UNIVERSOS DA ARTE

Fayga Ostrower

24ª Edição

EDITORA CAMPUS

UNIVERSOS DA ARTE

MARCOS OLIVEIRA LOPES

UNIVERSOS DA ARTE

Fayga Ostrower



Cabeça, detalhe ampliado da Ilustração nº 48,
Rembrandt, Cristo sendo enterrado

24ª Edição

EDITORA CAMPUS

SUMÁRIO

Índice de Ilustrações, 11
Prefácio, 17

PARTE I INTRODUÇÃO
Capítulo I Encaminhamento Didático, *20*
Capítulo II Diálogo, *25*

PARTE II ESPAÇO E EXPRESSÃO
Capítulo III Movimento Visual, *30*
Capítulo IV Orientação e Direções Espaciais, *44*
Capítulo V Intuição — Análise e Sínteses, *55*

PARTE III ELEMENTOS VISUAIS
Capítulo VI · Linha, *65*
Capítulo VII · Superfície, *70*
Capítulo VIII · Volume, *81*
Capítulo IX · Luz, *96*
Capítulo X · Cor, *234*

PARTE IV COMPOSIÇÃO
Capítulo XI · Semelhanças e Contrastes, *255*
Capítulo XII · Tensão Espacial — Ritmo, *267*
Capítulo XIII · Proporções, *280*

PARTE V ESTILO
Capítulo XIV Arte Pré-histórica, *294*
Capítulo XV A Deformação na Arte, *309*
Correntes Estilísticas Básicas:
Naturalismo — Idealismo — Expressionismo, *3*
Tendências Surrealistas e Fantásticas, 328
Capítulo XVI Arte Contemporânea, *331*

Encerramento, 347
Índice Analítico, 350
Índice Onomástico, 355

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

1 Vincent Van Gogh, Paisagem, desenho

2 Leonardo da Vinci, Paisagem, desenho

3 Piet Mondrian, Composição, pintura

4 Wassily Kandinsky, Estudo, desenho

5 Rembrandt van Rijn, Moisés salvo das águas, desenho

6 Antoine-Jean Gros, Alexandre Magno domando seu cavalo, desenho

7 Käthe Kollwitz, Morte, desenho

8 Leonardo da Vinci, A Virgem das rochas, pintura

9 Fra Angelico, Anunciação, pintura

10 Leonardo da Vinci, Anunciação, pintura

11 Pieter Brueghel, Caçadores na neve, pintura

12 Vincent Van Gogh, Noite Estrelada, pintura

13 Michelangelo Buonarroti, Criação de Adão, mural

14 Michelangelo Buonarroti, Criação de Adão, detalhe de mãos

15 Candido Portinari, Lavadeiras, pintura

16 Desenho chinês, Narcisos

17 Desenho persa, Jovem ajoelhado

18 El Greco, Cabeça de mulher, desenho

19 Honoré Daumier, Ator no palco, desenho

20 Paul Klee, Fachada, desenho

21 Paul Klee, Peixes num riacho, desenho

22 Chao Yuan, Cena de despedida num rio, desenho

23 Hans Hartung, desenho

24 Wols, Desenho automático, desenho

25 Jackson Pollock, Eco, desenho

26 Fritz Winter, desenho

27 Arte egípcia, Túmulo de Sennedjem, mural

28 Papiros funerários, desenho em pergaminho

29 Arte egípcia, Acrobata, desenho sobre pedra

30 Arte cristã, Chegada de Cristo a Jerusalém, mural, detalhe

31 Arte gótica, Manuscrito de Arundel, pintura

32 Arte gótica, Catedral de Noyon, arquitetura

33 Villard D'Honnecourt, página do álbum de arquitetura, desenho

34 Georges Braque, Sorgues, desenho

35 Pablo Picasso, O porto de Cadaqués, pintura

36 Suzuki Harunobu, A bela Osen servindo chá, xilogravura em cores

37 Suzuki Harunobu, Duas moças num quarto amarrando o cinto do vestido, xilogravura

38 Giotto di Bondone, A deposição, mural

39 Paolo Uccello, A batalha de San Romano, pintura

40 Paolo Uccello, A batalha de San Romano, pintura

41 Piero della Francesca, A Flagelação, pintura

42 Piero della Francesca, O milagre da Cruz, mural, detalhe

43 Giorgione, Crepúsculo com São Jorge, pintura

44 Rembrandt van Rijn, Cristo curando os enfermos, água-forte

45 Rembrandt van Rijn, Ronda Noturna, pintura

46 Rembrandt van Rijn, Lição de anatomia, pintura

47 Thomas de Keyser, Lição de anatomia, pintura

48 Rembrandt van Rijn, Cristo sendo enterrado, água-forte

49 Rembrandt van Rijn, Homem com chapéu, pintura

50 Esquema de cores

51 Tonalidades

52 Pablo Picasso, Mendigos à beira-mar, pintura

53 Paul Klee, O mensageiro do Outono, pintura

54 Relação de cores primárias-secundárias; Mestre St. Climant, Madona, mural

55 Miniatura persa, Mir Ali, Núpcias do Príncipe Humay com a Princesa Humaynu, pintura

56 Miniatura persa, Mulher fiando, pintura

57 Iluminura medieval, Anunciação aos pastores, pintura

58 Piet Mondrian, Composição, pintura

59 Henri de Toulouse-Lautrec, Chao-U-Kao, litografia em cores

60 Relação de cores quentes e frias

61 Paul Cézanne, Montanha Sainte Victoire, pintura

62 Paul Cézanne, Montanha Sainte Victoire, pintura

63 Paul Cézanne, Rochedos e Árvores, pintura

64 Relação de cores complementares diretas; Robert Indiana, Love, serigrafia

65 Albrecht Dürer (atrib.), Madona no Jardim, pintura

66 Claude Monet, Campos na primavera, pintura, detalhe

67 Claude Monet, Parlamento de Londres, pôr-do-sol, pintura

68 Auguste Renoir, Mulher lendo, pintura

69 Relação de cores complementares indiretas

70 El Greco, Toledo na tempestade, pintura

71 Frans Hals, Retrato de homem, pintura

72 Henri de Toulouse-Lautrec, Le Divan Japonais, cartaz

73 Vincent Van Gogh, Auto-retrato, pintura

74 Vincent Van Gogh, Girassóis, pintura

75 Johannes Vermeer, Mulher em azul lendo uma carta, pintura

76 Johannes Vermeer, A lição de música, pintura

77 Rembrandt van Rijn, A noiva judia, pintura

78 Rembrandt van Rijn, A noiva judia, detalhe de mãos

79 Goya (Francisco de Paula José Goya y Lucientes), Os fuzilamentos de 3 de Maio, pintura

80 Grünewald (Mathis Gothard Nithard), A grande Crucificação, pintura

81 Desenhos pré-históricos

82 Arte pré-histórica, Touro com cavalos

83 Arte pré-histórica, Bisonte

84 Jean Siméon Chardin, A oração, pintura

85 Gustave Courbet, Montanhas e rochas, pintura

86 Henri Rousseau (Le Douanier), A cigana adormecida, pintura

87 Johannes Vermeer, Pequena rua em Delft, pintura

88 Sesson, Vento e ondas, desenho

89 Edouard Manet, As corridas, litografia

90 Franz Kline, "Wanamaker" Block, pintura

91 Jackson Pollock, "Um", pintura

92 Morris Louis, Pintura, pintura

93 K. O. Goetz, "Density", composição eletrônica

94 Goya, Capricho nº 34 "O sono as venceu. Não as acorde. Talvez seja o sono a única paz dos infelizes", água-tinta

95 Goya, Capricho nº 50 – Los Chinchillas, gravura água-tinta

96 Goya, Retrato de Carlos IV, pintura

97 Goya, Desastres da Guerra, nº 27 – Caridade, nº 50 – Mãe infeliz, gravuras água-tintas

98 Goya, Bruxaria, pintura

99 Goya, Bruxaria, detalhe

100 Goya, A leiteira de Bordéus, pintura

101 Honoré Daumier, A paz, litografia

102 Honoré Daumier, Gente da justiça, litografia

103 Honoré Daumier, Dom Quixote e Sancho Pança, pintura

104 Pedra lascada – aproximadamente 500.000 anos

105 Jarro de vinho, chinês, bronze, Dinastia Shang

106 Giotto di Bondone, Encontro de Joaquim e Ana no portal de ouro, mural

107 Esquema de proporções Giotto

108 Gentile Bellini, A procissão de San Marco, pintura

109 Esquema de proporções Bellini

110 Antonello da Messina, Crucificação, pintura

111 Esquema de proporções Antonello da Messina

112 Sandro Botticelli, A chegada da Primavera, pintura

113 Esquema de proporções Botticelli

114 Leonardo da Vinci, A última Ceia, mural

115 Esquema de proporções Leonardo da Vinci

116 Jacopo Tintoretto, A última Ceia, pintura

117 Esquema de proporções Tintoretto

118 Leonardo da Vinci, Dois estudos para o quadro A Adoração dos Reis Magos, desenhos

119 Arte grega, arcaica, Estela funerária de Hégeso, escultura

120 Esquema de proporções arte grega

121 Leonardo da Vinci, Mona Lisa, pintura

122 Esquema de proporções Mona Lisa

123 Esquema de proporções Mona Lisa

124 Fotografia Galaxia Espiral Messier 51

125 Fotografia planta Passiflora

126 Fotografia "esqueleto" Nautilus Pompilius Linné

127 Arte pré-histórica, Cavalos e silhuetas de mãos

128 Arte pré-histórica, Bisonte atingido por flechas

129 Jean Fouquet, Retrato de Carlos VII, da França, pintura

130 Tiziano, Retrato de Homem, pintura

131 Erich Heckel, Cabeça de um homem, xilogravura

132 Piero della Francesca, Retrato de Frederico, Duque de Urbino, pintura

133 Edvard Munch, O grito, litografia

134 Henri Matisse, Odalisca, desenho

135 Ernst Ludwig Kirchner, Duas mulheres, desenho

136 Raphael (Raffaelo Santi), Jovem na frente de janela, desenho

137 Albrecht Dürer, Cabeça de jovem, desenho

138 Oskar Kokoschka, Rosto de mulher, desenho

139 Jean Dominique Ingres, A bela Zélia, pintura

140 Arte egípcia, Busto de Kaaper, Grão-Sacerdote, escultura

141 Arte egípcia, Tutmosis III, escultura

142 Arte egípcia, Perfil de Aken-Aton, escultura

143 Arte grega, Poseidon, escultura

144 Arte grega, Koré, escultura

145 Peter Paul Rubens, A grande Kermesse, pintura

146 Peter Paul Rubens, Paisagem como arco-íris, pintura

147 Jan Steen, A oferenda galante, pintura

148 Jean-Louis Meissonier, "1814", pintura

149 Hieronimus Bosch, O Jardim das delícias, pintura, detalhe

150 Grünewald, Tentações de Santo Antônio, pintura, detalhe

151 Revista DADA: Ano 1 da Paz Mundial, composição tipográfica

152 Kurt Schwitters, Teclado do espaço, colagem

153 Bauhaus, algumas das atividades didáticas: Curso Preliminar, Josef Albers; Curso Teoria da Forma, Joost Schmidt; Curso Composição, Paul Klee; Curso Carpintaria, Marcel Breuer; Curso Desenho Industrial, Joost Schmidt (exposição de material de construção); Curso Tipografia, Herbert Bayer; Curso Cenografia, Moholy-Nagy (cenário para Madame Butterfly)

154 Nicolas de Stäel, Composição, pintura

155 Arshile Gorky, Agonia, pintura

156 Hans Hofmann, Manchas Vermelhas, pintura

157 Julio Le Parc, Círculo em contorção sobre trama, montagem

158 Julio Le Parc, Mobile de luz, montagem

159 Demartini, Relevo nº IV, montagem

160 Christian Meghert, Espelhos, montagem

161 Claes Oldenburg, "Floorburger", objeto

162 Anúncio de supermercado, *"Good music and fine food.... The perfect combination for a memorable evening"* (boa música e boa comida, a combinação perfeita para uma noite memorável)

163 Andy Warhol, Lata, pintura; Lata de supermercado, fotografia

164 Tom Wesselmann, Boca, pintura

165 Bridget Riley, Correntes, pintura

166 Wolfgang Ludwig, Disco, pintura

167 Marcel Duchamp, Maleta, objeto

168 Lucas Samaras, Maleta, objeto

169 Robert Morris, Sem título, montagem

170 Christo, Pacote cúbico, balão de 85 x 10 m, de polietileno e cabos de aço

171 Dan Flavin, Instalação, montagem

172 Baldaccini César, Polegar, escultura

173 Corneille – Bélgica, A grande terra, pintura

174 Ivon Hitchens – Inglaterra, Verão – entardecer amarelo, pintura

175 Aleksander Kobzdej – Polônia, Os filhos de Janus, pintura – montagem

176 Robert Motherwell – EE.UU., Elegia, pintura

177 K. R. H. Sonderborg – Alemanha, Mais rápido que o som, pintura

178 Kumi Sugai – Japão, A porta do diabo, pintura

179 Antonio Tapies – Espanha, O grande xis, pintura

180 Emilio Vedova – Itália, Ciclo protesto nº 2, pintura

181 Maria Helena Vieira da Silva – Portugal, Noite e Dia, pintura

182 Jaap Wagemaker – Holanda, África, pintura-colagem

183 Alfredo Volpi, Mastros em xadrez, pintura

184 Abraham Palatnik, Progressão, colagem de lâminas de madeira

185 Tomie Ohtake, Pintura, pintura

186 Ivan Serpa, Composição, pintura

187 Yolanda Mohaly, Composição, pintura

188 Iberê Camargo, Desdobramento, pintura

PREFÁCIO

Há cerca de 11 anos, recebi um convite surpreendente: ministrar um curso de arte para os operários de uma fábrica[1]*. Além de insólito, o convite não deixava de ser algo inquietante. Dadas as circunstâncias da época, não faltavam motivos de preocupação, sobretudo com eventuais interpretações que pudessem surgir em torno de tal empreendimento. Mas acabei aceitando o convite e durante sete meses dei um curso sobre os princípios básicos da linguagem visual e de análise crítica. Tornou-se uma experiência extraordinária para mim, experiência pedagógica e também humana. Ao comentá-la com amigos, percebi que havia grande interesse em saber da abordagem que eu encontrara para explicar, de modo acessível, um tema aparentemente tão pouco suscetível de divulgação popular como as estruturas de espaço nas obras de arte em relação à expressividade. Prometi que um dia escreveria sobre o assunto.*

Como mostrarei mais detalhadamente nos próximos capítulos (I e II), pensei interligar as explicações teóricas a exercícios práticos feitos em aula, imaginando experimentos que introduzissem de maneira muito natural certos aspectos da percepção do espaço. Além disso, resolvi acompanhar cada explicação teórica com análises de obras de arte e ainda com dados sobre os artistas e as épocas abordadas, a fim da teoria não se resumir a conceituações secas e sim revelar o dinamismo da própria vida.

Estabeleci uma determinada seqüência de problemas, desdobrando-os do simples ao complexo (sem perder de vista que a complexidade já existe no mais "simples"). Em cada aula procurei retomar, de alguma maneira, os conhecimentos já ganhos sobre a linguagem artística, ampliando e enriquecendo-os, por vezes analisando a mesma obra seguidamente sob diversos ângulos.

Iniciamos o curso com alguns exercícios de composição para demonstrar certos aspectos expressivos do movimento visual nas imagens. Correspondem aos capítulos III e IV. O capítulo V, Intuição, surgiu a partir de perguntas dos operários sobre a compreensão e interpretação de obras de

[1] Encadernadora Primor S/A, Rio de Janeiro. Nas oficinas executavam-se os vários serviços de acabamento de livros (impressos em outro lugar): corte e costura dos fascículos, douração e impressão de capas, colagem e encadernação. Os processos na fábrica eram semi-automáticos, com algumas etapas até de caráter artesanal.

arte. Nele estão sendo abordados os processos de criação artística, assim como problemas de percepção, de conhecimentos e significados. A parte teórica a seguir introduz os vários elementos que constituem o "vocabulário" visual e que configuram a estrutura do espaço nas imagens: Linha, Superfície, Volume, Luz e Cor; capítulos VI a X. Passamos depois a problemas de composição: Semelhanças e Contrastes, Tensão Espacial e Ritmos, Proporções, capítulos XI, XII e XIII, para chegarmos ao objetivo principal do curso, que é a apreciação estilística das obras de arte. Esse tema corresponde aos três últimos capítulos, Arte Pré-Histórica, Correntes Estilísticas e Arte Contemporânea.

No curso, analisei praticamente toda a História da Arte. Apenas, ao invés de manter a seqüência cronológica das épocas históricas, parti sempre de determinados problemas teóricos ou estilísticos que estavam sendo expostos. Assim, sobre um mesmo tema pudemos comparar simultaneamente soluções diferentes de épocas diferentes. Mostrei um grande número de ilustrações, para as quais, nas aulas, não havia nenhuma limitação – aqui, tive que escolher aquelas que pudessem caracterizar melhor uma época ou uma obra individual (ainda assim, infelizmente, tive que deixar de fora grandes artistas como Masaccio, Velasquez, Holbein, Van Eyck, Cranach, Delacroix, Degas e outros).

Na última aula me detive na Arte Contemporânea. Sintetizando os dados e conhecimentos teóricos de nossas aulas anteriores, quis mostrar que, para se avaliar objetivamente o fenômeno da arte em nossos dias, era preciso compreender os conteúdos expressivos a partir de critérios de linguagem artística *– como, aliás, é o caso das obras de qualquer época. Existem, sem dúvida, outros critérios a partir de outras abordagens, psicológicos, sociológicos, filosóficos, políticos etc. Mas em sendo eles extra-artísticos (até mesmo os critérios da História da Arte, que enfoca os estilos – culturais e individuais – em sua seqüência histórica), não são determinantes para a* qualidade *das obras e não captam o essencial do fenômeno da criação artística. Quer dizer, as obras de arte também contêm significados psicológicos, sociológicos, históricos, filosóficos, sociais, às vezes políticos, mas, sem se levar em consideração o fator de linguagem como fator prioritário, perde-se justamente a qualidade de* arte *nessas obras, os significados artísticos que ampliam nossa sensibilidade e nosso ser consciente diante do mundo.*

Entrei em assunto tão polêmico – Arte Contemporânea – tanto por considerar o estilo a parte mais fundamental da apreciação artística, como também por achar que temos um compromisso com a produção intelectual de nossos dias. Penso que um dos objetivos principais de um curso dessa natureza, além de estimular e educar a sensibilidade para apreciar obras do passado, seria estimular a avaliação e participação no que está acontecendo hoje.

Refletindo as aulas do curso, este livro segue em vários níveis ao mesmo tempo. Eu poderia ter escolhido separá-los, esquematizando-os. Mas isso faria perder o impacto e a dinâmica da experiência. Num nível, há o resumo de um curso teórico de composição e análise crítica da arte – matéria das aulas. Esse resumo é acompanhado por um texto sobre a abordagem didática encontrada e a descrição dos vários problemas levantados de cada vez, das discussões que eventualmente ampliaram o tema da aula, assim como das análises de obras apresentadas (ilustrações). Em outro nível ainda, sendo o livro estruturado em torno da situação na fábrica, há comentários sobre a reação dos operários e, simultaneamente, uma avaliação minha de suas reações.

Há mais, porém. Na medida em que fui redigindo o texto, a proposta original se modificou. No distanciamento desses anos, o próprio enfoque do curso tornou-se mais global. Se eu tivesse tido condições de escrever o livro na época, ele talvez ficasse restrito a um relato da experiência na fábrica e ao resumo das aulas. Abrangendo tudo isso, penso que o presente texto amplia o tema numa visão mais panorâmica, contendo reflexões a respeito de arte e os misteriosos processos de criação artística, artistas e o crescimento humano revelado no estilo de suas obras. Enfoca também o problema da arte em relação às culturas em que surgem determinadas formas expressivas.

Assim, espero que o livro seja válido para os que, por sua vez, queiram organizar cursos, servindo-lhes de estímulo e sugestão para levar adiante o ensino artístico. Mas, sobretudo, penso em todos aqueles que gostam de arte e que procuram maiores informações para enriquecer sua vida.

Nas aulas, é claro, usei uma linguagem menos condensada do que a do livro e bem mais coloquial. Na época em que dei o curso, foi impossível levar gravador para as aulas; poderia ter intimidado os operários ou ainda ser interpretado de outro modo. Voltando a casa, eu tomava nota dos diálogos que me ficavam mais vivos na memória. Aqui no texto, esses diálogos são reconstituídos, procurando manter a maior fidelidade de expressão. (Alguns detalhes foram modificados; por exemplo, nas aulas tratei os operários de "senhor" e aqui no livro os trato de "você".)

Este texto foi discutido do princípio ao fim, num trabalho de equipe, com Marly Vianna, Dora da Costa, Zulma Guimarães e Lucia Aizim. Além das discussões terem aprofundado nossa amizade, devo a elas sugestões valiosas, muitas vezes ampliando a visão dos problemas artísticos para outras áreas do conhecimento. De coração agradeço seu interesse estimulante e sua generosidade em colocarem à minha disposição tanto tempo e trabalho. Ainda agradecimentos especiais a Marly, pela tarefa ingrata de copiar e sempre revisar o texto, feita com tamanha dedicação.

Quero agradecer ao Dr. Sergio Waissman por sua confiante teimosia em reiterar o convite para este curso; sem a sua insistência, eu não teria tido a coragem de pelo menos tentar. Naturalmente, sou-lhe grata também por todo apoio que me deu durante as aulas, animando-me e ajudando-me a qualquer momento que precisasse recorrer a ele.

E agradeço aos operários. Além de sua confiança, recebi deles algo que para mim é do maior valor: demonstraram-me, por sua atenção crescente, em palavras e comportamento, que a arte continua sendo uma necessidade para os homens, caminho essencial de conhecimento e realização de vida. No final de uma das aulas ouvi a seguinte observação de um operário: "A senhora sabe, eu tenho um tio, a quem conto todas as suas aulas. O tio já está velho, não enxerga mais. Mas quando era jovem, ele gostava de coisas bonitas. Ele me disse: 'Luís, o que essa moça fala não é só para você. É para que você o diga a seu filho'." Reconhecimento maior eu não poderia receber.

Fayga Ostrower

Parte I
Introdução

CAPÍTULO I
ENCAMINHAMENTO DIDÁTICO

Por interessante que achasse a proposta de lecionar aos operários, hesitei longo tempo em aceitar o convite. Pensando sobre as possíveis maneiras de abordar o assunto *arte*, veio-me toda sorte de escrúpulos e dúvidas, chegando a questionar até mesmo o sentido de um curso destes. Como colocar-me diante dos operários a discursar sobre valores espirituais, quando sabia perfeitamente que, para a maioria, a grande e exaustiva tarefa continuava a ser a sobrevivência material? Não seria descaso de minha parte ignorar ou fingir ignorar isto? Diante de problemas de tamanha urgência, a própria sensibilidade pode parecer um aspecto irrelevante da vida. Mas, então, como discutir arte?

Como os operários me receberiam? Como alguém, uma "dona" que não tinha nada de melhor a fazer? E independentemente do tratamento que me dispensassem, levariam o trabalho artístico a sério? Ou veriam nele apenas um passatempo, um capricho a que as pessoas se entregam de acordo com suas inclinações, mas que no fundo não faz falta a ninguém, uma atividade portanto perfeitamente dispensável? A bem da verdade, fosse este o caso, tal atitude não seria exclusiva dos operários. É comum encontrá-la em outras áreas sociais também, não excetuando as pessoas instruídas. Em nossa sociedade, a posição diante do fenômeno artístico é, no mínimo, ambivalente, quando não bastante contraditória. Por um lado reconhece-se a obra de arte, produto do fazer artístico, como algo valioso em termos financeiros; por outro, o fazer artístico em si é considerado inútil, mera diversão ou lazer, terapia talvez, mas nunca *trabalho*[1], no sentido de uma produtividade responsável e engajada e, menos ainda, no sentido da realização de uma necessidade social.

E se eu decidisse aceitar o convite, que linguagem usaria? Que referências? Para falar sobre o conteúdo expressivo da arte e seus significados, eu teria que comparar obras criadas em diversas épocas e, eventualmente, em outras culturas. O ideal no ensino é poder partir de conhecimentos e da vivência das pessoas. Mas como analisar as formas artísticas, digamos do século XV, se meus ouvintes seguramente nunca tomaram conhecimento daquele século? É verdade que havia um referencial que eu podia

[1] Quando se comenta que uma pessoa é artista, vem freqüentemente a pergunta: "Artista? Mas por que ele não trabalha? "

usar, era sua própria experiência de vida. Esta, eu não tinha que ensinar. Eles eram adultos.

Em meio a tantas dúvidas e indecisões, chegou-me um novo chamado, reiterando o convite e pedindo uma definição de minha parte. Daria o curso ou não? E por que não?

De início, eliminamos a idéia de um curso prático. Por menor que fosse o número de participantes, tal curso necessitaria de aulas com materiais próprios e de um lugar adequado. Era inviável. Ao invés disso, sugeri realizar uma série de palestras ilustradas e debates, visando principalmente a iniciação na linguagem visual e a apreciação da arte. Parecia-me mais proveitoso, levando em conta também o tempo limitado que estava previsto para a duração das aulas. Além do mais, não se tratava de transformar os operários em artistas (desconhecendo o talento e, ainda, a disposição de cada um). O máximo a que eu poderia me propor seria tentar educar sua sensibilidade.

Seria, pois, um curso teórico. Nele, explicaria os princípios básicos atuantes na linguagem visual – essencialmente noções de espaço. A constatação de lidarmos com elementos de espaço pode talvez causar um certo temor, como se fosse um modo hermético a ser compreendido apenas por alguns poucos iniciados. Não é este o caso. Veremos que as noções espaciais, na arte, são a representação de vivências concretas que todos nós fazemos, todos os dias e de modo muito natural[2]. Contudo, eu precisava encontrar uma maneira didática de apresentar os princípios básicos, sem intimidar os operários, mas também sem perder a complexidade da arte. Era um desafio. As primeiras aulas seriam decisivas.

Conversando um dia com um jovem psicólogo que me procurara a respeito de problemas da "Gestalt" – o problema de totalidades e partes nas ordenações perceptivas – veio-me uma idéia. Apesar de seus protestos de que não era artista e não saberia fazer nada, entreguei-lhe um lápis e sugeri que desenhasse alguma coisa, qualquer coisa, de qualquer maneira. Depois veríamos, juntos, o que acontecia. Ele começou a riscar e eu fui esclarecendo o que fazia. Analisando o traçado gráfico que ia surgindo no papel, mostrei-lhe que através de movimentos visuais projetados no plano ele estava articulando espaço e tornando visível uma totalidade espacial, com um determinado equilíbrio. Um espaço. Um equilíbrio. Um, entre muitos outros também realizáveis. O mais importante, porém, não era o rapaz saber se o desenho que fazia seria bom ou não, do ponto de vista artístico, os traços corretos ou errados, e sim que havia uma lógica no proceder. As coisas não aconteciam por acaso e sempre tinham conseqüências. Em tempo relativamente curto, foi possível chegar a determinadas deduções quanto aos princípios que regulam a apreensão de totalidades na forma visual. Mais ainda, pareceram-lhe inteiramente naturais as correspondências implícitas que se estabelecem em nossa percepção entre formas espaciais e conteúdos expressivos. Estávamos já falando sobre um tema maior: forma = conteúdo.

Ocorreu-me então: e se nas minhas aulas eu não partisse de conceitos? Se substituísse a definição verbal por uma experiência direta, por uma atuação do grupo? O caminho para se chegar aos vários resultados poderia servir para ilustrar os conceitos. Não haveria necessidade de se abstrair ou verbalizar o sentido do fazer. O fator mais importante e convincente seria mesmo a possibilidade de se vivenciar o fazer. Quando as

[2] O problema do espaço será abordado no capítulo III. O livro todo trata de espaço – é o tema central do curso.

pessoas participam ativamente da feitura de formas, vendo-as nascer sob suas mãos – nem que sejam poucos traços – não só se cria uma situação afetiva imediatamente carregada de associações, como também o exemplo concreto é sempre mais eloqüente do que explicações abstratas. Mais tarde, talvez, eu me permitisse estender a experiência ganha para introduzir uma certa medida de conceituação.

Analisando os desenhos, não necessariamente artísticos mas sempre significativos, as minhas explicações – formulando noções teóricas – permitiriam aos operários acompanhar depois os mesmos princípios atuantes nas obras de arte de várias épocas históricas. Eu mostrarei como a estrutura formal afeta o conteúdo expressivo, definindo largamente os significados que a obra possa ter. Evidentemente, seria preciso encontrar imagens, em cuja configuração formal a presença dos princípios básicos fosse claramente apreensível. Mas issso não era problema[3].

Nas aulas eu teria que ser clara e simples. Isso eu sabia e queria. Por outro lado, não podia simplificar demais. Não queria perder de vista o ulterior sentido de um curso sobre arte: dar uma idéia da arte em sua *complexidade* – da riqueza espiritual que representa para a humanidade e da multiplicidade de níveis de significado sempre renováveis. A noção de complexidade deve ser bem entendida: não se trata de um estado de complicação maior, mero acúmulo de dados, e sim da complexidade como uma qualificação estrutural e significativa. Justamente por se tornar significativa, a complexidade é uma *qualidade essencial* que caracteriza certos fenômenos. Reduzida em complexidade, a arte deixaria de ser arte, assim como a vida orgânica deixaria de ser vida. Como artista, a questão da *qualidade artística* é para mim de ordem *prioritária*. Perdendo a noção de qualidade ou de complexidade na arte, não valeria a pena dar um curso de linguagem artística. Na verdade, nem se falaria sobre arte; esta, no caso, já teria deixado de existir.

Menciono o problema da complexidade, cujas possíveis soluções me ocuparam por bastante tempo, pois considero-o relevante para a educação. Reflete-se na visão pedagógica e nos métodos didáticos a serem adotados, revelando também a motivação íntima do educador, mola-mestra do ensino. Por exemplo, sempre entendendo que seria desejável, necessário mesmo, tentar educar o maior número possível de pessoas, sou radicalmente oposta às tendências de massificação e aos métodos da chamada "popularização" da arte – entre outros, os famosos cursinhos de meia dúzia de aulas fáceis. Respostas prontas para tudo, ou, antes, respostas pré-fabricadas para problemas também pré-fabricados. Alega-se constituir esta uma forma de ensino acessível às massas e único método prático de educação. Ao contrário, vejo um método de deseducação, ligado a uma atitude, no mínimo, de indiferença para com aqueles a quem se dirige o ensino. O próprio vocabulário usado revela o descaso pela individualidade das pessoas. Educação para as massas, "massas"[4], como se num coletivo humano se lidasse com algo amorfo e moldável e não com grupos de indivíduos. Na pseudo-simplicidade, nessa redução

[3] Permito-me aqui citar uma nota de rodapé de um livro meu: "Nas obras de arte fica patente que os grandes artistas sabem generalizar onde se faz necessário generalizar e detalhar onde é preciso detalhar. Fácil ver, em obras medíocres, o contrário: sempre onde teria que ser exato e categórico, o autor divaga, e onde poderia e deveria generalizar, entra com detalhes desnecessários e obsessivos". *Criatividade e Processos de Criação*, Editora Vozes, Petrópolis, p. 163.

[4] Massa – termo de origem grega, significando "massa de pão".

simplista dos problemas a um denominador comum mais baixo, falsifica-se tudo o que pode ser natural curiosidade, indagação e questionamento autêntico a respeito dos fenômenos da vida. O saber se reduz a fórmulas ocas, inúteis. E não só faz-se de conta que já se chegou a todo o conhecimento de todas as respostas, como também se desestimula o processo de aprendizagem através de indagações e hipóteses. Elimina-se o ser inteligente e sensível das pessoas.

Como educar os grandes números, sem cair na massificação? Também para essa pergunta não existem respostas prontas, mas certamente há outras abordagens possíveis. Depende das intenções. Disto sei por experiência própria. De qualquer modo, considero a divulgação popular da arte não só uma questão de técnica, como principalmente de ética.

Ainda a propósito de divulgação da arte e de sua compreensão, quero antecipar o seguinte: nas imagens – que são portadoras da comunicação artística – se preservam intactos os elementos de *orientação espacial*. É esse fato extraordinário que faz com que as mensagens visuais provenientes de épocas remotas (cujas línguas faladas ou escritas desconhecemos – por exemplo, a arte pré-histórica, ou a arte etrusca, ou a arte chinesa, ou mesmo a arte da Idade Média) ainda possam ser "legíveis" e ter sentido para nós. O fato dessas mensagens se comporem de elementos espaciais é da maior relevância. Veremos que o conteúdo expressivo das obras de arte não se articula de maneira verbal, através de palavras, e sim de maneira *formal*, através de formas. São sempre as formas que se tornam expressivas. Ainda voltaremos a este ponto. Mas é justamente o caráter *não-verbal* da comunicação artística[5] que constitui o motivo concreto da arte ser tão acessível e não exigir a erudição das pessoas para ser entendida. Exige inteligência, sim, e sempre sensibilidade.

Uma outra consideração me ocorreu para as aulas: ainda que situações experimentais, era indispensável que os exercícios a serem feitos na aula fossem compreendidos pelo grupo como atuações. Jamais deviam ser confundidos com atividades simuladas ou lúdicas, um fazer-de-contas ou jogos, ou talvez ainda com situações terapêuticas, de descarga de emoções. Para eu poder realmente ensinar aos operários, nossas reuniões teriam que ter, de início, uma caracterização de trabalho produtivo, trabalho em conjunto, onde todos pudessem contribuir e sentir estar ganhando algo de importante para a vida.

Diante da insistência do diretor da empresa e apesar de todas as dúvidas que me dominavam, concordei em fazer uma tentativa. Daria aulas por duas ou três semanas. Depois veríamos. Dependeria do interesse dos operários, do clima emocional e do diálogo que fosse possível estabelecer. Havia ainda algumas condições que me pareceram essenciais e elas foram plenamente atendidas:

As aulas deveriam ser realizadas no recinto da própria fábrica e em horário normal de trabalho. Não fazia sentido querer que as pessoas dedicassem seu tempo livre a algo que não conheciam e que talvez nem julgassem pertinente.

[5] O *não-verbal* não deve ser confundido com o *pré-verbal,* termo usado na psicologia para caracterizar estados anteriores à fala e à capacidade de verbalização.
No enfoque da psicologia, o *pré-verbal* e o *verbal* são vistos como fases sucessivas e interligadas. Trata-se, portanto, de outro problema e outro tipo de avaliação do que a da arte.
Na arte, o *não-verbal* apenas indica que o modo de comunicação *não* pressupõe a mediação de palavras. Por exemplo, a música, a dança, a arquitetura, são modos de comunicação não-verbais. Nessas artes, assim como na pintura, não há e nem haverá verbalização; a expressão é de *ordem formal,* quer dizer, ela ocorre através de formas visuais ou auditivas ou visuais-táteis.

Não se faria nenhuma seleção dos participantes à base de testes. De modo algum eu queria que o curso tivesse conotação de exames, ou pudesse reproduzir o contexto professor-alunos. De início, achei importante eliminar situações de competitividade. Quaisquer critérios de seleção, aplicados pela direção da empresa, deveriam ter em vista unicamente as pessoas e sua disponibilidade de tempo para poder acompanhar o curso durante um determinado período. Caso o curso se concretizasse, a continuidade seria fator relevante no êxito que fosse possível alcançar.

O número de participantes foi estabelecido em torno de 25 pessoas, de várias faixas etárias. Não haveria chefes ou pessoas de "autoridade" presentes nas aulas.

A fábrica arranjaria um quadro-negro e giz. O resto do material eu mesma levaria, seriam reproduções e livros. Não quis, neste curso, utilizar a projeção de *slides* como material didático, justamente para evitar a situação de conferencista falando no escuro para uma audiência passiva. Nós tínhamos que poder olhar um para o outro.

Com linhas-mestres definindo o rumo geral do curso, achei imprescindível preservar uma certa flexibilidade de abordagem nos detalhes concretos de cada aula. Queria poder improvisar em cima de questões que os próprios operários viessem a colocar, através de seus enfoques, suas dúvidas e curiosidades. De fato, sempre preparava alguns exemplos alternativos e ilustrações para cobrir eventuais assuntos que pudessem surgir nas conversas. Assim, o que se falava e se fazia nas aulas poderia manifestar-se com maior espontaneidade e, mesmo quando os interesses aparentemente divagassem para outro campo, a linha do pensamento não perderia em sentido ou coerência. Era necessário resguardar essa maleabilidade, pois de outro modo não haveria como estabelecer um diálogo.

Iniciei o curso. Dava aulas uma vez por semana, das 9 às 11 horas da manhã. Quando, na terceira semana, vários operários me pediram para ficar mais um pouco, pois desejavam ainda folhear os meus livros e conversar comigo, compreendi que tinha conseguido estabelecer um contato genuíno. Porque eu "ficar mais um pouco" significava para eles sacrificar a única hora de lazer de que dispunham, a hora do almoço. O curso que eu tinha aceito apenas a título experimental tornou-se então uma proposta definitiva.

Ensinei por quase sete meses. Cada aula, de certo modo, tornou-se uma surpresa, caracterizando-se de maneira diferente, imprevista. O curso foi assim se configurando numa dinâmica própria, através de uma sucessão de aulas, onde uma nascia da outra, às vezes modificando-se a partir de perguntas, sugestões ou qualquer incidente que evidenciasse o interesse por algum problema artístico e me permitisse ampliar o tema e ilustrá-lo de outro ângulo. E eu mesma, ainda que dando a direção, deixei-me absorver nesse desdobrar estimulante. Senti-o como um processo de criação, de formas novas de comunicação e de ampliação de consciência que se articulavam nesse trabalho de grupo, do qual eu fazia parte do mesmo modo que os operários.

CAPÍTULO II
DIÁLOGO

As aulas eram dadas num mezanino, situado no fundo das oficinas. Subia-se por uma escada rústica e encontrava-se uma espécie de salinha ou escritório, onde havia uma mesa comprida com um tampo de tábuas corridas e bancos também de tábuas. Sentávamos em torno da mesa, eu e o grupo, umas 25 pessoas indicadas pela diretoria. Penso que, atendendo à minha sugestão, não houve mesmo nenhuma escolha à base de testes. O procedimento deve ter sido chamar A, B ou C para participar das aulas. Como vim a saber, eram operários de alguns dos serviços de acabamento de livros, principalmente dos setores de serigrafia e de douração das capas. O grupo era bastante jovem, a maioria devendo ter entre 20 e 30 anos, mas havia também alguns operários mais velhos, em torno dos 40 anos de idade.

Sentávamos ao acaso, sem lugares marcados. Preferi não ter que encabeçar a mesa. Por pequenos que fossem, quis evitar indícios de superioridade. Era importante para mim tentar estabelecer um relacionamento com o grupo sem sinais de hierarquia ou outras formalidades. Nesse sentido, foi um acerto não incluir superiores profissionais, nem chefes de seção ou contramestres, pois isso favoreceu, mais tarde, o clima de descontração e a liberdade com que às vezes se discutiam situações bastante pessoais.

Eu não estava interessada em simplesmente chegar, proferir uma palestra para uma audiência passiva e, em seguida, ir embora. Queria poder dialogar. No início, um dos grandes problemas a vencer foi a atitude dos operários, que era bastante reservada. Talvez o fato de se verem diante de alguém que lhes falava de maneira inusitada e de coisas também inusitadas, e cuja suposta importância eles não tinham meios de avaliar, os intimidasse a princípio. A timidez era acompanhada de uma certa dificuldade de expressão. Talvez fossem tímidos por se sentirem limitados em seu vocabulário ou, talvez, essa timidez não se explicasse só pela falta de desembaraço verbal, sendo resultado de uma situação que não lhes dava — muitas vezes — sequer o direito de ter algo a dizer.

Eu me dirigia a eles de modo bastante formal. Tratava-os de "senhores". Jovens ou não, seriam "senhores" até o final do curso. Foi uma opção minha. A alternativa de chamá-los de "vocês" teria sido, sem dúvida, mais natural de minha parte. Mas não queria que eles pudessem pensar que eu

os relegava a uma posição inferior ou — outra possibilidade — que eu tentasse forçar algum tipo de intimidade, principalmente quando eu sabia que eles jamais teriam a coragem de me devolver o "você", mesmo que eu insistisse. Preferi o trato formal, apesar do distanciamento que cria. Pelo menos eliminaria atitudes de superioridade. Eu haveria de encontrar outro jeito para anular a distância. Como, por ora não sabia.

Como ocorre muitas vezes, o próprio cotidiano se encarrega de intervir com soluções práticas. Já o fato de ficarmos sentados juntos, em torno de uma mesa durante duas horas, conversando, discutindo, olhando-nos, folheando livros ou examinando desenhos, ajudou a criar um certo sentimento de proximidade do grupo. Essa proximidade fora intensificada pela barulheira infernal que nos vinha do parque de máquinas. Embora segregado fisicamente num cantinho entre dois andares, acusticamente o mezanino parecia encontrar-se no centro da fábrica. O baque de guilhotinas, vibrante, misturava-se ao contínuo chiado agudo de motores e ao sacudir surdo de máquinas imprimindo, prensando, dobrando, colando, costurando, cortando, arrastando, empilhando. Tudo era tão ruidoso que tínhamos de chegar bastante perto uns dos outros para poder ouvir o que estava sendo dito. Aliás, era necessário falar muito alto, quase gritar, para se fazer entender numa distância de apenas um tampo de mesa. Eu, depois de duas horas, invariavelmente estava rouca. Vejo, porém, que o barulho serviu para nos unir mais e, ao mesmo tempo, acabar de pronto com uma série de formalidades. Simplesmente não era possível comunicar-se de outro modo.

O único material que eu havia pedido à diretoria fora um quadro-negro e giz. Penso que também nisso houve acerto, no fato de lidarmos com material de trabalho simples e barato, nada sofisticado, e na grande naturalidade de que dispúnhamos para fazer e desfazer desenhos, como se fossem gestos acompanhando espontaneamente nossas conversas. No decorrer das aulas, os toquinhos de giz se transformaram quase em peças sacras. Eram guardados com o maior carinho e em cada aula trazidos e desembrulhados cuidadosamente. Eu levava comigo livros e algumas reproduções grandes, que eram afixadas no quadro-negro. Às vezes serviam para serem vistas ao lado dos desenhos que fazíamos, levando a possíveis comparações e análises; outras vezes, acabavam constituindo apenas uma espécie de pano-de-fundo. Essas reproduções desempenharam uma função pedagógica significativa: independentemente do fato de fornecerem ou não uma oportunidade para debates, propiciaram um processo de familiarização com o mundo dos quadros. Ver quadros tornou-se um hábito, sem que houvesse nada de extraordinário nisso. Mesmo sem comentar sobre este ponto, era possível observar que, lentamente, formava-se um clima de convivência com a arte e que, sobretudo, ampliava-se a sensibilidade das pessoas diante de fenômenos visuais.

Em geral, quando eu chegava, já estava sendo esperada por vários operários. Eu punha os livros na mesa, alguém ia afixando as ilustrações, sentávamos e, enquanto esperávamos o resto da turma, já começávamos a conversar e a folhear os livros na maior informalidade. Na primeira aula, entretanto, o ambiente não era nada espontâneo. Todos, de certo modo, receosos e inseguros. Os operários não sabiam o que os esperava e eu não sabia bem como me dirigir a eles. Para mim também a situação era nova. Enfim, não havia outro jeito, tive que começar.

Apresentando-me, disse que era artista, gravadora e educadora. Falaria sobre arte, sobre a linguagem artística. Frisei que este seria um curso diferente, em que não haveria exames ou lições no sentido tradicional, nem tampouco os participantes precisariam ficar preocupados em deco-

rar ou repetir as informações que eu daria. Eu tinha vindo, expliquei, para conversar sobre algo que dizia respeito à vida de todos nós. Falando sobre arte, propunha-me a dar certas informações para mostrar como e por que a arte pode ser considerada uma linguagem universal. Mostraria como e por que essa linguagem artística, atravessando séculos e milênios, fronteiras geográficas e culturas das mais diversas, consegue preservar significados para os que vivem hoje e, provavelmente, para aqueles que viverão amanhã. Queria mostrar a arte como um patrimônio da humanidade e, mais, queria mostrar que a arte surge como uma linguagem natural dos homens. Todos nós dispomos da potencialidade dessa linguagem e, sem nos darmos conta disso, usamos seus elementos com a maior espontaneidade ao nos comunicarmos uns com os outros. Mas, continuei, se vim para ensinar alguma coisa, também vim aprender. O quê? Era difícil defini-lo no momento e em palavras. Só o poderia formular em termos de vida: eram valores humanistas, experiências que eu talvez pudesse incorporar, mais tarde, em meu próprio trabalho artístico e também, evidentemente, na prática de ensino. Prometi que caso interessasse, ainda falaríamos a respeito.

Quero adiantar aqui que nunca mostrei trabalhos meus ao grupo. Talvez pudesse tê-lo feito no final do curso, quando já éramos bastante amigos e eles se sentiam mais à vontade comigo. No início, tive receio de lhes criar uma situação de embaraço. Os operários podiam não entender, quando eu lhes mostrasse meus trabalhos, que a situação seria outra, que em vez de professor-alunos seria a de artista-público. Talvez gostassem de meus trabalhos. Talvez, por amabilidade, se sentissem na obrigação de elogiar-me, não sabendo como. Talvez tivessem curiosidade ou dúvidas diante de uma obra não-figurativa e não soubessem como fazer perguntas ou questioná-la. Talvez não gostassem nada. De qualquer modo, poderiam ficar constrangidos.

A apresentação era um obstáculo que eu queria transpor o mais rápido possível. Insisti que tinha vindo em busca de um diálogo e que o que mais importava para mim era que todos participassem da conversa. Que perguntassem, questionassem, fizessem qualquer tipo de comentário, falassem sobre qualquer dúvida, mesmo que não se referisse ao problema exposto por mim. Se quisessem, poderiam propor outros temas.

A reação foi surpreendente, porque eu não esperava que entre os operários, os de mais idade se mostrassem menos inibidos do que os jovens. Mal eu terminara de expor minhas intenções, um operário me fez uma pergunta. Talvez nem fosse muito velho, mas já era grisalho. Queria saber se aquilo que eu propunha tinha alguma coisa a ver com a vida deles, se havia algo a lucrar com isso. Em outras palavras, qual o sentido de um tal curso? A pergunta era mais do que válida. Refletia minhas próprias dúvidas sobre o que estava fazendo. Entretanto, tendo aceito o convite do curso, pelo menos por ora estava resolvida a seguir adiante. Afirmei, antes de mais nada, a validade da pergunta e o direito de questionar a situação. Apesar disso, falei, gostaria de deixar a resposta para um pouco mais tarde. Lembrei apenas que a minha intenção era transmitir certos conhecimentos e que todos os conhecimentos que possamos adquirir revertem, em última análise, em nosso próprio benefício, uma vez que nos enriquecem espiritualmente e até, às vezes, materialmente. Disse que a arte era um tipo de conhecimento, e de avaliação também, que se estendia ao próprio sentido da vida. Mas se para eles isso teria alguma utilidade imediata ou não, era impossível determinar naquele momento. Portanto, eu pedia um crédito de confiança por duas ou três semanas, tempo mínimo para que eu tivesse a oportunidade de efetivamente expor

algumas noções sobre a arte. Estabeleceu-se então o seguinte diálogo:

– Agora, se me permite – falei – quero lhe fazer uma pergunta: você gostaria de ser artista?

– Acho que sim – respondeu.

– Por quê?

– Porque ganharia muito dinheiro.

– E se não ganhar dinheiro? Conheço artistas bons, pintores, gravadores, vários amigos meus, que trabalham há mais de 20 anos e jamais ganharam o suficiente para poderem viver de seu trabalho artístico. E, no entanto, persistem.

– Então devem gostar muito do que fazem.

– É, deve ser assim. Mas, nessas circunstâncias, se pudesse escolher, você procuraria ser artista? Sabendo que talvez não fosse ganhar dinheiro e, ainda mais, sabendo que, no fundo, tal tipo de trabalho não é nem levado a sério em nossa sociedade, a não ser que possa render dinheiro?

– Não sei, precisava pensar.

– Na verdade, é um pouco o que está acontecendo agora aqui. Você tem dúvidas e muito válidas, acerca do que possamos fazer nesse curso, se se trata de algo sério, importante. Vamos descobrir.

Posso adiantar que, mais tarde, este operário mostrou-se não só um dos mais inteligentes do grupo, como também veio a ser um dos mais ativos e participantes.

O simples fato de permitir que se externassem dúvidas, que até se pusesse em questão o sentido das próprias aulas, teve boa repercussão. Admitindo o questionamento como um procedimento normal, foi possível não só estabelecer um clima de tolerância e de confiança, como também deu o tom para futuras discussões. Pude verificar um desenvolvimento tão interessante quanto significativo: as discussões transcorreram numa objetividade crescente. No início, as perguntas que se faziam eram de ordem quase que exclusivamente pessoal. Já na medida em que as aulas se sucediam, e se acrescentavam não apenas novas informações, mas novos enfoques e novas ligações, transformando a visão cotidiana familiar numa multitude de aberturas para mundos novos, as perguntas ganhavam maior objetividade. Em vez de se discutirem opiniões, impressões ou esperanças individuais – ainda que significativas para a pessoa – a discussão versava cada vez mais sobre problemas de ordem geral, problemas de linguagem e formas de comunicação, levantados pelo material apresentado na aula.

Com o passar das semanas os operários se mostraram mais à vontade, deixando-se enlevar, talvez, pela temática "arte". Em pouco tempo ficou claro que o curso não era sentido como uma imposição de fora. Também vim a saber, indiretamente, por comentários que chegavam através de pessoas da diretoria, o quanto as aulas estavam sendo esperadas com impaciência. Tinham-se tornado um acontecimento importante na vida da fábrica e na vida dos operários. O pequeno grupo de participantes veio a ser considerado privilegiado pelos colegas, com quem provavelmente trocavam idéias a respeito do que se discutia em nossos encontros.

Tudo isso me leva a crer que nas primeiras aulas o grupo havia entendido a minha intenção, por mais hesitante que eu estivesse, tateando no escuro e sabendo apenas em que direção geral avançar, procurando as soluções intuitivamente. Mais tarde, recebi uma gratificante prova disso. Já estávamos nos reunindo há vários meses e o tom tinha se tornado bem mais familiar, quando um rapaz me fez uma pergunta. Pergunta inteligente e,

aliás, nada fácil de responder. Tínhamos, a essa altura, chegado à problemática da cor. Eu estava explicando as várias relações colorísticas que são estabelecidas através de diferentes combinações de cores[1]. Naquele dia eu acabara de expor os princípios de cores primárias-secundárias, o que significam, que tipo de estrutura espacial tornam visível para nós e a que conteúdos expressivos poderiam corresponder. A pergunta foi a seguinte: pode um contraste preto-branco entrar na relação de cores primárias-secundárias? Isto é, o que acontece? Que função teriam o preto e o branco dentro desse esquema de cor? [2] Ao formular a pergunta, porém, o rapaz ainda disse:

– Desculpe-me se depois de tantas explicações eu faço essa pergunta, mas quando a senhora deu a primeira aula, comentou que "fazer perguntas não era sinal de ignorância e sim de inteligência"

Fiquei feliz. Realmente eu havia dito isso. Insistindo, nessa primeira aula, em que se fizessem perguntas, tinha explicado que a capacidade de perguntar era uma qualidade tipicamente humana. Que caracterizava a consciência do homem, sua abertura e curiosidade diante dos fenômenos da vida e, sobretudo, a necessidade de compreender. O homem sempre tenta compreender a vida. Insisti sobre esse ponto: perguntar não é prova de ignorância, ao contrário, é prova de inteligência. Todas as pessoas inteligentes se questionam e fazem perguntas. As pessoas não-inteligentes não perguntam, pois nunca têm dúvidas acerca de nada. Seu mundo encolhe, na medida em que vivem. Na época, em meu primeiro contato com o grupo, quando coloquei o problema com tanta ênfase, convidando-os à discussão, a reação pareceu quase nula. E, no entanto, eu havia lançado uma semente.

[1] Ver capítulo X, Cor.

[2] Quando são introduzidos num esquema de cor, o preto e o branco devem ser tratados como cor e não apenas como um contraste de claro/escuro.

Parte II
Espaço e Expressão

CAPÍTULO III
MOVIMENTO VISUAL

Meu tema principal era o *espaço*. Queria mostrar o que significa o conceito: FORMA=CONTEÚDO, em termos de estrutura espacial. Assim resumido, o problema pode parecer por demais seco e abstrato. Mas, na realidade, não o é. As noções de espaço não são difíceis de serem seguidas, uma vez que tomemos conhecimento delas.

Descobrir o espaço e descobrir-se nele, representa para cada indivíduo uma experiência a um só tempo pessoal e universal. A partir dos primeiros movimentos físicos do corpo, a criança começa a ensaiar o espaço, a discerni-lo e a conhecê-lo, a vivenciá-lo, vivenciando a si mesma, consciente e inconscientemente. São processos que se interligam ao próprio curso de estruturação da percepção consciente, às possibilidades da pessoa sentir e pensar-se dentro do meio ambiente em que vive.

Experiência quase que primeva, na necessária recorrência e constante atualidade, a percepção do espaço não é restrita a individualidades e nem mesmo a certas culturas. Através de nossa sensação de estarmos contidos num espaço e de o contermos dentro de nós, de o ocuparmos e o transpormos, de nele nos desequilibrarmos e reequilibrarmos para viver, o espaço é vivência básica para todos os seres humanos. Além disso, o espaço constitui o único mediador que temos entre nossa experiência subjetiva e a conscientização dessa experiência. Tudo aquilo que nos afeta intimamente em termos de vida precisa assumir uma imagem espacial para poder chegar ao nosso consciente. E do mesmo modo, tudo o que queremos comunicar sobre valores de vida traduzimos em imagens de espaço.

Ao dizermos, por exemplo, que algo nos toca de modo *profundo* ou apenas *superficial*, usamos intuitivamente imagens de espaço. Quando falamos das qualidades de um *indivíduo* (um ser in-divisível), como

sendo *aberto* ao mundo ou *fechado*, *expansivo* ou *introvertido*, *desligado*, *envolvente*, *atraente*, *repulsivo*, *distante*, *próximo*, usamos sempre imagens de espaço. Não há outra maneira possível de conscientizar, formular e comunicar nossa experiência. Os próprios verbos que usamos para indicar o conhecimento de fenômenos – COMPREENDER (*com* = junto, *prender* = preso), ENTENDER (*en* = em, *tender* = tensão) – revelam modos de ação que abrangem espaço[1]. Igualmente, todos os prefixos dos verbos, sem exceção, têm caráter espacial (*trans*-por, *dis*-por, *pro*-por, *su*-por etc.

O primeiro exercício prático que introduzi na aula teve por finalidade suscitar um certo tipo de atenção. Queria mostrar que lidamos com elementos expressivos e que, portanto, era preciso perceber o modo exato como são apresentadas as marcas visuais que constituem a imagem. Fui ao quadro-negro e dividi-o no meio. Em seguida, pedi para que um voluntário fosse ao quadro e num dos dois campos riscasse uma linha. Uma linha qualquer, de qualquer tamanho e em qualquer posição. A princípio, como sempre, houve hesitação, ninguém do grupo queria dar o primeiro passo. Por fim, um jovem se arriscou: chegou ao quadro e desenhou uma linha. Comentei que estava ótimo, e que eu precisava de mais um voluntário para fazer algo semelhante na outra metade do quadro. Desta vez já não demorou tanto e outro jovem se levantou, foi ao quadro e também riscou uma linha. Pedi que agora prestassem atenção, pois eu iria chamar um terceiro voluntário para tentar recalcar esta última linha. Deveria percorrê-la cuidadosamente, exatamente, ir por cima do traçado sem mudar nada. Todos os presentes deveriam observar muito bem se de fato a linha original permaneceria igual, ou se de alguma maneira se alteraria. Um rapaz veio, refez o traçado e a opinião foi unânime: a linha se alterou. Chamei de volta o primeiro voluntário para que refizesse seu próprio desenho, novamente recomendando que, ao calcar o desenho original, não o modificasse. Pedi a todos que gravassem a linha existente e a comparassem com a nova. Quando o rapaz acabou de retraçar o desenho anterior, com muito cuidado, ele também o havia alterado.



Desenho nº 1

Expliquei que o que aconteceu fora inevitável. Ao se retraçar uma linha ela é sempre modificada. A modificação pode ser muito ligeira, mas não deixa de ocorrer. Duplicada, a linha se torna um pouco mais espessa, um pouco mais grossa; se havia alguma indicação anterior de curva, reta ou angularidade (desenho nº 1-A) a linha agora seria mais curva, mais reta, mais angular, e também menos hesitante, menos nervosa, menos fluida, menos espontânea (desenho nº 1-B). Nunca a linha seria exatamente a mesma. Aparecem ênfases que antes não existiam.

Esse exemplo me permitiu apontar certos aspectos expressivos da linguagem visual. Se nenhum dos voluntários tinha conseguido repetir as linhas de modo a que elas permanecessem iguais, isso não indicava falta de habilidade ou de talento. Ninguém o conseguiria. E não se tratava apenas de uma questão técnica, era antes uma questão de forma expressiva. Nesse sentido, as linhas poderiam ser comparadas a palavras ditas por alguém, ou a gestos. Por mais que se quisesse, nunca essas palavras ou gestos se repetiriam – são únicos, no fluir do tempo e no espaço. Desenhadas no quadro-negro, numa folha de papel ou numa

[1] Não só em português. Em inglês: *to comprehend*, e também *to understand*: *under* = embaixo, *stand* = estar colocado, ficar de pé (ter uma base).

tela, as linhas se configuram de modo mais estável no espaço-tempo e não tão passageiras como as palavras ou os gestos, mas também caracterizam para nós a unicidade de todo acontecer. Impossível refazê-las idênticas ou repeti-las. Mesmo se duplicássemos uma linha exatamente no lugar anterior e de uma maneira muito semelhante, ela surgiria pela segunda vez e nós o saberíamos, pois em nossa percepção a primeira linha já teria existido. Quando vemos a duplicação, trata-se de uma linha nova. E, em sendo nova, ela se torna outra. Assim, ao se repetir qualquer elemento numa composição visual, não é simplesmente a mesma coisa mais uma vez. Sempre adquire o significado de uma nova vez e de uma outra coisa.

Vendo as linhas, é como se ouvíssemos a voz de alguém que nos fala com certo timbre e certa cadência. Evidentemente, as linhas se referem a alguma coisa; elas vêm carregadas de emoção, e a emoção faz com que o artista se expresse de uma maneira específica e não de outra. Portanto, em nossas aulas procuraríamos observar bem as indicações visuais, sobretudo os termos que estruturam o espaço na imagem e como o artista os definiu.

A seguir mostrei alguns desenhos. A fim de ilustrar dois modos expressivos diversos e conteúdos expressivos também diversos, tinha escolhido desenhos de Van Gogh (1853-1890) e de Leonardo da Vinci (1452-1519). Comparei as linhas abruptas de Van Gogh com as linhas fluidas e longas de Leonardo da Vinci. Já na conformação das linhas se evidenciava a presença de dois temperamentos bastante diferentes. Não houve dificuldade, por parte dos ouvintes, em acompanhar tal raciocínio. Mas eu não queria deixar o problema nesse nível psicológico óbvio.

Analisando os desenhos, chamei a atenção para a qualidade expressiva das linhas de Van Gogh (ilustração nº 1), os traços curtos, pequenas vírgulas e curvas, em breves momentos de espaço e tempo, justapostos numa repetição enfática. As seqüências, também repetidas, se adensam rapidamente e param. Criam em nossa percepção o equivalente a obstáculos físicos a serem transpostos. Deparamo-nos com um clima de dramaticidade e alta tensão emotiva.

Já no desenho de Leonardo da Vinci (ilustração nº 2) as linhas e seqüências rítmicas percorrem a imagem de margem a margem sem serem interrompidas em seu fluir. O espaço não se subdivide tão bruscamente como em Van Gogh. Embora o movimento visual se condense em determinadas áreas do plano, as linhas não se detêm nunca; dessas áreas de condensação surgem impulsionadas e novamente se dissolvem em ritmos amplos, quase que movimentos de respiração de espaços infinitamente cantantes.

Pareceu-me válido, nesse momento, acrescentar alguns detalhes biográficos sobre os dois artistas. Não anedotas ou curiosidades, pois em geral tais estórias têm menos a ver com o artista do que com quem as conta. Mas achei oportuno variar a abordagem, também do ponto de vista didático. Queria introduzir um novo fator. Falando da vida do artista, importava-me vincular a personalidade ao contexto cultural em que viveu. Queria mostrar que as obras de arte revelam a experiência do artista, como indivíduo, diante de propostas e valores que existem em sua sociedade.

O Renascimento permitiu, no século XV, o surgimento de uma nova visão humanista. Nela, a realização de potencialidades do indivíduo veio a constituir um novo valor de vida (ainda que talvez, para a maioria das pessoas, tal realização não ultrapassasse o nível de uma aspiração, um

ideal de época). Nesse contexto surge então a figura de Leonardo da Vinci, personalidade extraordinária que reúne a singular combinação de sensibilidade e poderes de articulação formal do grande artista com a objetividade de um cientista, e ainda a visão mística e esperançosa de um pensador humanista.

Vivendo numa época em que já se proclamava a realização da individualidade, a posição de Leonardo como artista e como intelectual lhe permitia maiores liberdades do que teria sido possível em épocas anteriores, na Idade Média, por exemplo. Mesmo assim, sua situação pessoal era bastante precária. Ele, o grande gênio e pesquisador, era obrigado por vezes a literalmente bater de porta em porta, pedindo emprego às cortes da Itália, oferecendo seus serviços como engenheiro-construtor de fortificações, armamentos, encanamentos, ou então idealizando espetáculos para entreter e glorificar os mecenas. Era uma existência mais do que precária, dependendo dos caprichos de alguns nobres e das intrigas e guerras pelo poder que travavam entre si.

Antecipando um pouco: quando acabei de mostrar vários desenhos de Leonardo da Vinci, um dos operários me perguntou se seria possível ver outros trabalhos do artista. Respondi que sim, que os levaria numa próxima aula. Mais tarde, mostrei novamente desenhos e também pinturas de Leonardo. Vimos a misteriosa penumbra que se faz em seus quadros, uma luminosidade que envolve todos os fenômenos em infinitas gradações de claro e escuro transparente. Conversamos sobre a visão de mundo que permitia tal forma expressiva, visão cósmica, onde todas as coisas se unem através da fusão de contrastes em novas harmonias. Esse mesmo operário fez o seguinte comentário, no final da aula: "A senhora sabe, pessoas como Leonardo não deviam morrer nunca." Quando me disse essa frasé, não duvidei de que ele tinha entendido algo de essencial, algo daquilo que Leonardo da Vinci significa para todos os homens. Acredito também que, antes de nossas aulas, o rapaz desconhecesse, talvez não o nome, mas a obra de Leonardo, seus significados possíveis, e que a capacidade de perceber tais significados, e mais, a consciência para abraçar esse tipo de universo humano, lhe tivesse vindo pela primeira vez.

Também Van Gogh produziu um impacto sobre a imaginação do grupo, ainda que no momento talvez os tivesse impressionado mais o relato de certas circunstâncias de vida do artista do que propriamente seus desenhos. Ficaram tocados pela sua motivação, a desesperada necessidade afetiva desse homem de se dar aos outros, de maneira nem sempre desejável ou mesmo aceitável. Falei da curta vida de Van Gogh, de seu ambiente familiar puritano e severo, seus estudos, suas diversas tentativas de emprego, de sua experiência como pregador-missionário de uma Igreja que mal o queria, trabalhando e vivendo por algum tempo em condições abjetas nas minas de carvão da Bélgica. Falei de suas buscas de amor, todas elas de antemão impossíveis. Encontrando finalmente sua vocação de pintor, passou a ser sustentado, até o fim da vida, por seu irmão Theo. Todas as etapas de sua vida foram marcadas por uma extrema brevidade. A enorme produtividade de Van Gogh (mais de 800 quadros), quando alcança o estilo pessoal inconfundível, insere-se entre 1888 e 1890. Nem três anos. Sua atividade artística toda, aliás, não ultrapassou uma década. Ele tinha 37 anos quando se suicidou.

Um rapaz me perguntou por que Van Gogh se suicidou. Se era porque não conseguia vender seus quadros ou, quem sabe, por não saber mais pintar. Pergunta difícil de responder. Certamente Van Gogh sabia pintar (apesar de ter dificuldades em retrabalhar um quadro, retomar uma obra iniciada). No trabalho artístico ele tinha plena lucidez e pôde controlar

seus conflitos, sublimando-os até. O que ele não conseguia, mesmo, e viver. Talvez concorresse para isso sua doença, com sérios acessos depressão. Também a época não era fácil, sobretudo para alguém tã intrinsecamente alheio aos padrões de valores sociais que se definiam n século passado. Em termos financeiros, é certo, Van Gogh foi u verdadeiro fracasso. Em toda a sua vida, parece que vendeu um únic quadro. Mas, no fundo, mesmo que vendesse mais, é difícil dizer se iss teria feito muita diferença.

Continuando a matéria de nossa aula, passamos em seguida a fazer outr exercícios. Eu queria estabelecer a noção do *movimento visual* com princípio configurador de espaço e tempo. Decidi entrar no problem diretamente, sem preâmbulos. O grupo iria produzir uma composiçã num processo que se modificaria a partir da participação de cada u Vários conceitos espaciais seriam articulados. Quer dizer, sem se dare conta disso e com naturalidade, as pessoas estariam praticando cert noções teóricas.

Exemplifico os exercícios de composição com duas seqüências típic (desenhos nºs 2 e 3), aqui desenhadas por mim a fim de ilustrar o que passou na aula (pois é impossível visualizar uma imagem a partir d descrições verbais apenas). Na aula, cada linha foi riscada no quadro p uma pessoa diferente, tomando o tempo que achasse necessário pa pensar a linha e executá-la. Nem todos desenharam logo. Alguns aproximaram do quadro-negro, depois hesitaram por algum tempo, com quem, antes de agir, especula a respeito das várias opções possíveis e d eventual resultado – o que é um procedimento artístico. Os exemplo aqui, foram esquematizados por mim em oito traços cada um. Na aul variavam de cada vez, podendo completar-se em seis, dez, treze traços o mais; era imprevisível. O término do trabalho era estabelecido pe consenso dos participantes.

O primeiro voluntário devia desenhar uma linha – longa, curta, gross fina, reta, curva – de qualquer tamanho e em qualquer posição. O outros continuariam o desenho. Conforme achassem melhor, poderia prolongar ou acompanhar as linhas já existentes, interrompê-las, cruz las, poderiam introduzir novos traços, novos ornamentos, em outr lugares. Iríamos ver o que aconteceria e julgar até que ponto valeria pena continuar. O momento de saber parar é da maior importância – um momento de equilíbrio interior[2]. Começamos:

COMPOSIÇÃO I (desenho nº 2)

1) Estamos vendo uma grande curva que parece subir do lado direito d plano. Somos levados a perceber o movimento, acompanhando trajetória ao longo do traço, pois a linha funciona como uma seta que n diz: *siga por aqui.*

Qualquer marca visual, qualquer elemento na composição tem es função: a de dirigir nossa atenção, orientando-nos pelos vários caminh que podem ser percorridos no quadro – evidentemente, a partir d indicações colocadas pelo artista.

[2] Passei a usar esse exercício nas minhas aulas para outros grupos. Acho-o ide como método didático para a introdução de conhecimentos básicos teóricos. Não s incentiva a espontaneidade das pessoas, como também permite abranger problem mais complexos, cujas implicações expressivas seriam comentadas mais tarde – sempre com referências ao fato de uma experiência prática já feita.

Antes do desenho desta linha, a área do quadro era uma só, homogênea e contínua. Agora ela está dividida em duas partes assimétricas, uma parte maior e outra bem menor.

A linha parece muito veloz: porque sobe numa curva e também porque não encontra nenhum obstáculo visual entre o seu início e seu fim.

Vamos ver o que o segundo voluntário vai fazer.

2) Ele reforçou a curva. Embora introduzisse embaixo uma curva invertida, menor, esta repetiu a direção geral. E não só pelo traço, como também pelo intervalo espacial que se criou entre uma linha e outra. O intervalo, nesse lugar, surge como uma terceira linha, branca, negativa, mas também atuante.

É preciso notar, no entanto, que o caráter da subdivisão geral em duas áreas desiguais não se alterou. E nem tampouco o alinhamento, que se dá em sentido diagonal. Apenas o tamanho da área inferior ficou reduzido.

3) Temos agora um contramovimento e não uma repetição: uma curva que mostra uma direção contrária às anteriores e que, cruzando com elas, forma um ornamento.

No lugar do cruzamento, nosso olhar parece parar por um instante, antes de subir na grande curva. Nesse lugar, o contraste se torna mais forte, adquirindo maior peso visual. O aumento do peso visual se transfere aos trechos lineares das curvas, tornando-as mais pesadas e, conseqüentemente, menos velozes. É como se alguma força estivesse puxando as linhas para baixo. A velocidade da curva grande aumenta de novo, na parte de cima, onde ela está desacompanhada e mais leve.

Vamos ver o que se segue agora.

4) Ótimo. Com essa diagonal ligeiramente curvada, entrando do lado esquerdo, o movimento visual foi novamente deslocado e o peso redistribuído.

O percurso sinuoso aparece agora articulado em várias fases; é mais diferenciado com as diversas curvas, uma parcialmente acima da outra, determinando os intervalos.

Também a divisão da área total – em parte maior e parte menor – foi alterada nas proporções. A parte menor cresceu bastante.

5) Vemos uma linha vertical no fundo. É interessante notar que, para nós, as marcas visuais condensam a "ação" como se fossem forças ativas num campo aberto. Embora ocupem uma fração mínima de espaço, consideramos as linhas "figuras", enquanto a expansão espacial ao redor parece permanecer passiva, tornando-se "fundo".

Na área maior há agora uma subdivisão. As subdivisões (que podem ser feitas através de linhas ou qualquer outro elemento visual introduzido pelo artista) servem para diferenciar o espaço. Assim, a área superior torna-se mais rica, mais articulada e mais clara ao mesmo tempo.

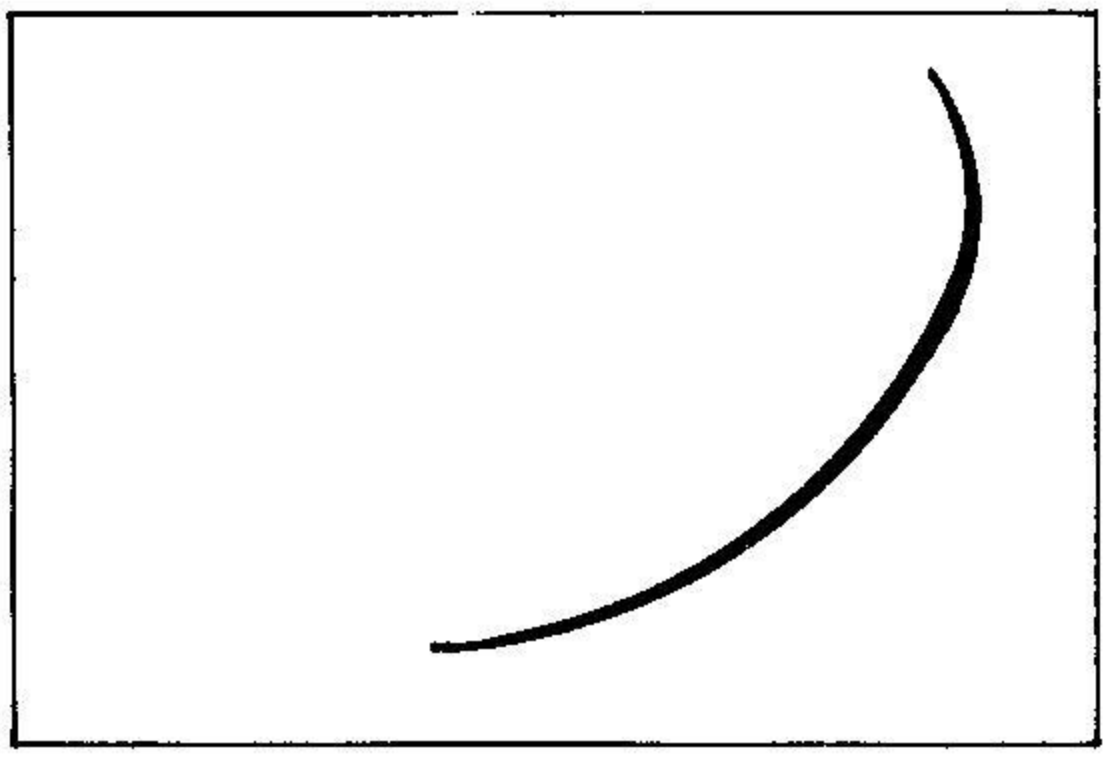
Essa subdivisão – por meio da linha vertical – enriquece a área maior, mas não é suficiente para alterar a relação entre as duas partes, maior e menor, que compõem a área total do plano.

6) Do lado esquerdo entra uma curva, acentuada na ponta. Ao cruzar com a diagonal arredondada, o contraste visual se faz tão forte que, além de deslocar o peso para o novo cruzamento, une as várias curvas anteriores num só percurso visual que vai de margem a margem. Envolvendo vários contrastes e também vários intervalos entre as linhas, o movimento visual se tornou não só mais extenso como também mais complexo.

