e mais precisamente a invenção da imagem fotográfica. A totalidade dos artistas que abordaremos nesta segunda parte faz uso da fotografia, quanto mais não seja, pela sua negação. Ou seja, a utilização da imagem fotográfica vulgarizou-se de tal modo na criação pictórica contemporânea, que é praticamente impossível escapar-lhe.

Ora, uma vez que o nosso estudo consiste em larga medida numa tentativa de comparação de determinados pressupostos conceptuais no que concerne à produção pictórica de duas épocas distintas, é natural que tentemos estabelecer desde já algumas equiparações.

Assim, a democratização da utilização da imagem fotográfica – que pode perfeitamente ser entendida, ainda que menosprezando muitas das suas outras características, enquanto um modo de apreensão e reprodução da realidade visível – pode ser equiparada à vontade de reprodução mimética da realidade registada durante o período Renascentista. Assim sendo, todas (ou praticamente todas) as obras de arte produzidas nos nossos dias – e aqui convém não esquecer que falamos essencialmente de obras de pintura – que negligenciam a utilização do medium fotográfico, comportam em si, desde logo, uma aura de estranheza. Falamos, obviamente, de pintura que de algum modo pode ser encaixada na definição alargado de “pintura figurativa”.

Na tentativa de estabelecer paralelismos com algumas das obras analisadas na primeira parte desta investigação, podemos lembrarmo-nos, por exemplo, dos “salpicos” de tinta que Fra Angelico espalhou sobre a superfície do fresco *Noli me Tangere* (fig. 46). Nessa obra, em que todos os elementos representados aparentavam responder prontamente a uma tentativa de ilustração ou tradução de uma passagem específica e perfeitamente delineada de um texto religioso, esses salpicos operavam enquanto agente desestabilizador da harmonia reinante.

Façamos agora um esforço de actualização desse agenciamento de desestabilização e pensemos numa pintura de, por exemplo, Neo Rauch: o papel de agente desestabilizador de uma imagem da realidade, mais ou menos, familiar seria desempenhado não por um elemento da “matéria sensível da pintura” – como os salpicos de Fra Angelico –, mas sim pela estrutura de composição da obra de Neo Rauch (fig. 47).

Ainda que o mais destacado representante da chamada escola de Leipzig não conduza o seu trabalho no sentido de contar ou ilustrar uma história ao observador¹⁶¹, os elementos figurativos por si utilizados são passíveis de serem identificados como realidade visível: homens, casas, plantas, etc (fig. 48). O papel desempenhado por estes elementos seria, então, o lado exterior da pintura de Neo

¹⁶¹ Este será um ponto a desenvolver posteriormente na secção dedicada a Neo Rauch, pois a utilização sistemática de elementos figurativos que remetem para a imagética Socialista pode, num certo sentido, ser aproximada à ideia de ilustração.

Rauch. Já o mesmo não acontece com a estrutura compositiva que o pintor utiliza para dispor estes mesmos elementos: os cortes de planos, as sobreposições, a escala (fig. 49-51), enfim, a totalidade dos sistemas que constituem a teoria da composição, são desenvolvidos por Neo Rauch de um modo completamente inventivo, não passível de ser encontrado no real, logo, invisível e interior.

Outro exemplo de coabitação de espaço interior e exterior na pintura contemporânea é-nos oferecido por Dana Schutz, uma muito jovem pintora norte americana. Contudo, neste caso, tudo se passa de modo diverso, pois ainda que Schutz parta da apropriação de imagens fotográficas, o modo de tradução destas para o medium da pintura, como que se esforça por apagar vestígios da sua génese. Ou seja, o desenho que serve de suporte ao trabalho pictórico desta artista apresenta uma acentuada presença manual, que opera no sentido de erradicar os traços da máquina fotográfica (fig. 52). A par das pinturas que se inscrevem nesta disfarçada génese fotográfica, Schutz apresenta igualmente pinturas que não se ancoram em qualquer imagem passível de ser encontrada no mundo visível: lembramo-nos, por exemplo, da obra *Face Eater* (fig. 53), onde a artista, servindo-se do mesmo registo pictórico utilizado nas pinturas com origem fotográfica, constrói narrativas alucinantes de um mundo vindouro. Neste sentido, o trabalho de Dana Schutz apresenta-se como perfeito exemplo da incorporação de um discurso onde espaço interior e exterior coabitam em perfeita harmonia, denotando, contudo, uma clara inclinação para o imaginário, invisível ou interior.

Ao nível das comparações entre obras do período da renascença e obras da contemporaneidade, faremos, no sub-capítulo dedicado a Dana Schutz, uma tentativa de colocar em confronto algumas das suas obras com outras de Sandro Botticelli, pois em ambas as situações podemos encontrar corpos cuja interioridade material (as entranhas) se abre para o exterior.

Outros exemplos de pinturas onde a génese fotográfica se encontra, por assim dizer, disfarçada, são-nos oferecidos pela obra de Glenn Brown. Em ambos os artistas, podemos detectar - ainda que de modos diversos, como mais à frente aprofundaremos - uma origem simultaneamente em imagens fotográficas e na

história da pintura. No caso do primeiro convém salientar que abordaremos aqui sobretudo uma parte da sua vasta e extremamente eclética produção pictórica, mais precisamente as pinturas de retrato, cujos personagens parecem directamente saídos de uma qualquer obra de arte de alguns séculos a esta parte¹⁶². Ao desenho estruturante, devedor da iconografia de tempos idos, o autor acrescenta cores só imagináveis na nossa época. O mesmo acontece com os títulos destas peças, cujo imaginário se reporta a nomes de álbuns e músicas de bandas de rock alternativo. Ora, perante um de tal modo vasto conjunto de referências, a tarefa de classificação da natureza interior ou exterior da obra de Glenn Brown parece empreitada de difícil monta. E, de certo modo é, pois o que na realidade acontece aqui é, mais uma vez, um exemplo de coabitação dessas duas naturezas aparentemente inconciliáveis. Mas, a seu tempo, aprofundaremos o modo como a dialéctica interior / exterior se manifesta na obra deste pintor inglês.

A selecção aqui apresentada pretende, acima de tudo, reunir artistas cujas obras representem as manifestações diversas da dialéctica interior / exterior, presentes na pintura dos nossos dias, para, de seguida, as colocar em confronto com as suas congéneres do passado.

3.2 - Pintura e tecnologia

A fim de evitar confusões desnecessárias esclarecemos desde já em que sentido deve a palavra 'tecnologia' ser entendida neste contexto: Bem sabemos que a própria pintura pode ser entendida como uma tecnologia, mas aqui, quando falamos de tecnologia, queremos designar os meios, mais ou menos sofisticados, de produção e

¹⁶² Dizemos "de há alguns séculos a esta parte", correndo o risco de pisarmos um território que, de algum modo, se pode apresentar como impreciso. O que na realidade acontece é que, exceptuando talvez as pinturas onde a referência aos auto-retratos de Rembrandt é absolutamente explícita, todas as demais se reportam, sem dúvida ao passado, mas sem fazerem uma referência temporal directa.

reprodução de imagens que nos nossos dias se encontram à disposição de todos ou quase todos¹⁶³. E em que sentido é que este confronto entre pintura – meio manual de produção de imagens – e tecnologia – meio mecânico de obter o mesmo fim – se relaciona com a discussão da problemática interior / exterior? Exactamente do modo mais imediato e acessível: num confronto entre o feito à mão e o feito à máquina, o primeiro é interior e o outro exterior.

Começemos, então com a seguinte afirmação: a pintura é interior e a fotografia é exterior. A pintura é interior, pois ela parte do artista para o mundo; já a fotografia percorre o percurso inverso: ela vem de fora para dentro. Evidentemente, as coisas não são assim tão lineares.

Numa primeira leitura a pintura é sempre interior. Contudo, pode também manifestar características de exterioridade, sendo que nestas situações se revela o carácter híbrido da sua natureza: ainda que tendendo mais para um ou para outro lado, acaba por se manifestar enquanto portadora das duas vertentes desta dialéctica. No caso da fotografia, passa-se o inverso, ou seja, o seu primeiro impulso é sem dúvida exterior, mas a sua natureza pode vir a revelar-se portadora de uma identidade igualmente mista ou impura, se quisermos.

Assim temos dois modos de produção de imagens: um essencialmente interior, mas que na maioria dos casos acaba por se revelar de natureza mista – a pintura; outro essencialmente exterior, mas que comporta em si a capacidade de se revelar igualmente misto. Exemplos do primeiro foram já aqui analisados, quanto ao segundo, peguemos em duas fotografias de um dos mais estimulantes artistas visuais da actualidade e que muitos teimam em incluir na categoria dos fotógrafos: Wolfgang Tillmans¹⁶⁴. Em *Peaches VI* (**fig. 54**), uma fotografia de grandes dimensões datada de 2002, Tillmans mostra-nos o que, à primeira vista parece ser uma ampliação de um zoom realizado no peito de um corpo masculino. Se assim

¹⁶³ Falamos essencialmente de fotografia, ainda que possam existir referências à imagem em movimento.

¹⁶⁴ No primeiro ano deste curso de Mestrado apresentámos um texto no âmbito do seminário de Teorias da Representação, leccionado pela Professora Doutora Maria Augusta Babo, onde tentámos estabelecer pontos de contacto entre a obra pictórica de Edward Manet e a obra fotográfica de Wolfgang Tillmans.

fosse, esta continuaria a ser, sem espaço de manobra para outras interpretações, uma imagem exclusivamente exterior. Mas tal não acontece, pois na realidade trata-se de uma imagem abstracta, sem qualquer referente no real. Assim, deparamo-nos com uma situação que altera as nossas expectativas e mexe com as nossas certezas em relação ao que uma fotografia pode ou não ser. Ainda que continue a ser válida a leitura que sustenta que a fotografia é exterior porque vem 'de fora para dentro', no momento da descodificação da imagem o observador terá que fazer uso da sua sensibilidade, da sua memória – visual e emotiva - da sua imaginação, enfim, terá que realizar um trabalho interior no sentido de completar¹⁶⁵ aquela obra de arte, no sentido de realizar a sua leitura.

Guardando as devidas distâncias, esta é uma situação que nos trás à memória a discussão de Leonardo acerca das manchas na parede. Contudo, se o que aproxima Tillmans e Leonardo é a tentativa de leitura de uma forma reconhecível no mundo visível, numa imagem abstracta, há igualmente que salientar o que afasta estes dois momentos de criação (para além das diferenças mais evidentes, obviamente). Assim, o trabalho de descodificação de uma forma abstracta em Leonardo, tinha lugar antes da realização da obra, ou seja, era um trabalho a ser efectuado pelo artista que tomava essa forma abstracta como modelo para uma obra ainda por vir.

No caso de Tillmans, esse trabalho de descodificação é realizado já não pelo artista mas pelo observador, que ao deparar-se com a (inusitada?) situação que este confronto com a fotografia lhe proporciona - um medium que habitualmente não oferece resistência ao nível da descodificação da imagem representada e que não costuma servir-se do real para existir mas que existe espelhando esse real - se acha na continência de pedir auxílio à imaginação, memória e sensibilidade.

¹⁶⁵ Dizemos 'completar' a obra de arte, pois acreditamos que é o espectador que termina o que o artista começou. Uma obra de arte que permanece no atelier, sem ser vista e experienciada por mais ninguém que não o seu autor, permanece como que às escuras, num túnel a partir do qual ainda não avista a luz.

3.3 - O peso da Tradição¹⁶⁶

A palavra ‘peso’ empregue no título parece denunciar um sentido algo pejorativo, o que aqui não corresponde, pelo menos na totalidade, à verdade. Quando dizemos ‘peso da tradição’ queremos essencialmente referirmo-nos aos pintores que, trabalhando nos nossos dias, sentem que estão inseridos numa espécie de linhagem com largos séculos de tradição¹⁶⁷. Este sentimento pode ser lido em duas vertentes, porventura opostas e cujos resultados se manifestam com divergências ainda mais gritantes: por um lado temos pintores que identificam no seu trabalho essa linhagem e tentam, com um orgulho não disfarçado, fazer-lhe justiça. Isto pode acontecer mais ou menos implicitamente. Por outro, temos os pintores que, ainda que reconhecendo essa ancoragem da sua investigação numa tradição rica, se sentem na contingência de a contrariar e rumar no sentido oposto. Mais à frente analisaremos exemplos concretos de uma e outra vertente.

Ora, no que à discussão da nossa problemática diz respeito, esta ancoragem na tradição pode ter diversos efeitos. A saber: no primeiro caso exposto, a identificação com a ilustre linhagem patente na história da pintura pode manifestar-se de modo mais interior ou mais exterior. No segundo, a manifestação dessa sensação de desagrado por fazer parte da continuação de uma história milenar está, maioritariamente, sujeito a manifestações de índole exterior.

Tentemos, então, analisar exemplos de um e outro campo. Como exemplo da primeira situação vamos tomar uma obra de Gerhard Richter, *October 18, 1977* (fig.

¹⁶⁶ Parte deste texto foi utilizado no trabalho apresentado no primeiro ano do Mestrado em Artes Visuais / Intermédia da Universidade de Évora (2006), no âmbito do seminário de Arte e Comunicação, leccionado por Maria Teresa Cruz e José Bragança de Miranda

¹⁶⁷ Na sua Tese de Doutoramento (à qual nos referimos no início do presente texto, página 1), Filipe Rocha da Silva faz uma referência a esta questão da linhagem da qual os pintores se sentem parte integrante. Para tal, Rocha da Silva recorre a Gerhard Richter: “(...) Gerhard Richter é um pintor nascido em 1932, para quem é fundamental o passado, usando a interposição de imagens fotográficas. Numa entrevista a Benjamin Buchloem 1996 ele disse: “vejo-me como o herdeiro de uma enorme, grande e rica cultura da pintura e da arte em geral, que perdemos, mas que no entanto nos cria responsabilidade. Nesta situação é difícil não querer restaurar aquela cultura, ou, o que seria igualmente mau, desistir, degenerar”.

ROCHA DA SILVA, cit, Volume I, p. 125.

55-62). Uma das características que mais imediatamente salta á vista será, porventura, o carácter serial pelo qual Richter optou para realizar este trabalho. Assim sendo, o artista não regista aqui um único acontecimento, mas antes uma série de pequenos acontecimentos que, enquanto conjunto, se apresentam como um único. Tal como aconteceu com o *Fuzilamento do Imperador Maximiliano de Edouard Manet* (fig. 63), Richter parte de imagens difundidas pelos media para a realização deste conjunto de pinturas. Outra diferença residirá no facto de aqui o artista não proceder a uma interpretação das imagens mas sim à sua cópia. Como é sabido, Richter pretendia, não imitar fotografias pelo medium da pintura, mas sim fazer uma nova fotografia com o pincel e a tela. Não existe portanto aqui – pelo menos no sentido com que esse movimento pode ser entendido nos três exemplos anteriores – uma interpretação, um dizer á maneira de (...), como nos casos precedentes. Existe sim, a tradução de uma mesma imagem de um medium para outro, evidentemente com todas as alterações que ela necessariamente implicará.

A fim de melhor compreender esta obra, façamos uma breve incursão histórica: Em Outubro de 1977, um grupo de jovens radicais alemães, membros do grupo Baader-Meinhof, foram encontrados mortos numa prisão de Estugarda; a causa oficial das suas mortes foi o suicídio, mas muita gente suspeitou de assassinio. Passados onze anos sobre estes traumáticos acontecimentos, Gerhard Richter, tomando por modelo as imagens mediáticas que haviam então dado noticia do sucedido, bem como alguns registos policiais, realizou aquele que viria a ser um dos maiores desafios e paralelamente, um dos seus mais emblemáticos trabalhos.

O que são ou o que representam, na realidade, estas pinturas? Richter colocou a si mesmo esta questão:

“(...)7 de Dezembro de 1988. O que foi que eu pinte. Três vezes Baader, alvejado. Três vezes Ensslin, enforcado. Três vezes a cabeça do morto Meinhof depois de a terem cortado. Uma vez Meins morta. Três vezes Esslin, neutra (quase como as *pop stars*).

Depois um grande, não especificado funeral – uma cela dominada por uma estante – um

Silencioso, cinzento gira-discos – um retrato da juventude de Meinhof, sentimental
Num sentido burguês – duas vezes a prisão de Meins, forçado a render-se ao poder cerrado do Estado. Todas as imagens são sombrias, cinzentas, em grande parte bastante borradas, difusas. A sua presença é o horror e a difícil de aguentar recusa de responder, de explicar, de dar uma opinião.

Eu não tenho certeza até que ponto as imagens ‘perguntam’ alguma coisa; elas provocam

Contradição através das sua desesperança e desolação, a sua ausência de Partidarismo.

(Desde que sou capaz de pensar, sei que qualquer regra e qualquer opinião – desde que ideologicamente motivadas – é falsa, um embaraço, uma ameaça ou um crime) “(...)”¹⁶⁸

Ninguém melhor que o próprio artista poderia descrever com tamanha simplicidade e simultaneamente profundidade o que este trabalho, no limite, representa. Richter começa por fazer uma descrição do que objectivamente vemos em cada uma das pinturas: uma cabeça, um funeral, um gira-discos. Mas o que está contido em cada uma destas, aparentemente, simples imagens? O simples facto de sabermos a quem pertencem e em que situação foram registadas cada uma das imagens que serviram de modelo ao artista, altera de modo radical a nossa percepção do que poderia aparentemente ser apenas uma cabeça, um funeral, um gira-discos.

Para além de todas as – imensas – implicações éticas e políticas que este trabalho comporta, um facto será indiscutível: Richter volta a dar vida a um género que se supunha morto: a pintura de história. A pertinência que este género terá ou não nos nossos dias será necessariamente diversa da que lhe garantiu o lugar cimeiro na hierarquia dos diferentes géneros que foram constituindo a história da pintura. Mas o

¹⁶⁸ **OBRIST, Hans-Ulrich**, *Gerhard Richter – The Daily Practise of Painting*, ed. Thames & Hudson, London, 1998, p. 175

que, inteligentemente, Richter operou com esta série de pinturas foi uma leitura em simultâneo do passado (precisamente esse lugar cimeiro), do presente e das possibilidades que este oferece, no sentido de lhe devolver – senão o mesmo lugar cimeiro – o lugar que lhe corresponde, ou seja, voltou a colocar a pintura de história na agenda da produção artística dos nossos dias.

Gerhard Richter realiza aqui um trabalho que, simultaneamente, não deixa de olhar para o seu próprio tempo, tanto a nível exclusivamente técnico (a elaboração da obra, as fontes, etc), como a nível ideológico.

No que à natureza desta obra diz respeito, a resposta que mais imediatamente nos acomete é a de que o pintor olhou, manifestamente, para fora: esta é uma pintura (ou uma série de pinturas, melhor dizendo) exterior. O assunto é exterior, as fontes (as fotografias utilizadas como modelo pelo artista) são exteriores, enfim, parecem não restar dúvidas quanto à natureza exterior desta série de trabalhos. Mas, na nossa opinião, um outro ponto de vista deverá ser aqui acrescentado. Ao inscrever estas obras na tradição da pintura de história – ainda que realizando, de forma brilhante, todo um processo de actualização – Richter efectua, simultaneamente, um movimento de olhar para dentro. Para dentro de quê? Precisamente, da linhagem à qual ele próprio pertence. Deste modo e nesta situação, o interior seria a íntima condição de pintor, com todo o trabalho de releitura de um passado, de uma tradição que apenas se abre a quem a ela pertence por direito¹⁶⁹ e que Richter orgulhosamente manifesta.

A título de curiosidade, podemos resta dizer que esta série de quinze pinturas encontram-se hoje no Museum of Modern Art, em Nova Iorque e a sua aquisição atingiu enorme cotação de mercado no século XX, catapultando o seu autor para o lugar de um dos mais importantes artistas vivos.

Como exemplo do outro género de pintores onde o peso tradição se manifesta em sentido inverso, isto é, aqueles que tentam trabalhar a pintura como campo

¹⁶⁹ “com todo o trabalho de releitura de um passado, de uma tradição que apenas se abre a quem a ela pertence por direito”: corremos aqui o risco de fazer uma afirmação que facilmente será destronada. Conscientes de tal facto, prosseguimos com esta convicção interior.

expandido¹⁷⁰, reconhecendo ainda a condição de pintores, mas inovando dentro daquilo que é o habitual entendimento prático da pintura, analisaremos o trabalho de Franz Ackerman.

Mas antes de prosseguirmos para a análise do trabalho deste artista, convém esclarecer um pouco mais a ideia de ruptura e/ou de continuação de uma certa tradição que a prática dos artistas que trabalham a pintura em campo alargado em si comporta. Ainda que rompendo com a prática da pintura enquanto suporte bidimensional, a obra produzida por esta linha de investigação pictórica não se apresenta já, nos nossos dias, como portadora de uma linguagem revolucionária. O que queremos dizer é que, não obstante o carácter de ruptura que as suas obras possam apresentar, elas carregam já, igualmente, o peso de uma certa tradição. Obviamente, não uma tradição com séculos de existência – como é o caso de Richter, que continua a praticar o que poderíamos apelidar pintura-pintura – mas, ainda assim, uma tradição. Como nota Delfim Sardo no seu livro *Pintura Redux – Desenvolvidos na última década*:

“(…) Provavelmente ligados a uma tradição que remonta às vanguardas russas e que tem a sua continuidade nas explorações de Yves Klein, de Lucio Fontana e dos movimentos associados ao minimal e ao pós-minimal, os artistas que trabalham as características espaciais das práticas pictóricas situam o seu trabalho numa fronteira que cruza a arquitectura, a pintura e uma ideia de espacialidade e penetrabilidade da obra que questiona a pintura como mercadoria (...)”¹⁷¹

Neste sentido, a inscrição na tradição da pintura – que, como vimos na análise de Gerhard Richter, é interior a essa própria tradição, como que nela se imiscuindo intrinsecamente – dá-se nestes artistas a um outro nível: continua a ser uma inscrição *interior* à tradição, mas não já à tradição da pintura convencional – objecto

¹⁷⁰ Aqui faz-se uma referência ao texto seminal de Rosalind Krauss *A Escultura como Campo Expandido* de 1978

¹⁷¹ SARDO, Delfim, *Pintura Redux – Desenvolvidos na última década*, ed. Fundação de Serralves / Jornal Público, 2006. p. 99.

bidimensional, transportável, etc -. É uma inscrição na tradição da vanguarda que, ainda que paradoxalmente, constitui já uma tradição.

Colocadas estas considerações prévias, passemos então à identificação dos pontos de contacto que a obra dos artistas que investigam no campo da 'pintura alargada' pode apresentar com a dialéctica interior / exterior. De um modo geral, isto é, sob uma perspectiva passível de ser aplicada à observação da grande maioria dos artistas cujo trabalho assenta nas ideias exploradas por esta corrente da pintura de hoje, a questão essencial prende-se com a alteração do paradigma da bi para a tridimensionalidade. Ora, esta mudança faz com que o espectador passe literalmente a ocupar um lugar dentro da pintura. Esta radical alteração vem modificar na sua totalidade o modo de olhar e experienciar uma pintura. Uma das mais evidentes feições da dialéctica interior / exterior – como vimos, por várias vezes, atrás – consistia no facto de que existia um exterior habitado pelo observador e um interior habitado pela matéria sensível da pintura, bem como pelo seu lado mais imaterial. Ora, deixando de existir esta distinção de planos, é toda uma tradição da pintura – tanto da sua produção como da sua fruição, ou seja, tanto da parte do pintor como da parte do observador – que se desvanece.