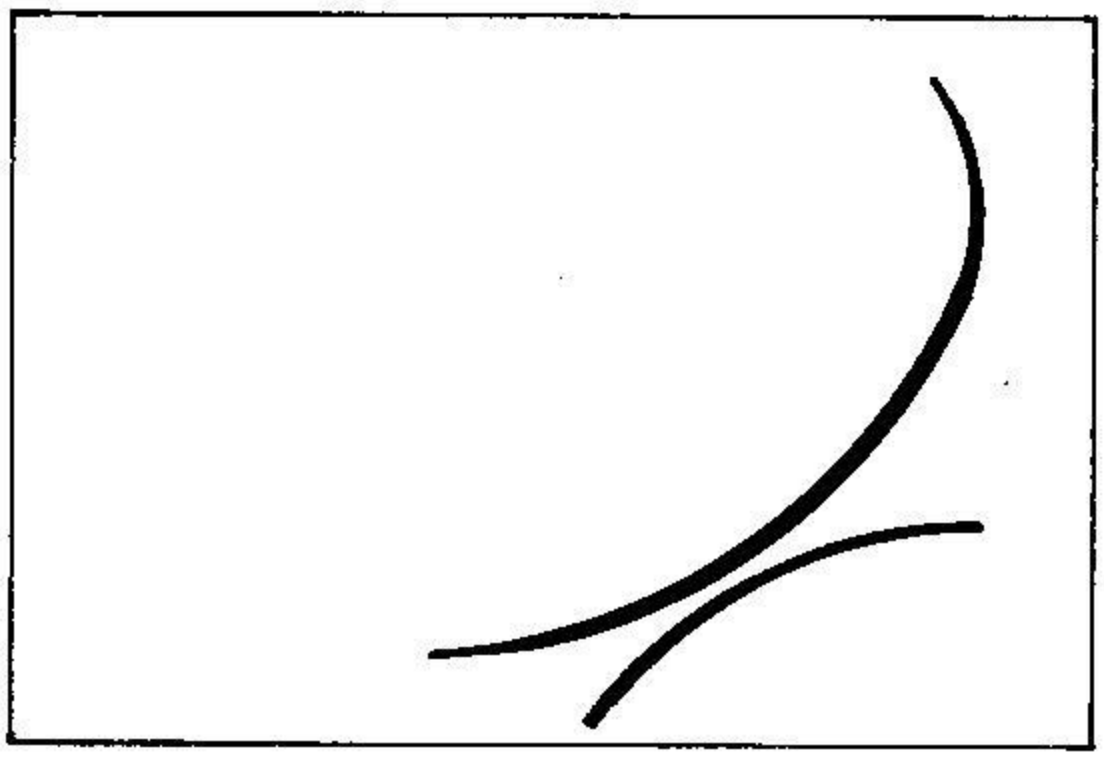
Desenho nº 2

COMPOSIÇÃO I

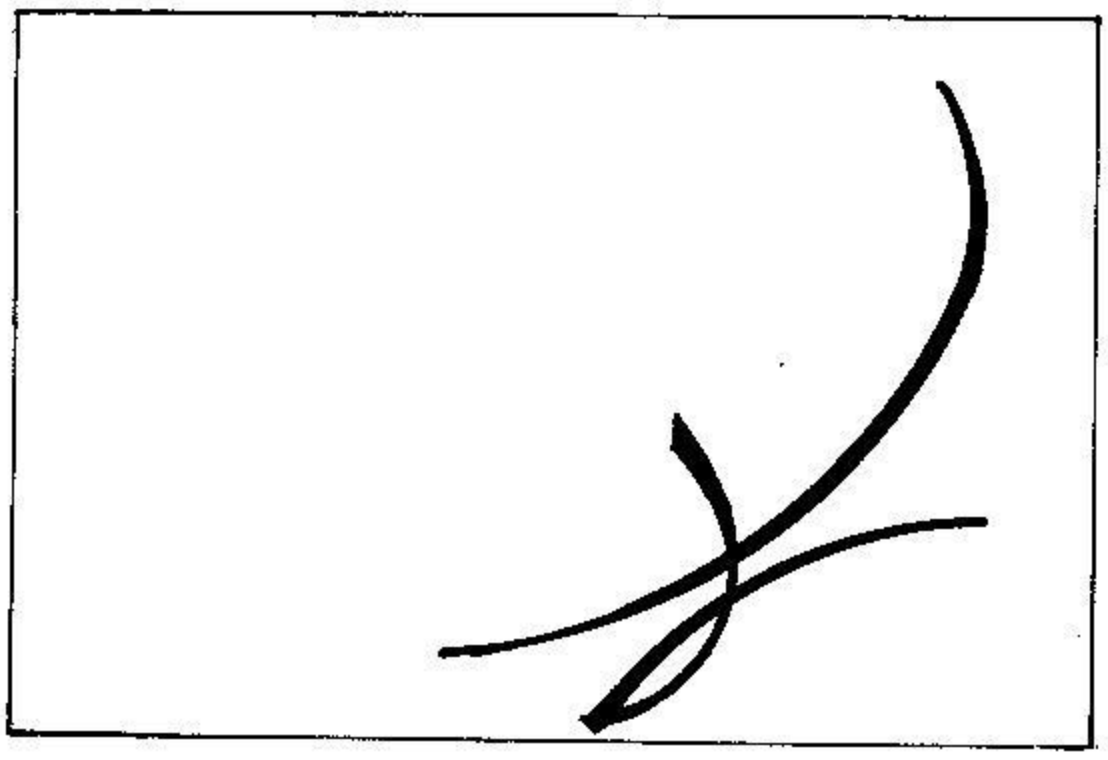
1



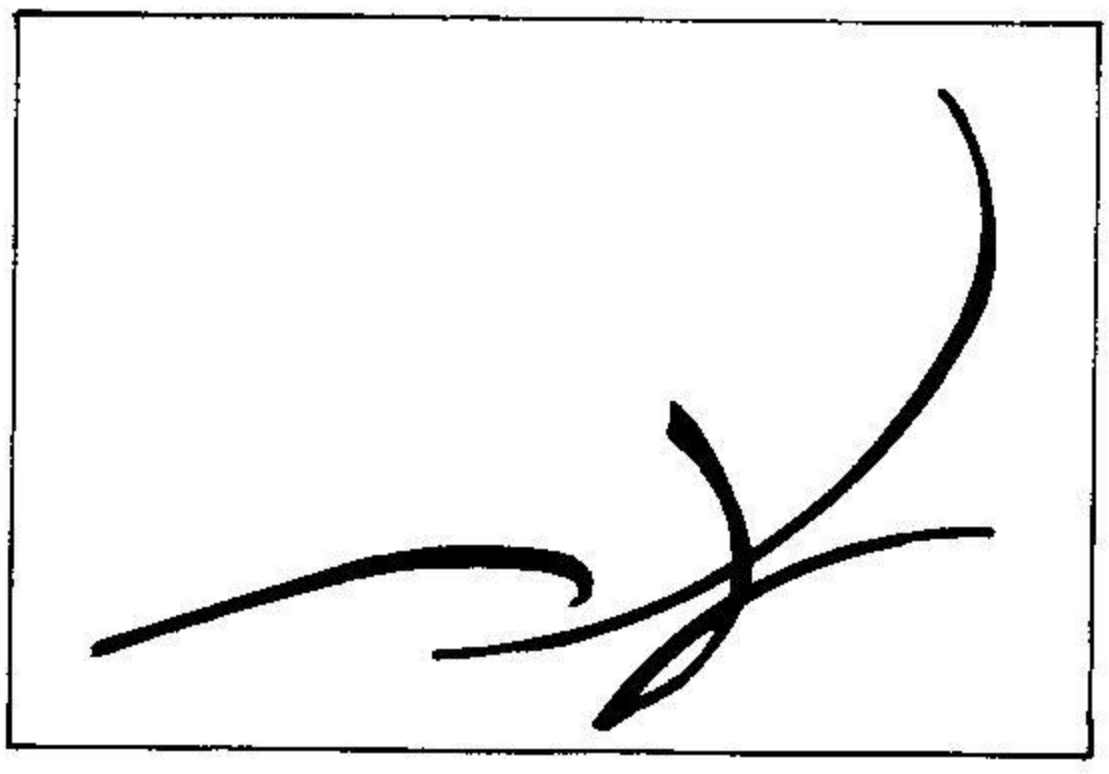
2



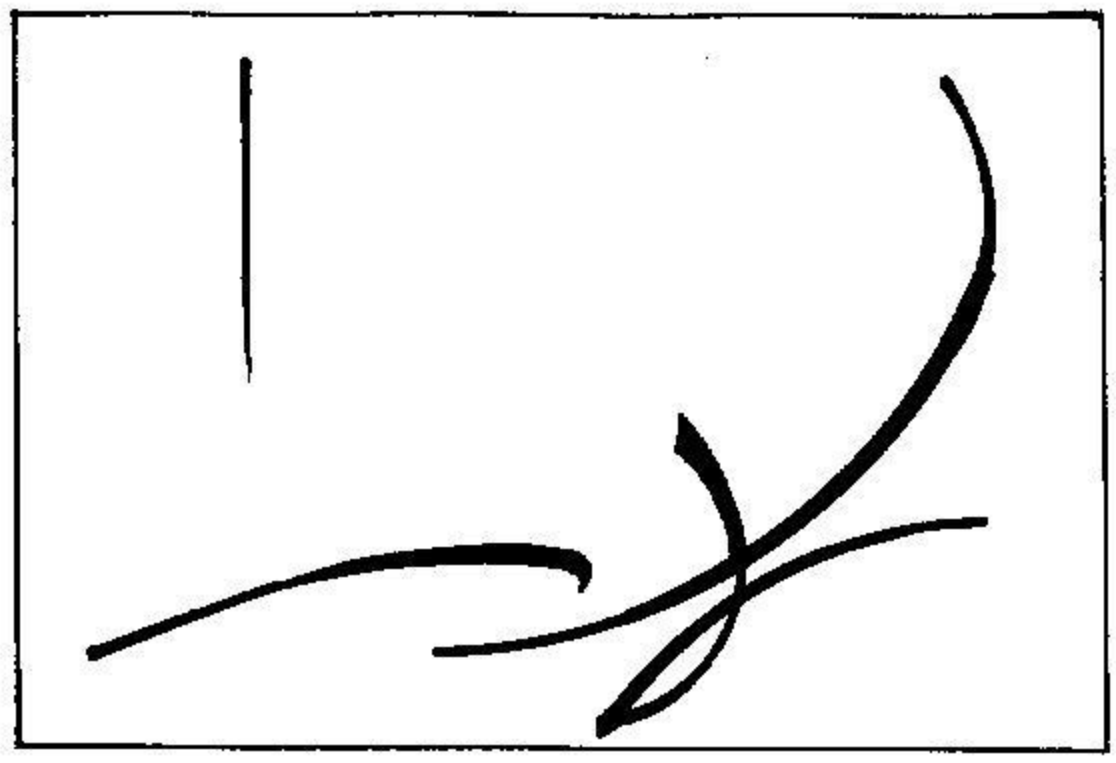
3



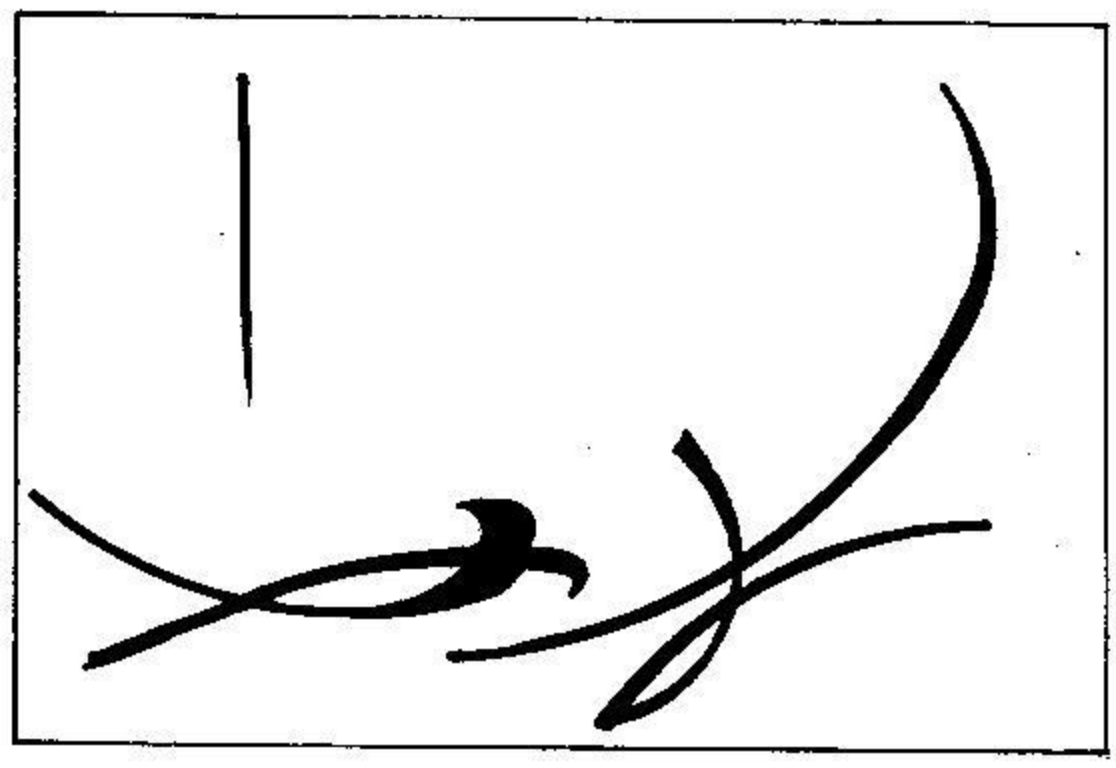
4



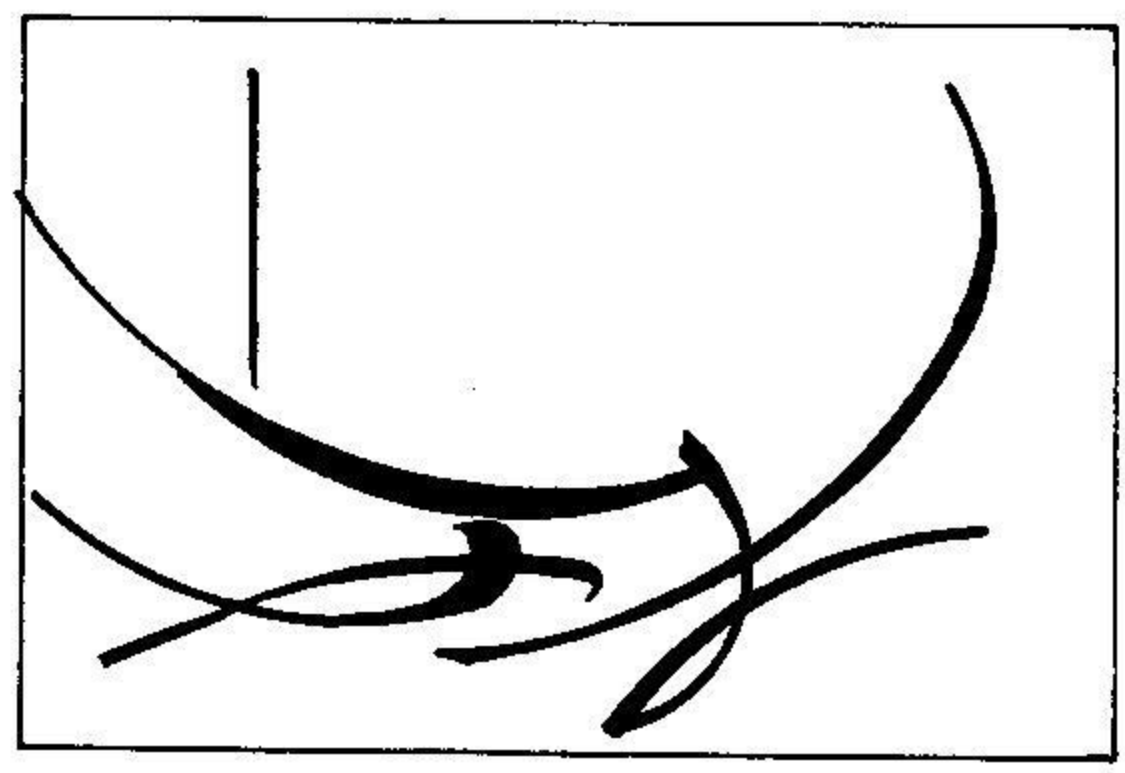
5



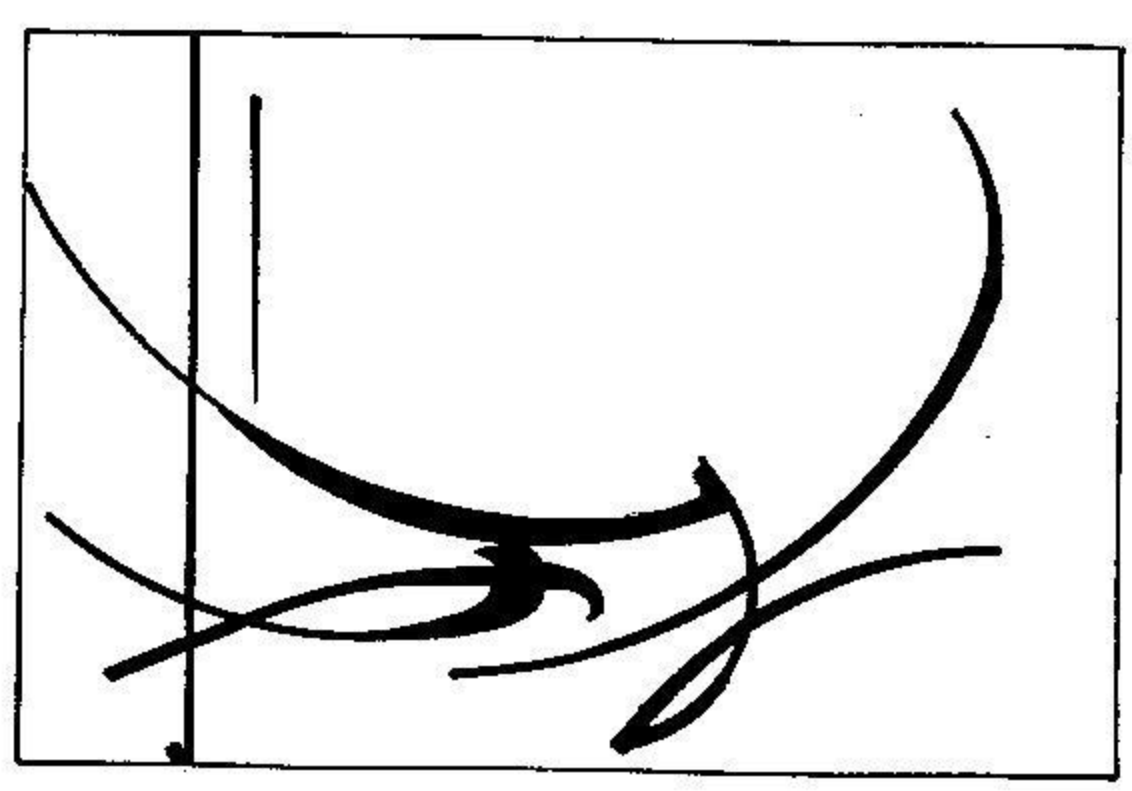
6



7



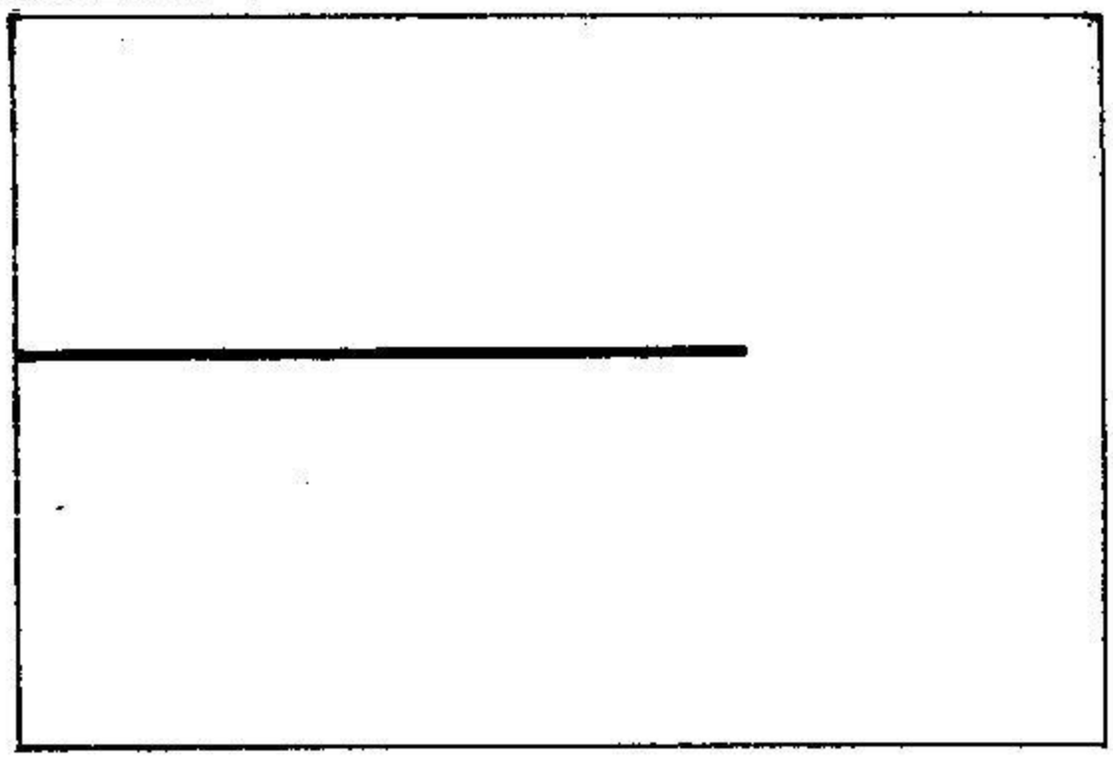
8



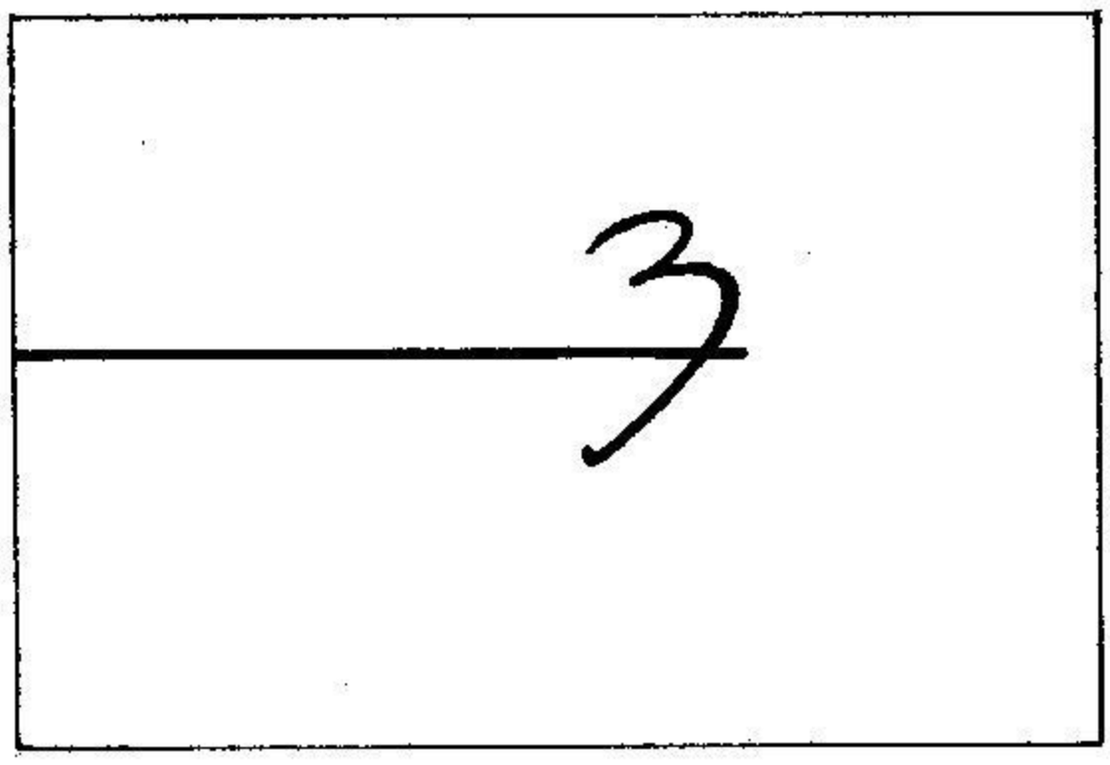
Desenho n.º 3

COMPOSIÇÃO II

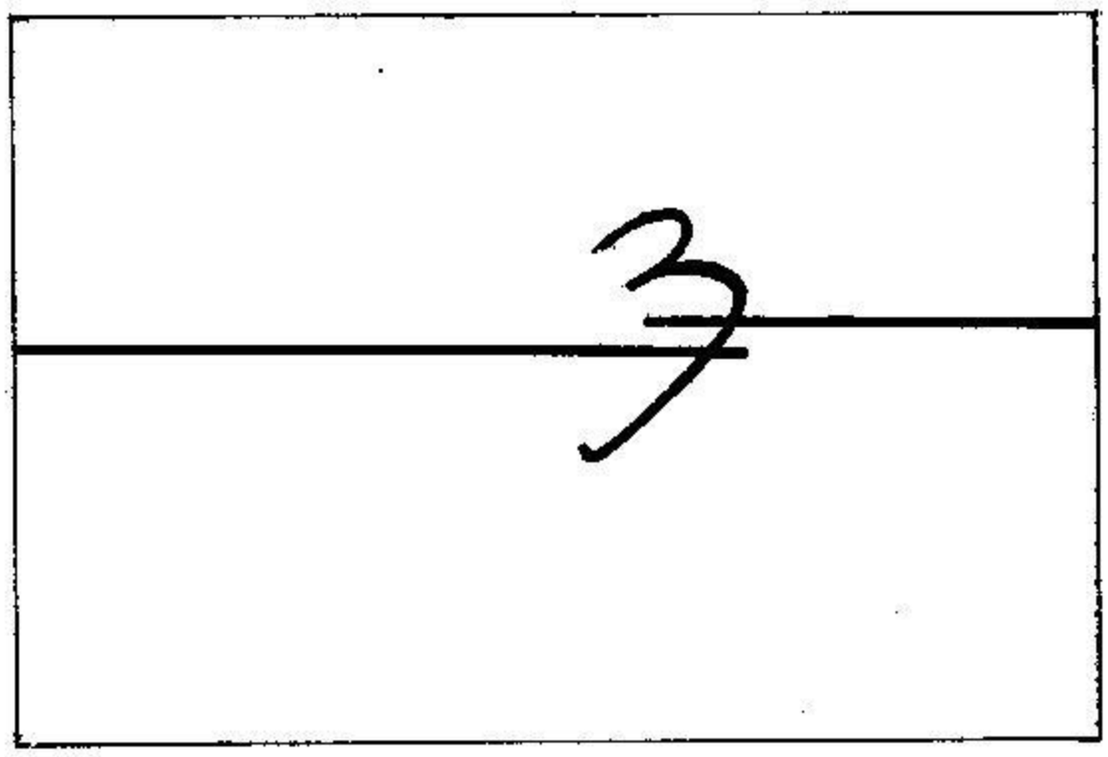
1



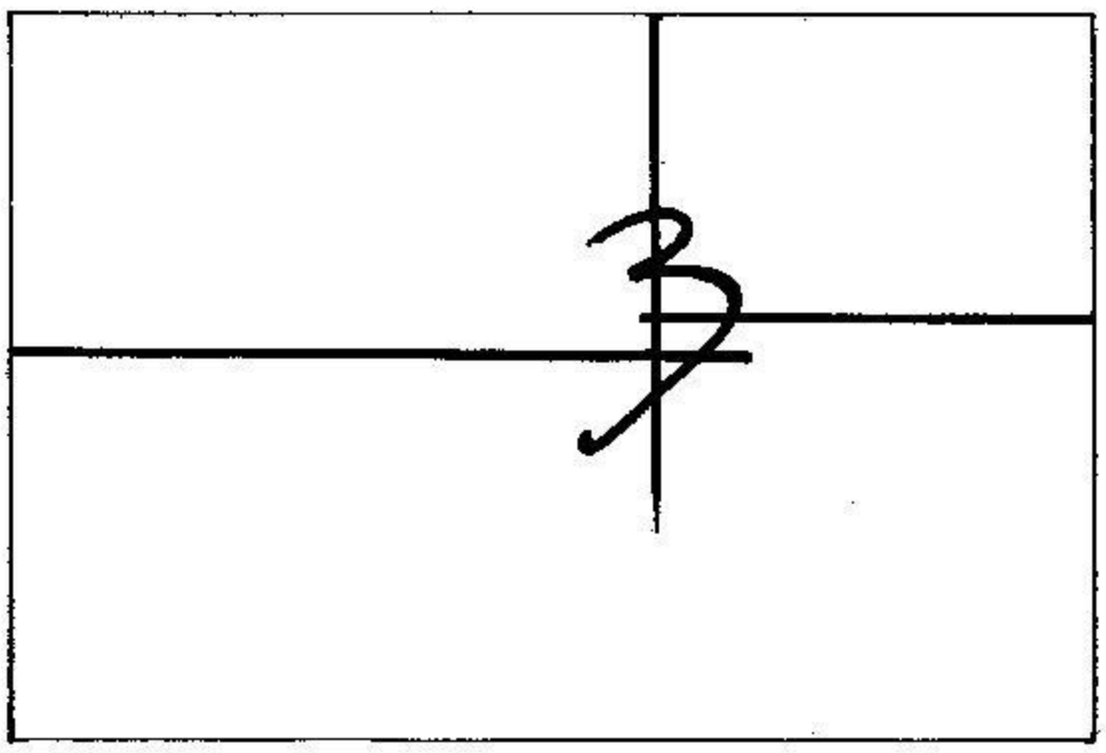
2



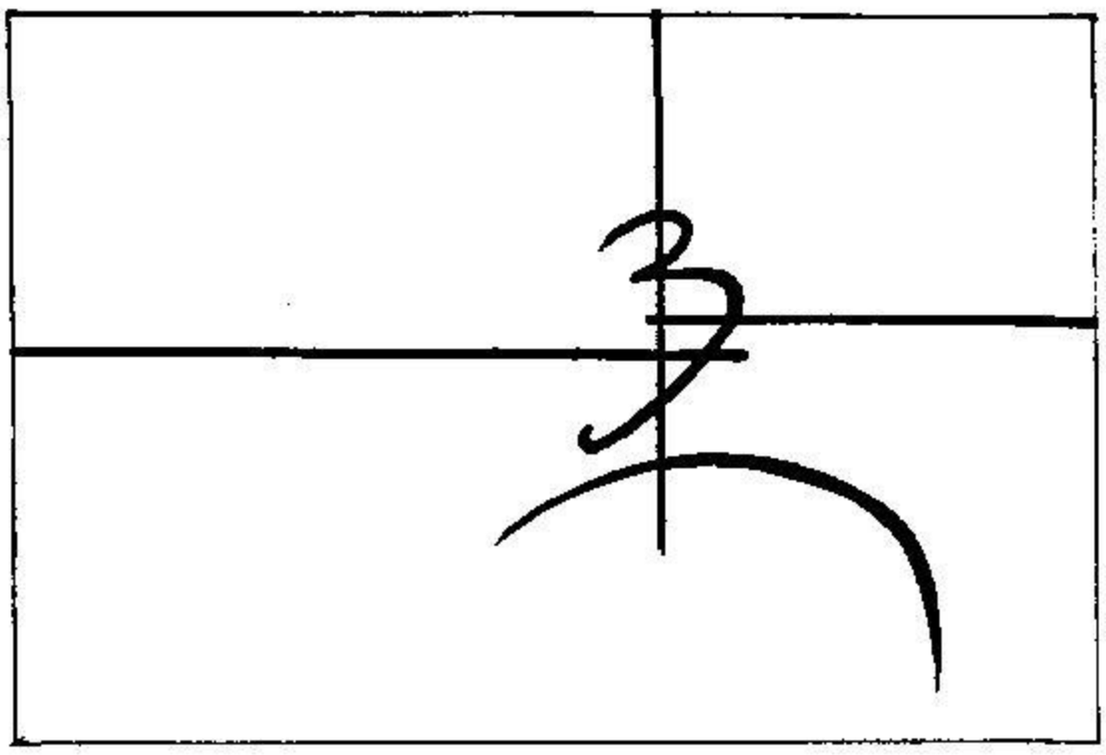
3



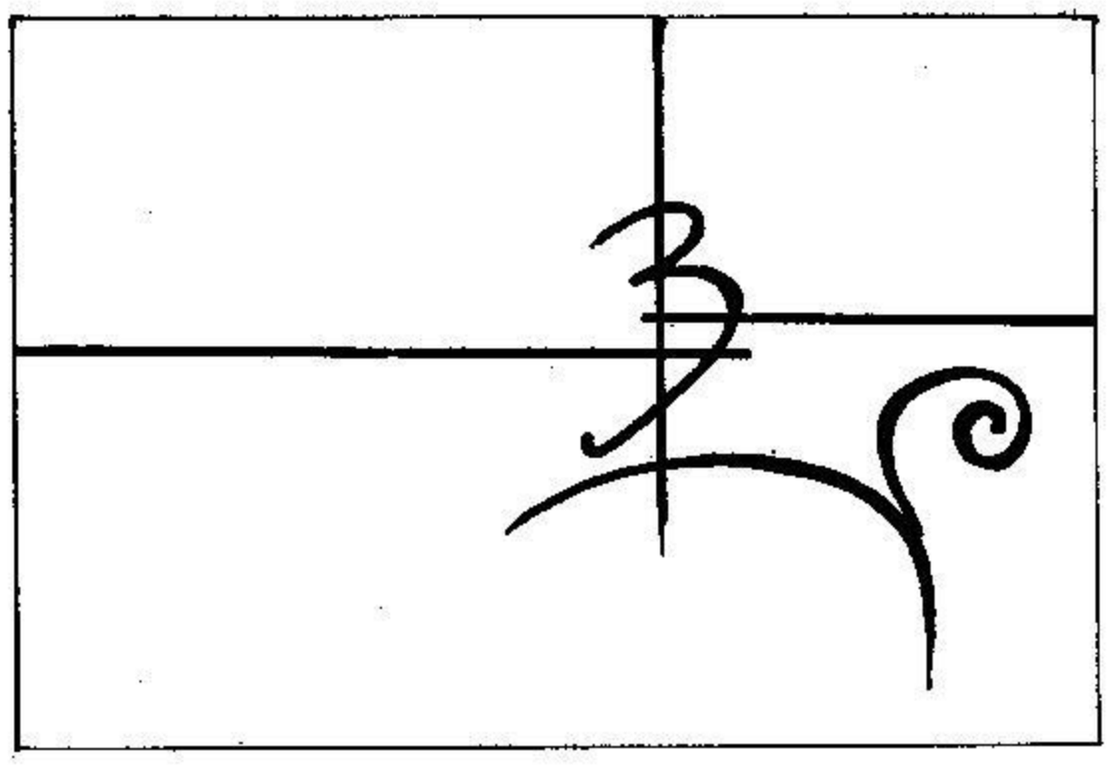
4



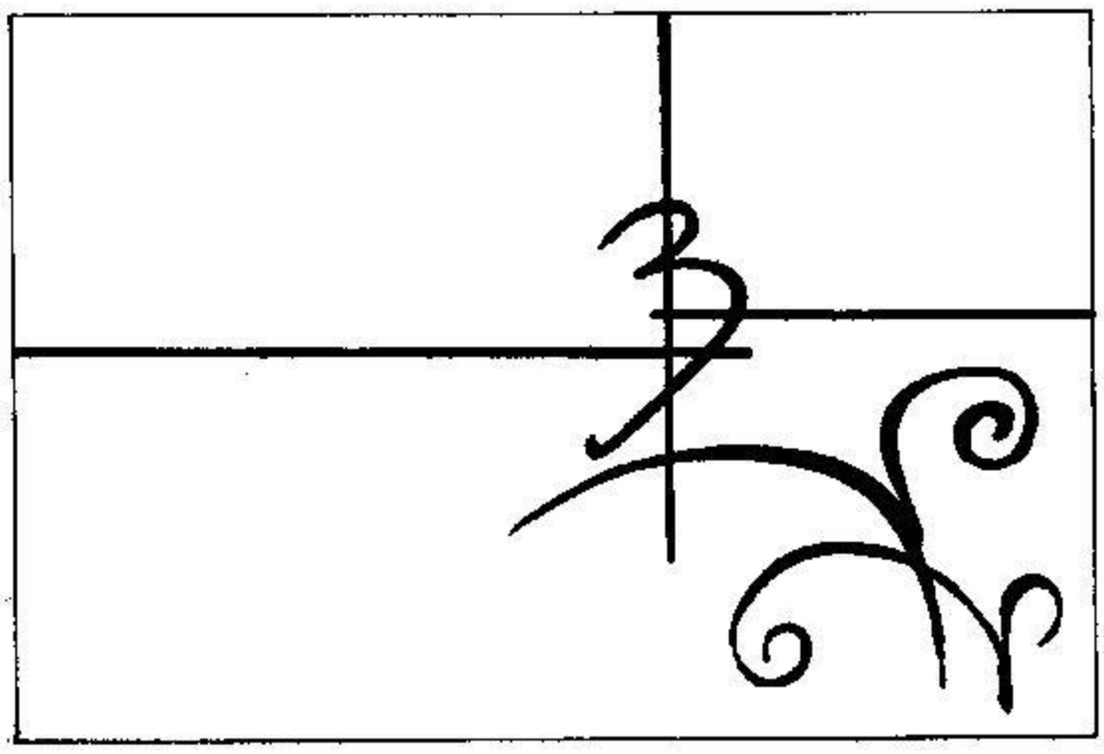
5



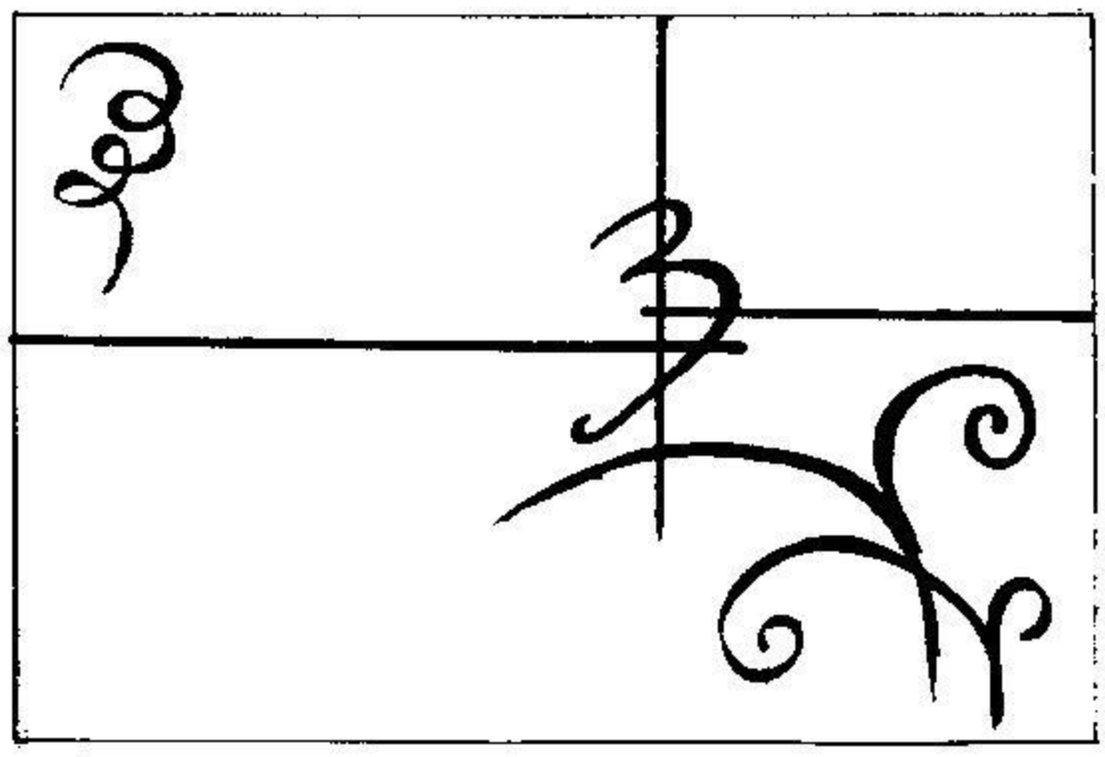
6



7



8



7) Uma nova curva entra mais acima, na mesma direção. Maior que a curvas anteriores, ao acompanhar seus trajetos parece resumi-los.

Pela continuidade desta última linha, o movimento visual agora se torna mais denso reforçando, por sua vez, a leveza e grande velocidade da curva ascendente à direita. Se tivéssemos que descrever, trecho por trecho, essa seqüência linear, diríamos: grande curva à esquerda (como uma espécie de introdução) com variações, de duas curvas invertidas embaixo; vários intervalos brancos na mesma direção; depois, cruzamento (contraste) e ornamento com pequena curva invertida; novos intervalos e, finalmente, trecho livre da curva ascendente. Seria essa uma das possíveis leituras do percurso visual, que é bastante complexo. Parece que estamos chegando ao fim.

8) A nova vertical – longa – reitera a vertical anterior. Mais próxima da margem e paralela a ela, quase funciona como margem dupla.

É oportuno introduzir aqui um aspecto que veremos mais detalhadamente em futuras aulas: as *margens* do plano *estabilizam* o movimento visual. Elas ocorrem em *duas direções*, na vertical e na horizontal. Essas direções têm para nós um sentido bastante específico: ***a horizontal*** é percebida, antes de mais nada, como posição deitada, dando idéia de sono, repouso, morte, calma, sempre uma idéia de imobilidade e ausência de movimento. Por isso, a horizontal é considerada uma direção *estática*. *A vertical*, posição em pé, corresponde à postura típica humana. Também é considerada *estática*, pois também nos indica um certo grau de imobilidade, embora bem menos do que a horizontal. Estar em pé significa uma posição que a todo momento tende a instabilizar-se, pois ao darmos um passo à frente abandonamos a vertical e entramos na diagonalidade, para podermos daí atingir novo equilíbrio, novamente na vertical.

Por divergirem de horizontais e verticais, todas as outras direções, *diagonais, curvas* e *espirais*, são consideradas *dinâmicas*, potencialmente instáveis e carregadas de maior movimento visual.

Assim, agindo sempre em conjunto, as margens verticais e horizontais, além de delimitarem um plano, também funcionam como estabilizadoras, contendo a movimentação visual dentro do plano.

Voltando à vertical longa introduzida na composição: o movimento das curvas e diagonais ocorre agora numa área menor, quer dizer, o movimento está sendo referido às novas margens. A subdivisão da área superior ficou bastante bonita.

Nesse momento perguntei: acham que a imagem está equilibrada? Podemos, então, considerá-la terminada.

COMPOSIÇÃO II (desenho nº 3)

1) A primeira linha desenhada é uma reta horizontal bastante comprida. Coincide aproximadamente, em sua posição, com uma linha imaginária que sentimos presente: o eixo central horizontal do plano.

Sabemos da existência desse eixo, porque o *inferimos* pelas *margens* que delimitam o campo visual. É um aspecto fundamental do qual ainda iremos nos ocupar: *os limites são essenciais para a percepção da forma* (de qualquer forma). E mais: *sem delimitações*, em qualquer que seja o âmbito, sensorial ou mental, *não é possível perceber ou entender*.

Do modo como está desenhada no quadro, ocupando mais ou menos dois terços do eixo central, a linha subdivide o plano em duas metades quase iguais. Ficando o eixo incompleto, pela abertura junto à margem direita,

cria-se para a nossa percepção a presença de uma área implícita, um retângulo em pé, do lado direito.

2) O ornamento desenhado torna mais visível, e mais decorativo, o final da linha. Mas não altera a disposição de espaço.

3) Visualmente, o eixo horizontal foi prolongado agora até encontrar a margem direita. Com isso, a área implícita vertical foi eliminada. As duas metades do plano, superior e inferior, continuam bastante semelhantes. Mas não há uma simples divisão do plano ao meio. O eixo horizontal é dinamizado (movimentado) pelas diferentes alturas dos segmentos, sugerindo quase uma seqüência linear em diagonal. Embora a movimentação visual não seja muito grande, é sem dúvida maior do que se a linha divisória fosse uma horizontal contínua.

4) Do traço vertical resulta a subdivisão da parte superior do plano em duas áreas menores desiguais.

Observamos que algumas linhas apresentam uma nova função: ao contornarem áreas menores, funcionam como margens de superfícies.

Aqui introduzimos um novo elemento espacial: a *superfície*. Ela representa uma forma específica de organização do espaço, caracterizando-se pela presença *simultânea* de duas dimensões: altura e largura. Essas se integram mutuamente, quer dizer, é impossível ver uma sem a outra. Elas também se compensam, cada uma contrabalançando a projeção da outra no espaço. Dependendo das proporções, elas se imobilizam. Na presença de superfícies, portanto, o movimento visual é reduzido. É como se tivéssemos diante de nós um espaço em repouso.

Aqui, o movimento visual resulta unicamente da diferença de tamanho entre as várias superfícies, da posição assimétrica que ocupam no plano e das linhas do ornamento. É bem pouco o movimento. Sugeri que se tentasse alterar esse estado de imobilidade.

5) Com efeito, pela curva, mais movimentada do que as horizontais ou verticiais, e pela posição dessa curva, introduziu-se um movimento visual maior.

Ainda não se alterou o caráter da divisão estrutural do plano, pois continuamos a ver claramente as duas áreas menores em cima e a grande faixa da área horizontal embaixo.

6) Esta segunda curva, uma pequena espiral encostando e partindo da curva anterior e criando um ornamento com pontas, leva o movimento adiante. Também, interligando-se visualmente com o ornamento inicial (nº 2), todo o conjunto torna-se mais assimétrico. Assim, dá-se no plano total uma movimentação maior.

Aliás, o desenho da curva seguida pela espiral (nºs 5 e 6) surge quase como inversão do ornamento inicial (nº 2). Aqui teríamos uma sugestão de como um tema visual poderia ser desenvolvido em variações.

7) Estas curvas adicionais seriam uma outra maneira de prosseguir na elaboração do ornamento, em novas variações. O canto inferior direito está começando a se tornar visualmente pesado.

8) Neste desenho, no canto alto à esquerda, teríamos nova variante do ornamento inicial (nº 2). Ou também, no lugar em que está colocada esta espiral, ela poderia mesmo funcionar como uma introdução ao ornamento.

Cabe observar, entretanto, que estruturalmente nada se alterou desde a última contribuição. Parece que atingimos um nível de equilíbrio, em que o acréscimo de novas linhas resultaria apenas num efeito cumulativo de

detalhes. O perigo é que, se não forem necessários, se tornarão supérfluos. Ou, então, teríamos que modificar radicalmente a estrutura da composição.

Poderíamos parar por aqui.

Fizemos esses exercícios diversas vezes. Além das informações, eles deviam levar ao entendimento do quanto de prazer pode entrar naturalmente na atividade criativa. A prática adotada nessa aula, de cada traço desenhado no quadro, cada contribuição individual merecer imediatamente uma avaliação, não deixou dúvidas sobre a importância da participação de cada um para que se realizasse um objetivo comum proposto ao grupo. Analisando o resultado das contribuições, nunca elogiei a habilidade individual das pessoas mas, sem dúvida, indiretamente, minhas palavras valorizavam cada participante como personalidade atuante. Ainda que, no início, ocorressem brincadeiras entre colegas, com aqueles que se aventuravam a ir desenhar (atitude defensiva face a uma situação estranha), as pessoas se sentiam enaltecidas por terem produzido algo digno de comentários. Além disso, compreendeu-se logo que não havia por que temer erros. Simplesmente não existiam erros. Tudo o que se produzia era significativo. Nunca surgiu, assim, uma situação que pudesse dar a impressão de teste ou de exame, ou que implicasse na hipótese de um fracasso pessoal. O fato é que se estabeleceu na aula um clima de atenção, que me mostrou ter conseguido o engajamento de todos.

Depois de termos repetido várias vezes o exercício de composição, pedi que não se apagassem os resultados finais dos últimos dois desenhos (correspondentes aqui aos desenhos nºs 2 e 3). Deixando-os à mostra lado a lado no quadro-negro, perguntei ao grupo qual das duas composições podia ser considerada *mais dinâmica*, no sentido de ter articulado uma *movimentação visual maior*. Devia-se julgar o caráter geral da composição. Sem hesitar, apontaram para o desenho nº 2.

Para reforçar os conhecimentos assim ganhos, mostrei em seguida reproduções de quadros de Mondrian (1872-1944) e de Kandinsky (1866-1944) (ilustrações nºs 3 e 4), pedindo que se observasse a estrutura das composições. Sendo abstratas, as imagens evidentemente não têm uma temática figurativa, não representando pessoas ou objetos. Mas, embora *não representem* nada, não se pode dizer que *não signifiquem* nada. Toda indicação de espaço contém para nós associações expressivas. Então, o que expressariam as imagens? A mesma coisa? Não, concluiu o grupo. Haveria uma diferença suficientemente grande, que se notasse num primeiro relance? Sim, havia. Qual seria?

É difícil encontrar palavras que definam o conteúdo de formas. A diferença entre os quadros só podia referir-se a estados gerais emotivos, estados de ânimo que traduzissem estados de ser. Comentei que, entre os dois quadros, um mostrava certa serenidade, ao passo que o outro quase que estremecia em movimentos visuais explosivos. Posto nestes termos – e retirando-se de início a etiqueta "arte", com toda uma série de subentendidos e preconceitos – não foi difícil ao grupo seguir o raciocínio e distinguir duas atitudes de vida tão radicalmente opostas como as que se manifestam nos quadros de Mondrian e Kandinsky. Eu havia escolhido esses dois exemplos para mostrar que, mesmo em quadros não-figurativos, era perfeitamente possível entender um conteúdo geral expressivo (a partir do qual, depois, cada um de nós chega às suas próprias interpretações).

Em seguida, mostrei A Ultima Ceia, de Leonardo da Vinci (1452-1519) e de Tintoretto (1518-1594) (ilustrações nºs 114 e 116), quadros sobre

o mesmo tema. Perguntei ao grupo se eles sentiam o conteúdo também ser o mesmo. Novamente, a resposta quase unânime foi não. Por quê?, perguntei. A Ceia de Tintoretto era "mais perturbada", "fugindo sempre", muito "menos calma e serena" do que a de Leonardo da Vinci, responderam. Alguns acharam que o tema não poderia ter sido tratado por Tintoretto daquela maneira. Por que não?, perguntei. Não seria possível compreender o tema de vários modos? A situação representada não comportaria também um conflito, um estado de agitação?

Discutimos então a questão de um temá ser tratado de várias maneiras, correspondendo a significados que, mesmo quando contrastam, não se excluem. Isso ocorre na arte como na vida. O mundo se diferencia. Nada é para nós apenas branco ou preto, há incontáveis cinzentos que a todo momento se desdobram e se interpenetram. Mesmo na serenidade da Ceia de Leonardo há momentos de tensão e conflito, ao mesmo tempo que tudo permanece calmo. Sem isso a obra não teria profundidade espiritual, a grande verdade humana. Indubitavelmente, porém, estamos diante de duas visões diferentes. Elas correspondem também a duas gerações que começam a se distanciar em seus valores e em suas expectativas. O Renascimento é ainda uma época eufórica, otimista (das poucas, na História de Arte), ao passo que o Barroco a iniciar-se já se torna mais sombrio, pessimista até. Leonardo da Vinci nos mostra, no mistério em que estão envoltas todas as coisas, a permanência de uma ordem e sua ulterior aceitação, enquanto que em Tintoretto tudo se torna dramático. Ele acentua os conflitos e a insegurança da condição humana, através da diagonalidade ousada em que se movem todos os espaços, exaltados espaços humanos e sobre-humanos.

Voltando aos desenhos no quadro-negro, expliquei que várias conclusões de ordem geral poderiam ser tiradas de nossa experiência.

O conteúdo expressivo de uma obra de arte se baseia no caráter dinâmico ou estático do movimento visual articulado. Ou melhor, há sempre uma combinação de ambos – dinâmico/estático – integrando estados de ser contrastantes (estados que são fundamentais): movimento e não-movimento, tensão e não-tensão. Daí se formula o estado de ânimo da obra. A referência para o conteúdo expressivo é direta – na arte ou na vida. Não precisamos de símbolos intermediários para podermos entender. Quando vemos, por exemplo, uma pessoa inquieta e outra calma, de imediato transpomos essa percepção para nossa experiência de ritmos de vida, para situações de conflito ou de paz. Compreendemos.

O conteúdo expressivo de uma imagem depende, assim, da proporção de qualidades dinâmicas e estáticas interligadas no movimento visual. Este "determina" o conteúdo, no sentido de indicar certas possibilidades e excluir certas impossibilidades. Por exemplo, no quadro de Kandinsky, a grande agitação pode ser vista como alegre, triste ou dramática. A calma da Ceia de Leonardo pode ser contemplativa ou melancólica. Coexistindo em vários níveis, os significados não são arbitrários. Na Ceia, o sentimento básico de aceitação não anula a existência de conflitos – visíveis sobretudo na tensão espacial configurada pelos diversos grupos de discípulos. Já o quadro de Kandinsky é tempestuoso demais para admitir qualquer sentido contemplativo. Desta maneira, há na forma estática/dinâmica, sempre, uma delimitação de conteúdos.

Uma segunda conclusão geral que tiramos dos nossos exercícios amplia o problema de conteúdo-interpretação. A forma da obra – na disposição exata, concreta, visível de um espaço – é um fator constante. É um conteúdo geral objetivo. A partir desse conteúdo – *a forma específica*

dada à imagem – procuramos conhecer os possíveis significados. Quer dizer, interpretamos os significados. A calma aceitação de Leonardo da Vinci ou o movimento frenético de Kandinsky podem ainda significar mil coisas para cada um de nós. Na interpretação pessoal, nosso subjetivo junta-se ao objetivo, pois cada um de nós entra com sua própria experiência de vida, seus valores e suas aspirações. E como cada pessoa constitui um ser único, com uma experiência de vida também única, as interpretações que dará serão sempre diferentes das de outras pessoas. Talvez até diferentes em diversos momentos de sua própria vida. Entretanto – e este é um ponto da maior importância – apesar da grande diversidade de *nuances* pessoais, as interpretações subjetivas se manterão dentro do leque de *significados possíveis*, estabelecidos pela estrutura objetiva da obra[3]. Os conteúdos gerais, objetivos, e as interpretações, subjetivas, serão assim orientados pelas qualidades dinâmicas/estáticas percebidas no movimento visual que ordena o espaço.

Uma última conclusão refere-se à lógica do processo expressivo: pudemos ver que as coisas ocorrem numa grande coerência. Na realidade, a primeira linha que tinha sido desenhada na composição havia determinado, essencialmente, o rumo das atuações subseqüentes. Não no sentido de já antecipar o que cada um dos participantes faria em seguida, mas no sentido de estabelecer uma *caracterização dinâmica* para a composição. Se a primeira linha riscada fosse uma horizontal, colocada mais ou menos na área central do plano pictórico, não haveria ênfase formal suficientemente forte que pudesse encaminhar a composição para uma movimentação maior, ou que pudesse tirar-lhe a firmeza e a estabilidade inicial. Inversamente, se a linha inicial fosse uma diagonal ou uma curva, e fosse colocada fora do centro, as linhas subseqüentes sustentariam a mobilidade e a assimetria da imagem e não a conduziriam para um estado "calmo", mesmo com a estrutura espacial equilibrada. (Naturalmente, é sempre possível apagar tudo, ou rasgar o papel e começar de novo. Mas isso, em si, não invalida o princípio.)

Em outras palavras, a primeira linha desenhada por uma pessoa, esse primeiro fato físico produzido, orientou, com seu impulso, o caráter do resultado final. Estabeleceu uma delimitação inicial que encadeou outras delimitações. Reduziu as infinitas possibilidades de ação a possibilidades incontáveis ainda, porém não mais infinitas. E, à medida que o trabalho prosseguia, que se acumulavam os fatos físicos, cada vez mais as delimitações se produziam seletivamente. Qualificavam-se reciprocamente. Temos nessa seletividade um princípio básico na expressão artística: se isso acontece no trabalho de um grupo, composto por pessoas de temperamentos diversos, de inteligências, sensibilidades, inclinações e interesses diferentes, e se, mesmo assim, a imagem resultante preserva uma coerência interior – por definições que sustentam uma definição primeira – com maior razão isso deverá ocorrer no trabalho de um único indivíduo, onde todas as opções, decisões, correções, acentuações partem de uma atitude centrada em sua personalidade.

A lógica da expressão é idêntica, tanto em obras figurativas quanto não-figurativas. Naturalmente isso não significa que para o artista seja indiferente escolher um tema figurativo ou abstrato. Nem tampouco que a proposta seja idêntica, no sentido de se partir indiferentemente de qualquer tema para chegar a qualquer tipo de elaboração formal. Como

[3] Evidentemente, é possível também alguém se equivocar, ou simplesmente não entender nada. Se, diante da Mona Lisa, se fazem piadinhas, então há algo de errado com a sensibilidade da pessoa.

veremos ainda, a escolha temática se vincula a aspectos afetivos, dos quais o artista, na maioria das vezes, nem se dá conta (e nem precisa). É uma questão de afinidades pessoais, uma seletividade que não se restringe ao tema, abrangendo também o enfoque formal do artista e envolvendo a uma só vez todos os aspectos técnicos e estilísticos do seu trabalho. Assim, por exemplo, se um artista escolher um tema dramático, como uma cena de guerra, não há de enveredar por pesquisas de tessituras ou graduações tonais ou outros efeitos sutis, expressivos de uma atitude contemplativa. Tal tratamento não condiria com o tema escolhido, porque não condiz com a motivação interior. Já que o artista resolveu elaborar um tema de guerra (se o aceitou, também vem a significar uma escolha), o tema deve ter correspondido a certos anseios, a preocupações suas, necessidades internas em busca de certas valorações. As valorações encontradas no tema é que vão orientar as ênfases formais e, em última análise, determinar o conteúdo expressivo da obra.

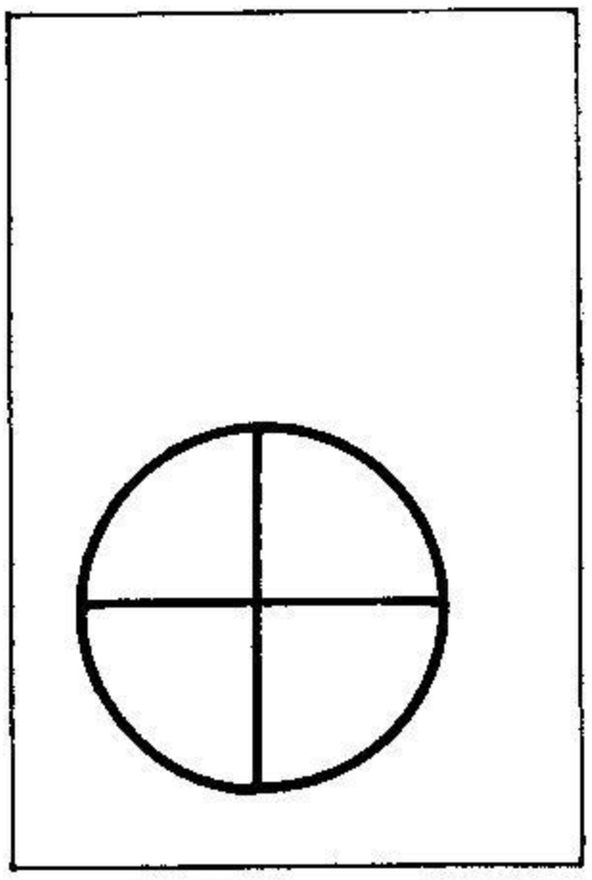
Também na arte abstrata há uma escolha. A ausência de temática figurativa pode ser entendida de diversas maneiras: desde uma prioridade dada à pesquisa formal até a rejeição e negação de possíveis relações afetivas com os objetos.

Resumindo, em imagens figurativas, e também nas abstratas, a lógica expressiva é a mesma. Reconhecemos do mesmo modo no "como" das formas o "quê", seu conteúdo expressivo. Em toda obra de arte, *a forma incorpora o conteúdo de tal modo que se tornam uma só identidade.* É esta, então, a equivalência de forma e conteúdo. Não existe conteúdo fora da forma concreta de alguma imagem, pois jamais a forma seria apenas uma espécie de envoltório a cobrir alguma coisa que poderia ser coberta de outra maneira também. *Quando se dá outra forma a um conteúdo, modifica-se o conteúdo.*

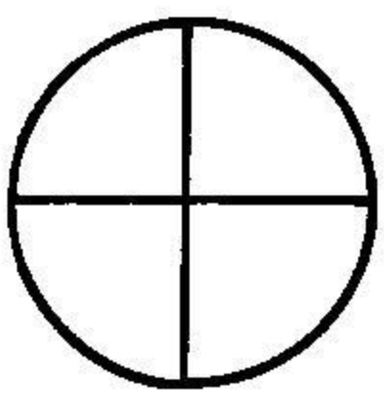
Um ponto deve ser frisado ainda: o artista tem a obrigação de ser claro na linguagem que usa. Se ele for pintor, não é suficiente que na imagem se possam reconhecer objetos ou figuras. É preciso que nesses objetos ou figuras sejam claramente reconhecíveis também as linhas, as cores, os contrastes, os ritmos, enfim, todos os elementos de sua linguagem visual. *A clareza tanto vale para obras figurativas como abstratas.*

CAPÍTULO IV
ORIENTAÇÃO E DIREÇÕES ESPACIAIS

Iríamos agora rever algumas das conclusões da última aula, como ponto de partida para a descoberta de novos espaços que, literalmente, haveríamos de descobrir, em torno de nós e dentro de nós.



Desenho nº 4A



Desenho nº 4B

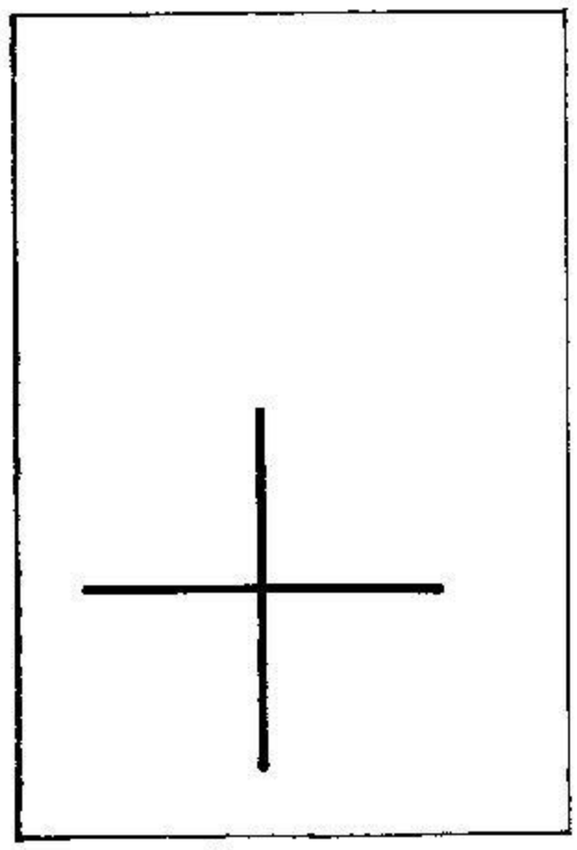
Voltei ao quadro-negro. Desenhei dois retângulos lado a lado, um vertical e outro horizontal. Dentro de cada retângulo desenhei um círculo, e dentro do círculo os eixos centrais em forma de cruz (desenhos nºs 4A e 4B). Sugeri que, olhando os retângulos, todos procurassem visualizá-los sem círculo. Deviam procurar imaginar somente o efeito da cruz dentro da superfície retangular.

Era impossível. Embora os processos de percepção sejam processos mentais, a forma representa um dado de ordem sensorial a ser diretamente apreendido. Esse dado não pode ser abstraído, nem substituído por definições ou descrições. Evidentemente, todos nós podemos imaginar formas, mas não há como avaliá-las sem que se tornem fatos físicos, sensoriais. Também o artista só pode julgar seu trabalho, avaliar determinadas soluções, optar por alterá-las ou não, diante de fatos físicos. Quer dizer, ele precisa fazer antes de julgar. Ou, o que vem a ser a mesma coisa, o artista julga enquanto faz. Mas o fazer é imprescindível, pois sempre há uma diferença entre aquilo que é imaginado e o fato concreto que se produz quando essa alguma coisa é realizada.

No caso presente, do desenho no quadro, seria necessário produzir outra forma, outro dado sensorial que pudesse tomar seu lugar em nossa percepção. Teríamos, portanto, que retirar fisicamente o círculo para podermos conhecer, e avaliar, qual seria exatamente a relação que se estabeleceria entre as linhas em cruz e o espaço retangular. Dizendo isso, apaguei os círculos, para mostrar a extraordinária e inesperada diferença que se produz ao se alterarem os componentes estruturais de uma forma (desenhos nºs 5A e 5B).

Em seguida, desenhei um novo retângulo vertical (desenho nº 6) Numa área fora de seu centro coloquei um ponto. Disse que era esse o centro do

retângulo (desenho nº 7). Estavam de acordo? Obviamente, não. Pedi então que um voluntário viesse indicar o centro correto. Um dos rapazes logo se levantou e assinalou com um ponto o centro do retângulo. Novamente indaguei do grupo se estava certo. Sim, estava, concordaram (desenho nº 8).



Desenho nº 5A

Perguntei ao rapaz como é que ele sabia que era este o centro, pois, afinal, ele não dispunha de uma régua para medir. Estabeleceu-se um rápido diálogo entre nós:

– É só ver – disse ele.

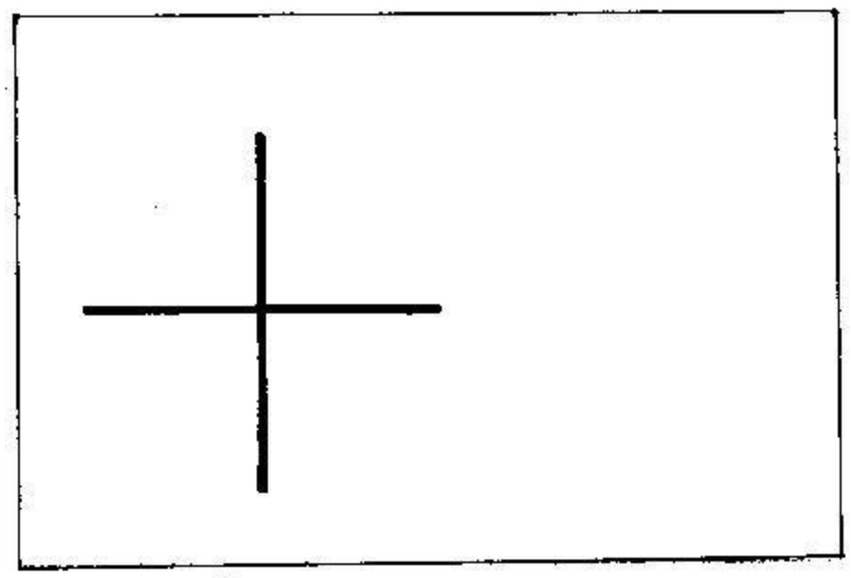
– Então, você viu o centro?

– Não, mas eu sei que está aí.

– Mas como é que você sabe? – insisti.

– É que em outro lugar não pode ser, fica tudo desigual dos limites e o ponto não pára. Onde a senhora o desenhou parece que está querendo fugir – respondeu depois de pensar um pouco.

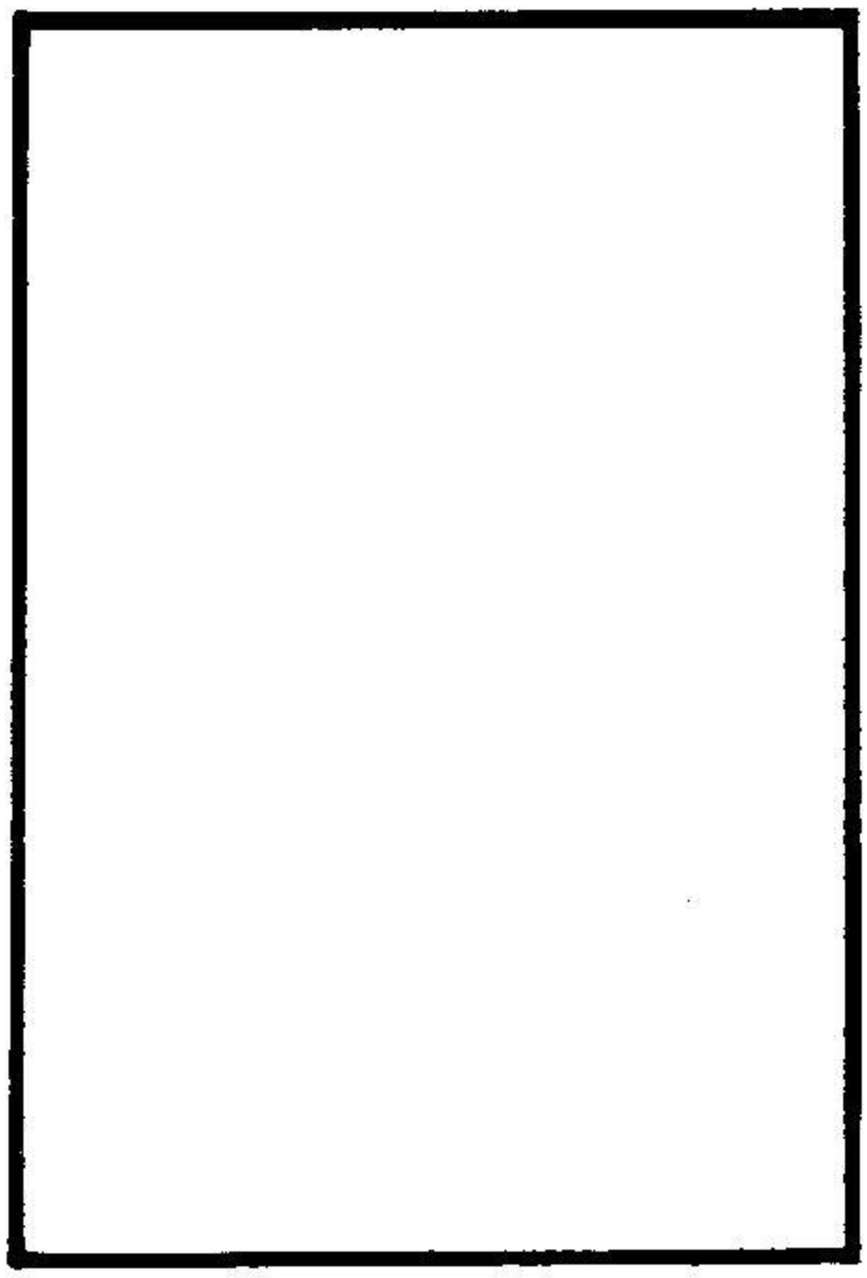
Estava certo, ele tinha percebido bem. Expliquei que os contornos funcionam como limites. Essa função é importante. Ao mesmo tempo que delimitam e contêm um espaço interno, isolando-o do meio ambiente, determinam sua *forma*. A noção fundamental é que *forma* sempre significa *organização, ordenação, estrutura*. Essa organização pode estar apenas implícita, mas quando percebemos os limites de uma forma, na realidade já estamos percebendo sua estrutura.



Desenho nº 5B

No caso presente, vemos um retângulo vazio (desenho nº 6). No entanto, o vazio não deve ser confundido com o nada. Apenas a superfície não está ocupada. Ela possui uma estrutura interna e nós a percebemos, tanto assim que foi possível afirmar, sem nenhuma hesitação, se o ponto desenhado estava no centro do retângulo ou não. Ao vermos as margens concentrarem a forma espacial de todos os lados, vemos que elas é que induzem o núcleo central (desenho nº 8) . É exatamente o ponto onde se cruzariam os eixos centrais da forma, eixos de cuja existência também sabemos, mesmo sem os ver. Percebemos ainda outras correspondências formais. Comparando as margens entre si, temos de imediato uma idéia de direção e magnitude, de cima e de baixo, dos vários lados, do tamanho maior ou menor, de fora ou de dentro, de estável ou instável. São fatores que se reportam à estrutura interna do espaço e que estão presentes em nossa percepção, mesmo com a superfície ainda vazia.

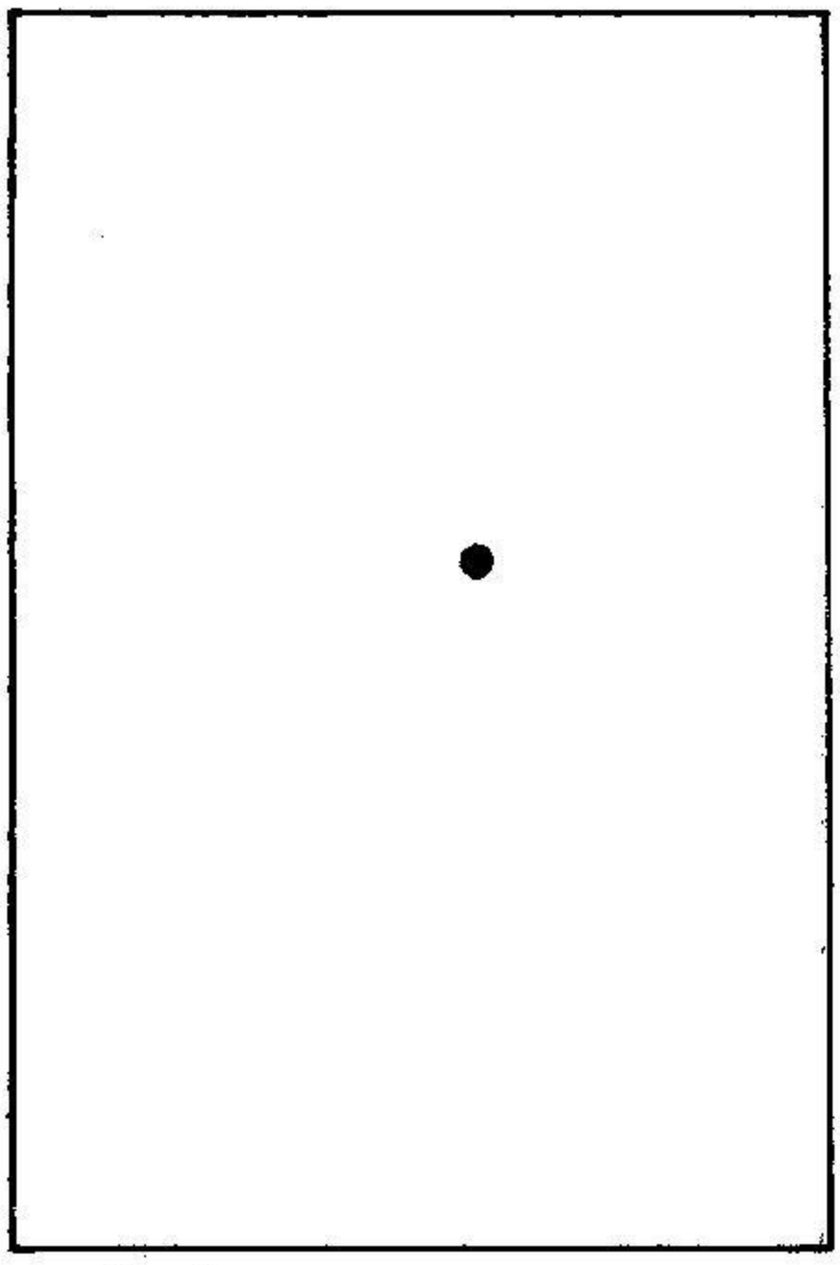
Fui ao quadro e risquei os eixos centrais do retângulo (desenho nº 9). Ao desenharmos os eixos internos, tornamos visíveis certas subdivisões e intervalos que articulam o espaço. A estrutura interna do retângulo torna-se agora um fato sensorial, explícito em vez de estar somente implícito pelas margens.



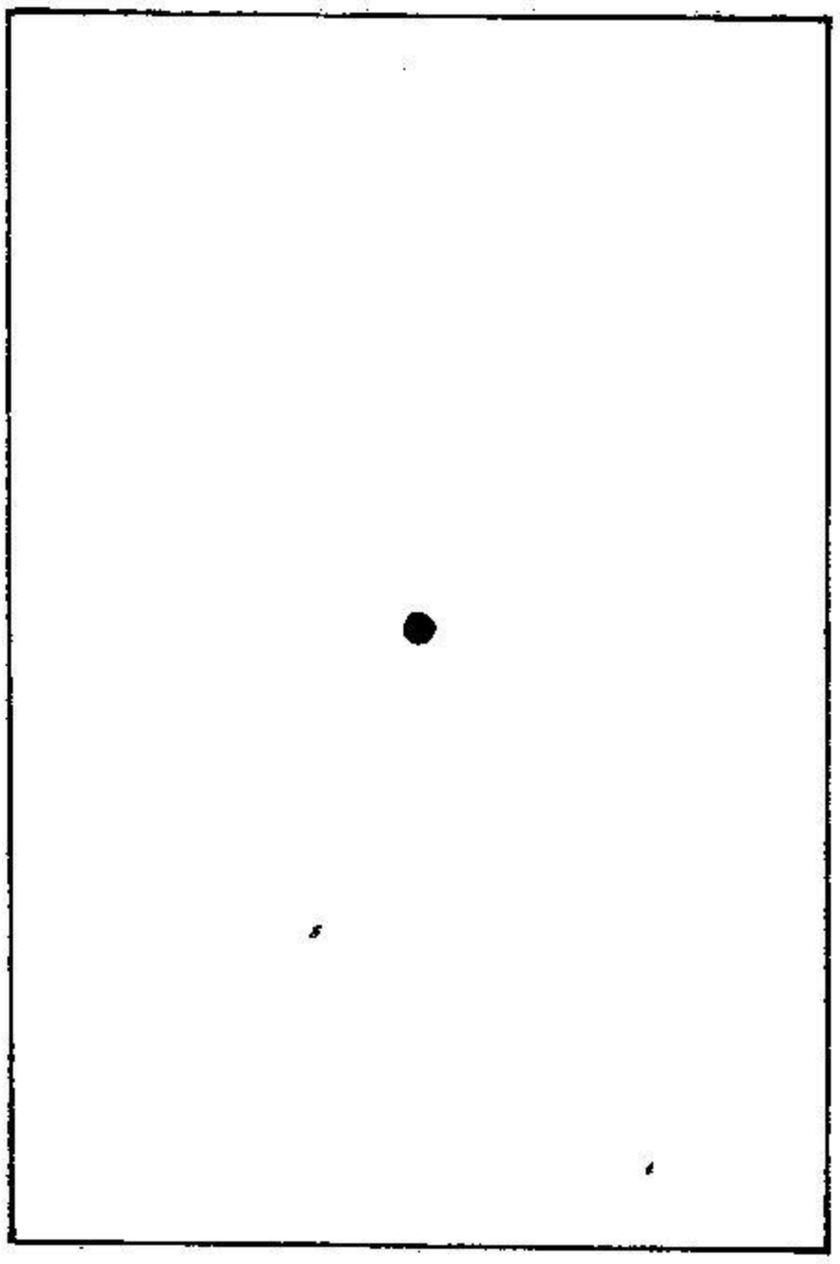
Desenho nº 6

Mas tudo isso só acontece enquanto temos diante de nós a referência visual da forma: seus limites. Retirando-se as margens – gradativamente fui apagando os contornos – os eixos e o centro se transformam em duas retas quaisquer que simplesmente se cruzam num ponto (desenho nº 10). A partir desse momento, em nossa percepção as linhas passam a ter outras referências (interligando-se então com o fundo sobre o qual estiverem desenhadas).

Portanto, quando o contexto do retângulo deixa de existir, pelo desaparecimento de seus limites, sua estrutura espacial também deixa de existir, deixa de *funcionar*. No caso, o quadro-negro continua no mesmo lugar e com a mesma extensão, mas a partir das linhas cruzadas se estabelecem



Desenho nº 7



Desenho nº 8

nele outras ordenações, outras subdivisões visíveis, outras totalidades e outras partes[1]

Pedi que o grupo tornasse a prestar atenção no retângulo vertical (desenho nº 6), que o observasse bem e que alguém novamente se dispusesse a marcar o centro. Feito isso, várias pessoas reclamaram que estava errado, que a posição do centro tinha ficado alta demais. Outro voluntário se apresentou e indicou o centro um pouco abaixo do que tinha sido marcado pelo primeiro (desenho nº 11). Estava certo agora, ou não? Havia dúvidas. Uns concordaram, outros não. Sugeri, já que no momento não dispúnhamos de régua, que se procurasse uma fita ou barbante para tirar a dúvida. O barbante foi encontrado e mediu-se a posição do ponto, a partir das margens superior e inferior. Com efeito, o segundo ponto ainda se encontrava ligeiramente acima do meio. Afirmei que, mesmo assim, tanto da segunda vez quanto da primeira, os dois que marcaram o centro haviam acertado. Por quê?

Relembrei nossa experiência da aula anterior. Nas várias composições que realizamos e interpretamos, não tinha sido difícil entender que, a cada vez, certas qualidades expressivas encontradas na composição resultavam do modo pelo qual o espaço havia sido formulado através do movimento visual. Prosseguiríamos nesse caminho. Toda obra de arte representa, essencialmente, uma imagem de espaço, pois cada imagem é constituída de indicações espaciais. Entretanto, aqui cabe uma ressalva importantíssima: não será *a* imagem *do* espaço. Nem tampouco, como em propostas científicas, será uma definição neutra do espaço em si. Os artistas não se propõem a fazer a imagem *do* espaço e sim a imagem do *seu* espaço. Encontramos na arte muitas imagens, de muitos espaços, cada uma a imagem de um espaço possível, pois suas formas são expressivas de uma realidade vivida por alguém. São espaços que nunca poderão ser neutros.

Vamos guardar em mente esta noção da *imagem expressiva do espaço*. Quando percebemos, na arte, a indicação de horizontais e verticais, não se trata de meros elementos de geometria, direções simplesmente conceituadas. Trata-se, sempre, de direções *vivenciadas*, portanto direções carregadas de emoção. Repetimos então que a horizontal representa para nós uma posição imediatamente associada a idéias de sono, repouso, calma e morte, indicando-nos imobilidade e estabilidade. A vertical, de certo modo também imóvel, já se nos apresenta menos estável (desenho nº 12). Como posição em pé – postura típica do homem, contendo sugestões de possível movimento e instabilidade – a vertical associa-se ainda a idéias de elevação e de transcendência. Mas não é só isso. A vertical é para nós uma posição tão significativa, de tal modo identificada com o nosso ser ativo que, intuitivamente, projetamos uma ligeira ênfase vertical a todas as relações espaciais que percebemos. Por exemplo, embora igual de todos os lados, um quadrado perfeito sempre nos parecerá ligeiramente mais alto e mais estreito (desenho nº 13).

Por esta mesma razão, as relações de simetria serão prioritariamente percebidas em torno de um eixo vertical. Desenhei no quadro um conjunto de linhas, cujo arranjo era simétrico tanto no sentido lateral quanto na parte de cima e de baixo (desenho nº 14). Mas a verticalidade é de tal forma prioritária em nossa percepção, que foi com um certo esforço,

[1] A problemática exposta não envolve somente a linguagem visual. Já estamos lidando com um tema maior da percepção, de "forma", *Gestalt*, configuração dinâmica a reintegrar-se sempre de novo, em novos relacionamentos entre totalidades e partes. Estruturas que passam a outras estruturas, níveis de complexidade que absorvem níveis anteriores. No decorrer das aulas voltaríamos a essa problemática, abordando-a cada vez de um ângulo diferente.

depois de ser alertado a respeito, que o grupo passou a observar a simetria existente também na horizontal, entre a parte superior e a inferior (não só entre o lado direito e esquerdo).

Divergindo de horizontais e verticais, e contrastando com suas qualificações estáticas, as outras direções – diagonais, curvas e espirais – se nos afiguram de maior mobilidade; tornam-se *dinâmicas* (desenho nº15).

Todas as formas do espaço enchem-se assim de conteúdos expressivos, existenciais, que se elaboram espontaneamente a partir de experiência das mais elementares em nosso ser e em nosso autoconhecimento.

REMBRANDT (1606-1669) – MOISÉS SALVO DAS ÁGUAS (ilustração nº 5)

Veja-se, neste desenho, como o artista caracteriza com poucos traços rápidos uma cena cheia de movimento e surpresa – o jovem, com os braços estendidos em diagonal, que se abaixa para alcançar a cestinha flutuando nas águas, as duas mulheres, na vertical, paradas, na expectativa – traços mágicos. As direções espaciais se tornam imediatamente eloqüentes para o significado da imagem.

ANTOINE-JEAN GROS (1771-1835) – ALEXANDRE MAGNO DOMANDO SEU CAVALO (ilustração nº 6)

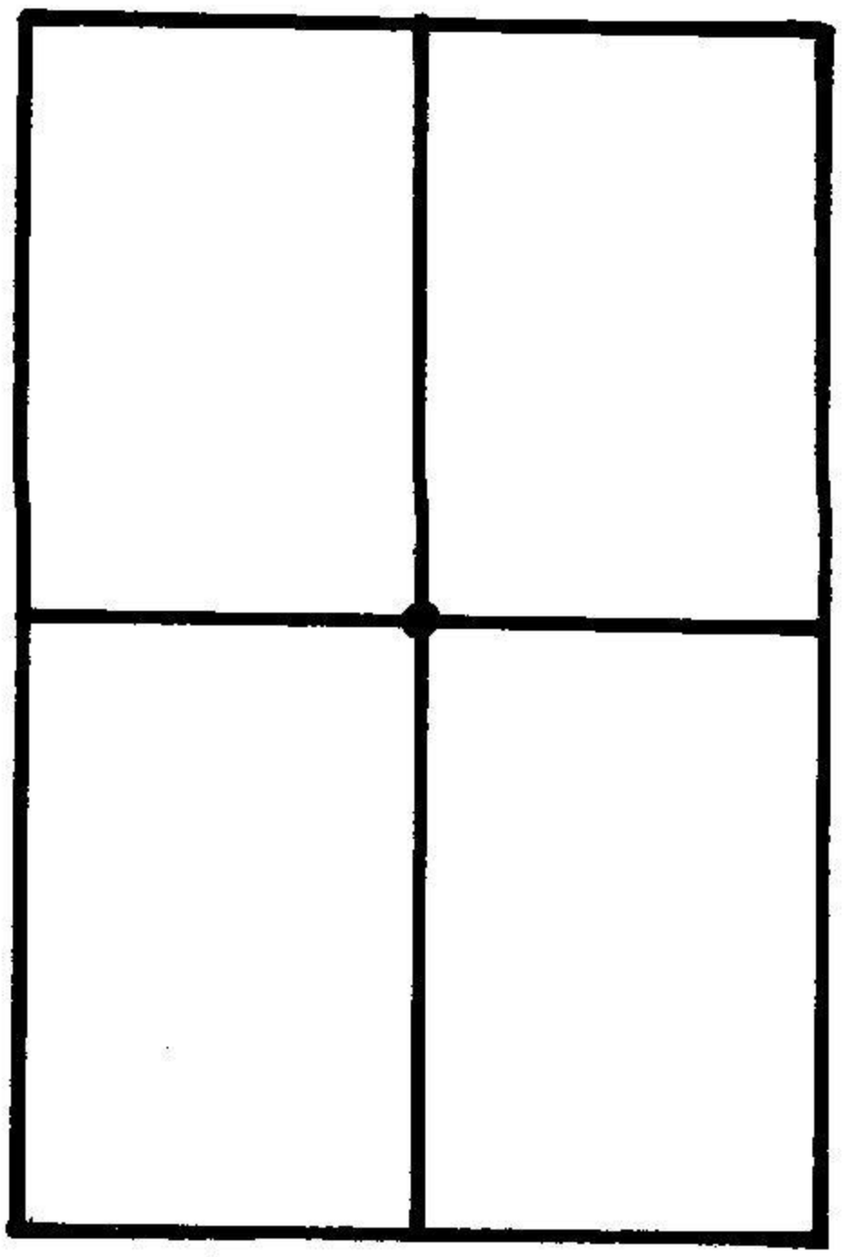
A composição, baseada em curvas e diagonais, transmite diretamente o sentido de ação e de gestos velozes, além de caracterizar o cavalo fogoso e o cavaleiro intrépido.

KÄTHE KOLLWITZ (1867-1945) – A MORTE (ilustração nº 7)

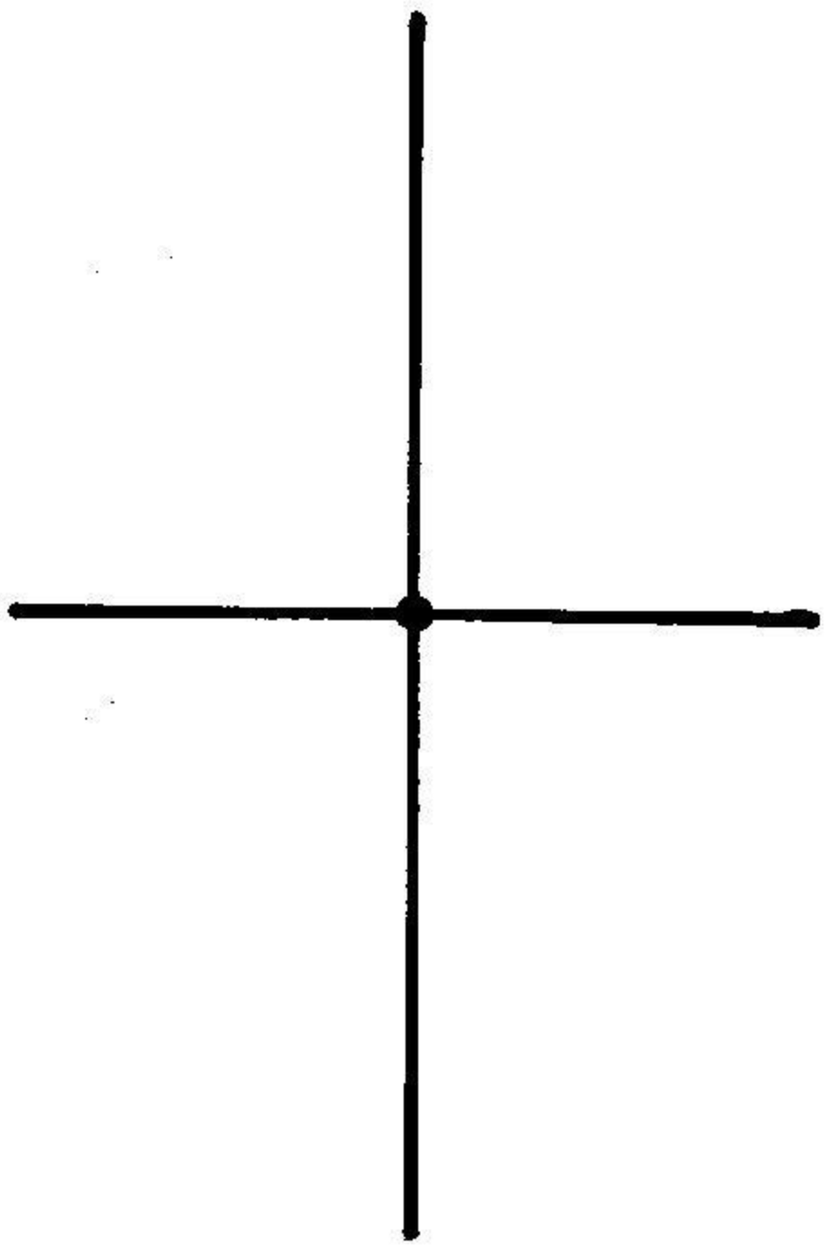
Nesse desenho altamente expressivo, é extraordinária a economia de meios com que a artista formulou um conteúdo tão complexo, quase se diria transcendental. A grande curva da figura abaixada se fecha sobre a mão estendida da morte, aceitando-a.

Voltando novamente ao esquema no quadro-negro, expliquei que não existe em nossa percepção uma só indicação espacial que esteja isenta de associações. A parte inferior de um plano significa para nós a *base* (desenho nº 16). É como se fosse a terra em que pisamos. A partir dessa noção – simples mas essencial a nosso sentido de equilíbrio – decorre uma série de qualificações. Quando percebemos um plano, sua linha de base (a margem horizontal inferior) e também toda a área que a acompanha tornam-se visualmente mais pesadas. Em conseqüência direta disto, qualquer marca visual que entre na área baixa de um plano ficará imediatamente carregada de peso e densidade.

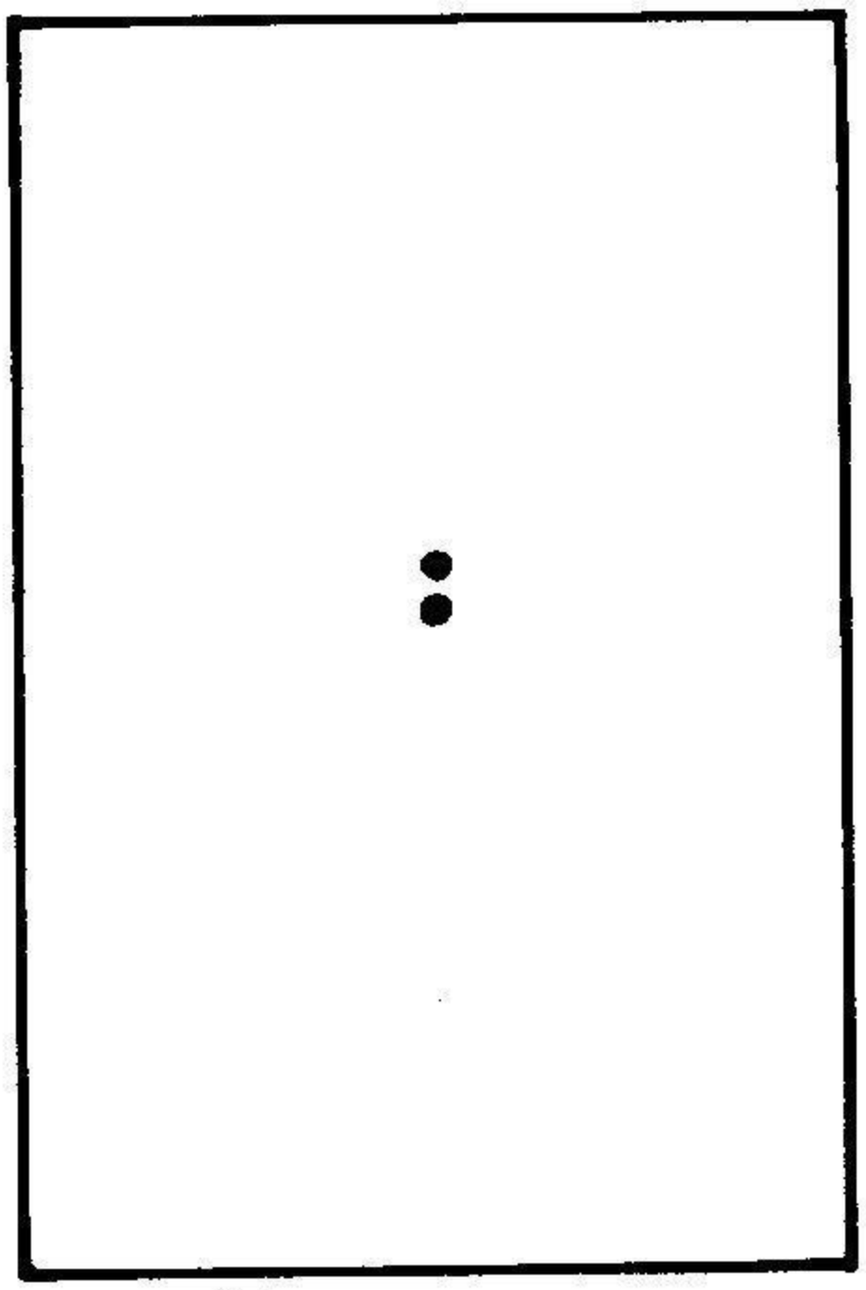
Por esta razão existem sempre *dois* centros, dois núcleos: um, que é o *centro geométrico*, produzido pelo cruzamento dos eixos centrais, e o outro, que é o *centro visual perceptivo* da área. O centro perceptivo estará sempre colocado um pouco *acima* do centro geométrico, a fim de compensar o peso visual da base através de um intervalo espacial maior (desenho nº 17). Se fosse colocado no perfeito centro geométrico, o ponto nos pareceria baixo demais, como se a metade inferior do plano estivesse sendo comprimida. A posição exata do núcleo perceptivo não pode ser determinada de antemão, teoricamente; sempre é uma questão de sensibilidade e vai depender concretamente das proporções da superfície, isto é, da extensão visível em cada uma das direções. Por exemplo, quanto mais comprido for um retângulo, mais subirá o centro visual da área (desenho nº 18), a fim de poder compensar uma área inferior proporcionalmente mais pesada. Resumindo então: por tudo isto, os dois pontos que haviam sido assinalados no retângulo, acima do centro geométrico, estavam certos; poderiam *ambos* funcionar como centro visual perceptivo da área (desenho nº 11).



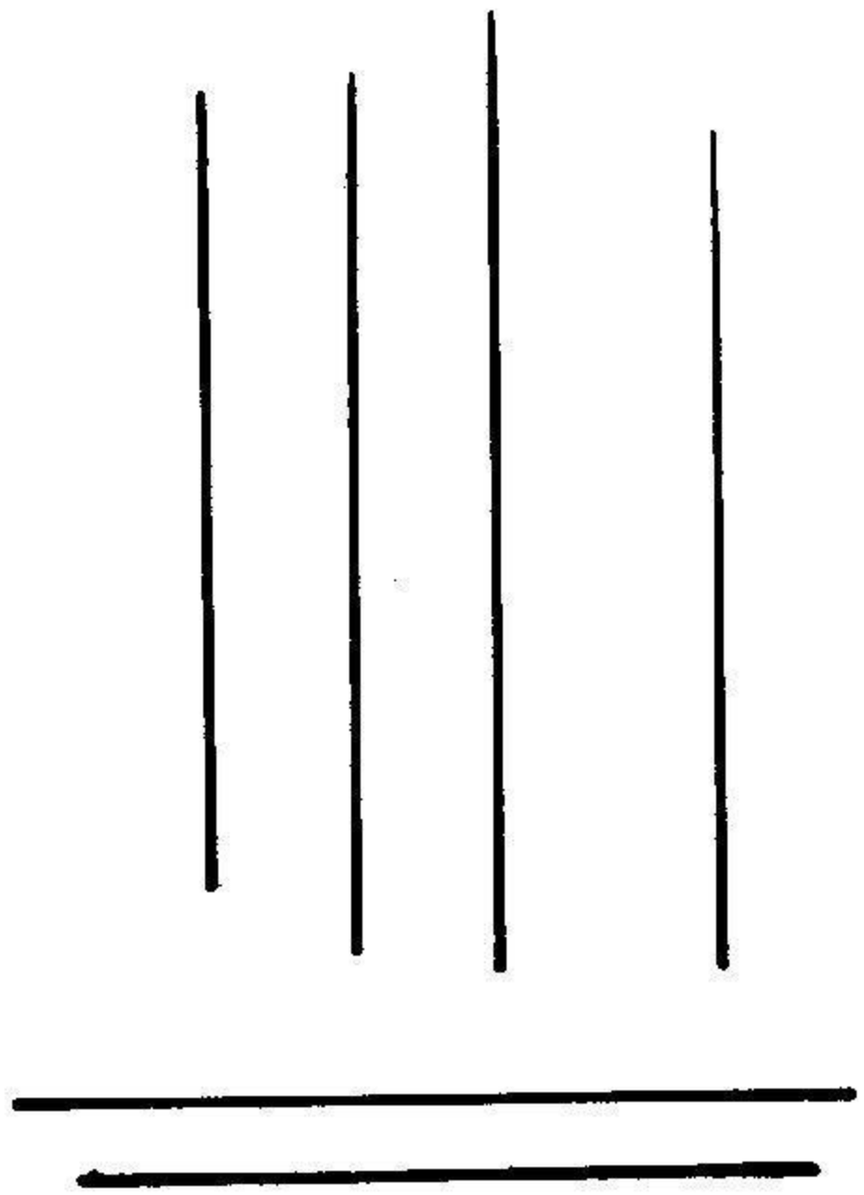
Desenho nº 9



Desenho nº 10



Desenho nº 11



Desenho nº 12

Os artistas usam essa ambivalência estrutural – de dois núcleos – com intenções expressivas.

LEONARDO DA VINCI – A VIRGEM DAS ROCHAS (ilustração nº 8)
Nesse quadro, é fácil ver que a posição da Virgem corresponde ao eixo central vertical do plano. Podemos acompanhar a sutileza com que Leonardo da Vinci destaca as partes psicologicamente importantes, a cabeça, por exemplo. O centro geométrico do quadro é ocupado por um broche de pedra preciosa que segura o manto azul da Virgem. (Num primeiro relance, é até surpreendente constatar que seja este o centro geométrico, de tão baixo que parece estar). Subindo, nossa vista focaliza a linha oval do decote e o pescoço e, no centro perceptivo, vemos iniciar-se o oval vertical em que se inscreve a cabeça da Virgem, ligeiramente inclinada para o lado esquerdo. A cabeça é vista no centro, mas no centro dinâmico das coisas. Sentimos a grande leveza que possui esta cabeça. Parece suspensa no espaço, com uma graciosa mobilidade. Poderíamos levantar por um instante a hipótese – se fosse possível visualizá-la – de Leonardo ter escolhido, em vez do centro visual perceptivo, o centro físico, mecânico do plano, deslocando o desenho do oval da cabeça para o lugar onde está o broche. Ficaria num ponto inerte, pesadíssimo.

Revendo o quadro de Leonardo da Vinci, A Ultima Ceia (ilustração nº 114), que na época tornou-se logo famoso por sua composição, sendo estudado por muitos artistas contemporâneos, encontramos outro exemplo: o contorno da cabeça de Cristo é determinado exatamente pelos centros geométrico e perceptivo, sendo que o contraste de maior impacto visual, da silhueta escura da cabeça contra o fundo claro da janela, se localiza na área do centro visual perceptivo (desenho nº 19).

No caso de Leonardo da Vinci, indubitavelmente, a composição obedeceria a uma deliberação anterior, até porque no Renascimento era prática corrente iniciar-se uma obra depois de estudos preparatórios, não só estudos de detalhes, mas também estudos de proporções. Já no século XIX, na época de Toulouse-Lautrec (1864-1901), por exemplo, tais procedimentos seriam menos comuns, embora certos formatos (murais) ou certas técnicas (gravuras) ainda o exigissem. Na litografia que mostrei em seguida, Cha-U-Kao, atriz do Moulin Rouge (ilustração nº 59), Toulouse-Lautrec talvez não tenha feito estudos proporcionais antes de lançar a imagem nas pedras litográficas (uma pedra para cada uma das cores; aparentemente, quatro cores, portanto quatro pedras separadas). Ele deve ter se deixado levar por sua sensibilidade e intuição. Ainda assim, nessa obra – como em qualquer obra de arte – as intenções artísticas estão presentes, orientando o artista ao estabelecer os valores exatos de cada traço ou pincelada, de cores e formas, contrastes e transições, sobretudo no sentido de permitir-lhe avaliar se aquilo que ele faz está "correto". Nesta litografia, entre cores transparentes e iridescentes, rosas, amarelos, cinzas, vemos a figura da atriz, cansada e com o olhar vazio, sentada pesadamente num sofá vermelho, as pernas em grande ângulo aberto e a calça comprida marrom-escuro descrevendo quase uma horizontal, subdividindo o plano ao meio. Não é por acaso que essa subdivisão se dá no centro geométrico. Das duas metades, a inferior é mais pesada, e seu peso se transfere à figura. Ainda há um pequeno intervalo espacial – da gola amarela – antes de alcançarmos a parte mais clara e mais leve da composição (desta vez acentuando a vertical): o decote, o rosto e o cabelo. Essa parte começa no centro visual perceptivo do plano.