Atentemos agora no trabalho do pintor inglês Franz Ackerman, na nossa opinião, um dos mais destacados e estimulantes praticantes desta forma de pintura expandida. O trabalho de Ackerman é extremamente complexo e a sua leitura revelar-se-á repleta das mais variadas feições que a dialéctica interior / exterior pode assumir. Uma delas (e das mais evidentes) foi já explicitada e refere-se ao facto do pintor construir o que poderíamos apelidar 'instalações de pintura', onde a distinção primordial entre espaço exterior e espaço interior do plano deixa de existir (fig. 64-65), Esta feição da dialéctica por nós estudada pode ser colocada em evidência quando se observa uma instalação de Ackerman como um todo. Mas o que acontece é que, dentro de uma instalação deste artista, existem pinturas individuais (quer

sejam efectuadas em telas, em papel¹⁷² ou na parede), cujas características voltam a levantar, por si só, novas e diversas feições da mesma dialéctica (fig. 66-68).

Franz Ackerman é um pintor em permanente trânsito, um perpétuo viajante. Como nota Veit Görner no livro *Frans Ackerman – Home, home again*¹⁷³

“(...) O que para o escritor viajante era a sua Olivetti antes de existirem computadores portáteis, ou para o fotógrafo a sua Leica M3, é para o artista e viajante Ackerman o seu caderno de desenho (...)”

E aqui encontramos desde já uma situação atípica: se por um lado Franz Ackerman é um artista do seu tempo, viajando e espelhando o que vê nessas viagens, por outro, o facto de preferir as modernas tecnologias em prol de uma prática milenar como o desenho - e a pintura, que realiza no atelier, muitas vezes partindo dos desenhos efectuados durante as viagens - coloca-o numa posição que denuncia a muito particular leitura que o artista faz da pintura e do desenho nos nossos dias. Se o que o artista pretende é dar ao observador a sua visão de diversos lugares e situações do mundo, ele poderia simplesmente viajar pela Internet e daí retirar as imagens que lhe servem como ponto de partida. Mas o intento de Ackerman pretende ser mais do que isso: ele quer partilhar experiências. E para fazê-lo com o máximo de intensidade possível, o artista sente a necessidade de experienciá-las ele mesmo. O modo de partilhar essas experiências o mais transparentemente possível é fazer pequenos desenhos *in loco*. Mais tarde, já em casa, no atelier, o artista volta a trabalhar sobre as imagens-experiência recolhidas durante a viagem e parte, então, para a realização de telas de grande dimensão, só passíveis de serem produzidas em estúdio. Na suas instalações, Ackerman utiliza igualmente pinturas murais e objectos escultóricos, por vezes também eles nascidos durante as viagens.

¹⁷² Poderíamos colocar aqui a questão de saber se as obras de pequenas dimensões de Franz Ackerman são pinturas ou desenhos. Contudo, esta seria uma discussão que, de algum modo, nos afastaria do tema central em debate neste estudo. Assim, daqui em diante passaremos a tratar as obras em papel deste artista como pinturas

¹⁷³ GÖRNER, Veit, KÄDING, Caroline, CUEVAS, Javier Penca, DANCHEV, Alex, *Franz Ackerman – Home, home again*, p. 8

A obra de Franz Ackerman toca na dialéctica interior / exterior sob diversos ângulos. Para além do já discutido, que diz respeito à forma como esta se insere na tradição da pintura, ou seja, no exterior da fórmula rígida do plano bidimensional e no interior da prática da pintura expandida, existe um outro facilmente identificável: os seus “mapas mentais”. O artista parte de uma leitura do exterior, descodifica-a através do desenho e realiza com os elementos apurados nessa descodificação um novo texto que toma então a forma de desenhos, colagens, pinturas, etc. “Mapas mentais” é como Franz Ackerman apelida os trabalhos de pequenas dimensões realizados durante as viagens (fig. 69-70). Neles podemos encontrar alusões a formas arquitectónicas, imagens de cidades, vistas aéreas de espaços urbanos, estradas e toda uma parafernália de elementos que a experiência da viagem transmite ao artista. Estas pequenas obras encerram, pelo que foi dito e que se prende com a sua génese, a dialéctica interior / exterior, de um modo que nos parece bastante evidente: partem de imagens-experiência ou imagens-sensação – exterior e sofrem a acção do corpo – interior, que nelas se abandona.

Se tentarmos descortinar, na obra de Ackerman, as camadas de sentido que nos conduzem à leitura da dialéctica interior / exterior em toda a sua extensão, esta seria a primeira e mais evidente. Seguimos depois para o facto desses desenhos ou pinturas de pequenas dimensões se assemelharem a imagens observadas num microscópio, quando na verdade elas reflectem uma vista alargada de um espaço de grandes dimensões: uma cidade, um grande edifício, etc. Ora, esta inusitada proximidade entre o micro e o macro, entre o que existe de mais interior – o nosso corpo, invisível a olho nu – e mais exterior – as cidades que habitamos, também elas invisíveis num único movimento do olhar, pois não podemos ter uma visão global e simultânea de uma cidade, como a que Ackerman nos apresenta ou sugere nas suas obras – é uma outra feição da dialéctica interior / exterior.

Uma outra forma de apresentação da dialéctica aqui em estudo e passível de ser detectada no trabalho de Franz Ackerman prende-se com a execução dos seus mapas mentais e das obras de maiores dimensões. Nos primeiros, o trabalho da mão é muito mais evidente, denunciando uma qualidade mais interior (a oposição feita à mão /

“(...) Com um pequeno «clic», o cidadão mais modesto, na sua qualidade de amador e de turista, executa o seu quadro, organiza o seu espaço de identificação, enriquece a sua memória cultural, dá a partilhar as suas prospecções (...).”¹⁸³

3.4 - Dentro e fora do plano: Marcel Duchamp e Gerhard Richter

Como é sabido, Marcel Duchamp começou por ser pintor. Progressivamente foi abandonando esta prática, ainda que pontualmente continuasse a fazer referência a questões com esta relacionada. Gerhard Richter, por outro lado, é e sempre foi pintor. Pretendemos neste breve texto analisar os pontos de contacto e dissemelhança entre estas duas figuras capitais da arte contemporânea, tendo por fio condutor o modo como os seus projectos conceptuais se relacionam com a dialéctica interior / exterior, propondo aqui uma outra feição desta problemática: o modo como ambos, ainda que de modos diversos, questionaram os limites do medium.

O primeiro, começou a sua crítica no interior do plano (ou seja, como ‘pintor de cavalete’) até chegar à plataforma que lhe permitiu continuar a sua crítica a partir de fora. O segundo, empreendeu igualmente uma crítica, mas sempre a partir de dentro do plano (isto é, sem deixar de pintar). De um modo conclusivo, pretende-se aqui questionar a natureza do lugar de duas das mais relevantes personalidades para a arte contemporânea: serão eles pintores ou artistas?

Parece-nos consensual o facto de que qualquer um dos corpos de trabalho destes dois artistas operaram movimentos de ruptura absolutamente estruturantes na quase totalidade do que foi produzido depois deles, continuando os ecos de tais intervenções ainda hoje a ressoar fortemente, tanto no campo da prática artística contemporânea, como na teoria de arte.

¹⁸³ LYOTARD, cit. p. 124

Este poderá parecer um confronto altamente improvável, mas julgamos existirem analogias processuais bastantes para o estabelecimento de uma teia com ligações profícuas e evidentes.

Enunciamos de seguida alguns dos pontos onde estas duas obras se tocam: ambos tomaram como ponto de partida para as suas investigações um sentimento de saturação em relação à dita *peinture*, abandonando-a em prol de uma nova linguagem, radicalmente diferente num caso, ainda pictórica no outro; a contaminação exercida pelo dispositivo fotográfico é um dado fundador nas duas obras, ainda que esse contágio produza resultados e leituras necessariamente diferentes em cada uma delas; a tensão entre o “feito-à-mão” e o “feito-à-máquina”, embora lida e trabalhada em direcções diversas, é igualmente uma constante em ambos os casos; a questão da aura do objecto artístico, ainda que abordada de modos diversos pelos dois artistas, não deixa contudo de constituir um ponto fulcral nas investigações de ambos.

A questão central deste texto pode ser reformulada do seguinte modo: que diferenças existem entre um pintor e um artista? E em qual destas “categorias”, por assim dizer, poderemos encaixar Marcel Duchamp e Gerhard Richter? Seriam eles, talvez, artistas antes de serem pintores?

O texto centrar-se-á na análise de pontos precisos na obra de Duchamp e Richter, fazendo uma leitura transversal da história e contexto em que cada um esteve (está, no caso de Richter) inserido, atravessando assim boa parte das suas carreiras.

Marcel Duchamp começou, tal como a grande maioria dos jovens que decidem enveredar por uma carreira artística, pela pintura. Foi inicialmente influenciado pelos *fauves*, embora o cubismo tenha igualmente despertado a sua atenção:

“(…) Entre 1906 e 1910 ou 1911, vacilei entre diferentes estilos e fui influenciado pelo fauvismo, pelo cubismo e, por vezes, também tentei coisas mais clássicas. Realmente importante para mim foi a descoberta de Matisse em 1906 ou 1907 (…).”¹⁸⁴

¹⁸⁴ MINK, Janis, (1996); Marcel Duchamp – A Arte como Contra-Arte; Taschen – NOTAS – «Marcel Duchamp» em: Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne, Paris, 1967, p. 34

Após estas experiências mais, por assim dizer, conformistas, Duchamp aventura-se por um território menos convencional, adicionando às suas obras uma certa noção de movimento. Ainda dentro do que poderíamos designar por pura pintura de cavalete, falamos precisamente de *Jovem Triste num Comboio* ainda de 1911, de *O Rei e a Rainha Rodeados por Nus Rápidos* e ainda de *Nu Descendo Uma Escada*¹⁸⁵, também de 1912 (fig. 90-92). Nestas composições Duchamp presta igualmente um tributo às experiências fotográficas levadas a cabo por Eadweard Muybridge¹⁸⁶, fotógrafo que fez incidir a sua pesquisa na “fotografia analítica do tempo ou cronofotografia”¹⁸⁷.

Ainda em 1912, Duchamp passa uma temporada em Munique que viria revelar-se de extraordinária importância quer para o seu abandono da pintura. Apesar de se encontrar ainda no início da sua carreira de pintor, é por esta altura que esta termina. Daqui para a frente, Duchamp não mais produzirá “pintura de cavalete”, dando início à sua pesquisa de objectos inclassificáveis, aos quais viria a chamar de *ready-made*. Vai prosseguindo os estudos que acabariam por resultar no *Grande Vidro* (fig. 93).

Uma obra que nos parece paradigmática da postura de Duchamp em relação à posição a ocupar em relação à tradição da história da arte em geral e à história da pintura em particular é *L.H.O.O.Q.* de 1919 (fig. 94). Neste trabalho Duchamp simplesmente executa um gesto: acrescenta um bigode a uma reprodução da *Mona Lisa*.

Existem uma série de interpretações possíveis para esta obra que veio a tornar-se – ao lado do famoso urinol *Fountain* de 1917 - numa das mais conhecidas do seu autor e, talvez, da arte do século XX. Nela podemos detectar uma referência ou reenvio para a tradição da pintura pela mão de um dos seus nomes maiores, Leonardo da Vinci e consequentemente uma dessacralização da obra enquanto peça de museu, logo intocável; podemos igualmente descortinar um jogo com a

¹⁸⁵ O cinema foi, obviamente, outra das influências que contribuíram para despertar em Duchamp esta vontade de movimento. Decididamente, este último trabalho, *Nu Descendo uma Escada*, foi o mais decisivo dos três na carreira de Duchamp.

¹⁸⁶ Edward Muybridge, fotógrafo, tornou-se célebre por juntar séries de imagens individuais, previamente captadas em separado, criando assim a ilusão de movimento

¹⁸⁷ Mink, cit.

ambiguidade sexual da Gioconda e por acréscimo da orientação sexual do próprio Da Vinci; é possível também entrever um trocadilho que apenas resulta quando pronunciamos o título da peça na língua francesa, daí resultando um palavrão: *elle a chaud au cul*; há, por outro lado um outro possível trocadilho que resulta apenas na língua inglesa e que será a sonoridade do título da peça que se aproxima da palavra *Look*. Este *look* funciona como uma chamada de atenção, que aqui se pretende redobrada, para a arte já foi absorvida pela instituição – o museu –, quando em confronto directo com a produção artística da contemporaneidade.

Em 1965, Duchamp acrescenta uma dose de poder interventivo a esta peça, ao criar uma nova versão, desta feita “barbeada”, a que atribuí o sugestivo título *L.H.O.O.Q. rasée* (fig. 95). O gesto desta vez operado por Duchamp consiste apenas em retirar o bigode que quarenta e seis anos antes havia acrescentado à reprodução da Mona Lisa. Ou seja, a obra de Da Vinci “volta a ser o que era”, mas é apresentada como uma obra de Duchamp. Há neste trabalho um complexo sistema de citações, espelhamentos e reenvios, um muito elaborado levantamento da questão do original e da cópia e conseqüentemente da aura da obra de arte.

Num outro *ready-made* já atrás referido *Fountain* que Duchamp designou de *ready-made assistido*, podemos novamente assistir não à criação – como tradicionalmente é entendida – de uma obra de arte, mas à efectuação de (novamente) um “gesto”: Duchamp pega num comum urinol e, virando-o ao contrário e assinando-o com o pseudónimo R.Mutt, cria uma obra de arte (fig. 96).

Estavam assim estabelecidas as coordenadas que iriam ditar a futura produção artística de Marcel Duchamp: um firme Não à pintura tradicional por um lado, uma total abertura ao desconhecido e ainda não explorado nas artes plásticas por outro. O interesse por áreas exteriores ao estrito domínio das artes visuais, tais como a noção de movimento, o acaso ou as investigações científicas e matemáticas, foram uma constante na obra de Duchamp, sobretudo a partir do momento em que este decide abandonar a pintura tradicional para inscrever esse momento de ruptura absoluta que foi a criação do *ready-made*.

Grande parte da importância que hoje atribuímos a Marcel Duchamp deve-se ao facto de ele ter abandonado a pintura para se tornar num artista. Esta atitude teve uma inestimável repercussão, pois a partir dela não mais foi possível pensar – e sobretudo produzir – pintura com a, chamemos-lhe assim, inocência de outros tempos. Isto é, depois do abandono da pintura por parte de Duchamp, a pintura passou a ser uma disciplina que não dispensa – tanto na produção prática como na reflexão teórica – uma reflexão sobre si mesma. A partir de Duchamp¹⁸⁸ a pintura passou a ter-se a ela mesma por assunto, antes de qualquer outra preocupação. O facto de Duchamp ter abandonado a pintura de cavalete para se dedicar a algo que pode ser visto como próximo da escultura, não deve ser visto como o abraçar de um médium (a escultura) em detrimento de outro (a pintura). A produção de *ready-made* inscreve-se na sua operação de crítica à pintura enquanto disciplina. Quer isto dizer que, ao deixar de pintar para começar a criar o que viriam a ser os *ready-made*, Duchamp não passa de pintor a escultor, mas sim de pintor a artista. Com os seus *ready-made* Duchamp procurava responder à questão que assombra toda a sua carreira e obra: se a arte já não serve para o que servia, para que serve, então?

Passamos, se seguida, à análise do trabalho de Gerhard Richter. A influência exercida quer pela sua prática artística, quer pelas suas incursões teóricas é inestimável. É comum ouvir-se (entre colegas artistas, por exemplo) que seria impossível continuar a pintar depois de Richter. Neste sentido, a relevância teórica e prática da sua abordagem ao médium da pintura traduziu-se num paradoxo, elevando-a por um lado a níveis insuspeitados numa sociedade vorazmente dominada pela tecnologia e por outro vaticinando o seu fim, ou melhor dizendo, mais um fim, mais uma morte anunciada.

Se em Marcel Duchamp assistimos a uma progressiva saturação do médium da pintura, traduzindo-se esta numa efusiva crítica que no limite conduziu o artista ao abandono efectivo do médium, em Richter essa mesma saturação irá conduzi-lo

¹⁸⁸ Na nossa opinião, esta questão da auto-reflexividade da pintura terá tido o seu primeiro, ou pelo menos mais evidente, momento com Édouard Manet. Este foi aliás o tema de um estudo no âmbito do seminário de teorias da comunicação realizado para este mesmo mestrado.

igualmente a uma consistente posição crítica, mas traduzindo-se esta numa revolução operada a partir do centro mesmo do medium, isto é, Richter crítica a dita *peinture* sem, contudo, a abandonar. Mesmo quando a pintura não estava no centro da produção artística, durante os períodos de mais declarada crise – com os quais tem vindo a alternar momentos altos, sem contudo voltar a ocupar a posição central que um dia lhe pertenceu de pleno direito – Richter não deixou de pintar.

Numa entrevista concedida a Robert Storr, o pintor afirma que entre o final da década de sessenta e meados dos anos setenta, trabalhou à margem da atenção crítica: “(...) Eu não sabia o que fazer, senão pintar. Eu estava fora (...)”¹⁸⁹. Por esta afirmação se depreende que a posição destacada que hoje consensualmente lhe é atribuída nem sempre foi a sua.

Richter começou a trabalhar a partir de fotografias como forma de libertação. Libertação do tema, da composição, enfim, dos habituais componentes da pintura tradicional. Richter disse, em 1972 que a linguagem da fotografia o atraía precisamente porque “(...) não tinha estilo, nem composição, nem julgamento. Ela libertou-me da experiência pessoal.(...)”¹⁹⁰

As fotografias captadas por amadores, pelo homem comum, ofereciam-se assim como o ponto de partida ideal, o pretexto perfeito para a execução de uma pintura. Essas fotografias eram escolhidas praticamente ao acaso, podendo por esse motivo ser classificadas de *found object*, ponto onde se aproximam da forma aleatória que Duchamp usava para escolher os objectos que poderiam vir a tornar-se num *ready-made*. Mas a questão do acaso na escolha das fotografias sobre as quais Richter criaria as suas pinturas não é tão pacífica como pode à partida parecer. Tomemos como exemplo *Uncle Rudi* de 1965 (fig. 97). Num primeiro olhar, tudo nesta pintura parece respirar o ar de uma foto de família, que qualquer um podia ter em casa. Mas

¹⁸⁹ STORR, Robert, *Gerhard Richter – Doubt and Belief in Painting*, ed. The Museum of Modern Art, New York, 2003, p. 177

¹⁹⁰ OBRIST, Hans-Ulrich, *Gerhard Richter – The Daily Practice of Painting – Writings and Interviews 1962-1993*, ed. Thames & Hudson in association with Anthony d’ Offay Gallery, Londres, 1995, p. 73

não é bem assim que as coisas se passam, pois por baixo da aparente banalidade da imagem, surge a névoa do nazismo. Mas, simultaneamente, como que para apaziguar a dita névoa, há a invocação do retrato de família e, conseqüentemente, do lugar que a fotografia veio ocupar na tarefa de guardião da memória, tarefa até então desempenhada pela pintura. A propósito do desempenho desta tarefa pela fotografia e pela pintura, Richter disse:

“(…)Ao mesmo tempo, a fotografia adoptou uma função religiosa. Toda a gente produziu as suas próprias “imagens devotas”: os retratos, as aparências da família e dos amigos, preservados em sua memória (…).”¹⁹¹

As evocações aos *Old Masters*, como por exemplo em *Vekündigung nach Tizian* de 1973 (fig. 98) são igualmente uma constante nesta torrente de imagens que luta por subsistir enquanto isso mesmo, imagem, num mundo que deixou de ter tempo para contemplar a pintura enquanto meio válido e capaz de tentar uma aproximação ao que pode ser a representação desse mesmo mundo.

Richter recorre igualmente com alguma frequência à citação de si mesmo, ou melhor, da sua própria obra. Exemplo disso é *Vekündigung nach Tizian*, igualmente de 1973 (fig. 99), onde o artista pinta uma tela em tudo semelhante à anteriormente referida, mas operando nesta uma mutação sobre a sua superfície, como se um sopro tivesse percorrido a sua pele, deixando-a como que desfigurada. Há na obra de Richter vista como um todo, um permanente jogo de espelhamentos e reenvios, quer com o mundo exterior, como com o mundo da arte, com a história da pintura, com a sua própria pintura e, no limite, consigo mesmo enquanto indivíduo e enquanto pintor/artista.

Mas Richter não trabalha apenas sobre imagens fotográficas preexistentes. Simultaneamente, o artista faz composições abstractas de grandes dimensões

¹⁹¹ OBRIST,, cit, p. 31

passíveis de serem coladas ao expressionismo abstracto¹⁹², como por exemplo *Pavillon* de 1982 (fig. 100), ou ainda pinturas onde vários destes “estilos” se conjugam, como nas paisagens “rectificadas”¹⁹³ *Abstract Picture* de 1984 (fig. 101) e *Bush* de 1985 (fig. 102), para produzir um objecto inclassificável – mais um elo de ligação a Duchamp – dentro da história da pintura e dos seus géneros.

Ocupando um território passível de ser separado de toda a sua obra, um plano paralelo, se assim quisermos, está a série de pinturas “a preto e branco” *October 18th, 1977*¹⁹⁴ (fig. 55-62). Sem constituírem uma novidade a nível formal ou temático no conjunto da obra de Richter ou da história da pintura em geral, estas pinturas elevaram o nome e o estatuto do artista para um novo patamar. Robert Storr escreveu um volume inteiro sobre a série¹⁹⁵, onde discorre sobre o que de facto aconteceu, fazendo um brilhante enquadramento desta série de pinturas na tradição da pintura de história enquanto género. Voltando a abrir feridas mal cicatrizadas, estes trabalhos revestem-se de uma actualidade permanentemente reiterada nos nossos dias pelas imagens de guerra em geral e dos efeitos do terrorismo em particular.¹⁹⁶

Como ponto de chegada desta breve incursão pela obra de Richter, escolhemos *Reading* de 1994 (fig. 103). Nesta pintura, Richter retrata uma jovem lendo uma carta. A citação de Vermeer (fig. 104-105) é a mais evidente e imediata leitura que podemos fazer de *Reading*. Contudo, é igualmente passível de ser descortinada neste

¹⁹² O que na verdade não acontece pois aqui Richter, apropriando-se de uma linguagem que poderíamos facilmente catalogar como pertencente à corrente do expressionismo abstracto, opera o que poderíamos apelidar de “crítica feita a partir do centro”. Isto é, ao invés de querer acrescentar algo de novo à corrente do expressionismo abstracto, o artista lança um olhar crítico sobre o que até então tinha sido feito nessa corrente, mas fá-lo de um modo dissimulado e que á partida poderia ser entendido como uma tentativa de participação activa e construtiva nessa corrente.

¹⁹³ Faz-se aqui uma alusão livre aos *ready-made* “rectificados” ou “assistidos” de Duchamp.