Em contrapartida à área inferior de um plano pictórico que é percebida

como base, carregada de peso visual e de densidade, a parte alta nos dá idéia de aberturas, transparências, distâncias. Tudo aí se torna mais leve, imaterial e menos denso, como se estivesse flutuando no espaço. E quanto mais alto for um retângulo, mais notadamente se fará sentir a ausência de peso na área superior.

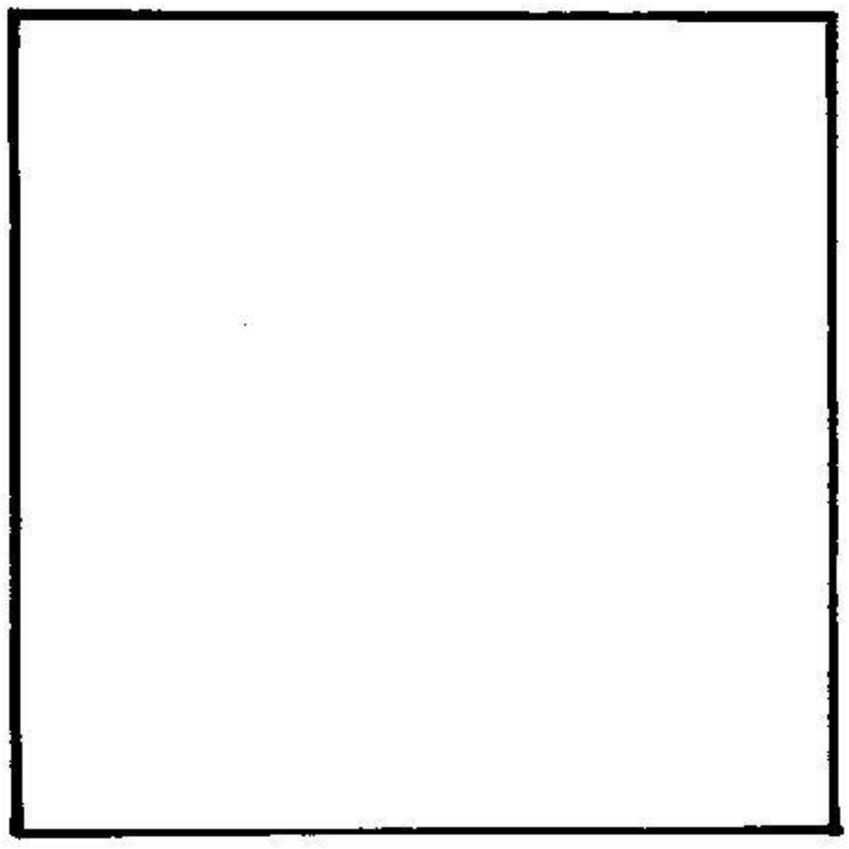
Os elementos visuais que entram na composição, formando a imagem, receberão qualificações de acordo com sua posição no plano. Terão valores diferentes, tanto em termos de estrutura de espaço como em termos de expressividade. Se uma forma visual estiver colocada no alto do plano, as várias qualidades formais que porventura já existam (por exemplo, diagonalidade, seqüências rítmicas, cores claras) serão reforçadas no sentido de maior leveza e movimentação (desenho nº 20-A). Ao contrário, na área baixa do plano haverá um reforço no sentido de maior densidade, maior peso e menor movimento (desenho nº 20-B).

No andamento de um trabalho artístico é bastante comum determinadas linhas ou cores parecerem pesadas demais na parte baixa do plano ou leves demais em cima, ou então agitadas demais ou pesadas, o que talvez torne necessário alterar sua posição ou sua extensão nas várias áreas do plano. Tal problema não ocorre só na arte abstrata; as linhas e cores a que me referi podem configurar os braços, as pernas ou a cabeça de uma pessoa retratada, ou casas, árvores e montanhas, numa paisagem. Embora possam existir na natureza de um determinado modo, e o artista as observe assim, ele sentirá a necessidade de modificá-las na composição. Temos aqui uma primeira causa da "deformação" que tantas vezes se constata em obras de arte, e cuja problemática ainda examinaremos mais detalhadamente, ao discutir as questões de estilo[2].

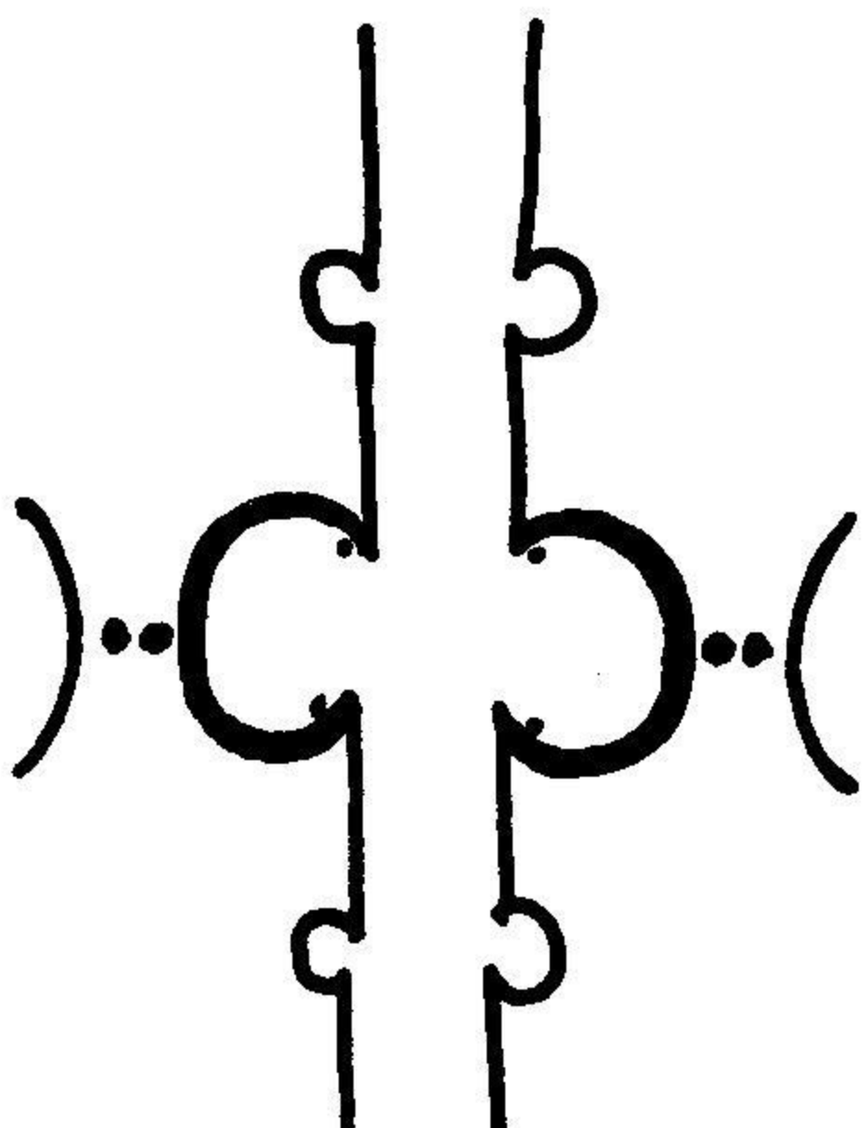
Para ilustrar o problema do peso visual nas várias áreas do plano pictórico, e também o fato de soluções artísticas através de "deformações" não serem de hoje, mostrei um quadro de El Greco (1541-1614), Toledo na Tempestade (ilustração nº 70). Vimos a imagem dramática de uma paisagem — densas nuvens de breu retorcidas e rasgadas por terríveis clarões, a luz dos relâmpagos transformando tudo em espectros violáceos e verdes lívidos: as muralhas da cidade, as árvores, os morros, as casas, a catedral cuja torre aguda parece furar o céu. Uma paisagem transtornada, um vendaval de paixões. Antecipando-se a eventuais críticas (no século XVI!), El Greco escreveu uma longa justificativa, explicando que teve que mudar a posição da catedral e do hospital porque se sobrepunham um ao outro; que na silhueta da cidade teve que dar-lhes um outro lugar, para "poder caracterizar melhor a cidade". Evidentemente, El Greco também queria dar à composição uma estrutura capaz de sustentar a violenta movimentação existente na parte superior do quadro. Para isso ele ampliou enormemente a extensão do primeiro plano, eliminando o detalhe de ruas inteiras e acrescentando áreas do vale e do rio, aumentando com isso o peso visual e a densidade da metade inferior do quadro, a fim de chegar a um equilíbrio.

Seguindo o mesmo raciocínio, podemos entender que é impossível virar qualquer composição de cabeça para baixo, mesmo que não se trate de figuras e objetos reconhecíveis, e sim de formas abstratas. O equilíbrio interno da obra seria destruído, ao se alterarem as zonas de peso visual e as subseqüentes relações estáticas/dinâmicas perceptíveis na estrutura. Sugeri que fizéssemos uma experiência. Apresentando um quadro de Mondrian, Composição, 1921 (ilustração nº 58), virei o quadro de cabeça

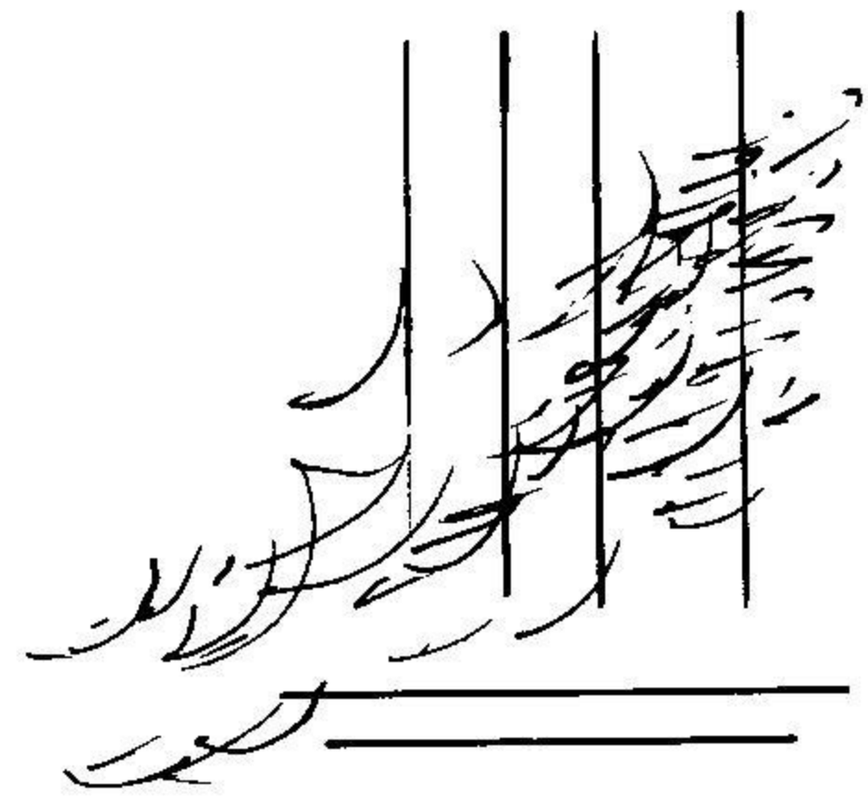
[2] Ver capítulo XV – Correntes Estilísticas e "Deformação".



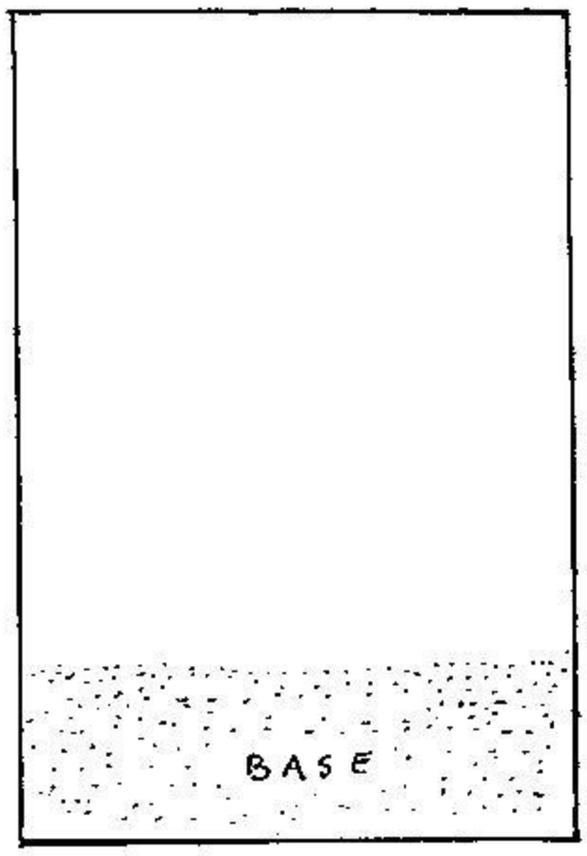
Desenho nº **13**



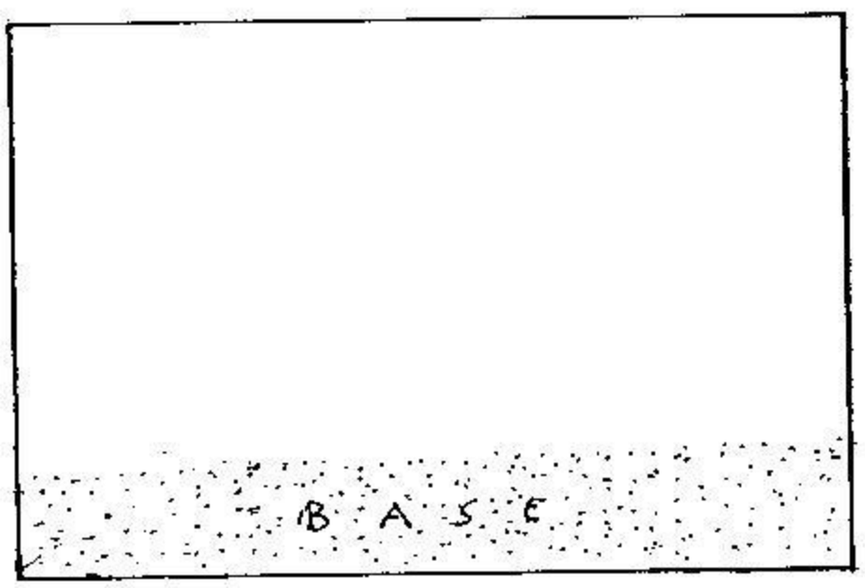
Desenho nº **14**



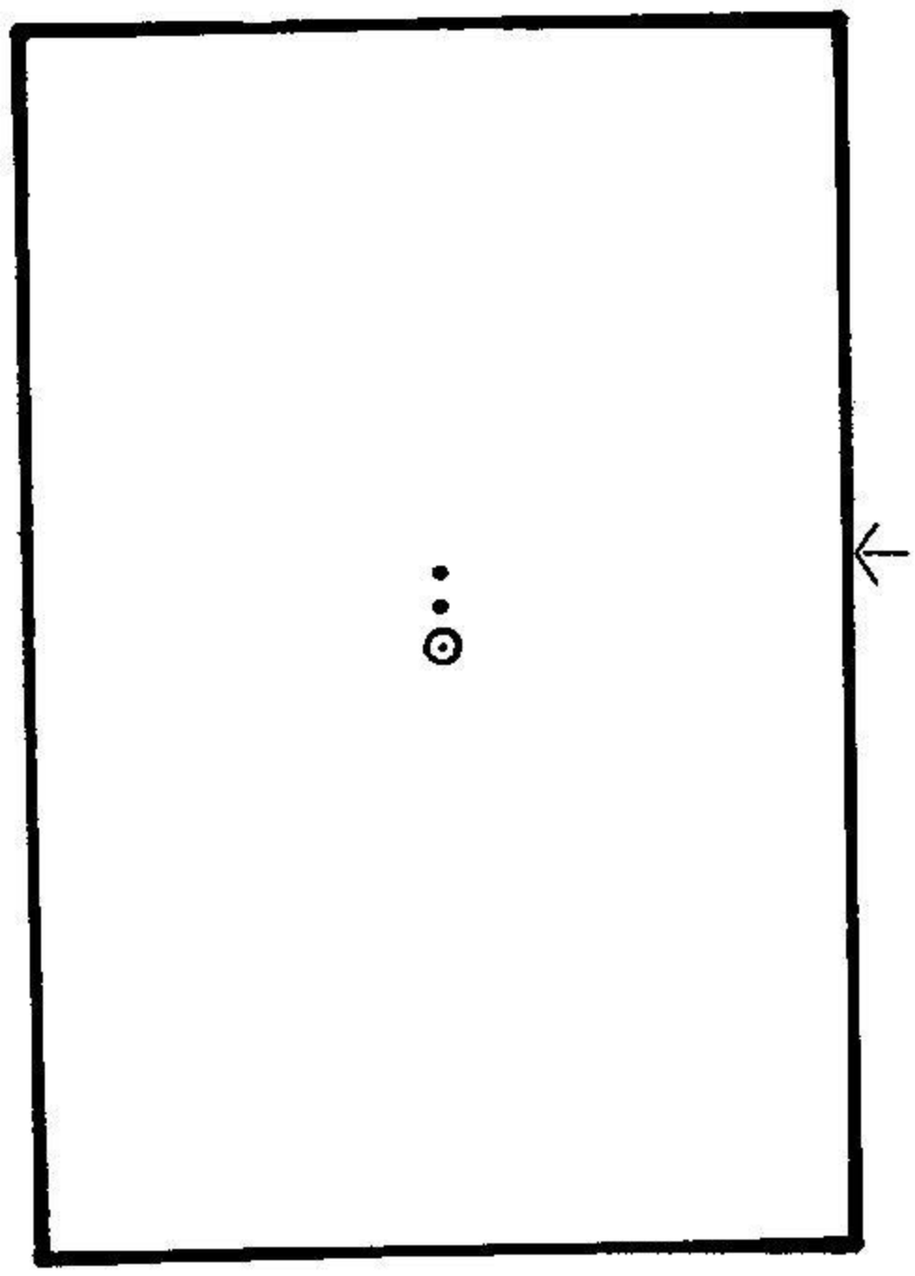
Desenho nº **15**



Desenho nº 16A



Desenho nº 16B



Desenho nº 17

• Centro perceptivo

⊙ ← Centro geométrico

para baixo. No esquema formal da obra – de linhas pretas contornando retângulos em branco, azul, vermelho, amarelo – praticamente um quarto da imagem, no alto à esquerda, consiste de uma área vermelha. Virando o quadro, essa área vermelha passa a ocupar o canto direito inferior. Com a grande extensão que tem, proporcionalmente ao resto do quadro, a área vermelha se apresenta agora tão espessa e pesada que não só se distancia das outras áreas a seu redor, como tende até a deslizar para fora do plano pictórico. Um dos rapazes comentou: "Vai precisar de um guindaste, para levantar essa carga..."

Assim como não se pode virar um quadro de cabeça para baixo, não se pode alterar a orientação espacial da forma. Apanhei um livro da mesa e o suspendi, mostrando-o ao grupo. Segurando o livro ora em posição vertical, ora na horizontal, comentei que em qualquer uma das posições o retângulo continuava a ser o mesmo, as margens externas e todas as proporções internas permanecendo idênticas. Do ponto de vista geométrico, portanto, nada se alterava. Apenas se modificava a posição do livro em relação a nós, pois em invés de vermos o retângulo em pé, o víamos deitado. Mas se nada se alterava na identidade geométrica, tudo se alterou do ponto de vista da *forma* (desenho nº 16). Tínhamos duas identidades formais diante de nós, *duas formas*. Em cada posição, o retângulo tomava uma forma diferente, porque em cada um dos casos predominava uma outra direção espacial – a vertical ou a horizontal. Com isso, a disposição interior das áreas passava a corresponder a outros valores em nossa percepção. O peso visual, a densidade, o caráter dinâmico ou estático das várias partes do plano se modificavam e, conseqüentemente, alteravam a posição do centro perceptivo. Tudo isto afetará uma composição a ser elaborada pelo artista. Ao ocuparem determinada posição no plano pictórico, as linhas, cores ou demais elementos visuais ativarão outras forças latentes na estrutura desse plano.

Vejamos agora um outro ponto: além da diferenciação da área superior e inferior de um plano, ainda há uma diferenciação *lateral*. Em nossa percepção, os dois lados de um plano nunca são iguais, mesmo que a forma seja simétrica e as margens laterais perfeitamente paralelas. Fazemos uma distinção entre o lado esquerdo e o lado direito. E não só os vemos diferentes, como também lhes damos *significados diferentes*.

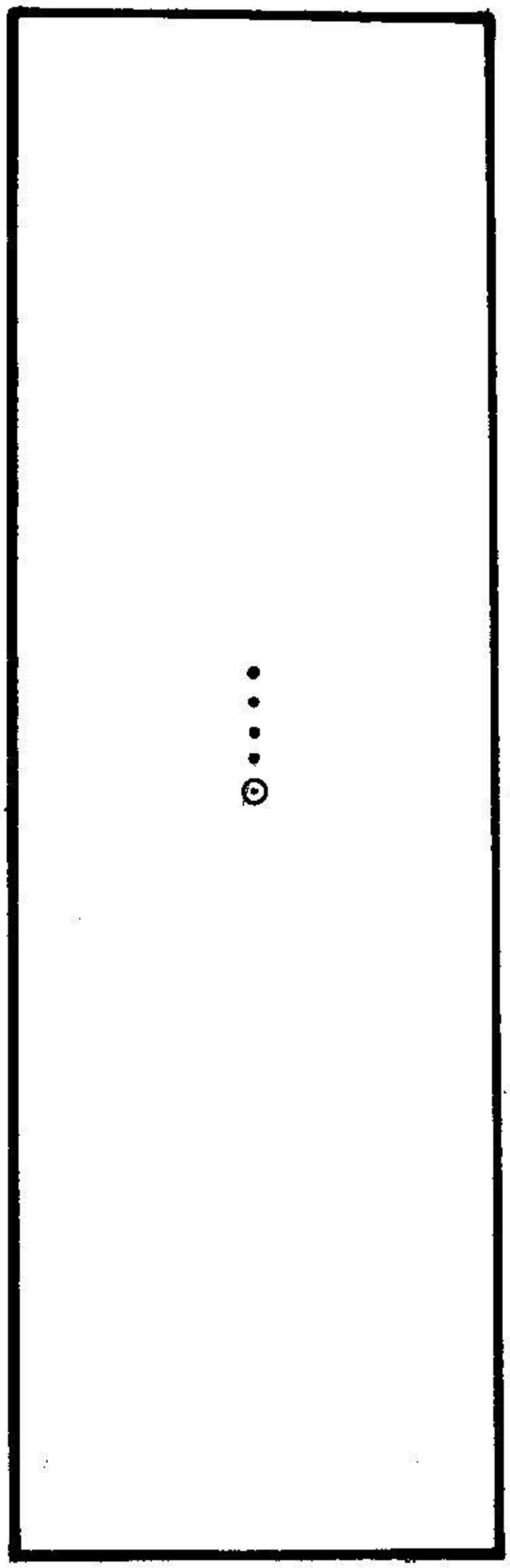
Voltando ao quadro, pedi que um voluntário desenhasse um retângulo horizontal bem grande, assinalando com um ponto o meio da margem inferior. Não precisava estar matematicamente certo, mas que procurasse fazer o melhor possível. Depois, partindo do canto superior esquerdo, deveria riscar uma diagonal até o ponto que ele havia marcado na margem (desenho nº 21). O rapaz se desincumbiu da tarefa com desembaraço, usando uma ripa para se apoiar ao desenhar uma longa diagonal na metade esquerda do retângulo. Perguntei ao grupo que tipo de movimento fazia esta linha. "Ela desce", responderam. Muito bem. Então, pedi ao rapaz que fizesse a mesma coisa na metade direita do plano, riscando a diagonal a partir do canto superior direito, até encontrar o mesmo ponto na margem inferior (desenho nº 22). Quando ele terminou, perguntei outra vez: e esta linha, o que faz? "Esta sobe", foi a conclusão unânime. No entanto, pela lógica, não deveria ser assim. Estávamos vendo duas diagonais simétricas, espelhando-se uma na outra. Por que uma descia e a outra subia? Deveriam as duas subir ou descer, do mesmo jeito. Haveria então meios de modificar a situação? , perguntei. O que aconteceria se colocássemos umas setas ao longo das diagonais, apontando para o lado esquerdo e dando uma espécie de ordem gráfica à nossa percepção, indicando mão única para a esquerda? (desenho nº 23). Colocadas as setas, nada se alterou. Talvez, por uma fração de segundos, tivesse havido um conflito e seguís-

semos a ordem gráfica de subir para a esquerda, mas logo passamos a perceber novamente a diagonal esquerda como descendente e não ascendente[3].

É um fenômeno curioso, essa tendência nossa de perceber prioritariamente o movimento na orientação lateral da esquerda para a direita. Ao olharmos um quadro, não entramos nele pelo centro, apesar de nossa posição ser frontal e paralela ao plano pictórico. Também não o percebemos em desdobramentos simétricos para os dois lados. Entrando pela esquerda, percorremos as várias partes do quadro e retomamos visualmente os caminhos indicados pelo artista; apreendemos os eixos centrais ou laterais presentes e novamente enveredamos por infinitos caminhos visuais — as grandes obras de arte parecem inesgotáveis na multiplicidade de visões que permitem. Mas nossa tendência sempre é seguir no sentido do relógio: começar no alto do canto esquerdo e, em movimentos sinuosos, encaminhar-nos ao canto inferior direito. É como se as linhas de energia seguissem a configuração de um S invertido (desenho nº 24)[4].

Seja qual for a explicação científica desse fenômeno, o importante para nós, aqui, é saber que ele existe e que sempre foi usado pelos artistas como meio expressivo para articular e orientar o movimento visual da composição. Correndo o olhar do alto, da esquerda para a direita, a área do canto superior adquire o sentido de porta de entrada e as formas que nela se encontram funcionam como uma espécie de introdução. Levados para dentro da composição, para a área central do plano pictórico, sentimos que o movimento se reduz, pela grande carga estática que existe no centro. Seguindo em movimentos ondulantes, nos encaminhamos à área do canto inferior direito. Nesse último trecho do trajeto o movimento ganha enorme ímpeto[5]. Toda a área em torno do canto inferior direito parece ter um potencial de energia mais alto e, conseqüentemente, qualquer indicação visual que aí ocorra, dinâmica ou estática, crescerá muito pela carga elevada da área, cujo potencial se torna então manifesto. Por esse motivo, o lado direito inferior é sentido como *área de ação ou de conclusão*, área especialmente pesada e densa, de grande atração visual, sendo reservada, na maioria dos casos, para o *clímax* da ação representada, ou para a resolução formal de toda uma série de relacionamentos espaciais e de tensões.

Em seguida, mostrei vários quadros.



Desenho nº 18

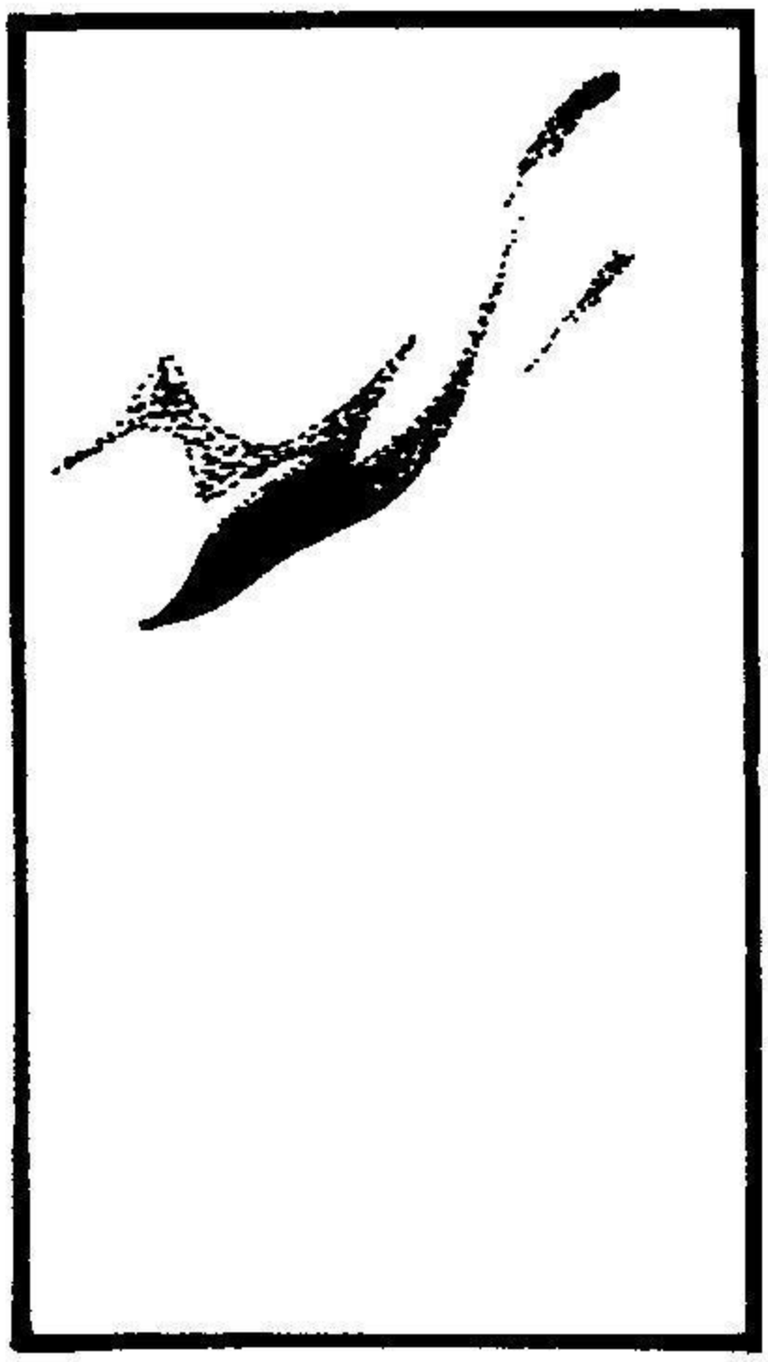
• Centro perceptivo

⊙ ← Centro geométrico

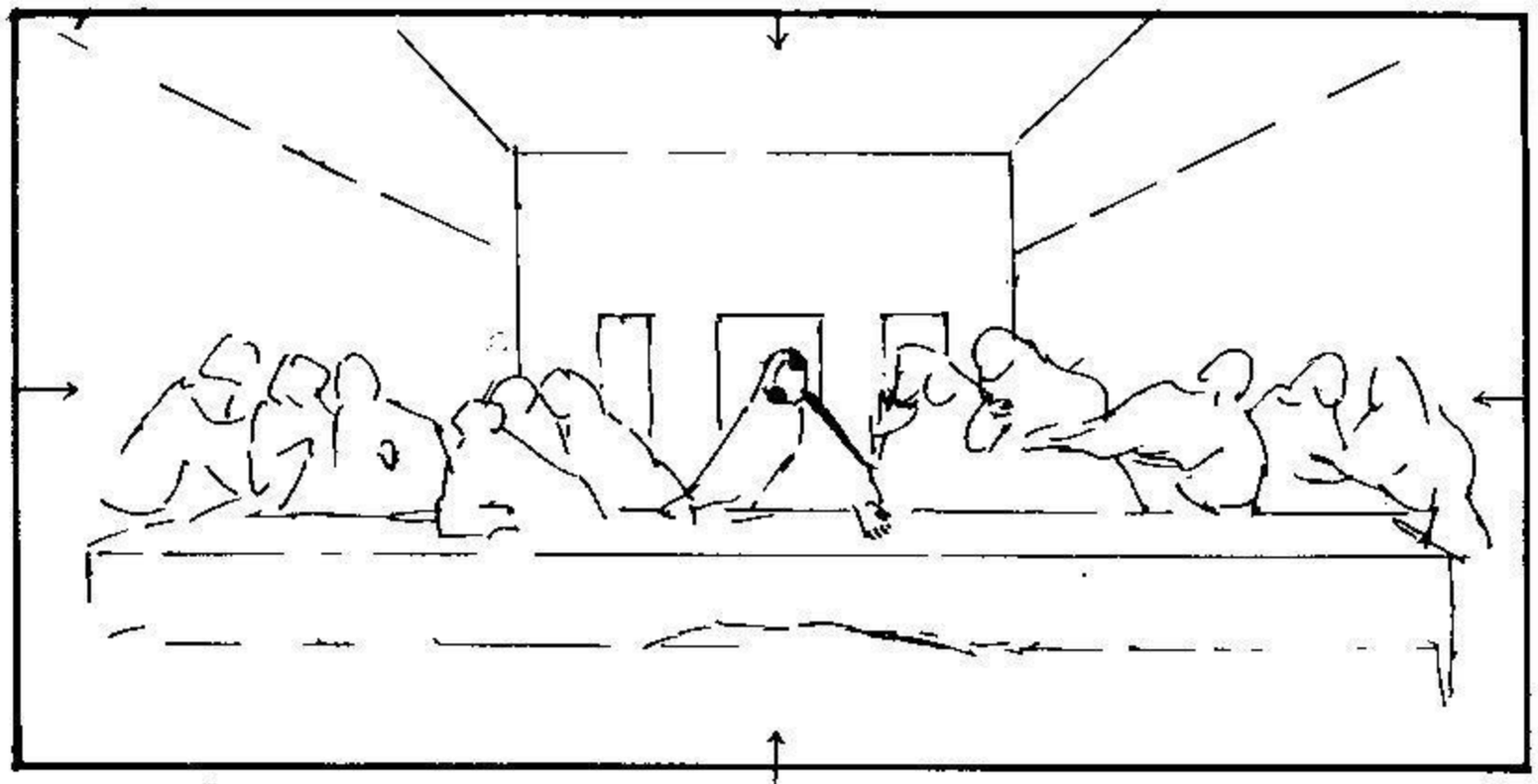
[3] Ao acompanhar as ilustrações diminutas das páginas de um livro, é preciso que o leitor se dê conta do problema de escala. As relações espaciais ganham outra dimensão quando atingem o tamanho físico de um quadro-negro ou uma área maior.

[4] O porquê desse fenômeno não é conhecido, e as mais variadas hipóteses foram levantadas a esse respeito. Em primeiro lugar, vem-nos à mente a possível influência cultural, quer dizer, toda uma tradição da escrita ocidental que procede da esquerda para a direita. Acontece porém que o mesmo encaminhamento espacial existe em outras culturas, nas obras de arte oriental, por exemplo, onde a escrita segue da direita para a esquerda, ou de cima para baixo. Há uma outra hipótese, essa de ordem biológica: sabemos que os centros superiores coordenadores da visão e da fala estão localizados na área esquerda do córtex cerebral. Pensa-se, em virtude disso, que a articulação visual se faria melhor e mais facilmente, ocorrendo numa inversão para a direita. Isso representa um recurso econômico, tendência natural inerente a todos os organismos, de procurar alcançar o máximo efeito com o menor dispêndio de energias.

[5] O canto inferior direito é conhecido como "perigoso", pois sua ponta parece ter uma atração fatal para se sair do quadro – assim, ao se fazer uma composição, procura-se contornar esse canto, para reentrar na imagem.



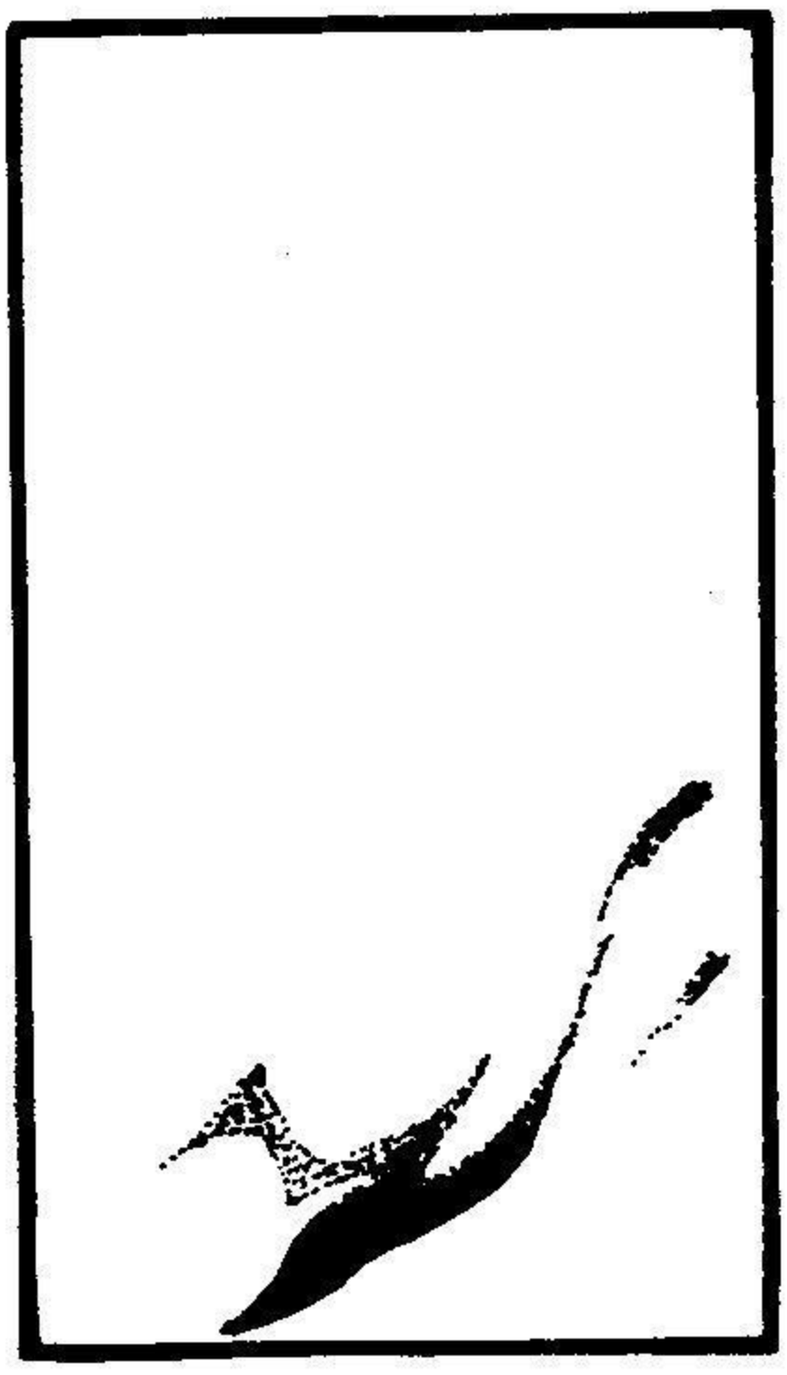
Desenho nº 19



• Centro perceptivo
• Centro geométrico

FRA ANGELICO (1387-1455) – ANUNCIAÇÃO (ilustração nº 9)
Em quase todas as Anunciações, o anjo que entra com a mensagem se encontra do lado esquerdo, enquanto que a Madona que recebe a mensagem ocupa o lado direito. Apesar da imobilidade solene das personagens neste quadro, interpretamos sem dificuldade a situação: quem leva a mensagem a quem, ou seja, em que direção a ação se desenrola, onde se inicia e onde se conclui, quem está sendo alvo dos acontecimentos. Visualmente, entramos no quadro através dos arcos das colunatas, à esquerda, e ao longo das asas do anjo. Chegando à figura da Madona, reencontramos em sua posição, nas dobras angulares do panejamento do manto e no banquinho em que ela está sentada, a forma angular do canto direito inferior do plano. Através dessa repetição, as formas ganham maior peso visual, sustentando e destacando ainda mais a figura da Madona.

Desenho nº **20A**



Desenho nº **20B**

LEONARDO DA VINCI – ANUNCIAÇÃO (ilustração nº 10)
As posições laterais do anjo e da Madona são semelhantes às do quadro de Fra Angelico. Também aqui as asas do anjo nos levam, numa grande curva, ao centro dos acontecimentos, que é o encontro entre as duas personagens. É interessante observar, porém, na estrutura do espaço, a diferença de concepção. Enquanto que no quadro de Fra Angelico as colunas e as figuras acentuam a verticalidade, a ponto do grupo anjo-Madona ser visualmente interrompido por uma coluna, divisão que, por assim dizer, separa dois mundos, na Anunciação de Leonardo da Vinci não só não há interrupções, como predominam as horizontais. O próprio formato do quadro já nos apresenta uma horizontalidade pronunciada. Daí a imensa paz que reina no quadro, o silêncio refletivo das grandes planícies vislumbradas ao fundo, apesar de em todos os detalhes as figuras do anjo e da Madona serem bem mais corpóreas e ativas do que no quadro de Fra Angelico. Basta comparar e observar os drapeados, braços, dedos, cabelos, onde tudo, no quadro de Leonardo, adquire peso visual e volume.

A Madona, à direita, tem uma presença extraordinária. O braço estendido, com a mão ligeiramente apoiada, introduz a melodia visual do pesado drapeado da saia, cujas largas pregas, caindo em ondulações cadenciadas, cobrem a cadeira de braço e ocupam toda extensão da área baixa do lado direito. Contraposta aos grandes planos horizontais da paisagem e às densas massas que configuram a arquitetura e a própria Madona e o anjo, encontramos uma diagonal ascendente. É uma linha que, por ser invisível, acentua a corporeidade do mundo: a linha do olhar trocado entre o anjo e a Virgem. Uma linha transcendental, se diria.

PIETER BRUEGHEL (1525-1569) – CAÇADORES NA NEVE (ilustração nº 11)

Uma imagem de inverno: os caçadores com seus cachorros voltam à aldeia, que se estende por um vale entre montanhas. As mulheres acendem fogueiras, as crianças patinam no gelo, os corvos voam e pousam nos galhos desfolhados das árvores. A composição é de uma clareza maravilhosa. Todas as linhas de visão transcorrem em diagonais, guiando-nos através de espaços fundos, alinhados também na diagonal. No fluir do movimento visual surgem ênfases, cortes, intervalos, maiores, menores, grandes, mínimos: árvores, janelas, portas, figuras humanas, os galhos, o lago. Entramos na imagem pelo alto à esquerda, praticamente deslizando pelos telhados abaixo até encontrarmos o grupo de caçadores. Em seguida, num encadeamento de linhas que sobem em direção oposta, atravessamos o vale numa lenta e majestosa diagonal ascendente, para no canto alto direito avistarmos os últimos picos de montanhas nevadas. Retornamos acompanhando o vôo dos corvos, entrando novamente na aldeia, passando por uma multitude de caminhos, por casas, árvores, crianças, cada detalhe um encantamento. Que justeza em tudo!

VINCENT VAN GOGH – NOITE ESTRELADA (ilustração nº 12)

Outra vez o assunto é uma aldeia. Mas o conteúdo expressivo é outro. Enquanto os homens dormem, o universo inteiro se move. Vemos um pequeno núcleo de casebres quase que espremidos na parte inferior direita do quadro. O resto do espaço é tomado por grandes espirais, círculos, curvas, movimentos ondulantes de estrelas, sóis, luas e a silhueta de árvores e montanhas. Entramos no quadro por uma das grandes espirais, mas paramos logo em seguida. Há um contraste visual muito forte, uma árvore vertical, escura, densa, que mais parece uma tocha que uma árvore e que termina numa ponta sinuosa. Na posição e na escala que tem, estendendo-se da terra até os céus, a árvore é um obstáculo visual que somos obrigados a vencer antes de podermos prosseguir em nosso caminho. Compreendemos então que se trata de uma introdução altamente dramática, significativa para o conteúdo expressivo de conflitos e tensões que marca a obra de Van Gogh.

MONDRIAN – COMPOSIÇÃO, 1921 (ilustração nº 58)

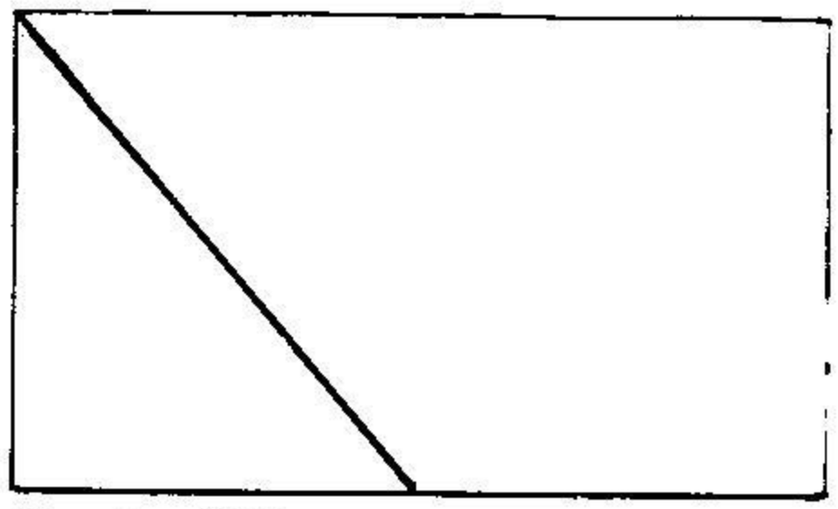
Mais uma vez o quadro de Mondrian. A área vermelha, que ao ser virada para baixo tende a se desagregar e a deslizar para fora da composição, na posição correta do quadro, além de se tornar mais leve por estar no *alto* do *lado esquerdo*, representa uma espécie de introdução. As outras superfícies menores, brancas ou de cor, são vistas como variações do próprio plano pictórico. Há ainda outros relacionamentos espaciais importantes, mas vamos descobri-los aos poucos.

Voltando ao nosso tema inicial, repeti que, embora vazio, o plano retangular é percebido como uma *forma estruturada*, a partir das margens que nos orientam e nos fazem intuir a estrutura interna, no próprio ato da percepção (desenho nº 25).

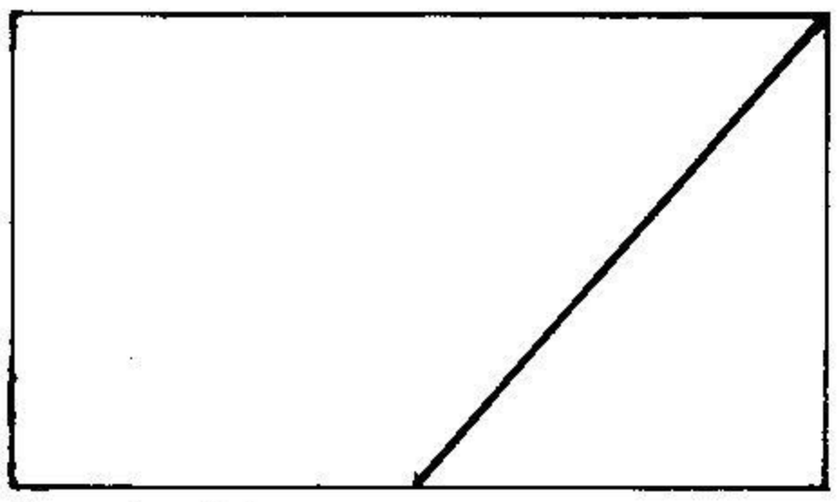
Devemos ampliar agora a noção da estrutura da forma. Na realidade, cada forma possui uma *dupla estrutura espacial.* As duas estruturas ocupam a mesma área física e perfazem a mesma totalidade visual. Coexistem no espaço da forma, mas *não* coincidem nas qualificações (desenho nº 26):

Estrutura geométrica – percebemos centro e eixos centrais fixos (mesmo que implícitos). É sempre uma estrutura de sentido *simétrico,* cujas qualificações estáticas e dinâmicas são iguais de ambos os lados.

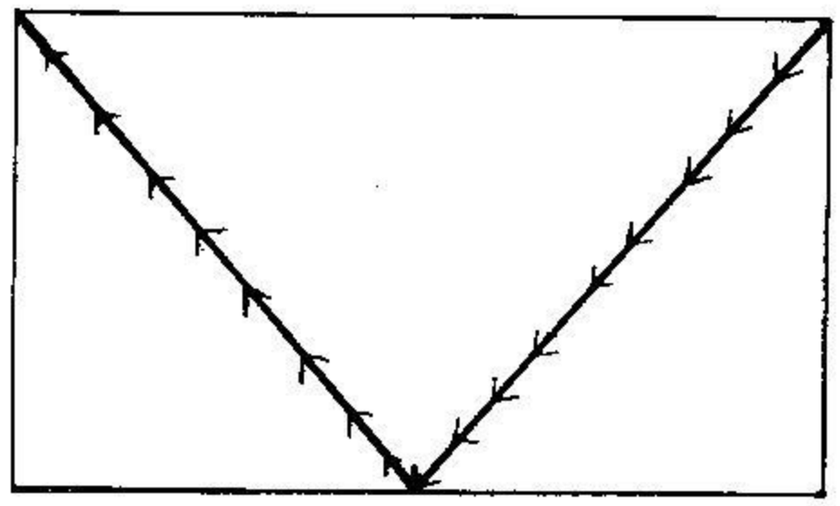
Estrutura visual-perceptiva – percebemos também o centro, mas os eixos centrais são relativos (pelo fato do núcleo perceptivo ter uma



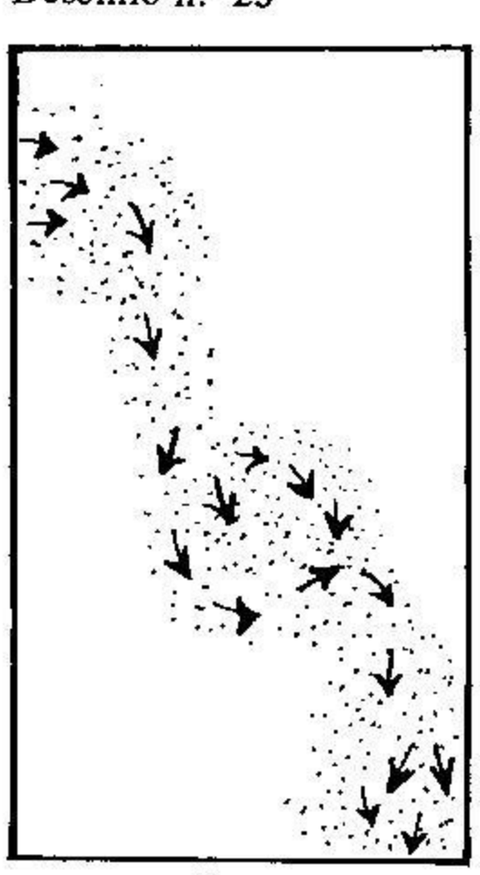
Desenho nº 21



Desenho nº 22

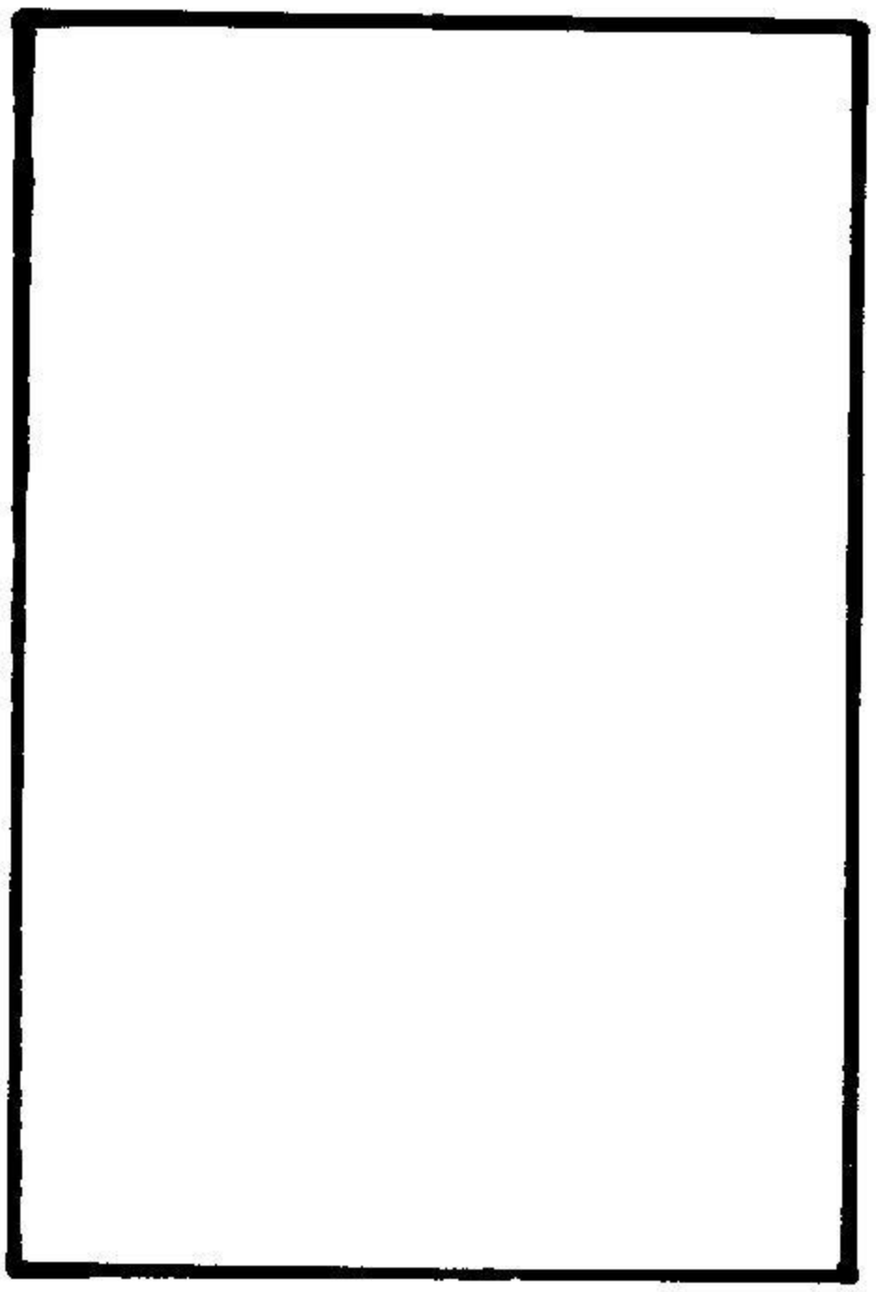


Desenho nº 23

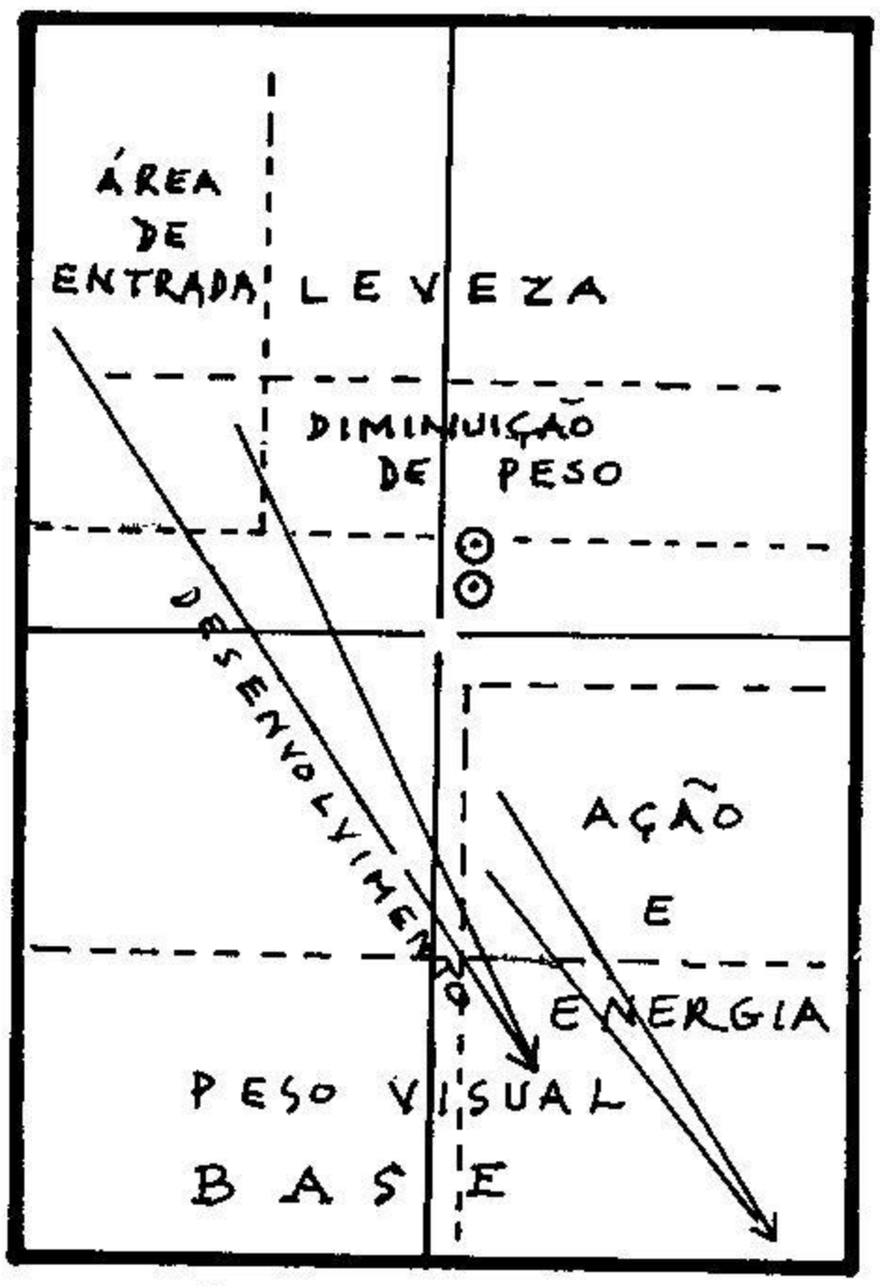


Desenho nº 24A

Desenho nº 24B



Desenho n.º 25



Desenho n.º 26

posição relativa). Essa segunda estrutura é *assimétrica,* cada lado tendo um valor diferente e transmitindo qualificações diversas: o lado esquerdo funciona como *entrada,* dando início a um desenvolvimento formal; o lado de cima confere *leveza;* o lado direito, *ação e energia;* o lado de baixo, *peso visual.* Os dois últimos, em conjunto, sustentam o *clímax* do desenvolvimento formal.

Daí resulta a natureza complexa do equilíbrio numa imagem artística e o fato do espaço configurado na arte poder expressar qualidades de vida:

no contexto geométrico — com o centro indicando a subdivisão do plano em partes justapostas e rigorosamente iguais, vemos o *equilíbrio mecânico* da forma;
no contexto visual-perceptivo — pelas áreas que ocupam no plano, as partes não são iguais, fisicamente até são desiguais; no centro perceptivo, essas partes não-iguais mas *equivalentes* se compensam; assim, sendo de ordem unicamente *funcional,* o *equilíbrio* adquire caráter *orgânico.*

Vamos agora acompanhar a visão do artista em seu trabalho. Defrontando-se com um plano pictórico (tela, papel, parede), ele o compreende como uma forma específica. Determinando múltiplas possibilidades de diferenciação, a estrutura espacial dessa forma (dupla estrutura, como vimos) já apresenta uma série de sugestões a respeito dos valores formais que terão as linhas, cores ou outros elementos visuais que o artista introduzir na composição.

Desde o início, portanto, o artista não encontra um vazio e sim a forma de um espaço. No trabalho, ele irá transformar este espaço — do plano pictórico — para formular a imagem de *seu espaço vivenciado.*

CAPÍTULO V
INTUIÇÃO - ANÁLISES E SÍNTESES

Vim preparada para dar uma aula – sobre a função dos elementos visuais na composição – e acabei improvisando outra.

Retomamos a temática da criação de formas expressivas na arte. O artista parte de um plano pictórico – quer seja uma folha de papel, uma tela, uma parede – sempre uma superfície de duas dimensões, altura e largura. Introduzindo nela elementos visuais, linhas, cores, contrastes de claro/escuro, e em seguida elaborando-os, o artista transformará o espaço inicial – que apenas mostrava as dimensões de superfície – num espaço de dimensões mais ricas e diferenciadas e de maiores tensões. Será a imagem de um espaço expressivo que revelará, através de sua forma final, as experiências do artista e a sua visão de vida.

Nesse processo, os elementos visuais são percebidos como componentes *ativos* da composição. Destacando-se em nossa percepção como se contivessem um potencial energético maior, condensando espaço e diferenciando-o, os elementos parecem ser os agentes causadores da transformação espacial, ao passo que o meio ambiente – fisicamente maior, mais disperso e mais homogêneo – é considerado *passivo*. Parecendo recuar ligeiramente, passa a significar FUNDO, enquanto que o elemento visual passa a ser FIGURA[1]. Posteriormente, é claro, tudo será uma questão de proporções.

Transformando o plano pictórico em espaço expressivo, o artista não anulará o caráter original da superfície. Esta continua tendo uma função relevante, servindo de *referência* visual *constante* para tudo que vá ocorrer dentro de seus limites. As margens e a superfície nos permitem avaliar as novas dimensões em que o espaço foi articulado pelo artista a fim da imagem tornar-se portadora das qualidades da experiência vivida[2].

Eu estava, assim, introduzindo meu tema principal da aula, quando um dos participantes do grupo, um operário de meia-idade, me perguntou se os artistas sabiam de tudo isso.

[1] A área que tem a função de FUNDO não só parece recuar em nossa percepção, como também recebe menos atenção; nessa relação de FIGURA-FUNDO – que pode modificar-se a todo instante – a atenção maior é sempre concentrada na FIGURA.

[2] Essa aula continua no capítulo VI.

– Acho que sim – respondi.

– Mas tinham tudo isso na cabeça?

– Sim e não – expliquei – os artistas o sabem e a melhor prova disso está no que fazem. Por outro lado, não têm que necessariamente saber expressá-lo em palavras, basta fazer.

– Como então a senhora sabe em palavras?

Respondi que talvez fosse uma questão de personalidade. Que em mim há uma mistura de artista e de intelectual; além da arte o mundo de idéias me fascina, eu gosto de ler e estudar. Também tenho uma certa capacidade verbal, que me permite traduzir conhecimentos e comunicá-los por meio de palavras. Posso ser, então, uma boa professora. Teria a vantagem de, ao ensinar, poder abordar os problemas a partir de uma visão interna da arte, baseada na prática de técnicas e, sobretudo, na experiência concreta da criação artística, conhecimentos estes de que dificilmente dispõem um historiador ou um crítico de arte. Mas como artista eu não preciso de palavras. De fato, ao trabalhar, nem uso palavras, penso diretamente em termos de forma, imaginando cores, linhas, contrastes, transparências e todo um desdobramento formal.

– E nós – insistiu o operário – para entendermos a arte, teríamos que sabê-lo em palavras?

– Não, absolutamente – respondi – nem palavras nem definições. Têm, isso sim, que poder sentir. Talvez sintam de modo melhor e mais profundo a partir das informações que eu tenho a dar. Mas, mesmo no que se refere às informações, não se preocupem. De minha experiência como artista e professora, eu me dou conta de que, de qualquer maneira, cada um há de se lembrar apenas daquilo de que interiormente necessita. O resto cairá no esquecimento: palavras, idéias, definições, não importa. Cada um de nós aprende o essencial exatamente desta maneira: selecionando aquilo de que precisa.

– Podemos conversar mais sobre o assunto? – perguntou.

– Claro – concordei.

É sempre válido querer saber por que e para que uma coisa é feita. As aulas não visavam fornecer simplesmente certas informações. Visavam enriquecer as pessoas. Achei oportuna a proposta de falar sobre a sensibilidade de cada um, ainda mais sabendo muito bem que é a partir da mobilização interior que se realiza a experiência artística. E, talvez, não só a experiência artística. A meu ver, nada pode ser feito sem paixão.

Poderíamos adiar a aula sobre os elementos visuais e, em vez disso, conversar sobre a compreensão e, especialmente, sobre os processos intuitivos na arte. Comecei explicando que, quando falamos sobre o como e o porquê das formas, estamos empenhados em uma *análise*. Procuramos decompor uma imagem em seus diversos componentes, a fim de reconhecer de que modo o conteúdo expressivo da imagem corresponde às ordenações de seu espaço. Seria como numa aula de anatomia, onde se dissecam os músculos de um corpo para descobrir como funcionavam no organismo vivo. Esse conhecimento teórico pode ser definido em palavras e apreendido intelectualmente. Ele é importante, como todas as informações que nos dão base para podermos comparar e julgar os fenômenos, ampliando a visão geral dos problemas. Mas há uma grande diferença entre a explicação e a apreciação de uma obra de arte. Aí já não se trata de uma análise e sim de uma *síntese*, envolvendo um processo de integração. A síntese abrange a análise e a ultrapassa. São sínteses todos

os atos de compreensão, ou mesmo os atos comuns, aparentemente corriqueiros, da percepção.

A síntese dos conhecimentos é sempre realizada com toda a nossa personalidade. Não é só um registro de informações. O conhecimento que ganhamos é mais do que intelectual, é um conhecimento global das coisas. Interiorizamos de pronto, num relance, vários ângulos de relevância e de coerência de um fenômeno.

Anunciei que iria mostrar um quadro e apontar alguns detalhes: "Tenho certeza" – comentei – "que todos acompanharão não só minhas palavras, como também meus silêncios, hesitações, ênfases, gestos. E, possivelmente, ao mesmo tempo que ouvirem minhas palavras, vão se lembrar de alguma coisa que ocorreu em aulas passadas, ou fora das aulas, talvez alguma reação de cada um frente a determinado fenômeno ou acontecimento – como se sentiu então, o que pensou e imaginou. No ato de compreender, tudo o que temos em termos afetivos, intelectuais, conscientes e inconscientes, associações, emoções, pensamentos, tudo isso se integra num conjunto de noções que se qualificam mutuamente, sem que a pessoa tenha que se dar conta disso. É sempre um novo conhecimento, nosso e também sobre nós."

Eu havia levado um livro sobre Michelangelo (1475-1564). Originalmente, minha intenção tinha sido mostrar o teto da Capela Sistina, principalmente a cena da *Criação de Adão* para exemplificar mais uma vez o fenômeno dos movimentos visuais, nas imagens, encaminharem-se da esquerda para a direita. Aproveitei então o livro para falar sobre a intuição no ato de conhecer, ou seja, sobre a grande diferença entre a análise de dados informativos e a síntese do entendimento. Representam diferentes níveis de conscientização.

MICHELANGELO – A CRIAÇÃO DE ADÃO (ilustração nº 13)

A figura reclinada de Adão se encontra do lado esquerdo, numa curva côncava. Agora já sabemos o porquê da posição de Adão: a curva esquerda nos *introduz* visualmente à imagem. Nós a seguimos e encontramos, do lado direito, numa curva oposta, convexa, a figura dominante do Deus-Criador. Envolto num manto flutuante em forma de concha e abraçado a seres celestes, Deus é visto – inscrito num vigoroso e dinâmico eixo diagonal – acumulando toda força e amparo. Acompanhamos uma linha invisível porém atuante, uma diagonal que ascende da esquerda para a direita, no olhar esperançoso de Adão dirigido à face de Deus, e outra diagonal paralela formada pelos braços de Deus e de Adão. Carregado de energia e vontade, o braço de Deus está estendido num gesto tenso e decidido, enquanto o movimento de Adão é mais hesitante, retido, o braço ainda apoiado sobre o joelho da perna dobrada e a mão ligeiramente caída. Quase se tocando com as pontas do dedo indicador, as mãos estão separadas por um pequeno intervalo (ilustração nº 14). Glorioso intervalo! Nessa instantânea interrupção de diagonais e curvas anteriores, a tensão é algo de extraordinário. Estamos praticamente vendo uma chispa de energia divina que passa para a mão de Adão, fazendo com que a figura ainda inerte desse homem lentamente se anime e queira se erguer do chão.

Diagonais, curvas e contracurvas a configurarem o movimento, em fluxos e refluxos, ritmos e tensões. Seguindo as explicações, podemos aprofundar nosso ver. Porém, ainda não constituem a experiência, a compreensão. Essa, cada um a faz por si. E talvez só a faça, inteira e integralmente, diante da obra original. É indispensável sentir o impacto direto da forma expressiva, nos exatos termos em que foi concebida pelo artista, e articulada dentro do espaço concreto e na escala original. Compreenderemos então como é possível que a ordenação dessa imagem, junto às

outras, transforme o teto de uma simples capela num universo grandioso, numa visão de espaços e tempos cósmicos, a uma só vez necessários e éticos, carregados da plenitude do ser.

Em nossa aula, teríamos que nos contentar com a reprodução de um detalhe do teto. Ao ampliá-lo em nossa imaginação, talvez fosse possível entrever algo de essencial da obra. Compreendendo-o, cada um passaria a compreender algo sobre si mesmo. A autenticidade que sentimos ao contemplar formas expressivas é tão grande que extrapola para outras situações de vida, outras áreas de conhecimento. Experiência real de vida, ela repercute imediatamente em tudo o que já sabíamos, requalificando-o em novas dimensões e iluminando tudo o que venhamos a saber daí para frente. Captamos alguma coisa que já existia em nós, alguma coisa que, por breve que seja o instante, torna-se uma revelação e nos transforma. Diante de obras de arte como as imagens de Michelangelo, este "alguma coisa nossa" recebe uma forma concreta, identificando-se nas imagens, que podem de agora em diante ser assumidas por nós como que nos pertencendo. Por isso, o nosso sentimento diante de grandes obras de arte não é só o de admiração pela maestria técnica. É também um sentimento de profunda gratidão. O conhecimento que ganhamos entreabre novas possibilidades nossas, revelando-nos potencialidades de nós mesmos.

Não há a menor necessidade de encontrarmos palavras para este tipo de compreensão. Sabemos, temos inteira certeza disso, que algo se acrescentou e se desdobrou em nós. Nós crescemos e nos enriquecemos.

Era isto o que importava em nossas aulas: poder compreender. Ninguém precisava memorizar conceitos ou palavras, mas seria ótimo se chegasse a compreender. Cada um dentro de si mesmo.

– Gostaria de lhes fazer uma pergunta – prossegui – para orientação minha: houve, até agora, alguma dificuldade em acompanhar os exemplos que mostrei, as comparações que fiz, as explicações que dei?

– Não – respondeu-me um rapaz – não foi difícil. Essas coisas, parece que nós já as sabíamos.

– É assim mesmo – confirmei. – A arte diz coisas que muitas vezes as pessoas não sabem que já as sabem.

Mas, "se já sabiam das coisas", é porque foram intuídas. Vejamos então o papel que desempenha a intuição em nosso saber. A intuição é uma faculdade misteriosa. Em depoimentos de artistas e cientistas sobre o ato de criar, todos são unânimes em afirmar o mesmo: as idéias ou as noções decisivas lhes vieram intuitivamente. Todos sentiam, às vezes em momentos dos mais imprevistos, que estavam se aproximando de uma solução certa, mas não podiam explicar qual fora o raciocínio que os guiou. Com efeito, os caminhos intuitivos não são inteiramente racionais. Mas, para não haver nenhum mal-entendido: tampouco são irracionais, pois, em todos os momentos do conhecimento, o ser humano continua um ser consciente. A intuição jamais dispensa a razão. Apenas esta não existe isolada, como que num compartimento estanque. Mobilizando a uma só vez todo o manancial de inteligência e sensibilidade das pessoas, seu potencial de associações e imaginação e suas necessidades interiores, os processos intuitivos informam o próprio modo de conhecer, pois interligam a experiência afetiva do indivíduo às suas indagações intelectuais.

Intuir: questionar, indagar, apreender e avaliar o real das coisas, intuitivamente, é um caminho de conhecimento *típico do homem*. Caminho dos mais criativos, representa sempre um modo dinâmico, um contínuo sair-de-si em busca de conteúdos significativos – a partir de determinadas intenções – *para poder agir*. A própria percepção é, fundamentalmente,

um constante intuir. Nunca mecânico ou passivo, é um diálogo com a natureza, uma participação ativa no meio ambiente. Sobretudo permite ao ser humano reorientar-se e agir diante de situações novas, inesperadas, que subitamente venham a ocorrer. Intuindo com tudo o que sabe e que sente, *o homem torna-se capaz de criar*[3].

O que vamos reencontrar na intuição é o caráter formal, não-verbal, de um processo de avaliação. Ao intuir as coisas, relacionando-as e procurando reconhecer certos significados, não fazemos uso de palavras e sim de configurações[4]. Por isso, talvez, os cientistas não soubessem explicar como chegaram às suas descobertas. Indaga-se através de formas. Embora as linguagens sejam outras e os problemas também, sempre específicos de acordo com a matéria examinada e suas próprias vias de desdobramento, as ciências e as artes se unem, pois os caminhos de descoberta e criação — intuitivos sempre — são essencialmente caminhos de ordenação de formas[5].

Retornamos, desse modo, à colocação feita no início de nossa aula. Há artistas que não saberiam falar a respeito da arte, e excelentes artistas. O que têm a dizer, dizem em suas obras. O que, então, deve "saber" o artista quando pinta? E, conseqüentemente, o que o espectador precisa "saber"?

A imagem é sempre uma forma estruturada. Nela se condensa toda uma gama de pensamentos, emoções e valores. Entretanto, por parte do artista que os formula, esses valores e pensamentos raramente ocorrem verbalizados, isto é, o artista sequer precisa trazê-los primeiro ao nível de palavras, para em seguida traduzi-los ao nível da forma. Ele pensa diretamente nos termos de sua linguagem visual, ou seja, ele pensa em cores, linhas, ritmos, proporções. Nem ele precisaria lembrar-se de regras que aprendeu. Ao contrário, quase se diria que, a fim de poder criar espontaneamente, o artista teria que "poder esquecer" todas as regras. É claro que ele não vai esquecer nenhum conhecimento real que tenha, nem quaisquer das experiências que constituam sua bagagem de vida. Mas ele teria que permitir que todas essas noções, as informações, os conhecimentos e as experiências, se sedimentassem no íntimo de seu ser em alguma região profunda, onde então se entrelaçariam com seu potencial de afetividade e com seus valores. Lá, em regiões não-verbais, se fundem num *sentimento de vida*. E de lá o artista retira livremente, espontaneamente, portanto *intuitivamente*, aquilo de que necessita para seu trabalho.

[3] Por isso os processos *intuitivos* não devem ser confundidos com processos *instintivos*, geneticamente determinados e fixados a certas situações ambientais do organismo.

[4] Num depoimento, Einstein declara: "As palavras, ou a língua escrita ou falada, parecem não ter função alguma no mecanismo do meu pensamento. As entidades psíquicas, servindo como elementos no meu pensamento, são certos signos e imagens mais ou menos claras, que podem ser reproduzidas e combinadas intencionalmente (*voluntarily*). Naturalmente, há certa conexão entre tais elementos e conceitos lógicos relevantes. É claro, também, que o desejo de alcançar conceitos logicamente interligados constitui a base emocional desse jogo bastante livre (*rather vague play*) com os elementos acima mencionados. Contudo, do ponto de vista psicológico, esses jogos combinatórios parecem constituir o aspecto essencial do meu pensamento produtivo — antes que surja alguma ligação com construções lógicas verbais, ou outra espécie de signos que possam ser comunicados a outros."
Brewster Ghiselin, *The Creative Process*, Mentor Books, New York, 1952, p. 43 — Carta escrita por Einstein a Jacques Hadamard, respondendo a um questionário para *L'Enseignement Mathematique*.

[5] Naturalmente, a ordenação intuitiva também se estende às palavras. Seria o caso da poesia, literatura, filosofia, de pesquisas semânticas ou outras que lidem com palavras e pensamentos. Sempre, porém, as palavras e os pensamentos teriam que ser *formados*, interligados, relacionados e ordenados de determinada maneira, a fim de poderem surgir como *forma expressiva de um conhecimento*.

Então o artista poderá criar sua obra não apenas em alguns momentos extraordinários, da chamada inspiração. Suas formas serão expressivas para sua visão interior, que determinará para ele aquilo que estará *certo* ou *errado* no trabalho, pois o artista dispõe de uma bússola, a sensibilidade. Obviamente, a bússola é ele mesmo, é toda a sua personalidade, seu modo de ser e sentir a vida. As avaliações que então o artista for capaz de formular – inclusive de crítica a seu próprio trabalho – serão sínteses, integrando todos os seus conhecimentos e suas experiências.

Quando apreciamos uma obra de arte, seguimos o mesmo rumo. Tampouco nós, ao recriarmos a obra mentalmente, precisamos dar palavras às emoções ou idéias que são evocadas pela imagem. Mesmo assim entendemos, sem uma palavra, que alguma coisa nos está sendo transmitida, às vezes alguma coisa que queremos escutar com muita atenção. Diante das obras de arte fazemos nossas sínteses. São atos de compreensão que cada um faz dentro de si e com sua própria bússola, de acordo com a personalidade de cada um.

– Quer dizer então – perguntou um dos rapazes – que cada um pode entender a arte a seu modo? É isso?

– Sim – respondi – dentro daquilo que a obra propõe, pode.

– Mas aí vale tudo? Basta olhar e já entendeu?

– Não – respondi – não basta olhar, é preciso ver.

– Então tem que aprender a ver?

– É, e para isso estamos aqui, para aprender, ou melhor, para reaprender.

– Mas qualquer criança já não vê? – insistiu o rapaz.

– Precisamente – confirmei. – Penso que, quando éramos crianças, sabíamos ver, ou, pelo menos, queríamos saber. Tínhamos a curiosidade à flor da pele. Todas as crianças a têm. Brincando, estão experimentando e descobrindo o mundo, os materiais e os objetos que existem, as posições em que existem, em que posições poderiam ser colocados, o que de possível se poderia fazer, ou talvez até de impossível. As crianças às vezes são "impossíveis" na sua curiosidade. Mas – e repare se não é assim – nessa abertura diante das coisas, o crescente discernimento que é o desenvolvimento sensível de nossa inteligência, e tudo aquilo que completaria o entendimento de nós mesmos, está sendo desestimulado pela educação que recebemos. Não me refiro à instrução na escola, que pode ser boa ou má. Refiro-me à *educação* no sentido mais amplo, à formação de nossa mente pelo mundo sensível em nossa volta: pelas formas de trabalho, pelas formas de diversão e lazer – hoje, a própria cultura parece reduzida a mero momento de lazer – pelos meios de comunicação e pelas palavras e imagens utilizadas, pelas ruas que atravessamos todos os dias, as casas em que moramos, as lojas em que compramos e os próprios objetos que devemos comprar. Aí, tudo é de tal modo ofensivo à sensibilidade, de tamanho desrespeito ao material, o que, em si, nada mais é do que desrespeito ao próprio ser humano, que é espantoso as pessoas não o perceberem. Sim, é preciso reaprender.

Dirigi-me novamente ao rapaz:

– Você saberia distinguir entre uma linha desenhada a pena e um traço de pincel?

– Claro que sim! – respondeu.

– Olhe que não é tão claro assim. Mostre um desenho a amigos seus e observe quantos conseguirão distinguir. Ficará surpreendido com a cegueira diante de coisas tão óbvias.

– É, talvez a senhora tenha razão. Mas eu sei distinguir. Sabe por quê? Quando eu era menino, desenhava e pintava. No Sul de Minas, onde morávamos, tinha um velhinho perto de casa que fazia figuras de barro, homens e mulheres andando, mas o que mais gostava era fazer bois, com pintas e listas de todos os tamanhos. Sempre que podia, eu ia na casa dele e olhava a pintura. Então ele me deixava pintar os riscos mais finos e os pontinhos, porque ele não tinha mais segurança no traço. Acho que eu tenho queda para o desenho. Já meus filhos não querem saber.

Nessa fábrica, muitas das operações de trabalho eram semi-automáticas e em alguns setores se manuseavam diretamente os objetos em produção. Os operários ainda possuíam uma atitude basicamente artesanal. Ainda conheciam a finalidade e o resultado de sua intervenção pessoal no produto, e tinham uma idéia geral a respeito das transformações materiais que se davam nas várias etapas de produção. Esse fato constituiu um dado positivo. Na falta de conhecimentos gerais, permitiu-lhes acompanhar as propostas artísticas e, como artesãos, compreender a lógica expressiva de transformações da matéria[6].

Ao apreciarmos uma obra de arte, procuramos entender o seu conteúdo expressivo a partir da forma global da imagem. Como vimos, essa forma de espaço, forma estruturada, é um dado objetivo para todos. É ela que conterá os possíveis significados da obra e, também, o leque de possíveis interpretações que serão dadas, de acordo com a personalidade e a experiência de vida de cada um. Resolvi apresentar um quadro de Portinari da fase expressionista. O tema do quadro dizia muito respeito à vida dos operários.

CANDIDO PORTINARI (1903-1962)–LAVADEIRAS (ilustração nº 15)

Um dos operários, um jovem, logo se pronunciou: não gostou do quadro. Achou-o feio, as mãos das lavadeiras grandes demais, a criança, entre as duas mulheres, raquítica, tudo muito triste.

– De fato – concordei – o quadro não é alegre. Mas a realidade de vida das lavadeiras tampouco é alegre. E precisamente nessa fase de sua obra, Portinari queria focalizar o clima angustiante das populações pobres. Uma triste realidade.

– Mas as mãos são exageradas demais – insistiu o jovem – até parecem maiores do que a cabeça!

[6] É preciso reconhecer a existência de um grave problema atual: a perda de sensibilidade nas pessoas. É verdade que o problema não é só nosso. Pode ser observado no mundo inteiro, quase que em função direta da produção *industrial*, agravando-se pela mentalidade da sociedade moderna de consumo.
As condições de produtividade social se caracterizam mais e mais por *tarefas mecânicas* e *fragmentárias*, exigindo uma concentração obsessiva em poucos atos e gestos sempre recorrentes, por horas a fio apertando botões e parafusos, preenchendo formulários e talões, compilando, registrando, interpretando listas, relatórios, gráficos, ou outras tarefas igualmente cansativas porque *desprovidas de qualquer senso de totalidade*. Transformando-se numa minúscula peça de uma vasta engrenagem que desconhece, e sem meios de identificação interior, o indivíduo perde o sentido do próprio agir. Seu trabalho torna-se um agir indiferente, com materiais indiferentes, diante de um processo global igualmente indiferente. E, sem possibilidades de vincular-se afetivamente ao fazer, ele *deixa de criar.*
Sem querer voltar atrás na história ou ignorar as contribuições da industrialização para elevar o padrão de vida da humanidade, cabe avalir – e questionar – as conseqüências de esmagamento da individualidade e de dessensibilização. Se estas forem compreendidas como conseqüências inevitáveis, inerentes ao próprio processo produtivo, *a sociedade teria de encontrar meios de compensá-las através de novas formas de realização criativa, abertas ao indivíduo.* Quando colocadas simplesmente como o preço a pagar pelo progresso, tornam questionável o próprio progresso.

Bem observado. Expliquei que se o tamanho das mãos era exagerado, Portinari o fez de propósito, pois não só conhecia as proporções anatômicas do corpo, como sabia desenhá-las muito bem. Em fases estilísticas anteriores, ou em estudos preparativos para os murais, ele desenhava "corretamente" e até de maneira clássica. No fundo, Portinari nunca deixou de ser um artista clássico fora da época.

Nesse quadro, as duas lavadeiras aparecem em posição quase imóvel, solenes na imobilidade, trágicas, com as cabeças abaixadas e o cabelo caído na frente e encobrindo os rostos, sem deixar ver sua expressão facial. Entre elas surge, assustado, o rosto da criança (menino ou menina?) configurando praticamente, e intencionalmente, uma caveira. O sentimento de desolação do quadro, e também a grande compaixão, é sustentado pelas cores baixas, tons de terra, cinzas, brancos, e pela ênfase formal dada por Portinari, ao transferir o peso visual e a dinâmica do quadro para os braços magros das lavadeiras e seus punhos cerrados, enormes, violentos, no gesto de esfregar a roupa.

– Mas é muito feio – repetiu o rapaz – não gosto.

Perguntei a seus companheiros o que achavam do quadro. A maioria compartilhava da opinião do jovem. Menos hostis talvez, mas não gostavam. Havia alguns poucos, porém, entre eles o operário mais idoso que iniciara a conversa de nossa aula, cujas opiniões eram outras. Ou, pelo menos, colocavam outro tipo de qualificação. Diziam:

– O quadro é feio, sim, mas por que o quadro não pode ser feio também, se o artista sentia assim e o que queria mostrar? A pobreza é feia. O quadro pode ser feio, mas pode ser bom.

– Mas quem poria um quadro desses na parede? Não dá nem gosto de olhar.

– Evidente que não é para dar prazer.

– Então, qual a vantagem de pintar um quadro assim?

Intervim na discussão, mostrando ao grupo que havia dois problemas misturados, a serem analisados separadamente. Um, era a questão do *gosto.* O outro, a questão de *critérios de valor.*

O gosto de uma pessoa realmente não se discute. Todo mundo tem pleno direito de gostar daquilo que gosta e não precisa explicar ou se justificar. Gosta porque gosta, simplesmente. É questão de afinidades, de simpatias. É como querer bem a alguém, sentir-se atraído por uma pessoa. Não há necessidade de racionalizar, nem seria possível, pois entram fatores íntimos, afetivos, alheios à racionalização. É assim também com a arte. (Aliás, só se deveria querer ter um quadro ou uma obra de arte, colocá-la na parede e olhar para ela todos os dias, *por gostar dela*. É a única motivação legítima para alguém se relacionar com a arte.)

Mas se o gosto condiciona o convívio de cada um com obras de arte, não constitui, em si, critério de avaliação da obra. Necessariamente, o gosto é uma reação individual e subjetiva. Já os critérios de avaliação devem ser objetivos, abrangendo qualidades válidas para todos. Tais *critérios* são os *próprios princípios de linguagem artística*, exatamente a temática de nosso curso.

Perguntei então se, além do aspecto de "feio" e "bonito", não haveria outras considerações, qualificações que evidenciassem a validez de uma obra de arte. Por exemplo, um quadro que tem como assunto a Crucificação, mostrando a figura de Cristo morto, todo deformado e pregado na cruz, seria um quadro feio ou bonito? Daria prazer ou desprazer? Ou isso nem vem ao caso, porque jamais nos ocorreria olhar o quadro desse ponto de vista?

Antes de mais nada, a expressão do quadro tem que ser *verdadeira, autêntica*. A autenticidade da expressão é fundamental. Ela se revela simultaneamente como forma e conteúdo da obra. Uma obra pode ser bonita e até decorativa, mas se ela não for verdadeira, se lhe faltarem qualidades expressivas, somente o bonito acabará nos incomodando como algo externo, falso. Para ser verdadeira, a beleza precisaria ser incorporada como qualidade intrínseca à estrutura da obra, à harmonia de seu equilíbrio. E para que isso aconteça, teria que ser inerente à própria visão de mundo da qual resultou a forma da obra. Em outras palavras, o *belo* teria que ser sentido, vivido pelo artista como um modo essencial de *compreender* a própria *vida*. Assim poderia tornar-se, natural e espontaneamente, expressão autêntica de um quadro, conteúdo a ser reinterpretado e revivido pelo espectador da obra.

Mas também o sofrimento e as terríveis precariedades da vida podem constituir uma experiência profunda, sentida e vivida pelo artista, e tornar-se expressão. Talvez nem sempre exista em nós a disposição de ver e ouvir esse tipo de revelação. Às vezes, porém, até ganhamos coragem ao aprender a vivência do sofrimento. É quando encontramos um artista à altura dessa experiência, capaz de olhar-se e fazer face ao desespero, de reconhecê-lo como parte da vida e aceitá-lo, capaz ainda de continuar a viver, a crescer e a criar. Teria que ser um grande artista e um grande homem – o que é uma das combinações mais raras e mais nobres que existem no mundo. Quando isto ocorre, é motivo de orgulho para a humanidade toda poder irmanar-se com um ser tão extraordinário. Acontece então algo de milagroso. Ao vermos suas obras, saímos estranhamente consolados, fortalecidos até. Por um momento, o reconhecimento da dor e sua ulterior aceitação também se tornam parte de nossas potencialidades. Há, ao lado de um Leonardo da Vinci e de Michelangelo, outros artistas de igual envergadura, e eu iria mostrá-los ainda, como Rembrandt, Vermeer e Goya, só para citar alguns.

Voltando ao quadro de Portinari, uma coisa importante ficou comprovada: conquanto divergissem bastante as opiniões entre as pessoas presentes – e não se discutia a validez das opiniões – cada um, ao interpretar à sua maneira o quadro, partiu de uma mesma base, do mesmo conteúdo expressivo. Não houve equívoco, ninguém compreendeu erradamente. Ninguém, por exemplo, achou que o quadro das lavadeiras pudesse expressar alegria de vida, ou divertimento, ou prazer sensual. Tão evidente é o conteúdo de sofrimento e miséria que, gostando ou detestando a mensagem, não houve quem duvidasse do sentido básico deste quadro.

Quer dizer, ao elaborarmos o conteúdo de uma obra, interpretamos subjetivamente o feixe de seus possíveis significados. Esse feixe, porém, não é subjetivo, é um dado objetivo, dado igual para todos nós (exatamente o que nos permite não confundir o conteúdo do quadro) ancorado na estrutura formal da obra.

Há aqui um ponto a ser retomado de aulas anteriores e examinado à luz dos novos conhecimentos: a forma, ou seja, a ordenação formal que é dada a uma obra, deve ser entendida como única maneira possível de se *objetivar* uma experiência subjetiva. Os pensamentos e as emoções de Portinari só podem ter sido subjetivos. Ele pensou, sentiu e agiu como indivíduo que foi, individualmente, subjetivamente. Mas, através da forma, ele conseguiu fixar a experiência pessoal e estabelecer um modo objetivo de transmiti-la a outros. Objetivada, a *forma* é sempre *expressão e comunicação* ao mesmo tempo. É ela que incorpora os critérios de avaliação artística.

Portinari encontrou essa forma, a um só tempo expressiva e objetiva,

intuitivamente. No ato mesmo de pintar o quadro, ao escolher as cores ou as linhas, ou qualquer outro detalhe que entrasse na composição, ele recolheu de alguma região não-consciente os sentimentos, as idéias e os valores que tinha. Ao mesmo tempo, a experiência de vida foi integrada aos conhecimentos artesanais adquiridos nos muitos anos em que lidou com técnicas de pintura e desenho, e também à lembrança de obras, obras dele mesmo e de outros artistas que conheceu. Nada disso Portinari precisava analisar ou pôr em palavras. Nem saber como suas experiências iriam corresponder às formas visuais, nem como alcançaria o equilíbrio de sua composição. Ele deve ter julgado o que produzia na tela, simplesmente como qualquer artista julga, em termos de "certo" ou "errado". A obra não resultou de uma análise, e sim, intuitivamente, de uma *síntese* de tudo o que Portinari viveu.

Ao olharmos o quadro, nós também procedemos de modo intuitivo. E, ao compreendermos, fazemos as nossas sínteses. Por exemplo, intuímos a atitude interior humanista de Portinari, que o fez falar das lavadeiras nos termos em que ele as apresenta, sem pormenores exóticos e sem falsas virtudes. Há, nesse quadro, um depoimento emocional muito incisivo, tanto que Portinari eleva a situação particular das lavadeiras a um plano mais universal, de sofrimento humano. Se formos capazes de compreender assim, essa compreensão do artista se estenderá a nós também. Quer dizer, incorporamos as qualidades expressivas que descobrimos nas formas, pois, no conhecimento de uma realidade, as coerências e os significados que entendemos são sempre coerências e significados seletivos nossos. Foram elaborados a partir do que já conhecíamos e do que queríamos conhecer. Daquilo que precisamos conhecer a fim de podermos viver melhor, mais conscientes de nós mesmos.

Aqui talvez seja oportuno um comentário sobre a atitude dos operários, de estranheza e distanciamento, até de hostilidade, diante do quadro de Portinari. Nos meses em que dei esse curso, pude confirmar que, em termos de sensibilidade e discernimento, o grupo de operários era igual a qualquer outro grupo adulto. Havia a mesma porcentagem de pessoas mais sensíveis e interessadas e de pessoas menos sensíveis. A verdade é que, em relação a outros grupos, estudantes e professores, por exemplo, os operários tinham menos conhecimentos. Mas, em compensação, tinham menos preconceitos. Ou, como nesse caso, tinham outros preconceitos.

A situação caracterizada no quadro de Portinari provavelmente os incomodou muito, talvez os chocasse pelo reconhecimento imediato de sua própria realidade de vida, o que tornava impossível aceitar esse tipo de assunto como tema de uma "obra de arte". Ainda assim, alguns do grupo foram capazes de fazê-lo.

Parte III
Elementos Visuais

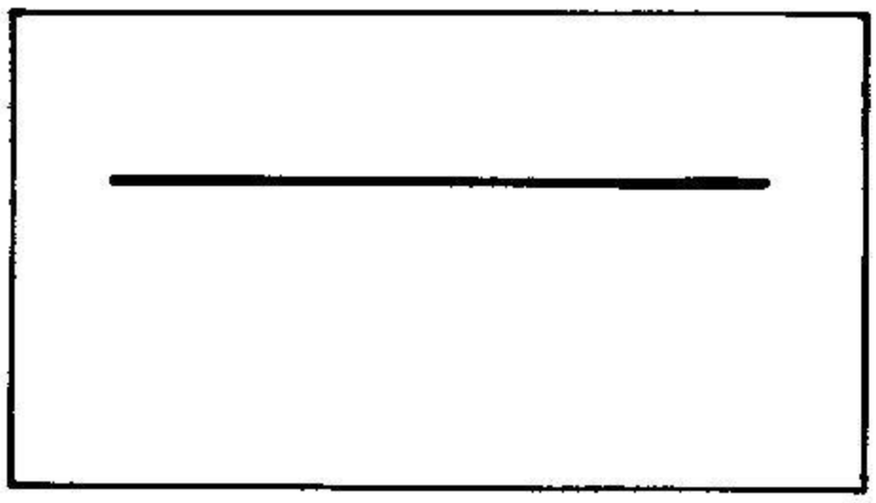
CAPÍTULO VI
LINHA

Há um dado deveras surpreendente! Se fôssemos perguntar de quantos vocábulos se constitui a linguagem visual, de quantos elementos expressivos, a resposta seria: de cinco. São cinco apenas: a linha, a superfície, o volume, a luz e a cor. Com tão poucos elementos, e nem sempre reunidos, formulam-se todas as obras de arte, na imensa variedade de técnicas e estilos.

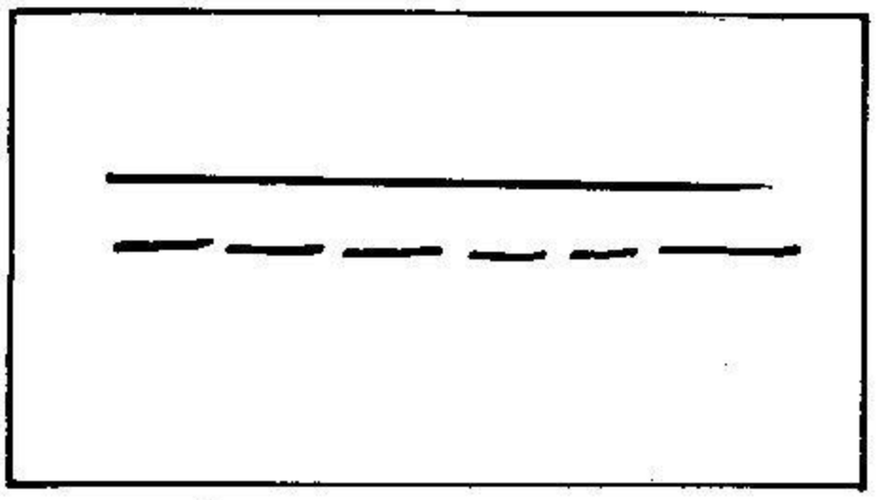
Comparamos, para melhor explicar, e sempre subentendendo-se as limitações que existem em tal procedimento. Assim, se a comparação de palavras com elementos visuais pode nos ajudar a imaginar a maneira como eles se organizam em conjuntos maiores – palavras-frases ou então elementos-imagens – cabe frisar que palavras e elementos não são iguais. Ao contrário de palavras, os elementos visuais não têm significados preestabelecidos, nada representam, nada descrevem, nada assinalam, não são símbolos de nada, não definem nada – nada, antes de entrarem num contexto formal. Precisamente por não determinarem nada antes, poderão determinar tanto depois.

A noção ainda não está bem certa, todavia, pois do nada só poderá surgir o nada. É verdade que *os significados* dos elementos visuais *ficam em aberto*, mas deve haver alguma coisa de definível nesses elementos para que possamos reconhecer identidades expressivas diferentes. Se, porém, perguntarmos: o que vem a ser uma linha? a resposta natural virá: uma linha é uma linha (o que pouco esclarece). Seria necessário perguntar: o que *faz* uma linha? E mais especificamente: o que *faz* a linha em termos de *estrutura espacial?* Neste caso, perguntando pela *função espacial* da linha, receberemos uma resposta mais clara, porque, ao participar de uma composição, *cada elemento visual configura o espaço de um modo diferente.* E, ao caracterizarem o espaço, os elementos também se caracterizam.

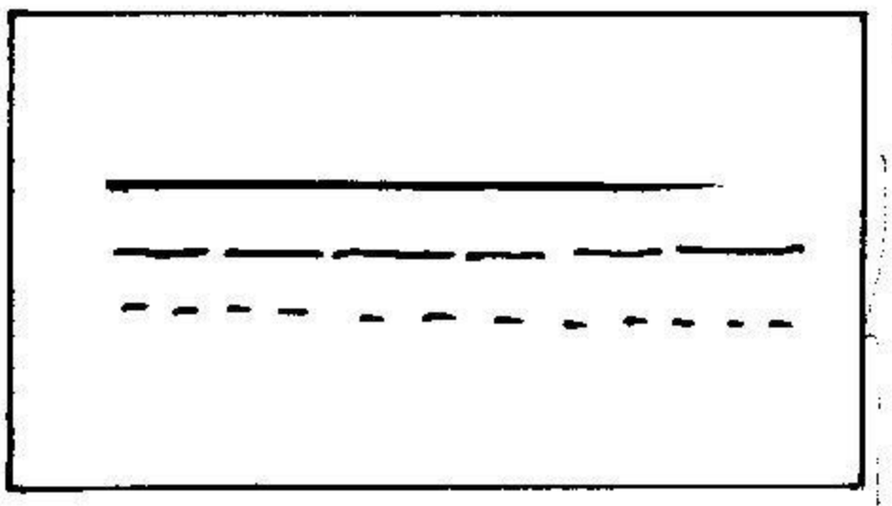
No espaço natural, percebemos sempre três dimensões – altura, largura e profundidade – mais o tempo. Na arte, porém, essa combinação dimensional será variável. Podemos perceber outros esquemas de espaço. Neles



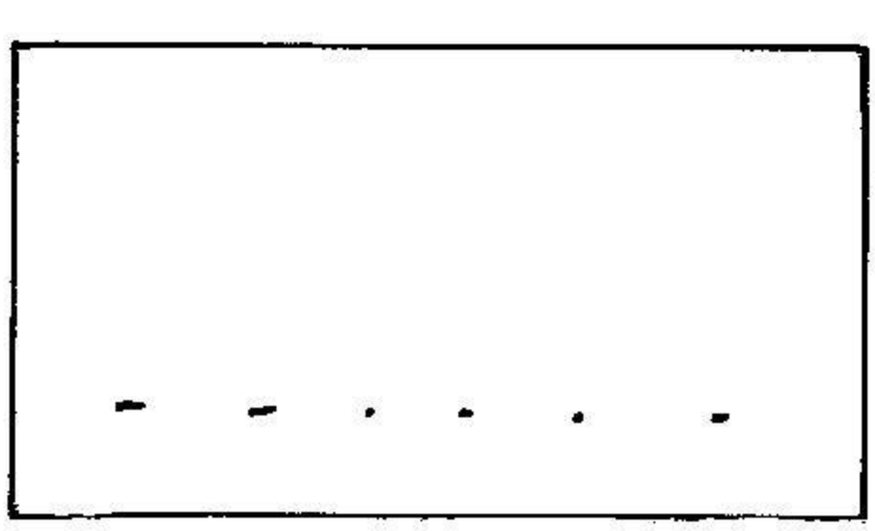
Desenho nº 27



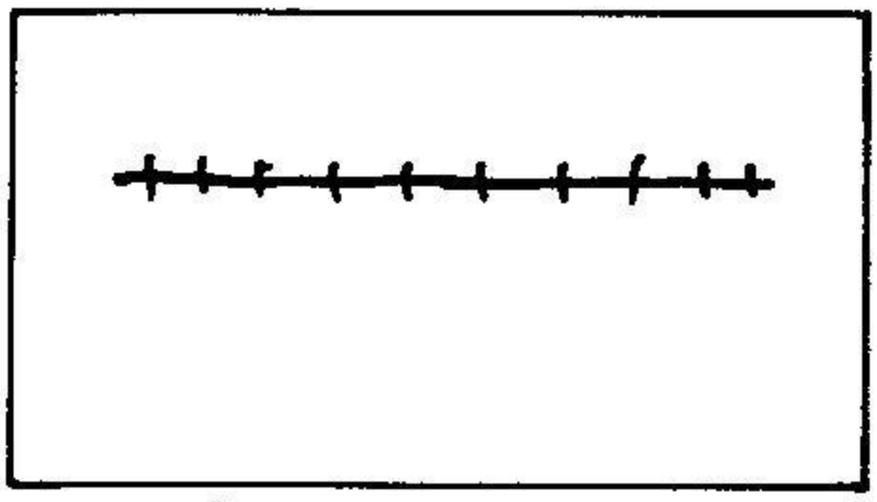
Desenho nº 28



Desenho nº 29



Desenho nº 30



Desenho nº 31

tanto pode variar o número como a combinação das dimensões[1] . Nessas combinações, a imagem do espaço sempre assume formas diferentes. Isso não deve nos surpreender. Lembramos que na arte se revelam espaços vivenciais e não conceitos absolutos do espaço. Por diferentes que sejam, as imagens do espaço na arte não se excluem mutuamente, complementam-se como tantas visões diferentes, de experiências de vida também diferentes. Na arte, são muitos os espaços válidos e possíveis.

Podemos agora reformular a resposta, acrescentando: é pelas *dimensões espaciais* articuladas por cada elemento, na específica organização de um espaço, que se caracterizam os elementos visuais.

No caso da linha: ela vai configurar um espaço linear, de *uma* dimensão. Através dela apreendemos um *espaço direcional*. Recordei que em nossas aulas anteriores havíamos feito várias composições com linhas. Essas linhas funcionavam como setas, dirigindo nossa atenção e dizendo: siga nesta direção ou siga naquela.

Anunciando ao grupo que de novo precisaria de voluntários, pois faríamos outros exercícios, pedi que inicialmente se traçasse uma linha horizontal contínua na parte superior do quadro-negro (desenho nº 27), e comentei: 1º) a única figura de espaço visível é a *extensão linear*; 2º) essa linha é *rápida*, porque nossa vista a percorre de ponta a ponta sem parar; 3º) o movimento visual se dá no espaço *e no tempo*.

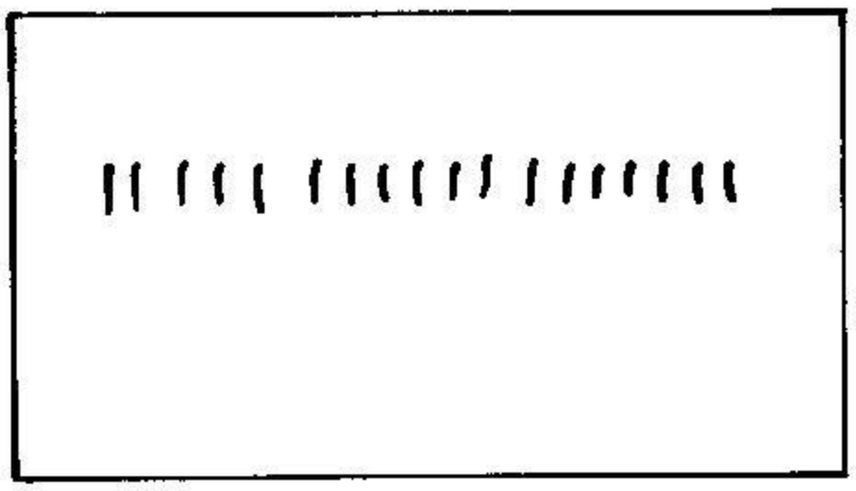
Existem possibilidades de se *modular o movimento* da linha. Podem-se, por exemplo, introduzir *intervalos*. Sugeri que abaixo da linha contínua se desenhasse outra linha, desta vez descontínua, composta de tracinhos horizontais (desenho nº 28). Em seguida, uma terceira linha toda pontilhada (desenho nº 29). Examinando as linhas, não havia dificuldade em observar que os intervalos entre os tracinhos interrompiam o contínuo fluir. E também que, quanto maiores fossem os intervalos em relação aos segmentos lineares, tanto *mais lento* se tornava o percurso. Os *intervalos* funcionam como *pausas* (desenho nº 30).

Desenhando agora outra linha horizontal e cruzando-a com pequenos traços verticais (desenho nº 31), verificamos um efeito similar ao dos intervalos, pois éramos obrigados a parar em cada um dos traços verticais, como se fosse uma pequena barreira a ser transposta. Novamente o curso da linha se tornava mais lento, só que dessa vez a causa era uma mudança de direção, uma *inversão* de horizontal para vertical.

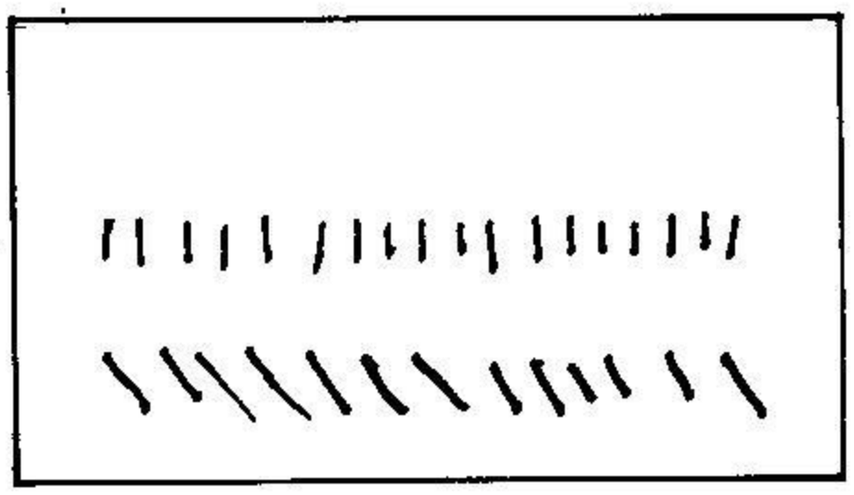
Em cada trecho linear, a linha configura *uma só dimensão espacial*, o que equivale a uma *direção* no espaço. Por isso, a única elaboração formal possível com esse elemento é a mudança de direção, a *inversão direcional*. Horizontal oposta à vertical. Ou, ainda, a mudança de direção pode envolver o modo estático-dinâmico, isto é, podem-se opor horizontais e verticais (que são estáticas) a diagonais e curvas (que são dinâmicas). Seriam sempre inversões.

[1] Não é obrigatório, na arte, o espaço ser representado por três dimensões mais o tempo. Até pelo contrário. Fora do período renascentista, essa combinação específica tem sido pouco comum na arte. Por exemplo, nas épocas anteriores ao Renascimento, em obras medievais e bizantinas, o espaço é bidimensional, plano e verticalmente orientado, sem profundidade tridimensional. Também o espaço impressionista é plano. Nas imagens impressionistas, da atmosfera luminosa, o mesmo valor pictórico e a mesma nitidez são dados aos detalhes que indicariam frente ou fundo. Não há uma orientação espacial para a profundidade. E a partir dos impressionistas, praticamente todas as tendências artísticas dos séculos XIX e XX aboliram a profundidade tridimensional nas imagens.

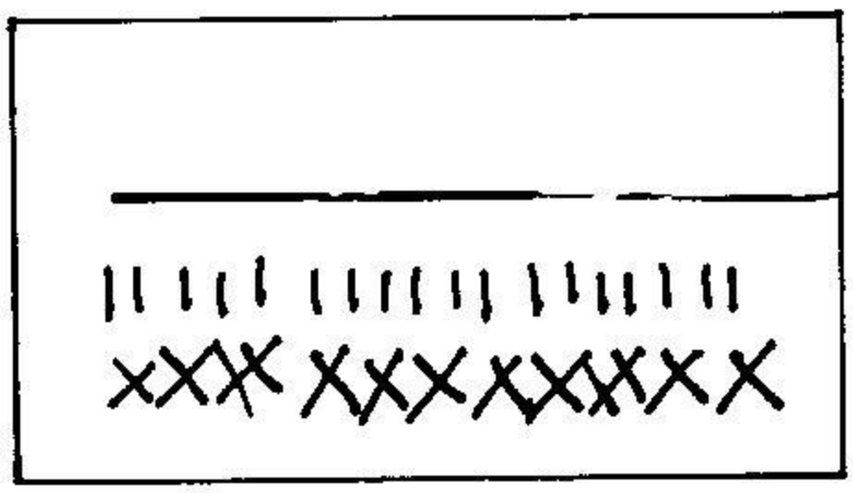
Entrecortada por pequenos traços verticais, a longa linha horizontal se tornou *mais lenta* e *mais pesada*. Chamei a atenção para esse duplo efeito. Pedi então que se desenhasse mais abaixo uma fileira de traços verticais, um atrás do outro, até alcançar a mesma extensão da linha de cima. Teríamos aí uma *seqüência* horizontal, formada, no entanto, por pequenas linhas verticais (desenho nº 32). Quer dizer, estávamos vendo uma horizontal, toda ela composta de inversões (verticais) e de intervalos. O efeito era patente. Bastava um olhar para que se verificasse o quanto tinha aumentado o peso da linha e o quanto se reduzia a velocidade do movimento. E se agora ainda acrescentássemos o contraste entre o modo estático e o dinâmico? Outro voluntário repetiu a seqüência, mas desta vez com pequenos traços diagonais (desenho nº 33). A linha se tornou ainda mais lenta. E mais um contraste: sugeri ao rapaz que cruzasse cada tracinho com diagonais em sentido oposto. Era uma espécie de XXX que se formavam. A linha se tornou extremamente lenta e, visualmente, bastante pesada e densa (desenho nº 34).



Desenho nº 32



Desenho nº 33



Desenho nº 34

Chegamos às seguintes conclusões: a linha (cada segmento linear) cria, essencialmente, *uma* dimensão no espaço. Ela é vista como portadora de movimento direcional. Introduzindo-se intervalos, ou contrastes de direção, reduz-se a velocidade do movimento. Quanto mais forem os contrastes, mais diminui a velocidade e, em contrapartida, aumenta o peso visual da linha. Assim há sempre um efeito simultâneo que abrange espaço e tempo: maior velocidade = menor peso visual; menor velocidade = maior peso.

Isso nos interessa muito, porque do *tipo de espaço* que a linha pode caracterizar dependem as qualificações *expressivas*. Sempre o espaço linear será frágil e de pouca substância. Sempre será um espaço unidimensional, o que é pouco. Quer sejam as linhas dinâmicas — diagonais e curvas — ocupando posições dinâmicas no plano (e ativando as forças dinâmicas latentes no esquema estrutural do plano pictórico), quer sejam as linhas estáticas — horizontais e verticais — ocupando posições também estáticas, em todos os casos em que aparece a linha, configura-se o espaço de uma só dimensão. A essa dimensão única é acoplado o tempo, pois qualquer elaboração formal que façamos com a linha terá, necessariamente, caráter rítmico. Introduzindo-se pausas e modulando-se as velocidades das linhas, modula-se o fluir do tempo.



Desenho nº 35

Caracterizado por uma só dimensão mais o tempo, o esquema espacial dá às linhas sua transparência, fragilidade, ausência de peso, sua imaterialidade peculiar (desenho nº 35). Nas configurações lineares, o tempo é visto desenrolar-se dentro de um mínimo de espacialidade. Essas qualificações de espaço constituem o clima expressivo da linha.

Com respeito ao clima expressivo, vale notar ainda que, no fundo, as linhas nascem do poder de abstração da mente humana, pois não há linhas corpóreas no espaço natural. Sem dúvida, percebemos a linha do horizonte, assim como também percebemos linhas em figuras humanas ou em rostos. Mas, fisicamente, essas linhas não existem. A pele de um rosto, por exemplo, não é composta de linhas. Quando alteramos nosso ponto de observação, elas desaparecem e dão lugar a outras linhas, tão incorpóreas quanto as primeiras. Ao percebê-las, no ato mesmo da percepção, as interpretamos variadamente, como manifestação de energias naturais, de forças que se expandem ou se contraem, ou como pessoas e objetos presentes. Muitas vezes, porém, nem partimos de observações diretas. Para nós, pode haver "linhas" que provenham do registro mental de certos acontecimentos e que estão sendo comparadas, mentalmente em nossa memória, com o alcance e a direção de novos

acontecimentos. Eventualmente interpretamos tais linhas como processos que se desdobram.

Produzidas pela mão humana, as linhas se tornam fato físico – como as linhas que acabamos de traçar no quadro-negro ou as dos desenhos que vamos analisar. Sempre, porém, elas preservam certas características da origem mental imaginária. Se compararmos, por exemplo, linhas com cores, sentimos de imediato o clima expressivo diferente. Enquanto que a *linha* evoca toda uma *ambiência intelectual,* a *cor* é antes de tudo *sensual.*

NARCISOS – DESENHO CHINÊS, século XVI, ESCOLA DE CHU-TA (ilustração nº 16)
JOVEM AJOELHADO – DESENHO PERSA, século XVI, AUTOR ANÔNIMO (ilustração nº 17)
MULHER FIANDO – PINTURA PERSA, século XVI, AUTOR ANÔNIMO (ilustração nº 56)
Acompanhando essas explicações, mostrei dois desenhos e uma pintura. Todos datam aproximadamente da mesma época. Mas, com elementos visuais diferentes – linhas no desenho e cores na pintura – definem diferentes modos de ser e sentir. Comparando-as entre si, podemos observar nessas obras (de modo melhor ainda, por não pertencerem ao contexto cultural ocidental) o quanto o sentido de refinamento torna-se mais intelectual no desenho, muito menos sensual do que na pintura.

EL GRECO – CABEÇA DE MULHER (ilustração nº 18)
À primeira vista surpreende o caráter quase abstrato do desenho, pois é com um certo esforço que identificamos a cabeça da mulher, o perfil meio de costas e o cabelo trançado. Notamos o quanto a própria técnica do desenho transmite um sentimento de austeridade, a partir das qualidades expressivas de linhas, embora as ênfases formais que o artista dá, por exemplo, na angularidade pronunciada do pescoço, do nariz e do queixo, não escondem a atitude sempre exaltada de El Greco.

HONORÉ DAUMIER (1808-1879) – ATOR NO PALCO (ilustração nº 19)
Nessa obra de Daumier não há necessidade de muitas explicações para se apreciar a força expressiva do desenho, representando um ator em cena. Em ritmos livres e vibrantes, é como se as próprias linhas fluidas e nervosas estivessem gesticulando. Ao mesmo tempo, os contrastes entre linhas finas, desenhadas com a pena, e alguns traços largos mais escuros, pincelados, dão força dramática à figura (também repare-se que todas as linhas são orientadas na diagonal – o que acelera a velocidade do movimento).

PAUL KLEE (1879-1944) – FACHADA (ilustração nº 20)
Nos desenhos de Klee, a ambiência de sonho e de mundos de fantasia surge não só de signos retirados de uma realidade familiar e justapostos num contexto imaginário, como também o sonho é sustentado por espaços leves e transparentes, compostos de fios finíssimos, indo e vindo incansavelmente, como se tecessem delicadas teias suspensas no ar. Também na obra seguinte (ilustração nº 21) fica claro como a elaboração formal das linhas gera um clima de fantasia poética. São mundos íntimos, eventos vistos de muito perto. Expressando-se livremente em diversas áreas – pintor, poeta, músico, além de professor de arte e pensador – Klee tinha plena consciência de suas escolhas, tanto ao pesquisar técnicas de pintura e desenho, como no que se refere ao formato dos quadros. Ele era artista sensível também neste particular difícil, de conhecer seus limites, definir sua própria escala. Usando tamanhos pequenos (mesmo nas pinturas), Klee não deve ser visto, no entanto, como miniaturista. Íntimo no conteúdo expressivo e no espaço, ele nos fala em voz baixa.

CHAO YUAN (século XIV) – CENA DE DESPEDIDA NUM RIO (ilustração nº 22)

Nos desenhos chineses encontramos o típico espaço linear, frágil e translúcido. Paisagens e homens perdendo-se entre nuvens e montanhas altivas, águas, árvores, relvas, flores, frutos, insètos, pássaros, numa visão contemplativa dos eventos da vida. A grave ternura desses desenhos, seu silêncio e contenção, tudo expõe a linha como elemento essencial do conteúdo emotivo. Parece não haver outro meio tão adequado para captar o momento fugidio, prestes a se desvanecer no fluir eterno dos ciclos cósmicos. Nesses desenhos, é extraordinária a vitalidade das linhas. A energia que guiou a mão do artista parece transferida ao papel e aí tomar corpo. Iniciando-se, crescendo ritmicamente em sua projeção no espaço, as linhas diminuem e, finalmente, esgota-se sua carga energética, exatamente no ponto terminal de cada pincelada.

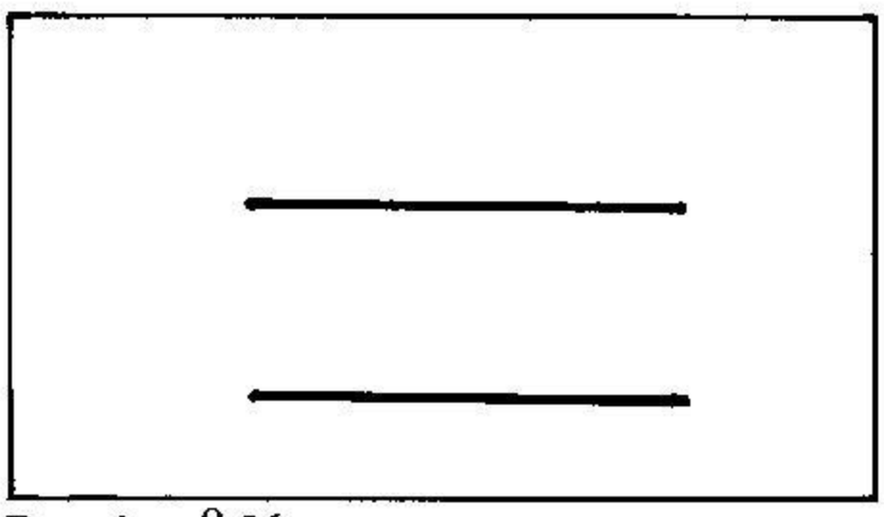
O leque expressivo da linha ainda se abre para outras possibilidades. Outras experiências, outras percepções, outros mundos. Em vez da delicada e alta poética, vemos na obra de artistas expressionistas abstratos, como por exemplo Hans Hartung (1904), Wols (1913-1951), Jackson Pollock (1912-1956) e Fritz Winter (1905) (ilustrações nºs 23, 24, 25, 26), movimentos agitados, excitados, exaltados. Quase desvestem a linha de sua pouca corporeidade, fazendo-a configurar tempos sem espaço, movimentos sem expansão. É verdade que tal movimentação exaltada, sem espaço físico equivalente, não seria encontrada na natureza. Só poderia ocorrer dentro de nós, movimentos psíquicos na forma de emoções (aliás, a palavra EMOÇÃO é bem visual, significa isso mesmo em termos de espaço: *e* = direcional, lançando para fora; *moção* = movimento). Daí o apelo francamente emotivo dessas imagens, evocando inquietação e afetos intensos.

Apresentando na aula novos desenhos, sempre com análises rápidas sobre o movimento visual das linhas e dando indicações de tempos expressivos articulados (mais lentos, mais rápidos, pausas), eu queria que se ganhasse uma idéia geral de como a imagem se torna portadora de conteúdos através da configuração espacial. Deveríamos poder chegar diante de um quadro e, ao olhá-lo, apreender de pronto – assim como se distinguem as palavras ouvidas numa frase – quais os principais elementos que foram elaborados pelo artista.

Estávamos apenas iniciando a leitura dos quadros. Eu sabia bastante bem, de experiências anteriores, que na medida em que fosse "complicando" o problema, apresentando outros elementos visuais e explicando como as suas dimensões espaciais correspondem a certos conteúdos expressivos, a estados de ser, o problema se tornaria mais claro.

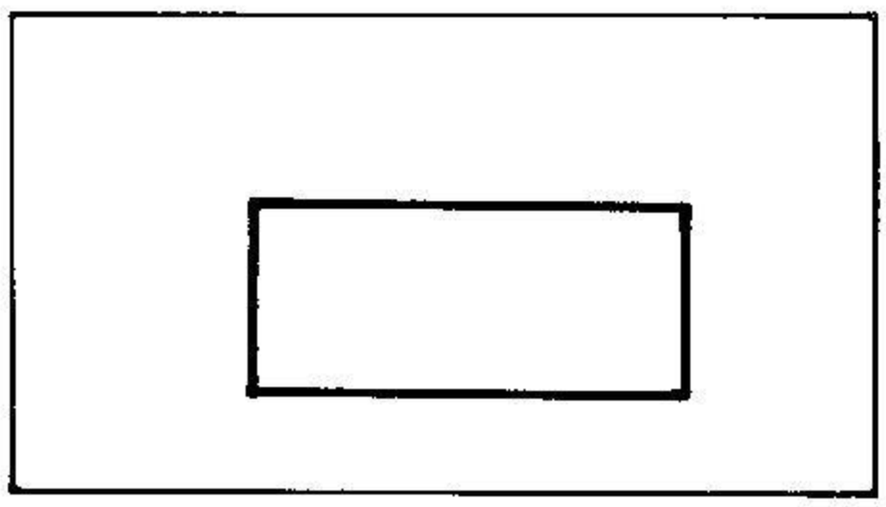
CAPÍTULO VII
SUPERFÍCIE

Passamos a outro elemento visual. Novamente chamei voluntários a quadro-negro, para que executassem vários desenhos. Começamos co duas linhas horizontais, uma acima da outra. Essas horizontais era percebidas por nós como trajetórias de movimento (nossa vista corrend rapidamente ao longo de cada linha, de ponta a ponta) (desenho nº 36)



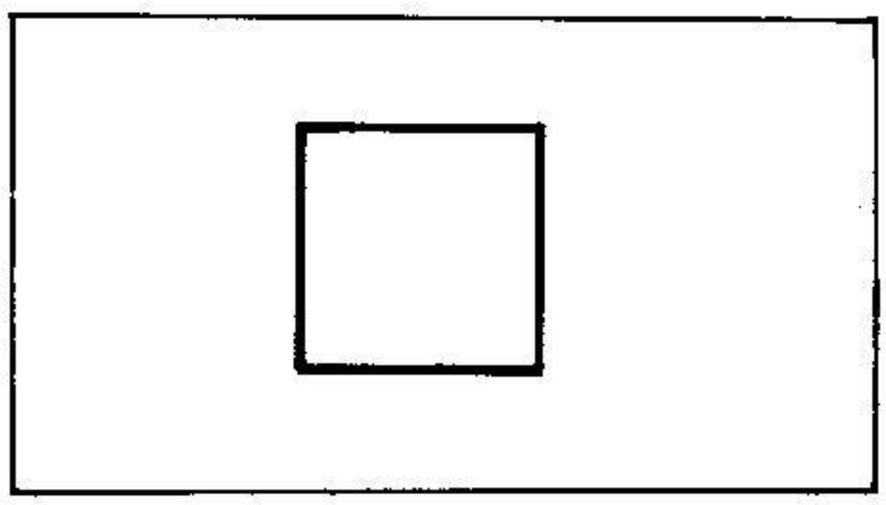
Desenho nº 36

Pedi ao rapaz que acrescentasse uma linha vertical em cada extremidad das horizontais (desenho nº 37) e comentei o que aconteceu: antes ind pendentes e soltas, agora, ao se fecharem sobre si mesmas e se interl garem nesse percurso, as linhas se transformam em linhas de *contorno* d um retângulo. Delimitam uma área e com isso definem a presença de u novo elemento visual, com novas propriedades e novo caráter espacial: *superfície.*



Desenho nº 37

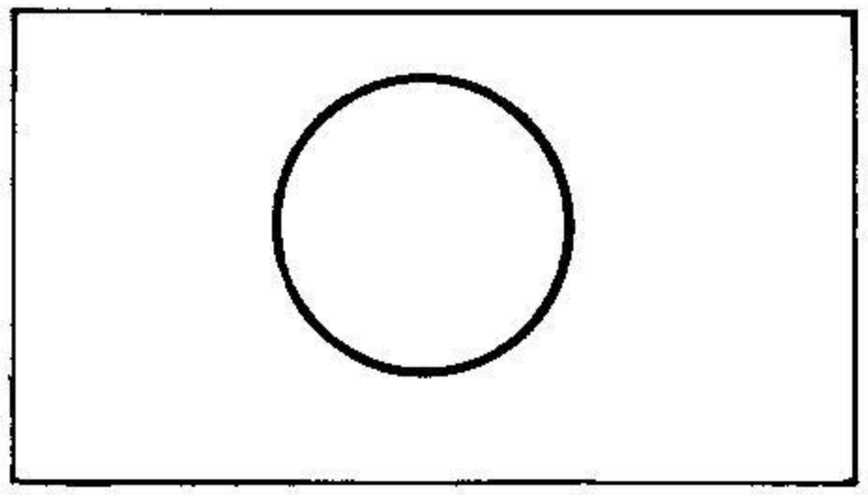
Na organização espacial da superfície percebemos as duas dimensõe altura e largura. Essas são de tal maneira integradas que uma não pode se vista sem a outra, cada uma prendendo a outra no espaço. Assim, a linhas não podem mais correr, ficando presas à área que contornam Quanto mais as duas dimensões se compensarem, proporcionalmente tanto mais diminui o movimento visual — por exemplo, no quadrado onde os lados são iguais (desenho nº 38), e mais ainda no círculo, onde nã há nem ângulos nem pontas que possam projetar-se no espaço (desenho nº 39). Naturalmente, se uma das dimensões prevalecer visualmente, um certo movimento poderá se restabelecer para a área toda, impulsio nando-a na direção dominante (desenho nº 37). Notamos, portanto, seguinte efeito característico para as superfícies: *reduzindo-se o mo mento visual, reduz-se o fluir do tempo.*



Desenho nº 38

Com isto, retomamos uma conclusão que já tínhamos visto em nosso exercícios de composição: compensando-se mutuamente na estrutura d superfície, as duas dimensões estabilizam o espaço e o imobilizam. Se nã forem introduzidos novos elementos dinâmicos, de movimento, o espaç aparece idealizado. Seria um espaço ideal, em termos de pura expansã sem indicações de tempo. Esse tipo de idealização de espaço é encontra do muitas vezes na arte, em várias épocas históricas, sempre em configurações espaciais diversas, por motivos diversos (culturais o individuais) e com conteúdos expressivos diversos. Sempre a superfíci recebe ampla elaboração formal na imagem, sendo a redução ou

eliminação do tempo justamente uma das características do espaço idealizado.



Desenho nº 39

MIR ALI – NÚPCIAS DO PRÍNCIPE HUMAY COM A PRINCESA HUMAYNU (ilustração nº 55)

Apresentei uma miniatura persa. Ela provém de um livro de poesias, manuscritas por um dos mais famosos calígrafos da época. Na ordem hierárquica artesanal, os calígrafos, que escreviam os manuscritos com letras desenhadas, e os ornamentistas, que decoravam a escrita, eram considerados superiores aos pintores, cuja tarefa era de ilustrar os textos. (Raramente temos o nome dos pintores ou sua assinatura na obra.) Nessa hierarquia podem ter influído razões religiosas, uma vez que o dogma muçulmano, do mesmo modo que o hebreu, não permite imagens figurativas no culto. Daí talvez o anonimato dos pintores, assim como a importância do ornamento na arte do Islã.

Essa miniatura é puro encanto. Representa uma festa, num interior ricamente ornamentado. Cada superfície é uma pequena jóia de graciosos arabescos, em cores vivas e perfeitamente harmoniosas. Diante da riqueza de detalhes, seria difícil pensar em acrescentar outro ornamento ou uma única linha sequer. Mas tampouco se pensaria em simplificá-los, tão grande é a economia e tão perfeito o equilíbrio de contrastes, neste formato mínimo (20 x 30 centímetros). As cenas individuais são de grande vivacidade, com pessoas chegando, sendo recebidas, partindo, em pé, sentadas, comendo, bebendo, dançando, tocando música. Entretanto, o tempo não flui. No predomínio formal de superfícies, onde o movimento visual resulta da comparação de tamanhos e posições no plano, todos no mesmo nível espacial, o tempo configurado é o da *simultaneidade*. Tudo acontece ao mesmo tempo, no mesmo instante e no mesmo espaço.

PAUL KLEE – O MENSAGEIRO DO OUTONO (ilustração nº 53)

Chamei a atenção para dois pontos:

1º) Constituindo-se de faixas horizontais, a imagem mostra um espaço bidimensional. O movimento visual das superfícies retangulares longas é bastante reduzido, a não ser no canto inferior direito (na área de "ação" do plano pictórico), onde as faixas horizontais, estáticas, se invertem para uma posição diagonal, dinâmica.

2º) A presença do elemento superfíce se faz sentir na geometrização do espaço. Mas um outro elemento também está sendo elaborado, que acrescenta à imagem uma carga poética. É a cor. Voltaremos ao quadro quando analisarmos mais detalhadamente o problema de relações cromáticas.

MONDRIAN – COMPOSIÇÃO, 1921 (ilustração nº 58)

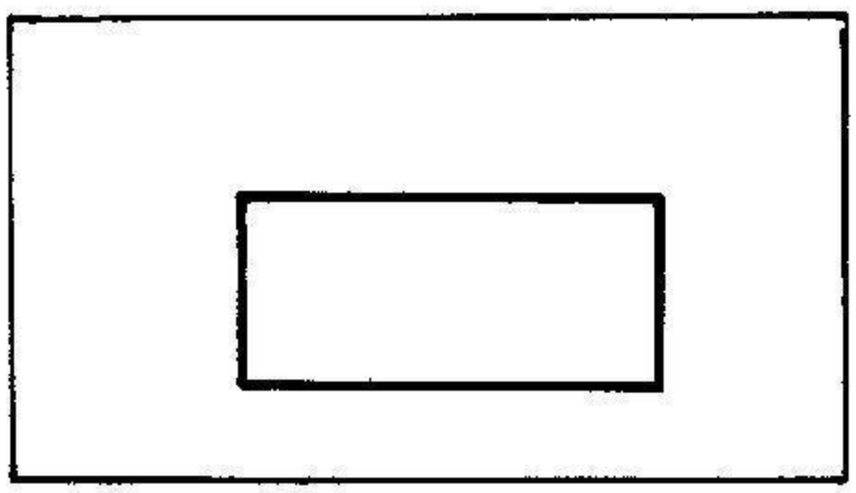
Tornei a mostrar este quadro que havíamos visto em aulas anteriores. É uma obra característica do estilo de maturidade do artista. O que Mondrian vislumbrava era um estado de harmonia, ao que corresponderia uma imagem ideal de espaço. Em suas pinturas, Mondrian procurou formular tal estado através da combinação de superfícies geométricas regulares, excluindo progressivamente em seu trabalho qualquer ênfase de formas irregulares, linhas livres, intervalos, tonalidades. Seriam ênfases "subjetivas", como ele as entendia (veja-se ilustração nº 3). Em busca de uma objetividade ideal na visão do espaço, ele excluiu também, o que é de singular relevância, a presença do tempo, substituindo o desdobramento rítmico por tensões espaciais.

As linhas pretas contornam superfícies retangulares, rigorosamente estruturadas e dispostas de tal maneira que cada área desempenha simultaneamente as funções de *forma de superfície* e *forma de intervalo*. Assim, nenhuma parte da imagem pode ser percebida isoladamente como "figura" ou como "fundo", as várias subdivisões constituindo figura-e-fundo a uma só vez. Por conseguinte, embora diferenciada nas suas partes, a estrutura da imagem é vista como totalidade simultânea e homogênea[1].

Um dos operários, achando o quadro "certo" mas "difícil de entender", perguntou-me por que o artista queria fazer um quadro destes. Mondrian também era cientista (no "também" aparentemente ele se referia a Leonardo da Vinci)? Calculava tudo e usava régua para executar bem os retângulos?

Minha resposta foi que, pelo que eu soubesse, não. Mondrian nem era cientista, nem tampouco procurou, com seus quadros, ilustrar conceitos geométricos ou analisar propriedades de planos ou linhas. Nem mesmo devia ter calculado as proporções dos vários retângulos em que subdividiu o plano pictórico. A obra não representa um cálculo mas um balanço de relações. Para isso, o artista deve ter se guiado pela sua intuição e pela sua sensibilidade apurada e severa. É possível que tenha usado uma régua para esboçar a posição exata das linhas no plano, embora na pintura original ainda se reconheçam as ligeiras hesitações típicas de linhas pintadas a mão livre.

Mas o essencial era mesmo tentar responder à pergunta do porquê, da motivação íntima do artista. Aparentemente, Mondrian tinha uma personalidade racional e místico-religiosa ao mesmo tempo, buscando um princípio de ordem no acontecer e aspirando ao "absoluto", à "esfera superior", como ele o declarou algumas vezes. Há várias dessas correntes de pensamento místico-utópico no início do século XX[2]. Nessa visão se insere a idéia "do puro e do simples" a ser alcançado através da redução dos fenômenos a seu "nível mais elementar". Portanto, as noções de pureza e de simplicidade devem ser compreendidas como aspirações vividas por Mondrian e transpostas para determinadas relações de forma: por exemplo, ele considerava quadrados e retângulos "figuras mais simples" e as cores primárias "cores mais puras", usando-as então para expressar sua visão de ulterior harmonia[3]. É neste sentido também que deve ser entendida a famosa, e ainda hoje utópica, frase de Mondrian, de que, "um dia, a arte se tornará vida assim como a vida se tornará arte". Quer dizer, "um dia", quando então tudo for plenamente significativo, quando todos os momentos da vida vivida forem como momentos de arte.



Desenho nº 40

Retomando os desenhos no quadro-negro apontei para o retângulo, perguntando ao grupo se ainda se percebia o trajeto livre e rápido das linhas (desenho nº 40). A resposta foi unânime: não. De fato, como componentes do novo elemento, superfície[4], as linhas perdem sua independência e mobilidade anterior, absorvidas num esquema espacial que substitui a projeção no espaço pela expansão da área. Sendo a superfície

[1] Quando examinássemos o elemento cor, eu pretendia retomar Mondrian e mostrar como ele elabora as cores no mesmo sentido expressivo.
[2] De certa forma, a visão humanista "utópica" da *Bauhaus*, na Alemanha (capítulo XVI), se liga a esse clima.
[3] A despeito de certas semelhanças na geometrização dos planos, nas correntes estilísticas que se seguem a Mondrian, no Concretismo e Neoconcretismo, por exemplo, a abordagem é outra, por ser outra a motivação interior.
[4] As superfícies não precisam necessariamente constituir-se de linhas, podem ser também áreas de cor.

um elemento de caráter mais estático do que dinâmico, a movimentação terá sempre que ser reintroduzida por outros fatores visuais.

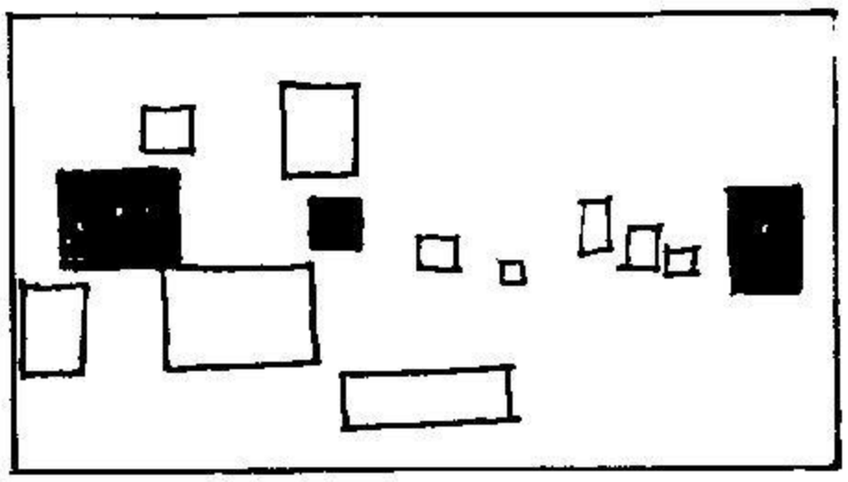
Em qualquer imagem, ocorrem diferenças de tamanho. Apagando os desenhos anteriores, chamei outro voluntário para desenhar livremente alguns retângulos maiores e menores (desenho nº 41). Olhando-os, nossa vista seguia de um para o outro e os comparava entre si, quanto ao tamanho e à orientação no espaço. O movimento ainda não era muito grande. Podíamos aumentá-lo. Pedi ao rapaz que desenhasse figuras irregulares, com os contornos ondulados. Agora, o espaço já se tornava mais animado, pelo menos nos trechos sinuosos dos contornos (desenho nº 42). Ao se acumularem várias formas, com margens sinuosas e de tamanhos e posições diferentes, o movimento visual começou a se disseminar pela área do quadro-negro (desenho nº 43).

Além de retângulos, há outras formas bidimensionais, triângulos, losangos, círculos, ovais, e ainda todo tipo de formas não-geométricas, irregulares, sinuosas, pontudas. Ao percebermos tantas superfícies diferentes, nossa vista as compara entre si, as agrupa, diferencia, destaca – e nessa ação inteiramente espontânea já emergem certos padrões, certas concordâncias e repetições. Estabelecem movimentos no espaço e também seqüências no tempo, em que se ordenam os acontecimentos em nossa percepção (desenho nº 44).

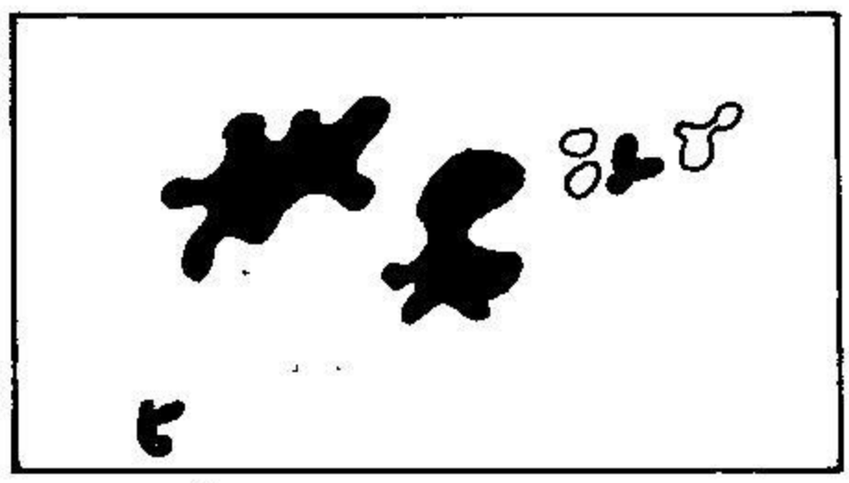
Introduzindo um novo aspecto, chamei a atenção para o fato das formas até agora examinadas representarem *superfícies fechadas*. Quer dizer, são áreas, cujas margens nos permitem inferir uma estrutura interna, com centro e eixos. Mas seria possível também proceder em sentido inverso – partindo de um núcleo estrutural, podemos inferir as margens. A área interna nos faria então perceber uma faixa externa, que corresponderia ao contorno. Não seria nem necessário haver eixos centrais. Mediante marcas visuais mais ou menos paralelas, bastaria estabelecermos, para nossa percepção, uma unidade que se distribuísse de modo oidimensional, deixando implícitos seus limites externos (desenhos nºs 45 e 46). Assim, em vez de fechadas, teríamos *superfícies abertas*.

Existe um sem-número de superfícies abertas. Não seria possível descrevê-las, de tão variadas que são. Fui ao quadro-negro demonstrar o princípio de formas abertas. Primeiro, tracei duas linhas diagonais, cruzando-as em forma de X (desenho nº 47). Mas, para estabelecer uma superfície aberta, os eixos centrais são insuficientes. Em nossa percepção, continuam sendo linhas que se cruzam num ponto qualquer. Ainda não induzem à delimitação externa de uma área pois, embora com os eixos à vista, a superfície potencial poderia ter as mais variadas configurações: angular, circular, sinuosa, irregular (desenho nº 48). Seria preciso diminuir os grandes intervalos entre as pontas extremas dos eixos, a fim de se sugerir as margens. Acrescentei novas diagonais, e ainda vários traços paralelos, diminuindo sempre os intervalos até vermos surgir uma forma mais ou menos circular (desenho nº 49). Em seguida, desenhei outras superfícies abertas, com pequenas retas, curvas, ângulos, traços pontilhados, linhas cruzadas, pontinhos, enfim, todo tipo de marca visual.

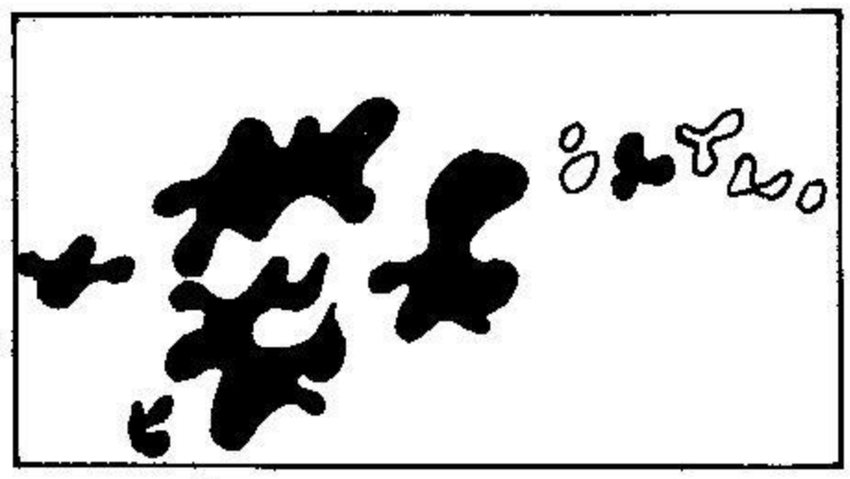
Nas superfícies fechadas, o movimento se estabelece ao longo das margens (desenho nº 50). Isso não será possível nas superfícies abertas. Nelas, a matéria é mais transparente e mais indefinida por não haver contornos que condensam o espaço interior da área. As *superfícies abertas* serão por isto *menos móveis* do que as fechadas, estando imobilizadas precisamente naquela faixa que corresponderia à margem, pois lá se interpenetram os espaços interno e externo.



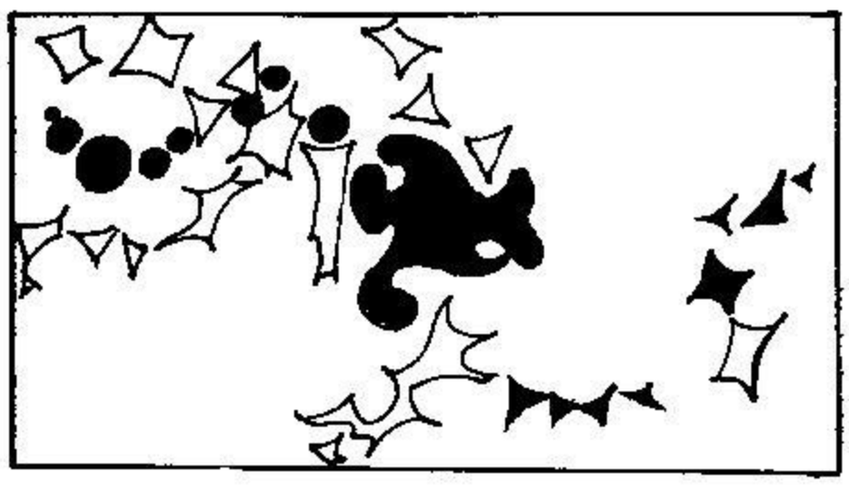
Desenho nº 41



Desenho nº 42



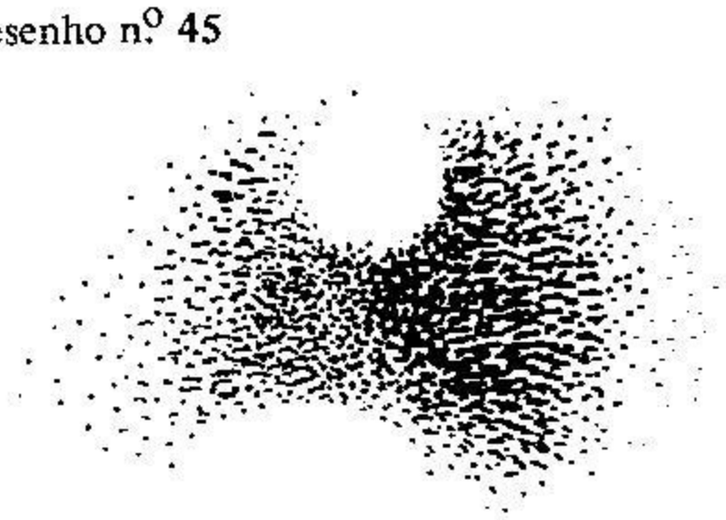
Desenho nº 43



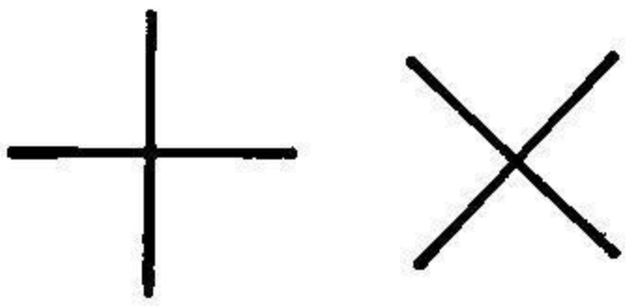
Desenho nº 44



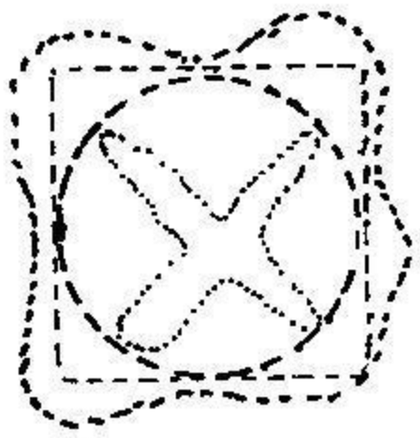
Desenho nº 45



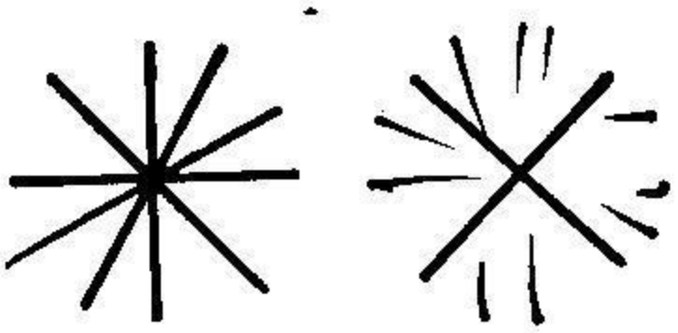
Desenho nº 46



Desenho nº 47



Desenho nº 48



Desenho nº 49



Desenho nº 50

Resumindo: as *superfícies fechadas* são reguladas pelas *margens*, e as *abertas* pela articulação da *área interior*. Mais autônomas, as superfícies fechadas podem mover-se mais facilmente do que as abertas, que são freadas na faixa dos contornos.

Tudo isso deve ser entendido como princípio geral. Na realidade, ao invés de superfícies totalmente fechadas ou totalmente abertas, lidamos com uma infinidade de combinações intermediárias e com ênfases variáveis.

ARTE EGÍPCIA

Será interessante analisar dois grandes períodos culturais, em cujas obras encontramos a elaboração formal da superfície como elemento expressivo predominante. Vamos comparar as soluções artísticas da arte egípcia com as da arte cristã.

Embora 2.500 anos separem essas culturas – anos de transformações históricas, econômicas, políticas e sociais – a temática das obras é semelhante: morte e imortalidade. Mas nisso termina a semelhança, pois a partir da própria visão de mundo, totalmente diversa, esse tema passa por uma elaboração formal também bastante diferente.

As pinturas egípcias eram pinturas funerárias, destinadas a decorar os túmulos dos faraós. Mais do que simples ornamentos de câmaras funerárias, essas pinturas deviam acompanhar o faraó morto e dar à sua alma todas as condições de continuar a desfrutar na eternidade a mesma vida que tinha levado na terra. Embora fazendo parte de ritos fúnebres, as pinturas são cheias de vida. Além de cenas de devoção, representam cenas da vida cotidiana, o povo semeando, colhendo, construindo, caçando, pescando, dançando, cantando, tocando instrumentos; artesãos, camponeses, guerreiros, mercenários, escravos, tributários, músicos, bailarinos, acrobatas – temos diante de nós um verdadeiro panorama dos costumes da época.

A superfície recebe a mais extensa elaboração formal[5]. É fácil reconhecê-la não só nas figuras como também na escrita que as acompanha, nos hieróglifos. Em múltiplas formas fechadas e abertas ou, melhor, formas semifechadas-abertas, sempre percebemos as duas dimensões, altura e largura, integradas e funcionando em conjunto (ilustração nº 27). Em nenhum momento uma das dimensões é acentuada acima da outra. Com isto, aparece um espaço bidimensional perfeita e tranqüilamente equilibrado, expansão imóvel, eterna. É um espaço idealizado e que na pintura é identificado com o próprio plano bidimensional[6].

O conteúdo expressivo incorporado nessas formas corresponde a uma visão de mundo que não renega, jamais, a materialidade do ser, como ocorreria mais tarde na arte cristã. Na visão de um espaço ideal permanente, não há a anulação da matéria tão evidente na arte cristã; nem mesmo há uma transcendência do espírito sobre a matéria. A própria imortalidade é vista como infinita perpetuação da vida física, da existência material na terra. Embalsamavam-se os corpos a fim de perservá-los e se lhes fornecia tudo para a sobrevida, em termos de vida.

[5] Nessas obras, as cores desempenham uma função subordinada, sendo menos diferenciadas do que as superfícies.

[6] Uma identificação material similar existe nas esculturas. Idealizando a profundidade física, o espaço formado pelas esculturas é caractericado pelo volume tridimensional, preservando inteiramente o sentido de massa e densidade. Por exemplo: os braços e as pernas das estátuas ficavam praticamente colados ao corpo, a fim de se evitar vazios ou aberturas no volume.

Houve grande curiosidade dos operários diante das obras egípcias[7]. A curiosidade maior era pelo fenômeno do recurso à estilização nas figuras humanas, que são representadas com o rosto de perfil, o olho visto de frente (significando o olhar mágico) e os ombros também vistos de frente, quadris e pernas novamente de perfil, o polegar das duas mãos — e também o dedo grande do pé — colocados invariavelmente do lado de fora (mais próximo ao espectador) (ilustração nº 28). Seria mais fácil desenhar assim? Os artistas não viam direito ou não conseguiam desenhar melhor?

Em si, a execução primorosa das obras egípcias deve constituir prova suficiente de que a estranha esquematização não se devia à falta de habilidade ou à visão imperfeita dos artesãos. Muito pelo contrário, era intencional. Isso fica mais claro ainda ao observarmos que essa estilização só ocorre quando se representam altos dignitários, sacerdotes e divindades. Na representação de camponeses, domésticos, escravos, prisioneiros, mercenários, estrangeiros, em suma, seres considerados inferiores, o desenho torna-se bem mais livre, mais naturalista e mais "correto" (ilustração nº 29). Para os nobres vigorava uma etiqueta social rígida, uma convenção de postura e comportamento na maneira de trajar, de se ornamentar, de falar, de se apresentar ou de se retirar. Era um ritual solene. Entretanto, é preciso considerar que o ritual não representava (como hoje seria entendido) um mero formalismo externo e vazio. Ao contrário, o ritual era impregnado de significados concretos, incorporando as noções vigentes de ética e responsabilidade social[8].

ARTE CRISTÃ (ilustração nº 30)

Na forma de espaço das imagens cristãs, desde o início as duas dimensões largura e altura aparecem menos contrabalançadas do que nas imagens egípcias. A *vertical* predomina, passando a direcionar as superfícies, em planos fechados que se estreitam cada vez mais. Sob influência bizantina, os santos e os seres divinos são despojados de qualquer traço que possa indicar fraqueza ou sofrimento. Ricamente trajadas, altivas e solenes, de dimensões super-humanas, são figuras alongadas e estritamente frontais. Ressalta a visão ideal de um espaço imóvel e imutável.

A arte bizantina desenvolveu-se, a princípio, no Oriente Médio, onde se preservara um centro cultural depois da queda do Império Romano. Durante os séculos V, VI e VII, enquanto na Europa a vida social e cultural praticamente entrou em colapso, Bizâncio conheceu uma certa estabilidade, crescendo e concentrando grandes riquezas, principalmente em sua capital, Constantinopla, onde uma vasta máquina burocrático-militar, consolidada no reinado do Imperador Justiniano, assegurava todo

[7] O grupo queria saber de tudo: quem fazia as obras de arte (os artesãos), como eram feitas, se livremente ou por encomenda (só por encomenda, em oficinas artesanais que pertenciam à corte ou aos sacerdotes), se havia artesãos especializados (havia), se eram reconhecidos como artistas e bem remunerados (remunerados, eu não sabia dizer; reconhecidos, em parte, em algumas profissões, não os pintores e raramente os escultores, mas desde cedo os arquitetos — o autor das grandes pirâmides de Gisê, por exemplo, chegou a ser divinizado).

[8] Entre suas responsabilidades sociais, o faraó devia, com cânticos e rezas, conjurar o Sol a se levantar toda manhã; isso era essencial para a vida da comunidade. Nesse contexto, catástrofes como secas e inundações se tornariam explicáveis e atribuíveis a alguém. A conduta ritual não *simbolizava* apenas as coisas, ela as *incorporava*, significava-as no sentido de assinalar sua presença corpórea, *era* a própria coisa. A visão de mundo naqueles milênios de cultura egípcia ainda se compunha toda de noções de corporeidade. Dizer um nome, conhecê-lo, proferi-lo, constituía um poderoso ato de criação. Estendia o poder sobre o objeto nomeado. Por isso, formas e pensamentos e palavras ainda lembram atos de magia.

poder à corte imperial. A arte bizantina traz, de origem, a marca de uma arte oficial, de corte. Ostentativa, esplendorosa, ao mesmo tempo que severamente estilizada e idealizada, visava à representação hierárquica do poder. Quando, expandindo-se pelo mundo ocidental, o estilo bizantino chegou a Roma, novamente como arte cristã, o conteúdo dessas formas seria facilmente adaptável ao conceito hierárquico que a Igreja, como instituição eclesiástica, procurava disseminar.

ANUNCIAÇÃO AOS PASTORES – 1000 d.C. (ilustração nº 57)

Esta iluminura alemã data do ano mil. Era uma época dramática, de visões apocalípticas de fim de mundo. Seguindo a queda do Império Romano, a Europa passara por séculos tumultuados, marcados por migrações de populações inteiras e por profundas transformações sociais. Naqueles tempos de insegurança total, foi nos mosteiros que se preservou parte significativa do patrimônio da cultura ocidental. Ali se concentravam os poucos indivíduos que ainda sabiam ler e escrever, que estudaram os textos e salvaram do esquecimento o conhecimento da Antigüidade, resguardando algumas escassas bibliotecas. Ali, os monges-artesãos copiaram missais e livros de História Sagrada e os ilustraram. A feitura de um livro era um empreendimento em louvor de Deus, empreendimento muito ambicioso em termos materiais e de tempo que, naquela época, somente um rei ou um prelado tinha condições de realizar. Manuscrito o texto sobre pergaminho, e ornamentado com iniciais decorativas, continha pinturas com materiais riquíssimos, ouro e pedras preciosas, parecendo trabalho de ourivesaria, no acúmulo de centenas de ornamentos.

Nessa iluminura, as figuras revelam a influência bizantina ao mesmo tempo que os rostos ainda lembram a arte romana (os olhos muito abertos – o olhar mágico, ainda!). O que já não é mais romano, porém, é a caracterização do espaço. "Já" é modo de dizer, pois, ao nos encontrarmos no ano mil, haviam decorrido quase oito séculos de arte cristã. Naqueles séculos, os artistas transformaram paulatinamente a herança cultural de Roma. A problemática – ainda que sentida de modo intuitivo – era da maior complexidade. Vinda de uma linguagem e concepção de mundo essencialmente sensual, a arte devia articular uma nova visão de mundo, visão não-sensual, até mesmo anti-sensual na atitude de espiritualização.

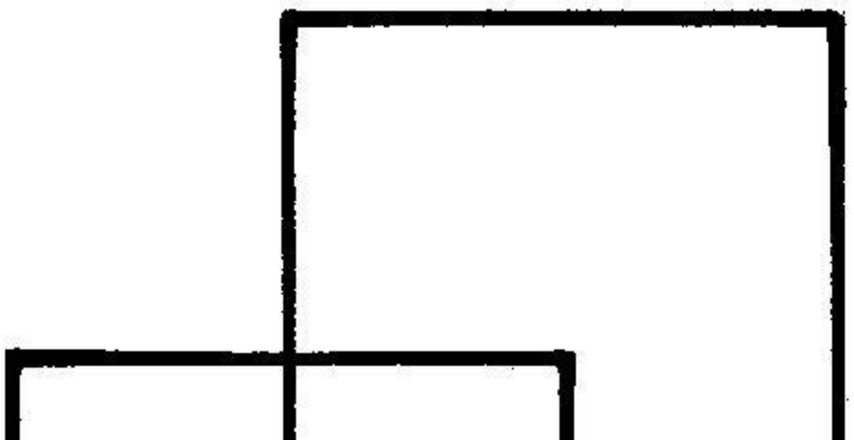
O espaço nessa obra é plano. As seqüências e os alinhamentos espaciais, das bandas ouro e rosa, da paisagem de fundo, das figuras, dos animais, dos rochedos, sempre áreas que se encontram ao lado ou acima umas das outras – tudo é plano. Notamos a agitação nos gestos enfáticos do anjo, nas linhas onduladas de suas asas e nos panejamentos, agitação essa reverberando como um eco nos gestos dos pastores e em sua postura aflita. Correndo ao longo dos contornos das figuras, ou em isolados ornamentos lineares, o movimento visual permanece vinculado às superfícies.

Ressalta a grande diferença de escala nas magnitudes das figuras. O anjo domina o espaço, ocupando com seu tamanho mais da metade da imagem, os pastores já são bem menores, os animais, pequenos, e os rochedos, mínimos. É uma escala hierárquica, em ordem decrescente, da importância dos seres neste mundo. Também nesse particular, o movimento visual permanece lateral, bidimensional.

Apesar da gesticulação exaltada, as figuras parecem imobilizadas. São símbolos. O tempo e o espaço não fluem. O impacto expressivo é o de um eterno presente. Remete-nos à visão da época, à doutrina de tudo ter sido preordenado, cada acontecimento que vem a se destacar no presente concretizando apenas destinos de um passado e de um futuro.

Duzentos anos depois, ainda encontramos na arte gótica a idealização do espaço. É verdade que desapareceu a imobilidade, mas preservaram-se como elementos de expressão as *superfícies* e o *direcionamento vertical.* Agora, todos os detalhes, de figuras divinas ou humanas, de plantas, animais, casas, templos, são apresentados de tal modo alongados e esguios que nos dão a sensação de estarem desmaterializados, corpos sem peso e sem densidade. Jamais a mão da Madona conseguiria suportar o peso do Menino, tão finos os dedos e frágeis os braços (ilustração nº 31). Vemos os planos orientados em direção vertical a ponto de quase perderem a estabilidade da superfície. Na crescente interpenetração que se dá, de superfícies com linhas, ou seja, na reabsorção de características lineares, os próprios planos chegam a se tornar incorpóreos. Vale apontar aqui as correspondências expressivas que se revelam nesse processo estilístico, entre as formas de um espaço imaterial, nas imagens góticas, e a filosofia cristã: o dogma da primazia do espírito sobre a matéria – onde a matéria não apenas é considerada perecível mas sobretudo desprezível, e onde cabem exclusivamente ao espiritual as qualificações positivas da vida – a noção da morte como punição e destruição da matéria, e a imortalidade como graça divina, recompensa alcançada pelo ser espiritual.

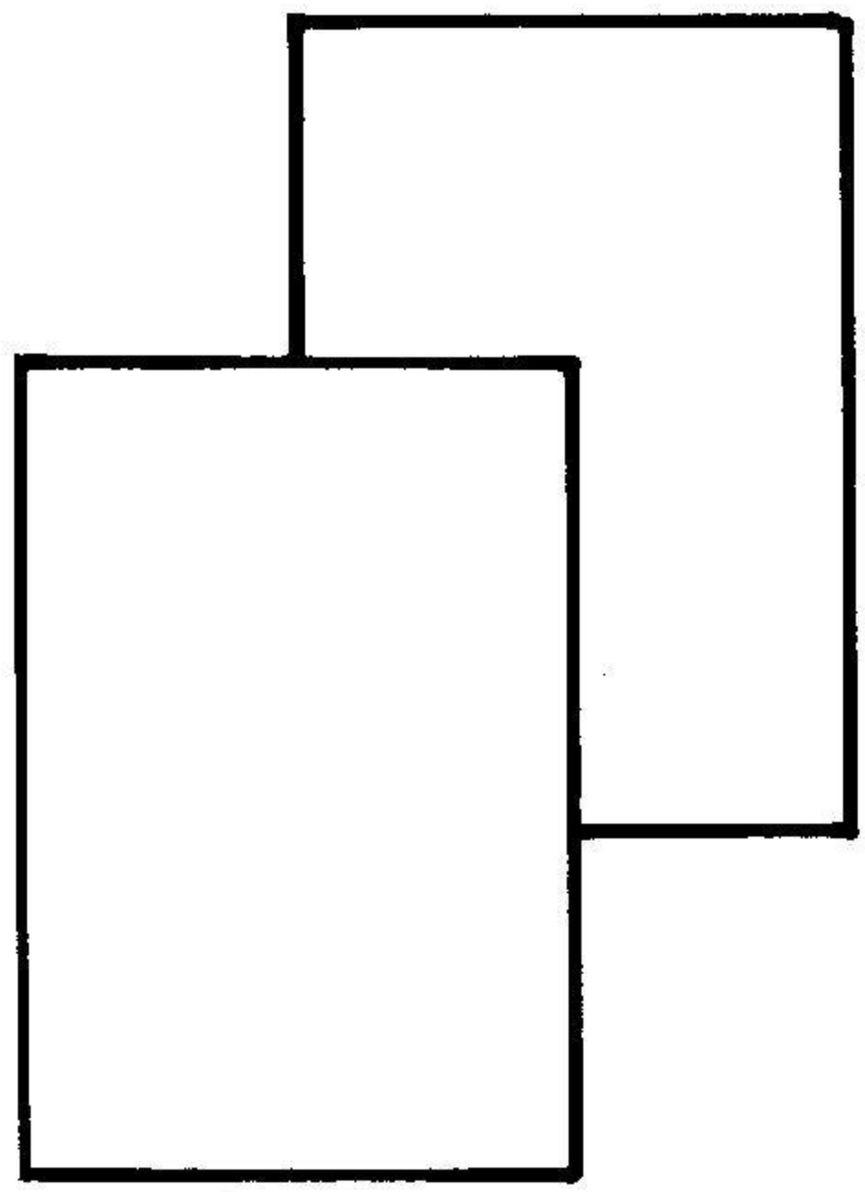
Em aulas anteriores já tivemos a oportunidade de nos ocupar com o problema da expressividade na arte. Vimos que as soluções artísticas não ocorrem a partir de análises que o artista faça de seus pensamentos e emoções e depois transfira às formas. Os processos criativos são sínteses. Nelas surgem, intuitivamente, as técnicas e as formas adequadas à expressão. A ogiva, por exemplo, o arco pontudo gótico, é uma invenção técnica e ao mesmo tempo é uma forma expressiva. Com a ogiva foi possível elevar consideravelmente as paredes e suspender bem alto a abóbada das igrejas (ilustração nº 32). No interior das igrejas góticas o espaço é impulsionado para cima, entrando numa grande ascensão sem lastro material, afinando-se e sempre purificando-se numa desmaterialização que se afigura total. As paredes parecem consistir de rendilhados finos e entrecortados, e são tão delgadas as colunas, tão delicados os arcos, que até causa admiração ver como conseguem sustentar as cúpulas que se fecham finalmente em alturas imensas. Nessas igrejas é comum a sensação de vertigem das alturas, tamanho é o impulso dirigido para o alto, ameaçando romper os limites físicos do teto para se projetar no infinito.



Desenho nº 51

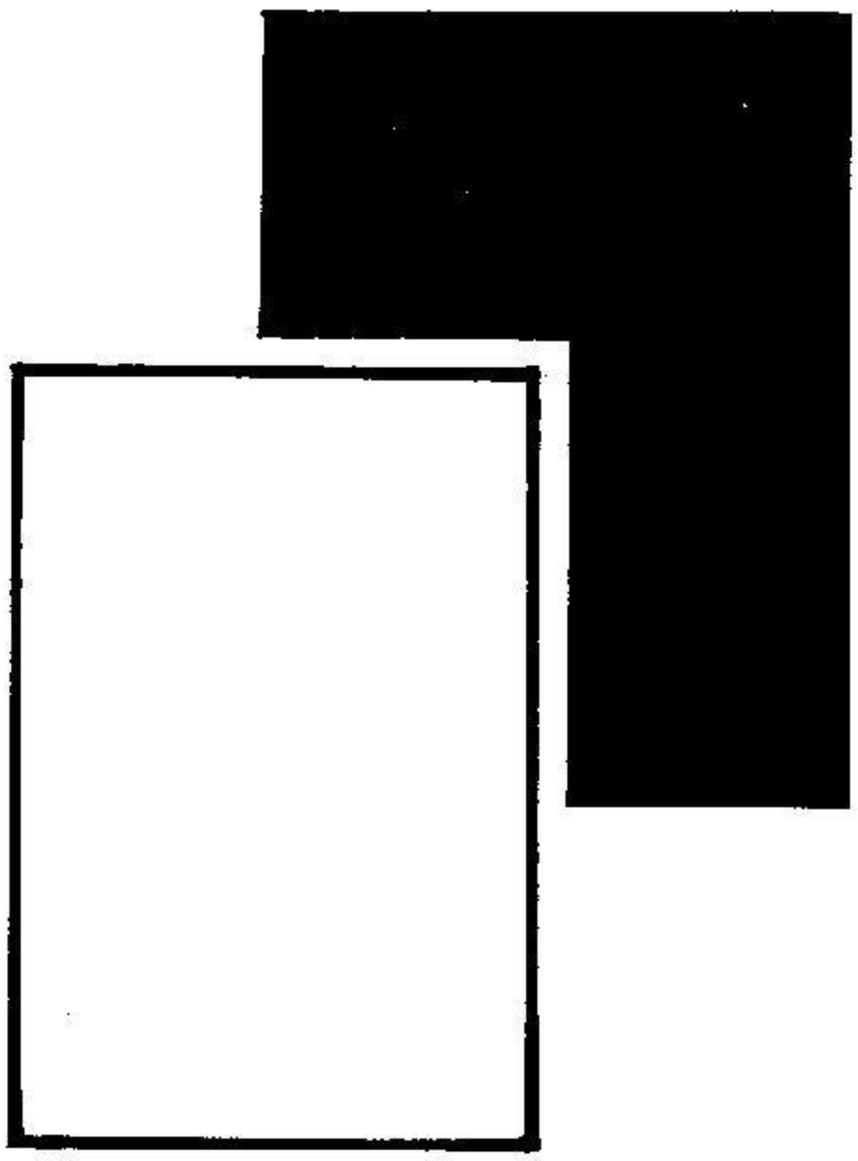
Ao se fazer uma análise, a direção dada às seqüências espaciais seria simplesmente definida como verticalidade (que, em si, tanto pode denotar um rumo de cima para baixo como de baixo para cima). Mas na *síntese*, nos processos de criação, essa mesma verticalidade ganha conotações éticas, afigurando-se como *dimensão das alturas*, do acima (ilustração nº 33). É nessa noção ética do *acima* e do *alto*, na referência implícita a um juízo ulterior, a um caminho espiritual a ser percorrido, que surgem os espaços expressivos da arte gótica.

Voltamos novamente à exposição dos termos de linguagem. Apresentei ainda outra possibilidade formal de se elaborar a superfície. Pedi para que uma pessoa fosse ao quadro-negro e desenhasse um retângulo vertical não muito grande. Depois, que desenhasse outro retângulo igual, colocado um pouco acima do anterior. Que imaginasse o primeiro retângulo transparente, de modo que pudéssemos perceber através dele o segundo (desenho nº 51). As linhas de contorno das duas superfícies se cruzariam em certos pontos. Agora, ele deveria desenhar os mesmos retângulos, imaginando desta vez que o primeiro fosse de um material opaco, encobrindo assim parte do segundo (desenho nº 52).

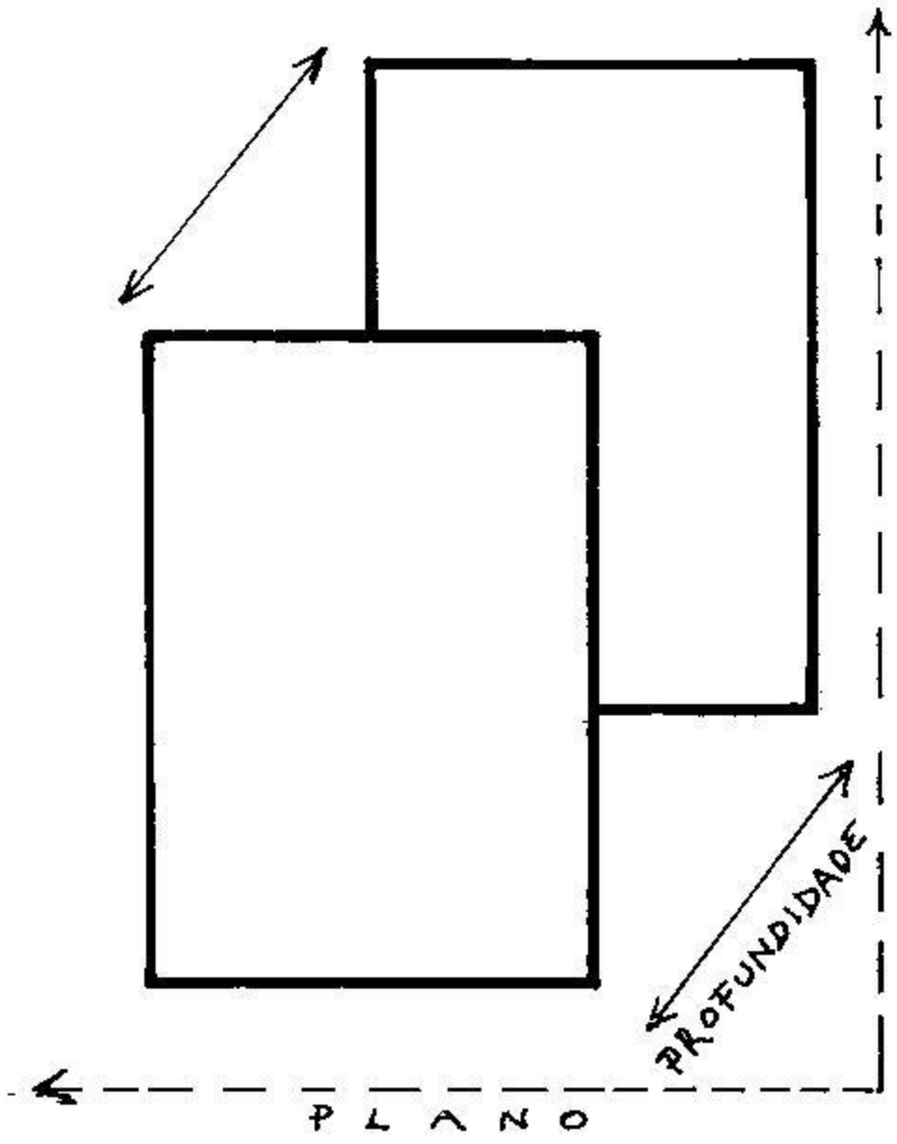


Desenho nº 52

O exemplo é interessante e bastante significativo para os processos de



Desenho nº 53



Desenho nº 54

nossa percepção. Em vez de interpretarmos a imagem resultante como duas superfícies desiguais que se encontram por acaso uma ao lado da outra (desenho nº 53), notamos certas semelhanças estruturais (os cantos e a orientação espacial) e unificamos as duas áreas através de uma nova função no espaço. Percebemos um conjunto de *planos sobrepostos*, uma *superposição.*

Essa nova relação espacial, ao mesmo tempo que simplifica, dinamiza tudo. Com ela visualizamos a noção de *profundidade*, pois, independentemente de encontrarmos, ou não, indicações de perspectiva, a superposição sempre nos faz perceber o espaço profundo. Além disso, sempre ordena os movimentos visuais em direção diagonal. Assim, de início, a relação espacial se torna *duplamente dinâmica*, pois ocorre na *diagonal* e em *profundidade* (a profundidade ultrapassando as dimensões altura-largura das superfícies[9]) (desenho nº 54). Expliquei ainda que a superposição só se torna possível com superfícies mais ou menos fechadas, pois nas abertas seria difícil distinguir a delimitação das formas no espaço (desenho nº 55).

Pedi ao rapaz que desenhasse outras superposições. Podia usar formas geométricas, grandes, pequenas, ou ainda formas não-geométricas, desde que não fossem por demais irregulares. Depois que ele as desenhou, apaguei alguns cantos externos, mostrando apenas o atual ângulo de encontro. Observamos que o efeito de aprofundamento do espaço se mantinha. Ainda se percebiam fragmentos de uma área se sobrepondo a outra, avançando ou recuando no espaço. No lugar dos cantos apagados, porém, fazia-se uma espécie de *passagem*, onde a área se identificava de novo com o plano pictórico. Nos lugares, portanto, onde as superfícies fechadas foram *abertas, desapareciam as indicações de profundidade*. E o espaço tomava-se novamente bidimensional (desenho nº 56).

Sugeri ao rapaz que desenhasse mais superposições. Organizando e agrupando-as de certo modo, devia abri-las com passagens quando sentisse que, nas seqüências de planos que constantemente se sobrepunham, o espaço se tornava denso demais. Portanto, tendo entendido o princípio geral, ele tentasse fazer uma pequena composição no quadro (desenho nº 57). O rapaz pôs-se a desenhar e, pelo visto, não era sem talento. Surgiu então um diálogo entre nós dois:

– Não está parecendo um monte de tijolos? – perguntou ele.

– Parece. Mas se você continuasse, faria alguma coisa com esses tijolos? – perguntei.

– Não sei... Um muro, talvez.

– Digamos – disse eu – que em vez de tijolos fosse outro material, menos rígido e mais flexível, vibrante. Em cada trecho desenhado vemos animação e movimento, já que sempre se recua um pouco no espaço.

– Então, se é para ter movimento, talvez aparecessem ventos e trovoadas – respondeu.

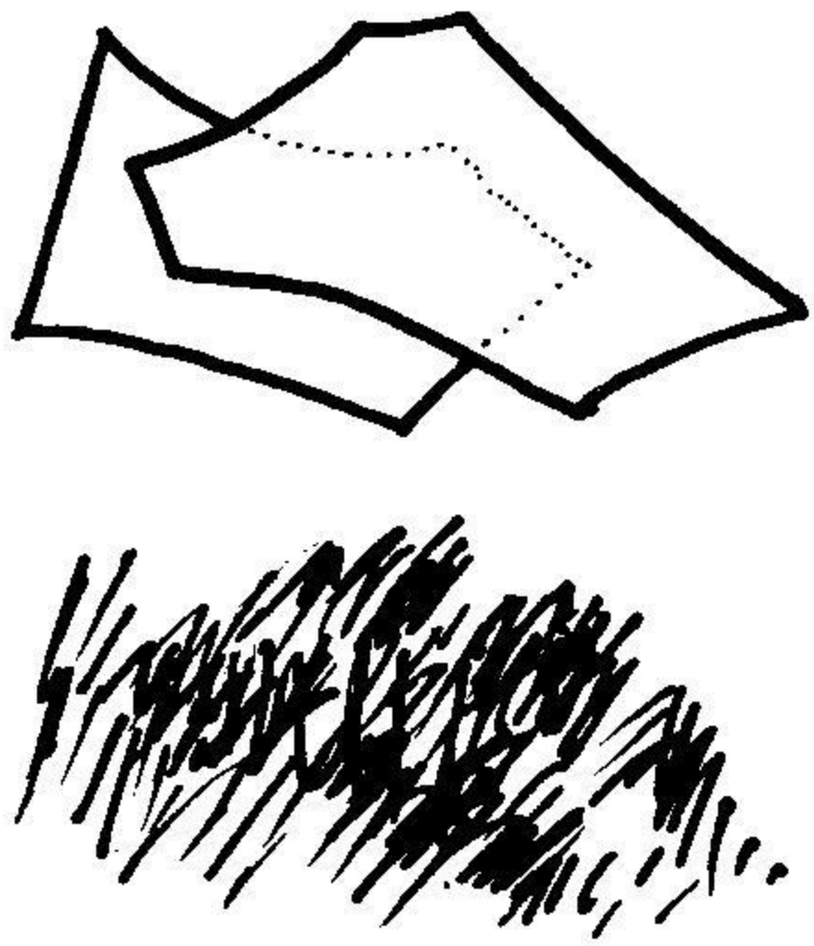
– Bonita imagem, ventos e trovoadas! E como os representaria?