¹⁹⁴ Na secção “Os fantasmas de hoje” falamos mais alargadamente sobre esta série.

¹⁹⁵ STORR, Robert, *Gerhard Richter, October 18, 1977, 2000*, The Museum of Modern art, New York

¹⁹⁶ Uma acutilante reflexão acerca da difusão das imagens de guerra e de sofrimento alheio é o que nos propõem Susan Sontag (*Olhando o Sofrimento dos Outros*, 2003, ed. Gótica, Lisboa)

trabalho uma reflexão sobre a velocidade a que vivemos e consumimos imagens nos nossos dias. O acto de ler implica, só por si, uma boa dose de calma e reflexão; temos depois o facto de a personagem estar a ler uma carta que, para além de efectuar o reenvio para a tradição, lembra-nos o quão raro é hoje em dia escrever e ler uma carta. Dito desta forma e realçando estes pontos, a pintura quase que parece roçar um sentimentalismo que foi desde sempre evitado pela visão crítica e analítica de Richter. Ora, esse suposto sentimentalismo é anulado pela qualidade fotográfica da obra, que mantém a frieza de uma vulgar *snapshot*, evitando assim uma abordagem da questão por um prisma que não é de todo o que interessa ao artista.

De um modo mais ou menos conclusivo, podemos reiterar o que atrás fomos delineando e afirmar que o trabalho de Gerhard Richter se inscreve na história da arte e, mais precisamente, na história da pintura enquanto permanente questionamento dessa mesma história, não se incluindo portanto nesta ou naquela corrente, mas lançando um olhar crítico por todas elas como forma de perpetuar uma permanente inquietação: a de saber o que foi, é e pode ser a pintura em particular e a representação em geral.

O que podemos concluir da apresentação a estes dois artistas aqui realizada? Sobretudo poderemos confirmar a suspeita de que em ambos os casos, serão mais as dúvidas levantadas do que propriamente as respostas propostas. Mas não serão, com certeza, apenas *mais umas* dúvidas. Serão questões que mudaram em definitivo, cada uma a seu modo, a percepção que hoje temos do que é ou pode ser um artista e/ou um pintor, do que é ou não é arte e quais os fins por ela servidos, se é que serve alguns.

Em ambos os casos podemos assistir a uma crítica à pintura enquanto disciplina, à pintura encarada como o foi durante séculos. Se um sentiu necessidade de abandonar de facto a prática pictórica para assim, de fora, melhor a poder analisar e criticar, o outro criou dentro do corpo da pintura as condições necessárias para a exercitação da sua análise crítica. Como tem acontecido a todas as tomadas de posição mais vanguardistas, o trabalho de ambos os artistas veio a ser assimilado pelas instituições que foram alvo das críticas por eles levadas a cabo.

A cópia e o original, a aura do objecto artístico, o papel desempenhado pelo acaso na construção de um discurso, a incorporação da noção de movimento numa disciplina. À qual este seria à partida alheio, o trabalho da e na memória, a relação com outros e mais modernos/actuais meios de produção e reprodução de imagens, a tentativa de alcançar e assumir uma produção artística livre de estilo, são alguns dos pontos de contacto entre as obras de Gerhard Richter e Marcel Duchamp que aqui procurámos confrontar e colocar em evidência. Continuando ou não a pintar, assistimos em ambos os casos, ao abandono da pintura tal como a conhecíamos até cada um deles colocar em prática o seu questionamento da secular tradição.

Analisámos aqui dois modos de construção crítica do discurso pictórico: Marcel Duchamp, que olha de fora (do plano) para dentro (do plano) e Gerhard Richter, que lança o seu olhar de dentro (do plano) em todas as direcções.

3.5 - As histórias de Dana Schutz

“ Interessa-se pelo presente?

*Bom, interessa-me o futuro mas vou buscar
muita coisa ao passado. Não sei exactamente
o que pensar acerca de hoje”¹⁹⁷*

Dana Schutz é uma muito jovem pintora americana, cujo trabalho surgiu na cena internacional, com grande pompa e circunstância, há seis anos na exposição *Portraits, P.S.1/ MoMA*, Nova Iorque. O seu fértil imaginário, aliado a uma técnica impoluta, catapultaram esta pintora de 31 anos para os grandes palcos internacionais

¹⁹⁷ CATTELAN, Maurizio, *Me, Frank and my studio*, entrevista a Dana Schutz conduzida por Maurizio Cattelan, *Flash Art*, n° 244

das artes plásticas. Beneficiando, como a grande maioria dos jovens pintores que emergiram em anos mais recentes, da onda de entusiasmo em torno da pintura figurativa, o trabalho de Dana Schutz é, de algum modo, desenquadrado desta nossa época de hiper-visibilidade da imagem tecnológica, onde a imagem vinculada pelos media impõem a sua voz sobre os demais meios de produção e reprodução de imagens. Evidentemente, esta é uma observação que poderia ser aplicada a qualquer outro pintor cuja prática incida maioritariamente na chamada pintura-pintura. Mas o caso de Dana Schutz é especial. Vejamos, então porquê.

Dana Schutz não parte de imagens pré-existentes para a composição das suas pinturas. Logo aqui, poderíamos catalogar o trabalho desta artista como absolutamente interior, no sentido em que Schutz não necessitaria de olhar para fora a fim de encontrar as suas fontes, uma vez que estas não se encontram no exterior. Mas o seu processo de trabalho não é assim tão linear, pois ainda que a esmagadora maioria dos elementos que povoam o seu imaginário provenha da imaginação da artista, podemos encontrar – ainda que não de forma sistemática mas sim pontual – referências directas ou pontos de contacto com o mundo exterior, actual e visível.

Contudo, sempre que surgem tais referências, elas são adulteradas de tal forma – tanto iconográfica como iconologicamente –, que o referente original se vê num outro mundo que não o seu: precisamente, o mundo interior de Dana Schutz. Olhemos, então, para dois exemplos concretos: *Frank as a Proboscis Monkey*, de 2002 (fig. 106) e *Men's Retreat*, de 2005 (fig. 107).

Na primeira obra, Schutz introduz um personagem por si criado, *Frank*. Este homem de longos cabelos é o último sobrevivente de uma espécie que deixou de existir. A artista criou uma série de situações em que o seu personagem se apresenta levando a vida no seu habitat, executando tarefas do dia a dia como se nem sequer soubesse da nossa presença, ou simplesmente estando naquele sitio desolado e inóspito. Por exemplo *Reclining Nude* de 2002 (fig. 108), onde Frank aparece deitado numa praia¹⁹⁸, qual sobrevivente fitando o observador e recordando um

¹⁹⁸ Mais à frente voltaremos a olhar para esta pintura, pois o seu título *Reclining Nude*, remete o observador para um género com longa tradição na história da pintura ocidental.

passado do qual também nós fazíamos parte. Estas são, então, pinturas absolutamente interiores, pois nem o assunto, nem a composição, nem o modo como essa composição é abordada plasticamente (de novo, a matéria sensível da pintura) reflectem uma imagem pré-existente. Tudo nasce da imaginação da artista, reflectindo apenas o que no seu interior se passa. Evidentemente, podemos arriscar descortinar comentários aos nossos dias através destas imagens – aparentemente – interiores, mas tal exercício poderia apresentar-se como demasiado forçado.

Na segunda pintura (*Men's Retreat*), Dana Schutz demonstra uma atitude mais virada para o exterior, para uma crítica social e política, ao retratar Bill Gates e outros executivos de topo caminhando por uma floresta desconhecida e de ar ameaçador. Ainda assim, fazendo uma referência directa a personagens da maior relevância no real, no mundo exterior e visível, esta pintura (bem como outras que lhe seguem o rasto) revela-se incapaz de manifestar uma natureza exclusivamente exterior. E este facto prende-se, acima de tudo, com a posição de destaque que a materialidade da pintura de Schutz assume em todas as suas obras e que vai para além dos títulos, das referências e todos os demais elementos conceptuais que se possam imputar à pintura desta artista.

Vimos, então, como a natureza da pintura de Dana Schutz, mesmo nos casos em que se vira manifestamente para o exterior, é essencialmente interior. Olhemos agora para a sua relação com a tradição da pintura. Falámos atrás da obra *Reclining Nude* de 2002, onde a artista apresenta o personagem *Frank* literalmente reclinado numa praia que, imaginamos, fique situada no seu desolado mundo de ninguém e do qual ele é o único habitante. A figura, em si, poderia ser apenas mais um dos seus retratos de personagens fictícias, mas o título que a artista lhe emprestou remete, incontornavelmente, o observador para a tradição da pintura e dentro desta para um género específico: o nu. Contudo, mesmo numa situação na qual nada de anormal parece insinuar-se, verificamos com estranheza que se trata de um nu masculino e, como se tal não bastasse, a pele do homem retratado apresenta um estridente tom rosado, que o afasta ainda mais dos tradicionais nus que o título parecia querer recuperar.

A pintura de Dana Schutz inscreve-se, portanto, numa situação de permanente impureza no que à sua natureza diz respeito: se por um lado podemos afirmar que ela é, essencialmente, interior – condição que, de facto, se verifica –, não podemos contudo estender esta catalogação à totalidade da sua obra, pois pontualmente surgem referências ao nosso mundo visível

3.5 - A composição interior em Neo Rauch

“ Creio que posso ver a pintura como a continuação do sonho, noutro medium”¹⁹⁹

A frase de Neo Rauch acima citada pode servir como um bom ponto de partida para este texto. Surgindo com grande destaque para a cena internacional aquando da sua participação na Bienal de Veneza de 2001 (com curadoria de Harald Szeemann, son o título geral de *Plataforma da Humanidade*), este pintor alemão ocupa uma posição cimeira na discussão acerca do – mais um – mais recente *boom* da pintura figurativa no universo das artes plásticas contemporâneas. Um dos mais destacados elementos da apelidada Escola de Leipzig, Rauch foi aluno de, entre outros, Arno Rink e Bernhard Heisig.

O discurso mais comumente aplicado à discussão sobre a sua obra prende-se com questões de ordem política, abordagem essa já muita vezes colocada em descrédito pelo próprio artista. Ainda assim, parece-nos de alguma relevância recuperar para o nosso texto o fito geral dessas tendências críticas. Essas observações pretendem ligar o imaginário patente no trabalho de Neo Rauch às imagens da utopia falhada do socialismo. Ainda que essa conexão se apresente plena

¹⁹⁹ GINGERAS, Alison M. *Neo Rauch: A peristaltic filtration System in The River of Time*, entrevista a Neo Rauch conduzida por Alison M. Gingeras, *Flash Art*, nº 227

de sentido - sendo talvez até demasiado evidente para poder ser ignorada ou posta em causa - parecem-nos algo redutoras as leituras que tomam essas ligações como único campo de acção conceptual e prática do artista.

No que à problemática aqui discutida diz directamente respeito, parece-nos apropriado começar por apontar para o título deste texto: *A composição interior em Neo Rauch*. Ora, 'composição interior' pode, à primeira vista, parecer uma expressão algo desajustada ou redundante. A composição é, sempre, interior, quanto mais não seja, ao plano do quadro. Contudo, pretendemos aqui ir um pouco mais longe. Assim, o que entendemos por 'composição interior' é, de uma forma muito directa e no caso específico do trabalho de Neo Rauch, o modo como o artista dispõe elementos exteriores de um modo interior. Isto é: os elementos mais comumente utilizados pelo artista – imagens de arquitectura, personagens de proveniências várias, plantas estranhas, monstros, etc – remetem-nos para uma multiplicidade de referentes, muitas vezes, sem ligação evidente entre si.

Existe, contudo, uma característica a uni-los: o facto de todos eles provirem do exterior. Esta primeira constatação poderia levar-nos a julgar que o trabalho de Neo Rauch seria, maioritariamente, conectado com o exterior, uma espécie de imagem reflexiva do universo visível.

Mas, contudo, tal não acontece pois o modo como esses diversos elementos se encontram dispostos na tela ou no papel – a composição e, conseqüentemente, os seus vários componentes, entre eles sobressaindo a escala – é absolutamente interior, ou seja, não é passível de ser visto no real. A acrescentar a este facto, acresce a questão da cor que, em Neo Rauch, serve os princípios interiores da matéria sensível da pintura em detrimento do que atrás designámos por reflexão do real.

Podemos, então, dizer que os elementos utilizados pelo artista são passíveis de serem encontrados no mundo visível – com excepção dos monstros e de algumas plantas estranhas – mas com outras escalas, de outra cor e não necessariamente em confronto no mesmo espaço físico. Esta constatação faz com que possamos dizer que a pintura de Neo Rauch é construída com recurso a elementos exteriores, mas orquestrada por uma composição interior.

Outro ponto que nos surge como portador de alguma relevância, prende-se com o facto de existir no trabalho de Neo Rauch uma paradoxal conotação cinematográfica. Dizemos 'paradoxal', pois a pintura deste artista não é nem pretende ser mais do que isso: pintura. De que modo, então, podemos afirmar a existência dessa relação com o cinema? Bom, talvez não seja despidendo relativizar aqui a suspeita deste ponto de contacto: se não estritamente com o cinema, no mínimo haverá na pintura de Neo Rauch uma relação com a imagem em movimento. A começar pelas personagens que se vão repetindo ao longo das suas séries. É como se de uma novela ou mesmo, porque não, de uma série de televisão se tratasse. Se tal acontecesse, esta seria com certeza uma série de culto²⁰⁰. Depois, o facto de num mesmo plano pictórico aparecerem em confronto diversos planos de acção. Ora, este encadeamento proporciona no espectador todo um envolvimento visual que sugere movimento, exactamente o género de movimento proporcionado pela televisão ou pelo cinema.

Existe, contudo, nesta associação um pormenor que faz gorar (ou talvez apenas as coloque num outro plano de leitura, precisamente por se tratar de pintura e não de televisão, vídeo ou cinema) estas expectativas: o facto destas pinturas colocarem o espectador em permanente estado de ansiedade devido à teimosa omissão de um guião ou de algo concreto – uma história, uma narrativa linear – a que este se possa ancorar.

Talvez seja precisamente este facto - que permite ao espectador o vislumbre de outros horizontes (a promessa da imagem em movimento) e simultaneamente o coloca de novo com os pés numa galeria de arte ou num museu – que garante a impoluta actualidade e originalidade desta pintura.

²⁰⁰ No texto intitulado *Neo Rauch: en los limites de la realidad*, revista **Arte y Parte** nº 58, Ángel Mateo Charris faz diversas referências a uma das mais aclamadas séries televisivas de culto, *The Twilight Zone*

3.6 - A particular revisão de Glenn Brown

Surgido na vaga que revelou os chamados *YBA – Young British Artists* nos anos noventa do século passado, Glenn Brown tem vindo a confirmar a sua singularidade enquanto artista que vive para lá do estrelato que a aparição deste grupo suscitou junto do apelidado “mundo da arte”. Detentor – como, de resto, a totalidade dos artistas presentes nesta breve selecção – de um virtuosismo evidente e, diríamos até, proeminente²⁰¹, Brown tem-se destacado por produzir pinturas e também esculturas que desafiam as fronteiras entre cópia e original e questionam a distância que separa a referência histórica do mero *pastiche* ou o bom gosto do absoluto *kitsch*.

Num texto sobre Glenn Brown publicado na revista *Parquet* n.º 75²⁰², Jennifer Higgie diz que “(...) ele (Glenn Brown) trata as pinturas de outros como ready-mades (...)”. Esta afirmação - que, de resto, pode ser aplicada a muitos outros artistas que de algum modo utilizam a chamada *Apropriation Art* - é muito pertinente e passível de abrir o campo de discussão explorado atrás, quando falámos das diferenças e semelhanças entre Marcel Duchamp e Gerhard Richter²⁰³.

No trabalho de Glenn Brown podemos distinguir dois campos de influência maioritários, ainda que, quando vista em conjunto, a sua obra se revele detentora de uma paradoxal coerência conceptual. Esses dois campos ou fontes às quais o artista vai buscar os elementos que povoam o seu imaginário são a história da pintura (**fig. 109-110**) e a ficção científica (**fig. 111-112**). De um modo muito directo, podemos afirmar que, no final, tudo se une porque tudo é pintura, tudo é tratado – materialmente – do mesmo modo. Mas o processo e os resultados obtidos por Brown não são, de modo algum, tão lineares.

²⁰¹ Fazemos aqui uma referência irónica ao facto de Brown realizar versões de pinturas expressionistas - onde o *empasto* é condição primordial – recorrendo a um enorme virtuosismo que lhe permite criar uma total ilusão óptica, pois as suas versões são, na realidade, completamente planas.

²⁰² HIGGIE, Jennifer, *He paints paint*, *Parquet* n.º 75, p. 106.

²⁰³ Segunda Parte, Capítulo 3, *Dentro e fora do plano: Marcel Duchamp e Gerhard Richter*, p.132.

As suas pinturas mais amplamente divulgadas partem de referências, mais ou menos directas, a pintores provenientes tanto de um passado mais distante como da história recente e até da história que ainda está por fazer. Podemos referir, por exemplo, Jean-Honoré Fragonard, Georg Baselitz, Frank Auerbach, Rembrandt e Chris Foss (ilustrador de ficção científica)²⁰⁴. Utilizando a totalidade ou apenas partes de determinada obra destes artistas, Brown empreende uma operação de adição e/ou subtracção de matéria pictórica, conferindo-lhes assim um estatuto de novidade, de frescura. As referências estão lá para quem delas quiser fazer uso a fim de efectivar uma leitura mais aproximada à intenção do artista, mas sempre sob disfarce. Essas referências cruzam-se – sobretudo na situação expositiva, onde por vezes se instala um caos, pelo menos aparente. A esta supostamente controlada situação caótica, acresce o facto de o artista emprestar títulos de músicas pertencentes a universos musicais que povoam o seu imaginário e que, na maioria das vezes, em nada se aproximam à imagem pintada. A título de exemplo podemos referir a obra *I lost my heart to a starship trooper* de 1996 (fig. 113). Nesta pintura o artista representa uma figura que, sem deixar grande margem para dúvidas, remete o observador para Rembrandt. Ainda que a referência não seja efectivamente directa – a personagem retratada, na realidade, apenas se assemelha a um auto-retrato de Rembrandt –, a memória visual de um observador minimamente informado é de imediato remetida para o pintor holandês. Até aqui, desconhecendo o título da obra em questão, o observador pode apenas intuir que Brown é um pintor que reconhece e ostenta a rica linhagem da qual faz parte. Contudo, uma vez atentando no título, a surpresa instala-se na até então relativamente fácil interpretação que um qualquer observador poderia fazer desta pintura.

Ora, é precisamente este tipo de descontextualização que Glenn Brown opera frequentemente na sua obra, fazendo através dela com que o observador empreenda sucessivas viagens no tempo e na sua memória visual e cultural.

Olhemos agora para uma outra obra do artista inglês, a fim de abordarmos outra das características mais estimulantes da sua pintura: *The Marquess of Breadalbane*,

²⁰⁴ HIGGIE, Jennifer, *He paints paint*, Parket n.º 75, p. 106.

de 2000 (fig. 114). Esta pintura insere-se numa série de sete, realizadas a partir de reproduções de uma obra de Frank Auerbach: *Head of J.Y.M.* de 1973 (fig. 115). Ora, é conhecida a natureza da matéria pictórica de Frank Auerbach, o seu *impasto*. A operação levada a cabo por Glenn Brown nesta sua leitura da obra de Auerbach é – se exceptuarmos as já referidas alterações de cor e forma – em larga medida identificável com o original. Contudo, num olhar mais cuidado, podemos verificar que a pintura de Glenn Brown é perfeitamente destituída de textura, ficando a ilusão desta a cargo do seu extraordinário virtuosismo. O pintor consegue criar a ilusão das sucessivas e altamente texturadas camadas de tinta empregues por Auerbach, através da aplicação de efeitos de brilho, luz e sombra.

O carácter serial desta apropriação de Auerbach remete-nos para uma outra linha de abordagem que nos parece pertinente para a interpretação da obra de Glenn Brown. Esta é-nos sugerida pelo facto das figuras pelo artista revisitadas se apresentarem como que destituídas da coloração do original e até mesmo da forma – frequentemente Brown apresenta as suas figuras como sofrendo a acção do efeito do programa de tratamento de imagem *Photoshop* chamado *Slim* (fig. 116).

Este facto faz-nos pensar acerca da qualidade da impressão nas infinitas reproduções de obras de arte que circulam massivamente pelas mais diversificadas vias: dos mais tradicionais postais de museu, aos catálogos de arte ou imagens disponibilizadas pela Internet. Muitas das vezes, passamos anos com a ideia de que conhecemos e admiramos determinada obra, que julgamos ser verde²⁰⁵ quando, na realidade, essa obra é azul. Através da manipulação dos atributos originais das obras das quais o artista se apropria para realizar a sua própria obra, Brown fala-nos acerca do poder perverso que a produção, circulação e fruição de reproduções de obras de arte pode assumir.

No que directamente concerne à relação desenvolvida pela obra de Glenn Brown com a dialéctica interior / exterior, podemos afirmar que esta é identificável em diversas frentes. Glenn Brown insere-se no interior de uma linhagem de pintores que dá continuidade à prática da chamada pintura-pintura. Quanto às fontes utilizadas

²⁰⁵ Dizemos “verde” a título de exemplo e recorrendo a uma possibilidade, obviamente, exagerada.

pelo artista, podemos identificar uma relevante ancoragem no interior da história da própria pintura e, simultaneamente, o recurso a elementos provenientes doutros universos – a música, a ficção científica – ou seja, exteriores ao universo da pintura. Podemos, então, detectar a existência de uma natureza híbrida. No que respeita ao tratamento da matéria sensível da pintura, é chegado o momento de efectuar uma leitura mais conclusiva quanto à natureza interior ou exterior da obra de Glenn Brown: se por um lado o seu imaginário provem do exterior – de imagens pré-existentes com proveniências diversas - por outro verificamos que a tradução levada a cabo pelo artista é maioritariamente interior, isto é, ancora-se maioritariamente na criação em detrimento da imitação.

A título conclusivo, vemo-nos, mais uma vez, na contingência de verificar a natureza híbrida da obra de Glenn Brown relativamente à dialéctica interior / exterior. Ainda que os elementos por si só, bem como a composição sejam exteriores, o tratamento da matéria sensível da pintura é manifestamente interior.

TERCEIRA PARTE

Capítulo 4 – Olhar para dentro / Olhar para fora: uma experiência pessoal

“(...) como ligar as «singularidades» num «plano de consistência» que preserve aquilo que as torna singulares. (...)”

John Rachman, *As ligações de Deleuze*²⁰⁶

O corpo de trabalho que constitui a investigação prática desta tese é composto por pintura e desenho. Antes de entrarmos na discussão do trabalho produzido especificamente para este fim, julgamos ser de alguma conveniência começar por fazer uma breve introdução ao que tem sido a nossa prática artística mais recente.