– Ah, isso não sei. Mas era para representar? Eu só quis imaginar alguma coisa em grande movimento. Está errado?

– Não, está certo. Se você quiser, pode desenhar mais um pouco.

[9] Outras conseqüências espaciais e expressivas, como a densidade da matéria e a crescente tensão espacial, decorrentes da superposição, serão discutidas no capítulo seguinte, sobre o elemento VOLUME.

Continuei a aula comentando que era exatamente esse tipo de proposta, nos mesmos termos espaciais e com configurações semelhantes, que constituiu a temática do Cubismo (embora fosse outro, evidentemente, o caminho histórico pelo qual se chegou a pensar tal tema). Mostrei obras de Braque (1882-1963) e de Picasso (1881-1973), na fase do Cubismo Analítico (ilustrações nºs 34 e 35). Fase curta mas culminante de pesquisa cubista, entre 1910 e 1912, teve marcante influência na produção artística da primeira metade de nosso século. Fui examinando nos vários quadros a estrutura do espaço, apontando o movimento pulsante da composição e a maneira como as profundidades são novamente planificadas. Agrupadas em seqüências rítmicas maiores, as superposições giram em torno de vários eixos, invisíveis porém atuantes, criando campos de energia que se expandem e contraem alternadamente. Cada superposição estabelece, por um instante, a profundidade, que em seguida se desfaz nas passagens, onde o espaço se torna plano e é reincorporado à superfície.



Desenho nº 55

O Cubismo não surgiu ao acaso e nessa busca de estruturas não foi um fenômeno isolado. Surgiu entre as indagações do século XX (assim como a psicanálise, por exemplo, ou as teorias da física moderna). Sua visão ainda hoje nos afeta profundamente. Sem sermos físicos ou matemáticos (Picasso ou Braque tampouco tiveram tais conhecimentos), sentimos que o espaço tornou-se essencialmente dinâmico. Por mais sólidos e imóveis que aparentem ser os objetos, resultam de incontáveis movimentos, produzidos por incontáveis átomos, de elétrons que giram em torno de núcleos, em processos atômicos e subatômicos onde desaparece a distinção entre matéria e energia. Impossível ignorar, em nossa concepção do ser, a noção de que tudo ao nosso redor se altera e toma novas feições. Esse entendimento faz parte do clima mental em que vivemos; se não a nível científico, indubitavelmente a nível emocional molda o nosso ser consciente.

Explicando o Cubismo a partir de uma situação expressiva criada na aula, como um fato cujas implicações cabia discutir, senti que havia menos dificuldades para que os operários acompanhassem as intenções dos artistas, do que se eu tivesse seguido métodos mais convencionais ao apresentar o problema. Em geral, o que se faz é partir de estilos anteriores, em que os objetos são representados num espaço de profundidade, passando por correntes artísticas do século passado que planificam o espaço e abstraem o objeto, sobretudo o Impressionismo e Cézanne, para se chegar ao Cubismo. Mas sem dispor de noções da linguagem visual, torna-se quase ininteligível para o público o motivo pelo qual os artistas mudam de estilo.



Desenho nº 56

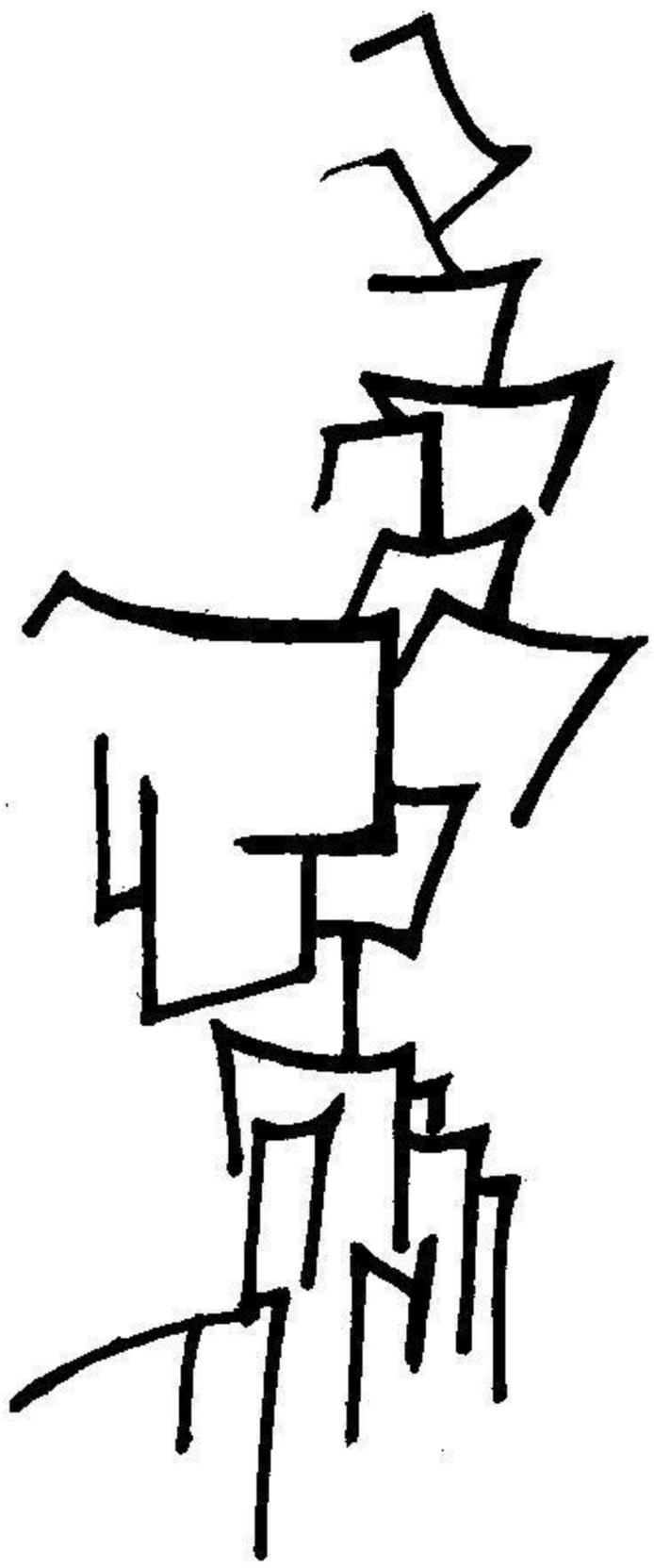
Cabe, no entanto, um comentário: se os operários pareciam acompanhar o sentido das composições cubistas sem maiores dificuldades ou preconceitos (diante da abstração), isso ainda não significava que aceitariam os quadros e se identificariam com seu conteúdo expressivo. Há sempre uma distância interna entre aprender intelectualmente e aceitar. Na verdade, não seria possível aceitar tudo, nem mesmo necessário. Cada um faz suas escolhas. O diálogo com o rapaz não havia terminado ainda. Ele observou:

– Até pode parecer que fui eu que inventei um desenho assim...

– E não foi? – perguntei – acho o desenho bonito.

– Mas não fui eu que criei. Só fui seguindo as explicações que a senhora deu.

– Quando se compreende uma explicação – disse eu – também se cria.



– Não sei...

– Por que você diz isso?

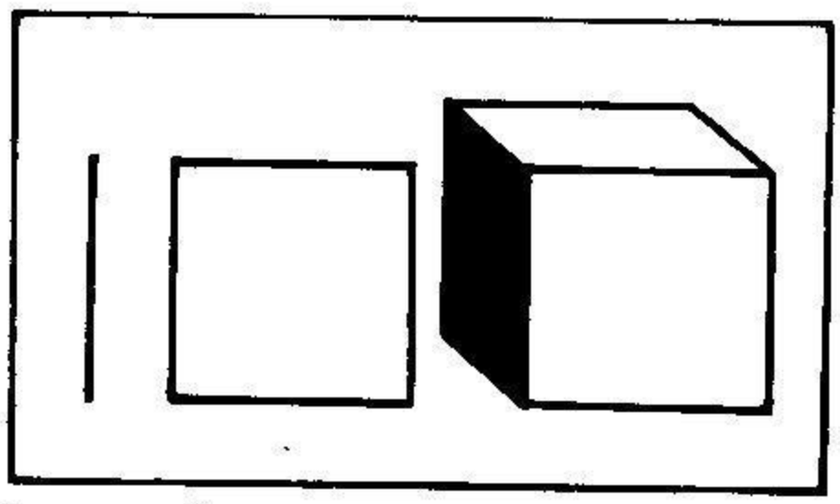
– Não sei se gostaria de fazer um desenho assim – respondeu o rapaz – todo desmontado em pedacinhos e com tanta agitação... Não gostaria mesmo.

– Nesse caso – falei – tem razão. Mas acho que você entendeu o que os cubistas se propunham. Veja bem: entender não quer dizer que se tenha a obrigação de concordar ou de gostar. Pode-se criticar também. É o que você, com todo o direito, está fazendo.

Desenho nº 57

CAPÍTULO VIII
VOLUME

Enquanto linha e superfície são elementos que ainda se inserem nas dimensões do plano pictórico, os elementos restantes, *volume, luz* e *cor*, ultrapassam a estrutura bidimensional. Por essa razão são considerados *elementos mais dinâmicos*. O espaço que poderá ser estruturado com eles ultrapassará sempre, em dimensões, a base do plano (desenho nº 58).



Desenho nº 58

Chamei o rapaz que tão bem compusera as superposições na última aula para que desenhasse no quadro dois retângulos horizontais, um menor dentro de outro maior. Vimos duas superfícies (desenho nº 59). Pedi a ele que repetisse o desenho e interligasse os cantos dos retângulos com linhas diagonais (desenho nº 60). Perguntei ao grupo se continuava vendo as mesmas superfícies. Vieram logo as respostas:

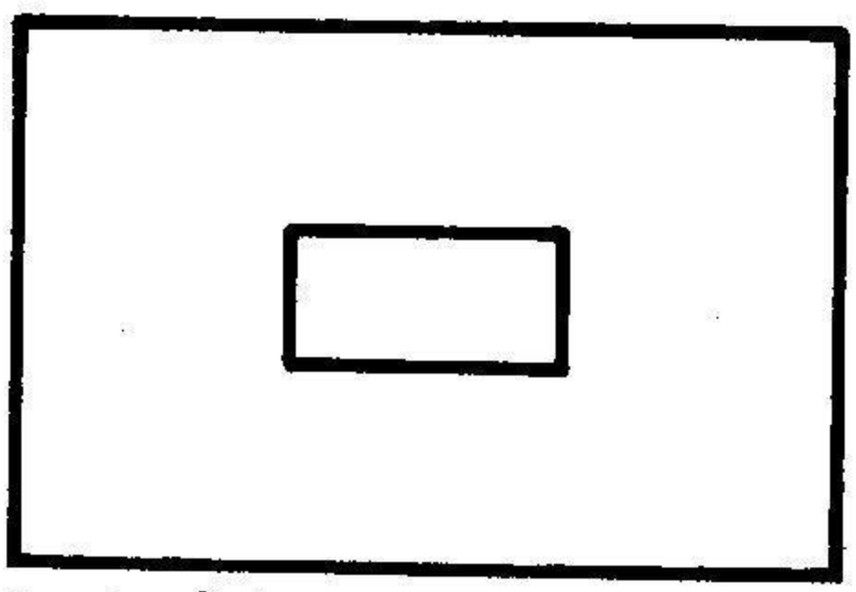
– Não, agora é uma janela.

– Um túnel.

– Um telhado visto de cima.

– Uma almofada.

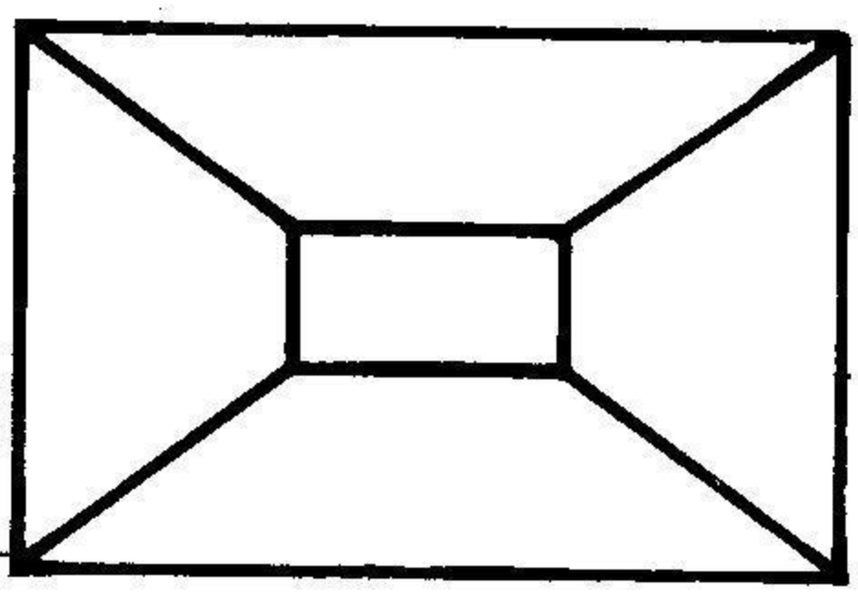
– Um chapéu.



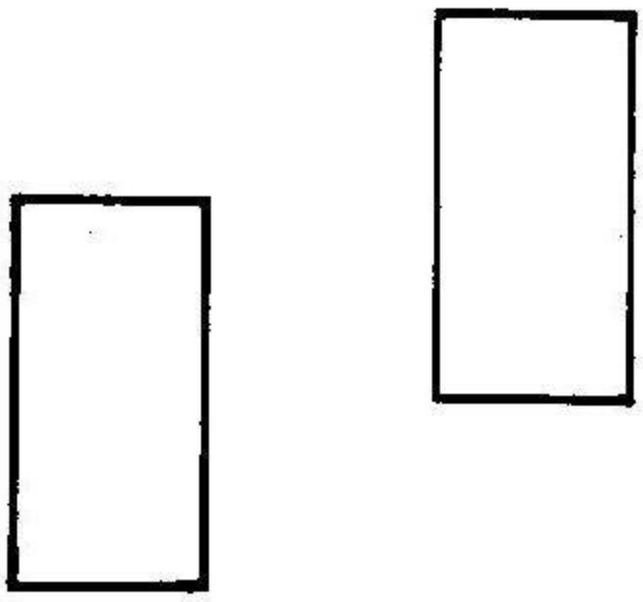
Desenho nº 59

Podia ser tudo isso ou nada disso. O importante era reconhecer que, com linhas diagonais interligadas às horizontais e verticais, o contexto espacial se modificara. Em vez do espaço plano, vimos um espaço que se tornou profundo. Por ora, na ausência de outros dados mais específicos, era difícil determinar se o retângulo menor se projetava para trás ou para a frente – era uma situação perceptiva *ambivalente*, com duas possibilidades igualmente válidas. Mas, sem dúvida, o espaço tinha adquirido um certo grau de profundidade.

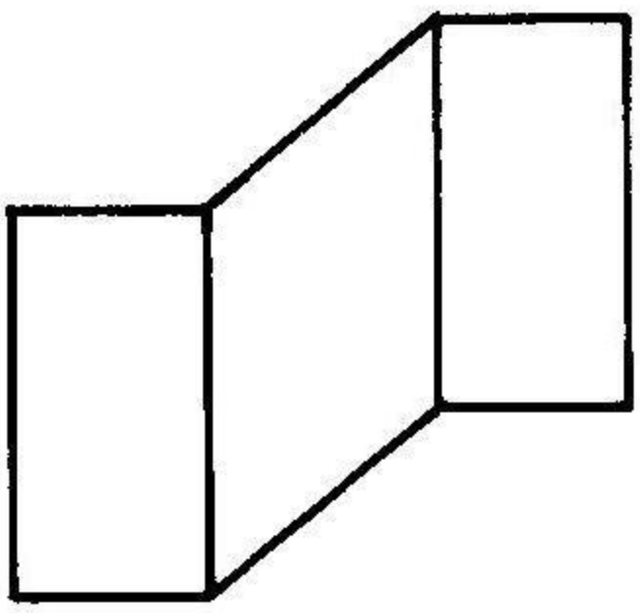
Propus outra experiência: o rapaz devia desenhar dois retângulos em pé, lado a lado, o segundo retângulo um pouco mais elevado (desenho nº 61). Em seguida, devia repetir o par na mesma disposição e, mediante duas diagonais, interligar os cantos próximos. O contexto espacial do desenho se modificou no mesmo instante (desenho nº 62), apresentando um espaço de profundidade, novamente numa situação de ambivalência reversível, pois cada um dos retângulos podia ser visto alternadamente avançar ou recuar (é mais comum fixar o retângulo esquerdo na frente). Podemos definir o seguinte conceito: quando vistas *em conjunto* com horizontais e verticais, as diagonais introduzem a dimensão da *profundidade*.



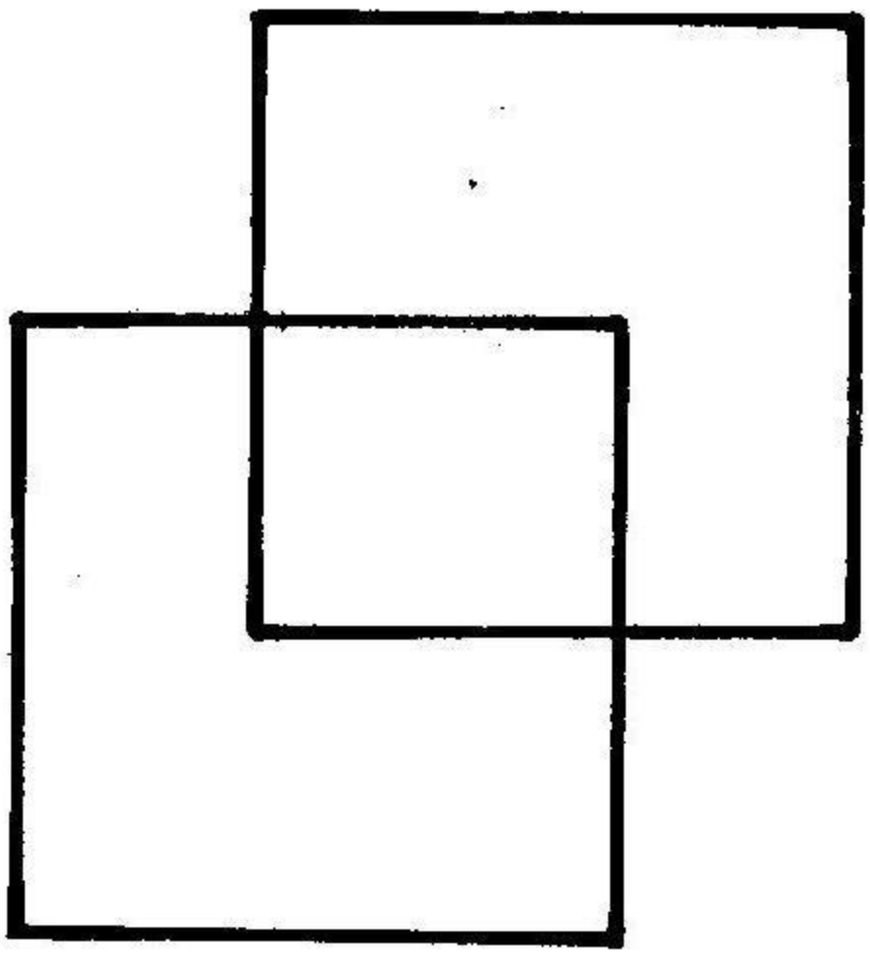
Desenho nº 60



Desenho nº 61



Desenho nº 62



Desenho nº 63

Pedi ao rapaz que desenhasse dois quadrados superpostos (desenho nº 63). Em seguida, interligasse os cantos com traços diagonais. Assim unidos os quadrados, tornou-se bem clara sua disposição transversal no espaço. E também o intervalo espacial, até então implícito, ficou visualmente definido pelos contornos diagonais. Percebemos as várias facetas de um cubo, um volume de três dimensões: largura, altura e profundidade (desenho nº 64). De novo pedi ao rapaz que repetisse o desenho do cubo, mas dessa vez apagando o lado de trás que transparecia na superfície frontal. Havia então desenhado duas figuras de cubo, um vazio e outro cheio, um aberto e outro fechado. Era a mesma configuração de volume, vista uma vez por dentro e outra vez por fora, um espaço côncavo e outro convexo (desenho nº 65).

Planos relacionados em diagonal, superposições, profundidade e o cheio/vazio: são estas as qualidades *espaciais* que podem ser formuladas mediante o *volume*. Caracterizando a forma dada ao espaço, irão definir também as qualidades *expressivas* do elemento.

Reapresentei duas obras que já havíamos visto em aulas anteriores: **Anunciação aos Pastores** (ilustração nº 57), miniatura alemã do ano mil, e **Anunciação à Virgem, de Leonardo da Vinci** (ilustração nº 10). Ainda que na mesma tradição religiosa e com uma temática similar, as duas obras parecem referir-se a dois mundos diferentes. A primeira representa um mundo simbólico, cujo espaço é plano e sem atributos materiais, enquanto que a segunda nos mostra um mundo de profundidade física, um espaço tátil e sensorial, mesmo estando a imagem imbuída de sentimentos místicos. Na primeira obra prevalece a superfície como elemento formal dominante, e na segunda o volume.

Em configurações de volumes sempre reencontramos os elementos linha e superfície. Mas os reencontramos sobretudo em seus aspectos dinâmicos, a diagonalidade (linha) e a superposição (superfície). Esse aspectos dinâmicos – até então opções que permitem aumentar a movimentação visual possível no desdobramento formal de linhas e superfícies – encontram-se agora incorporados como aspectos *essenciais* da estrutura de volumes. Quer seja geométrico ou não-geométrico, qualquer volume representa um conjunto de planos em superposições diagonais. Alguns dos planos poderão encontrar-se atrás de outros, escondidos, fora de nossa vista (planos D, E, F, do desenho nº 66). Não só compreendemos o porquê de sua ausência, como também, pela coerência com que se interligam os diversos aspectos que formulam a profundidade nos volumes, somos capazes de inferir as áreas invisíveis pelas visíveis[1].

Configurando volumes, as próprias linhas e superfícies passam a desempenhar novas funções. Sem perderem a identidade espacial própria, ou as funções anteriores (portadores de movimento ou contornos), as linhas individuais assinalam agora limites comuns entre áreas vizinhas, unindo-as ao mesmo tempo que as separam, e indicando em que lugar, precisamente, ocorre uma mudança de direção nas várias faces que compõem a figura do volume. Também as superfícies terão novas funções. Como áreas separadas, embora vizinhas, cada qual atuando como plano bidimensional, as superfícies se conjugam – sempre no sentido diagonal – para formar um espaço que será tridimensional.

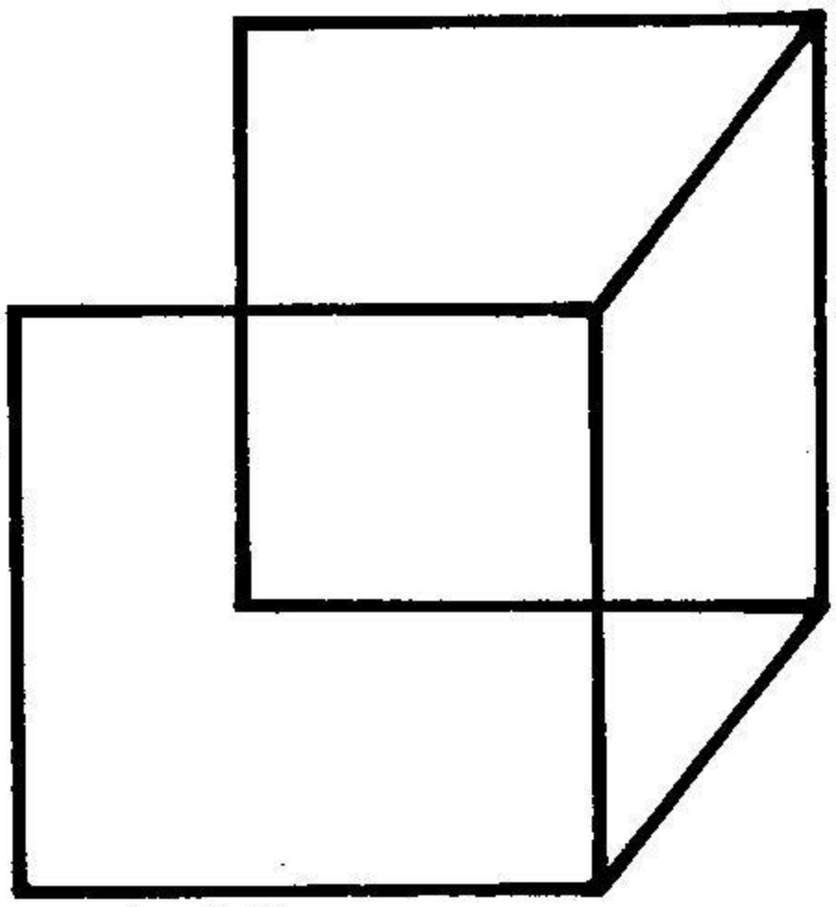
[1] Esse tipo de abstração é característica da visão adulta, em nosso contexto cultural. Na representação de objetos, as crianças ainda necessitam da plena identificação visual dos planos significativos (para a criança) da figura. A superposição é sentida como uma mutilação.

O espaço característico de volumes é o da profundidade. Lembramos, para maior clareza, que na pintura a noção de *profundidade* é sempre visual, *virtual* (ao contrário da escultura, da arquitetura ou da dança, por exemplo, que lidam com a profundidade real do espaço). Na representação do volume, a profundidade é inferida pela ação de diagonais junto a planos verticais ou horizontais (desenho nº 67). Esses dados visuais são apresentados *em conjunto* à nossa percepção, integrando-se e qualificando-se reciprocamente, de tal modo que nenhuma das três dimensões pode ser apreendida sem as outras. (Antecipando as próximas aulas, comentei que nos elementos luz e cor também existe a profundidade do espaço, mas como não há referências visuais de diagonalidades, largura e altura, *não* será uma profundidade tridimensional.)

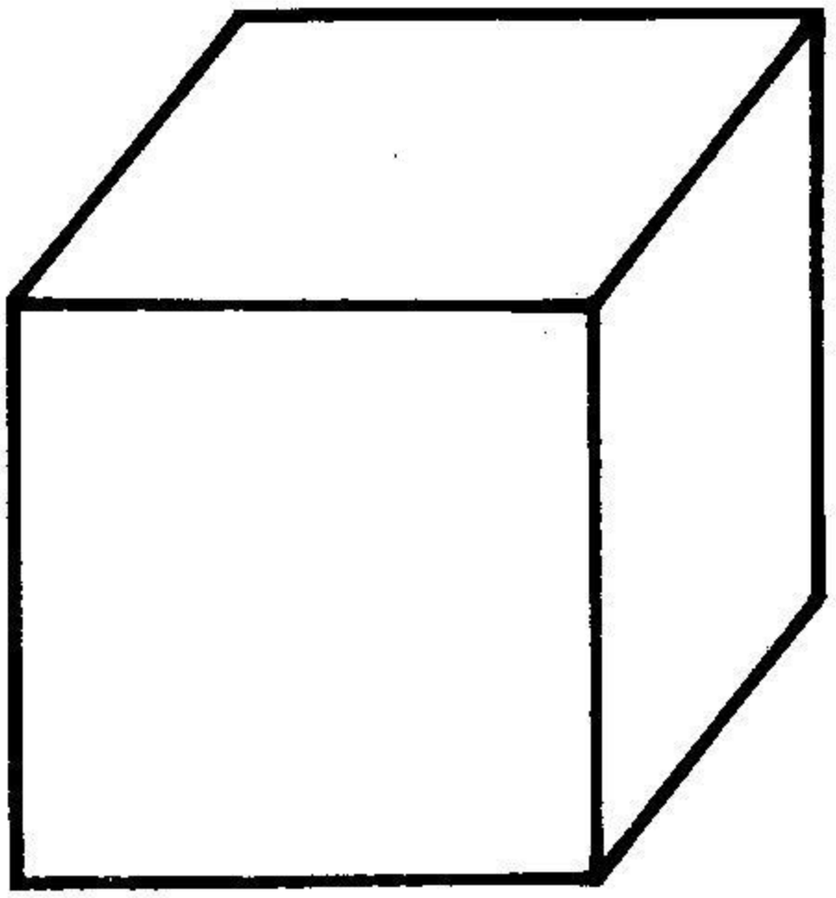
Ao lado do cubo desenhado no quadro-negro, aberto e transparente, o cubo fechado parecia opaco e denso. Pedi ao rapaz que desenhasse ainda vários cubos fechados, menores, e um bem pequeno (desenho nº 68). Perguntei ao grupo o que achava dessas formas. Eram iguais? Nenhuma resposta. Tornei a perguntar se, com tamanhos diferentes, a matéria dos cubos parecia a mesma em todos. A fim de facilitar a resposta, especifiquei mais a pergunta: o espaço configurado nos diversos cubos, grandes e pequenos, teria, proporcionalmente, a mesma densidade em todos? A matéria parecia idêntica? Desta vez não demorou para que as respostas viessem: não. A matéria dos cubos não parecia igual. Os cubos menores pareciam proporcionalmente mais densos. O pequenino, então, parecia o mais compacto e o mais sólido de todos. Expliquei que esse era um efeito que já observamos nas superfícies: quanto menores fossem, mais compactas pareceriam (sugeri ao rapaz que desenhasse superfícies grandes e outras bem pequenas, lado a lado, para verificar de novo). Era o efeito da ação dos contornos: delimitando o espaço, condensam-no para dentro das margens[2] (desenho nº 69).

Na configuração de volumes sempre há diversos planos funcionando em conjunto, e, portanto, numerosas margens comuns atuando umas sobre as outras e multiplicando o efeito visual da condensação. Surge então, como correlato ao espaço de profundidade, *a matéria física com sua densidade*. Quanto mais subdivisões e maior número de facetas se perceberem num volume, tanto mais elas reforçarão a noção de substância física densa, correspondendo ao espaço fundo[3] (desenho nº 70).

Voltamos ao quadro de Leonardo da Vinci (ilustração nº 10). Chamei a atenção para certos detalhes arquitetônicos: o portal entreaberto junto à margem direita do quadro, as pedras de cantaria enquadrando a figura da Virgem, o muro baixo cercando o jardim. Verticais, diagonais, horizontais. Em conjunto, configuram a forma de um grande volume aberto, uma espécie de invólucro que, por sua vez, contém volumes fechados, figuras e objetos. A profundidade é claramente caracterizada como expansão que se dá em três dimensões. É também caracterizada e diferenciada em termos de densidade, por serem os volumes abertos (aqui, os espaços da paisagem) mais transparentes e menos densos do que os volumes fechados (figuras e objetos). A mesinha no primeiro plano, por exemplo, cuja face frontal exibe múltiplos ornamentos e uma quantidade de pequenas facetas recortadas, acentua a solidez da matéria. Também o manto azul, no



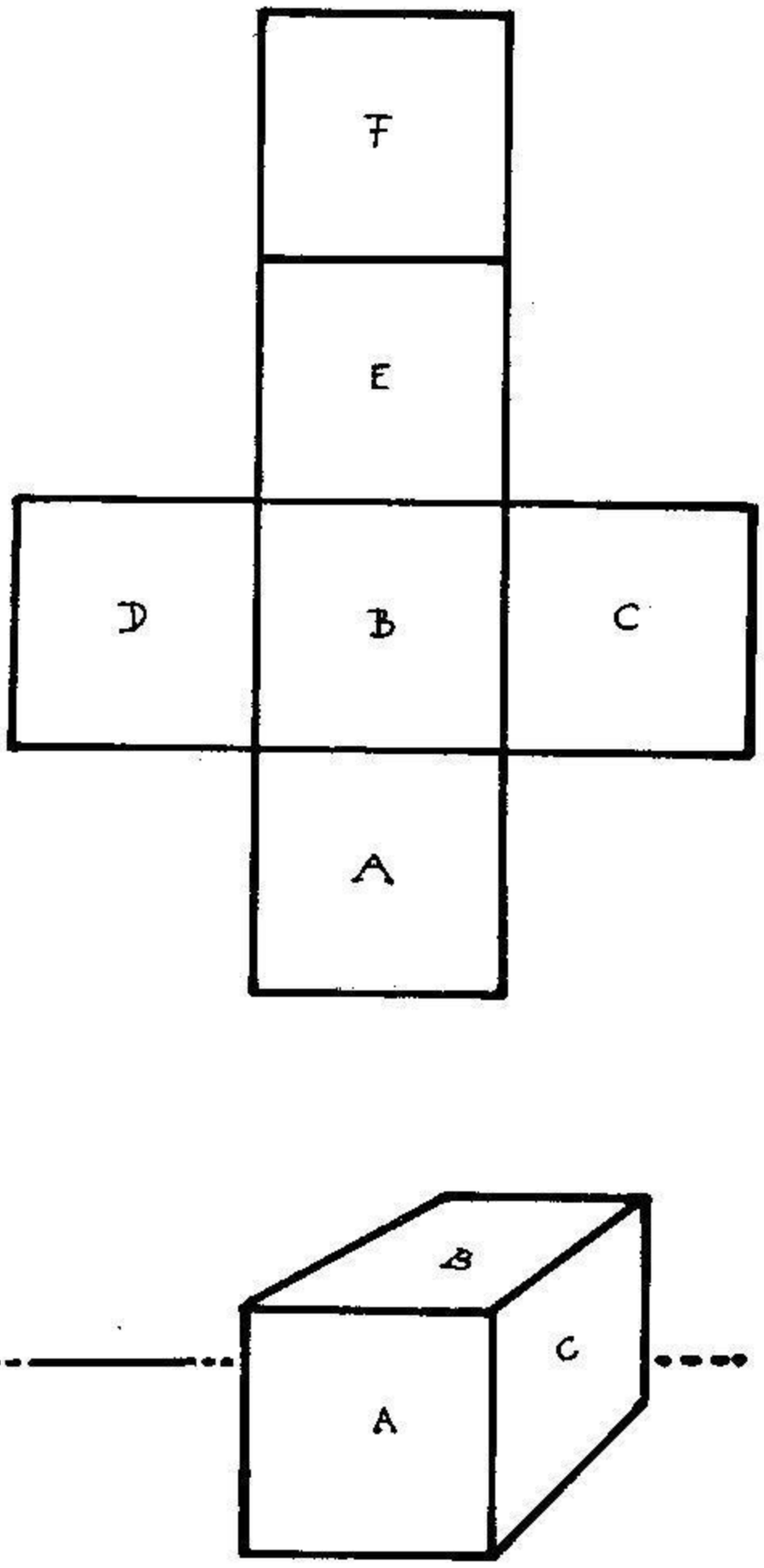
Desenho nº 64



Desenho nº 65

[2] É comum, por exemplo, nas paredes de um longo corredor, a seção do meio parecer comprimida, dando a impressão (aflitiva) das linhas do teto e do chão se curvarem ligeiramente e de se aproximarem.

[3] A prática renascentista de indicar as sombras por meio de hachuras – raiados, linhas que se cruzam – aumenta a densidade dos volumes. Expressa também a visão de materialidade do Renascimento.



Desenho nº 66

colo da Virgem, caindo em grandes e pesadas ondas, os pregueados nas mangas, as dobras dos panejamentos, têm o efeito de adensar a matéria, dando ao mundo a conotação de existência física.

A configuração de volumes torna visíveis formas alternadamente cheias e ocas. Embora na prática esses aspectos alternados se excluam visualmente – a não ser que se trate de um material transparente, uma bola de cristal, por exemplo – constituem relações recíprocas e deduzíveis umas das outras (desenhos nºs 64 e 65). A cada espaço sólido externo sentimos corresponder um espaço equivalente interno. Como qualificações espaciais próprias aos volumes (não existindo em outros elementos visuais), as correspondências de cheio/vazio irão caracterizar o desdobramento formal do elemento volume. Serão reconhecidas na imagem em tudo que aparecer como protuberância ou saliência, ou então nos espaços abertos, em vãos, cavidades, buracos. O artista os retoma visualmente em infinitas variações e inversões (desenho nº 71).

No quadro de Leonardo da Vinci, observamos nas grandes ondulações do manto azul da Virgem a seqüência formal de cheio-vazio-cheio-vazio-cheio; ou o decote do vestido da Virgem, invertendo em posição e concavidade a curvatura cheia do rosto; ou o vão angular entre as paredes da casa, remetendo-nos, como um negativo, à projeção das quinas; ou o espaçamento em torno da mesinha, uma inversão para o vazio da forma sólida dessa mesma mesa; ou tantos outros detalhes, até mesmo os fios de cabelo, cada um descrevendo uma pequena espiral e contornando um intervalo ondulado que será reencontrado, em inversões, nos lábios da Madona. É como se fosse uma música visual, um tema com variações.

Pedi ao rapaz que agora desenhasse um quadrado grande e, mais ao alto, outro bem menor; que, em seguida, novamente interligasse os cantos com linhas diagonais. A figura resultante era a de uma barra que recuava para o fundo, a grande velocidade (desenho nº 72). Expliquei que na configuração de volumes e, conseqüentemente, de um espaço que é caracterizado como tridimensional, também os aspectos de escala e magnitudes serão integrados no esquema de percepção. Quando as formas são análogas, ou mesmo suficientemente parecidas, as de tamanho maior indicam a proximidade em relação à posição do espectador (e também o tempo presente), ao passo que as formas menores nos indicam o afastamento (e tempos passados ou futuros). Portanto, na representação de volumes, as magnitudes perdem o caráter hierárquico que podem ter na superfície (elemento superfície), indicando unicamente relações espaciais de proximidade ou distância.

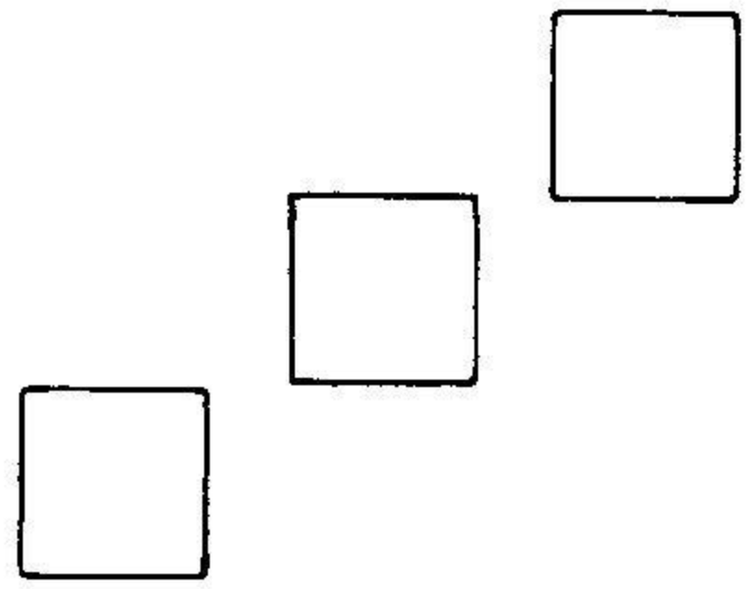
Ainda observamos um outro aspecto: ao serem interligadas superfícies mais próximas a outras mais distantes, surgem linhas diagonais. Na realidade, essas são linhas de junção horizontal que se afastam, visualmente, de um primeiro plano. Na representação do espaço de profundidade, sempre as interpretamos nesse mesmo sentido: como horizontais *transformadas* em diagonais pelo *distanciamento* [4].

Retornamos ao quadro de Leonardo da Vinci. Pudemos verificar como as linhas diagonais, na porta e nas pedras de cantaria, indicam as margens de planos que se encaminham para o fundo (as linhas do muro e das pedras que não se afastam no espaço permanecem horizontais). A existência de um primeiro plano mais próximo de nós é acentuada também pelo fato de aí se encontrarem as formas maiores, que servem de parâmetro às comparações visuais. Elas são suficientemente grandes para conterem a

[4] Também esta visão, e a representação de horizontais convertidas em diagonais, não está, inicialmente, dentro das possibilidades da criança.

quantidade de ornamentos que condensam o espaço e o tornam mais compacto. Na medida em que atingimos o fundo do espaço, as formas se tornam menores e com menos detalhes, até que por fim só vemos pequenas superfícies ou segmentos lineares em simples superposição (as árvores e as montanhas).

Perguntei ao rapaz se ele seria capaz de desenhar um cubo "enviesado", projetando-o com um ângulo na frente. Ele poderia começar desenhando a linha vertical do meio, onde se juntam duas faces diagonais, e terminar com a face superior em forma de trapézio (desenho nº 73). Comparando-se os dois cubos frontal e oblíquo – ficou patente o quanto, em função da obliqüidade, o contexto espacial se dinamizou, articulando um afastamento e uma aproximação maior.



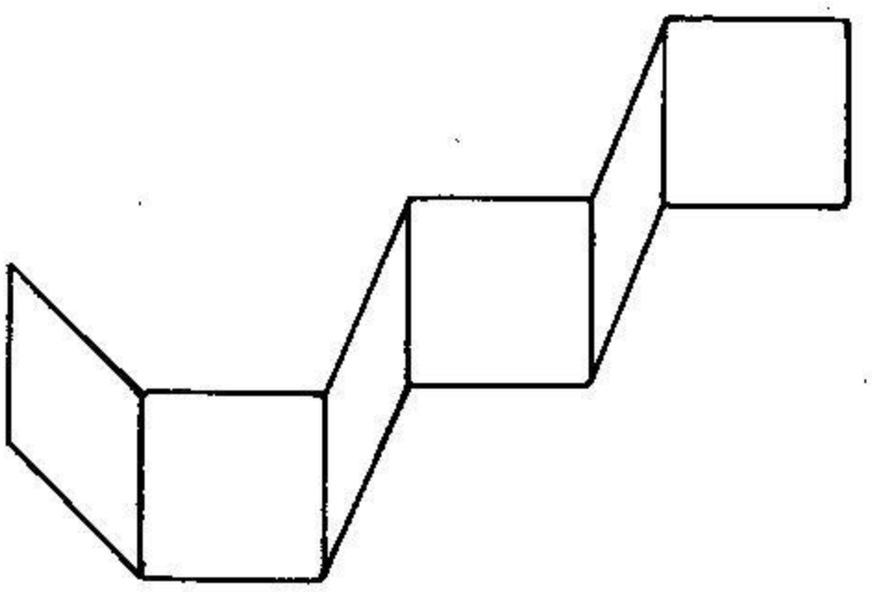
Desenho nº 67

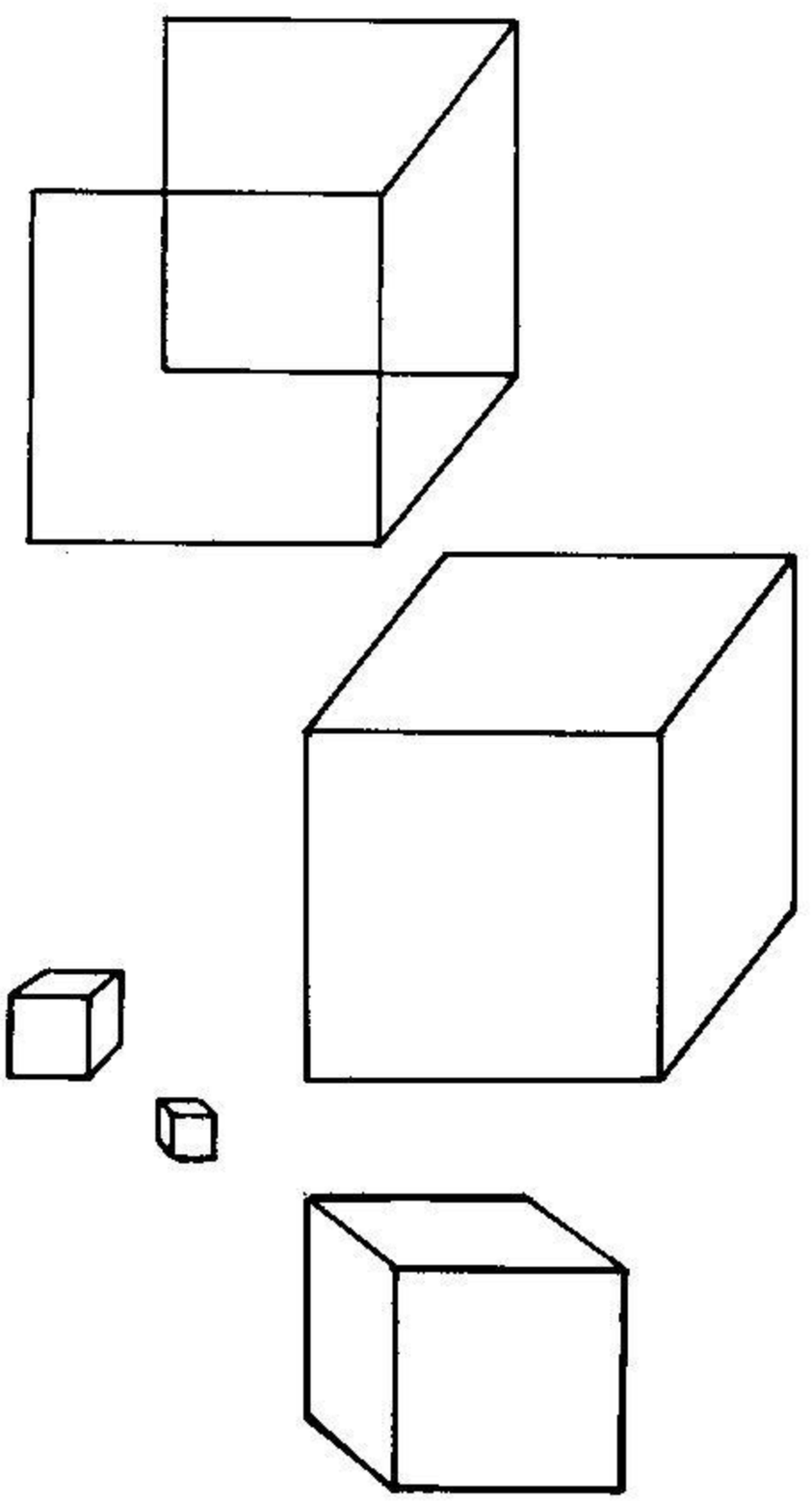
Aqui há um ponto importante a se notar: as visões de espaço sempre se referem ao homem, pois nas imagens sempre *o plano frontal* de um espaço figurado indica implicitamente *a posição do espectador.* Nas correspondências de plano frontal e posição do espectador, *toda imagem de espaço absorve o observador numa imagem refletida.* Esse fator expressivo será encontrado em todos os sistemas espaciais, tanto nas perspectivas centrais renascentistas como nas perspectivas diagonais da arte barroca (desenho nº 74-C e B), e do mesmo modo, por exemplo, na obliqüidade unilateral que existe em imagens japonesas (desenho nº 74-A), uma espécie de perspectiva não-focal. O espectador sente intuitivamente que certas referências são feitas à sua própria existência (desenho nº 77). Voltaremos a este assunto no final do capítulo.

Vejamos antes exemplos de arte japonesa:

SUZUKI HARUNOBU (1725-1770) – A BELA OSEN SERVINDO CHÁ e DUAS MOÇAS NUM QUARTO, AMARRANDO O CINTO DO VESTIDO (ilustrações nºs 36 e 37)

Apresentei duas xilogravuras em cores, do artista japonês Harunobu. Entre muitas gravuras bonitas, eu tinha escolhido estas, principalmente por representarem figuras humanas num espaço interior. Os interiores mostram um espaço de profundidade. Mas não inteiramente. Através da diagonalidade de planos oblíquos – chão, paredes, janelas, mesinhas, bancos – da angularidade frontal de certos objetos e algumas superposições, o artista apresenta o essencial para se entender um recuo ao fundo. No entanto, ele preserva a importância da superfície. Nos volumes ressaltam algumas das faces ricamente ornamentadas. As superposições também não são consistentes, pois há extensas áreas planas entre elas. Desse modo, o artista compensa a saliência angular do espaço, planificando-o de novo. A profundidade torna-se apenas parcial.

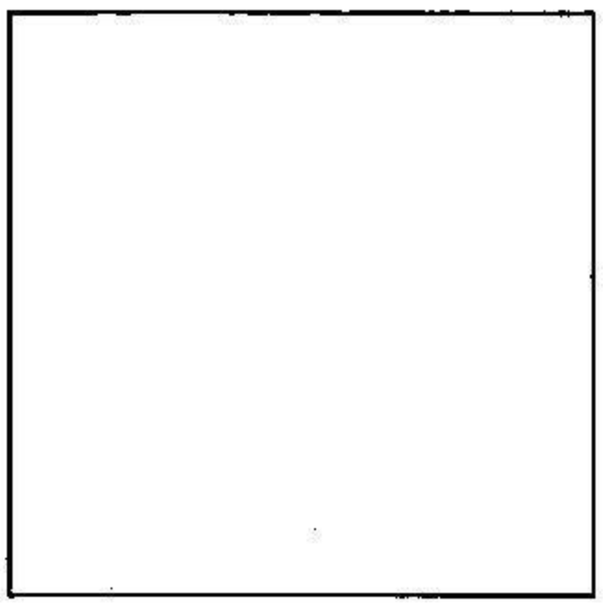




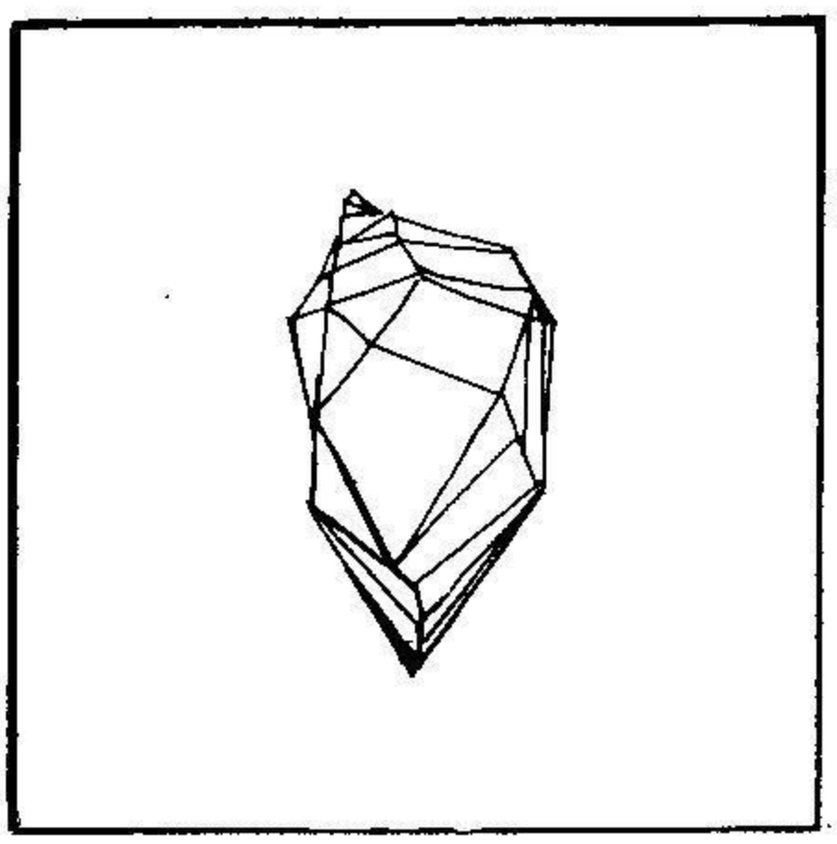
Desenho nº 68

Até nesses aspectos não-representativos e não-narrativos da imagem, que são aspectos estruturais do espaço, os artistas japoneses formulam uma atitude ritual. No recuo visual para a profundidade, o movimento se dá de modo pausado, com grandes intervalos, como se o espaço fosse delicadamente recuado. A plena representação da profundidade, com consistentes recuos e superposições, criando uma ilusão do espaço fundo à maneira, digamos, do Renascimento, certamente teria sido possível para os artistas japoneses – isto, se a arte fosse apenas uma questão de técnica[5]. Mas as formas expressivas de espaço não são uma questão de técnica, são questão de estilo. E a representação ilusionista teria sido indelicada, grosseira e óbvia demais, fora das normas culturais vigentes. De fato, constata-se a mesma atitude que regula a forma do espaço, na

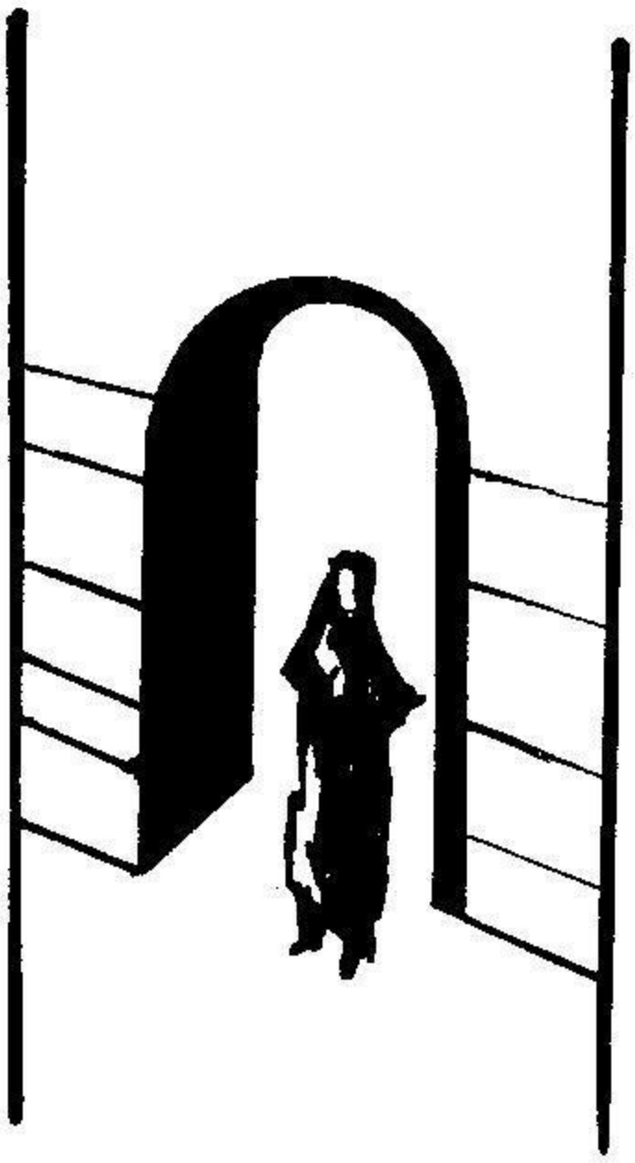
[5] Evidentemente, tampouco será um problema fisiológico. Os mecanismos de percepção funcionam da mesma maneira nos homens ocidentais e orientais.



Desenho nº 69



Desenho nº 70



Desenho nº 71

representação dos gestos e da postura das pessoas, sempre contidas, ou no colorido sutil dos ornamentos estilizados. Tudo nos transmite uma ambiência cerimoniosa.

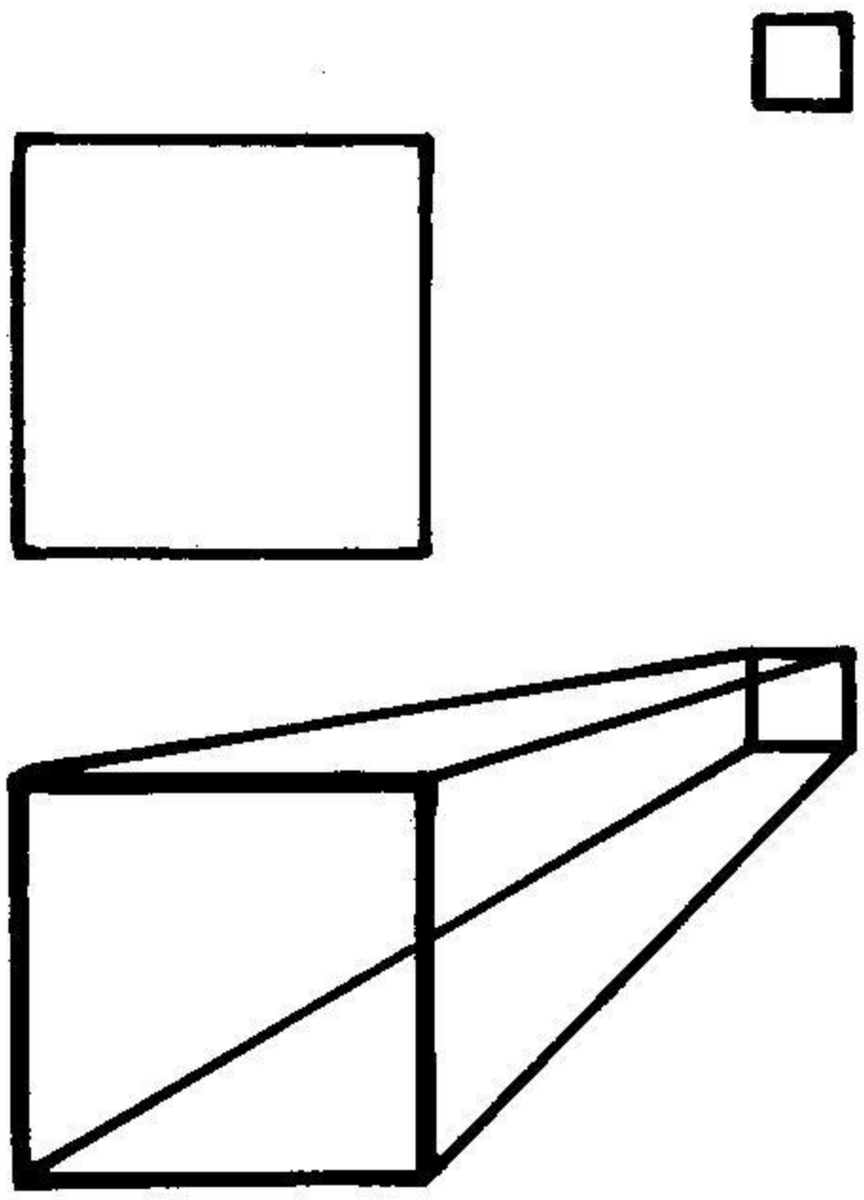
Um dos rapazes pediu uma explicação: como se pode saber o que os artistas japoneses quiseram fazer? Será que o que eu explicava correspondia às intenções do artista? Ou ainda, ampliando a pergunta, quando o colega, José, riscou no quadro as linhas, e depois planos e depois cubos, como é que poderíamos saber o que na realidade ele queria desenhar? Lá estavam tanto as linhas como as superfícies e os volumes.

Pelo nível de interesse que demonstrava, a pergunta já era importante. Em parte, ela nos fez voltar a problemas que havíamos discutido na aula sobre intuição. Achei proveitoso voltar ao assunto com novas explicações. Comentei que só se sabe o que o artista se propôs a fazer, constatando o que ele realmente fez. E o essencial era constatá-lo nos termos da linguagem, observar de que modo o artista formulou o espaço, quais os elementos que usou e em que sentido os elaborou para chegar a um equilíbrio formal. Se fosse possível indagar do próprio artista japonês suas intenções, ele provavelmente tentaria responder em palavras, formulando pensamentos e conceitos de sua cultura. E dada a imensa distância, em termos culturais, entre a verbalização oriental e ocidental, é bem possível também que nem compreendêssemos suas palavras. Teríamos que traduzi-las para um outro nível, no caso, a forma visual, ou seja, formas de espaço, para poder entender. Lidando com formas de espaço, lidamos com uma linguagem mais elementar, universal , que não é sujeita às modificações históricas ou culturais das línguas faladas e que transmite em primeiro lugar atitudes básicas diante da vida.

Vejamos as gravuras japonesas. O artista utilizou certos aspectos da estrutura de volumes, principalmente planos oblíquos. Percebemos os planos recuando no espaço, nas linhas diagonais interligadas a horizontais e verticais. Aliás, aqui predominam as linhas verticais. É mais um fator para a transparência e a elegância do espaço. A profundidade é indicada através de superposições. Sendo profundo, o espaço poderia se tornar espesso, o que não ocorre. Já vimos algumas das razões para isso, mas cabe notar ainda que o artista japonês nunca usou a possibilidade formal de desdobrar os volumes em densidade, através de formas alternadamente cheias e vazias. Outro detalhe: embora o ambiente espacial dos interiores seja oblíquo, as figuras humanas geralmente implicam uma visão frontal plana, como se fossem silhuetas. Também, como já vimos, algumas das superfícies são muito ornamentadas, tanto assim que elas se destacam, dentro do esquema de volumes, como se tivessem uma existência própria, autônoma. De tudo isso resulta o espaço relativamente plano dessas imagens e seu caráter cerimonial.

Quanto aos desenhos de José no quadro-negro, ainda cabem outras considerações. Realmente não sabemos o que ele, se fosse artista, quereria fazer com os volumes que desenhou. Porque o fato em si, de ter desenhado dois ou três cubos, não nos indica que tipo de estrutura ele daria ao conjunto todo. Como artista, José nos revelaria suas intenções através do *desdobramento formal* desses mesmos cubos. Ele poderia querer, eventualmente, como no caso da arte japonesa, preservar certas superfícies, fazendo-as visualmente tão importantes que elas funcionariam como um elemento separado, ao lado do elemento volume. Nesse caso, o espaço não se tornaria inteiramente profundo. Mas haveria outras possibilidades. José, artista, poderia querer compor um espaço muito denso e profundo com os cubos. Em certas áreas, porém, ele talvez sentisse a necessidade de aplanar a profundidade de novo, quer seja

porque, pela multiplicação de saliências visuais, surgisse o efeito de uma bola caindo fora do plano pictórico, quer seja porque, através de recuos consistentes ao fundo, surgisse o efeito de um túnel fazendo um buraco na tela (desenho nº 75). Aí o artista lançaria mão de certas superfícies que pertencem ao volume e as aumentaria ou, de alguma outra maneira, destacaria o seu caráter plano, a fim de poder redimensionar o equilíbrio do espaço. Quer dizer, o artista recorre a certas possibilidades estáticas para compensar o efeito altamente dinâmico do volume. Veremos que nos elementos essencialmente dinâmicos – volume, luz e cor – é importante poder reverter a aspectos estáticos, mesmo que para isso se utilize outro elemento.



Desenho nº 72

Há, entretanto, um outro problema formal presente, que é mais complexo – e, justamente pela complexidade, eu ainda não havia decidido se o abordaria agora ou mais tarde – que é o fato de uma elaboração formal sempre ser acompanhada por um *processo de transformação nos elementos visuais*. Embora menos evidente, os dois processos são paralelos, *a transformação sempre seguindo o desdobramento formal dos elementos*. O movimento visual, e expressivo, da imagem dependerá de ambos.

O princípio básico – resumido de modo mais simples – seria o seguinte: cada elemento pode ser transformado em outro, isto é, pode ser visto como componente de outro elemento (com uma única exceção, que é a transformação de luz em cor ou de cor em luz). A linha pode tornar-se superfície, ou volume, ou luz ou cor. E vice-versa, independentemente da ordem aqui indicada, a superfície, o volume, a luz e a cor podem assumir a forma de seqüências lineares (desenho nº 76). Os elementos podem ser agrupados para comporem outros elementos: os volumes podem consistir de linhas e superfícies, ou também de superfícies de cor, o que já seria uma outra combinação, com outro sentido espacial. Parecendo complicado quando é formulado em palavras, o processo de transformação se esclarece no desdobramento formal da imagem. Assim, nas gravuras japonesas, por exemplo, vemos várias etapas da transformação linear:

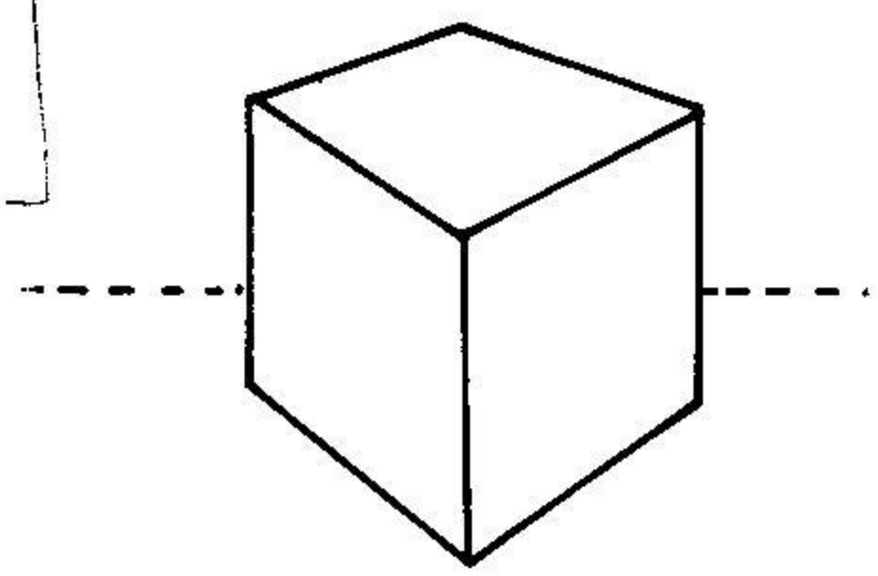
nas dimensões da *linha* – quando as linhas aparecem em seqüências rítmicas de curvas e retas;

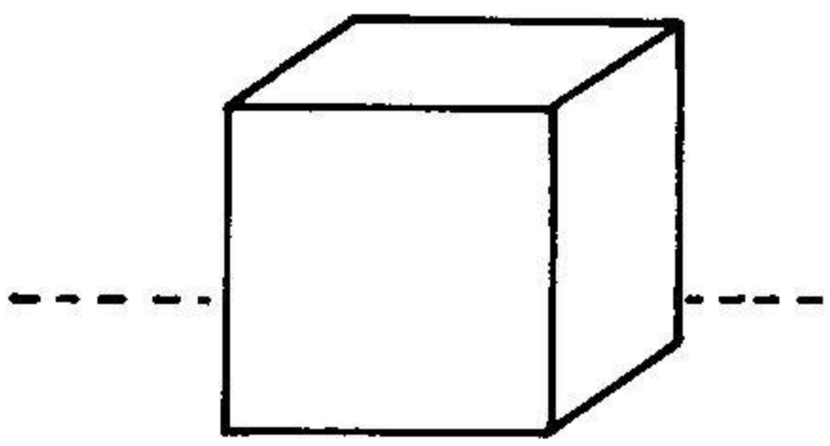
nas dimensões da *superfície* – quando as linhas contornam planos;

nas dimensões do *volume* – quando as linhas, em conjunto com as superfícies, entram na configuração de volumes;

novamente nas dimensões de *superfície* – nos ornamentos bidimensionais que ocorrem em determinadas faces dos volumes.

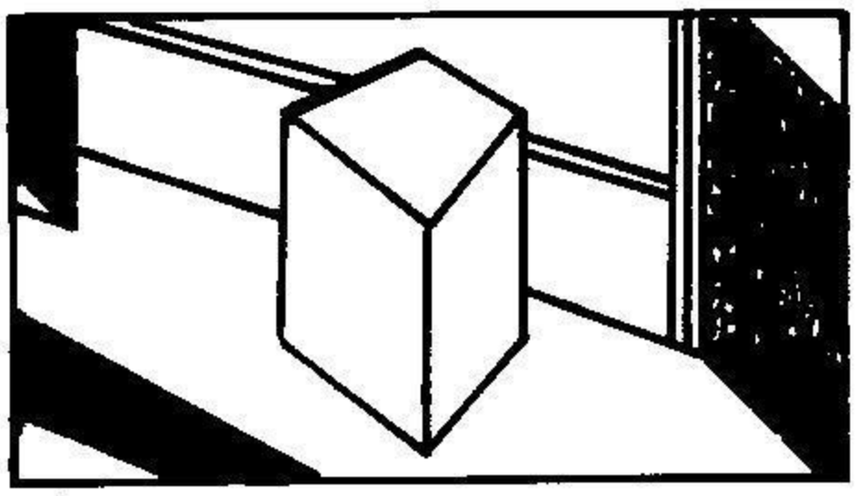
Há, portanto, todo um caminho a ser acompanhado visualmente: linha-superfície-volume-superfície. Abrangendo várias etapas, através de vários elementos, a transformação pode abranger elementos mais complexos ou pode reverter de novo a um elemento anterior mais simples (mais simples em termos de dimensões).





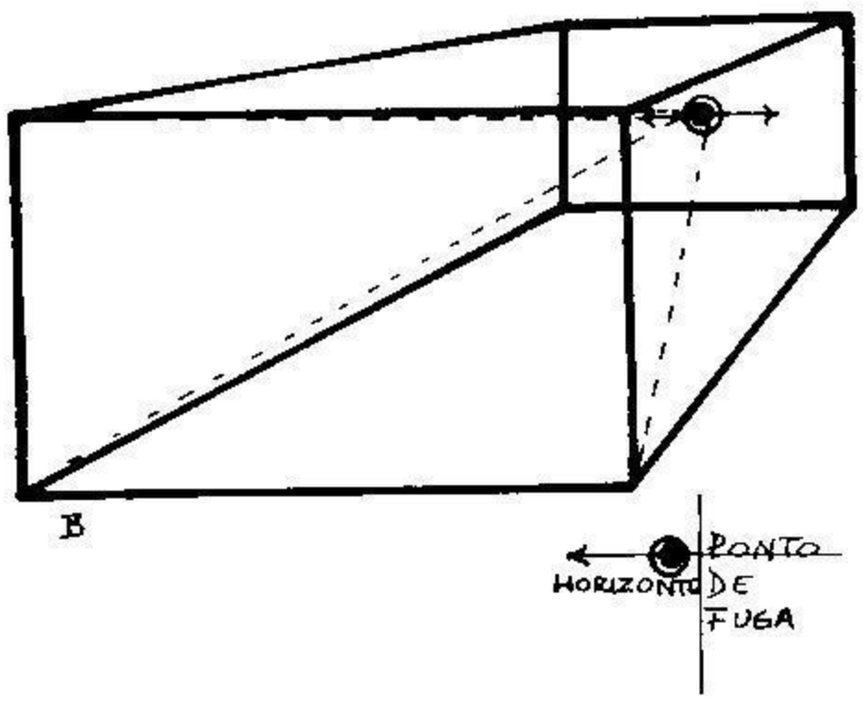
Desenho nº 73

No processo de transformação, o elemento original não perde sua identidade e nem assume simplesmente a de um outro elemento. Entre uma linha e uma seqüência linear de um outro elemento sempre permanece uma diferença. Mas notamos que houve uma aproximação de dimensões. Digamos, linhas que sejam coloridas. Elas hão de apresentar uma carga de sensualidade e de dimensões espaciais características da cor, que se acrescentará ao sentido transparente da linha e ao espaço direcional por ela formulado, distinguindo então as linhas coloridas de simples linhas gráficas pretas. Inversamente, podemos observar que quando a cor é elaborada em sentido linear e não em sentido colorístico (através de relações colorísticas) ela se aproxima do espaço linear. Nesse caso, os

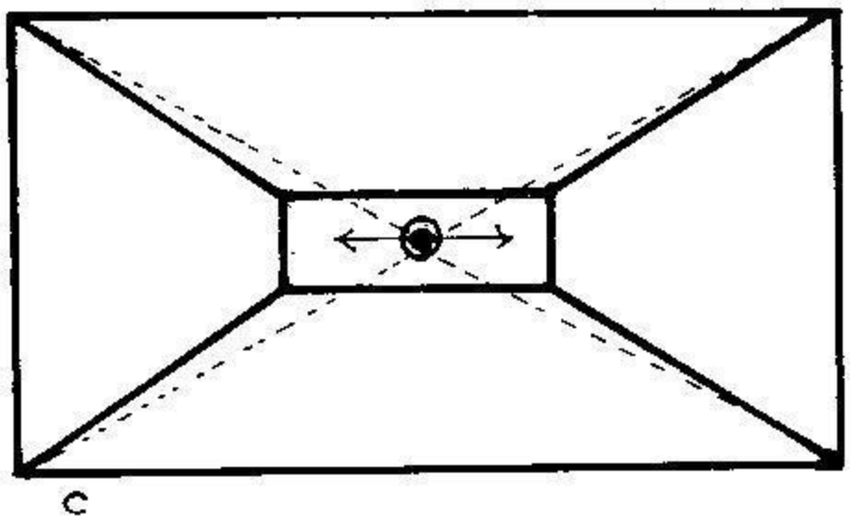


A

Desenho nº 74-A – Visão de espaço da Arte Japonesa



Desenho nº 74-B – Visão de espaço do Barroco



C

Desenho nº 74-C – Visão de espaço do Renascimento

significados se alteram e a própria cor se torna mais frágil e mais transparente, perdendo um pouco da densidade que lhe é própria (por exemplo, como veremos, na fase azul de Picasso)

A escolha do elemento, ou talvez dos vários elementos com que o artista vai trabalhar, assim como o caminho em que os elementos são desdobrados e transformados, corresponde às intenções do artista (mesmo que tudo se passe a nível não-consciente). É justamente o que não sabemos no caso presente, de José. Não sabemos se, quando ele projetou os cubos – e para isso transformou linhas e superfícies em volumes – pretendia elaborá-los unicamente dentro das dimensões específicas do volume, caracterizando-os como cheios ou vazios, ou se, a partir de volumes configurados, ele os nivelaria em parte, transformando-os outra vez em superfícies. Ou se, indo mais adiante ainda, estreitando e alongando os volumes e fazendo-os seguir ritmicamente em certas direções, ele elaboraria os volumes como se fossem linhas (como, por exemplo, na obra de Botticelli, cujo conteúdo expressivo de delicadeza e espiritualidade se deve, estruturalmente, à aproximação de dimensões lineares). As várias alternativas seriam possíveis e se tornariam significativas para o conteúdo que José poderia querer nos comunicar. Mas tudo isso nós só podemos conhecer depois da obra terminada, quer dizer, diante da imagem, onde cada elemento que entrou na composição é mostrado nas funções exatas que ocupa.

Ainda um comentário sobre *o sentido do processo duplo de desdobramento formal e de transformação dos elementos:* quando os elementos são formalmente desdobrados (reaparecendo em semelhanças ou em contrastes[6]), estão sendo visualmente diferenciados. Em cada desdobramento, sua forma e seus possíveis significados tornam-se mais específicos. Ao serem transformados, os elementos são novamente diferenciados e outra vez se tornam mais específicos. Temos nessa transformação um caminho que amplia os significados ao mesmo tempo que os delimita, determinando assim o sentido exato dessas "palavras" que inicialmente existem tão em aberto e sem definição maior[7]. Uma linha é, em si, apenas uma linha. Não significa praticamente nada. Uma linha diagonal significa ainda pouco, é uma movimentação maior. Uma linha diagonal dentro de uma composição de volumes já é vista como um contraste dimensional. No desdobramento de volumes, que existe no quadro de Leonardo (ilustração nº 10), da Anunciação, a linha diagonal do olhar entre o anjo e a Madona torna-se especialmente significativa pela justaposição de mundos que indica, precisamente por resumir-se numa dimensão linear, frágil e transparente, opondo-se como contraste – de direção e dimensão – ao mundo corpóreo dos volumes.

Até agora, eu estava simplificando os problemas da elaboração formal dos elementos, mas penso que era necessário. É impossível dizer tudo de uma só vez, sabendo que mesmo as coisas mais simples são extremamente complexas. A expressividade tem a ver com a vida – só tem a ver com a vida – e nunca é simples. Nas aulas futuras, levaríamos adiante o princípio da transformação.

Passei a ilustrar, com várias obras de arte, a presença do elemento volume. Quis demonstrar sua específica escala de dimensões e os significados que daí decorrem. O volume deveria ser reconhecido de modo inconfundível, a partir da elaboração formal dos aspectos que discutimos nessa aula: a diagonalidade de interligações, a profundidade do espaço

[6] O problema será retomado no capítulo XI, Semelhanças e Contrastes.
[7] Veja-se início do capítulo VI, sobre os elementos visuais.

(profundidade tridimensional) e a densidade — na visão do cheio/vazio dos volumes.

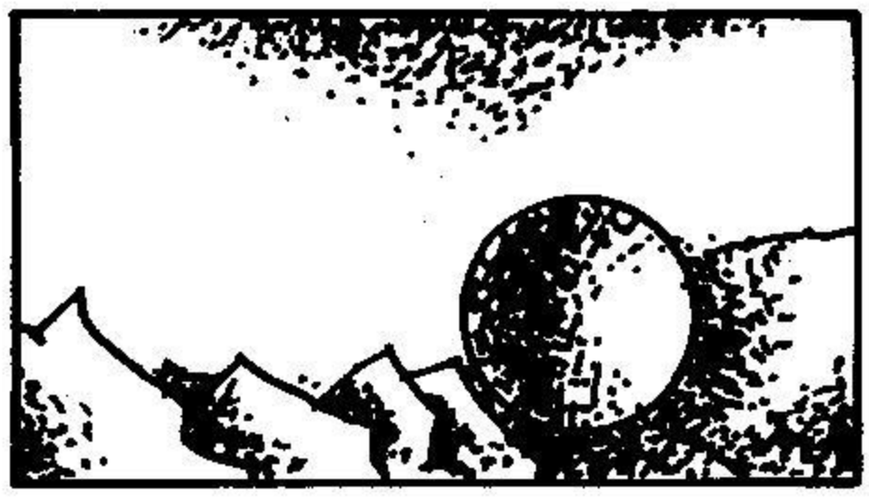
GIOTTO (1266-1336) – ENCONTRO DE JOAQUIM E ANA NO PORTAL DE OURO (ilustração nº 106)

Numa modesta capela de Pádua, na Itália, chamada Capela Scrovegni, em homenagem ao doador, encontra-se uma série de 39 murais de pequeno formato, narrando a história da Virgem e de Cristo. Pertencendo ao ciclo dedicado a Ana e Joaquim, os pais da Virgem, este quadro mostra Joaquim, já idoso, recebido carinhosamente por Ana, quando volta a casa depois de ter tido uma visão de que sua mulher seria a mãe da Virgem. Os esposos se estreitam num abraço ao mesmo tempo afetuoso e solene, corpos e rostos se unindo numa só forma visual. As jovens damas de companhia assistem à cena do encontro, curiosas e sorridentes, numa caracterização psicológica, por mais ligeira que seja, inteiramente inusitada para a época. Aliás, tudo era inusitado, ousado mesmo: o peso, a densidade, a materialidade do mundo, as personagens representadas em posturas e gestos individuais e não apenas em atitudes simbólicas ou hierárquicas, embora a narrativa continue inteiramente dentro da temática religiosa. Quando Dante, que era amigo de Giotto, foi visitá-lo durante o trabalho na capela, ele ficou tão surpreendido que pensou tratar-se de pessoas vivas, "de tal modo a imagem era fiel à realidade da natureza". Para nós, familiarizados com a fotografia, com o filme, além de conhecermos o desenvolvimento estilístico subseqüente ao Renascimento, é difícil discernir o quanto o quadro era realista. Mas, situando-o no contexto da época (mostrei uma obra de Duccio di Buoninsegna, grande artista contemporâneo, ainda medieval no predomínio de planos verticalizados), compreendemos o sentido das palavras de Dante.

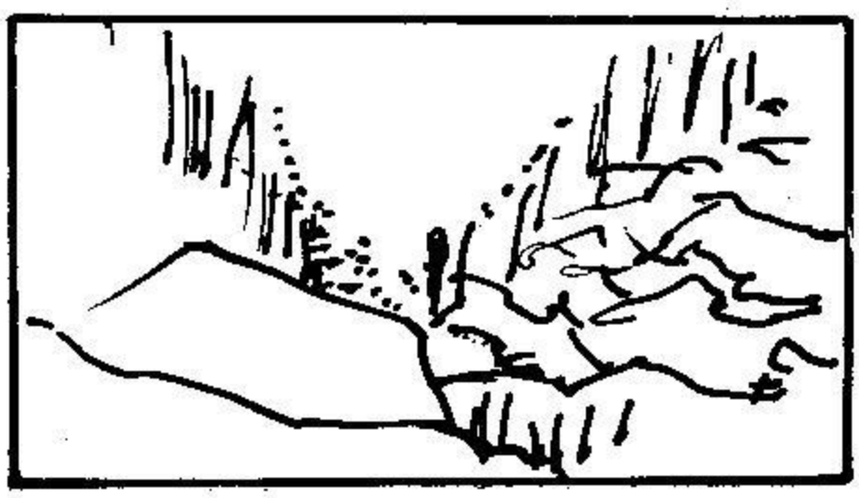
Analisando a composição de Giotto encontramos as configurações de volume. Evidenciam-se em todos os detalhes: na grande muralha, na ponte, nas próprias figuras humanas, densas e cilíndricas como se fossem colunas vivas, no pregueado severo das roupas sugerindo caneluras de colunas. Vemos sólidos que se contrapõem a vazios, e estes, por sua vez, a outros sólidos: o grande vão do portal contrastando com o grupo do casal abraçado, os arcos menores da ponte com as damas de companhia; a muralha com o cubo vazio de uma pequena *loggia* interior; as duas torres com as estreitas fendas retangulares do alto do muro. Qualquer detalhe das cabeças, dos pescoços, dos braços, dos frisos ornamentais, tudo acompanha e esclarece espacialmente a existência de volumes, tudo nos indicando densidade da matéria. Mas não só densidade. Nas variações e inversões que são articuladas com tamanha clareza, ritmicamente, pausadamente, solenemente, a densidade da matéria torna-se dignidade e nobreza da matéria. Por mais que ainda se encontrem aspectos medievais na obra de Giotto — e seria impossível que eles não existissem — essa visão de dignidade do ser material, a afirmação da existência física como valor positivo da vida, é uma visão profética, que já pertence a épocas futuras.

GIOTTO – A DEPOSIÇÃO (ilustração nº 38)

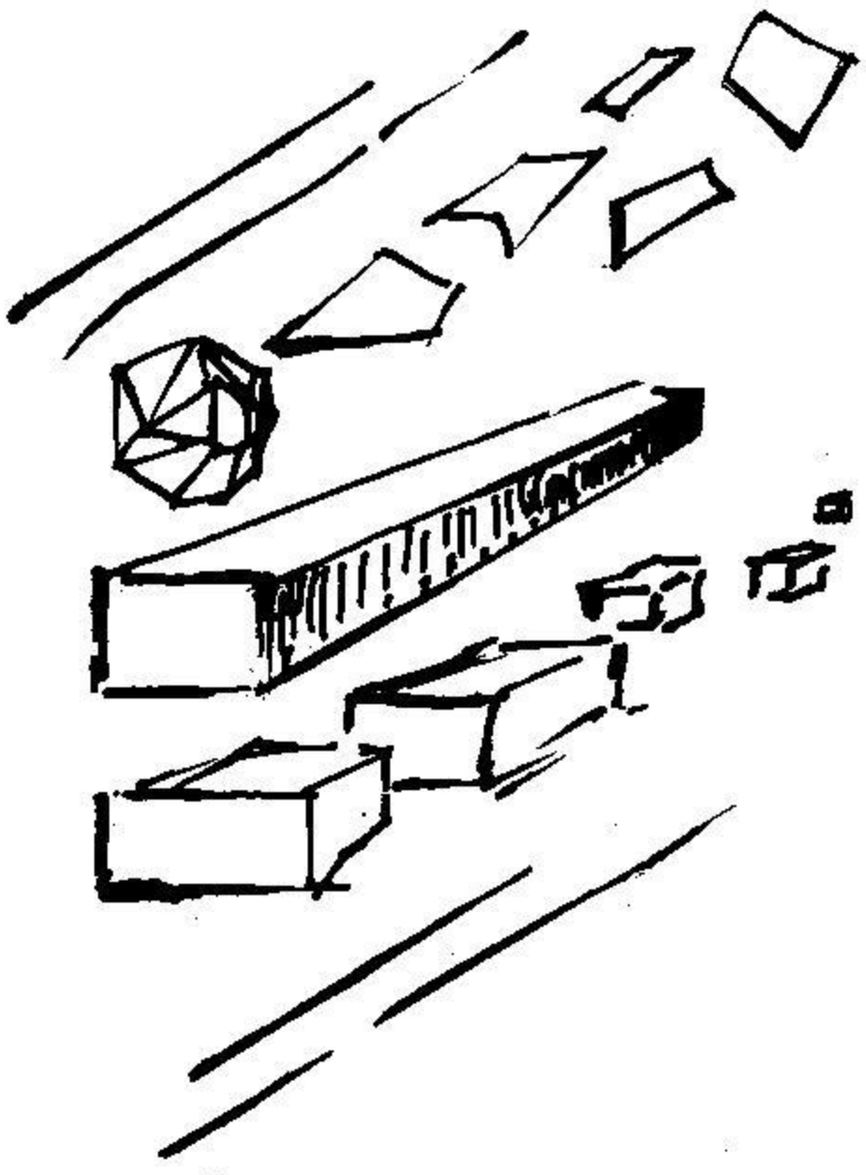
Na Idade Média, esse tema trágico teria sido representado (como ainda o foi por artistas contemporâneos de Giotto) em atitudes inteiramente simbólicas e até em cores e formas predeterminadas. Se bem que Giotto nunca se afaste da iconografia religiosa vigente – o que, já dissemos, seria inconcebível — ele a focaliza de maneira diferente. Ao gesto ritual e simbólico é acoplado o momento psicológico, o momento decisivo e dramático da ação. Ao espaço, enquanto categoria divina, correspondem







Desenho nº 75



Desenho nº 76

agora certos planos, que interpretam as posições de pessoas e objetos como fenômenos naturais, isto é, como já sendo observados na natureza. E o que importa é que Giotto, nisso arauto de novas eras, transforma figuras, montanhas, árvores e até anjos, em peso, volume e presença física. Existe ar em torno deles e eles respiram.

Nessa deposição há uma concentração extraordinária. Cada linha, cada superfície, cada gesto, cada olhar leva-nos à figura de Cristo deitado no colo da Virgem. Um grande lamento enche o universo. Vemos um movimento em forma de V, com uma linha diagonal imaginária do lado esquerdo caindo até o ponto mais baixo, onde se encontram as cabeças de Cristo e da Virgem, daí se erguendo uma diagonal ascendente para a direita, acompanhando o perfil da paisagem do rochedo nu. Esse lamento ecoa ainda na exclamação dos anjos e nos braços estendidos de São João.

Nossa atenção volta-se para as duas figuras sentadas na frente, de costas. Elas são impressionantes. Compreendemos que, do ponto de vista da composição, o grande plano das costas funciona como uma primeira superposição, introduzindo-nos no espaço fundo e denso. Mas há outras implicações expressivas. As figuras parecem constituir uma barreira frontal, quase que vedando o acesso a essa cena íntima. São testemunhas imóveis, mudas, envoltas em si mesmas, como que fechadas numa dor que não tem face ou gesto possível.

PAOLO UCCELLO (1397-1475) – BATALHA DE SAN ROMANO
(ilustrações n.os 39 e 40)

Estamos a um século de Giotto. Nos vários centros urbanos da Itália concentra-se naquele momento uma arte de vanguarda. É o Renascimento. As obras que mostrei, e que pertencem a uma série de três quadros monumentais, cada um com mais de três metros de largura, decoravam originariamente o Palácio dos Médici, em Florença. Representam a cena da batalha de San Romano, onde os florentinos saíram vitoriosos sobre os sienenses. Olhando os quadros, vemos logo que o tema "batalha" é um pretexto. O artista não tentou representar uma apologia à guerra ou à vitória dos florentinos, nem tampouco queria glorificar a bravura de guerreiros. A batalha parece mais um animado corso de cavaleiros. Olhando melhor, vemos que também o corso serviria apenas como pretexto para representar uma movimentadíssima cena de muitos cavalos, vistos nas mais variadas posições: em pé de lado, deitados, correndo, empinados, junto a cavaleiros em garbosas armaduras e elmos emplumados, com lanças e estandartes. Mas até cavalos e cavaleiros são um pretexto. Figurados como uma espécie de robôs em fantástica colisão, o artista os transforma em volumes de todo tipo, cujas múltiplas faces e nítidos perfis são observados com a objetividade de um cientista e transcritos com a fantasia do artista, que deles compõe uma sinfonia magistralmente orquestrada de cubos, pirâmides, cilindros, esferas. As incontáveis posições e figuras de volumes num espaço de profundidade: eis o tema que fascinava o artista. Há tamanho sentimento de excitação no quadro, que nem por um instante podemos pensar tratar-se de uma abstração ou de algum árido exercício de geometria. Pesquisa plástica do maior rigor, ela se nos depara como um meio de compreender, e ao mesmo tempo transfigurar poeticamente, a realidade da vida. Seria a nova realidade do Renascimento, ou melhor, a nova mentalidade. Ao investigá-la, descobri-la e dar-lhe forma, nessa imagem de fortes ritmos e delicados matizes e encantamento, Paolo Uccello revela também a aventura que foi essa descoberta, além da magia do próprio ato criador.