Trabalhamos habitualmente por séries, recorrendo a uma necessária adaptação de técnica, suporte, dimensão (e até de “estilo”). Sendo essas séries produzidas em simultâneo, não existe qualquer ancoragem cronológica no que poderia ser designado por ‘período’ ou ‘fase’. Dentro das várias séries, uma cisão fundamental há a reter: é ela a fenda que se abre entre as ‘pinturas exteriores’ e as ‘pinturas interiores’. Podemos dizer que as ‘pinturas exteriores’ partem de imagens preexistentes, por oposição às ‘pinturas interiores’ que se filiam na construção de um discurso poético, não fazendo portanto uso de qualquer referente do mundo visível. Assim, nas ‘pinturas exteriores’ exploramos uma teia de interesses e preocupações, algumas inerentes ao próprio fazer da pintura, outras com genealogia numa muito particular observação do mundo.

Ao olharmos as pinturas da ‘*série dos fuzilamentos*’ (Goya e Manet) ou a ‘*série dos retratos do G8*’, seríamos porventura tentados a dizer que o nosso campo de investigação se situa nas relações entre a história da pintura e a história

²⁰⁶RACHMAN, John, *As ligações de Deleuze*, ed. Temas e debates, Lisboa, 2002, p. 63.

contemporânea ou na exibição de imagens de guerra - o que, por um lado, não deixa de ser verdade. Mas, depois de uma observação aturada, essa primeira tentação logo se desvanece, para tal bastando atentarmos no diferente tratamento pictórico por nós dado a cada uma das obras. Essas diferentes aproximações colocam o cerne desta investigação na pintura ela mesma, no pensamento sobre o que a pintura pode fazer e dizer enquanto pintura. Ou seja, existe no nosso trabalho uma permanente tensão entre as questões levantadas pelo assunto representado e pelo modo como esse assunto é representado.

A citação de obras de arte de um passado mais ou menos recente é um dos mecanismos por nós mais recorrentemente utilizados, merecendo por isso um especial destaque. À semelhança do universo, também o mundo da cultura criativa se transformou num múltiplo fragmentário, onde vários modelos se confrontam e competem entre si, provocando o aparecimento de uma geometria não-euclidiana do conhecimento. Isto apesar das ciências culturais continuarem a lançar sobre a cultura uma visão euclidiana. Em *A Idade Neobarroca*²⁰⁷, Omar Calabrese fala-nos da distorção do espaço da representação, pois este parece hoje estar sob influência de forças que com ele lidam como se de um espaço elástico se tratasse. A citação de outras obras de arte dentro de uma nova obra pode ser entendida como um dos mecanismos dessa distorção.

Ainda que a citação não seja uma característica exclusiva dos nossos tempos, pois dela podemos encontrar exemplos em toda a história da arte, o pós-modernismo acarretou sem dúvida um acréscimo na presença deste dispositivo de criação.

O que nos interessa na prática da citação é a possibilidade de poder efectuar uma reescrita da história - particularmente da história da arte, mas não só. Como muito bem nota o autor supracitado:

²⁰⁷ CALABRESE, Omar, *A Idade Neobarroca*, ed. Edições 70, Lisboa, 1999, p. 185.

“(…) há muitos modos de a nós fazer voltar o passado: o histórico que reconstrói, o crítico que interpreta, o divulgador que explica, e todas as coisas ao mesmo tempo. Mas o artista faz mais alguma coisa: «renova» o passado (…)”²⁰⁸.

E de que modo se dá esta «renovação»? Colocando os conteúdos do passado em confronto directo com os da actualidade²⁰⁹, efectuamos assim um “deslocamento”. Deslocamento em duas direcções: do passado para o presente e vice-versa. Ao acontecer, este deslocamento duplica (dobra) o espaço da representação. Ora, esta operação de desdobramento do espaço da representação pode ser entendida como a reiteração de um dos pressupostos barrocos: precisamente, a dobra Leibniziana. Ainda que, num dado movimento de citação não exista qualquer referência a um autor ou a uma obra barroca, esta estará sempre presente, quanto mais não seja por via da operação de desdobramento do espaço da representação. O presente passa assim a definir-se como o eixo temporal á volta do qual tudo gira.

Podemos ter acesso a tudo – no mínimo temos acesso a todas as imagens. Apenas *o agora* é diferente de toda a história, pois é o que está ainda a acontecer.

É por reacção a este tempo de hiper-visibility da imagem que a nossa investigação opera uma ancoragem em momentos decisivos da história (como atrás se disse, sobretudo da história da arte, mas não só), no intuito de abanar a memória que parece andar á deriva com tantas e tão díspares fontes de informação. Esta ancoragem na tradição não indicia, contudo, que tenhamos parado nostálgicamente no passado, pois como já atrás explicitámos, a proficuidade da citação da história só tem lugar quando é confrontada com a actualidade.

É no cruzamento das obras que partem destas diversas fontes (e nas infinitas possibilidades de montagem por elas oferecidas) que entram em acção as ideias de *corpo sem órgãos*, de rizoma e de *montage*²¹⁰.

²⁰⁸ CALABRESE, cit. p. 193.

²⁰⁹ Na introdução falamos de vários conceitos que se prendem com esta questão, nomeadamente em Walter Benjamin e Aby Warburg.

²¹⁰ Estas noções são discutidas na introdução.

As ‘pinturas interiores’ são obras em permanente construção, pinturas sem programa, sem modelo. Ocupam uma posição significativa e de destaque em todo o corpo de trabalho por nós desenvolvido até à data. Serão talvez a única secção de obras que possui autonomia suficiente para se apresentar em confronto directo com todo o restante corpo de trabalho. Um dos mais relevantes traços distintivos com que se apresentam será, porventura, o facto de não provirem de imagens preexistentes, de não possuírem um referente directo no real.

Ainda que, por vezes, surjam elementos isolados cuja proveniência radica no real (auto-retratos, outros personagens, edifícios resgatados à história da arquitectura, etc), a sua articulação com os restantes elementos dispostos na composição faz com que estas pinturas alinhem sempre por uma “geometria não-euclidiana”. Ou seja, a imagem que nos propõem não é passível de um reflexo no mundo visível. Provêm da imaginação, do *espaço interior* – para utilizar o título de um livro de José Gil. São construções, de terra, de carne, de aço, de vegetais. Mas a terra apresenta-se por vezes cinzenta e o aço, por sua vez, viçoso como o caule de uma qualquer planta desconhecida, ou melhor, não facilmente identificável. Noutros casos, a mesma terra assume tonalidades carnis (de *carne-viva*), de feridas, com intumescências como se por uma luta aguerrida tivesse passado. Estão repletas de buracos ou escavações das quais escorrem (brotam?) líquidos que seriam imediatamente identificados com sangue, não fora a tonalidade esverdeada e viscosa com que, na maioria das vezes, se apresentam.

Falou-se de carne, de sangue, de aço, de seres vegetais desconhecidos, de construções. As composições constituídas por todos os elementos acima descritos são, então, passíveis de serem inscritas num universo desconhecido, ou melhor, não identificável à primeira vista. Contudo, num segundo olhar talvez seja possível descortinar mais alguma coisa: “é um prédio”; “é uma planta”. Mas rapidamente o terreno conquistado à indecisão sobre o que aquilo possa ou não ser, se revela também ele movediço, fazendo cair por terra as descodificações alcançadas até então. Ao observar estas pinturas, o olho efectua um movimento que em tudo se

assemelha a uma objectiva fotográfica, ora foca, ora desfoca o campo de visão, num perpétuo movimento de reconhecimento/sobressalto.

Gostaríamos de deixar uma nota para dois trabalhos que, ainda que não fazendo parte do conjunto de obras realizadas para a tese, se revestem de uma relevância que nos parece merecedora de alguma atenção. São eles uma pintura de parede e um vídeo. Foram ambos mostrados numa exposição que teve lugar na Galeria Pedro Oliveira (Porto) em Abril de 2007. A pintura de parede pretende ler a obra de arte simultaneamente enquanto portadora de valor simbólico e valor comercial. A tradução da imagem fotográfica para a pintura mural – um dos mais arcaicos suportes da imagem pintada –, evidencia a inscrição deste trabalho num intervalo temporal que gravita algures entre a reiteração da longa tradição e o questionamento deste nosso tempo de grande visibilidade da imagem, funcionando a tinta dourada em dois registos: remetendo-nos por um lado para a “idade de ouro” da pintura, e por outro relacionando-se directamente com o valor comercial que qualquer obra de arte comporta. A ironia desta intervenção reside no facto desta ser a única obra em exposição que não pode ser objecto de troca comercial.

O vídeo (construído à maneira arcaica do cinema de animação e para o qual produzimos cerca de quinhentos desenhos) é um auto-retrato em plano fixo. Realizamos o mesmo movimento (vestir e despir uma T-shirt) obsessivamente. Ao atentarmos nas diferentes estampas das T-shirts, reparamos que se tratam daqueles *souvenirs* que se podem comprar em qualquer loja de museu. Surgem representadas obras de Manet, de Caravaggio, de Goya, etc. Uma primeira leitura revela uma chamada de atenção (não necessariamente crítica ou castradora) para a dessacralização da obra de arte e do próprio museu que essas peças representam. Contudo, um olhar mais aprofundado revela-nos uma metáfora do nosso corpo de trabalho e do assunto desta tese: as diferentes T-shirts são o exterior, as referências ao mundo visível (neste caso, a história da arte), e o corpo nu será o interior, a carne. À semelhança do que acontece com as pinturas apresentadas no âmbito desta tese, alternamos entre umas e outras, constituindo a sua junção o corpo de trabalho no seu todo.

Por fim, uma nota para o critério de montagem desta exposição. Como já atrás se disse, pretende-se que esta opere enquanto processo de significação, convocando e confrontando realidades dispersas, tanto a nível simbólico quanto material, numa tentativa de adopção (e tradução) de uma ideia de montagem, originalmente explorada por S. M. Eisenstein²¹¹.

²¹¹ Na introdução, falamos mais demoradamente sobre a ideia de *montage* em Eisenstein e da sua ligação com a nossa produção prática

CONCLUSÃO

“(…) Dionísio fala a língua de Apolo,
mas Apolo acaba por falar a língua de Dionísio;
e dessa maneira se conseguiu atingir o fim último
da tragédia e da arte (...)”²¹²

Friedrich Nietzsche, *A Origem da Tragédia*

Como na introdução se disse, a dialéctica interior / exterior surgiu, enquanto assunto a ser explorado, na nossa produção prática: ao nos depararmos com a necessidade de “arrumar” o nosso corpo de trabalho, detectámos a presença constante de uma cisão mais visível que todas as outras: o ponto de partida para a realização do nosso trabalho pictórico, sendo que por um lado fazemos obras que partem de imagens preexistentes e outras que não. Assim, decidimos apelidar as primeiras de pinturas exteriores e as outras de interiores. Convém notar que esta, chamemos-lhe, classificação surgiu muito antes da elaboração do presente texto.

Quando nos deparámos com a contingência de elaborar um estudo aprofundado no campo das artes visuais não tivemos muitas dúvidas: seria a oportunidade ideal para explorar questões que se prendiam com a divisão interior / exterior. Essas questões seriam: será esta divisão (ainda que sofrendo os necessários ajustes) aplicável à obra de outros artistas? E o que dizer da sua presença noutras épocas? Imediatamente nos surgiram respostas que apontavam num sentido afirmativo, isto é, sim esta cisão é facilmente detectável na obra de outros artistas e sim, podemos detectá-la em épocas distintas. Foi este o ponto de partida para a elaboração do presente estudo. A escolha das diferentes épocas foi aquela que, aos nossos olhos, nos pareceu mais evidente: por um lado, a nossa presente época é aquela que melhor conhecemos e que um interesse mais directo nos impele a decifrar. Já a escolha sobre

²¹² NIETZSCHE, cit. p. 156.

a outra época nos parece mais subjectiva, ou melhor, a decisão poderia ter recaído sobre, por exemplo, o Barroco e não sobre o Renascimento. Ainda assim, a época Renascentista pereceu-nos aquela na qual a dialéctica interior / exterior mais declaradamente se manifestou. Passamos a enunciar o porquê dessa opinião. Vinda da chamada “época das trevas”, a arte e os artistas encontraram-se envoltos numa nova visão do mundo e, conseqüentemente, da arte, visão essa que lhes lançou uma nova luz sobre o que até se encontrava de algum modo envolto no breu. A concepção científica da arte é, sob o nosso ponto de vista, uma manifestação do exterior. Assim, a época Renascentista, sendo de transição, é uma profícua situação de confronto entre interior (as ideias vigentes na idade média e ainda em voga na transição para o Renascimento) e exterior (a ciência, a perspectiva, o homem e não já Deus como o centro do mundo).

Contudo, como fomos verificando durante o texto, a dialéctica interior / exterior nunca se manifesta a preto e branco. Isto é, ainda que o preto e o branco sejam os tons dominantes, existe uma extensa gama de cinzentos que vem deitar por terra a ideia de que a interioridade ou exterioridade de determinada obra, artista ou época se manifesta isoladamente. Curiosamente (e esta constatação terá sido, porventura, um dos mais relevantes aspectos da nossa investigação), a leitura que fazemos do nosso corpo de trabalho sofreu alguns ajustes depois da elaboração deste estudo, sendo que a anterior classificação ‘pintura interior’ ou ‘pintura exterior’ não é já lida com o “grau de pureza” que antes lhes votávamos. Não dizemos, de modo algum, que esta cisão já não faz sentido para nós, mas antes que agora ficámos imbuídos de uma capacidade de “detecção de impurezas” mais acutilante. Ou seja, continuamos a classificar determinada obra como interior ou exterior, mas imediatamente lhe detectamos a presença ou o rasto do lado que se opõe a esta mesma natureza na mesma obra.

De um modo geral, podemos afirmar que ainda que tudo indicie a direcção (interior ou exterior) de determinada manifestação, será sempre possível detectar a presença de contaminações provenientes da direcção inversa. Julgamos que o único modo de descortinarmos qualquer espécie de orientação dominante é classificar a

natureza do objecto em análise segundo sucessivos graus. Exemplo disso são os textos que se incluem na investigação sobre as relações da palavra com a pintura: um texto é sempre exterior num primeiro grau (ao espírito do artista e ao plano da pintura). Contudo, se esse texto for, por exemplo, religioso (descrevendo um acontecimento que encontra uma manifestação na fé e não no mundo visível) ele será interior num segundo grau. Como classificariamos, então, a natureza da influência que determinado texto religioso exerceu sobre determinado artista? Seria exterior (pois a sua génese encontra-se fora do espírito do artista) mas com grande presença do interior (pois a tradução da escrita em imagem tem lugar apenas e só no interior do artista).

Tentemos seguir o movimento efectuado nesta situação específica: o texto (exterior) descreve uma cena. Mas essa cena nunca foi vista pelo artista, pois ela não tem manifestação no mundo visível. O artista terá, então, de formar uma imagem no seu interior (ainda que seguindo as instruções de algo exterior).

Entre “Os textos fundadores” e “O início de uma crítica de arte?” falámos das intrincadas relações que a palavra (escrita e falada) desenvolveu com a pintura da época Renascentista. Vimos como o texto, independentemente da forma pela qual é assimilado pelo artista, foi ou não determinante para que a sua respectiva produção pictórica tomasse este ou aquele rumo. Desde a redescoberta dos textos da Antiguidade Clássica, passando pelos grandes Humanistas deste período, pelos oradores e pelo ressurgimento da *ekphrasis*, chegando quer aos tratados de pintura (e não só), quer aos textos e acções que começaram a desenhar o que viria a ser a história da arte, constatámos como a célebre frase de Hóracio *Ut pictura poesis* ganhou durante o período Renascentista um sentido inverso, submetendo de algum modo a pintura à escrita. Esta, chamemos-lhe assim, submissão contribuiu em larga medida para que a natureza da pintura Renascentista se inclinasse para o exterior, isto é, para o que vem de fora (aqui, “fora” relativamente ao espírito do artista e ao plano pictórico).

No texto “A estética da inquietação”, deparamo-nos com um movimento em sentido inverso, ou seja, caminhando para uma produção pictórica mais virada para o

nos resumir as ilações que daí tirámos: “os artistas deveriam conhecer a geometria, pois assim podiam tornar literal o sentido espiritual”. Ora, através desta afirmação podemos concluir que, mais uma vez, o que daqui ressalta é a “natureza impura” que esta relação produziu. Por um lado temos a inclusão no seio da pintura de um mecanismo científico (exterior) que possibilitava uma mais correcta representação do mundo exterior. Por outro, temos a constatação de que esse mesmo mecanismo pode ser utilizado para “tornar literal o sentido espiritual”.

Dos textos que incidem sobre Fra Angélico, Boticelli e Leonardo, os três artistas do Renascimento que decidimos estudar mais pormenorizadamente, podemos destacar essencialmente as diferentes interpretações ou diversos pontos de vista sob os quais estes artistas abordaram a dialéctica interior exterior. Essa diversas interpretações manifestam-se, por exemplo, no duplo sentido que muitos dos elementos incluídos por Fra Angélico nas suas pinturas adquiriam, na leitura do interior e do exterior como interior e exterior do corpo em Boticelli e nos *pentimenti* de Leonardo como interiores à apresentação da obra final.

Ao passarmos para o estudo da dialéctica interior / exterior na nossa época podemos por um lado verificar como muitas das questões, na sua essência, se mantém e por outro observar como os dispositivos de reprodução de imagens alteraram de modo significativo um entendimento do que pode ser, hoje, a dialéctica interior / exterior. Equiparamos a máquina fotográfica à descoberta da perspectiva enquanto meios de uma captação mais exacta do mundo exterior. Vemos como, no contexto da actual pintura figurativa, é praticamente impossível escapar à intrusão do meio fotográfico na produção pictórica, pois mesmo nos pintores que dele não fazem uma utilização directa, este acaba por se manifestar de outro modo (no limite, pela sua negação).

Vimos também como “o peso da tradição” pode inclinar a produção pictórica para as duas vertentes da dialéctica interior / exterior. Tomamos o exemplo da série *October 18, 1977*, de Gerhard Richter e comparamo-lo com o trabalho de Franz Ackerman, numa tentativa de descortinar neste choque os dois pólos da nossa dialéctica. O que deste confronto acaba por ressaltar é a combinação do nosso ponto

de vista com uma outra (de entre as tantas possíveis) perspectiva sobre a dialéctica interior / exterior. A abordagem efectuada por Richter é exterior na medida em que o assunto e as fontes que compõem o seu trabalho provêm do mundo exterior.

Contudo, com este trabalho Richter voltou a dar vida a um género de pintura que se julgava já praticamente sem vida: a pintura de história. Ora, a “ressurreição” operada por Richter pode ser interpretada como um movimento no sentido interior. ‘Interior’ a quê? Precisamente à história da pintura, à rica tradição. Temos, então, um exemplo de como a tradição inclina uma obra para o interior (aqui, de si mesma). O modo como Franz Ackerman se insere na dialéctica interior / exterior diz respeito à forma como o artista se insere na tradição da pintura, ou seja, no exterior da fórmula rígida do plano bidimensional e no interior da prática da pintura expandida (que, como vimos, deixou de ser vanguarda para se contar já entre uma das práticas assimiladas pela tradição).

No texto “Os fantasmas de hoje” efectuámos uma equiparação ao texto “estética da inquietação”. A essência – o mal enquanto assunto para a produção pictórica - mantêm-se mas o modo como esta se manifesta nas duas épocas é, necessariamente, diferente. De entre os muitos “fantasmas” que assolam os nossos dias - a fome, a doença, a clonagem, o terrorismo, etc – “optámos por centrar a nossa atenção naquele que nos parece portador de uma maior quantidade de pontos de contacto e relevância com a dialéctica interior / exterior: a guerra, ou melhor, as imagens de guerra em toda a sua extensão”. A razão desta opção ficou a dever-se acima de tudo ao seguinte facto: “Se por um lado a guerra é um fenómeno exterior, por outro a sua representação encontra-se repleta de incursões pelo interior – como se representa a dor, ou a morte, ou a violência?”

No sentido de procurar uma outra feição da dialéctica interior / exterior, levantámos a questão de “artistas ou pintores”, colocando em confronto Marcel Duchamp e Gerhard Richter. Vimos como ambos trabalharam e criticaram a pintura, um a partir do exterior e outro do interior (aqui, interior e exterior da pintura enquanto prática)

Fig 81
Jacques Callot
Les Grandes Misères de la Guerre (9)
Etching. 81 x 186 mm
c.1633

Fig 82
Jacques Callot
Les Grandes Misères de la Guerre (17)
Etching. 81 x 186 mm
c.1633

Fig. 83
Pablo Picasso
Massacre na Coreia
Óleo s/ contraplacado . 110 x 210 cm
1951

Fig. 84
Pablo Picasso
Guernica
Óleo s/ tela . 349,3 x 776,6 cm
1937

Fig. 85
Morte de Al- Zargawi
Junho 2006

Fig. 86
Caravaggio
David
1609-0
Óleo s/ tela, 125 x 101 cm
Galleria Borghese, Roma

Fig. 87
Atentados terroristas de Londres
Julho 2005

Fig. 88
Atentados terroristas de Londres
Julho 2005

Fig. 89
Atentados terroristas de Londres
Julho 2005

Fig. 90

Marcel Duchamp

Jovem triste num comboio

Óleo s/ tela . 100 x 73 cm

1911

Fig. 91

Marcel Duchamp

O rei e a rainha rodeados por mus rápidos)

Óleo s/ tela . 114,5 x 128,5 cm

1912

Fig. 92

Marcel Duchamp

Nu descendo uma escada (nº 2)

Óleo s/ tela . 146 x 89 cm

1912

Fig. 93

Marcel Duchamp

A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo ou Grande Vidro

Vários materiais . 272,5 x 175,8 cm

1915-23

Fig. 94

Marcel Duchamp

L.h.o.o.g.

1919

Fig. 95

Marcel Duchamp

L.h.o.o.g. rasée

1965

Fig. 96

Marcel Duchamp

Fountain

23,5 x 18 cm

1917

Fig. 97

Gerhard Richter

Onkel Rudi

Óleo s/ tela . 150,2 x 87,6 cm

1965

Fig. 98

Gerhard Richter

Vekündigung nach Tizian

Óleo s/ tela . 125 x 200 cm

1973

Fig. 99

Gerhard Richter

Vekündigung nach Tizian

Óleo s/ tela . 150 x 250 cm

1973

Fig. 100

Gerhard Richter

Pavillon

Óleo s/ tela . 100 x 70 cm

1982

Fig. 101

Gerhard Richter

Abstraktes Bild

Óleo s/ tela . 50 x 70 cm

1984

Fig. 102

Gerhard Richter

Busch (Skizze)

Óleo s/ tela . 65 x 80 cm

1985

Fig. 103

Gerhard Richter

Lesende

Óleo s/ tela . 72 x 102 cm

1994

San Francisco Museum of Modern Art

Fig. 104

Vermeer

Rapariga lendo uma carta junto a uma janela aberta

1657

Óleo s/ tela, 83 x 64,5 cm

Gemäldegalerie, Dresden

Fig. 105

Vermeer

Rapariga lendo uma carta junto a uma janela aberta (detalhe)

1657

Óleo s/ tela, 83 x 64,5 cm

Gemäldegalerie, Dresden

Fig. 106

DANA SCHUTZ

Frank as a Proboscis Monkey

2002

Óleo s/ tela

91,5 x 81 cm

Fig. 107

DANA SCHUTZ

Men's Retreat

2005

Oleo s/ tela

96" x 120" x 1 3/4"

Fig. 108

DANA SCHUTZ

Reclining Nude

2002

Óleo s/ tela

122 x x 167 cm

Fig. 109

Glenn Brown

Sex

Óleo s/ madeira

126 x 85 cm

2003

Fig. 110

Glenn Brown

Led Zeppelin

Óleo s/ madeira

122,5 x 86,5 cm

2005

Fig. 111

Glenn Brown

Exercise One (For Ian Curtis)

Copiado de uma ilustração de Chris Foss "Asteroid Hunters"

Óleo s/ tela

50 x 70 cm

1995

Fig. 112

Glenn Brown

The Tragic Conversion of Salvador Dali (after John Martin)

Óleo s/ tela

222 x 323 cm

1998

Fig. 113

Glenn Brown

I Lost My Heart to a Starship Trooper

Óleo s/ tela

64,8 x 53,5 cm

1996

Fig. 114

Glenn Brown

The Marquess of Breadalbane

Óleo s/ madeira

96 x 78,5 cm

2000

Fig. 115

Frank Auerbach

Head of JYM

Óleo s/ tela

52 x 62.5 cms

1983

Fig. 116

Glenn Brown

Death Disco

Óleo s/ tela

134 x 89 cm

2004

Olhar para dentro / Olhar para fora

Imagens

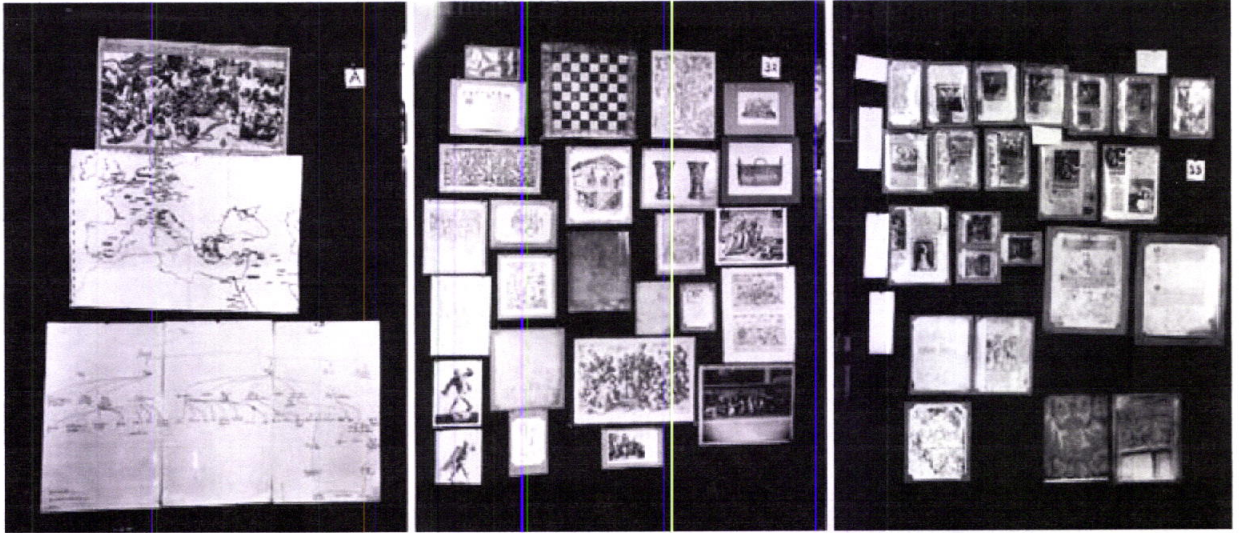


Fig 1



Fig 2



Fig 3

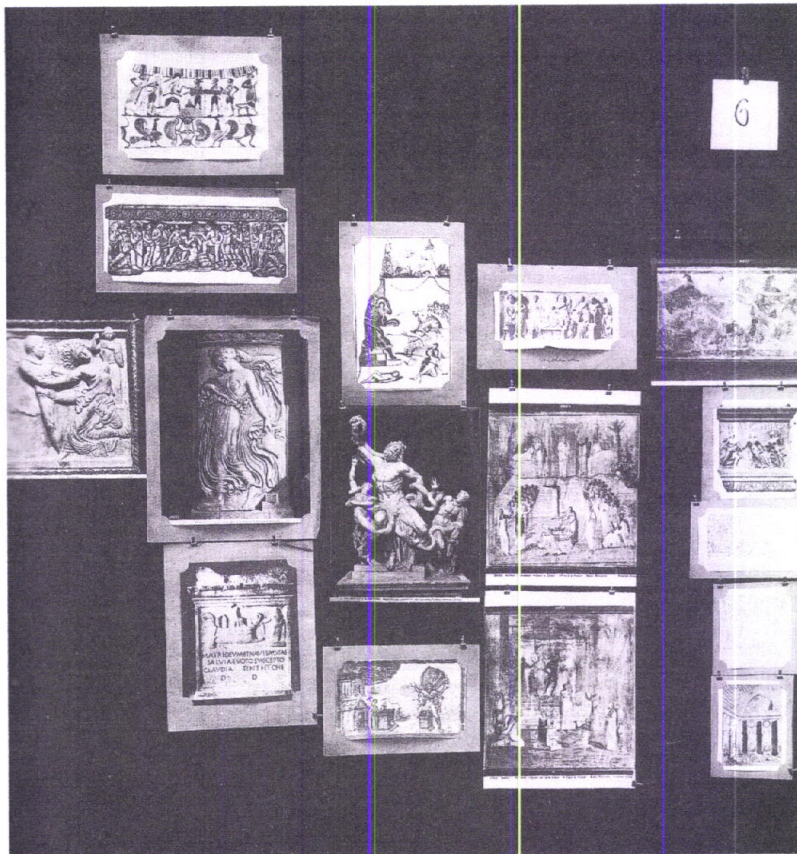


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

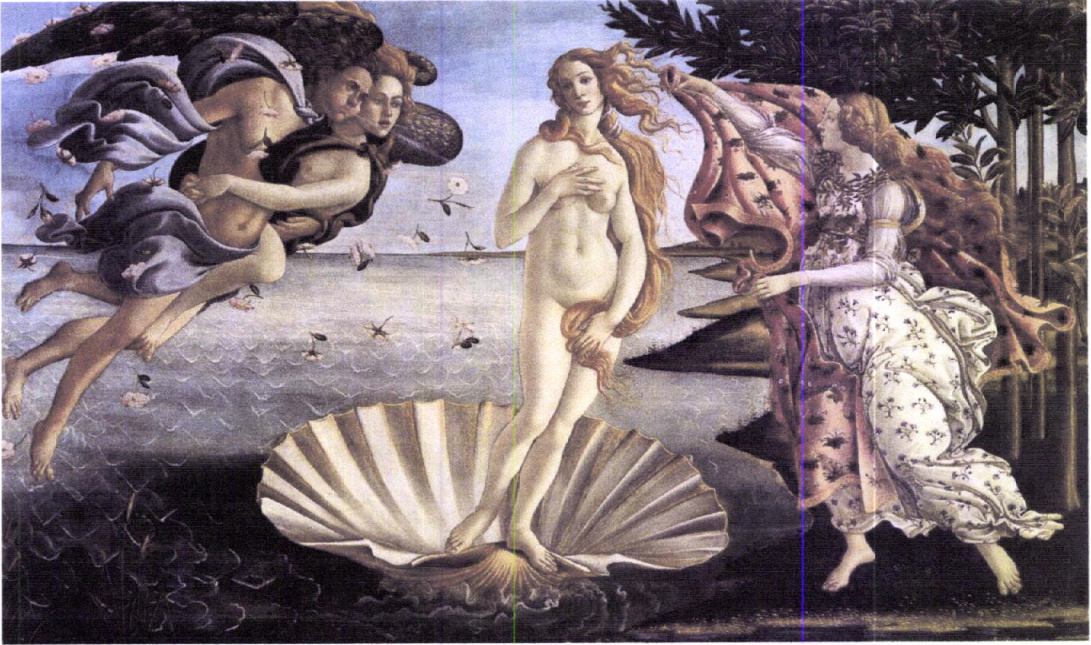


Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

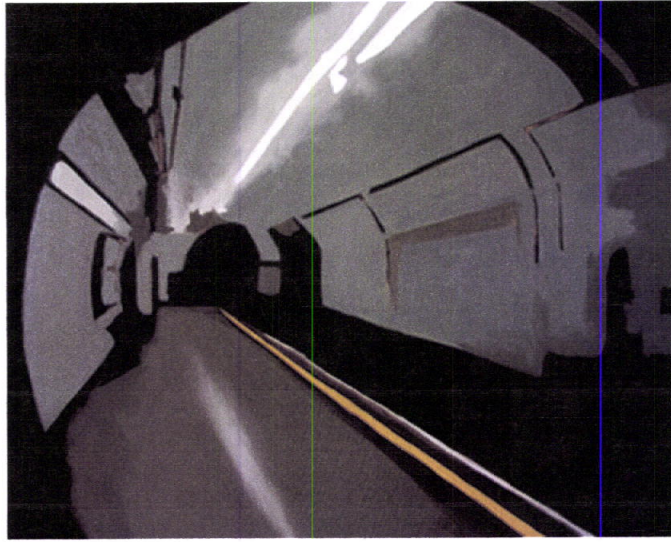


Fig. 16

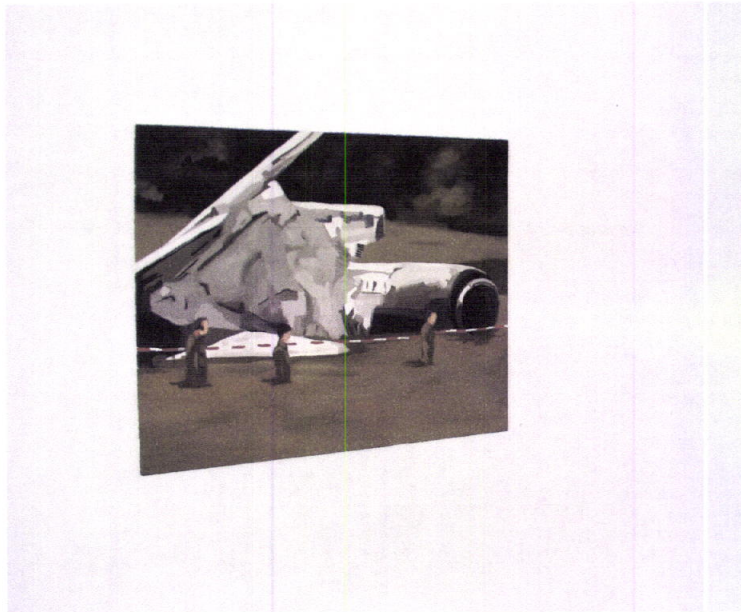


Fig. 17

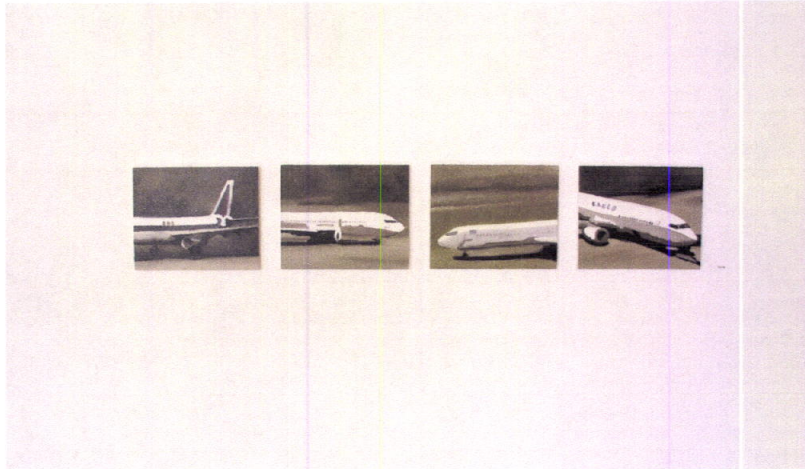


Fig. 18



Fig. 19

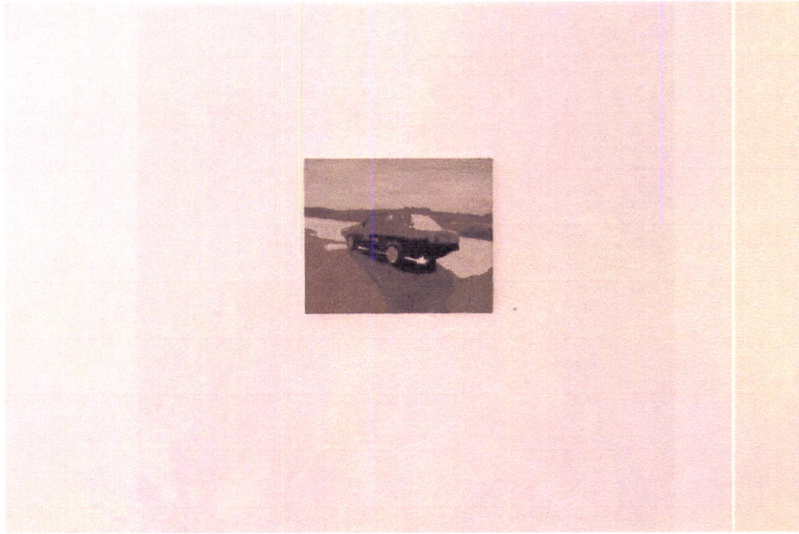
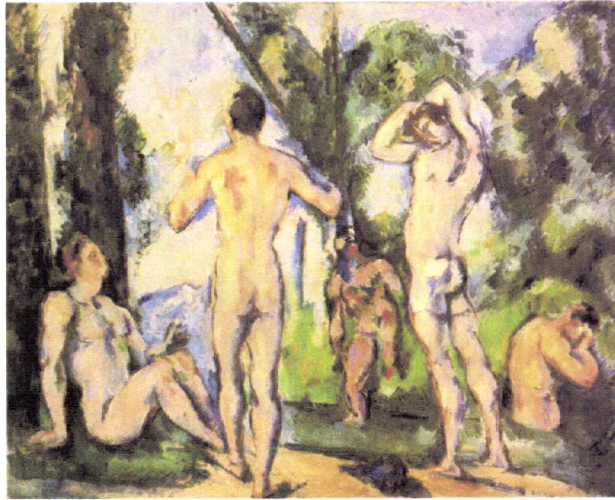