PIERO DELLA FRANCESCA (1416?-1492) – A FLAGELAÇÃO – O MILAGRE DA CRUZ (ilustrações nºs 41 e 42)

Passou-se outro meio século. Vemos a obra de um sublime artista. Como disse um amigo meu, "O Renascimento é uma injustiça para com as outras épocas da arte"[8]. Referia-se ele à grande concentração de personalidades geniais que marcou o período do Renascimento italiano. De fato, é muito difícil escolher entre os artistas, preferir uns e deixar outros de lado. A escolha, aqui, foi feita unicamente do ponto de vista didático.

Na obra de Piero della Francesca reencontramos o volume como elemento predominante na elaboração formal. Sua obra nos revela uma abordagem – tão freqüente no Renascimento e talvez só então possível – onde se une o espírito científico ao artístico. Além de pinturas e murais, temos de Piero della Francesca um tratado sobre a perspectiva, "a verdadeira ciência", como ele a chamava.

Sem jamais se tornarem esquematizadas, as figuras assim como a arquitetura mostram a configuração de volumes idealizados, que se desdobram num espaço de profundidade física. É um espaço corpóreo e majestoso ao mesmo tempo. As personagens, eretas, solenes, assemelham-se às colunas que sustentam uma grandiosa arquitetura de porporções ideais. Embora o tema comportasse uma grande dramaticidade, o clima espiritual do quadro é de objetividade e contemplação, sem um gesto impulsivo ou uma ênfase desnecessária. O céu é cristalino, tudo se passa à luminosidade aberta do pleno dia, os seres criados parecendo atingir sua plenitude na terra. Essa verdade inunda de beleza todas as figuras.

O que em Paolo Uccello ainda é inquietação e exaltação, aqui se tornou sereno, numa visão de mundo onde as coisas, sem exceção, se apresentam harmoniosamente entrelaçadas e com seu lugar logicamente definido. A profundidade do espaço resulta do recuo proporcional e progressivo, acompanhado por mudanças de tamanho. Desse recuo participam não só os objetos e as figuras, mas sobretudo os intervalos espaciais. Esses nos indicam as distâncias relativas que existem entre objetos e figuras, determinando assim, para cada um, o seu lugar no espaço global (que, por sua vez, se compõe da totalidade desses mesmos objetos e figuras), cada um ocupando um lugar visível e mensurável. Deste modo, todo o acontecer se torna deduzível, podendo-se distinguir perfeitamente, pela posição e tamanhos de objetos maiores ou menores, mais próximos ou mais afastados, por que razão e como eles se encontram na frente de outros. Nas superposições constantes, há uma seqüência lógica e causal, de causa e efeito, um antes-e-depois, da qual participa a totalidade do espaço.

GIORGIONE (1478-1510) – CREPÚSCULO COM SÃO JORGE (ilustração nº 43)

Nas paisagens cantantes e na visão de forças cósmicas como fundo majestoso para os eventos cotidianos da vida dos homens, Giorgione talvez seja o maior poeta-pintor do Renascimento. Neste quadro, dois jovens estão descansando no primeiro plano, enquanto a figura de São Jorge matando o dragão é vista na sombra debaixo do rochedo, tudo se passando num esplendoroso entardecer cheio de paz. O sentimento de musicalidade e beleza que permeia a obra de Giorgione me lembra as palavras de Shakespeare, na abertura da peça "Noite de Reis", quando o Duque de Orsino manda chamar os músicos e, ao ouvi-los tocar, exclama: "*... that strain again! It had a dying fall ...*" ("... essa frase de novo! Ela foi se desvanecendo ...").

[8] Henrique Mindlin, arquiteto (1911-1971).

Nessa visão do mistério da beleza de ser, Giorgione infundiu o próprio sistema da perspectiva, em si racionalista, com sobretons de alta poética. Os movimentos visuais para o fundo se dão de modo pausado e rítmico. Cada superposição estabelece um passo para trás, cria um intervalo. São intervalos que ocorrem na profundidade do espaço, mas também são necessariamente *intervalos de tempo.* Intervalos em pausas tão contidas e evocativas quanto as próprias formas que ligam. Um ser e devir.

As correspondências visuais, que são estabelecidas na perspectiva pelos intervalos recuando consistentemente, se definem a partir de um primeiro plano, sempre, como vimos, *referido à presença do espectador*[9] . Nele, o tempo e o espaço têm a sua medida, pois é a partir dele que começam a fluir. É este o *significado emotivo* da *perspectiva* (não entendida como mero método de se projetar objetos, e sim como forma expressiva dada à profundidade do espaço).

Nas superposições oblíquas de planos e volumes, articuladas sistematicamente uma atrás de outra, vemos que, quanto mais recua, mais o espaço parece comprimir-se e adensar-se, encurtando-se em intervalos sempre menores, intervalos espaciais e temporais. Vindo de todas as direções, as diagonais parecem convergir e unir-se num único ponto no horizonte (onde o eixo central vertical do plano pictórico se cruza com o horizonte – por isso falamos em perspectiva central). Esse ponto é chamado pelos artistas de PONTO DE FUGA (desenhos nºs 74-C e 77-A). Indica a extensão máxima do espaço e do tempo físico, como se fosse o limite do finito.

Por ser convergente, o ponto de fuga pode, visualmente, destruir o plano (produzindo o equivalente a um buraco, de onde nossa vista não sairia mais), sendo por isso um tanto perigoso (desenho nº 75). E bem o sabiam os artistas renascentistas, que tão apaixonadamente usaram o sistema da perspectiva para configurar o espaço. Buscando articular o máximo de profundidade, procuravam, ao mesmo tempo, meios de contornar o ponto de fuga, "escondendo-o" por meio de objetos desenhados naquela área ou, como no presente caso, no quadro de Giorgione, introduzindo cores quentes na área do fundo – em nuvens cor-de-rosa – produzindo um efeito visual de maior aproximação. O intuito não era anular, e sim compensar o recuo violento e consistente da perspectiva.

ANTONELLO DA MESSINA (1430?-1479?) – A CRUCIFICAÇÃO (ilustração nº 110)

Numa tranqüila paisagem vemos três cruzes, Cristo ladeado pelos ladrões. Maria e São João estão sentados ao pé da cruz. O recuo visual é muito grande. É como se estivéssemos olhando por uma janela aberta para a amplidão de um vale, onde se avista ao longe o mar ou uma lagoa.

O espaço se abre em perspectiva. Nela, encontram-se reunidos os aspectos típicos da elaboração formal de volumes: o cheio e o vazio, objetos (cheios) que ocupam visualmente, com sua matéria densa, a grande profundidade (vazia) do espaço. Ocupando-o, moldam-no fisicamente. Aqui temos a razão por que a perspectiva só pôde vir a ser elaborada no Renascimento e não na Idade Média. Só o poderia ser a partir do momento em que a *existência física* do homem passasse a ser considerada um valor positivo de vida. Antes, na Idade Média, não se cogitaria de dar ao espaço uma forma de perspectiva, pois o espaço, assim como o tempo, era considerado imutável e atributo da essência divina. Seria impensável

[9] Ver página 85 deste capítulo.

querer medir o espaço, analisar ou demonstrá-lo logicamente. É preciso ter em mente os aspectos estruturais da perspectiva: a inter-relação constante de tamanhos e posições de objetos definindo distâncias e proximidades, a fim de se dar conta que a perspectiva representa uma sistematização *racional* do espaço *físico*. Teria sido impossível conceber tal sistematização a partir de formas simbólicas ou de qualidades imateriais dos objetos.

Nesse quadro de Antonello da Messina, o artista sequer faz uma exceção à figura da Virgem. Seu tamanho (menor que o de São João) não é influenciado por considerações hierárquicas, éticas ou mitológicas, devendo-se unicamente à posição que ela ocupa no espaço. Tudo é causal e racionalmente interligado, tudo é mensurável e tem seu lugar reconhecível, tudo é dado, visualmente, como equivalente a volumes que se definem em termos lógicos e que ilustram, por posições e intervalos, a visão de um imenso espaço finito, que seria o nosso universo.

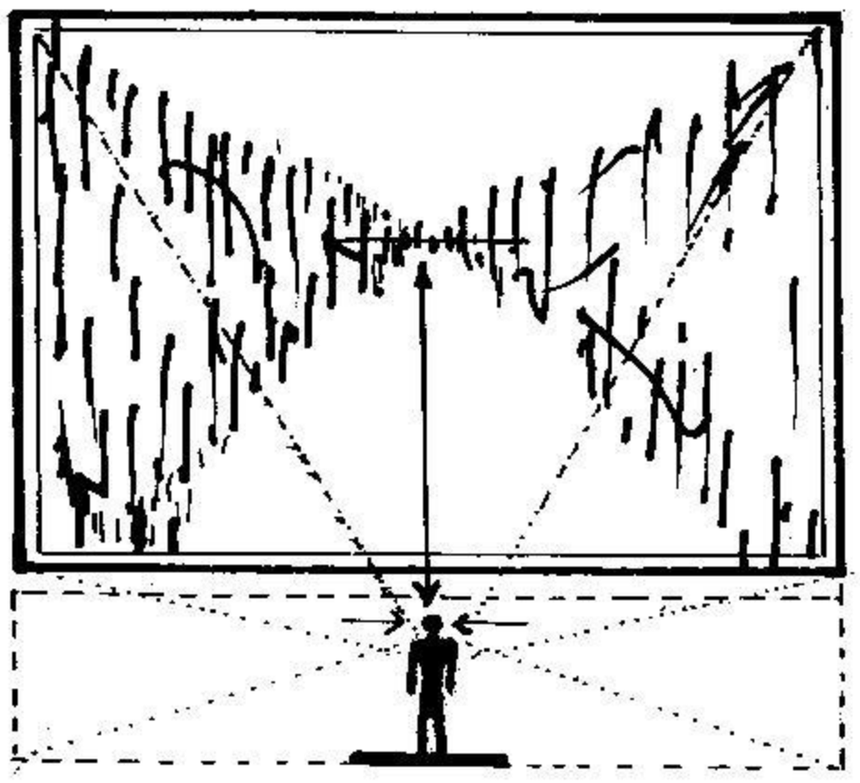
– O quadro é uma perfeição – comentou um rapaz, entusiasmado – é muito real, nem parece ser pintado. O artista deve ter imaginado a figura de Cristo, claro, mas o resto não poderia ser diferente.

– É verdade – respondi.

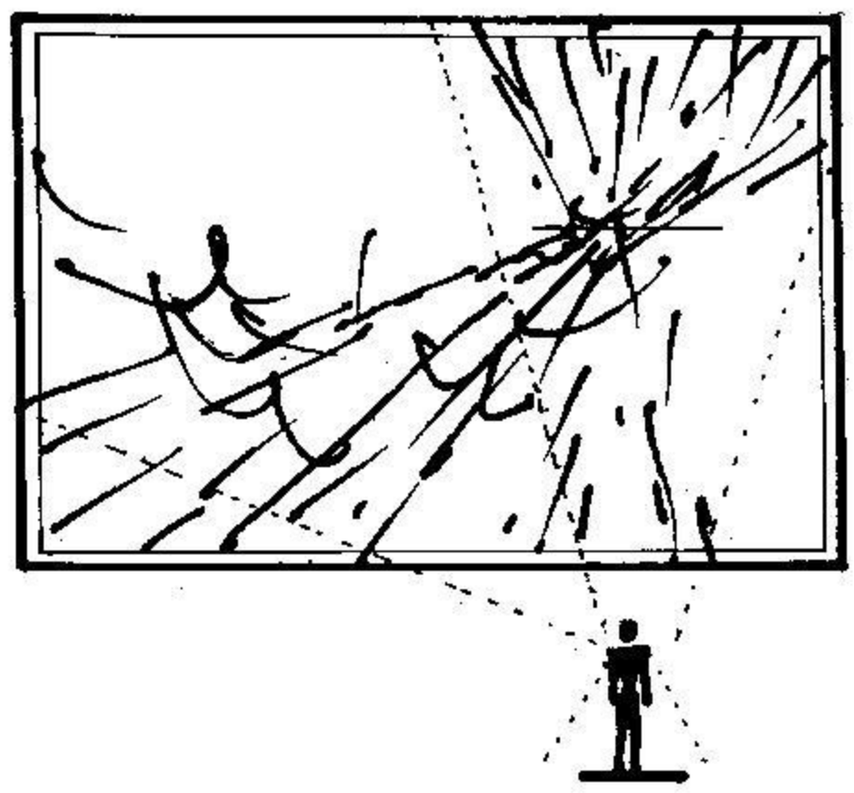
– Mas a senhora fala como se não fosse – disse ele.

De fato, o problema não era fácil de definir. A perspectiva é um sistema tão lógico nos relacionamentos entre as partes e o todo, ela determina tão plasticamente os objetos e seus intervalos dentro da forma global da profundidade, que confere às imagens a ilusão do real. No entanto, devemos compreender que se trata de uma visão histórica, esquematizada. No Renascimento, a perspectiva representa a forma espacial dada à realidade, por ser a da realidade vivida (vejam-se os belíssimos estudos de Leonardo da Vinci para o quadro A Adoração dos Reis Magos, ilustração nº 118). Mas em si, quanto à concepção da natureza das coisas, ela é tão real quanto o foi, em sua época, a visão de espaço egípcia ou medieval.

Justamente por ser um sistema altamente racional, esquece-se de que, como toda forma expressiva, também a perspectiva tem sobretons emocionais. As valorações inerentes à perspectiva não se referem apenas à profundidade do espaço. Referem-se sobretudo ao homem. Na forma da perspectiva encontra-se o homem configurado como *eixo do mundo* (desenhos nºs 77-A e 74). É ele que ocupa a posição central nos acontecimentos, pois é em função dele, a partir de sua posição individual fixa diante de um campo visual igualmente fixo e delimitado, que se estabelece o horizonte – à altura de seus olhos – e, nesse horizonte, o ponto de fuga. Na polaridade entre os dois, entre a posição do indivíduo e o ponto de fuga – ponto onde o finito se condensa e toca o infinito – estende-se uma linha imaginária atravessando o espaço. E em torno dessa linha gira o universo.



Desenho nº 77-A – Renascimento



Desenho nº 77-B – Barroco

É difícil renunciar a uma visão como a que prevaleceu no Renascimento, visão antropocêntrica e, ao mesmo tempo, altamente afirmativa para a humanidade. E ainda hoje é difícil reconhecer e aceitar que esse espaço não seja mais nosso, que não corresponda à realidade que vivemos agora.

Vejamos, porém, que já no Barroco essa visão começa a mudar. Retomemos as versões da Última Ceia, de Leonardo da Vinci e de Tintoretto (ilustrações nºs 114 e 116). Apenas duas gerações separam os anos de vida dos artistas, pois Tintoretto nasce no ano anterior à morte de Da Vinci. Comparado com o florescimento anterior, o período de Tintoretto já é bem mais agitado e mais crítico, não só um período de transição, mas

de profundas transformações sociais e políticas que se refletem na esfera da vida cultural. Estamos na época da Reforma e da Contra-Reforma![10]

Comparando as obras, podemos observar um processo de descentralização do próprio sistema da perspectiva. Em termos de mudança estilística, o processo ocorreu com uma certa rapidez. Na composição de Leonardo da Vinci a forma do espaço é vista como um imenso volume aberto, cujo eixo central e ponto de fuga (estabelecido pelas diagonais das paredes e do teto) coincidem com a figura de Cristo (desenho nº 109). O espaço converge na cabeça de Cristo e dela emana novamente. Formando um triângulo, com a cabeça e os braços estendidos, e ladeado pelo agrupamento dos discípulos em outros triângulos assimétricos, Cristo, eixo do espaço, abrange, recolhe e reflete – implicitamente – o espectador que se encontra na frente do quadro.

Tudo isso passa a ser diferente no quadro de Tintoretto. Nesse quadro, o ponto de fuga, estabelecido através das diagonais convergentes do longo tampo de mesa, determina a posição do eixo central da perspectiva bem do lado direito do plano (desenho nº 107). Tal deslocamento do eixo produz uma torção violenta no espaço todo. Girando em grandes elipses, as figuras celestes fazem-nos perceber uma estrutura espacial transversal, tanto na profundidade como no sentido lateral da imagem. A iluminação, em repentinos contrastes claros/escuros, produz um clima de estranha irrealidade. Embora, anatomicamente, as figuras individuais sejam caracterizadas como corpóreas, robustas e bastante terrenas, o ambiente é tudo, menos terreno.

No quadro destacam-se três grandes grupos, sem que a magnitude das figuras se deva a considerações hierárquicas: o de Cristo e seus discípulos à mesa, as figuras celestes ao alto e, à direita, na frente, um grupo de domésticos. Diversos acontecimentos ocorrem nesse ambiente tenso e dramático: o encontro místico entre Cristo e os discípulos, as aparições celestes que se aproximam em grandes curvas e, no primeiro plano, pessoas que simplesmente continuam desempenhando suas tarefas cotidianas sem, aparentemente, perceberem o ato transcendental que está se realizando em sua presença. Pela luz intensa das auréolas, Cristo e seus discípulos mais próximos recebem uma ênfase visual maior na composição. Mas não passa disso. A ênfase não vai ao ponto de segregar a figura de Cristo. Na grande agitação da cena, ele é visto como um momento inserido no acontecer e não um momento à parte, por mais importante que seja (desenho nº 108).

A visão do artista abrange também, através da estrutura da imagem, a figura do espectador. Nessa imensa rotação de espaços, orientados por eixos e perspectivas diagonais, o próprio espectador – cada um de nós – é qualificado (pela posição lateral instável) como existência passageira dentro de um processo de transformações (desenho nº 77-B).

Tintoretto viveu de 1518 a 1594. Vale acrescentar certos dados de acontecimentos contemporâneos: em 1543, o astrônomo polonês Copérnico publicou, pouco antes de morrer, seu tratado sobre a descoberta da

[10] Naturalmente, o Renascimento não se iniciou nem terminou num dado momento, repentinamente. No início, entrelaçou-se com elementos góticos, e no final com elementos barrocos. Por outro lado, o Renascimento Italiano representa um caso específico. É o "Renascimento da Antigüidade", pois na Itália a herança da Antigüidade, que permaneceu soterrada durante a época medieval, é redescoberta. Em outros países da Europa, onde a influência da Antigüidade era muito menor, ou talvez mesmo nem houvesse existido, há uma transição quase que direta do Gótico para o Barroco, por exemplo, na Alemanha, Inglaterra, Holanda.

duplo movimento dos planetas, em torno de si mesmos e em torno do Sol. Incompatível com os escritos bíblicos, essa teoria foi declarada uma heresia pela Igreja. Galileu Galilei, astrônomo e físico italiano (1564-1642), que revolucionou o mundo com suas pesquisas, manteve as teorias de Copérnico e foi várias vezes condenado por reafirmá-las. Copérnico expunha que a Terra girava em torno do Sol. Isso não só implicava que a Terra, até então centro do universo, tornava-se apenas mais um entre inúmeros outros corpos celestes, como também acabou destronando o ser humano de sua posição privilegidada como rei do universo. Nem Tintoretto nem outros artistas, e o povo menos ainda, precisavam ter entendido as novas teorias de astronomia e física ou sequer ter noções delas. Mesmo assim, a nova concepção acabou tornando-se um patrimônio cultural a moldar a mentalidade e os pensamentos dos homens que viveram na época.

Isso nos revela (ainda o analisaremos mais a fundo no capítulo XV, Correntes Estilísticas) que tanto o conteúdo expressivo quanto a estruturação espacial nas imagens nunca surgem ao acaso ou por simples capricho de um artista.

CAPÍTULO IX
LUZ

Iniciei a aula mostrando uma água-forte de Rembrandt, Cristo Curando os Enfermos (às vezes chamada A Gravura dos Cem Florins, por ter alcançado este preço num leilão do século XVII) (ilustração nº 44). A gravura mostra Cristo em pé, pregando diante da população que forma uma espécie de semicírculo ao redor dele. Do lado esquerdo, no alto, vê-se um grupo de homens com uma expressão pensativa ou incrédula, os fariseus; na frente, perto de um nobre visto de costas, uma mulher avança, carregando uma criança ao colo; do lado direito, doentes ajoelhados ou deitados, enquanto outras pessoas tentam chegar junto ao Salvador, espremendo-se por uma passagem estreita. É extraordinário o fato de Rembrandt ter conseguido caracterizar, com alguns traços sumários (a gravura toda mede 30 por 40 centímetros), a individualidade de cada uma das pessoas na multidão. As atenções e o silêncio se voltam para Cristo, para sua figura luminosa. Ele é todo luz, radiosidade.

Esta é uma descrição verbal da obra e, sem dúvida, outras palavras mais belas e sonoras poderiam ser encontradas. Mas no fundo não passariam disso. Nenhuma palavra se aproxima, sequer de longe, do conteúdo expressivo da gravura. Ela tem que ser vista, para poder ser apreendida e compreendida.

O elemento visual predominante na composição dessa imagem é a *luz:* é o contraste formal entre o claro e o escuro. Como elemento da linguagem visual, a *luz* não deve ser confundida com a representação do fenômeno natural luz. Nas pinturas renascentistas, por exemplo, a maioria das imagens mostra a claridade difusa da luz do pleno dia; mas o elemento visual que é elaborado formalmente nesses quadros é o volume. Já no Impressionismo, os artistas descrevem a luminosidade atmosférica; mas quando examinamos a estrutura do espaço impressionista, vemos que o elemento formal elaborado não é a luz e sim a cor[1].

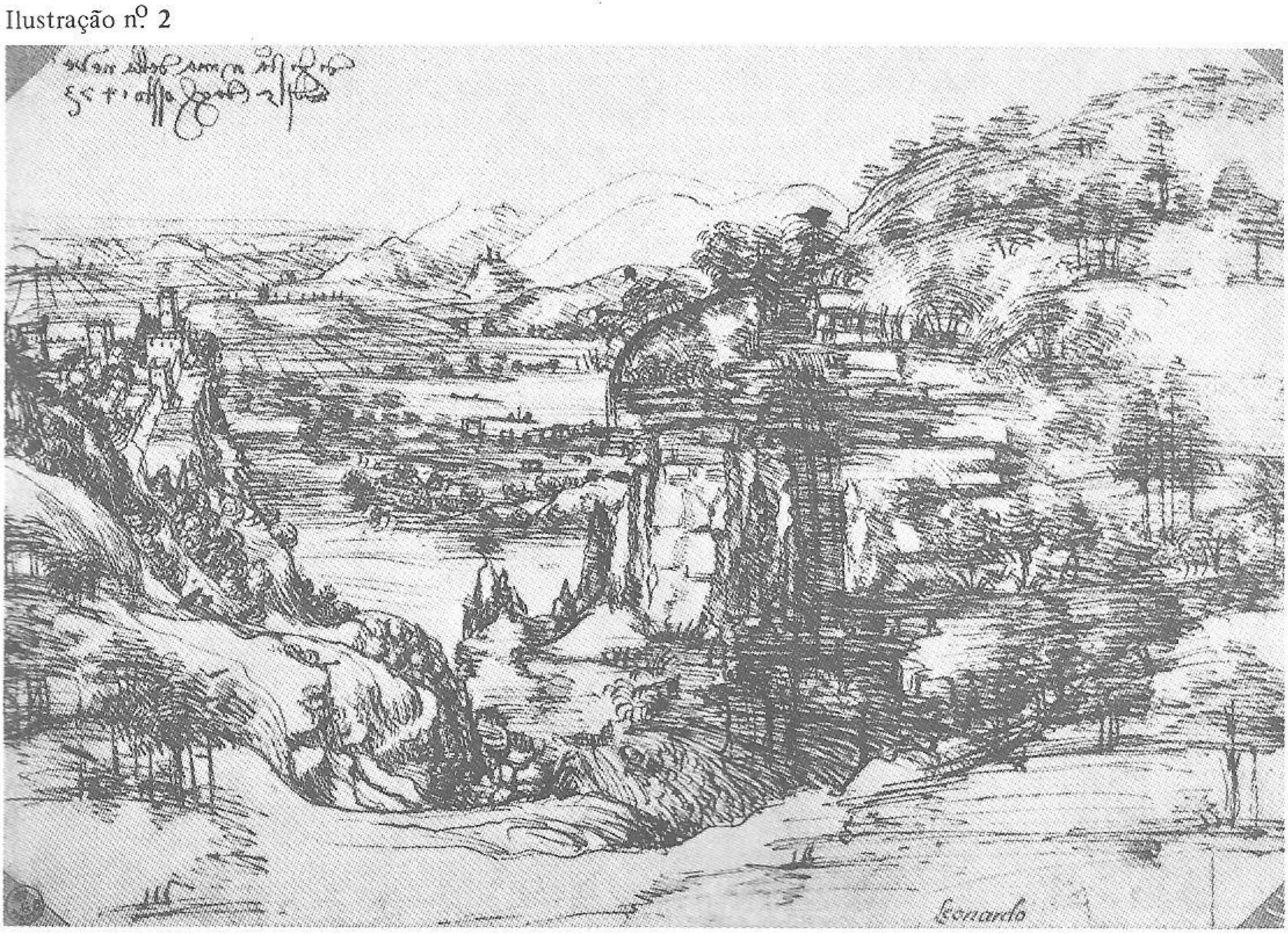
O elemento *luz* será identificado nos contrastes de *claro/escuro*. O artista pode aproveitar-se, evidentemente, de certos efeitos de iluminação natural ou artificial, fazendo-os coincidir com a distribuição de manchas claras e escuras na imagem, destacando então, nos objetos representados

[1] Ver capítulo X, Cor.

Ilustração nº 1



Ilustração nº 2



Vincent Van Gogh (1853-1890), Paisagem, desenho, 1888, *Museu Van Gogh, Amsterdam* 2 Leonardo da Vinci (1452-1519
, desenho, 1473, *Museu Uffizzi, Florença*

Ilustração nº 3

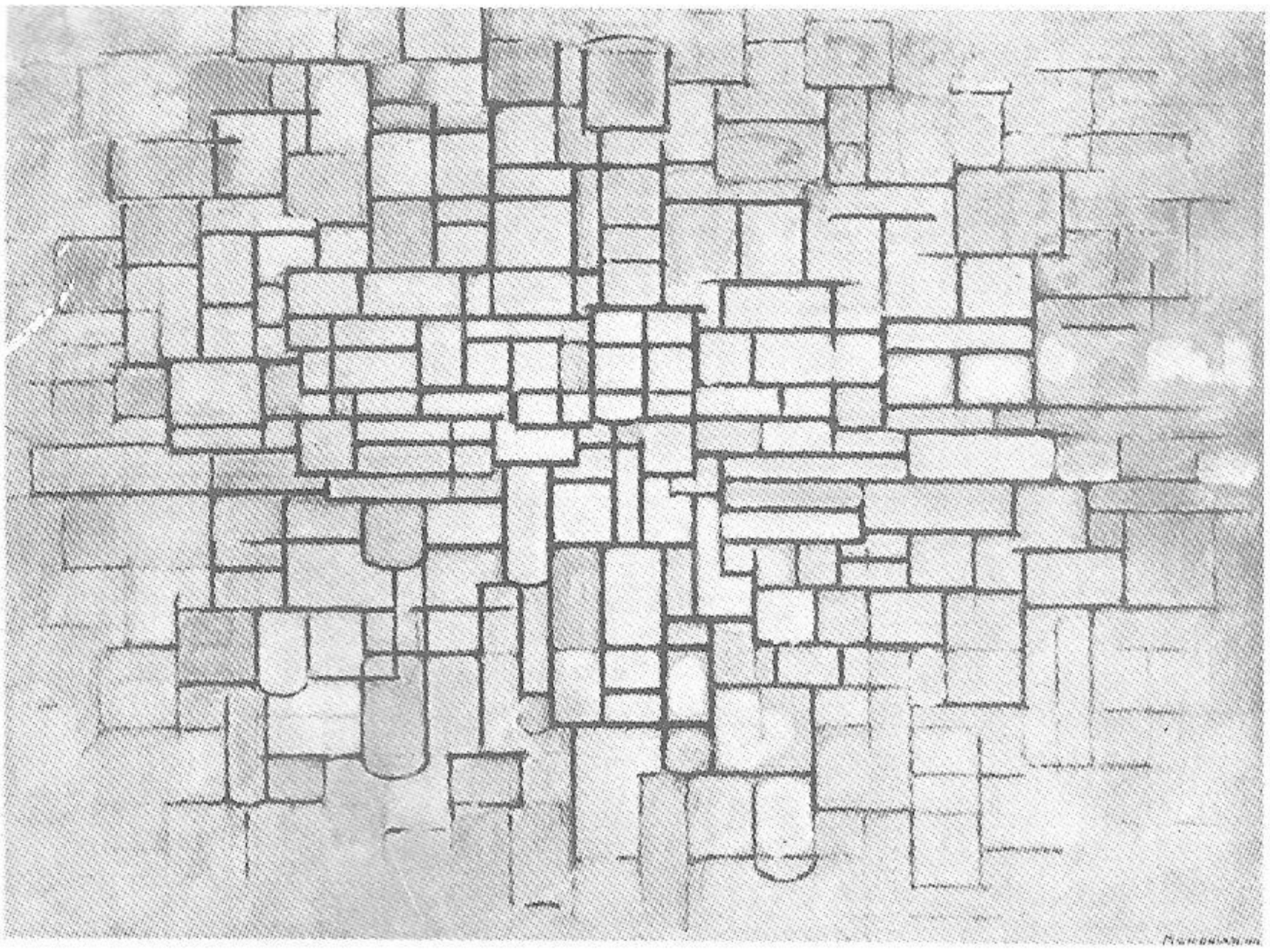
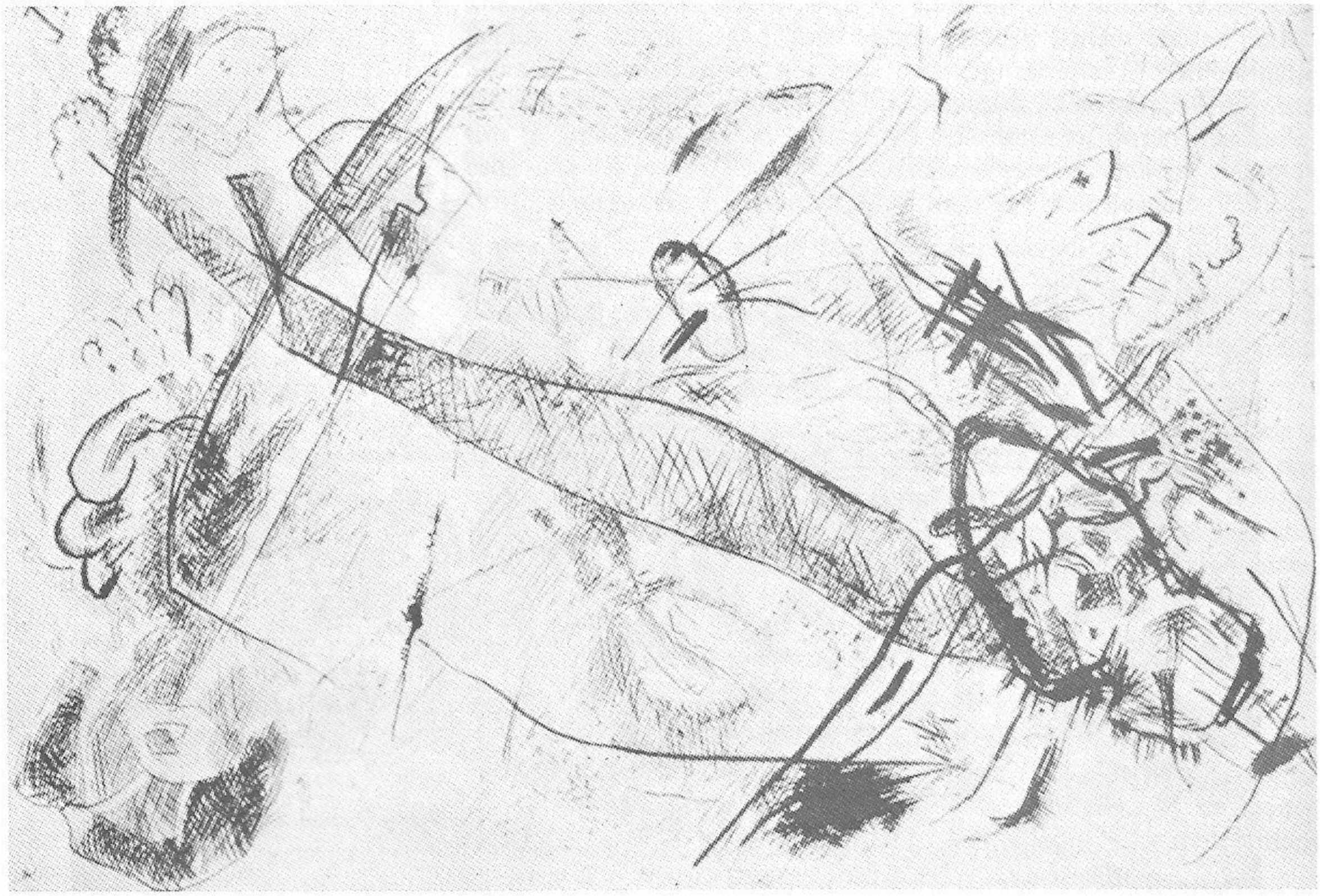


Ilustração nº 4



3 Piet Mondrian (1872-1944), Composição, pintura, 1913, *Museu Kröller-Müller, Otterlo* 4 Wassily Kandinsky (1866-1944), Estud desenho, 1914, *coleção particular*

Ilustração nº 5

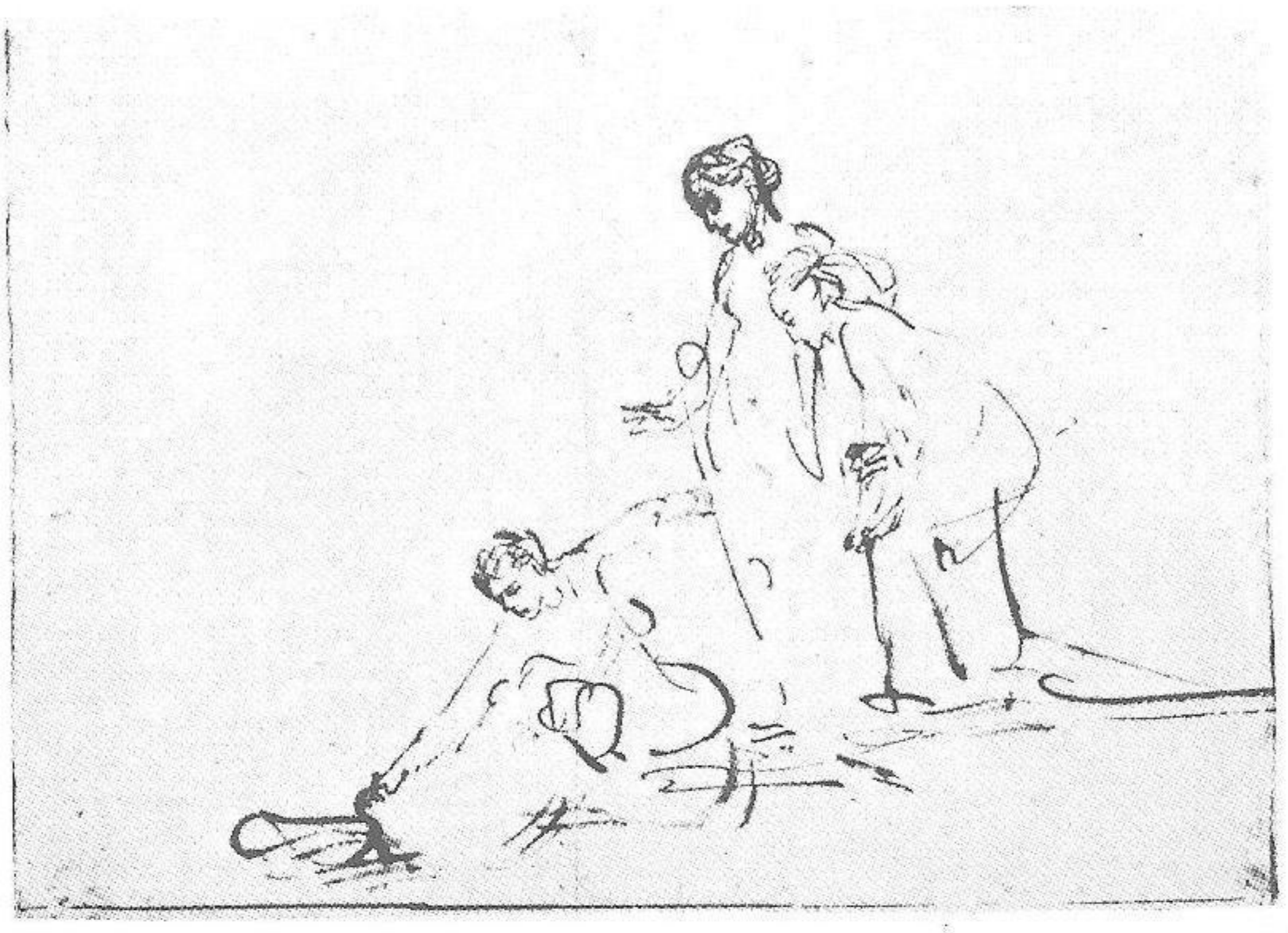


Ilustração nº 6



Ilustração nº 7



5 Rembrandt van Rijn (1606-1669), Moisés salvo das águas, desenho, 1643, *Rijksprentenkabinet, Amsterdam* 6 Antoine-Jear (1771-1835), Alexandre Magno domando seu cavalo, desenho, *coleção particular* 7 Käthe Kollwitz (1867-1945), Morte, de *coleção particular*



8 Leonardo da Vinci (1452-1519), A Virgem das rochas, pintura, 1490?, *National Gallery, Londres*

Ilustração nº 9

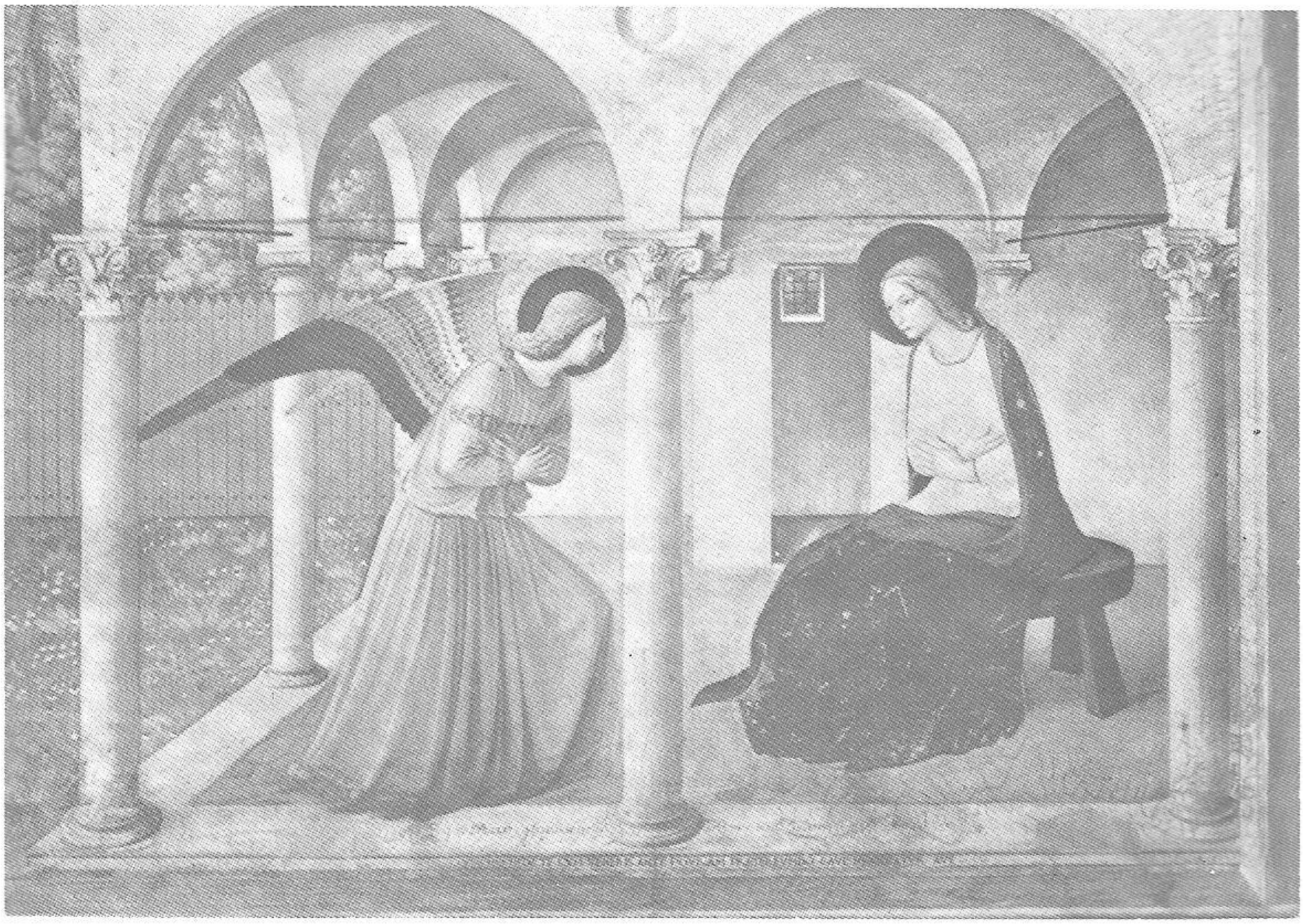
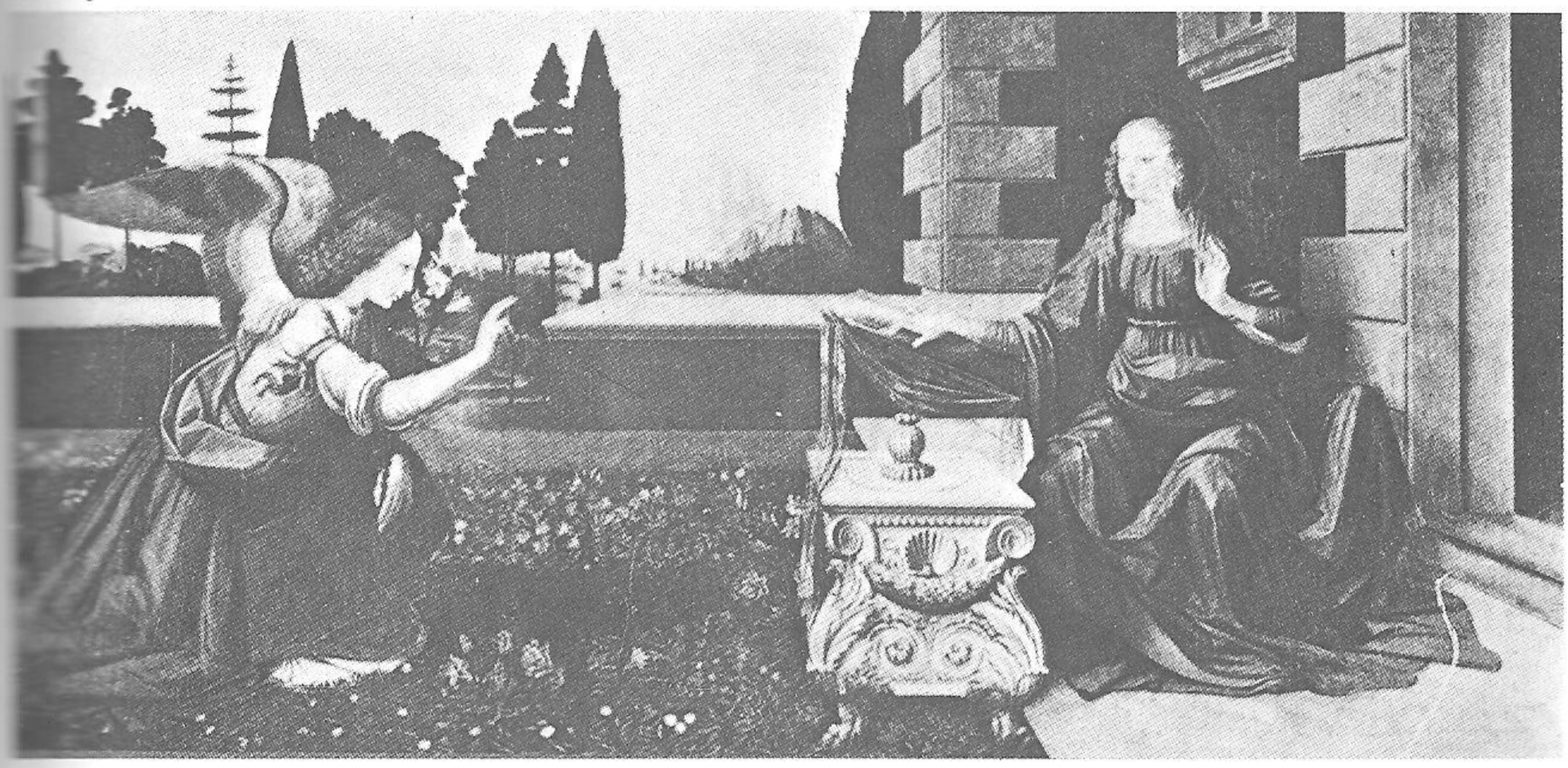


Ilustração nº 10



Angelico (1387-1455), Anunciação, pintura, *Convento San Marco, Florença* 10 Leonardo da Vinci (1452-1519), Anunciação, pintura, 1475-8, *Museu Uffizzi, Florença*

Ilustração nº 11



Ilustração nº 12



11 Pieter Brueghel (1525-1569), Caçadores na neve, pintura, 1565, *Kunsthistorisches Museum, Viena* 12 Vincent Van Gogh (1853-1890), Noite Estrelada, pintura, 1889, *Museum of Modern Art, Nova Iorque*

Ilustração nº 13

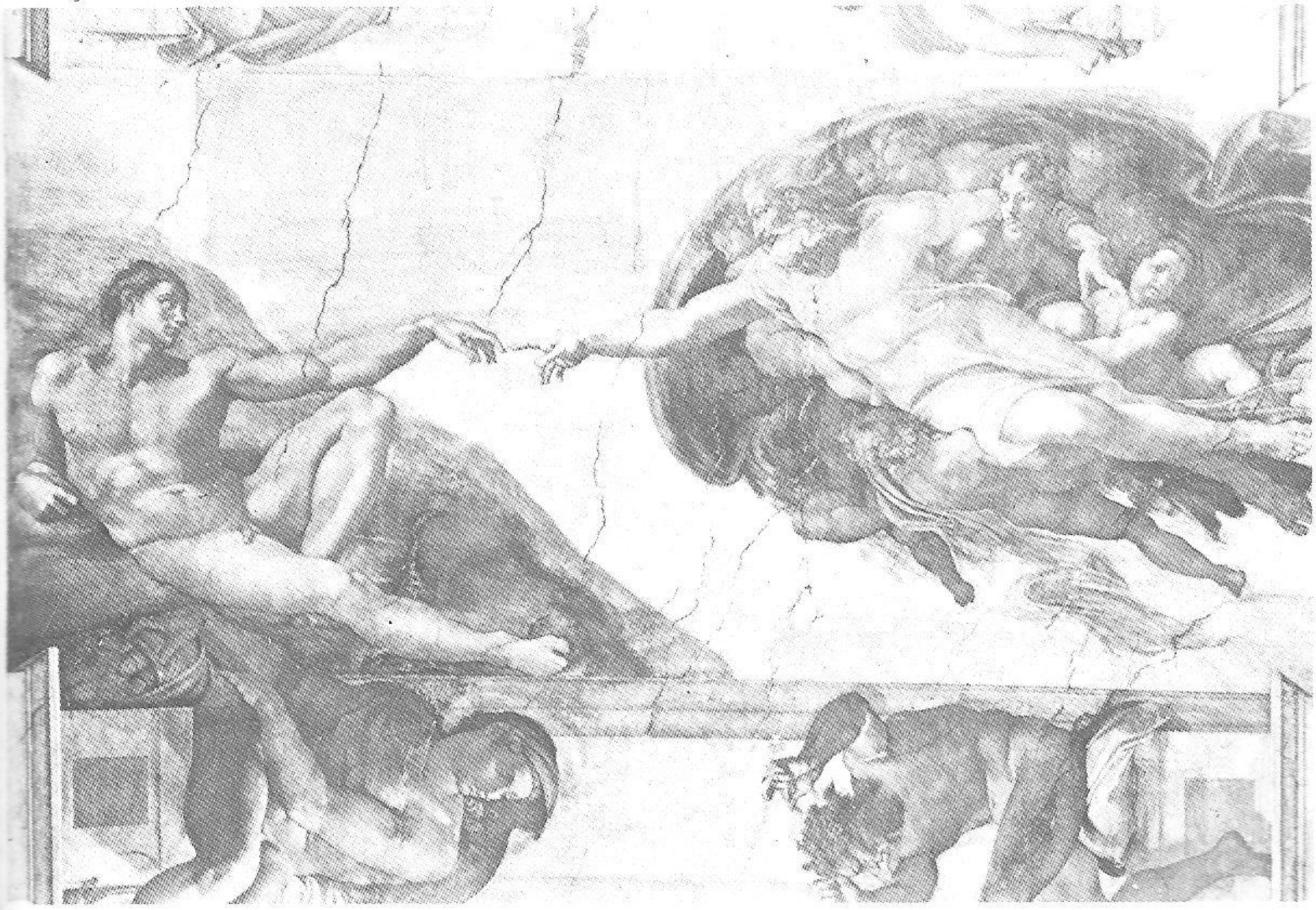
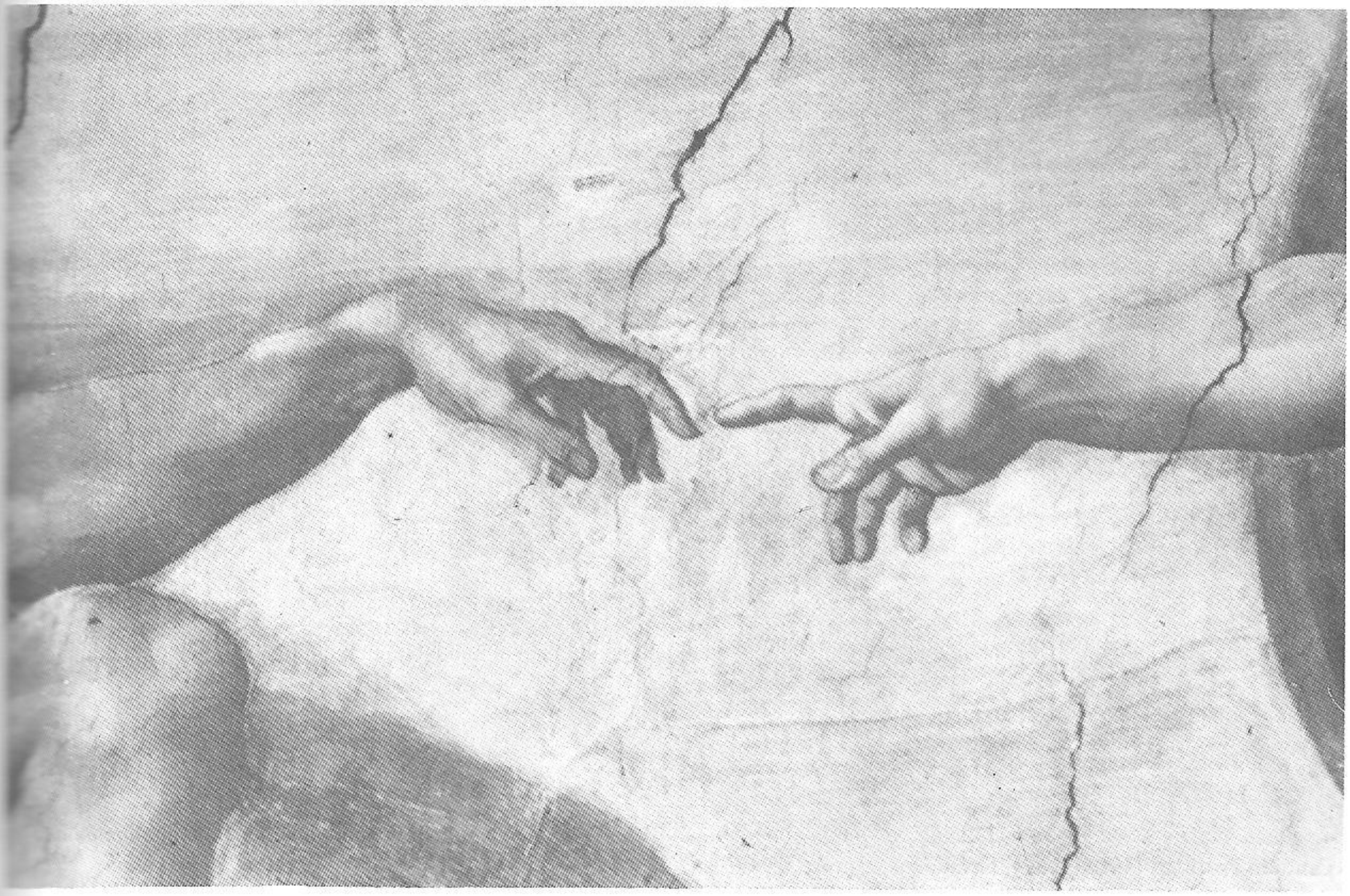


Ilustração nº 14



13 Michelangelo Buonarroti (1475-1564), Criação de Adão, mural, 1473-84, *Capela Sistina, Roma* 14 Michelangelo Buonarroti, Criação de Adão, detalhe de mãos, *Capela Sistina, Roma*



15 Candido Portinari (1903-1962), Lavadeiras, pintura, 1944; *coleção particular*

Ilustração nº 16

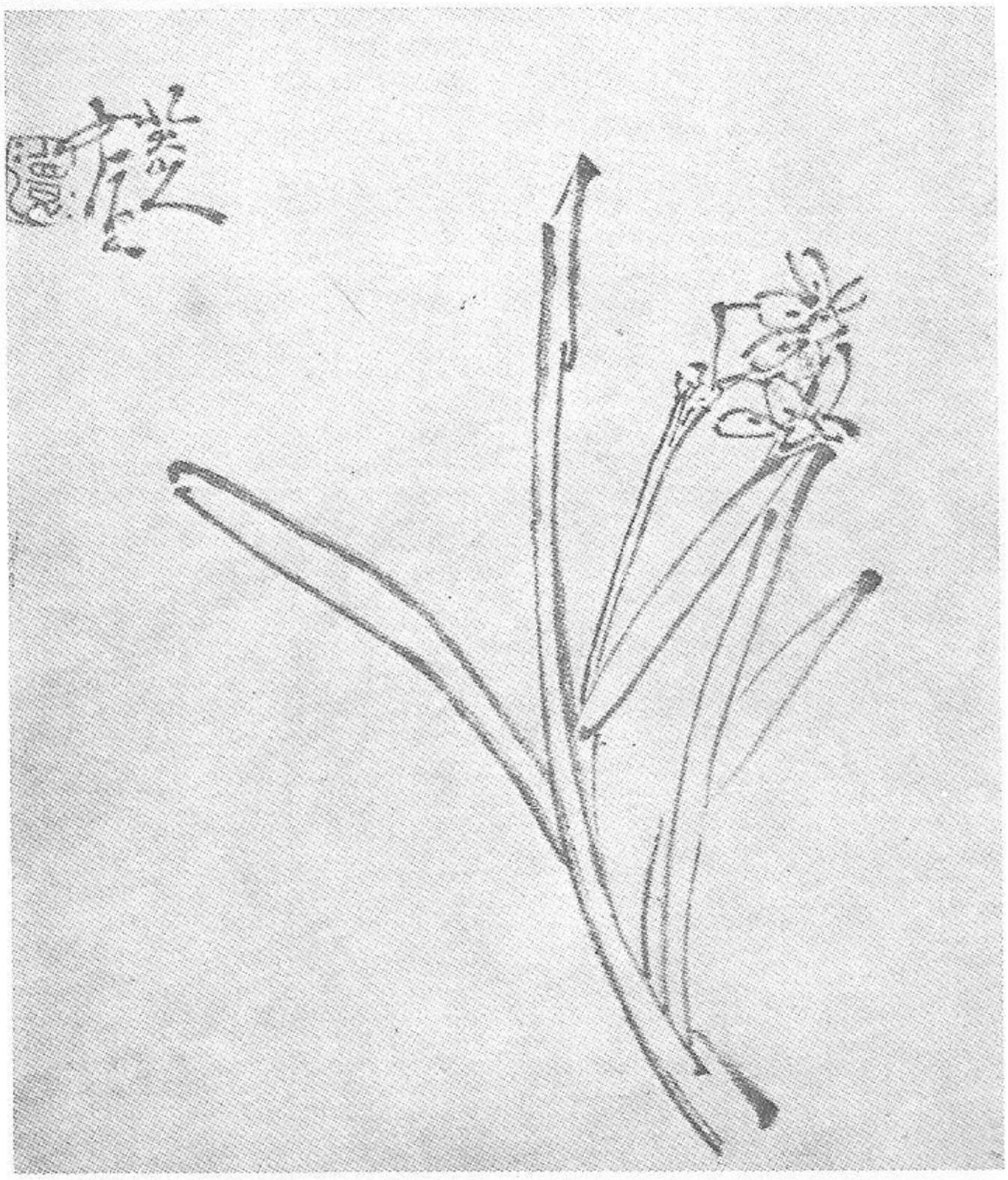


Ilustração nº 17



16 Desenho chinês, século XVI, Narcisos, *British Museum, Londres* 17 Desenho persa, século XVI, Jovem ajoelhado, *Instituto Iranismo, Nova Iorque*



18 El Greco (1541-1614), Cabeça de mulher, desenho, *Alte Pinakothek, Munique*



Honoré Daumier (1808-1879), Ator no palco, desenho, *coleção particular, Londres*

Ilustração nº 20

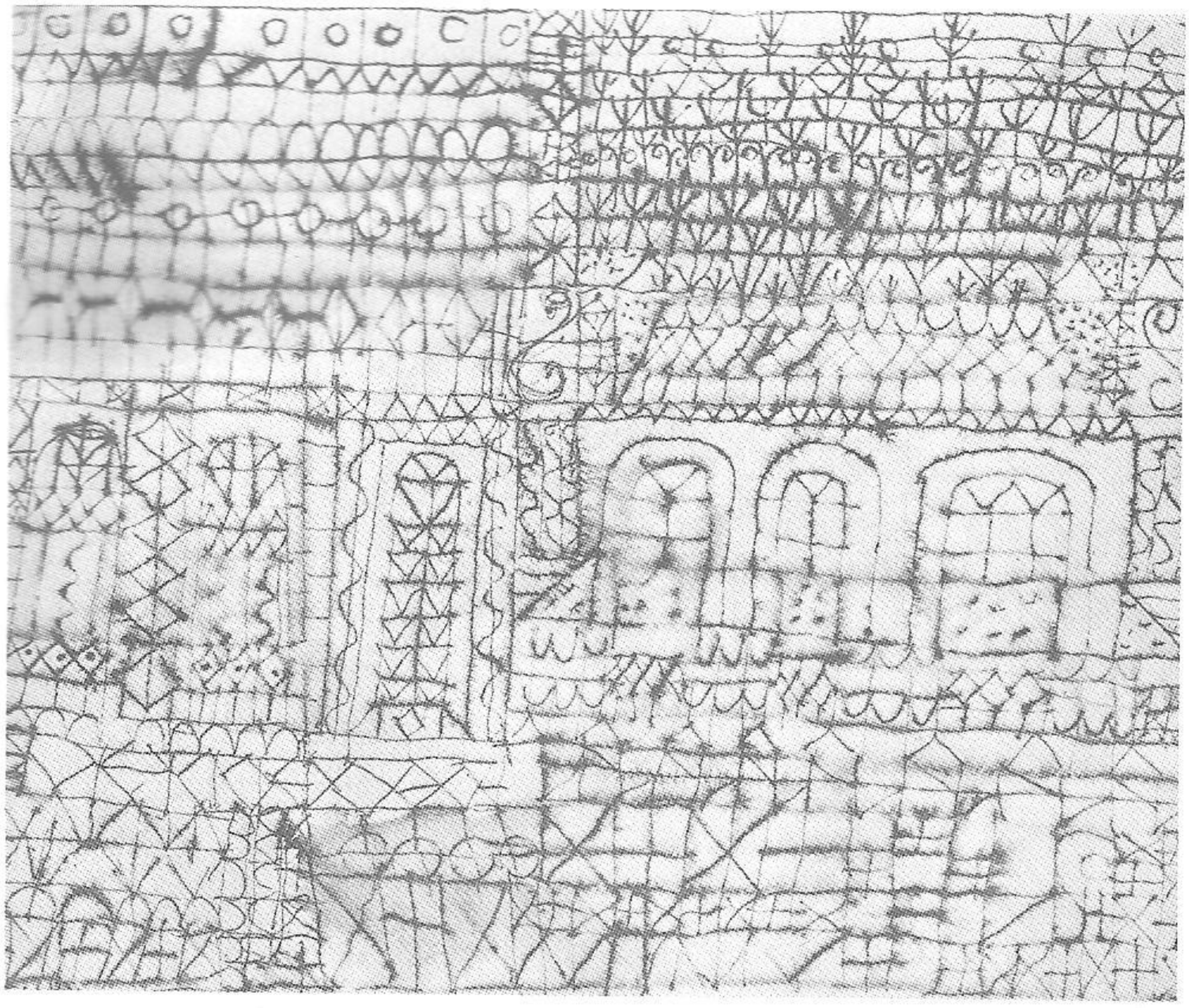
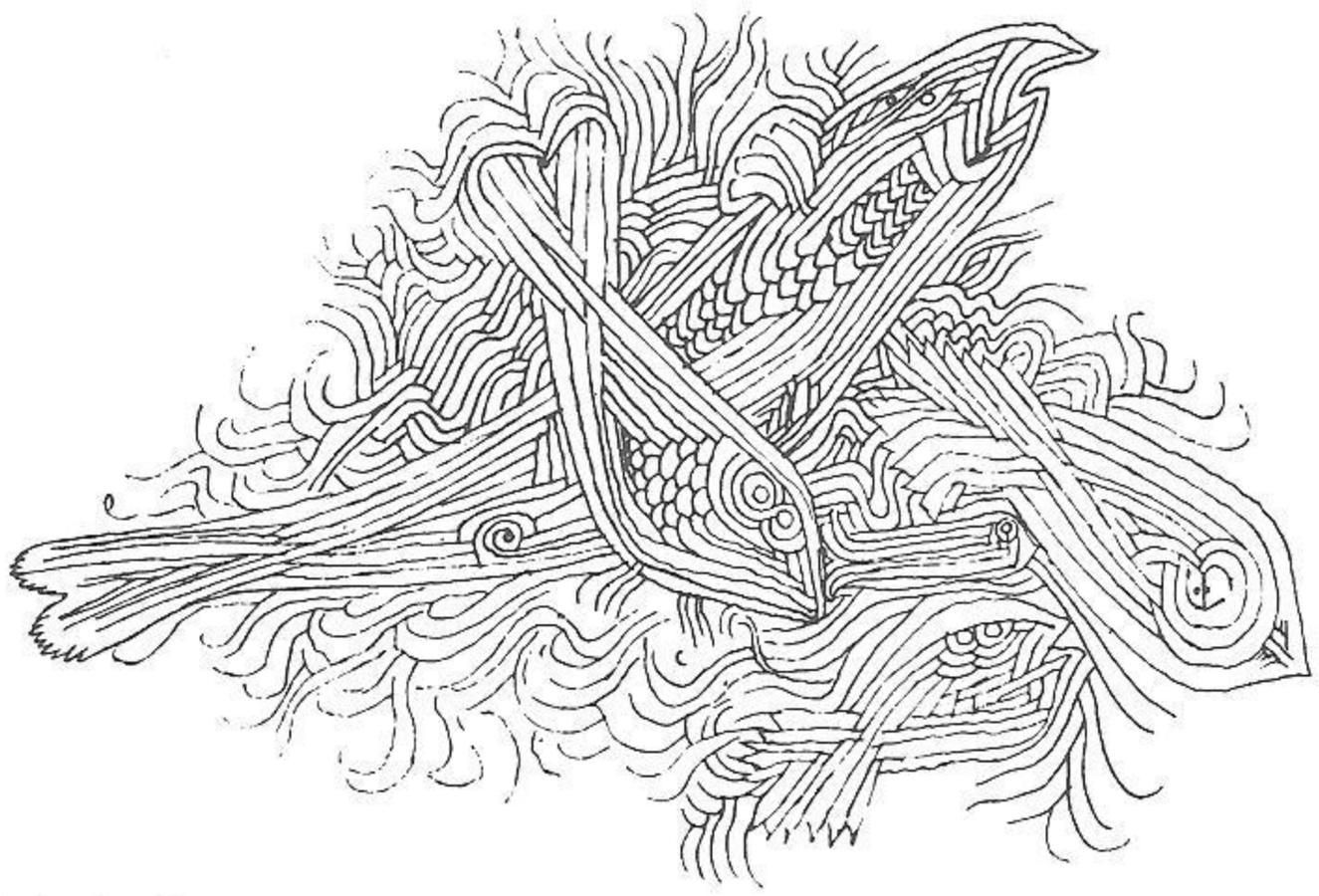


Ilustração nº 21



20 Paul Klee (1879-1944), Fachada, desenho, 1924, *coleção particular, Berna* 21 Paul Klee, Peixes num riacho, desenho, *coleção particular*



22 Chao Yuan, século XIV, Cena de despedida num rio, desenho, *Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque*

Ilustração nº 23

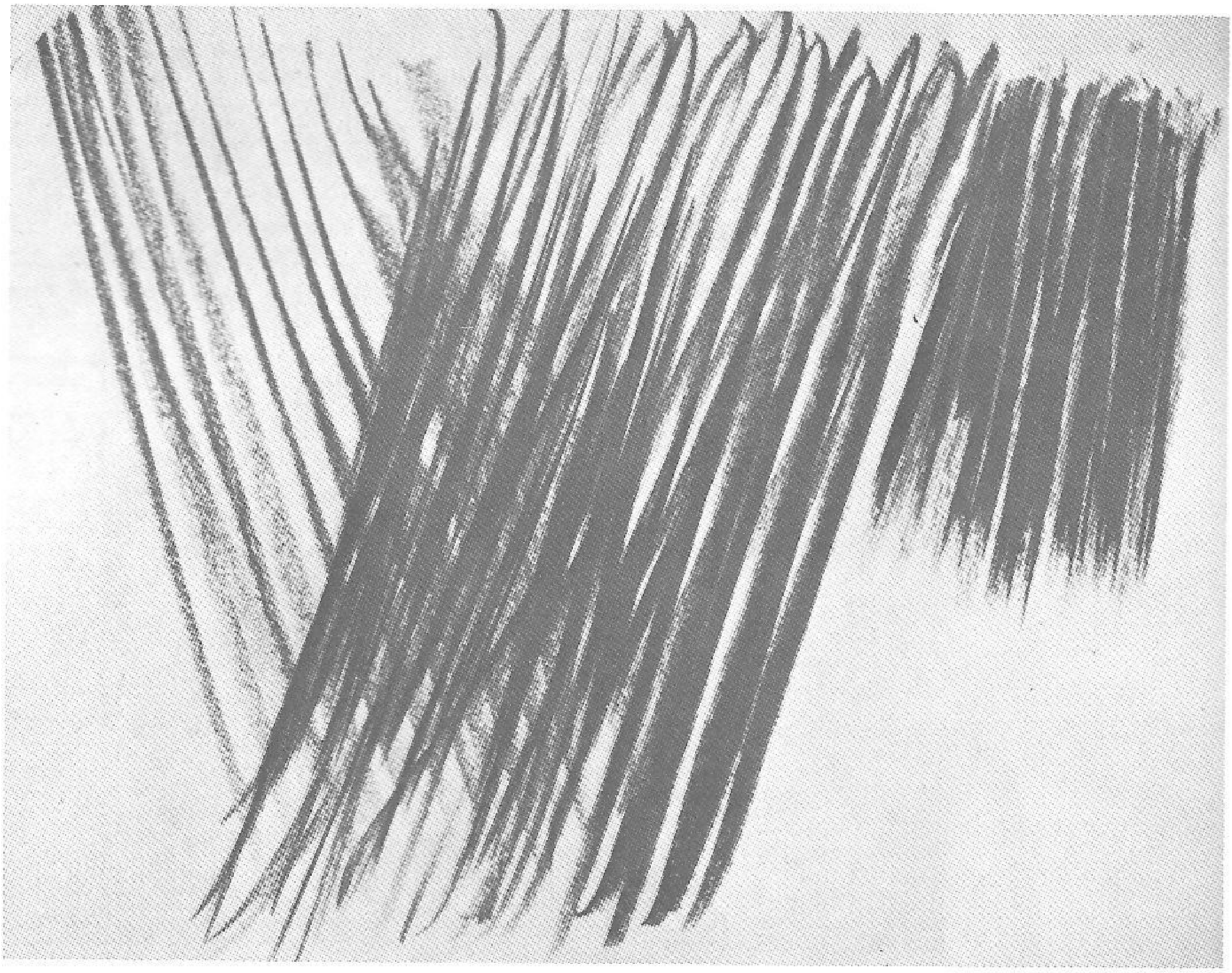


Ilustração nº 24

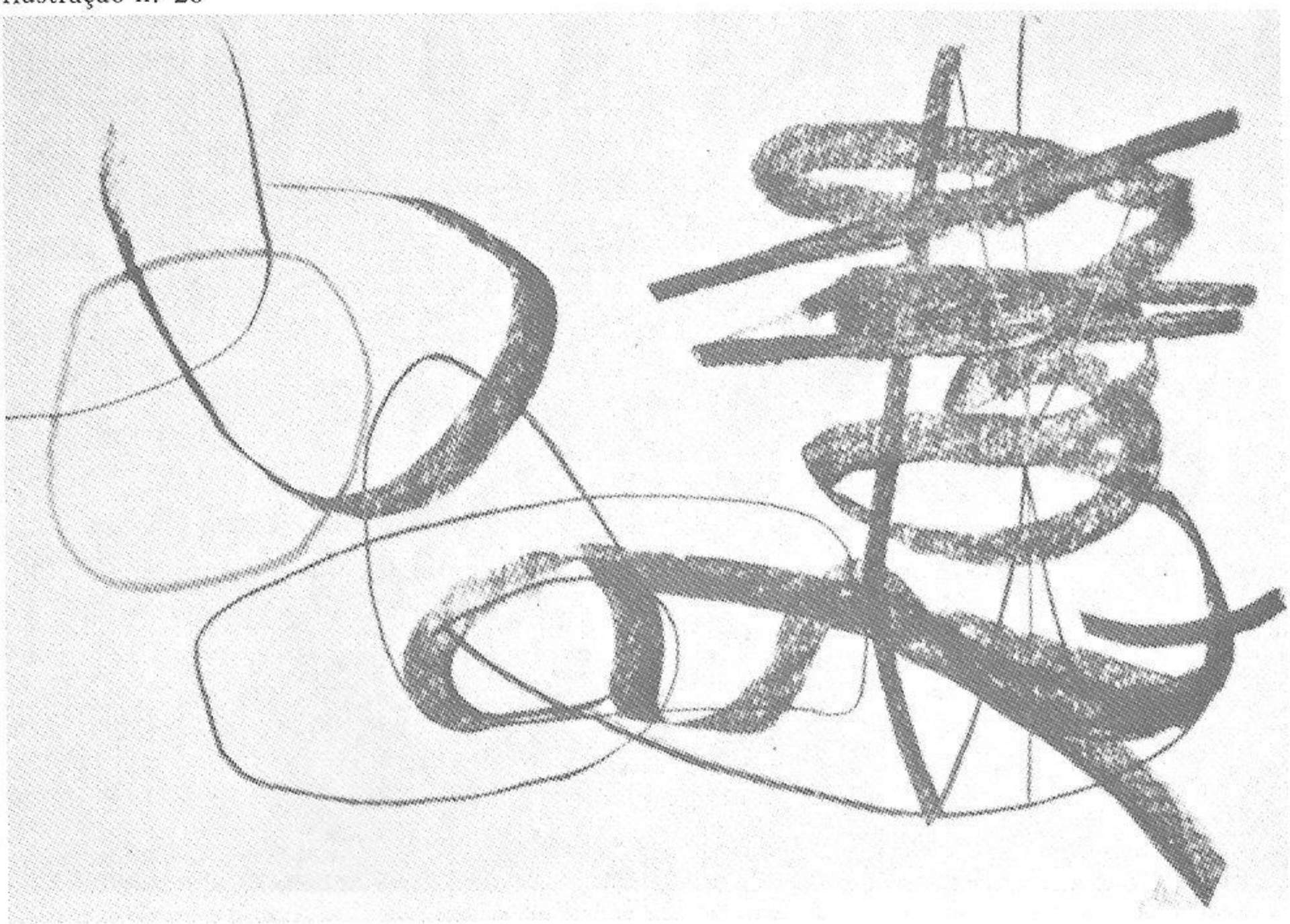


23 Hans Hartung (1904), Desenho, 1957, *coleção particular* 24 Wols (1913-1950) Desenho automático, *coleção particular*

Ilustração nº 25



Ilustração nº 26



25 Jackson Pollock (1912-1956), Eco, desenho, 1951, *coleção particular* 26 Fritz Winter (1905), Desenho, *coleção particular*



27 Arte egípcia, 1420 a.C., Túmulo de Sennedjem, mural, *Necrópole de Deir-el-Bahri*

Ilustração nº 28

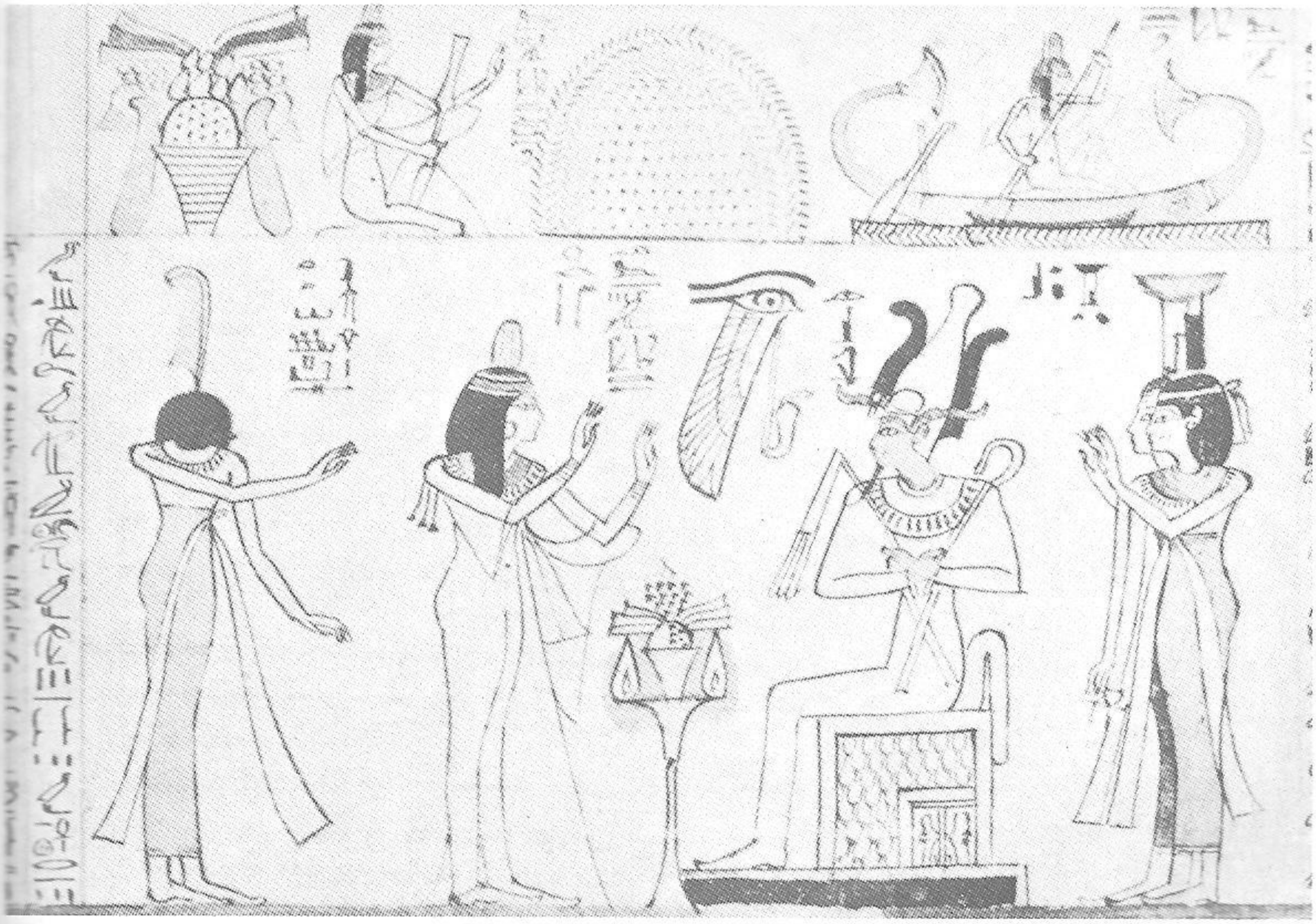
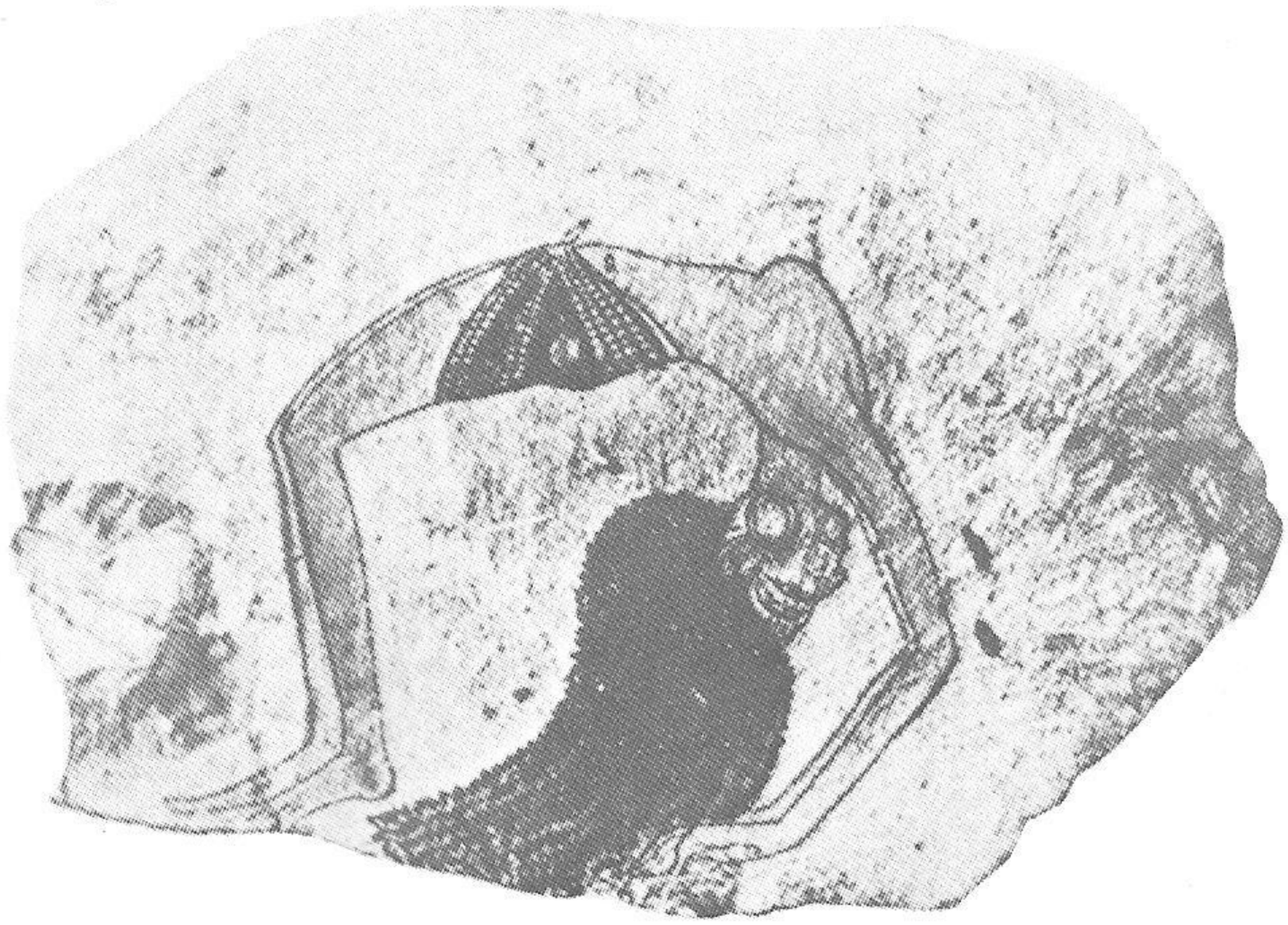


Ilustração nº 29



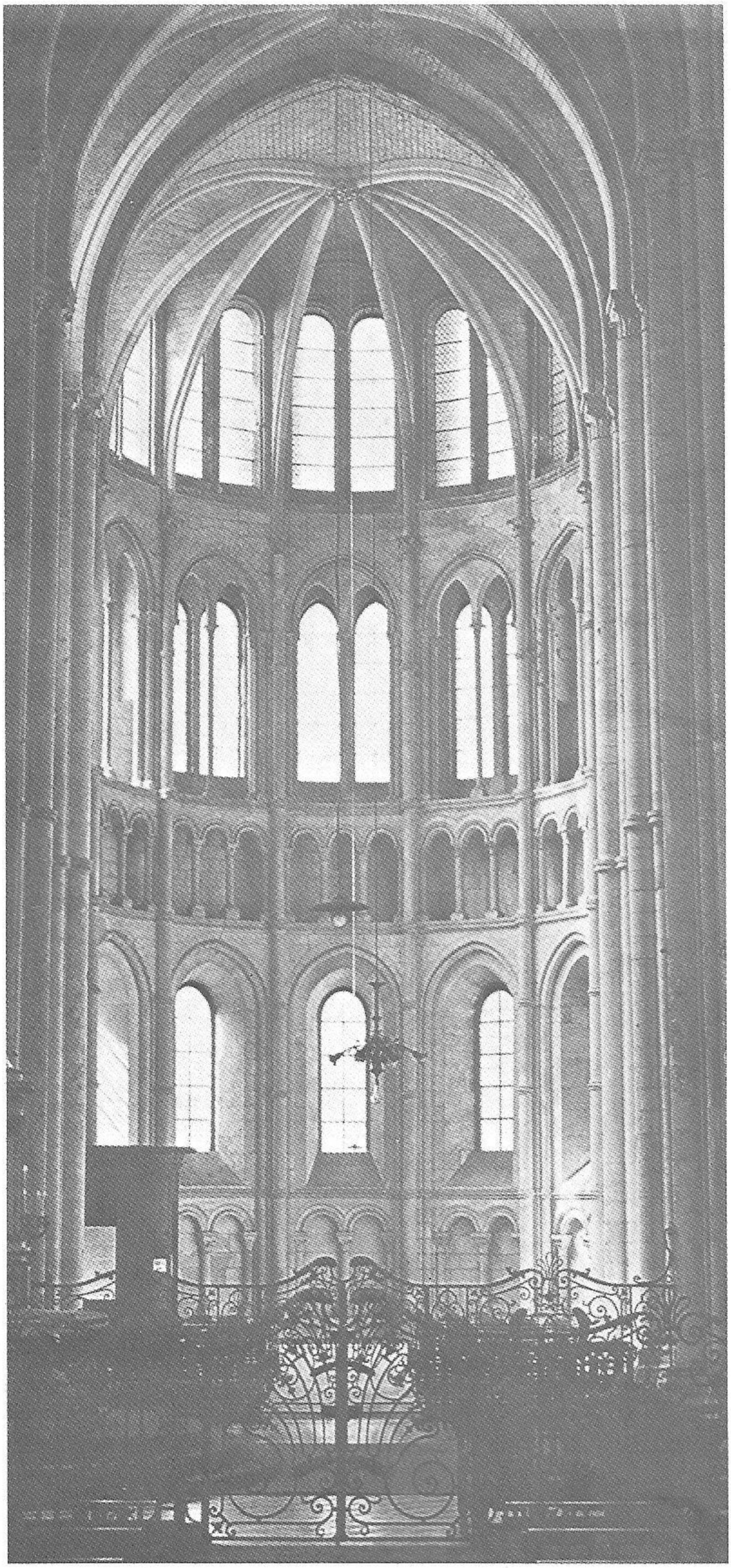
Papiros funerários, século XI a.C., desenho em pergaminho, *Necrópole de Deir-el-Bahri* 29 Arte egípcia, século XII a.C., Acrolito, desenho sobre pedra, *Museu de Antigüidades, Torino*



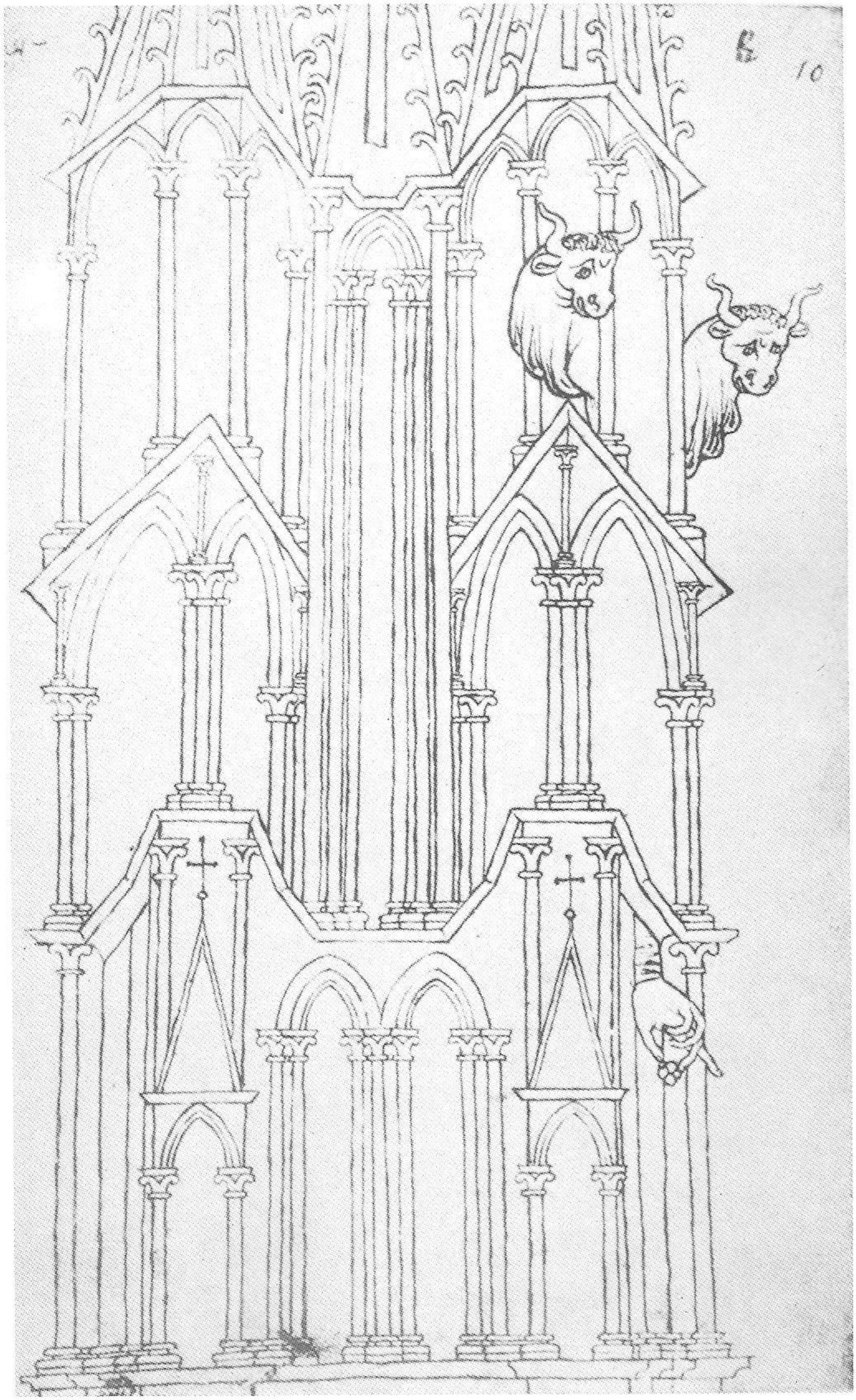
30 Arte cristã, séc. XI, Chegada de Cristo a Jerusalém, mural, detalhe, *Igreja de Sant'Angel in Fornis*



Arte gótica, 1320, Manuscrito de Arundel, pintura, *British Museum, Londres*



32 Arte gótica, século XII, *Catedral de Noyon*, arquitetura



Villard D'Honnecourt, século XIII, página do Álbum de arquitetura, desenho, *Biblioteca Nacional, Paris*