Fig. 20



Fig 21



Fi 24



Fig. 25



Fig. 26

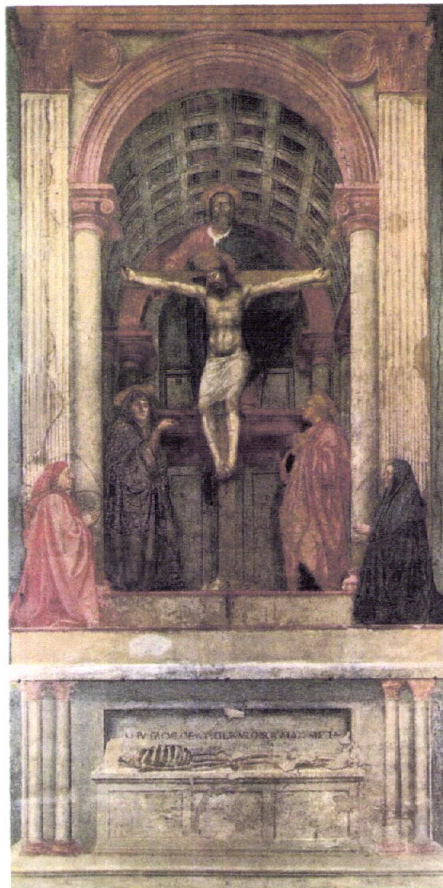


Fig. 27

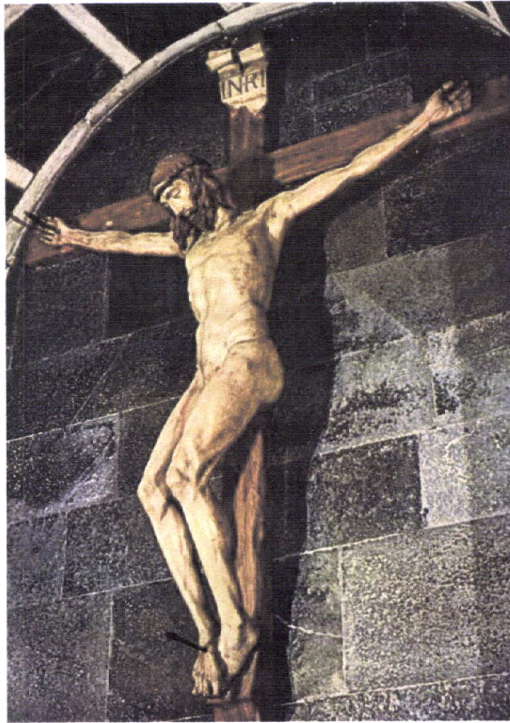


Fig. 28

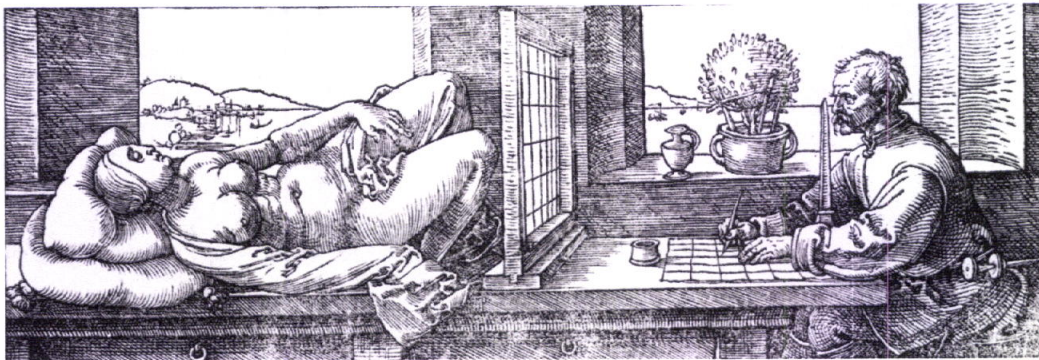


Fig. 29

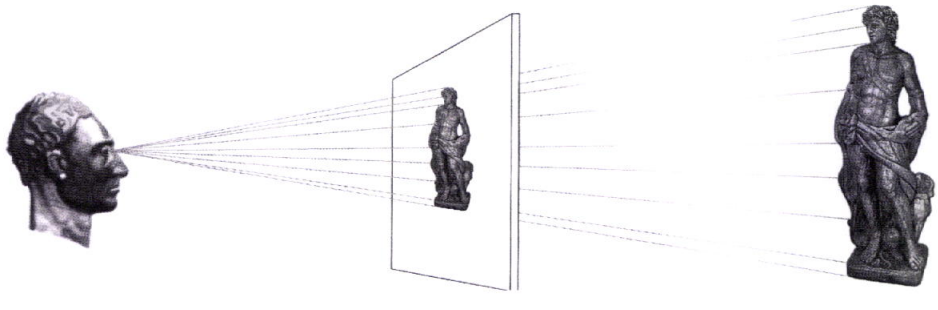


Fig 30



Fig. 31

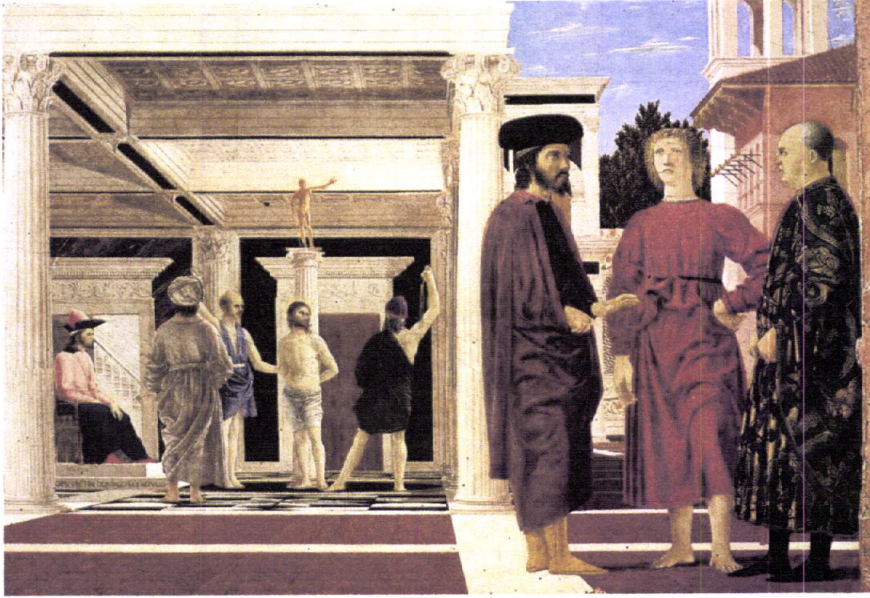


Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36

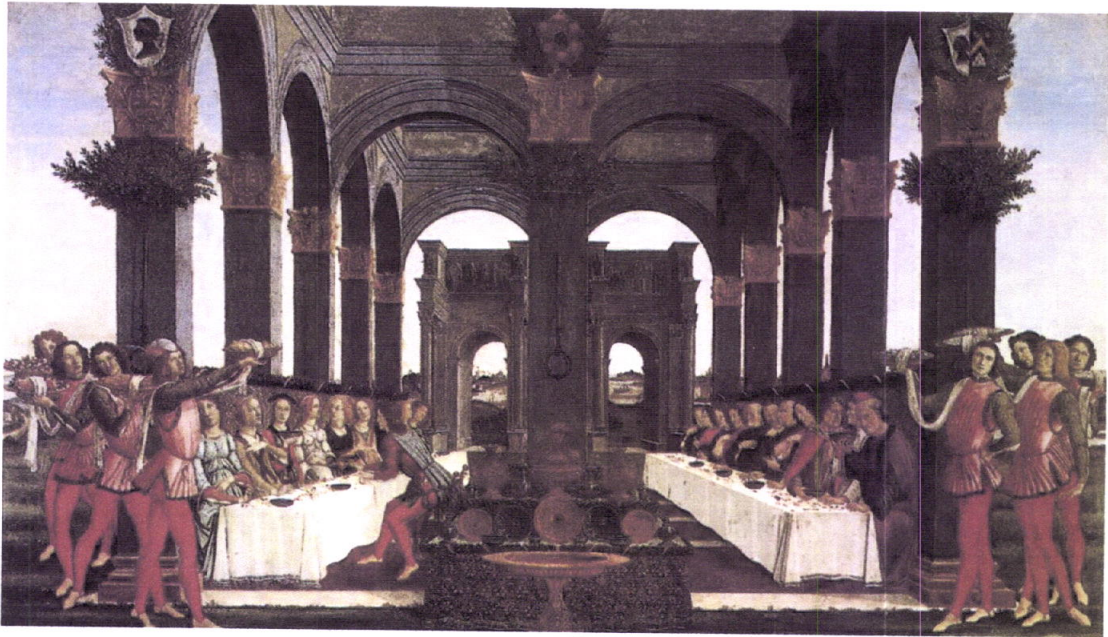


Fig. 37

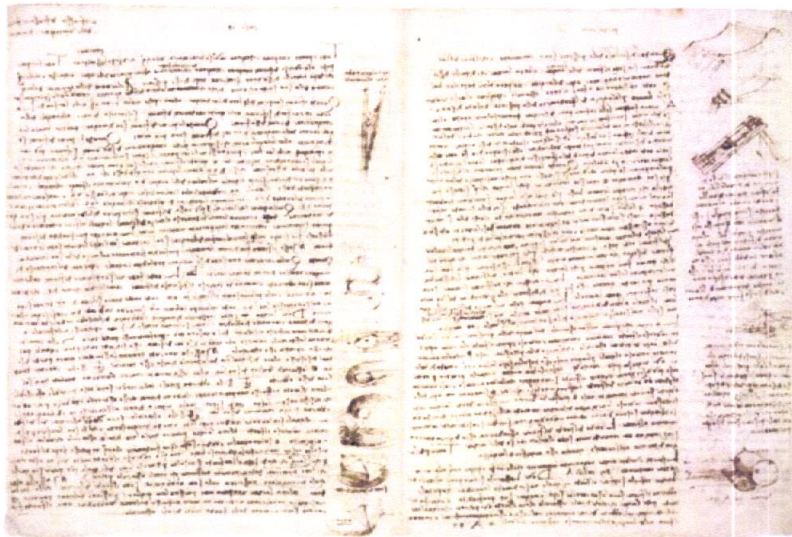


Fig. 38

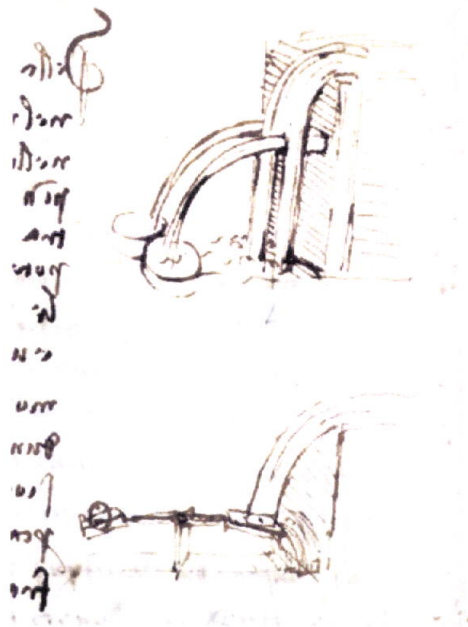


Fig. 39

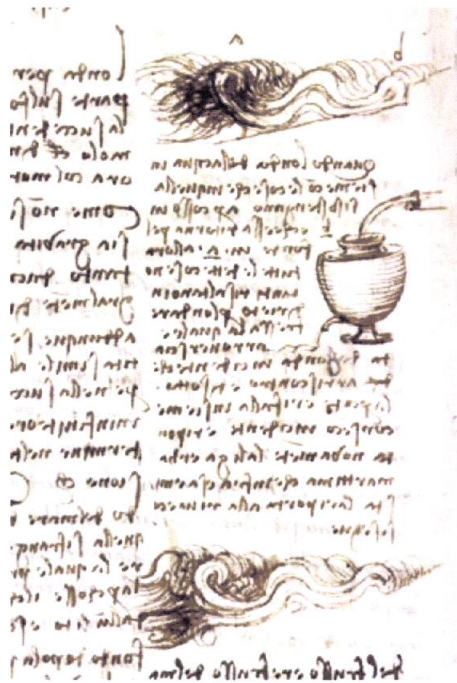


Fig. 40

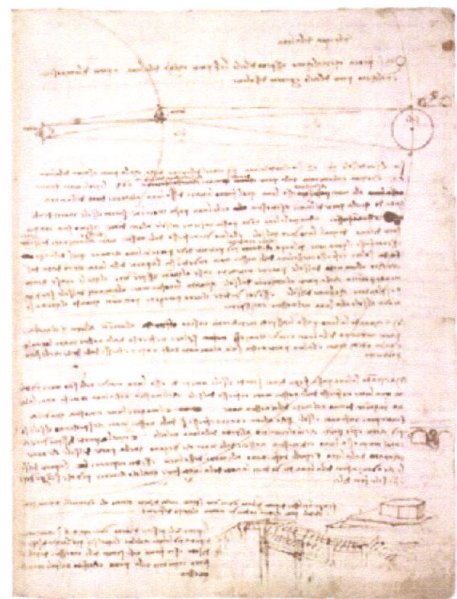


Fig. 41

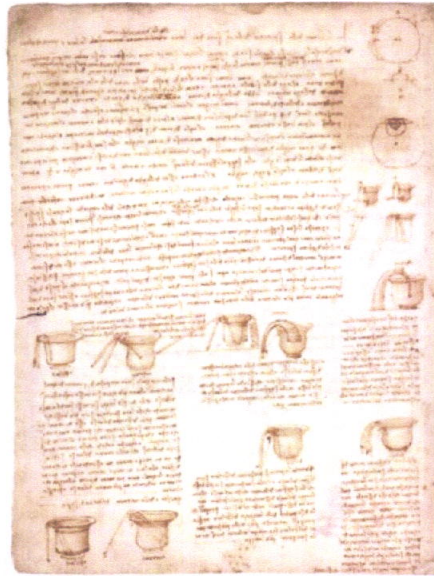


Fig. 42

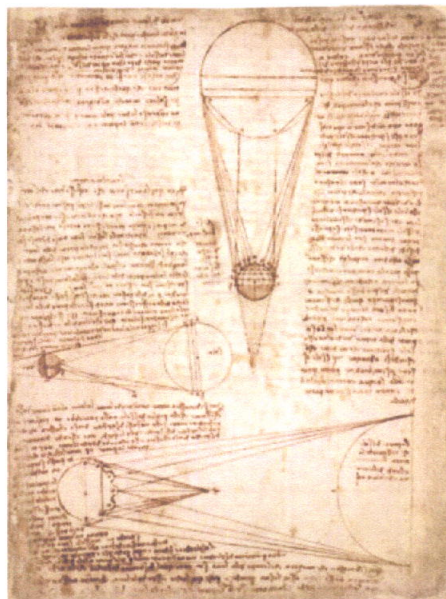


Fig. 43

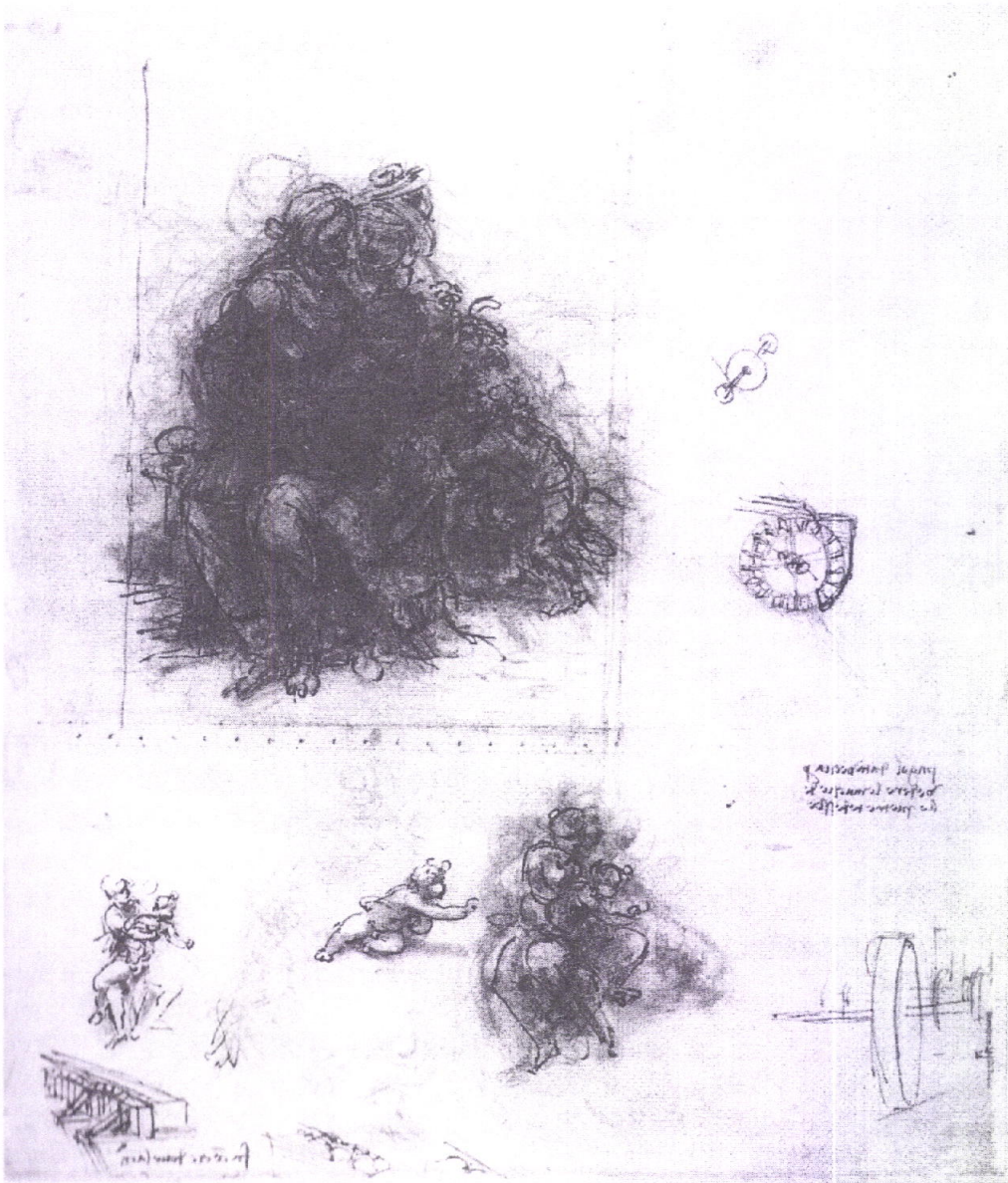


Fig.44



Fig.45



Fig. 46



Fig. 47

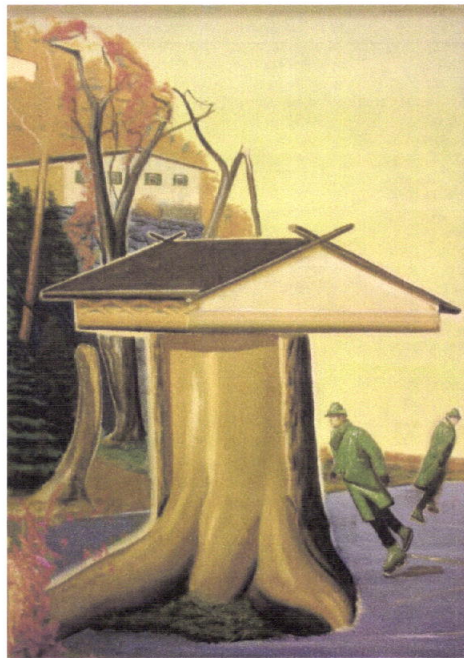


Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52

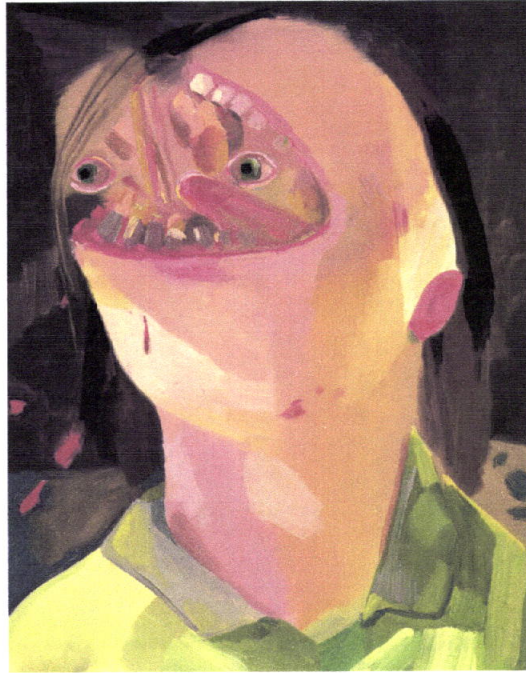


Fig.53



Fig. 54



Fig.59



Fig.60

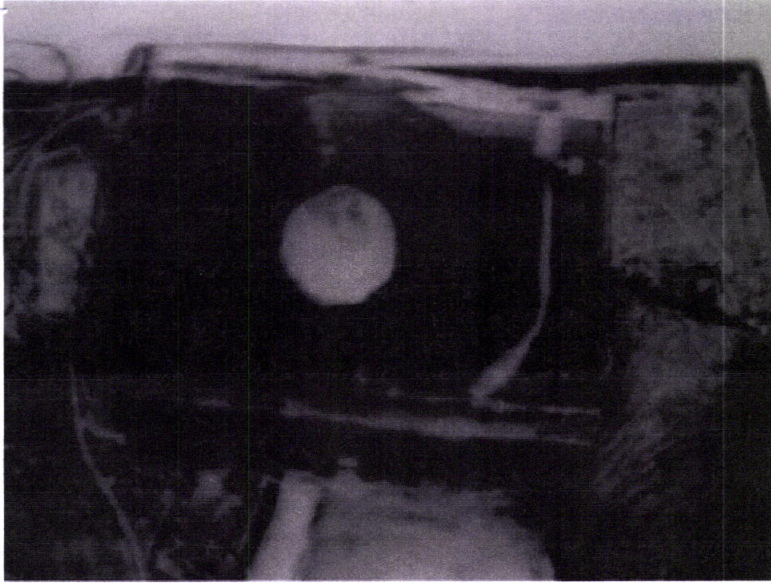


Fig.61



Fig.62



Fig. 67



Fig. 68



Fig. 69



Fig. 70



Fig. 71



Fig.72

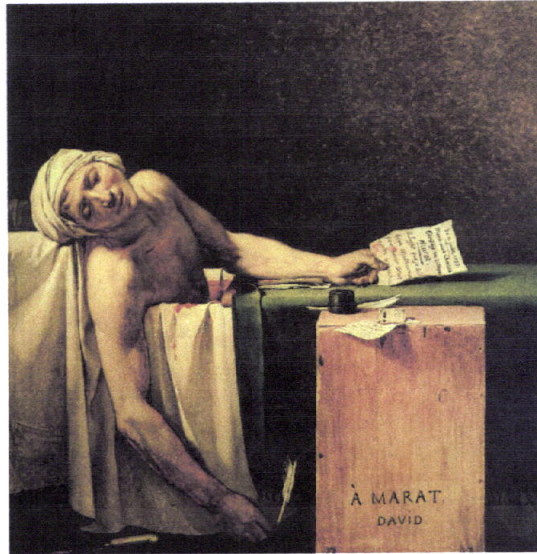


Fig.73



Fig.74



Fig.75



Fig.76



Fig.77



Fig.78



Fig 79



Fig 80



Fig 81



Fig 82

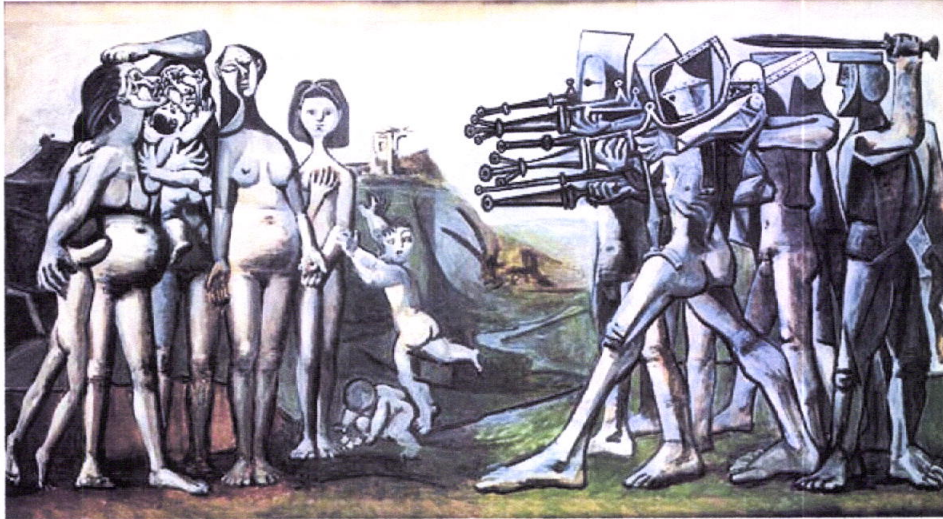


Fig. 83



Fig. 84



Fig. 85

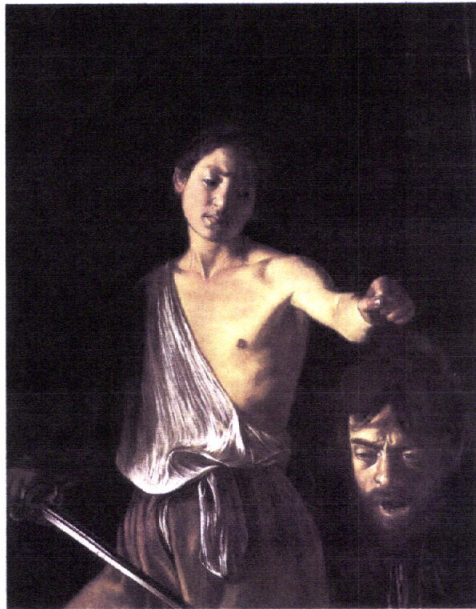


Fig. 86

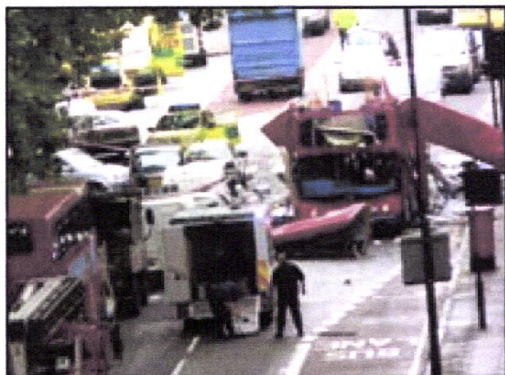


Fig. 87



Fig. 88



Fig. 89



Fig. 90

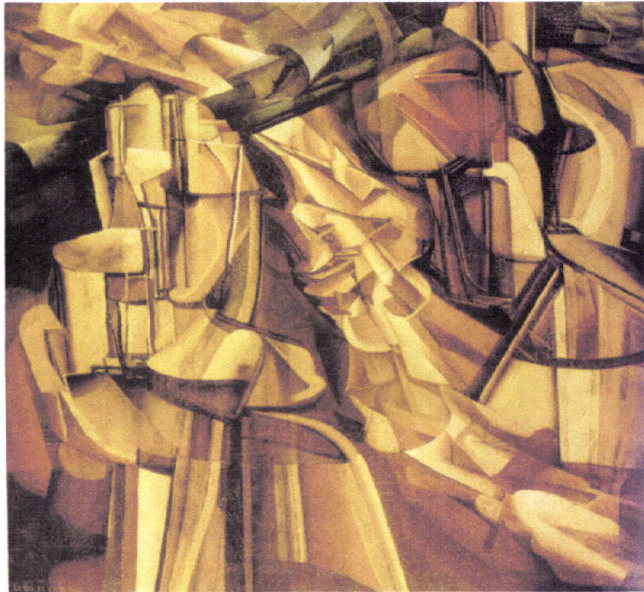


Fig. 91



Fig. 92

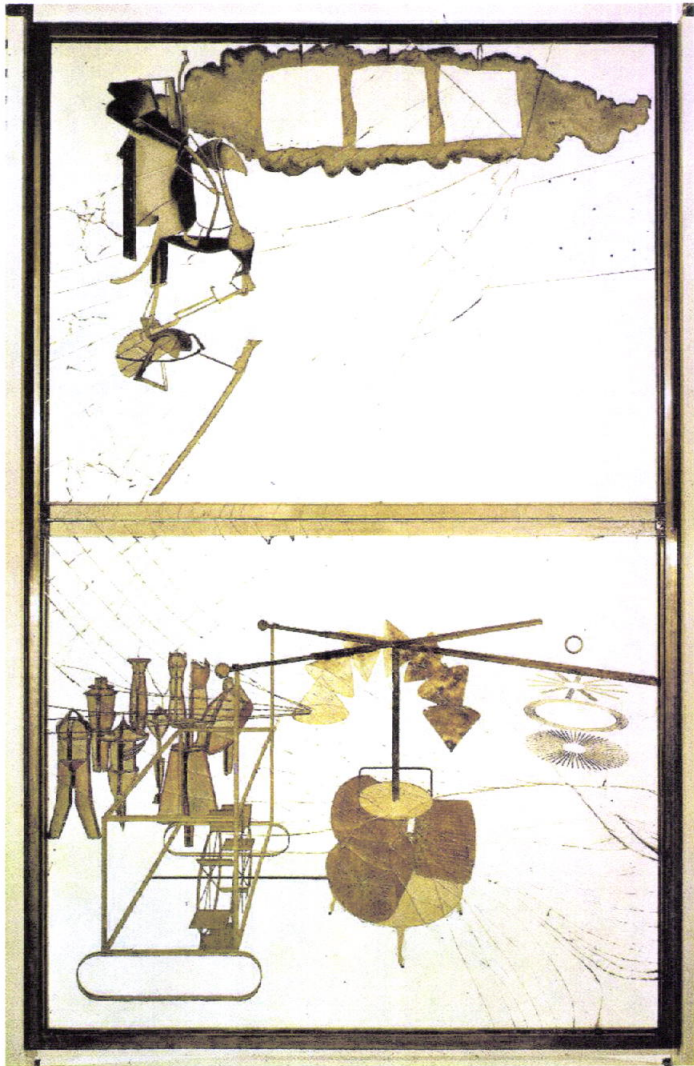
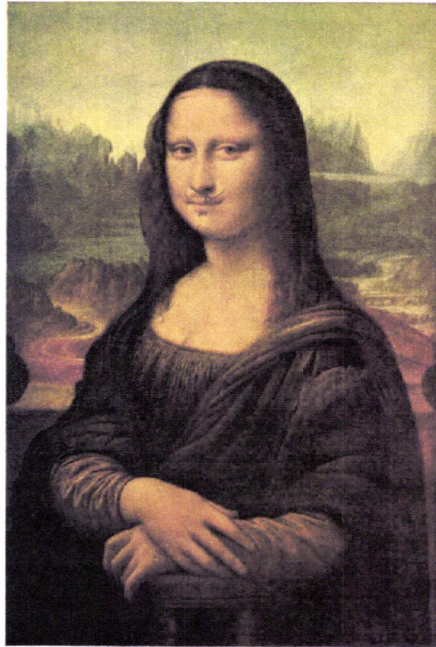


Fig. 93



L.H.O.O.Q.

Fig. 94

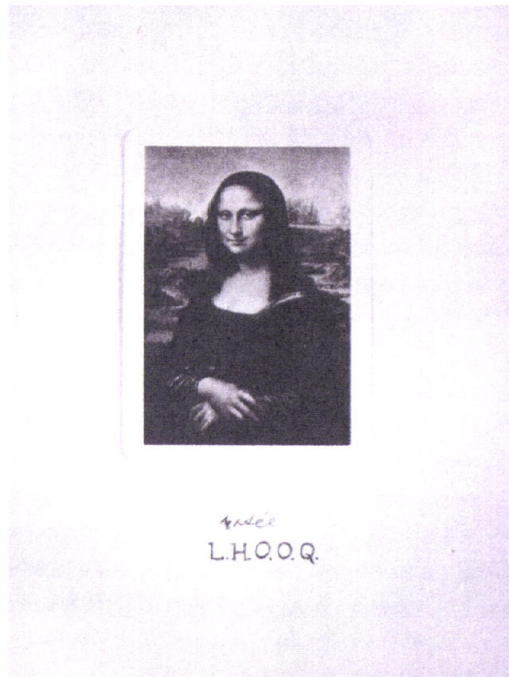


Fig. 95



Fig. 96



Fig. 97

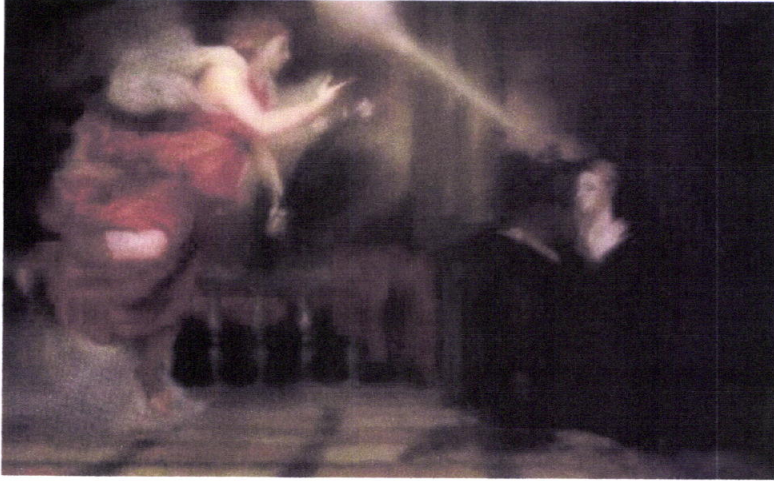


Fig. 98



Fig. 99

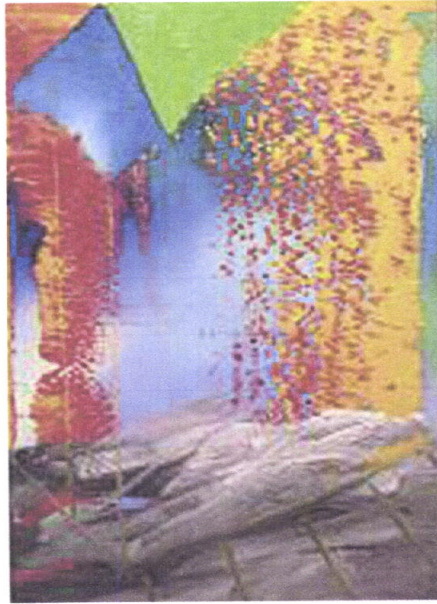


Fig. 100



Fig. 101

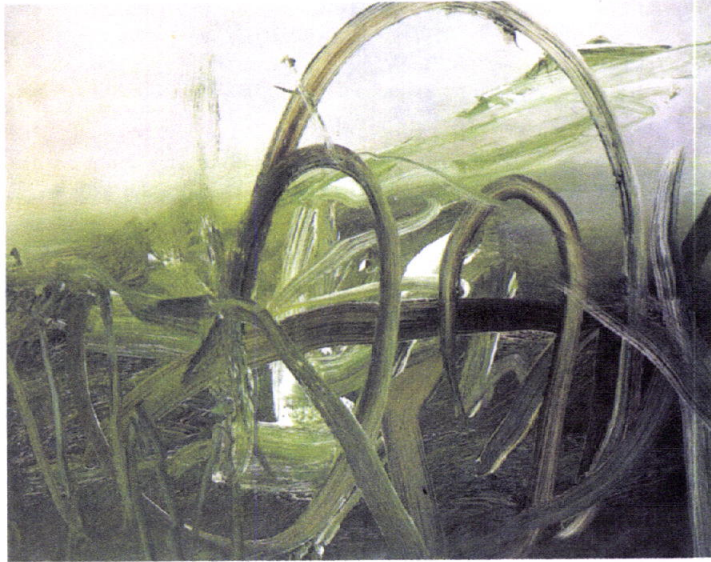


Fig. 102



Fig. 103



Fig. 104



Fig. 105



Fig. 106



Fig. 107

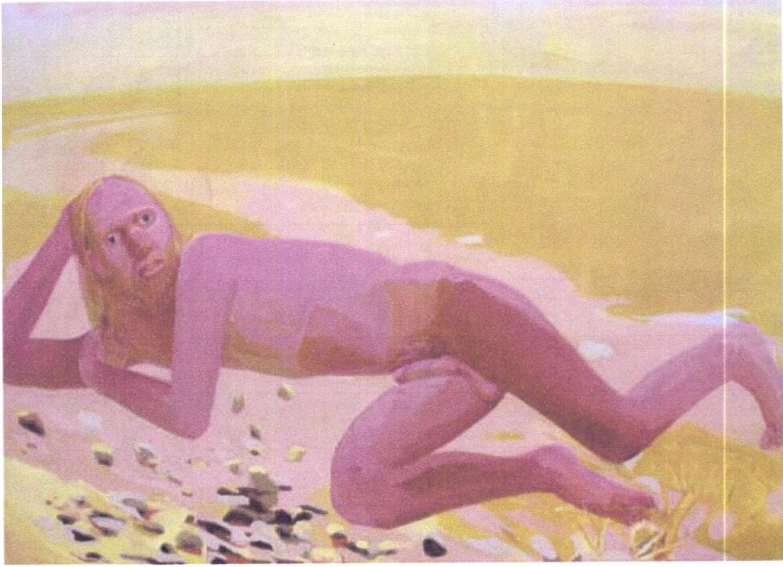


Fig. 108

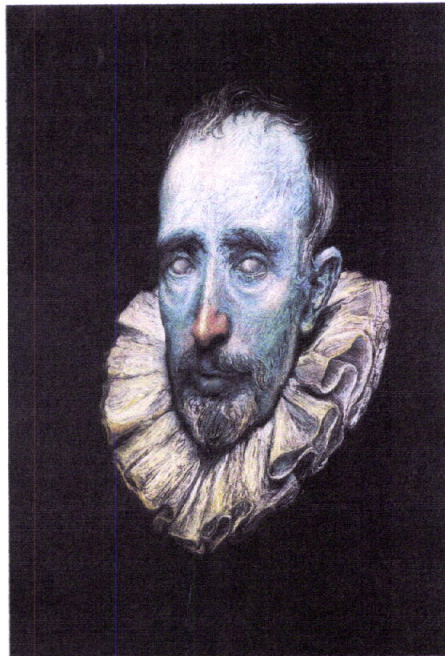


Fig. 109



Fig. 110

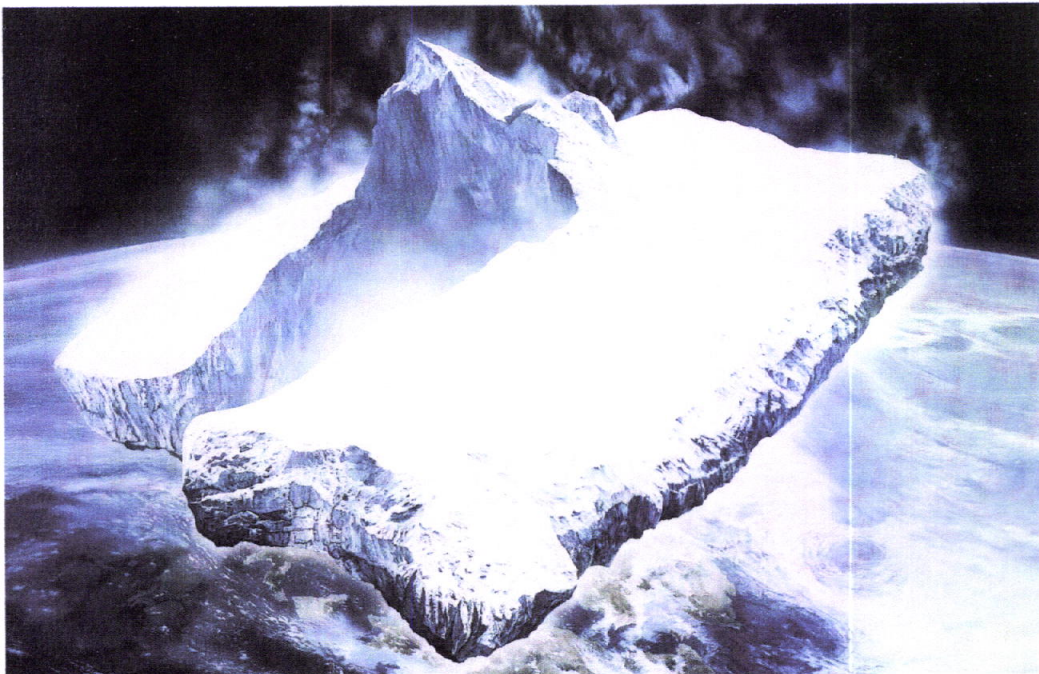


Fig. 111



Fig. 112



Fig. 113



Fig. 114



Fig. 115



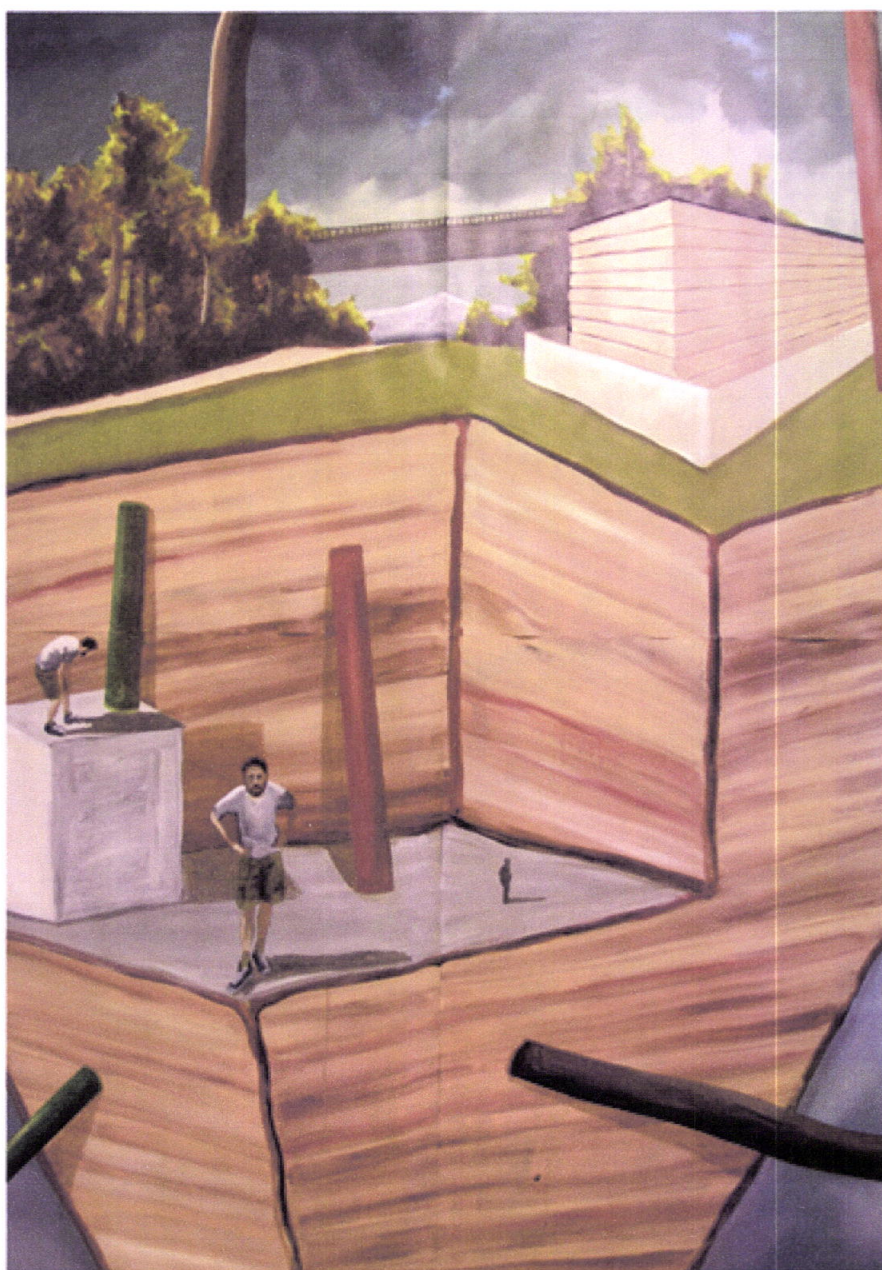
Fig. 116

Olhar para dentro / Olhar para fora

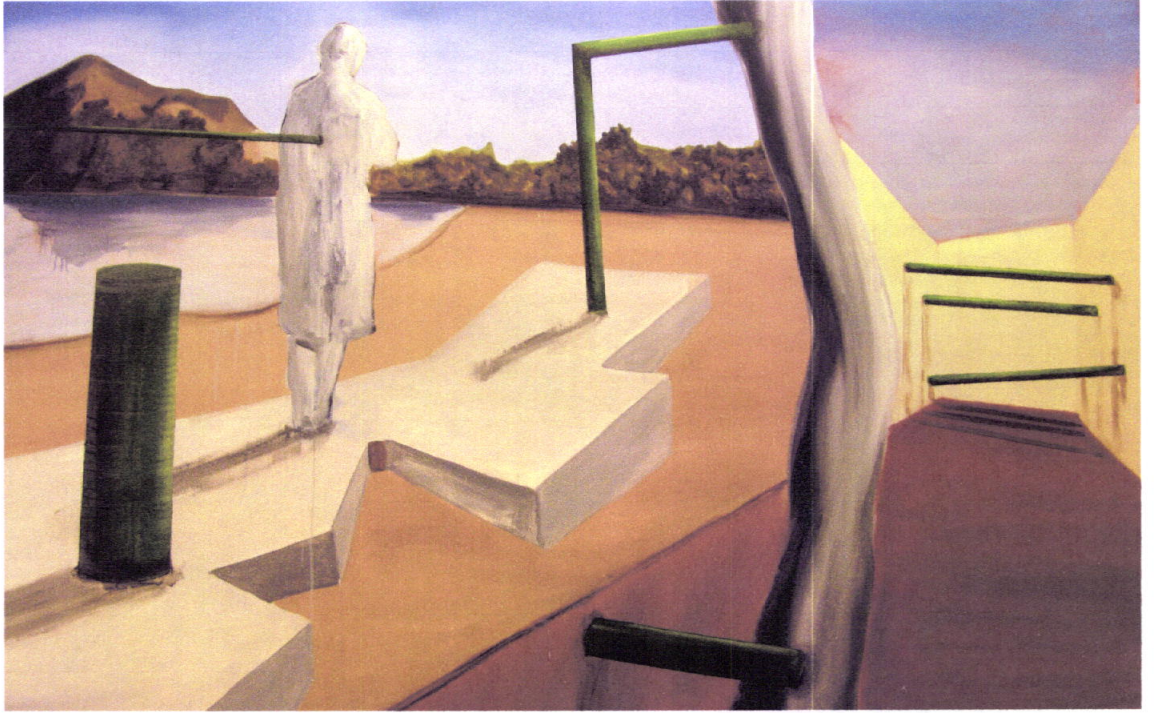
**Imagens
Tese Prática**



s/ titulo (INT 040) . 2007 . Acrilico s/ papel . 70 x 100 cm



s/ titulo (INT 042) . 2007 . Acrílico s/ papel . 200 x 140 cm



s/ título (Interior #047) . 2008 . Acrílico s/ tela . 100 x 160 cm



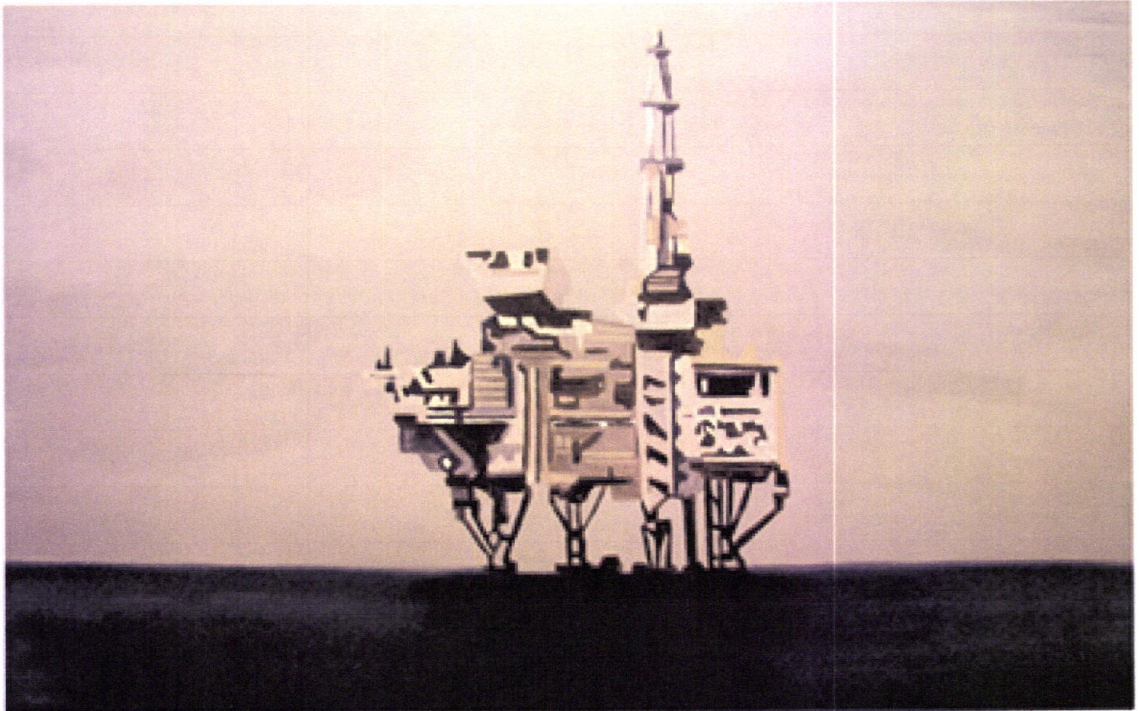
s/ titulo (AV 042) . 2008 . Acrilico s/ tela . 100 x 160 cm



s/ titulo (G8 037) . 2007 . Acrilico s/ tela . 100 x 160 cm



s/ título (Lbd 002) . 2007 . Acrílico s/ tela . 90 x 150 cm



s/ titulo (OIL 003) . 2008 . Acrilico s/ tela . 100 x 160 cm

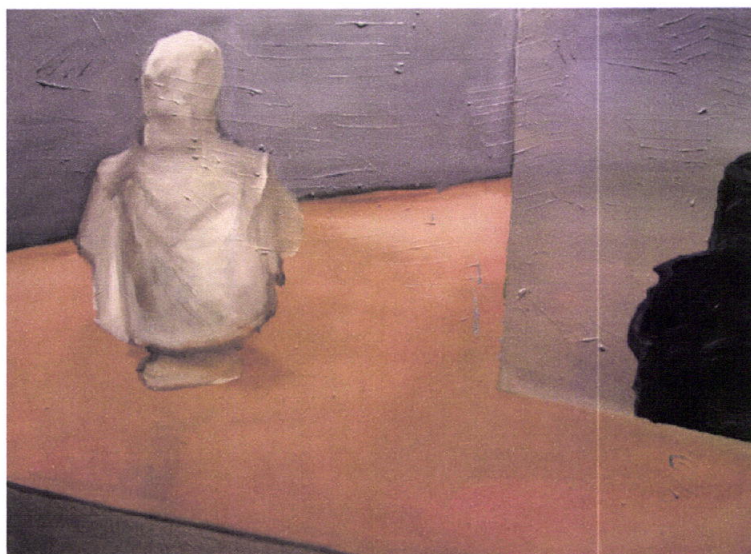


s/ titulo (Acontecimento 016) . 2007 . Indian Ink s/ papel . 56 x 76 cm

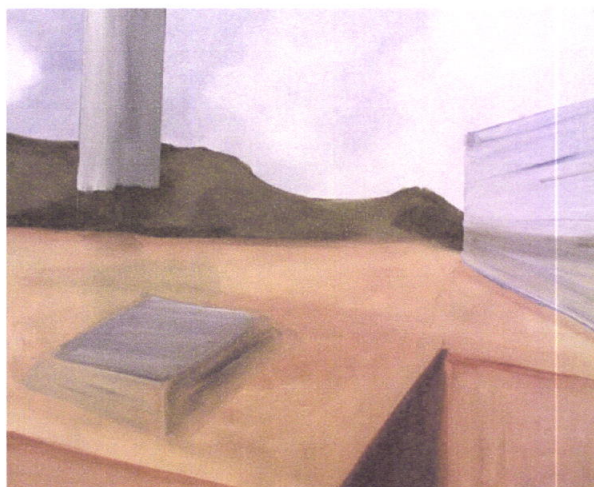


s/ título (Acontecimento 017) . 2007 . Indian Ink s/ papel . 56 x 76 cm

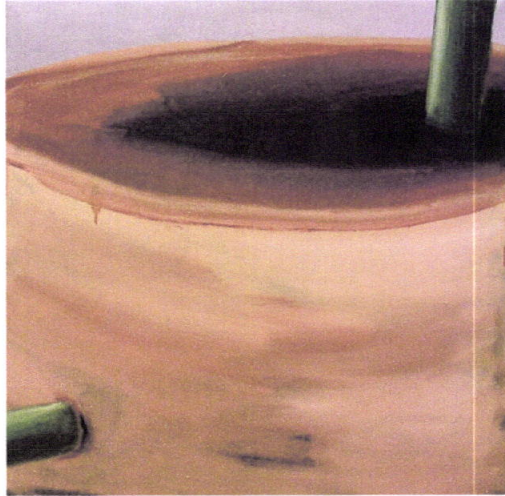
Seleccção de trabalhos realizados durante o período de elaboração da tese



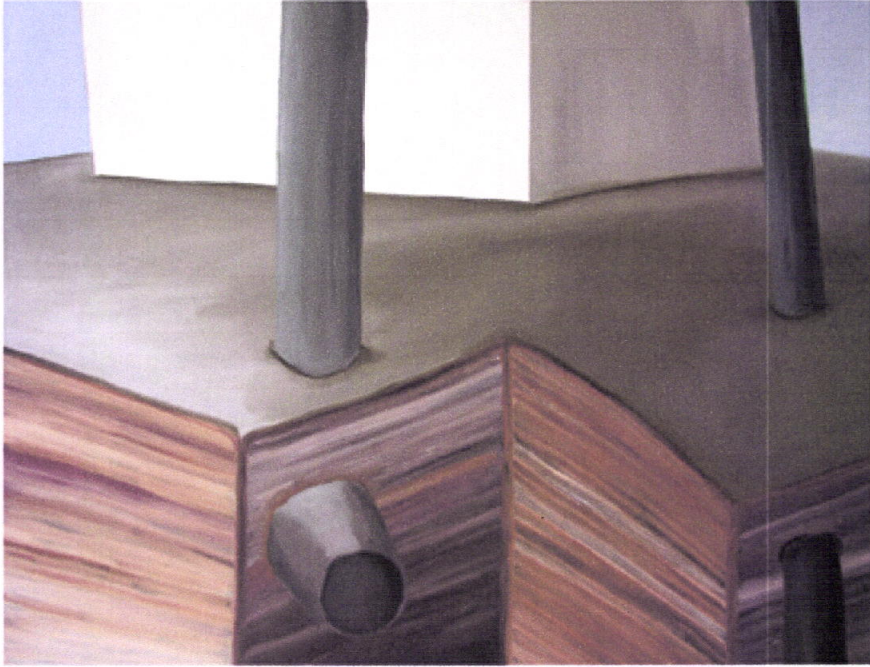
S/ Título (Interior 0031) . 2006 . Óleo s/ tela . 54 x 73 cm