Ilustração nº 34

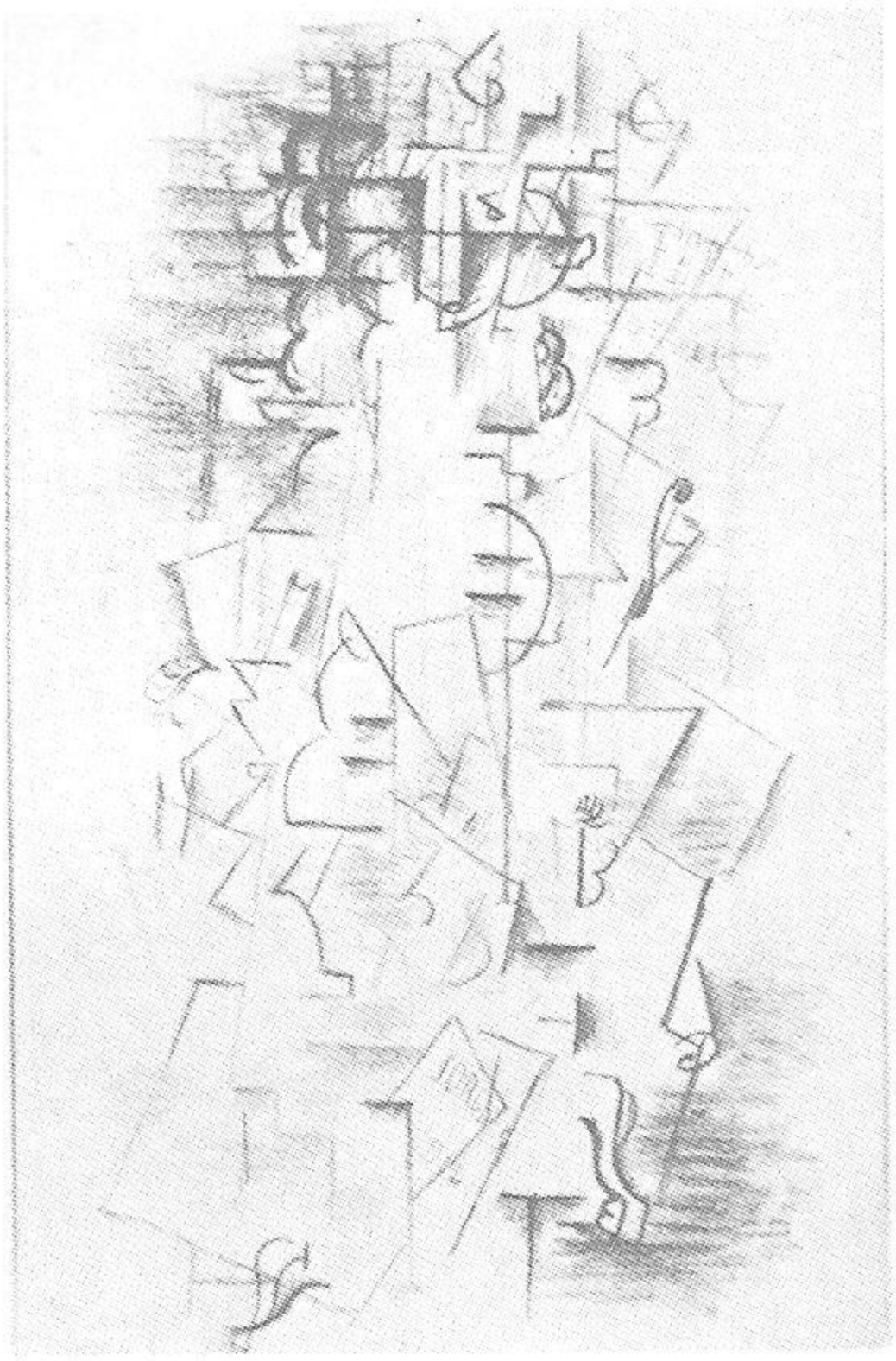
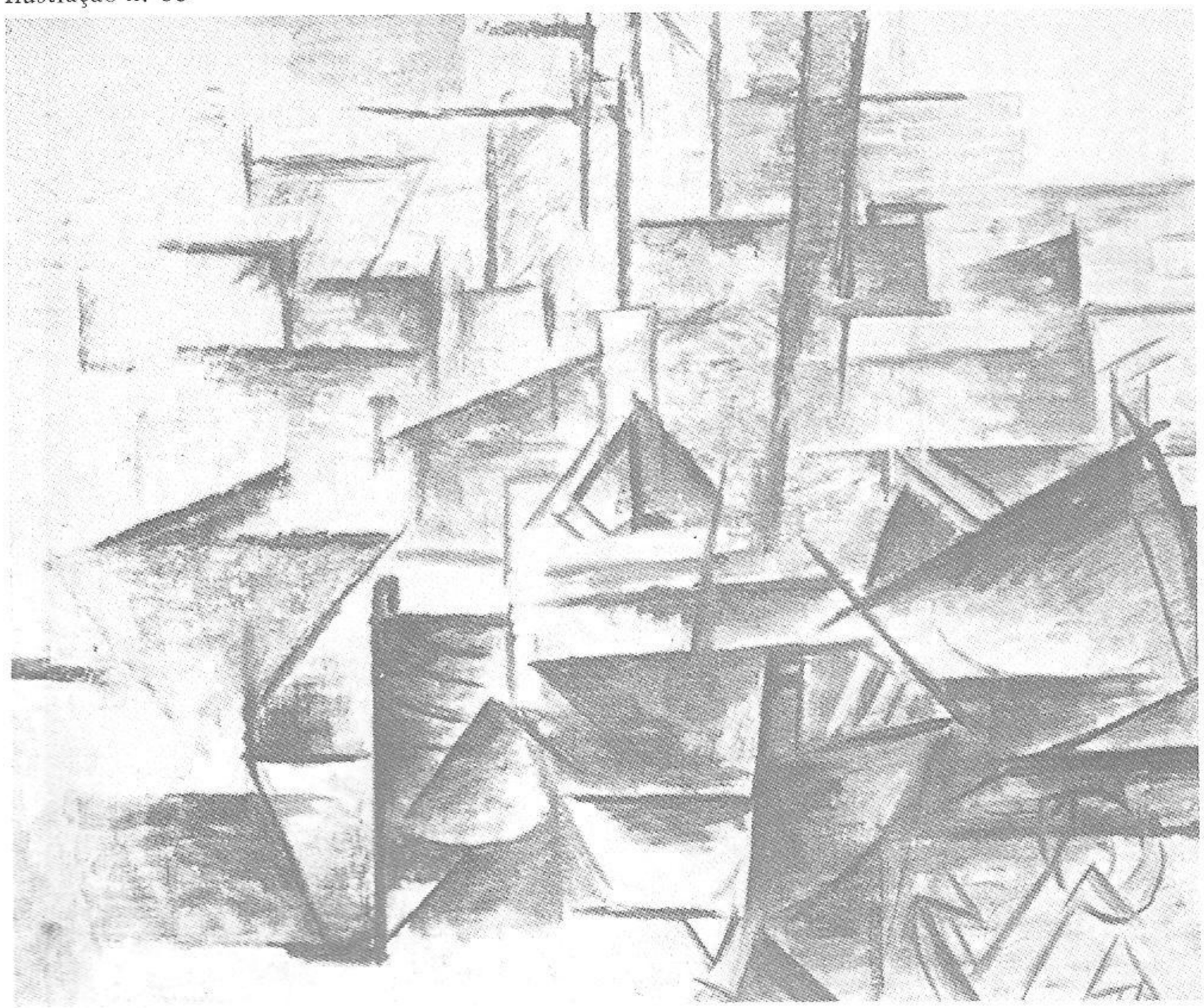


Ilustração nº 35



34 Georges Braque (1882-1963), Sorgues, desenho, 1912, *coleção particular, Paris* 35 Pablo Picasso (1881-1973), O porto de Cadaqués, pintura, 1910, *Museu Nacional, Praga*



36 Suzuki Harunobu (1725-1770), A bela Osen servindo chá, xilogravura em cores, 1769



37 Suzuki Harunobu (1725-1770), Duas moças num quarto amarrando o cinto do vestido, xilogravura em cores, 1769

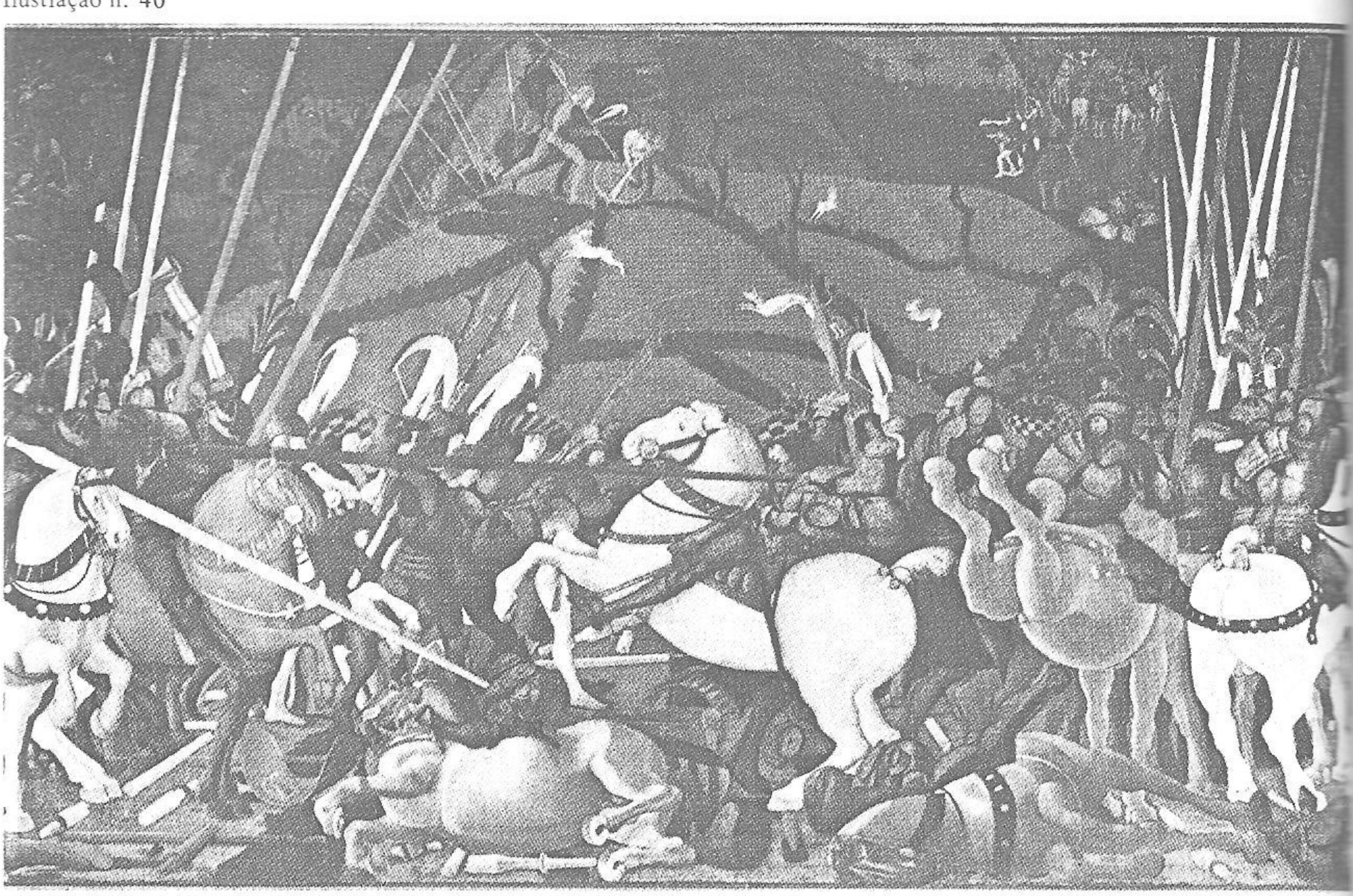


38 Giotto di Bondone (1266-1336), A deposição, mural, *Capela Scrovegni, Pádua*

Ilustração nº 39



Ilustração nº 40



39 Paolo Uccello (1397-1475), A batalha de San Romano, pintura, *Museu Uffizzi, Florença* 40 Paolo Uccello, A batalha de San Romano, pintura, *National Gallery, Londres*

Ilustração nº 41

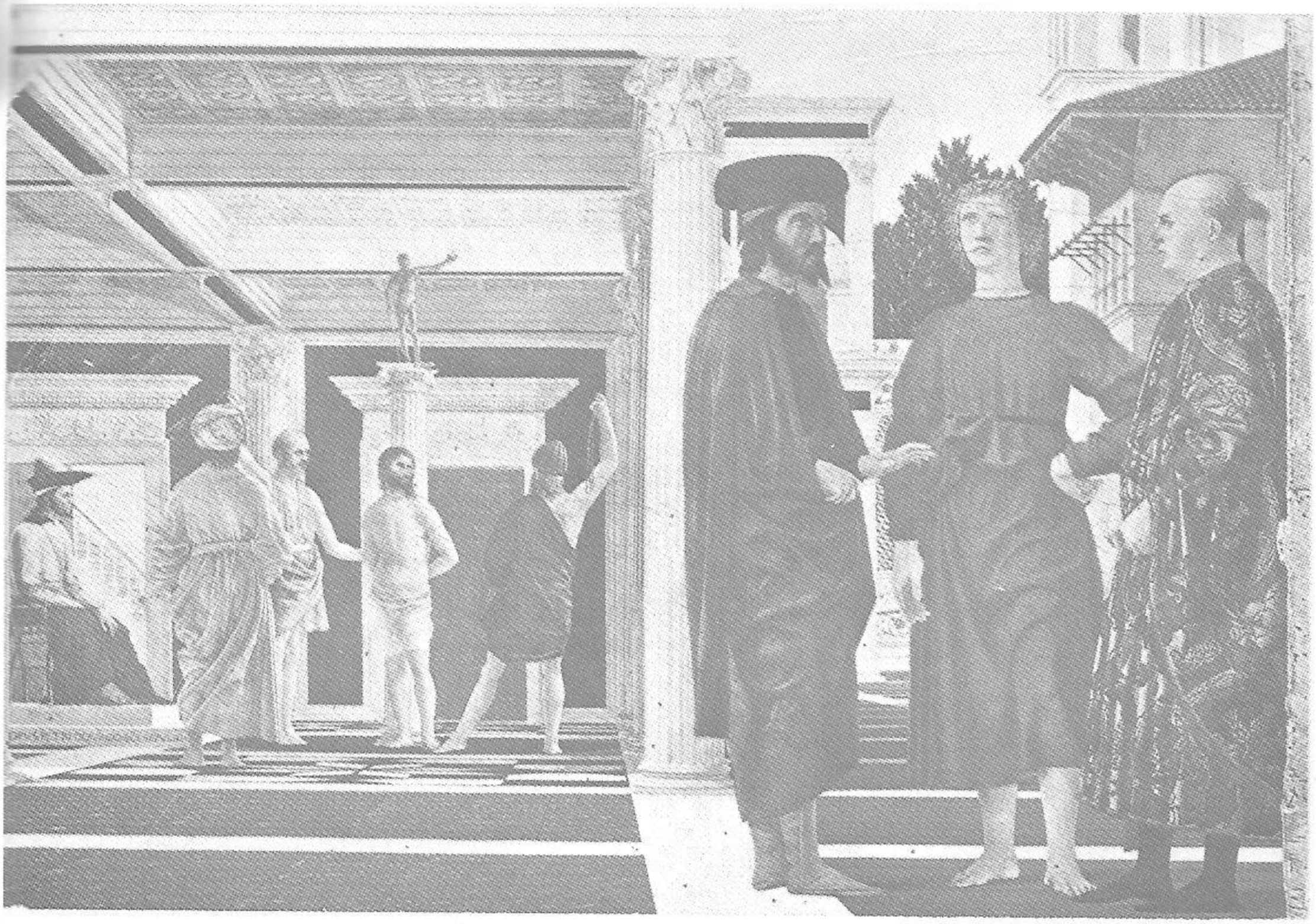
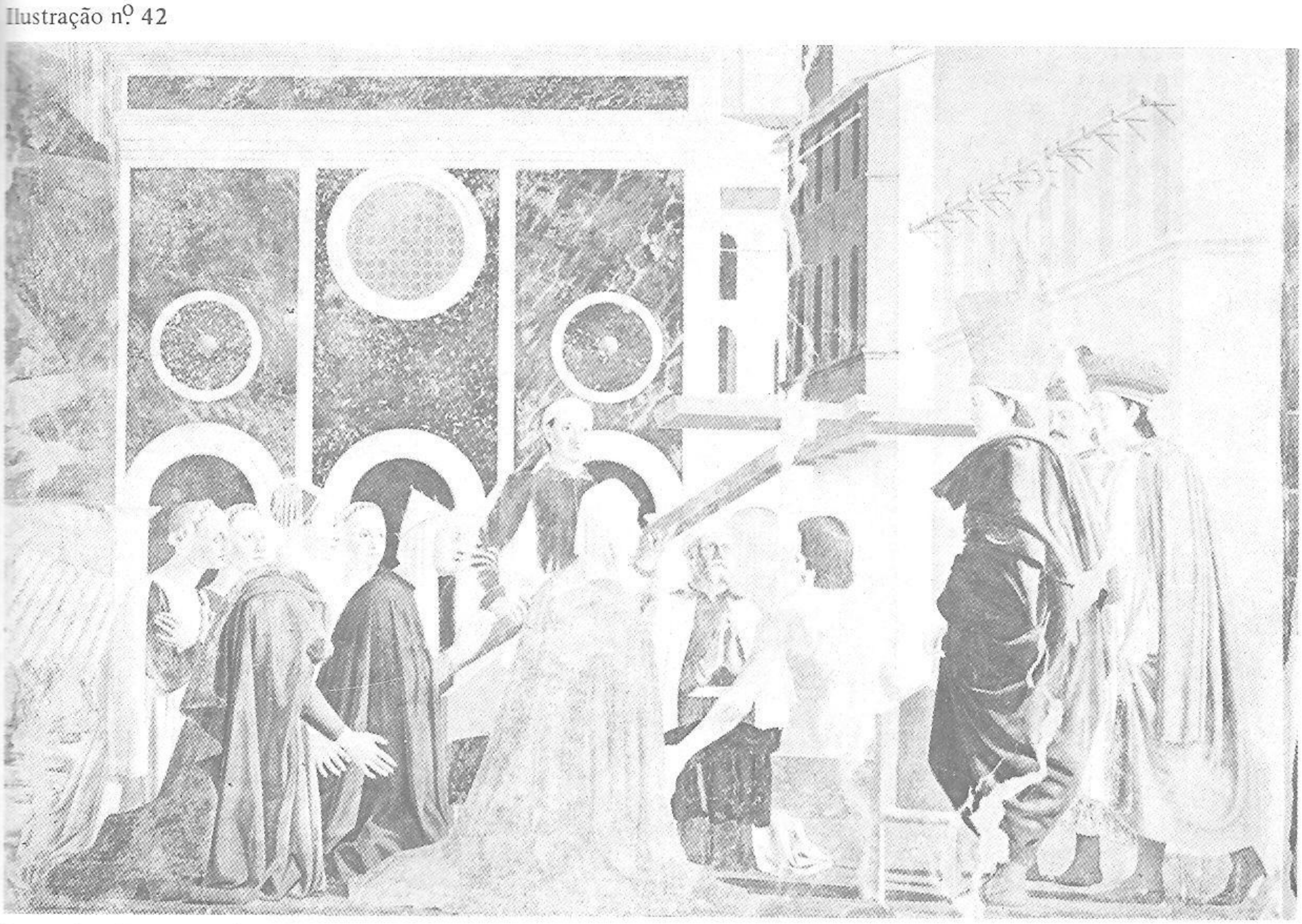


Ilustração nº 42



41 Piero della Francesca (1416-1492), A Flagelação, pintura, *Palácio Ducal de Urbino* 42 Piero della Francesca, O milagre da Cruz, mural, detalhe, *Igreja de São Francisco, Arezzo*



43 Giorgione (1478-1510), Crepúsculo com São Jorge, pintura, *National Gallery, Londres*

Ilustração nº 44

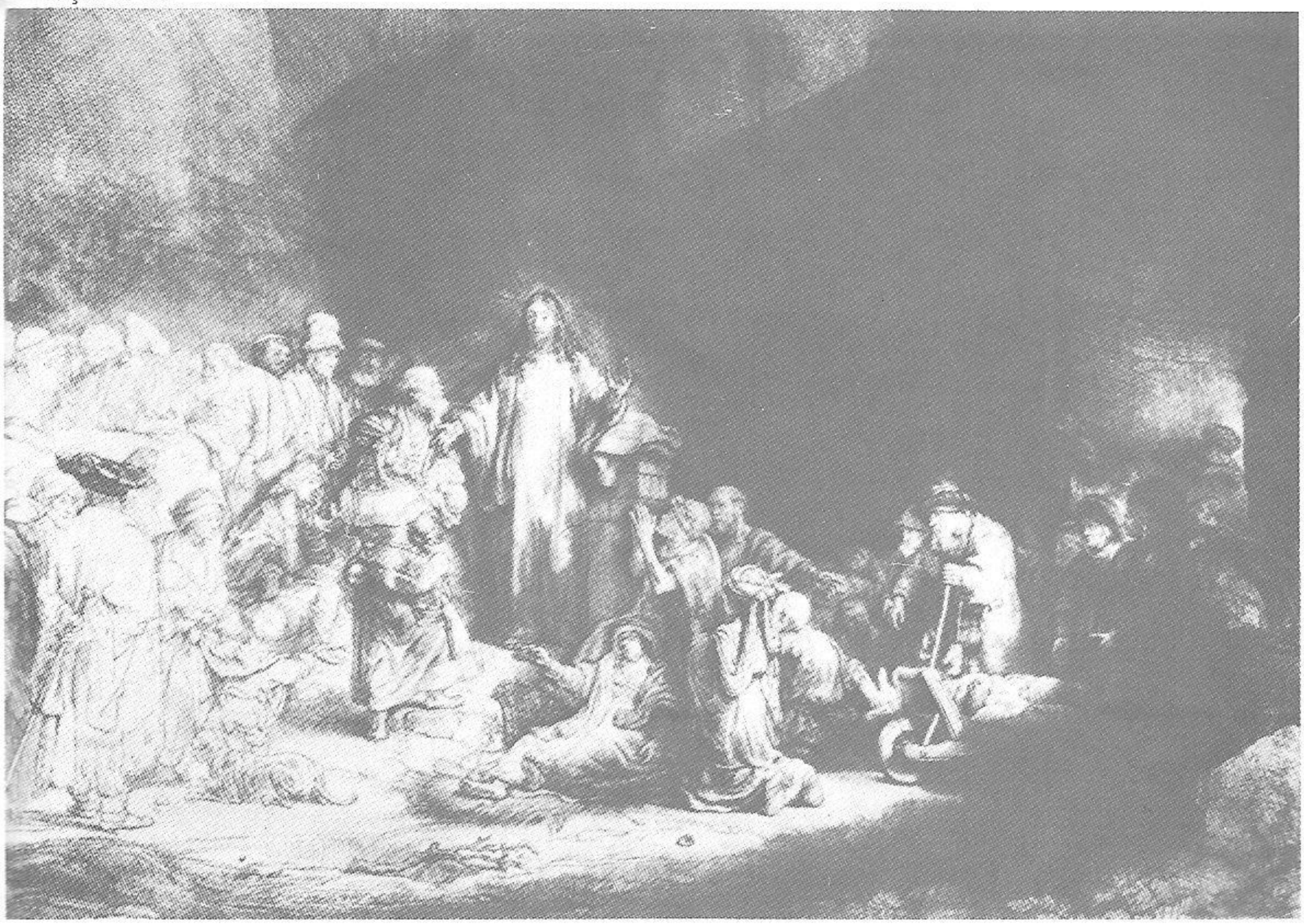


Ilustração nº 45

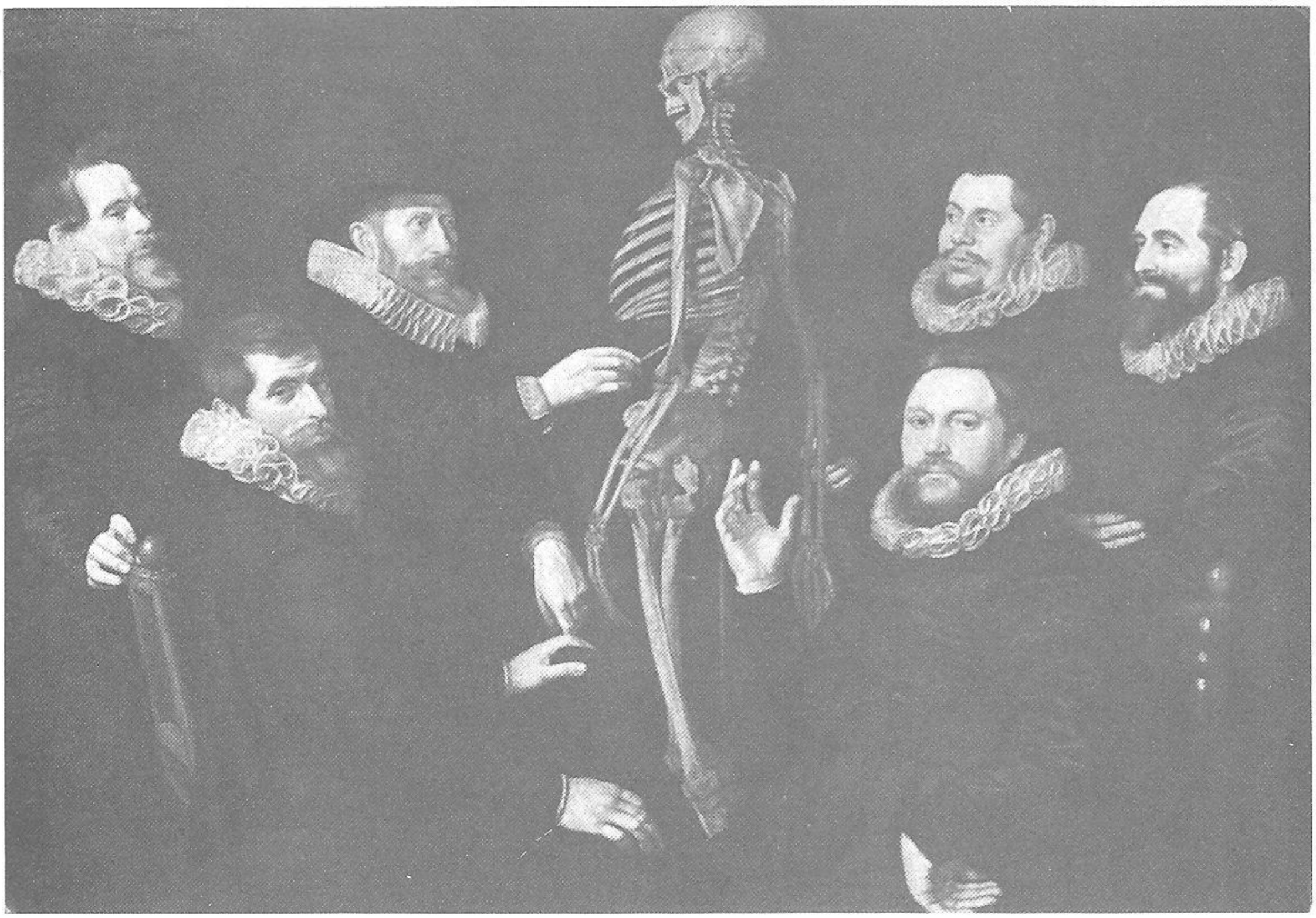


Rembrandt van Rijn (1606-1669), Cristo curando os enfermos, água-forte, 1649 45 Rembrandt van Rijn, Ronda Noturna, pintura, 1642, *Rijksmuseum, Amsterdam*

Ilustração nº 46



Ilustração nº 47



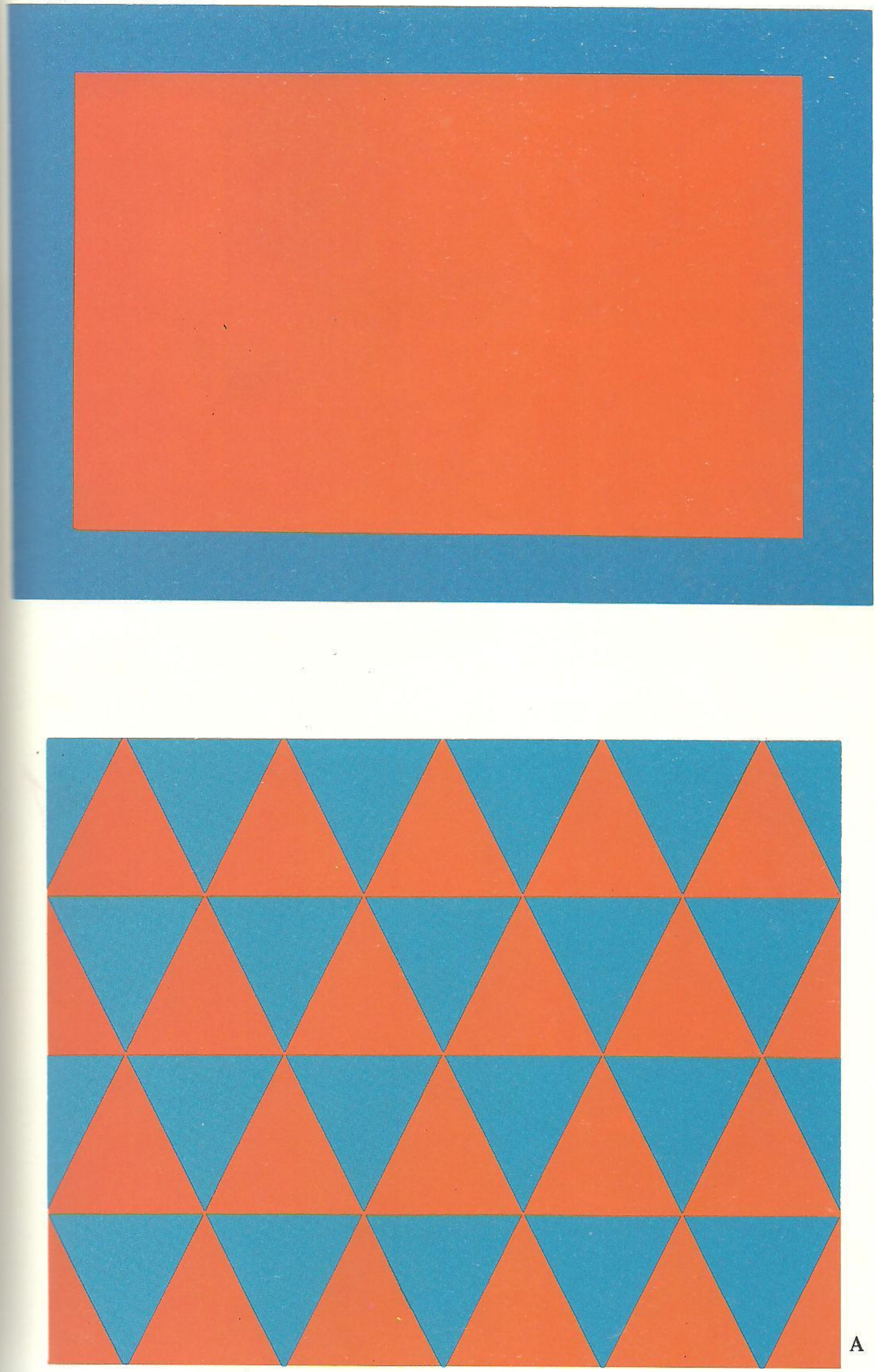
46 Rembrandt van Rijn (1606-1669), Lição de anatomia, pintura, *Mauritshuis, Haia* 47 Thomas de Keyser (1596-1667), Lição de anatomia, pintura, *Museu Histórico, Amsterdam*



48 Rembrandt van Rijn (1606-1669), Cristo sendo enterrado, água-forte, 1646

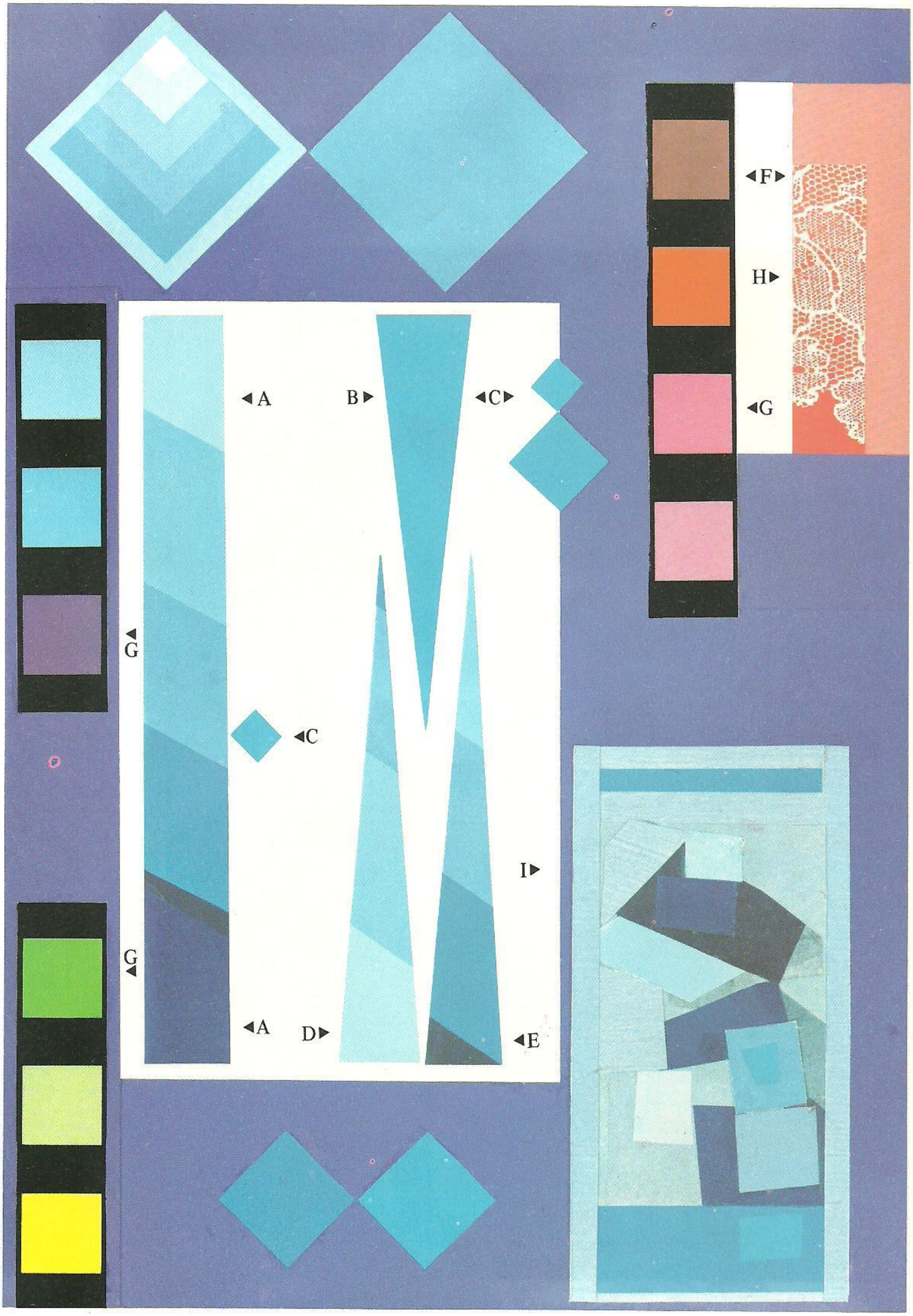


49 Rembrandt van Rijn (1606-1669), Homem com chapéu, pintura, 1667, *National Gallery, Londres*

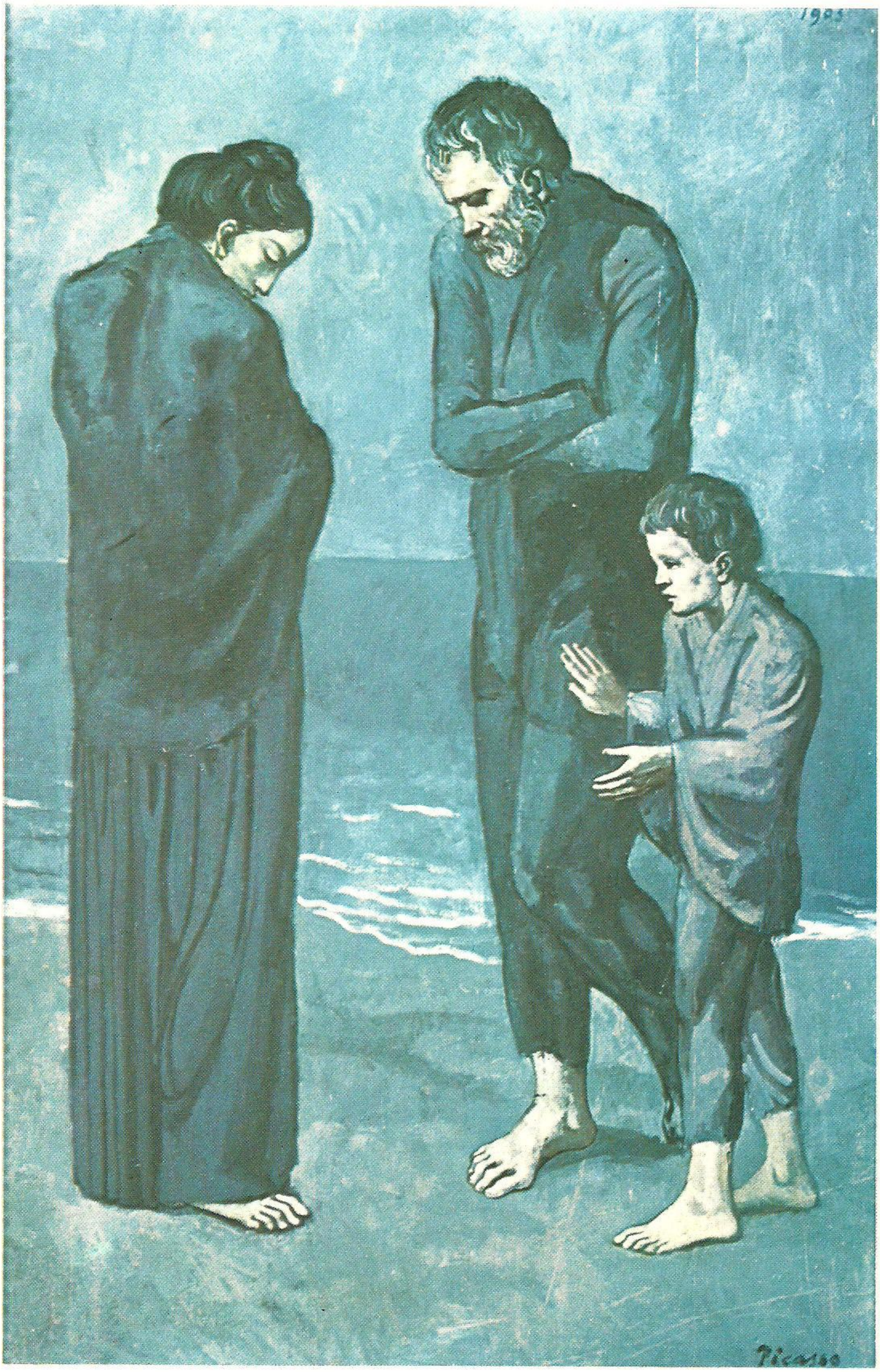


A

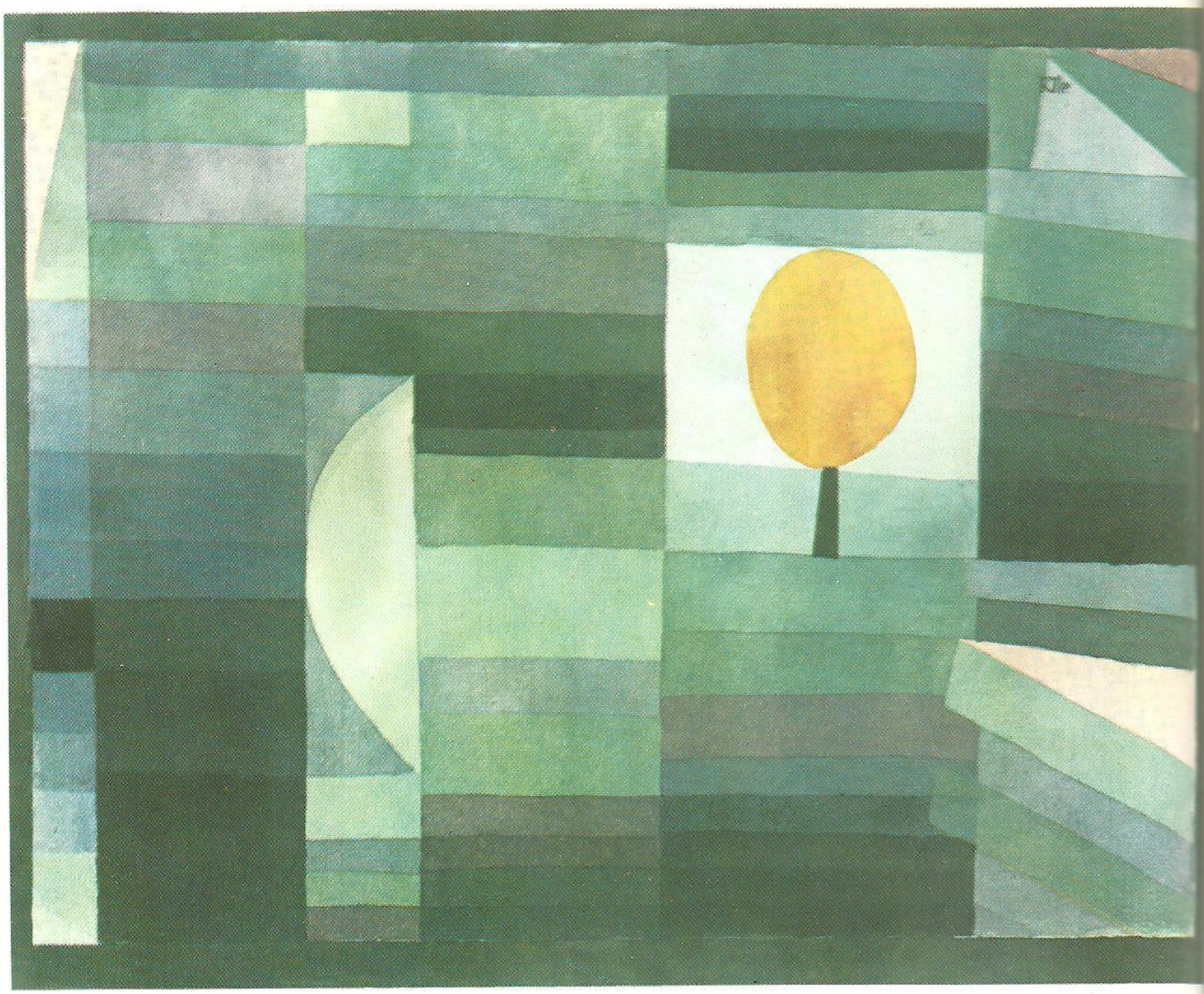
ESQUEMA DE CORES



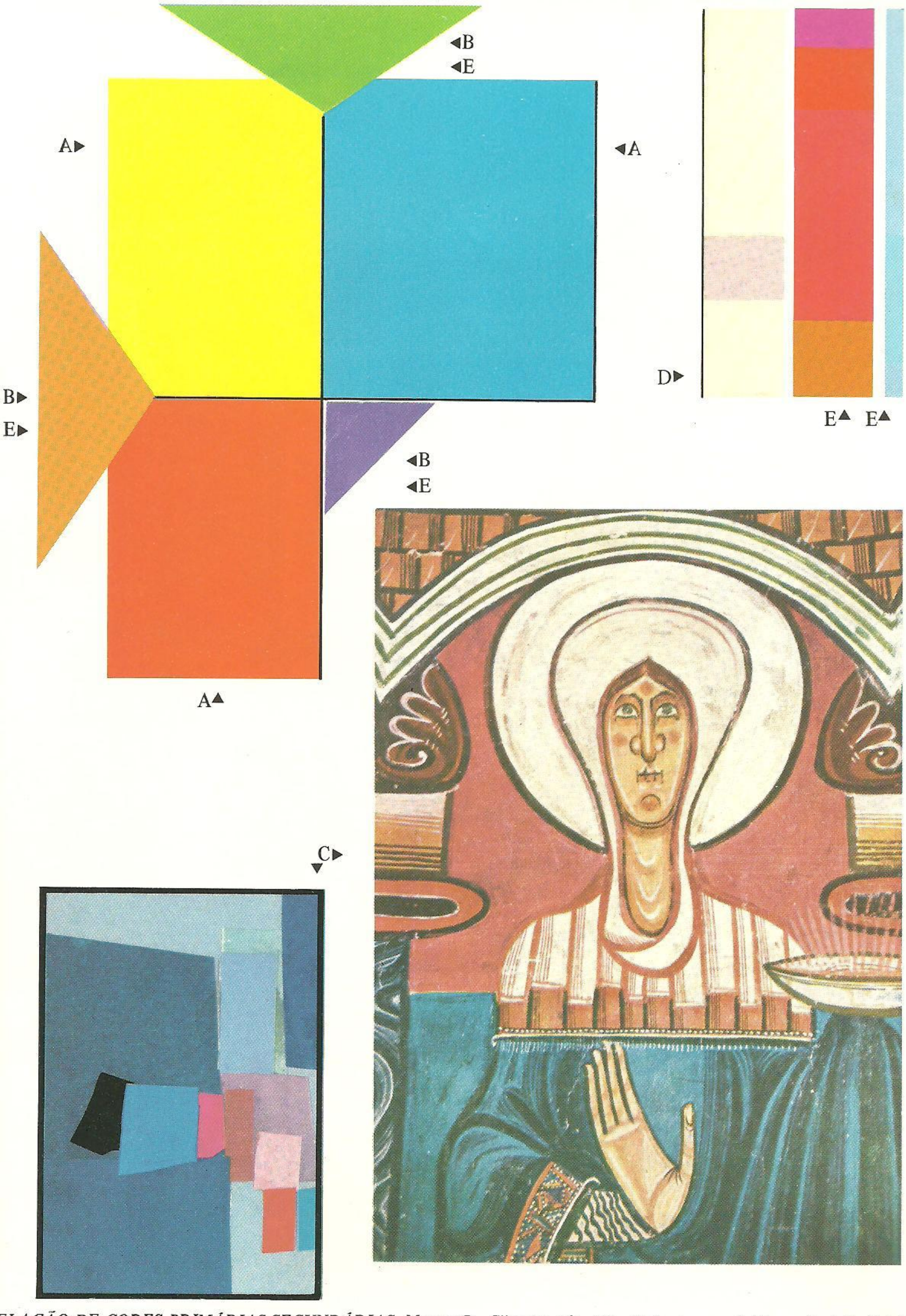
51 *TONALIDADES*



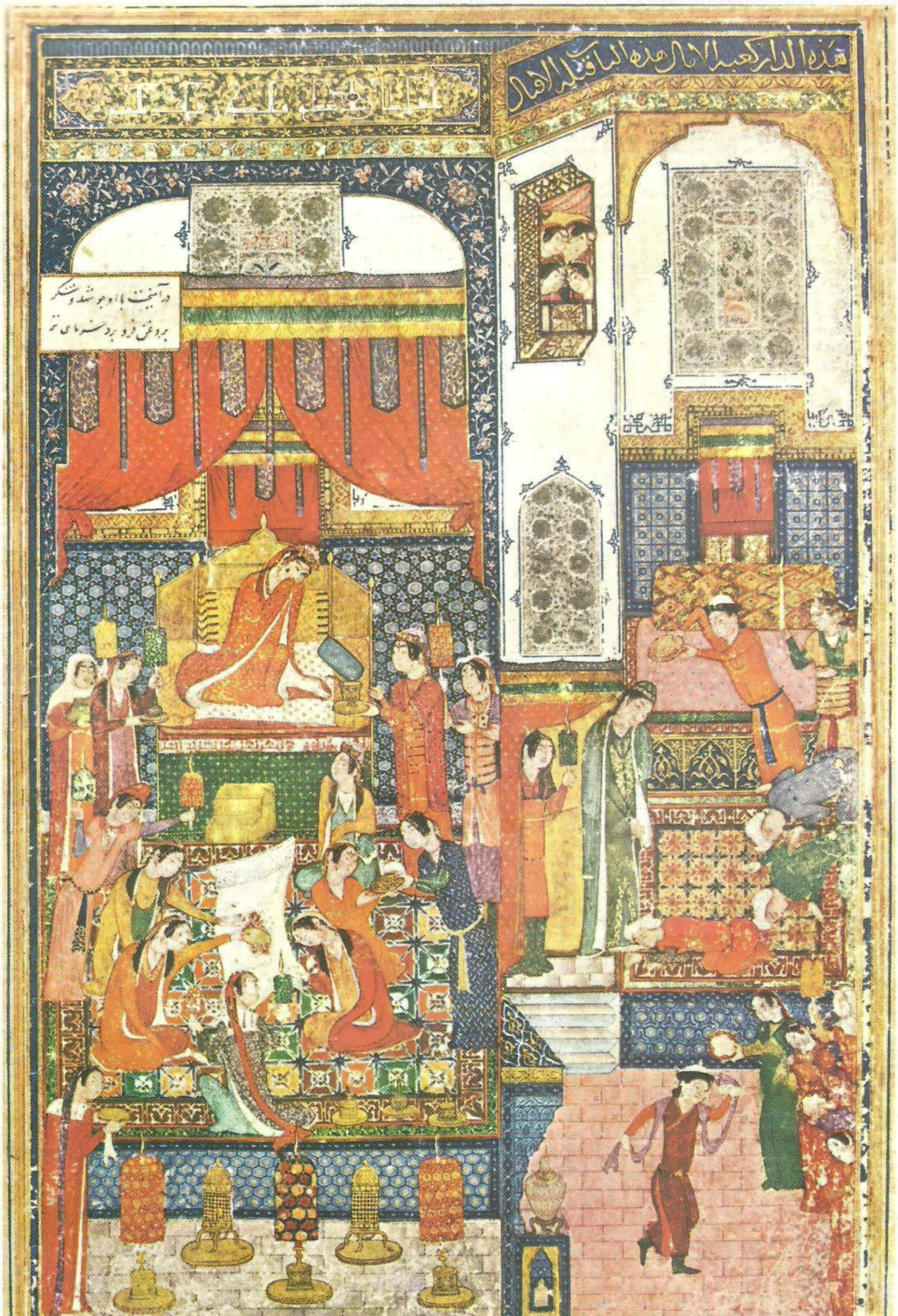
52 Pablo Picasso (1881-1973), Mendigos à beira-mar, pintura, 1903, *National Gallery, Washington*



53 Paul Klee (1879-1944), O mensageiro do Outono, pintura, 1922, *Yale University, New Haven*



RELAÇÃO DE CORES PRIMÁRIAS-SECUNDÁRIAS, Mestre St. Climant, séc. XII, Madona, mural, *Museu de Arte Catalã, Barcelona*



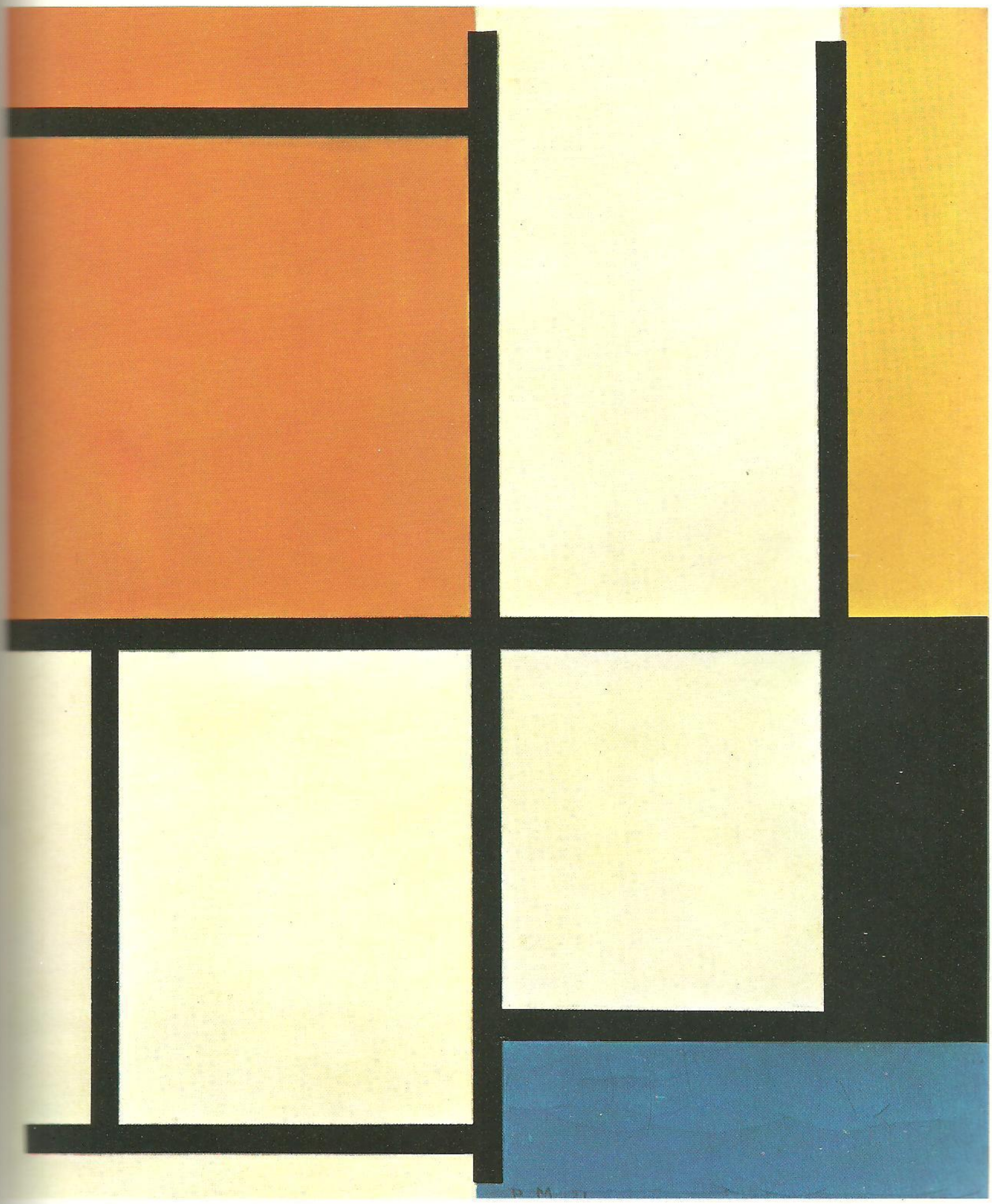
55 Miniatura persa, Mir Ali, Núpcias do Príncipe Humay com a Princesa Humaynu, pintura, 1396, *British Museum, Londres*



56 Miniatura persa, século XVI, Mulher fiando, pintura, *Freer Gallery, Washington*



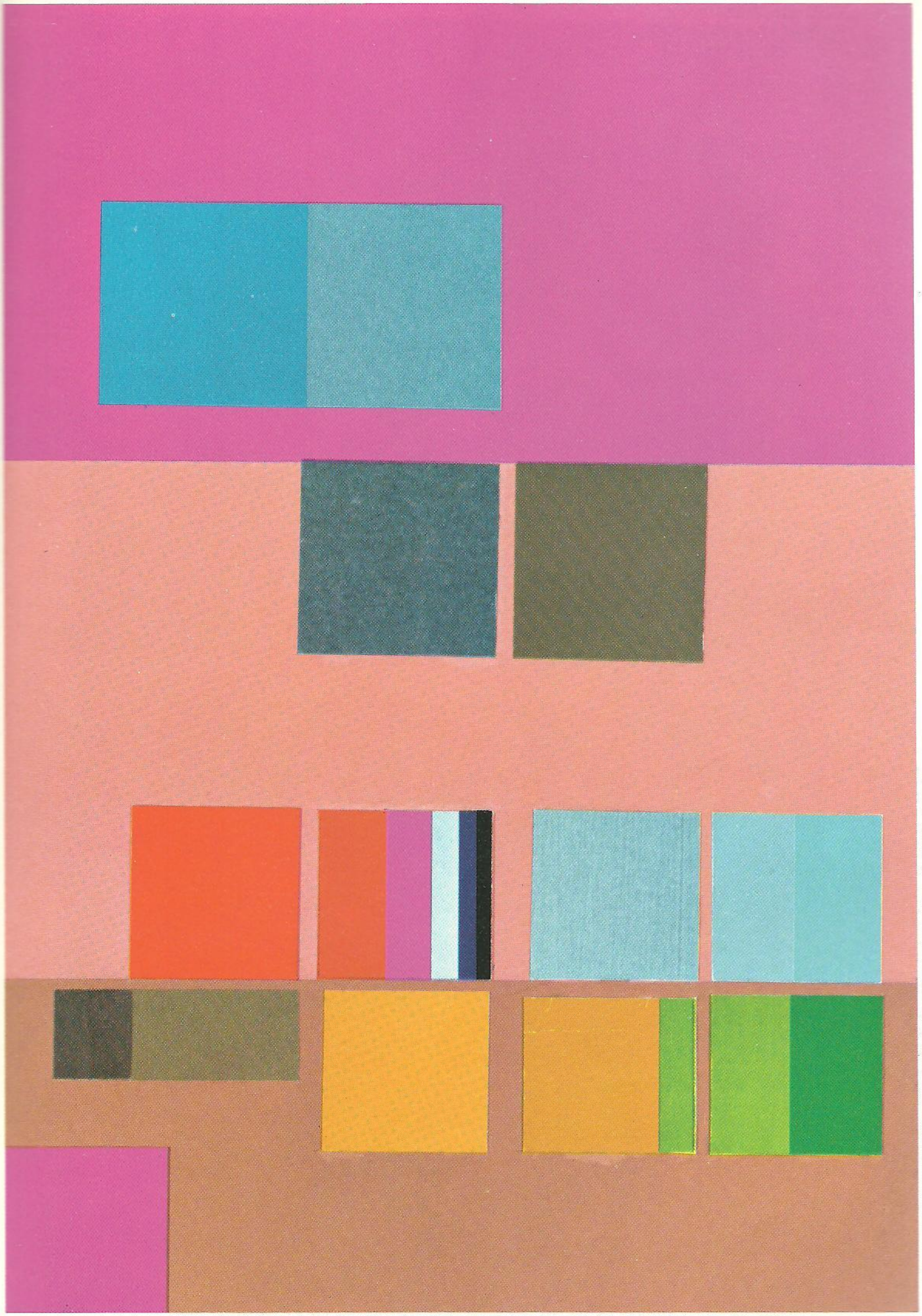
57 Iluminura medieval, ano 1000, Anunciação aos pastores, pintura, *Biblioteca de Munique*



Piet Mondrian (1872-1944), Composição, pintura, 1921, *Museu de Arte, Basiléia*



59 Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Cha-U-Kao, litografia em cores, 1896



60 *RELAÇÃO DE CORES QUENTES E FRIAS*

Ilustração nº 61

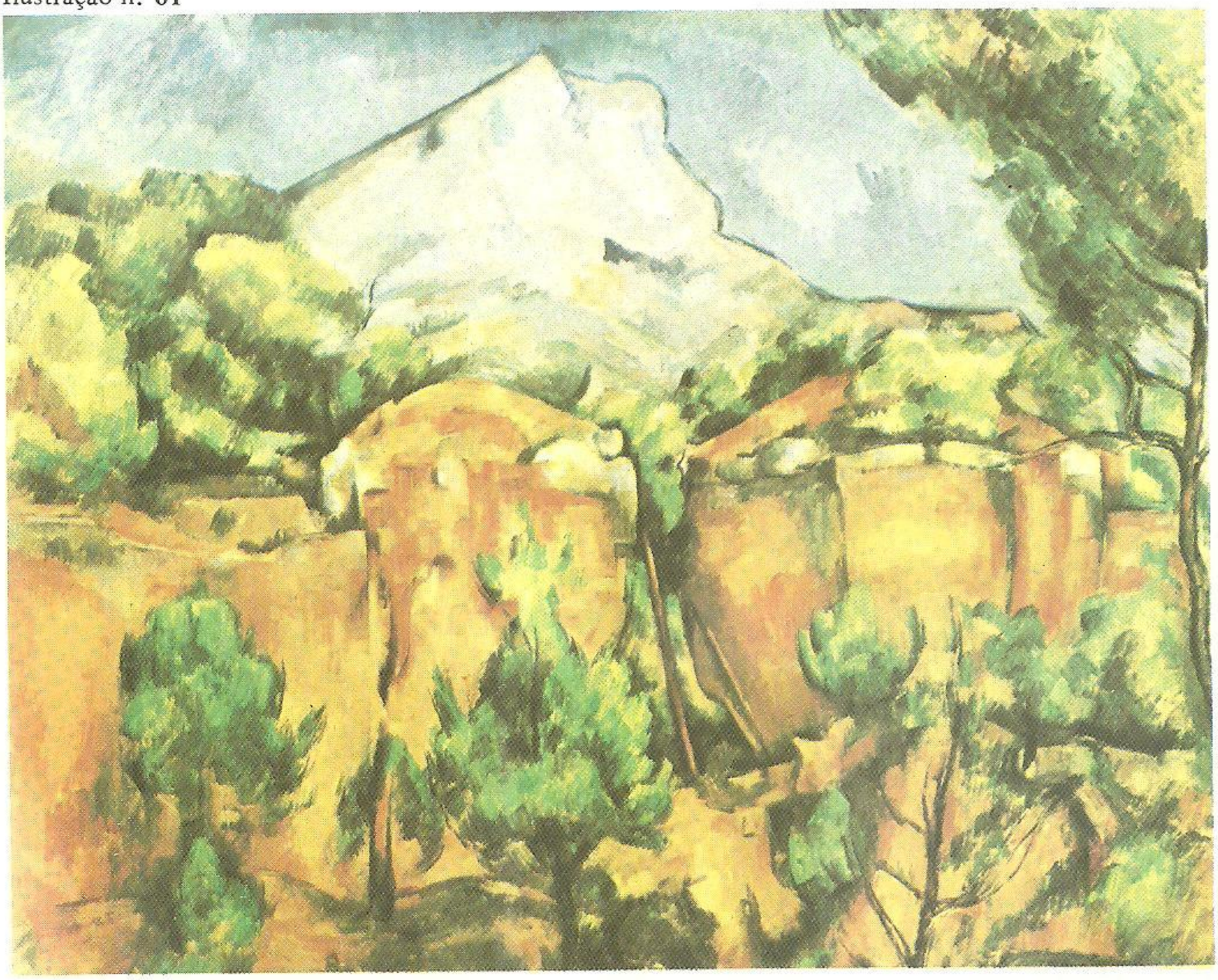


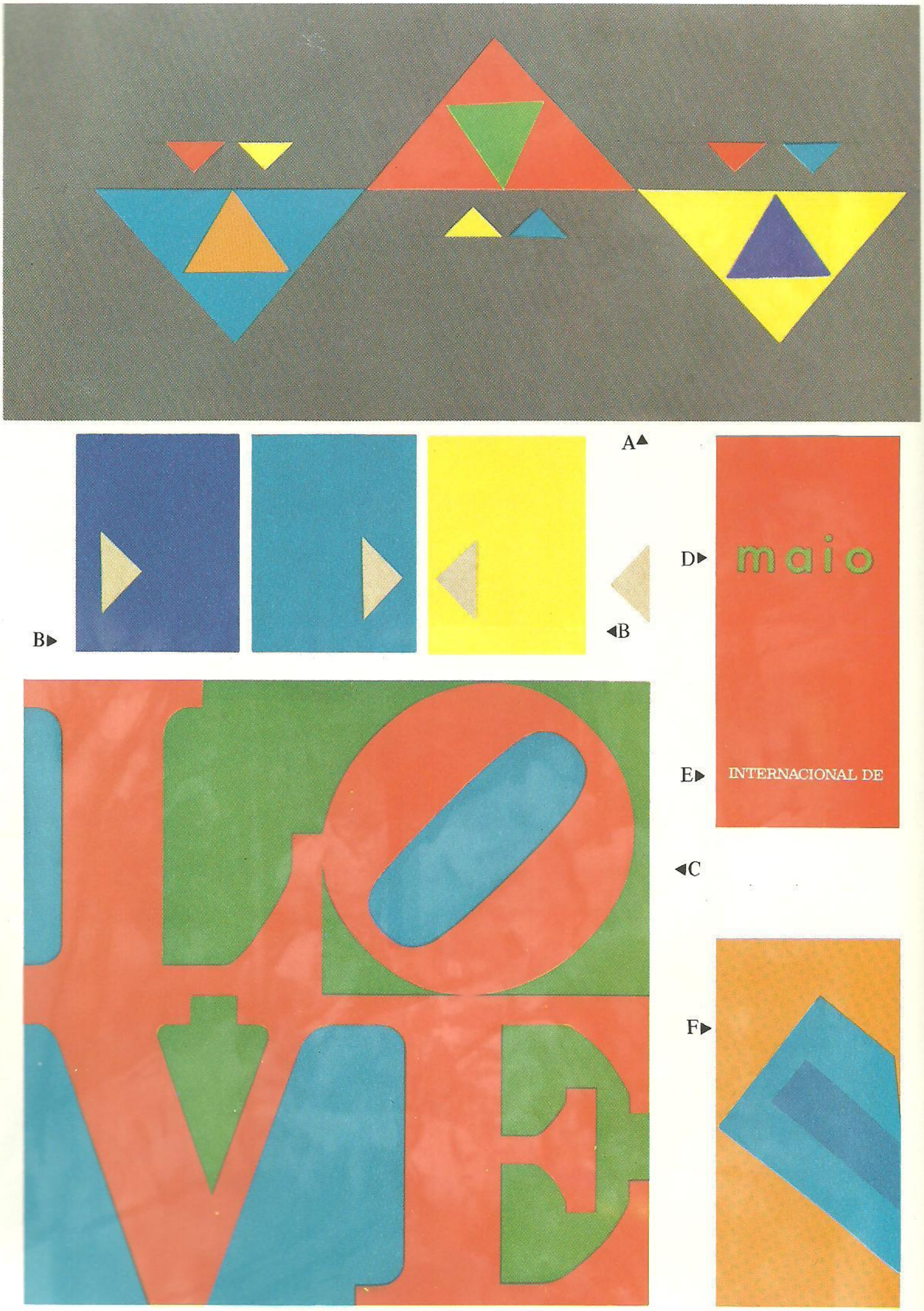
Ilustração nº 62



61 Paul Cézanne (1839-1906), Montanha Sainte Victoire, pintura, 1897, *Baltimore Museum of Art* 62 Paul Cézanne, Mont Sainte Victoire, pintura, 1904, *Museu de Arte, Filadélfia*



Paul Cézanne (1839-1906), Rochedos e Árvores, pintura, 1904, *National Gallery, Londres*



64 *RELAÇÃO DE CORES COMPLEMENTARES DIRETAS*, Robert Indiana, Love, serigrafia, 1968



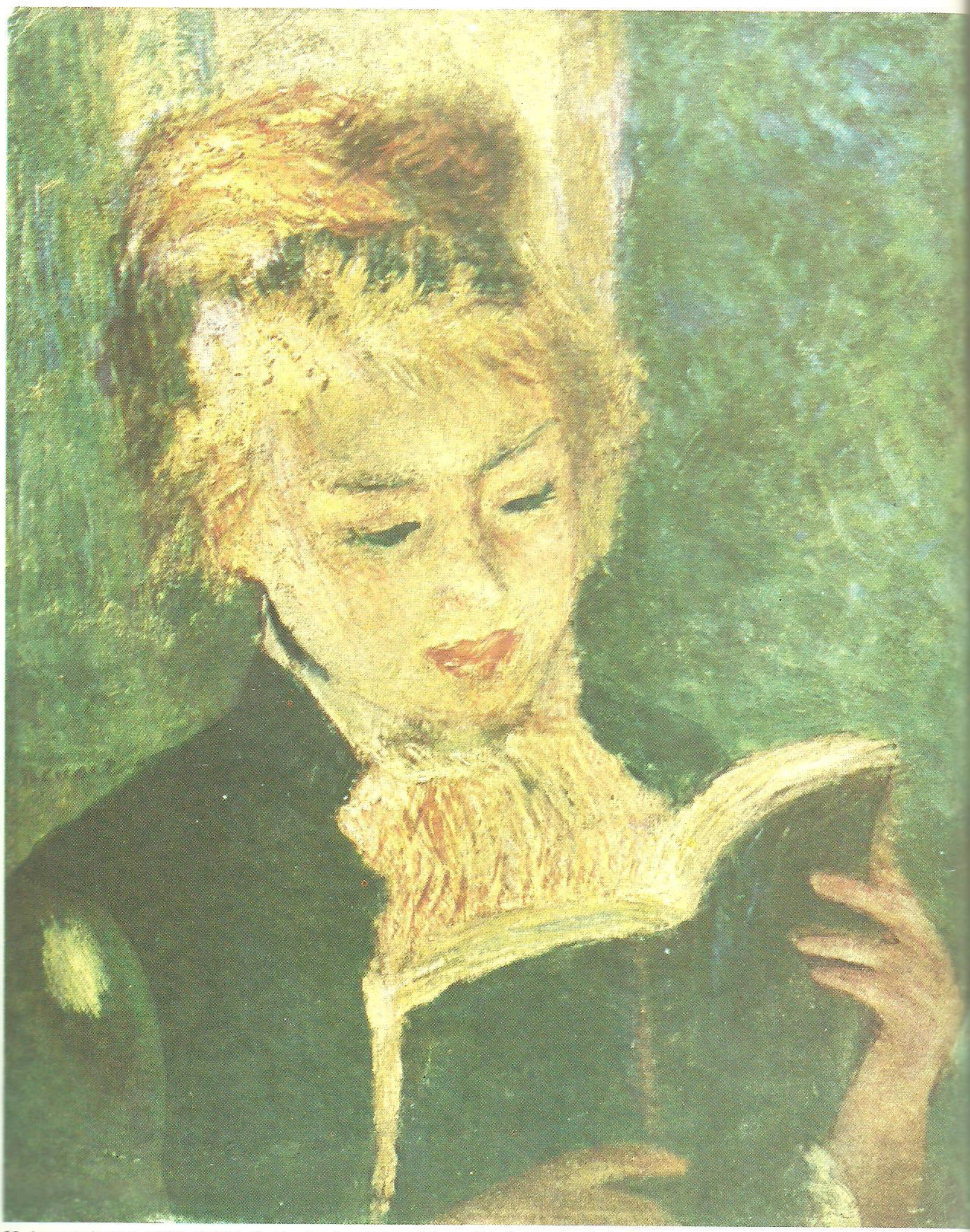
. Albrecht Dürer (1471-1528), Madona no Jardim, pintura, *National Gallery, Londres*



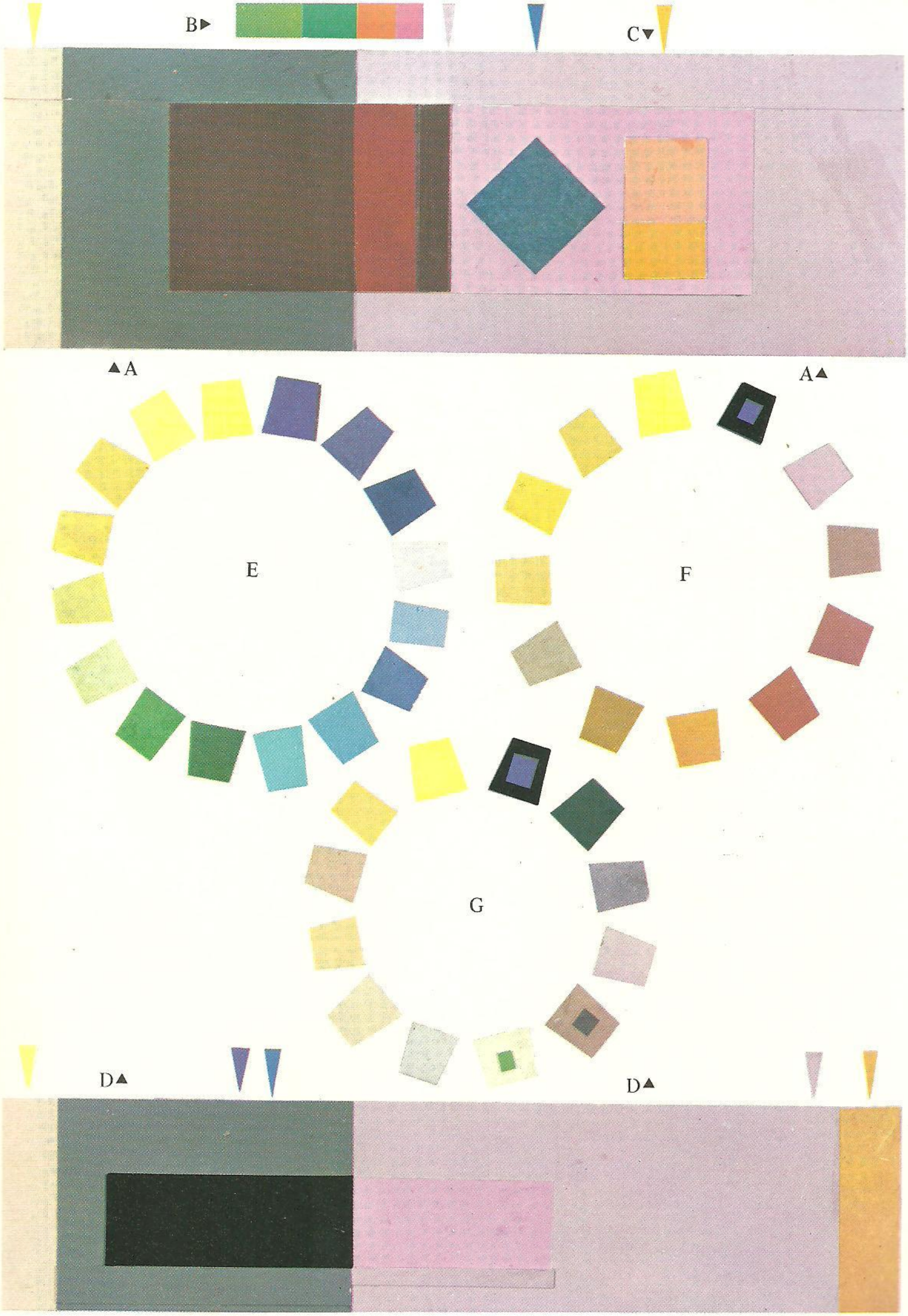
66 Claude Monet (1840-1926), Campos na primavera, pintura, detalhe, *Staatsgallerie Stuttgart*



Claude Monet (1840-1926), Parlamento de Londres, pôr-do-sol, pintura, *National Gallery, Washington*



68 Auguste Renoir (1841-1919), Mulher lendo, pintura, *Museu Jeu de Paume, Paris*



69 *RELAÇÃO DE CORES COMPLEMENTARES INDIRETAS*



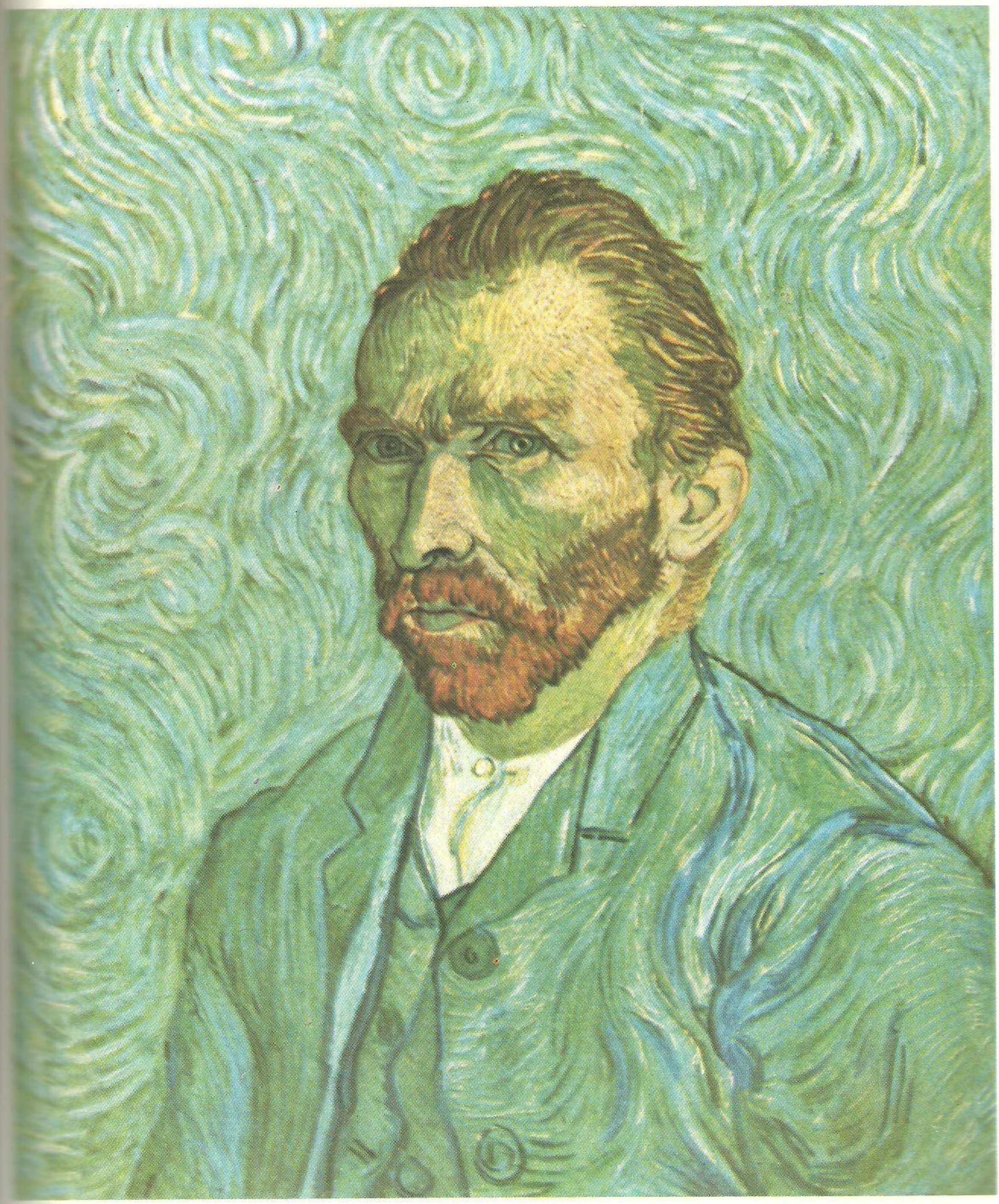
70 El Greco (1541-1614), Toledo na tempestade, pintura, *Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque*



Frans Hals (1581-1666), Retrato de homem, pintura, *Frick Collection, Nova Iorque*



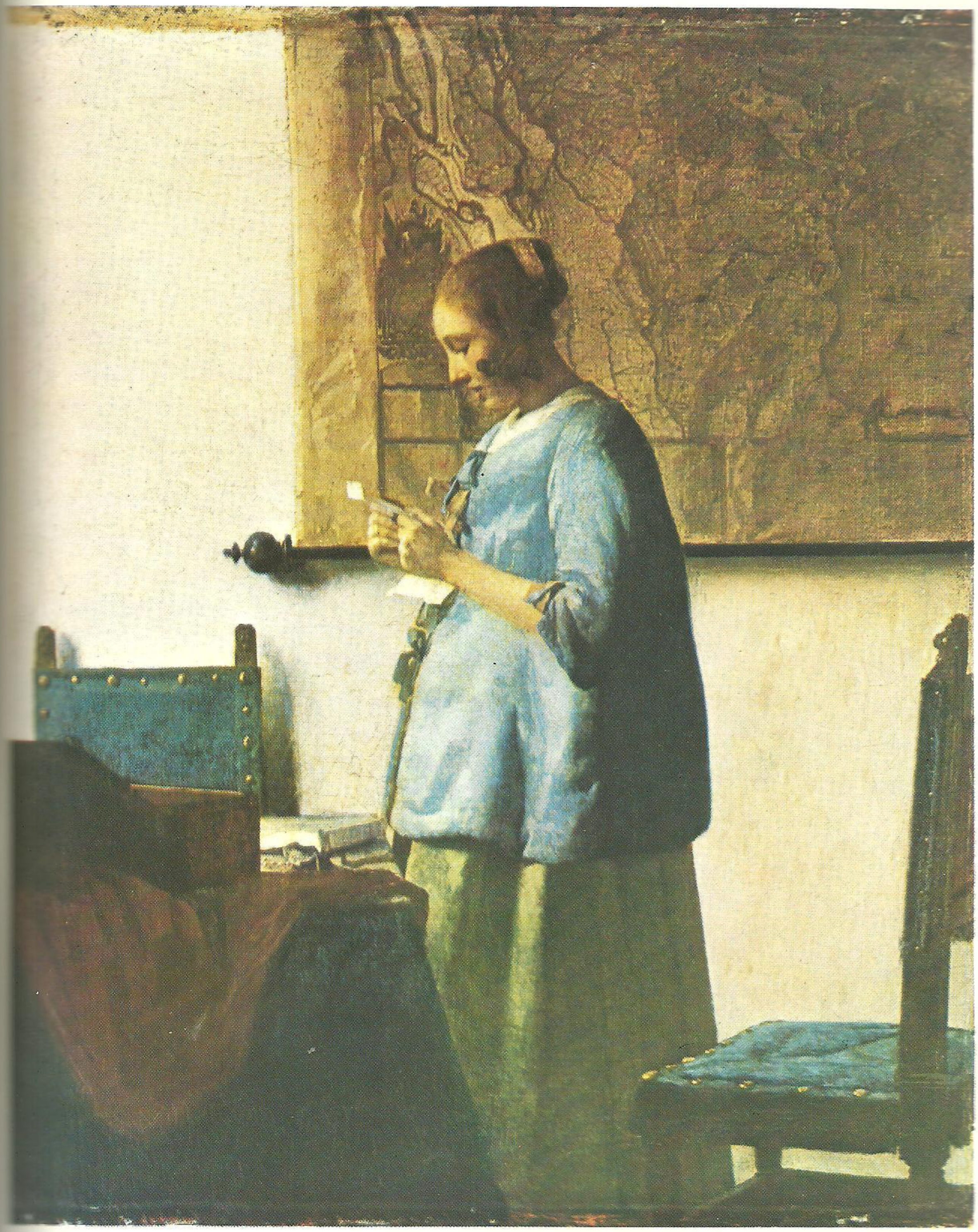
72 Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Le Divan Japonais, cartaz, 1892



Vincent Van Gogh (1853-1890), Auto-retrato, pintura, 1889, *Museu do Louvre, Paris*



74 Vincent Van Gogh (1853-1890), Girassóis, pintura, 1888, *Museu Van Gogh, Amsterdam*



Johannes Vermeer (1632-1675), Mulher em azul lendo uma carta, pintura, *Rijksmuseum, Amsterdam*

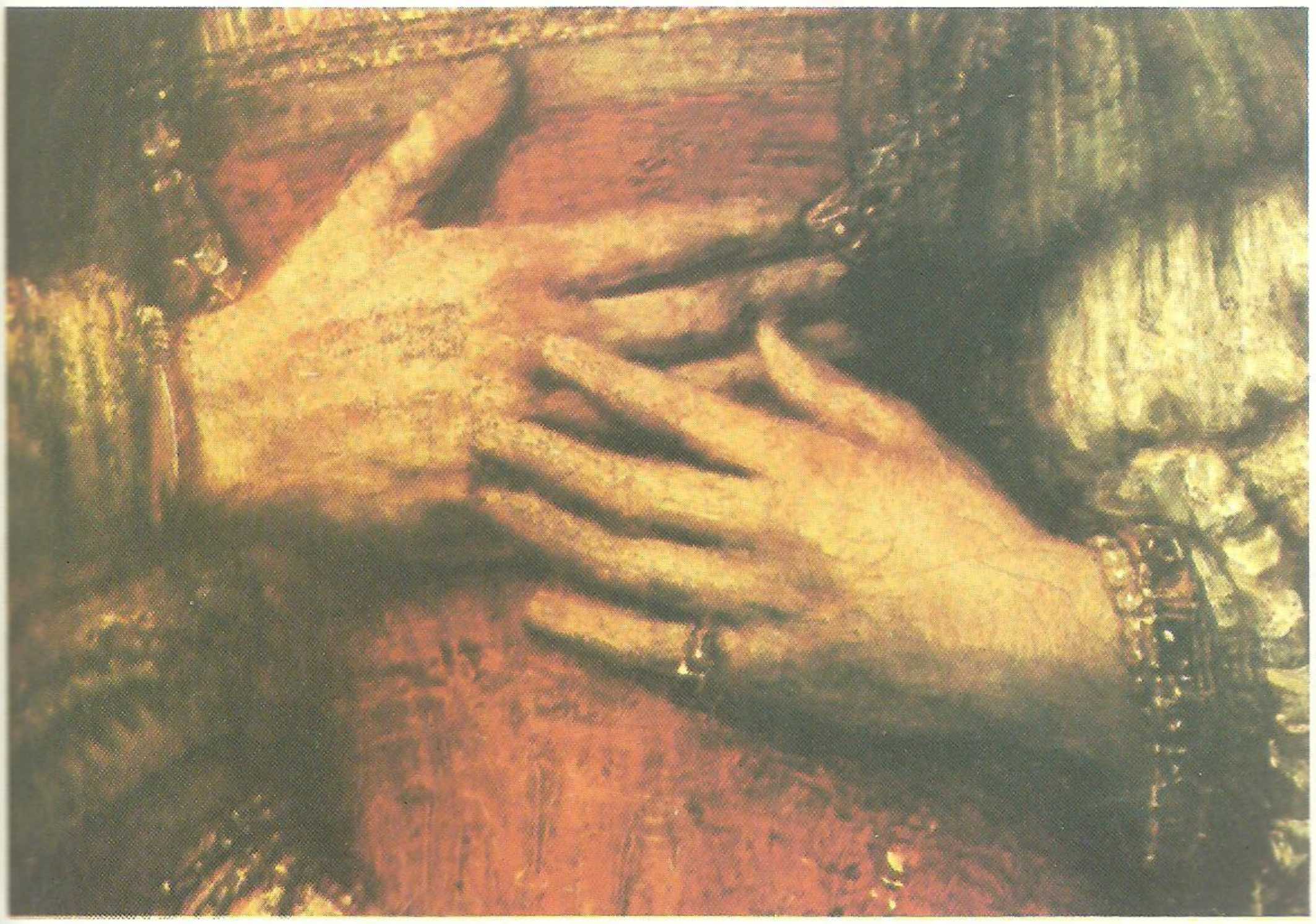


76 Johannes Vermeer (1632-1675), A lição de música, pintura, *Buckingham Palace, Londres*

Ilustração nº 77



Ilustração nº 78

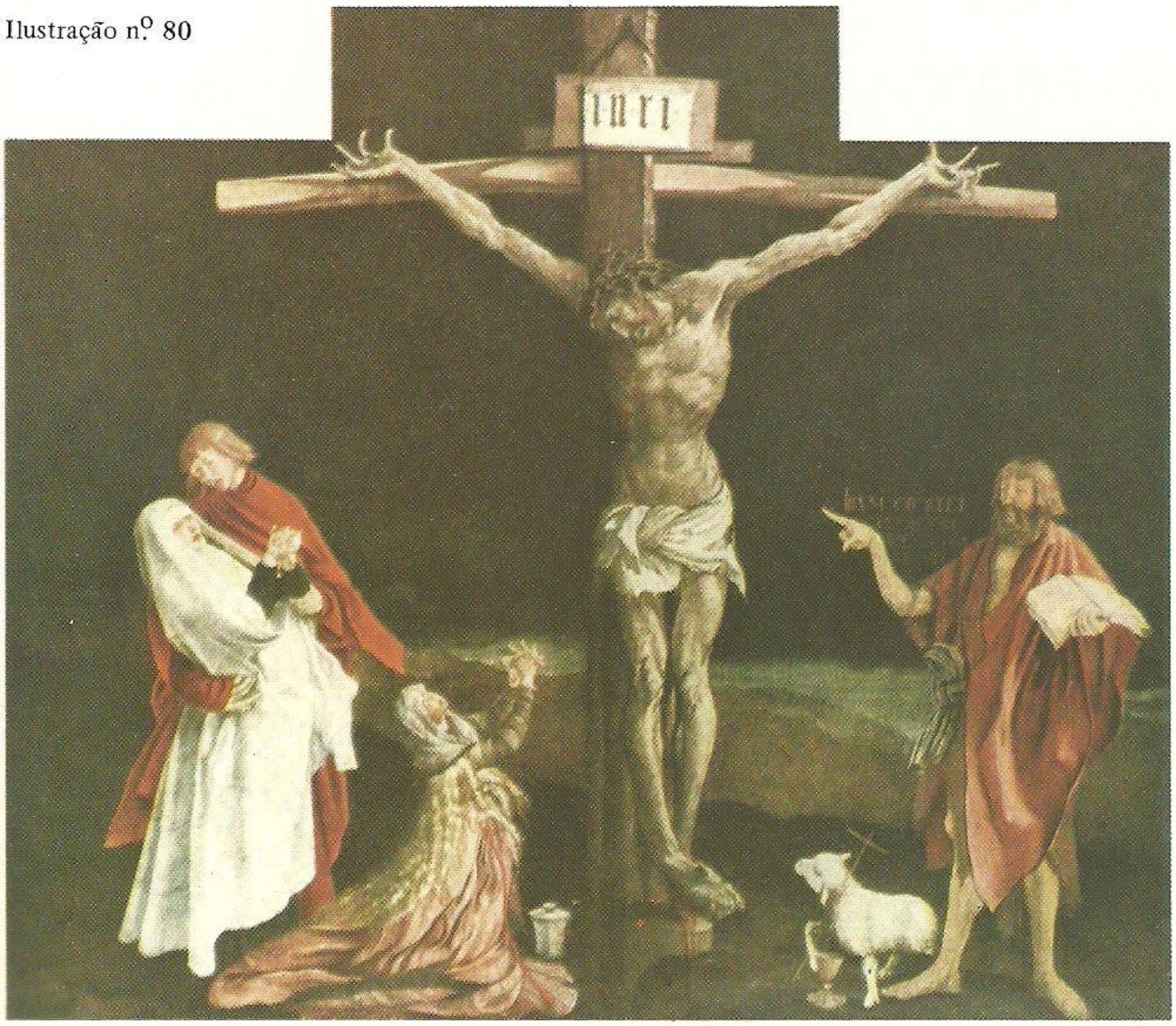


77 Rembrandt van Rijn (1606-1669), A noiva judia, pintura, *Rijksmuseum, Amsterdam* 78 Rembrandt van Rijn, A noiva judia – detalhe de mãos, *Rijksmuseum, Amsterdam*