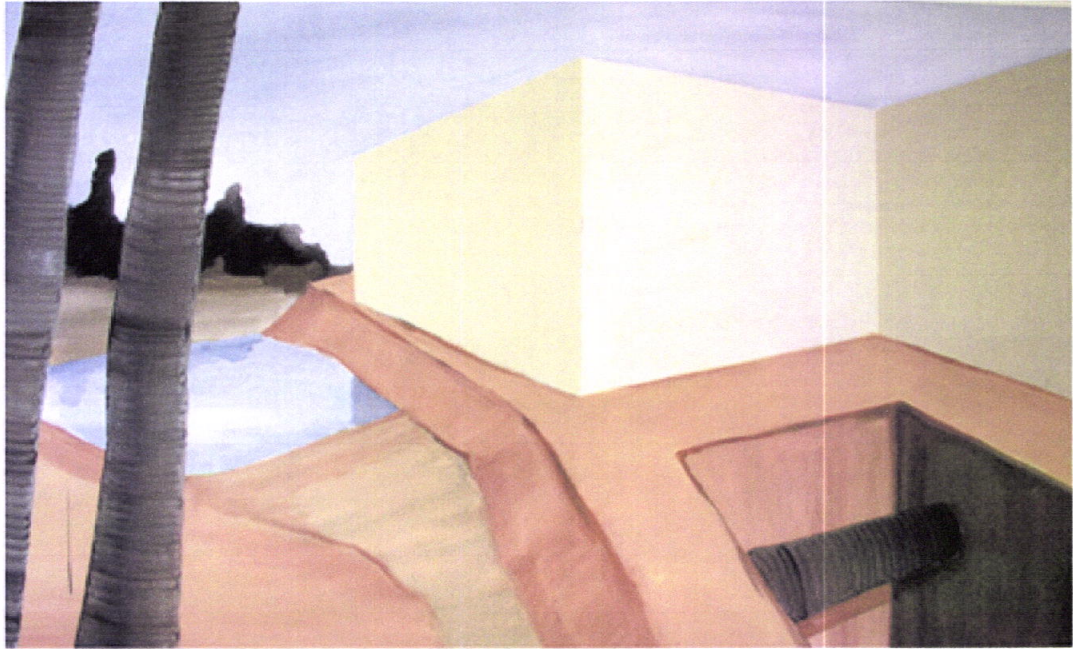
S/ Título (Interior 033) . 2006 . Óleo s/ tela . 60 x 73 cm



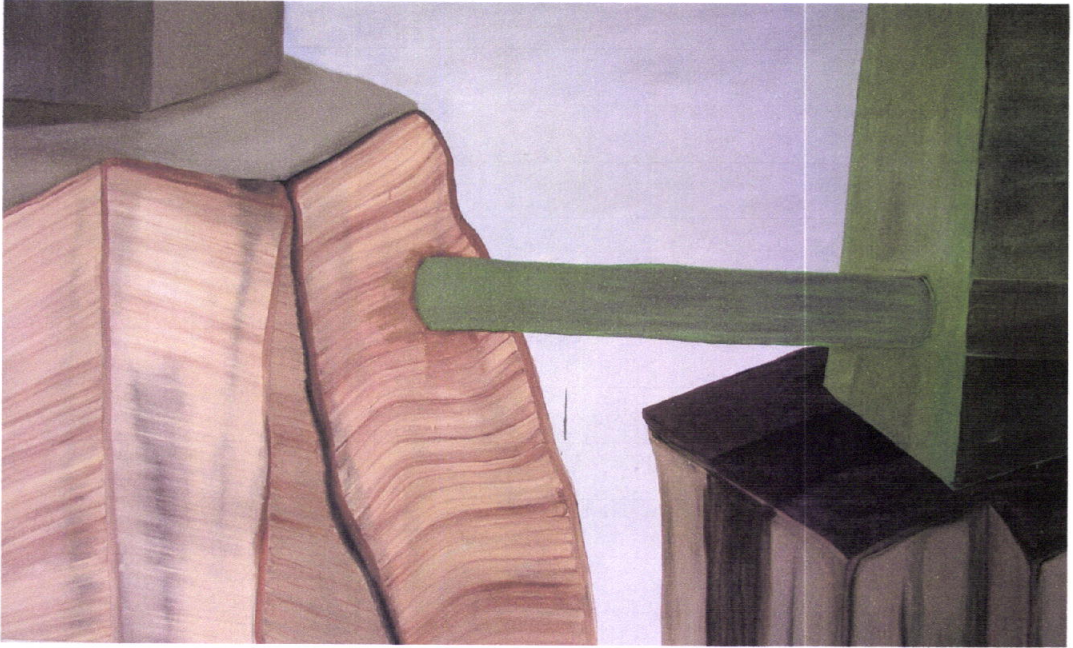
S/ Título (Interior 0032) . 2006 . Óleo s/ tela . 50 x 50 cm



s/ título (interior 024) . 2006 . óleo s/ tela . 89 x 116 cm



s/ título (Interior #029) - 2005 . Óleo s/ tela . 90 x 150 cm



S/ Título (Interior 0030) . 2005 . Óleo s/ tela . 90 x 150 cm



s/ título (3 Maio 035) . 2008 . Acrilico s/ tela . 100 x 160 cm



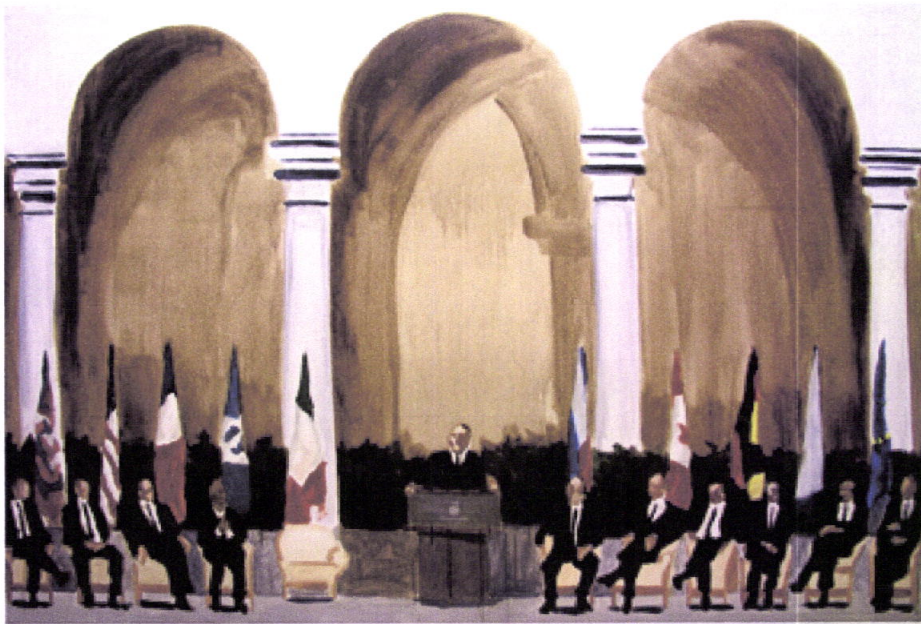
s/ titulo (SPR 09) . 2007 . Acrílico s/ tela . 100 x 160 cm



S/ Título (Maximiliano 032) . 2007 . Acrílico s/ tela . 100 x 160 cm



s/ titolo (ESG 7) . 2007 . Acrilico s/ tela . 70 x 100 cm



s/ titulo (G8 038) . 2008 . Acrilico s/ tela . 100 x 150 cm



s/ título (APY N #002) . 2008 . Acrílico s/ tela . 80 x 120 cm



s/ título (E A #002) . 2008 . Acrílico s/ tela . 70 x 100 cm



s/ titolo (AV 037) . 2007 . Acrilico s/ tela 100 x 160 cm



s/ título (Déjeuner 005) . 2007 Acrílico s/ tela 80 x 100 cm



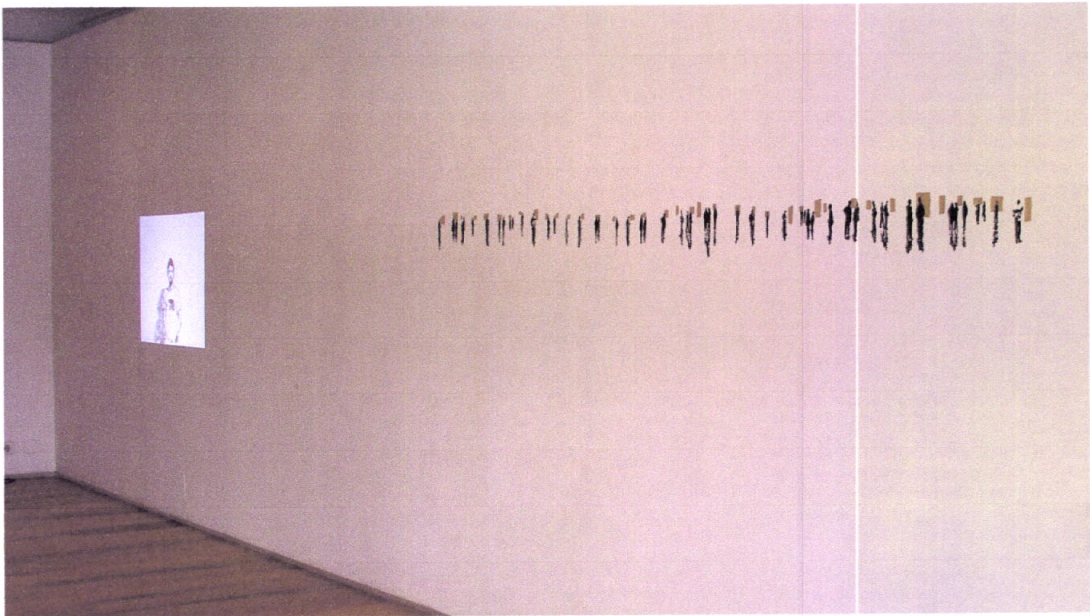
s/ título (SPC S #007) . 2008 . Acrílico s/ tela . 100 x 160 cm



s / titolo (RC #002) - 2008 - Acrilico su tela - 70 x 100 cm



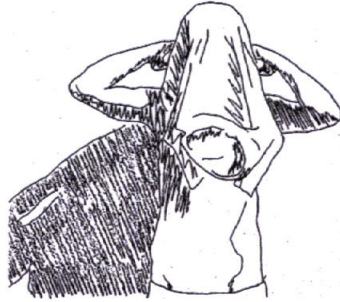
s/ titolo (GB #045) . 2008 . Acrilico s/ tela . 90 x 150 cm



Vista da exposição *Carlos Correia . Pintura . Galeria Pedro Oliveira . 2007*



s título (Gold Drawing/ Wall # 002) . 2007 . Indian Ink e acrílico s/ parede. Dimensões variáveis



S/ Título (T-Shirt) . 2007 . Video . Cor . S/ som . 39"

Bibliografia

- ADORNO, Th. W.**, *Experiência e Criação Artística*, ed. Edições 70, Lisboa, 2003
- ADORNO, Th. W.**, *Indústria Cultural e Sociedade*, ed. Editora Paz e Terra S/A, São Paulo, 2006
- ARNHRIM, Rudolf**, *O Poder do Centro*, ed. Edições 70, Lisboa, 2001
- ALBERTI, Leon Battista**, *On Painting*, ed. Penguin Classics, London, English Translation, 2004
- ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio**, *Guia da História da Arte*, ed. Editorial Estampa, Lisboa, 1992
- ARNOLD, Dana.**, *Compreender a História da Arte*, ed. Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão, 2006
- BAYER, Raymond**, *História da Estética*, ed. Editorial Estampa, Lisboa, 1995
- BATAILLE, Georges**, *L'expérience Intérieure*, ed. Gallimard, França, 2004
- BATAILLE, Georges**, *Manet*, ed. Ivam, Valência, 2003
- BAUDELAIRE, Charles**, *Escritos Intimos*, ed. Editorial Estampa, Lisboa, 1982
- BAXANDALL, Michael**, *Painting & Experience in Fifteenth-Century Italy*, ed. Oxford University Press, New York, 1988
- BAXANDALL, Michael**, *Words for Pictures*, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2003
- BAXANDALL, Michael**, *Patterns of Intention – On the Historical Explanation of Pictures*, ed. Yale University Press, New Haven and London, 1985
- BAXANDALL, Michael**, *Giotto and The Orators – Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition – 1350-1450*, ed. Oxford University Press, New York, 1971
- BELL, Julian**, *What is Painting – Representation and Modern Art*, ed. Thames & Hudson, Londres, 1999
- BENJAMIN, Walter**, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, ed. Relógio d'Água, 1992

- BERGSON, Henry**, *Matéria e Memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, ed. Martins Fontes, São Paulo, 1999
- BERGSON, Henry**, *A Evolução Criadora*, ed. Edições 70, Lisboa, 2001
- BERGSON, Henry**, *A intuição Filosófica*, ed. Edições Colibri, Lisboa, 1994
- BLUNT, Anthony**, *La Teoria de las Artes en Itália – 1450-1600*, ed. Ediciones Cátedra, Madrid, 2003
- BRUNO, Giordano**, *Tratado da Magia*, ed. Tinta da China, Lisboa, 2007
- CALABRESE, Omar** – *A Idade Neobarroca*, ed. Edições 70, Lisboa, 1999
- CASTELLI, Patrizia**, *A Estética do Renascimento*, ed. Editorial Estampa, Lisboa, 2006
- CENNINI, Cennino**, *The Craftsman's Handbook - "Il Libro dell'Arte"*, ed. Dover Publications, New York, English Translation
- DAMISCH, Hubert**, *A Theory of /Cloud/- Toward a History of Painting*, ed. Stanford University Press, California, 2002
- DELEUZE, Gilles**, *Francis Bacon – The Logic of Sensation*, ed. Continuum, London; New York, 2003
- DELEUZE, Gilles**, *Pure Immanence – Essays on A Life*, ed. Zone Books, New York, 2005
- DELEUZE, Gilles, GUATARI, Félix**, *O que é a filosofia*, ed. Presença, Lisboa, 1992
- DELEUZE, Gilles, GUATARI, Félix**, *A thousand plateaus*, ed. Continuum, New York, 2004
- DERRIDA, Jaques**, *The Truth in Painting*, ed. The University of Chicago Press, Chicago, 1987
- DIDI-HUBERMAN, Georges**, *Confronting Images - Questioning the Ends of a Certain History of Art*, ed. The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, English Translation, 2005
- DIDI-HUBERMAN, Georges**, *Ouvrir Vénus-Nudité, Rêve, Cruauté* ed. Gallimard, Bona, 2005

- DIDI-HUBERMAN, Georges**, *La Peiture Incarnée*, ed. Les Éditions de Minuit, Paris, 1985
- DIDI-HUBERMAN, Georges** – *Devant le Temps*, ed. Les Éditions de Minuit, Paris, 2000
- DIDI-HUBERMAN, Georges** – *Dissemblance and Figuration*, ed. The University of Chicago press, Chicago, 1995
- DIDI-HUBERMAN, Georges**, *L'Image Survivante – Histoire de L'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*, ed. Les Éditions de Minuit, Paris, 2002
- FLORES, Laura Gonzáles** – *Fotografia y Pintura: dos Médios Diferentes?*, Editorial Gustavo Gili, SA, 2005
- GIL, José**, *O Espaço Interior*, ed. Editorial Presença, Lisboa, 1994
- GIL, José**, “*Sem Título*” – *Escritos sobre Arte e Artistas*, ed. Relógio D'Água, Lisboa, 2005
- GIL, José**, *Monstros*, ed. Quetzal Editores, Lisboa, 1994
- GODINHO, Ana**, *Linhas do estilo – Estética e ontologia em Gilles Deleuze*, ed. Relógio de Água, Lisboa, 2007
- GOMBRICH, E.H.**, *Norma e Forma*, ed. Martins Fontes, São Paulo, 1990
- GOMBRICH, E.H.**, *História da Arte*
- GÖRNER, Veit, KÄDING, Caroline, CUEVAS, Javier Penera, DANCHEV, Alex, Franz Ackerman** – *Home, home again*, ed. Kestnergesellschaft Hannover e DA2.Domus Artium, Salamanca, 2002
- HOCKE, Gustav R.**, *Maneirismo: o Mundo como Labirinto*, ed. Editora Perspectiva, São Paulo, 1986
- KANDINSKY, Wassili**, *O Espiritual na Arte*, ed. Editora Dom Quixote, Lisboa, 2002
- KANDINSKY, Wassili**, *Gramáticas da Criação*, ed. Edições 70, Lisboa,
- KANDINSKY, Wassili**, *Ponto, Linha, Plano*, ed. Edições 70, Lisboa, 2006
- KANDINSKY, Wassili**, *O Futuro da Pintura*, ed. Edições 70, Lisboa, 1999

- BROEKER, Holger, KUSPIT, Donald, GERNOT, Böhme, et all**, *Neo Rauch – Neue Rollen- Paintings 1993-2006*, Kunstmuseum Wolfsburg, ed. DuMont Literatur und Kunst Verlag, Cologne, 2006
- HALLWARD, Peter**, *Out of this World – Deleuze and the Philosophy of Creation*
- HANSSEN, Beatrice and Contributors**, *Walter Benjamin and The Arcades Project*, ed. Continuum, London, New York, 2006
- LEONARDO**, *On Painting*, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2001
- LYOTARD, Jean-François**, *O Inumano – Considerações sobre o Tempo*, ed. Estampa, Lisboa, 1997
- LICHTENSTEIN, Jacqueline**, *La Peintur- Textes Essentiels*, ed. Larousse, Paris, 1995
- LOMBARDO, Giovanni**, *A Estética da Antiguidade Clássica*, ed. Editorial Estampa, Lisboa, 2003
- MICHAUD, Philippe-Alain**, *Aby Warburg and the Image in Motion*, ed. Urzone, Inc, New York, 2004
- NIETZSCHE, Frederico**, *A Origem da Tragédia*, ed. Guimarães Editores, Lisboa, 1988
- OBRIST, Hans-Ulrich**, *Gerhard Richter – The Daily Practice of Painting – Writings and Interviews 1962-1993*, ed. Thames & Hudson in association with Anthony d' Offay Gallery, Londres, 1995
- PANOFSKY, Erwin**, *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*, ed. Martins Fontes, São Paulo, 2000
- PANOFSKY, Erwin**, *A Perspectiva como Forma Simbólica*, ed. Edições 70, Lisboa, 1999
- PANOFSKY, Erwin**, *O Significado nas Artes Visuais*, ed. Editorial Presença, Lisboa, 1989
- PANOFSKY, Erwin**, *Estudos de Iconologia – Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*, ed. Editorial Estampa, Lisboa, 1995
- PERNIOLA, Mario**, *A Arte e a sua Sombra*, ed. Assírio e Alvim, Lisboa, 2006

- PLINE L'ANCIEN**, *Histoire Naturelle XXXV – La Peinture*, ed. Société d'édition Les Belles Lettres, Paris, 2002
- PONTY, Merleau** – *O Olho e o Espírito*, ed Vega, Lisboa, 2002
- PONTY, Merleau** – *O Visível e o Invisível*, Editora Perspectiva S.A., São Paulo, 2005
- PUTTFARKEN, Thomas**, *The Discovey of Pictorial Composition – Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2000
- RACHMAN, John**, *As ligações de Deleuze*, ed. Temas e debates, Lisboa, 2002
- RAMOS, Jorge Leitão**, *Sergei Eisenstein*, ed. Livros Horizonte, Lisboa, 1981
- RICHARDSON, Carol M., WOODS, Kim W., FRANKLIN, Michael W.**, *Renaissance Art Reconsidered – An Anthology of Primary Sources*, ed. The Open University and Blackwell Publishing, Padstow, Cornwall, 2007
- SABINO, Isabel**, *A Pintura depois da Pintura*, ed. Faculdade de Belas Artes – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2000
- SMITH, Jeffrey Chipps**, *The Northern Renaissance*, ed. Phaidon Press Limited, London, 2004
- SONTAG, Susan**, *Olhando o Sofrimento dos Outros*, 2003, ed. Gótica, Lisboa
- STORR, Robert**, *Gerhard Richter – Doubt and Belief in Painting*, ed. The Museum of Modern Art, New York, 2003
- VASARI, Giorgio**, *The Lives of the Artists*, ed. Oxford University Press, New York, 1991
- VENTURI, Lionello**, *História da Crítica de Arte*, ed. Edições 70, Lisboa, 2007
- WARBURG, Aby**, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, ed. Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles, 1999
- WEIL, Simone**, *A Fonte Grega*, ed. Edições Cotovia, Lisboa, 2006
- WELCH, Evelyn**, *Art in Renaissance Italy*, ed. Oxford University Press, New York, 2000

WITTKOWER, Margot and Rudolf, *Born under Saturn – The Character and Conduct of Artists*, ed. New York Review of Books, New York, 2007

WOODS, Kim W, *Making Renaissance Art*, ed. Yale University Press, New Haven and London in Association with The Open University, 2007

WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, ed. Martins Fontes, São Paulo, 2000

WOLLHEIM, Richard, *Painting as an Art*, ed. Thames & Hudson, London, 1987

ZWIJNENBERG, Robert, *The Writings and Drawings of Leonardo da Vinci – Order and Chaos in Early Modern Thought*, ed. Cambridge University Press, 1999, New York

Revistas

CATTELAN, Maurizio, *Me, Frank and my studio*, entrevista a Dana Schtuz conduzida por Maurizio Cattelan, **Flash Art**, nº 244

CHARRIS, Ángel Mateo, *Neo Rauch: en los limites de la realidad*, **Arte y Parte**, nº 58

GINGERAS, Alison M, *Neo Rauch: A peristaltic filtration System in The River of Time*, entrevista a Neo Rauch conduzida por Alison M. Gingeras, **Flash Art**, nº 227

HIGGIE, Jennifer, *He paints paint*, **Parket** nº 75

Documentos electrónicos

MITROVITCH, Caroline, *A “destruição construtiva” da história*, [consult. 12 Jan. 2008], Revista Urutágua – revista académica multidisciplinar:
www.uem.br/urutagua/007/07mitrovitch.htm

GUERREIRO, António, *Aby Warburg e os arquivos da memória*, [consult. 9 Dez. 2007]
www.educ.fc.ul.pt