Ilustração nº 79



Ilustração nº 80



79 Goya (Francisco de Paula José Goya y Lucientes) (1746-1828), Os fuzilamentos de 3 de Maio, pintura, *Museu do Prado, Madr*
80 Grünewald (Mathis Gothard Nithard (1460-1528), A grande Crucificação, pintura, *Convento de Colmar*



Desenhos pré-históricos, ca. 15.000 a.C., *Caverna de Lascaux, França*

Ilustração nº 82



Ilustração nº 83



82 Arte pré-histórica – cerca de 15.000 anos a.C., Touro com cavalos, *Caverna de Lascaux, França* 83 Arte pré-histórica – cerca de 15.000 anos a.C., Bisonte, *Caverna de Altamira, Espanha*



Jean Siméon Chardin (1699-1794), A oração, pintura, *Museu do Louvre, Paris*

Ilustração nº 85



Ilustração nº 86



85 Gustave Courbet (1819-1877), Montanhas e rochas, pintura, *Phillips Collection, Washington* 86 Henri Rousseau (Le Douanier) (1844-1910), A cigana adormecida, pintura, *Museu de Arte Moderna, Nova Iorque*



17 Johannes Vermeer (1632-1675), Pequena rua em Delft, pintura, *Rijksmuseum, Amsterdam*

MARCOS OLIVEIRA LOPES

Ilustração nº 88

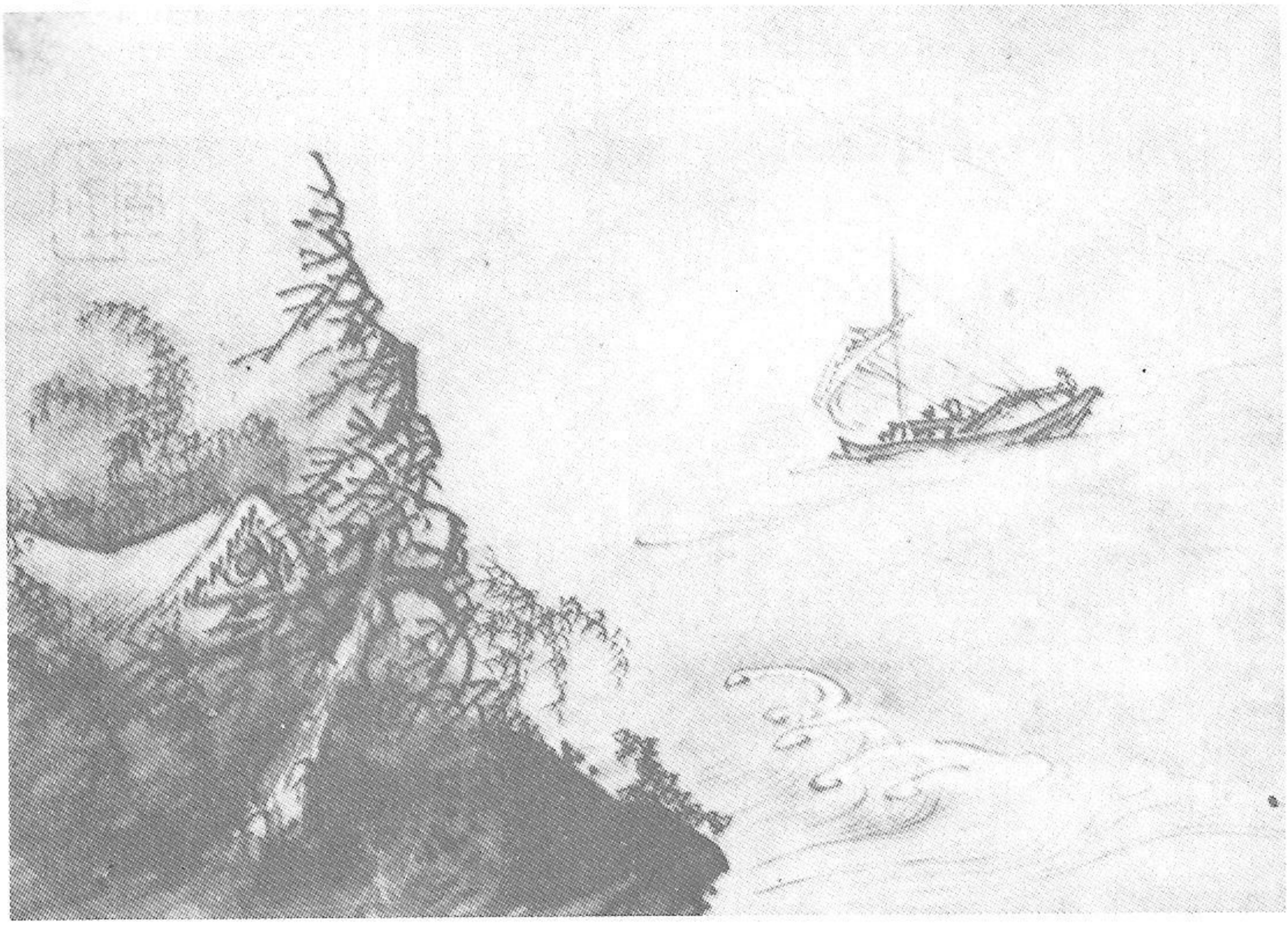
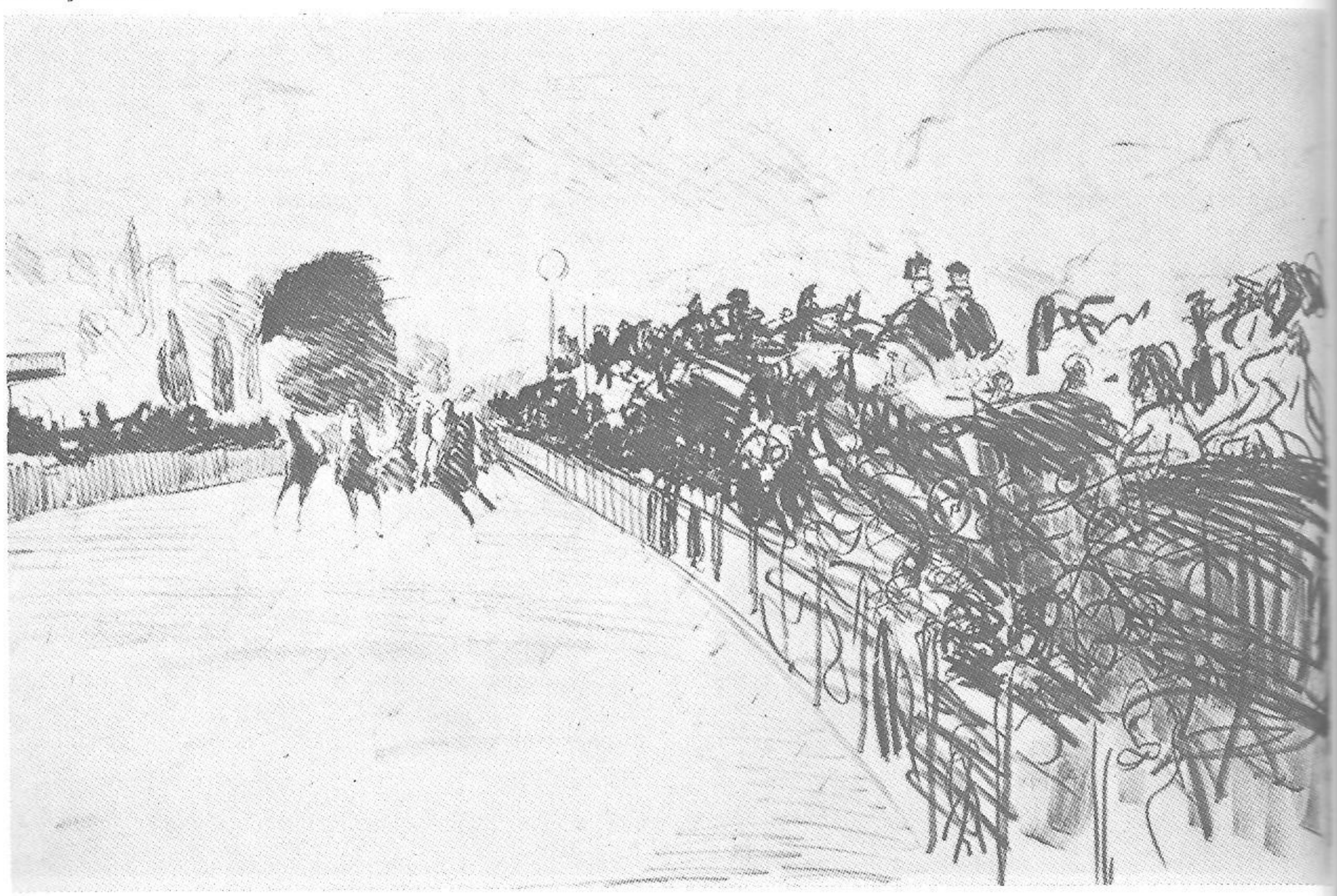


Ilustração nº 89



88 Sesson, século XVI, Vento e ondas, desenho, *coleção particular, Kioto* 89 Edouard Manet (1832-1883), As corridas, litogr
cerca 1880

Ilustração nº 90

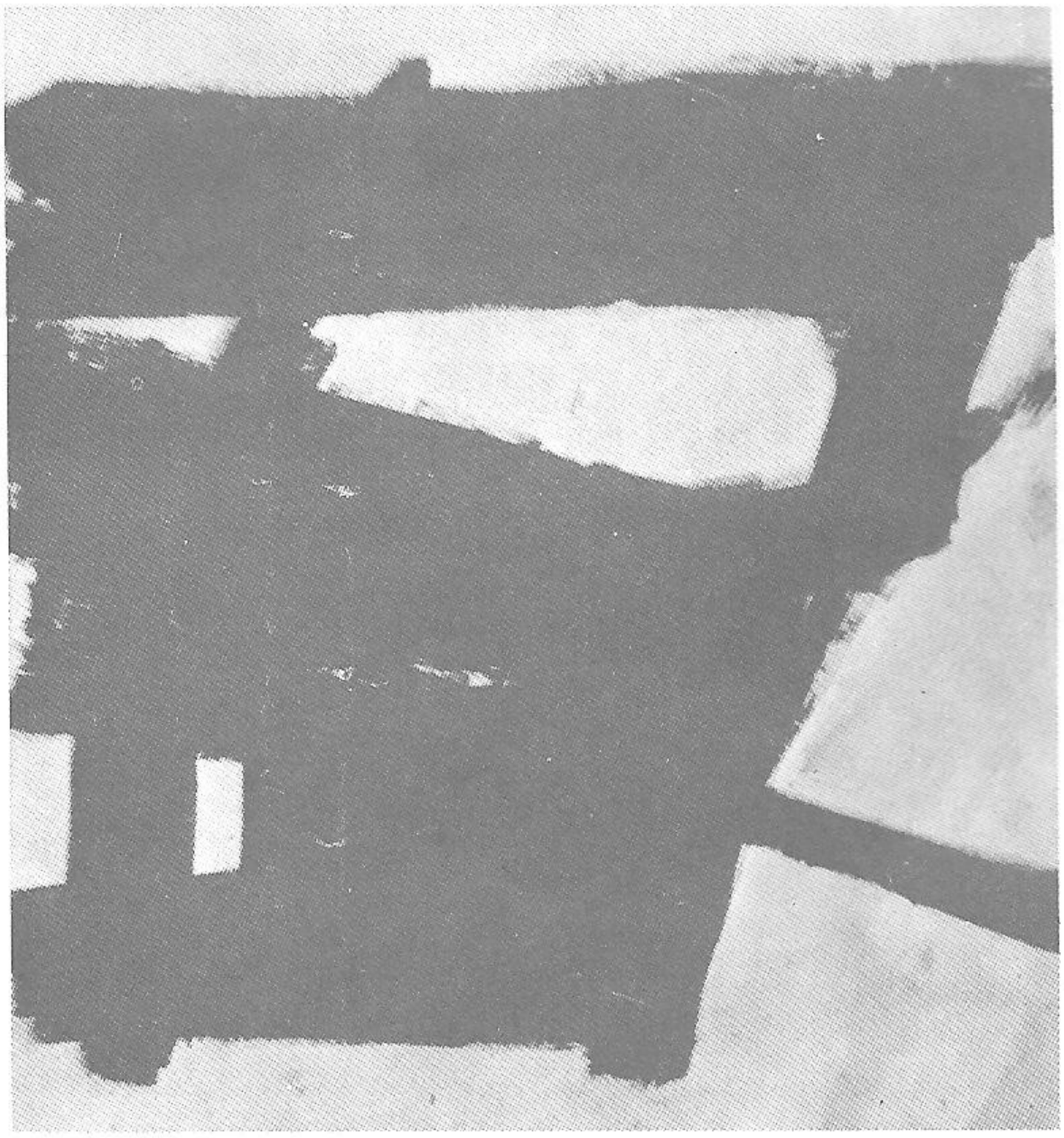
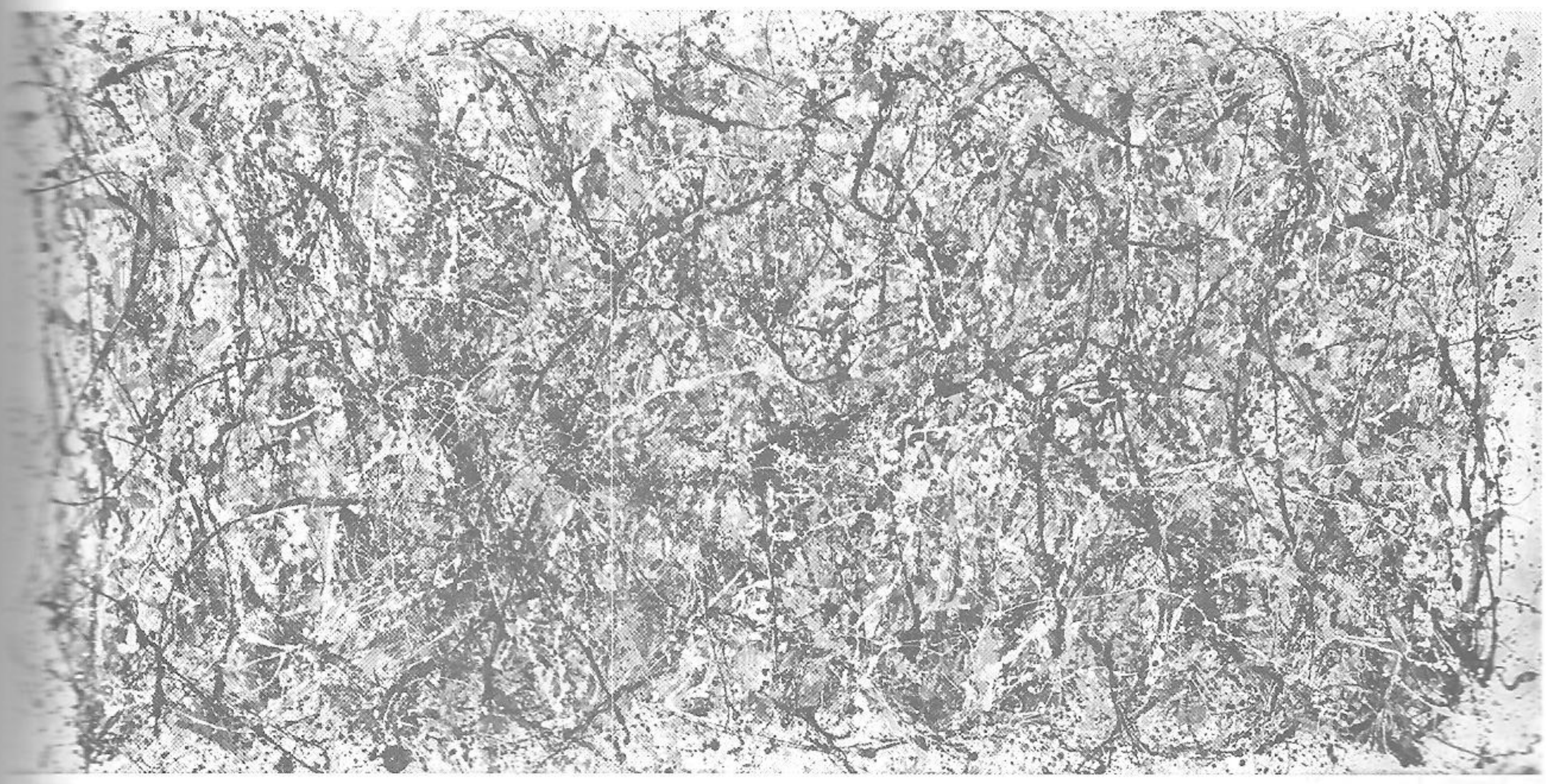


Ilustração nº 91

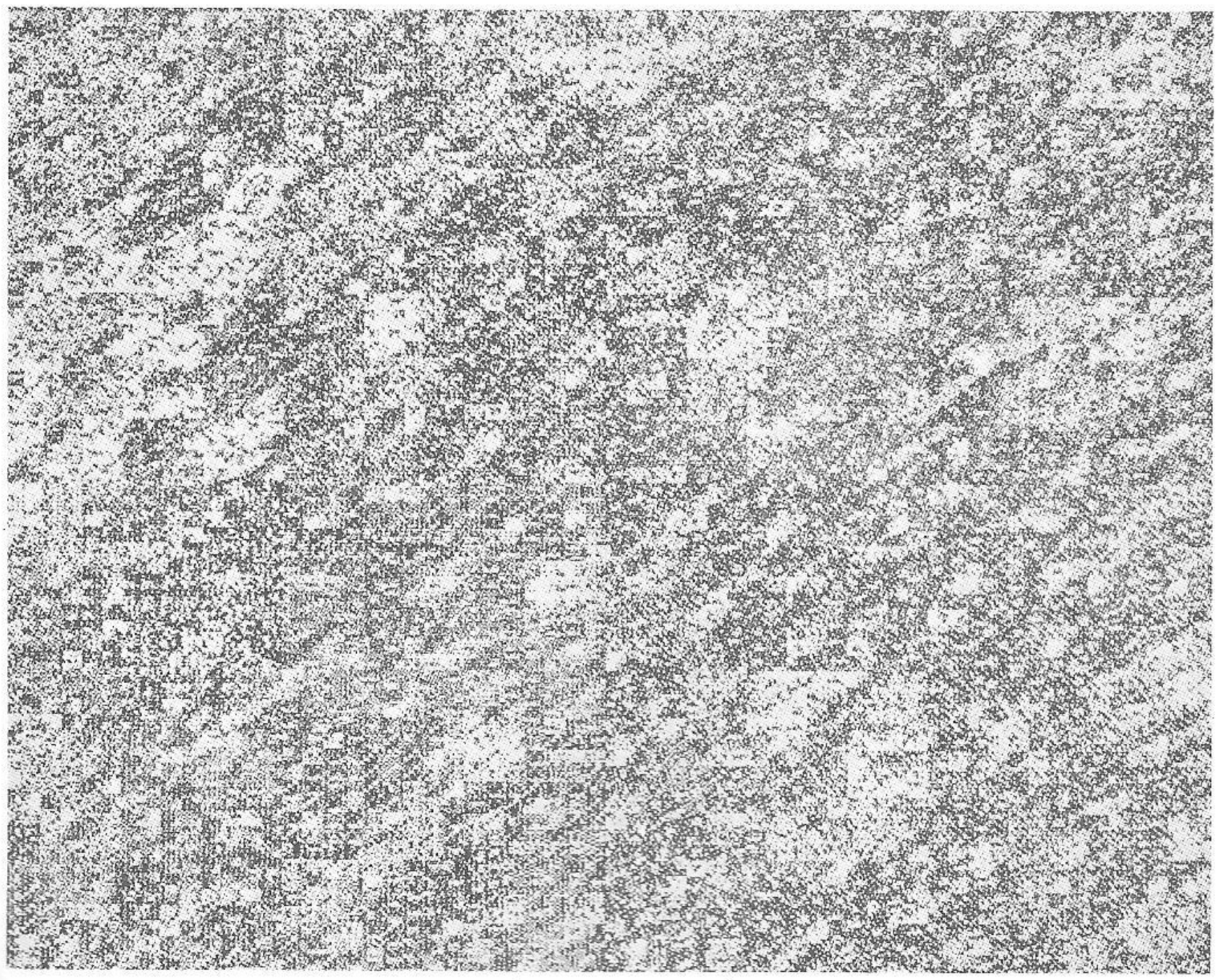


Franz Kline (1910-1962), "Wanamaker" Block, pintura, *coleção particular* 91 Jackson Pollock (1912-1956), "Um", pintura, *coleção particular*

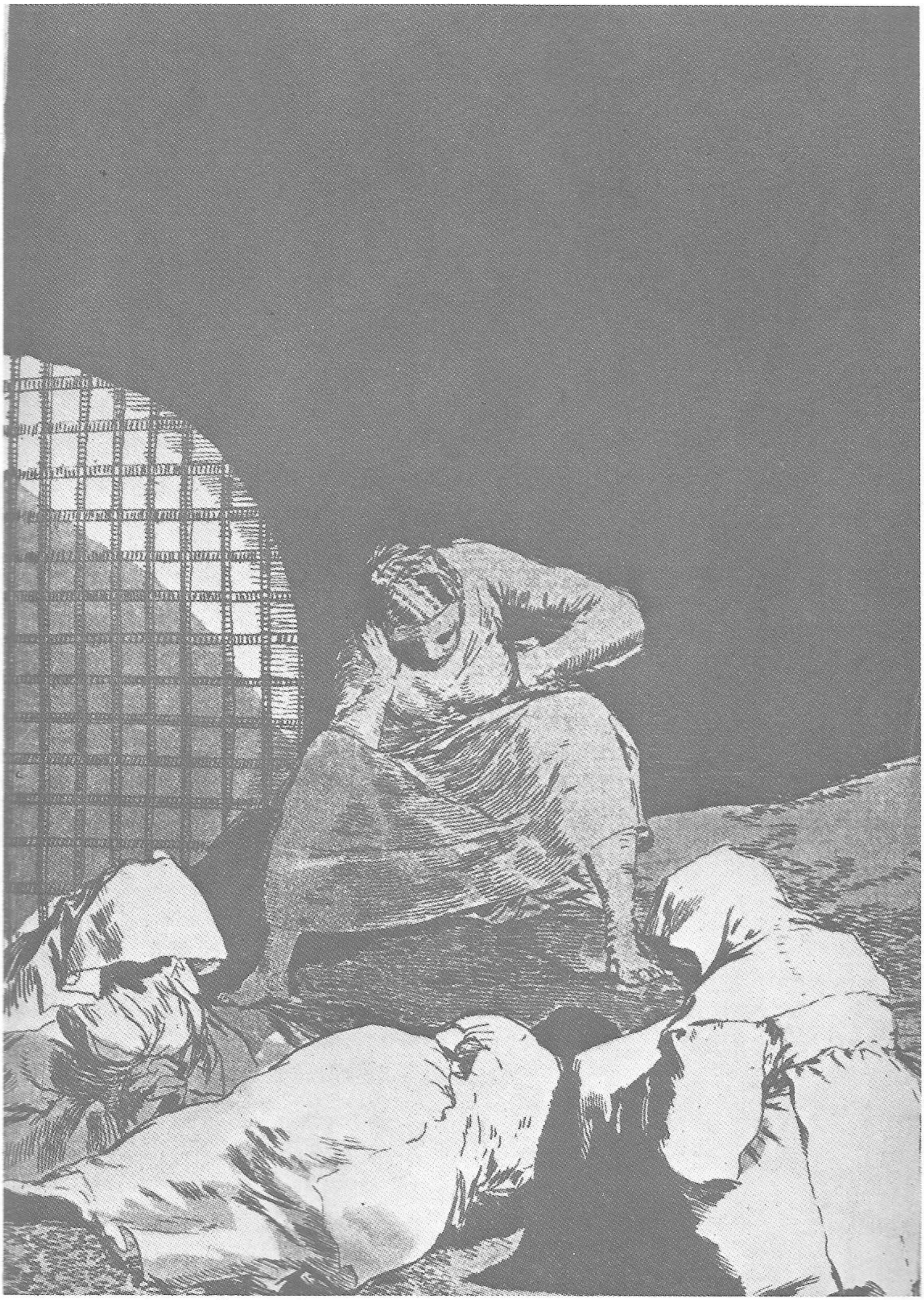
Ilustração nº 92



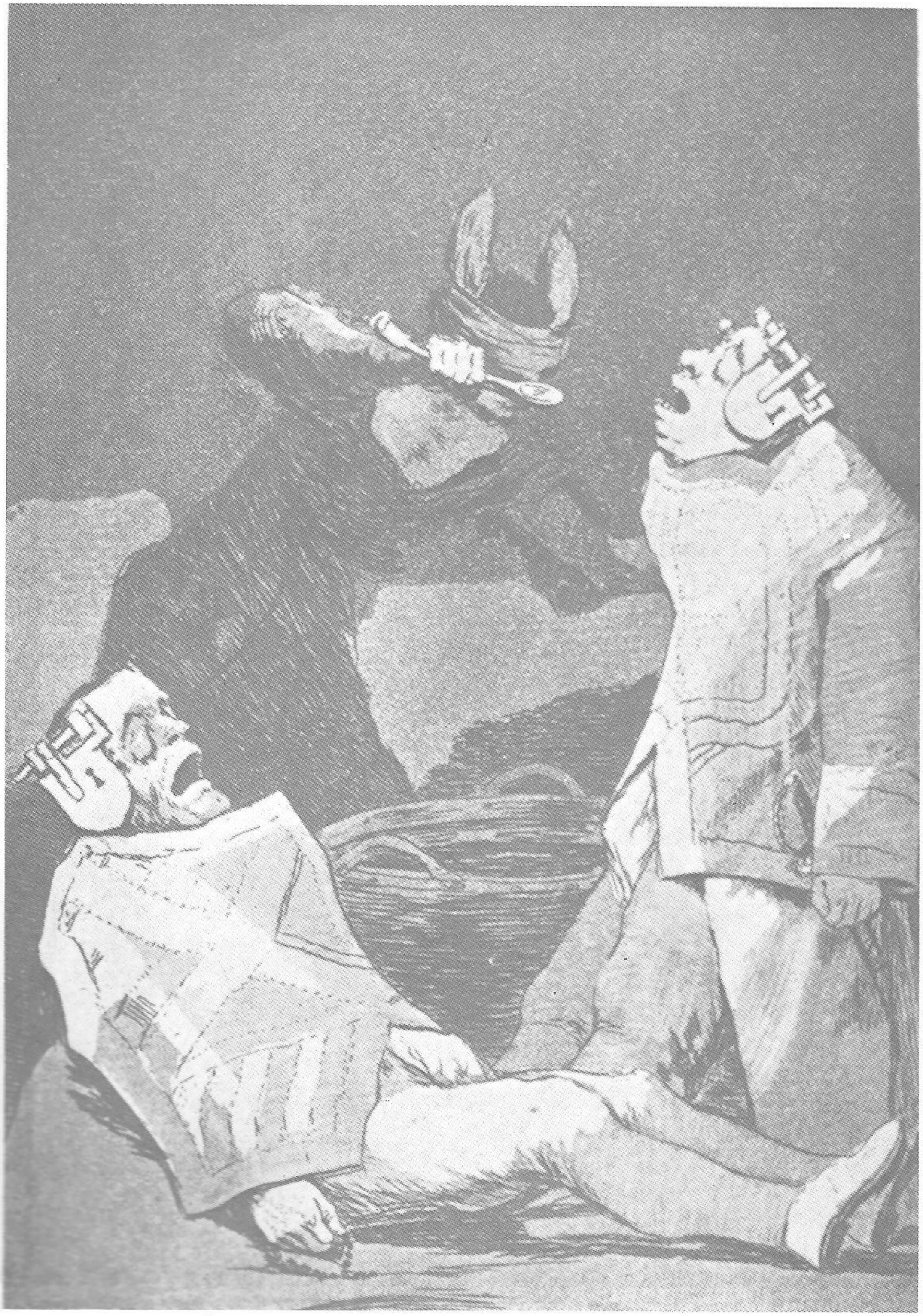
Ilustração nº 93



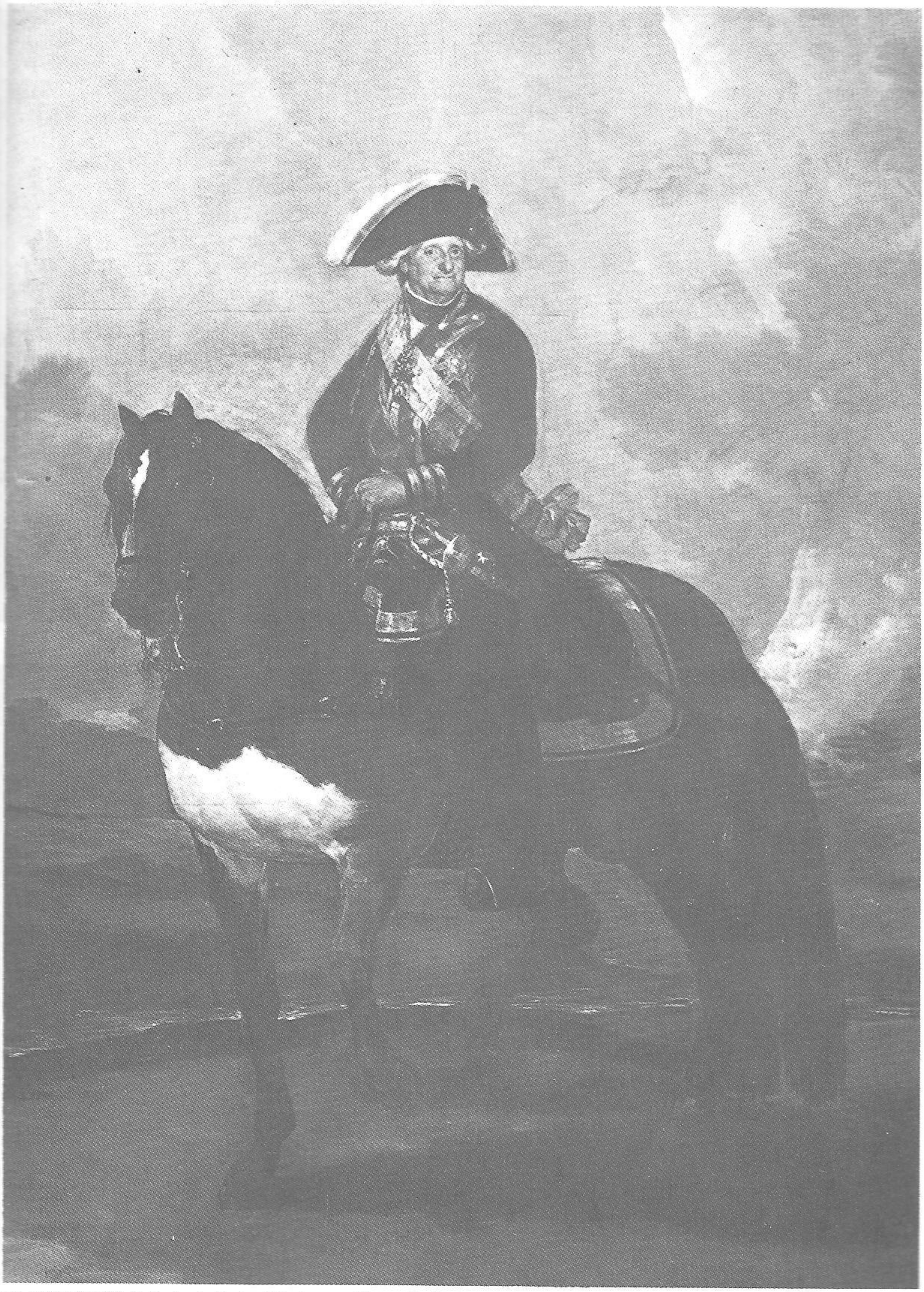
92 Morris Louis (1912-1962), Pintura, *coleção particular* 93 K. O. Goetz (1918), "Density", composição eletrônica, *coleção particular*



Goya (1746-1828), Capricho nº. 34 "O sono as venceu. Não as acorde. Talvez seja o sono a única paz dos infelizes", água-tinta, 1793



95 Goya (1746-1828), Capricho nº 50 – Los Chinchillas, gravura água-tinta



96 Goya (1746-1828), Retrato de Carlos IV, pintura, *Museu do Prado, Madrid*





97 Goya (1746-1828), Desastres da Guerra nº 27 – Caridade, Desastres da Guerra nº 50 – Mãe infeliz, gravuras água-tintas

Ilustração nº 98



Ilustração nº 99



Ilustração nº 100



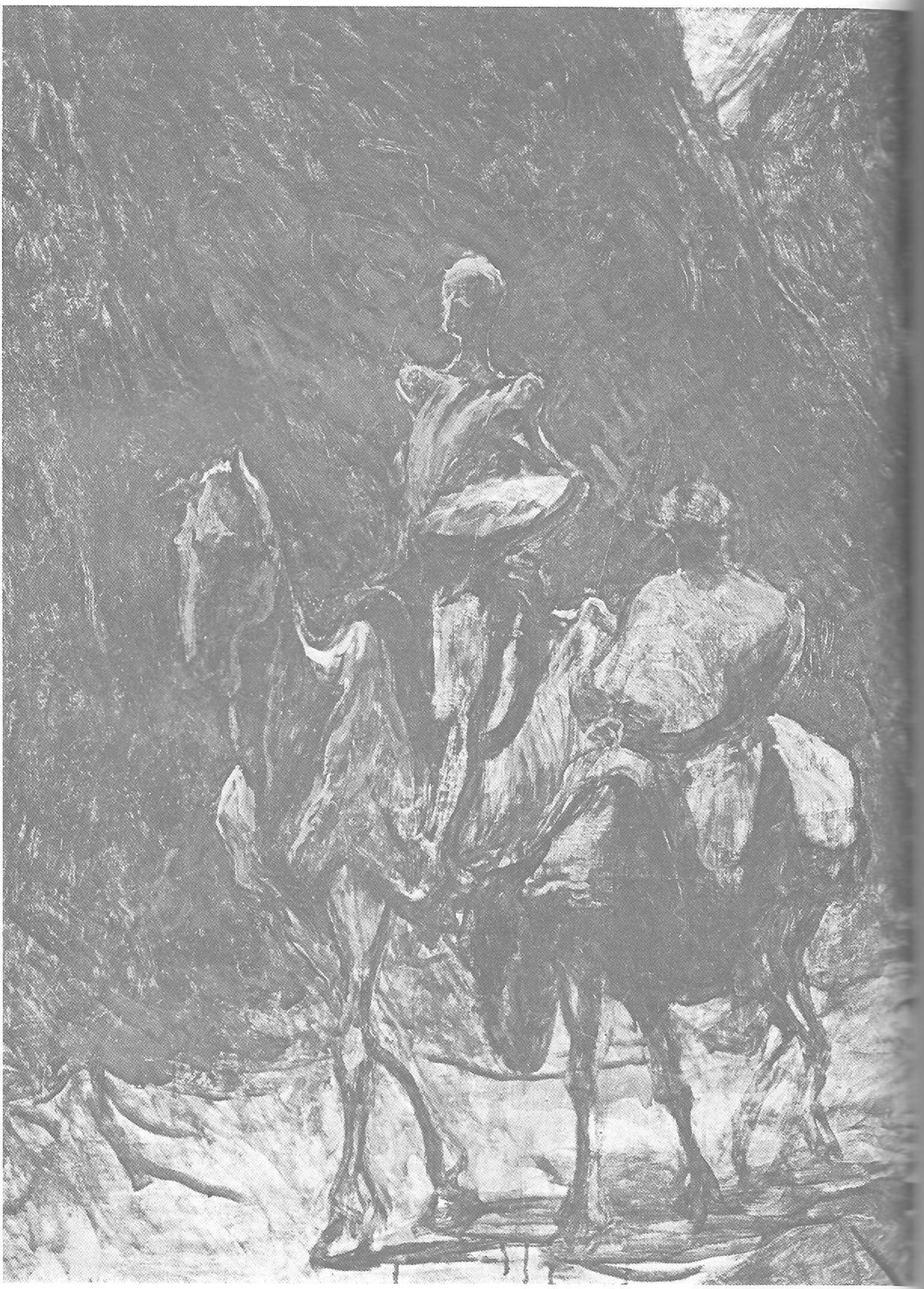
98 Goya (1746-1828), Bruxaria, pintura, *Museu do Prado, Madrid* 99 Goya, Bruxaria, detalhe, *Museu do Prado, Madrid*
100 Goya (1746-1828), A leiteira de Bordéus, pintura, *Museu do Prado, Madrid*



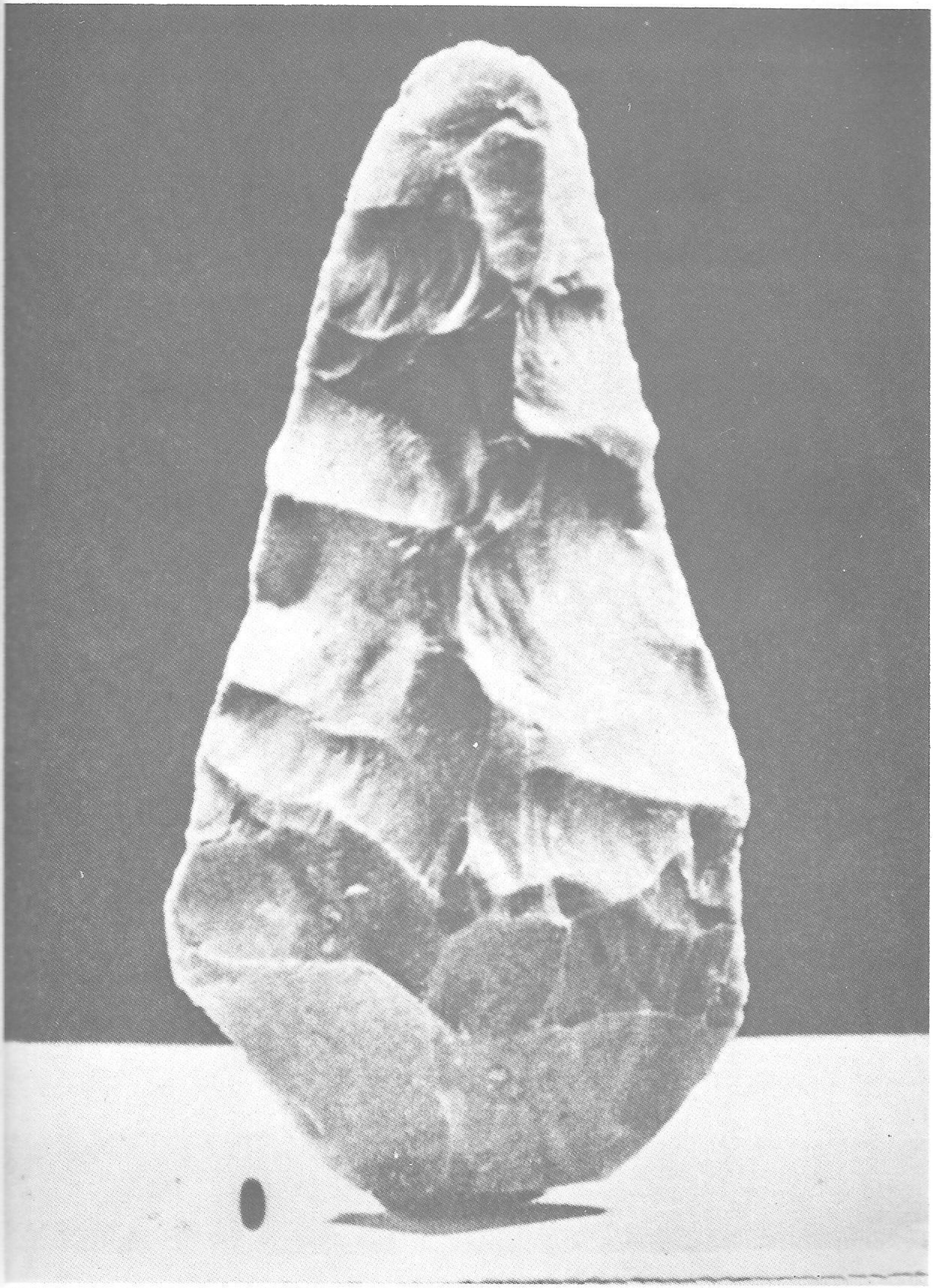
101 Honoré Daumier (1808-1879), A paz, litografia



Honoré Daumier (1808-1879), Gente da justiça, litografia



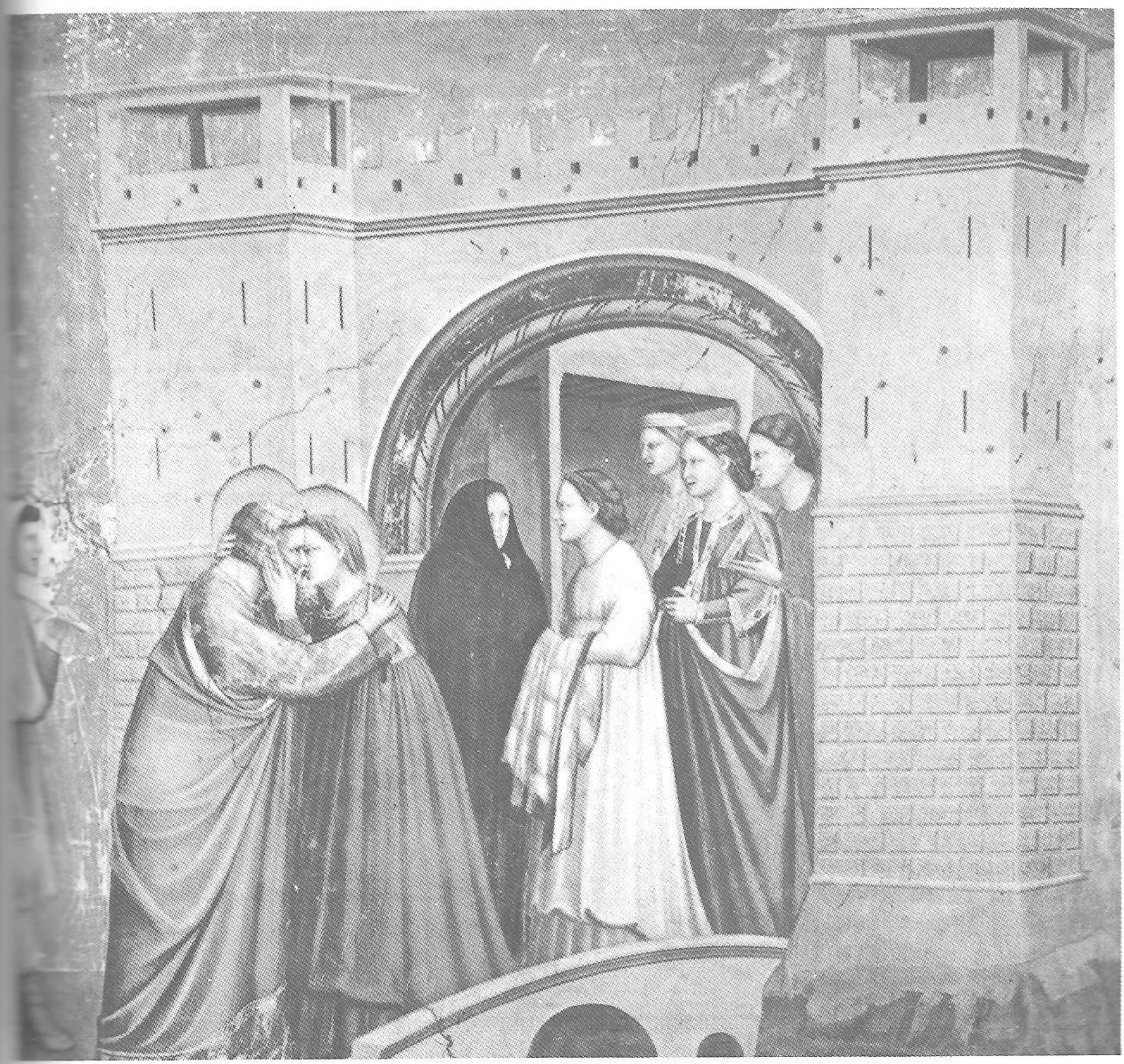
103 Honoré Daumier (1808-1879), Dom Quixote e Sancho Pança, pintura, *Courtauld Gallery, Londres*



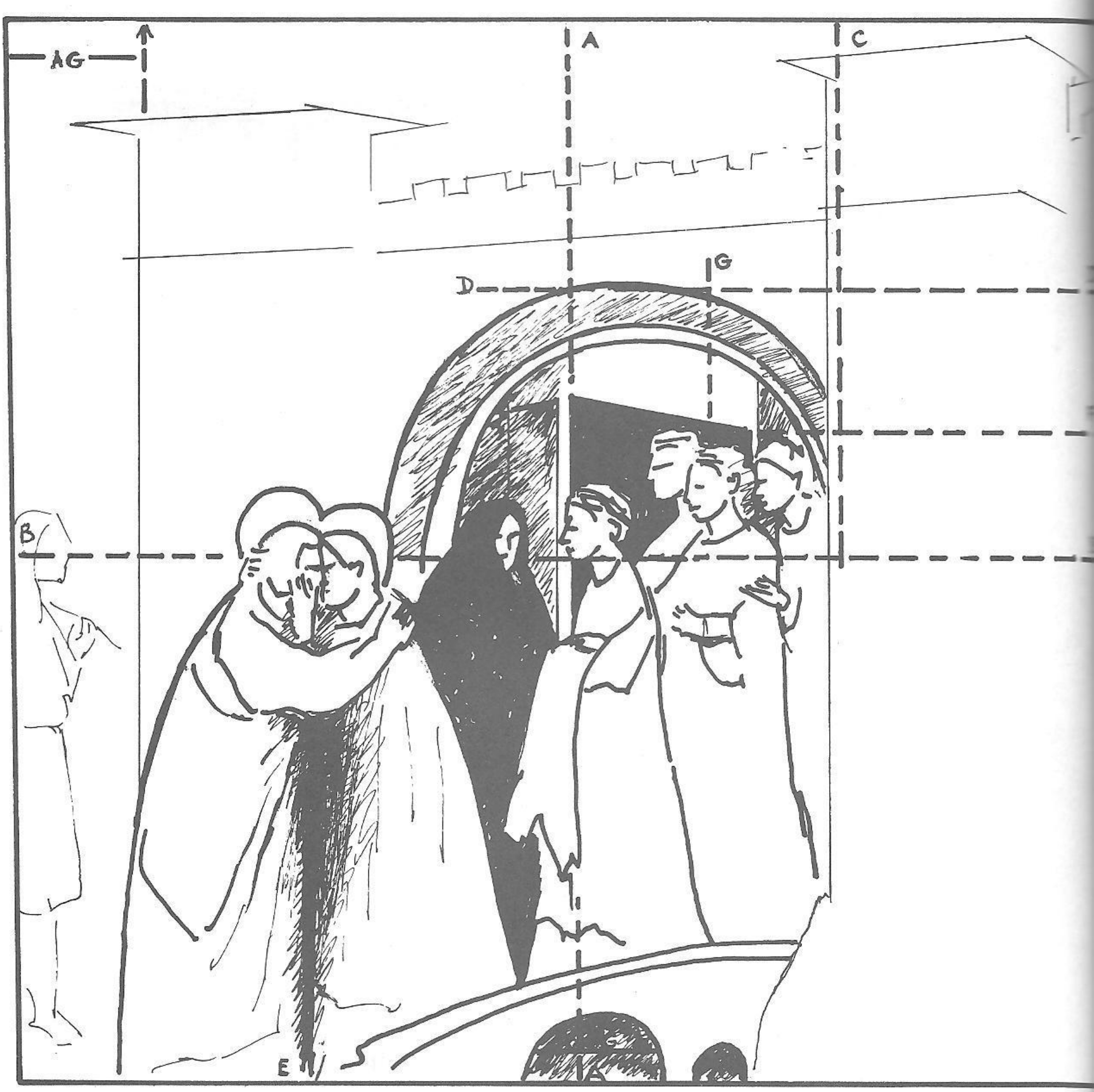
104 Pedra lascada – aproximadamente 500.000 anos



105 Jarro de vinho, chinês, bronze, Dinastia Shang, século XVI a.C.



Giotto di Bondone (1266-1336), Encontro de Joaquim e Ana no portal de ouro, mural, *Capela Scrovegni, Pádua*



107 Esquema de proporções G

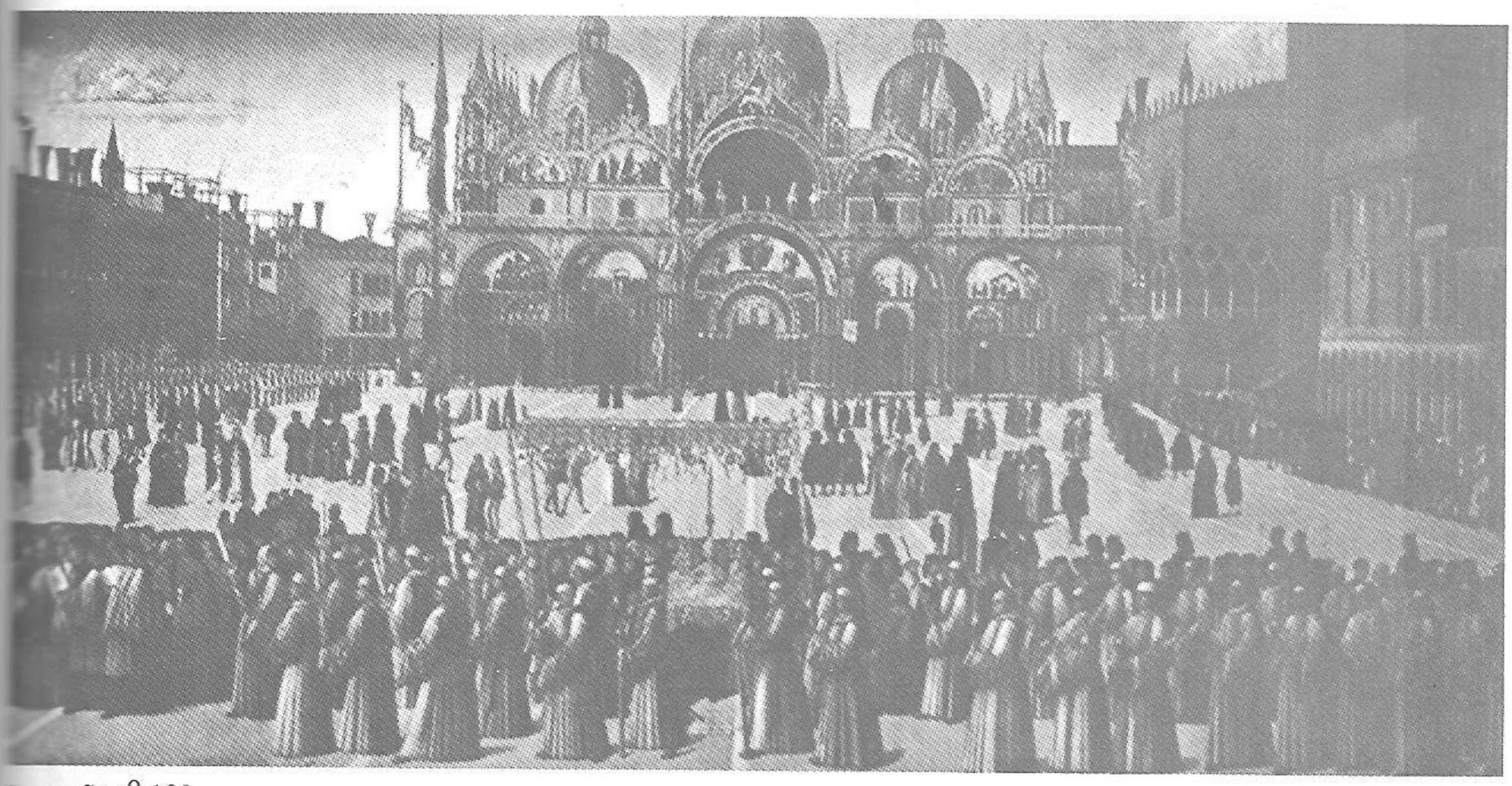
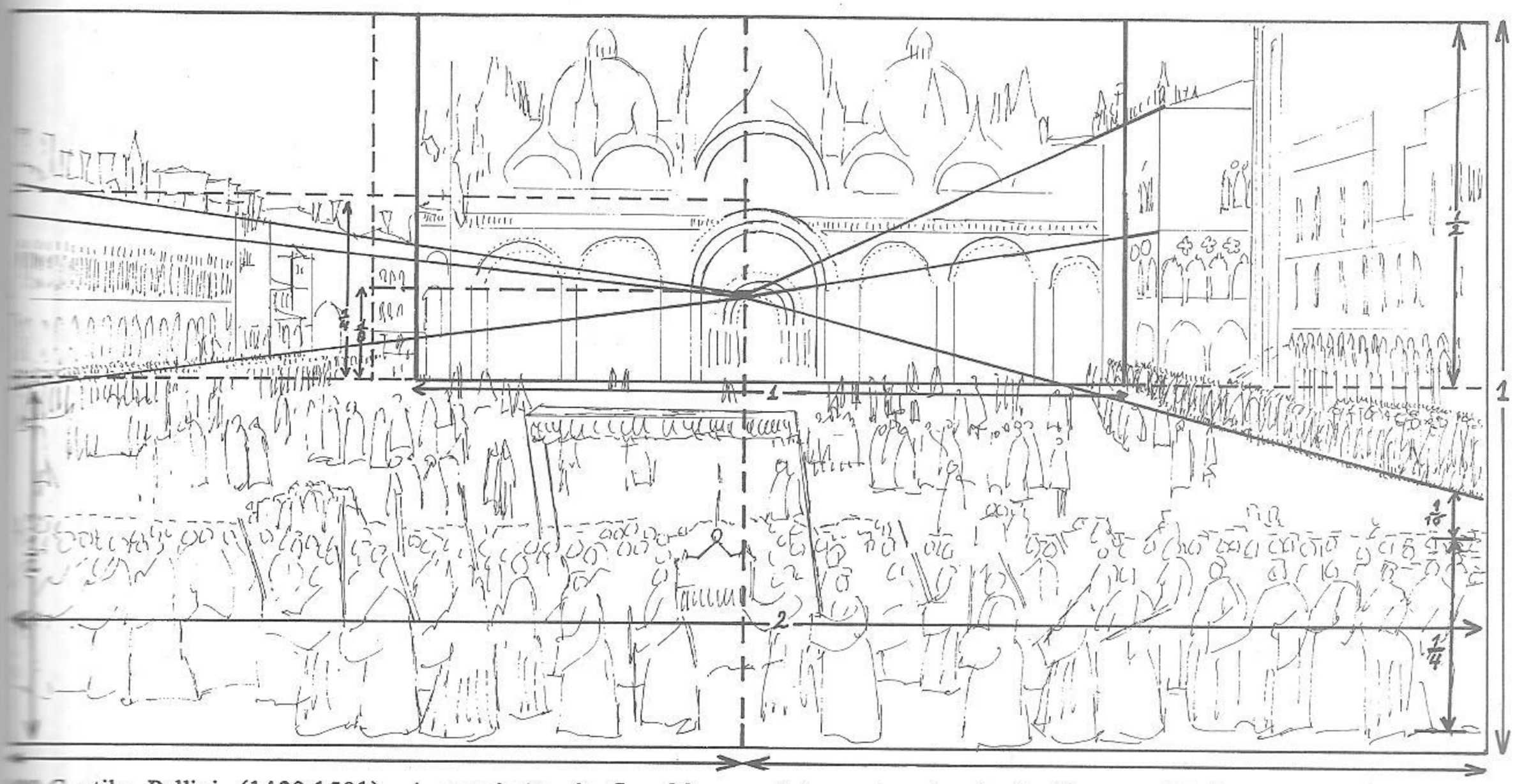
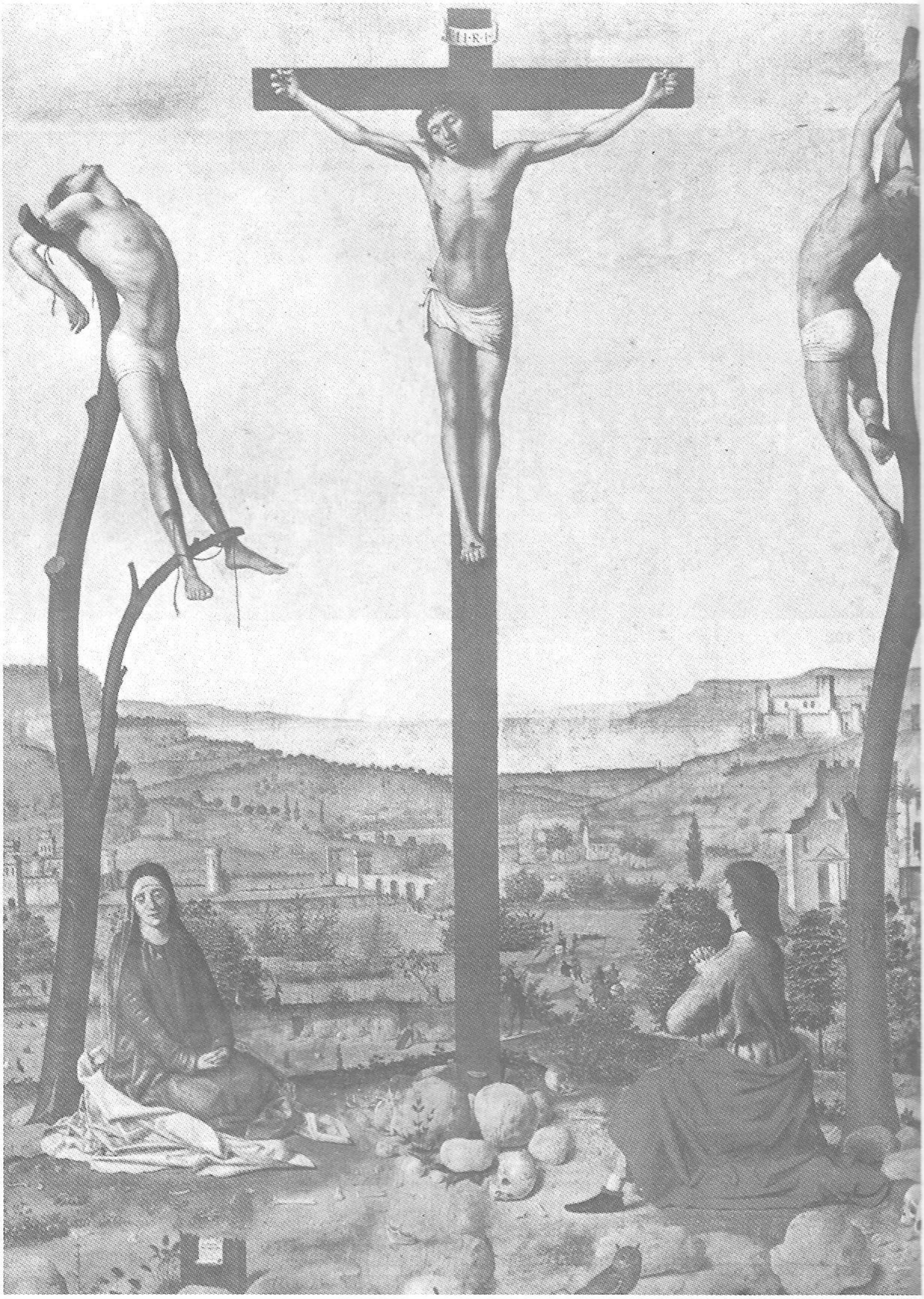


Ilustração nº 108

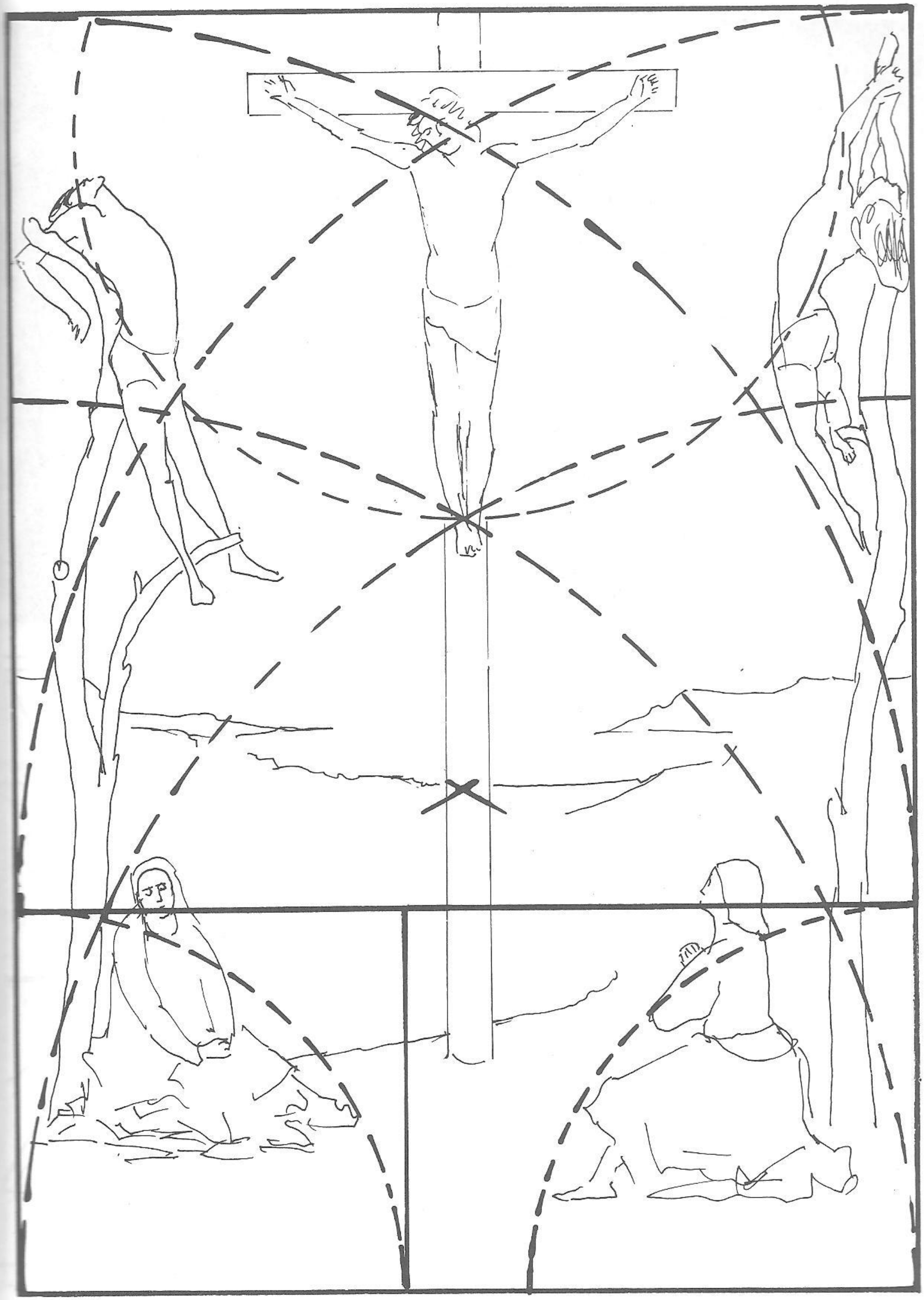
Ilustração nº 109



108 Gentile Bellini (1429-1501), A procissão de San Marco, pintura, *Accademia de Veneza* 109 Esquema de proporções Bellini



110 Antonello da Messina (1430-1479), Crucificação, pintura, *Museu de Arte de Antuérpia*

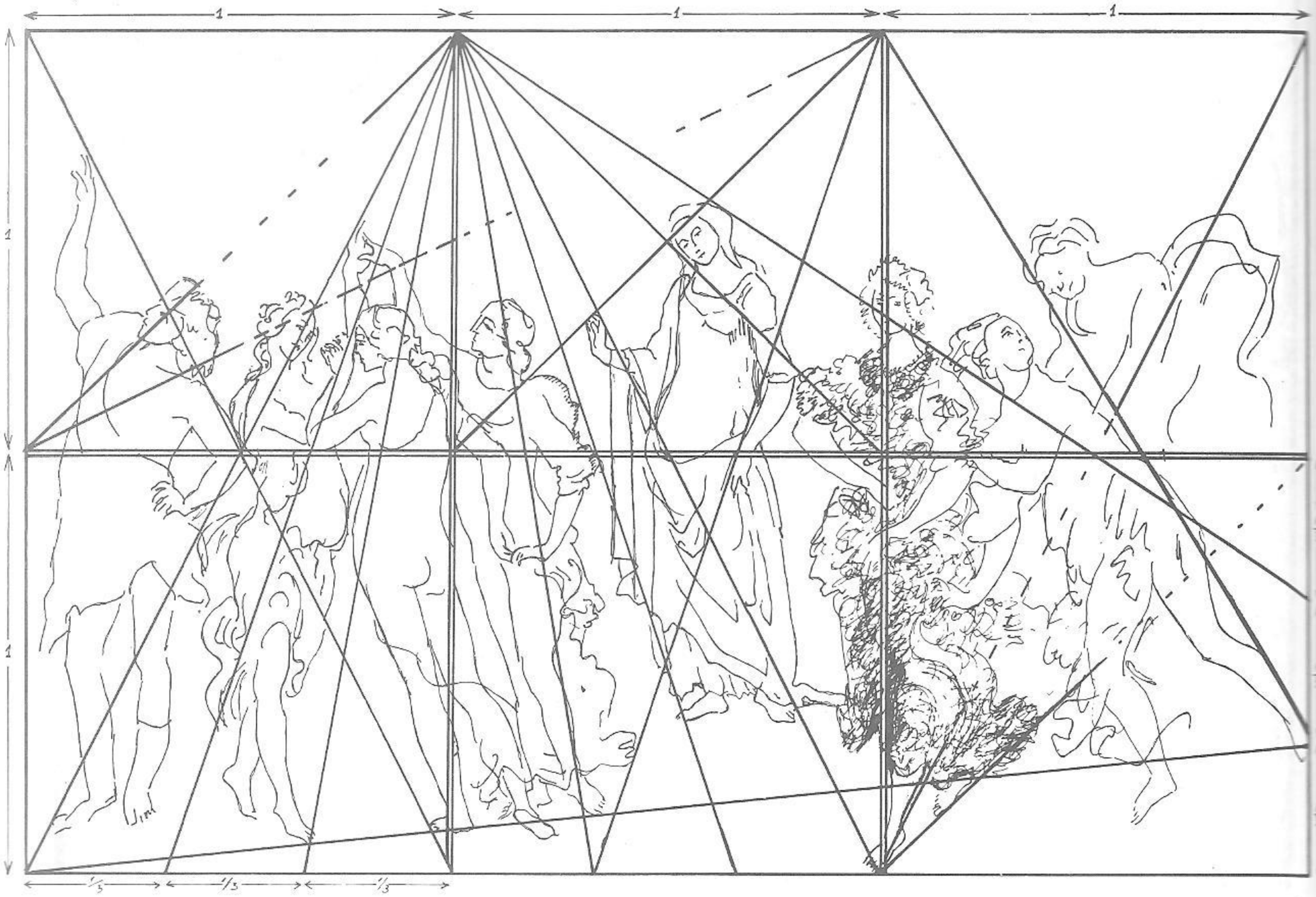


111 Esquema de proporções Antonello da Messina

Ilustração nº 112



Ilustração nº 113



112 Sandro Botticelli (1444-1510), A chegada da Primavera, pintura, *Museu Uffizzi, Florença* **113** Esquema de proporções Botticelli

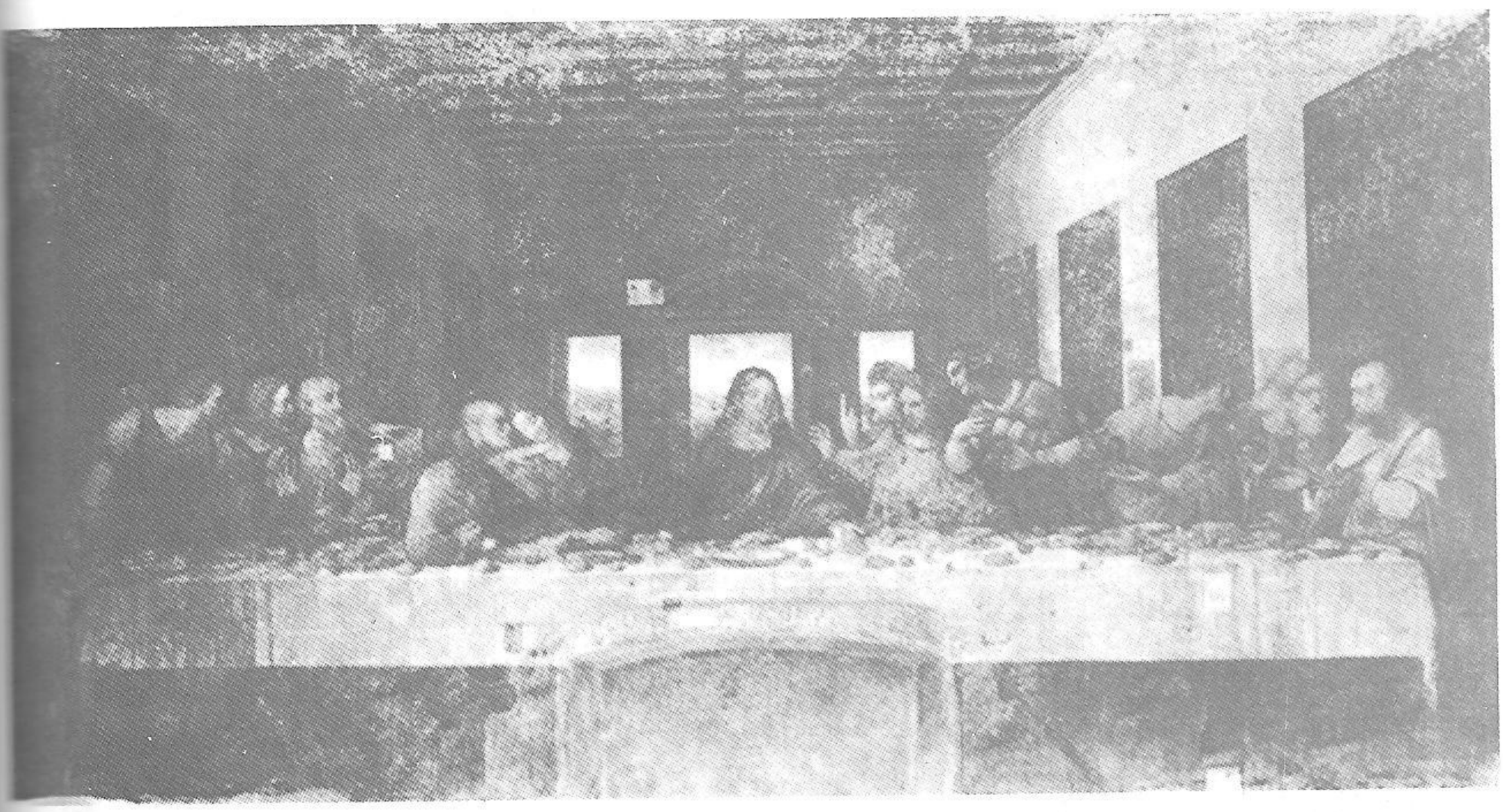
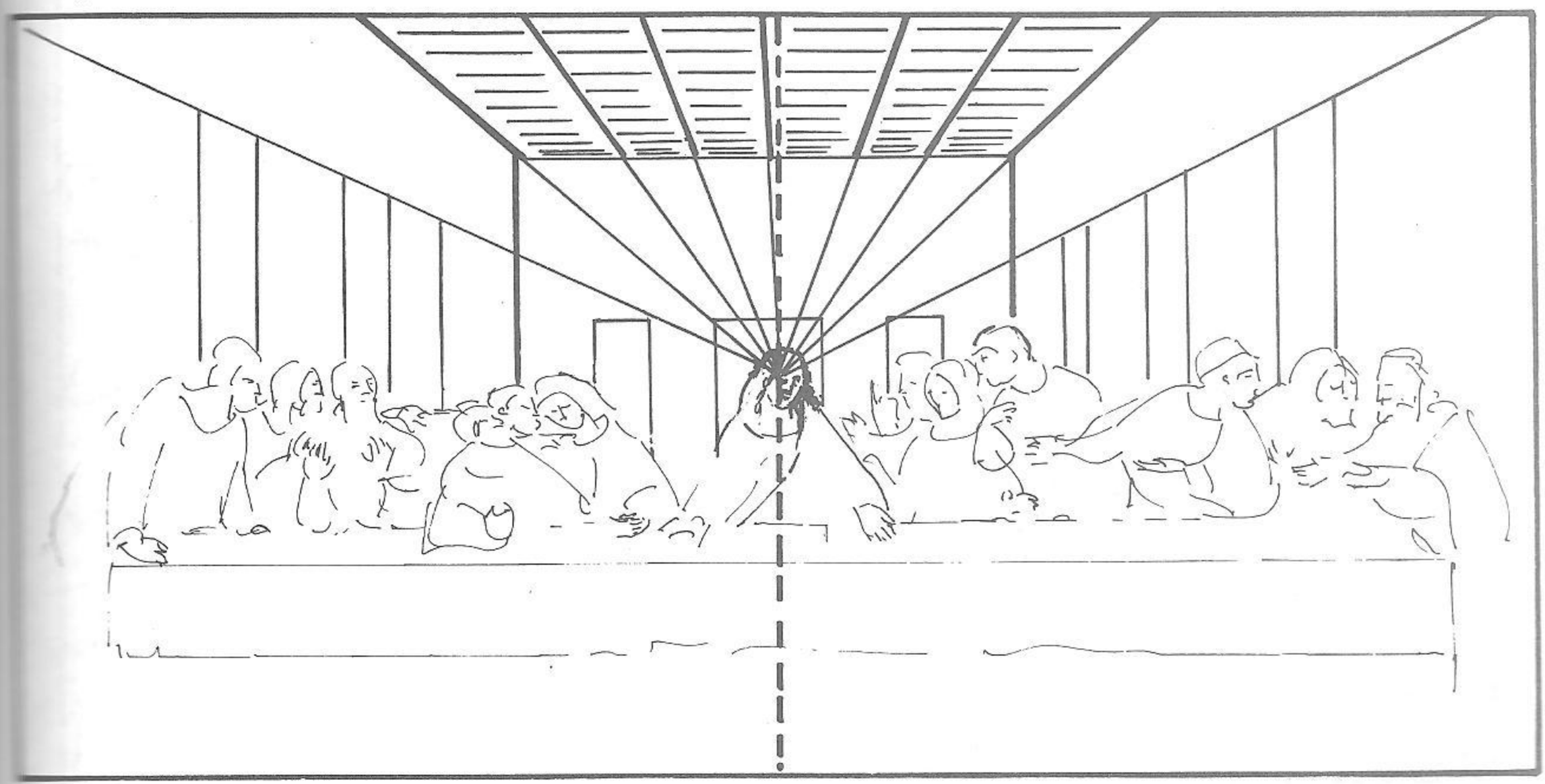


Ilustração nº 114

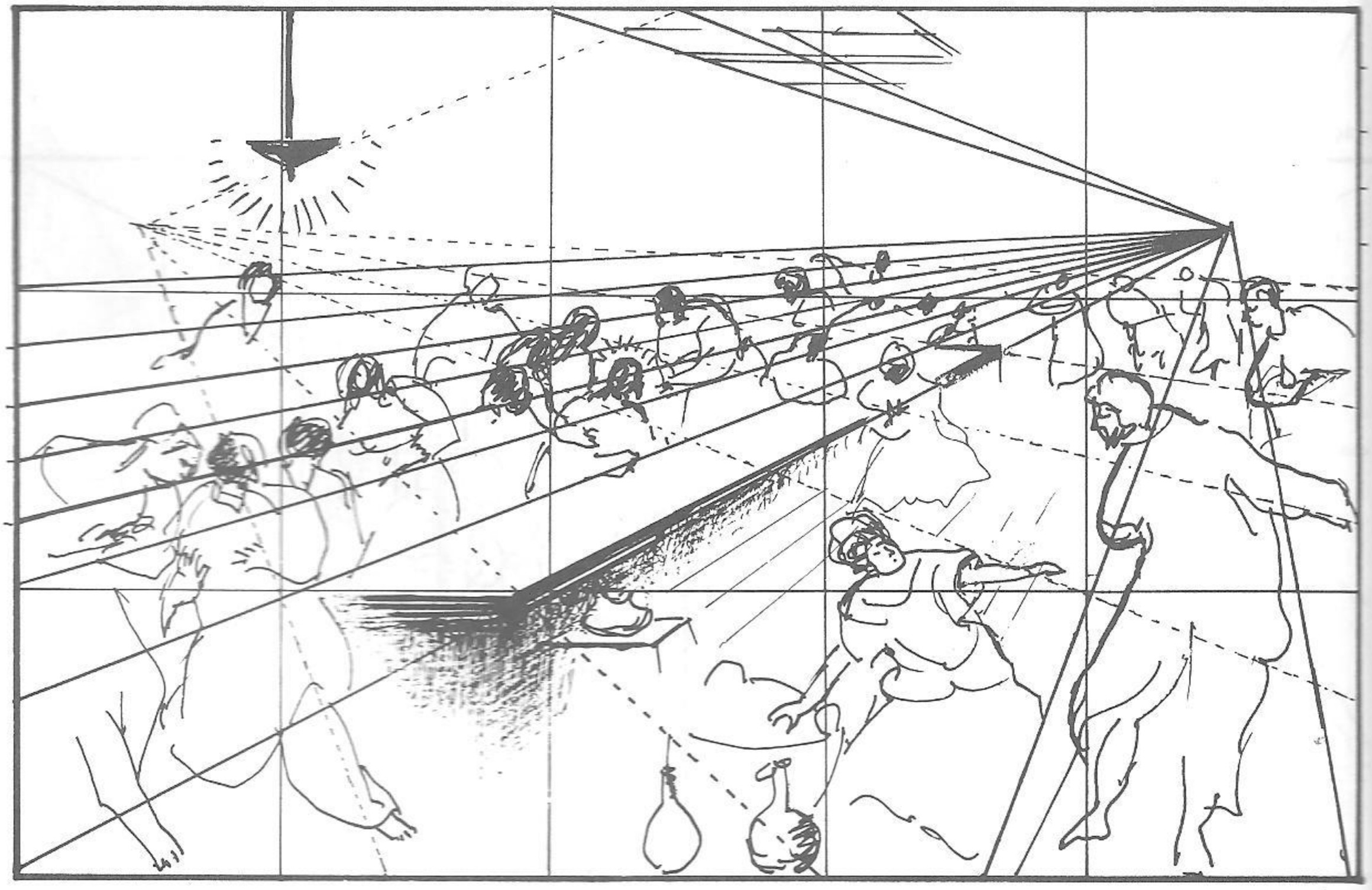
Ilustração nº 115



114 Leonardo da Vinci (1452-1519), A última Ceia, mural, *Convento Santa Maria Delle Grazie, Milão* 115 Esquema de proporções Leonardo da Vinci

Ilustração nº 116

Ilustração nº 117

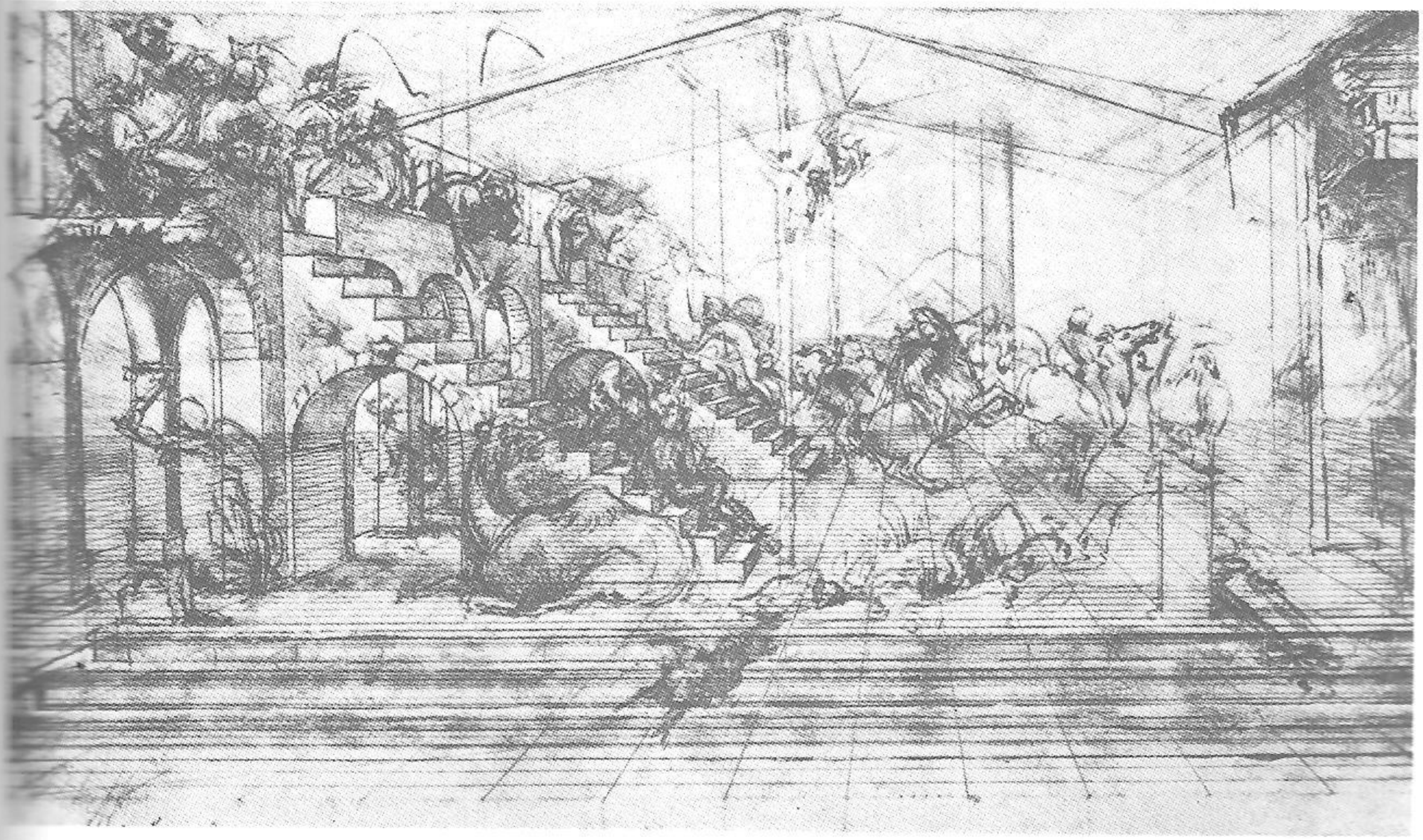


116 Jacopo Tintoretto (1518-1594), A última Ceia, pintura, *Basílica de S. Giorgio Maggiore, Veneza* **117** Esquema de proporçõe Tintoretto

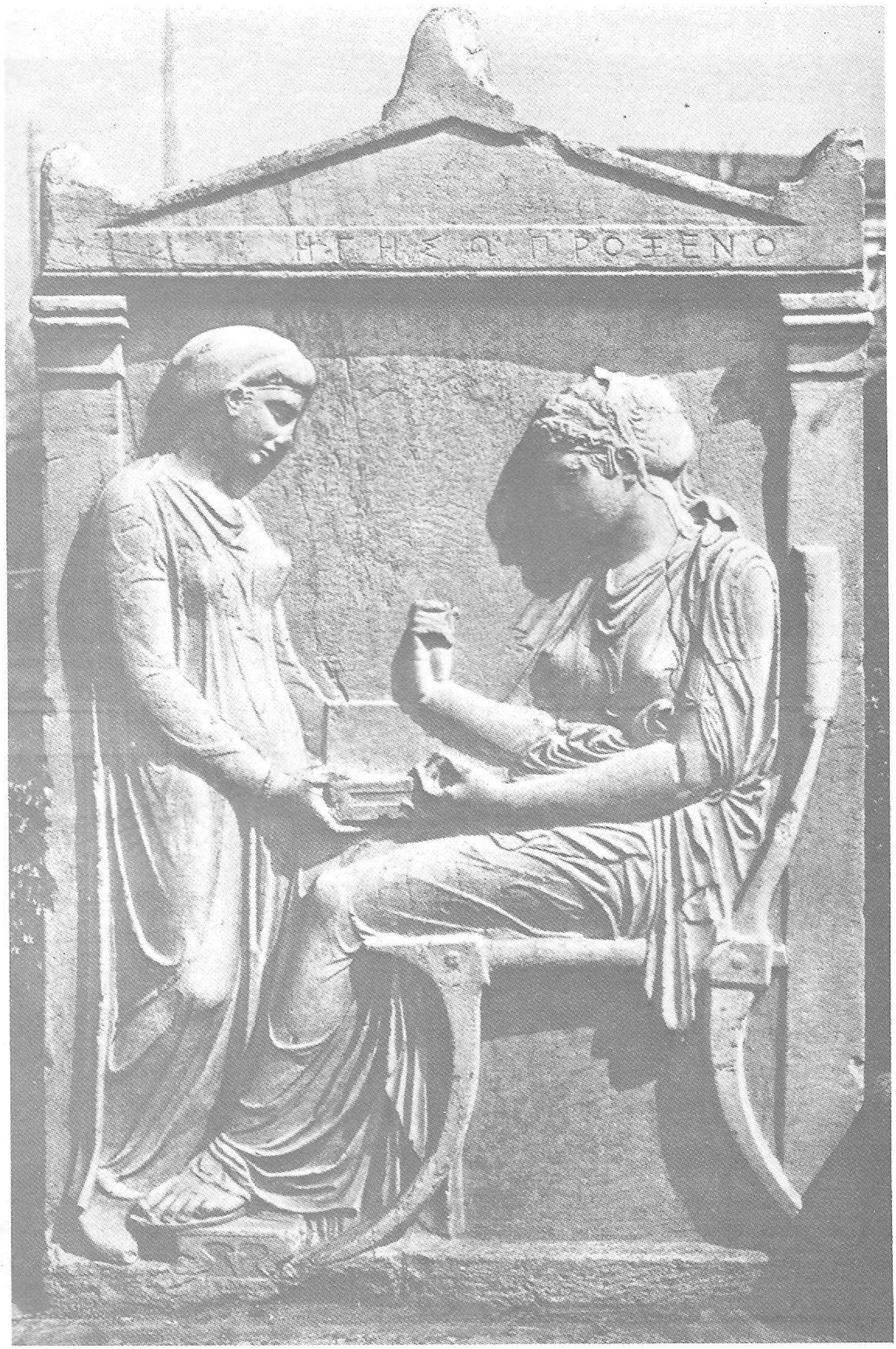


Ilustração nº 118-A

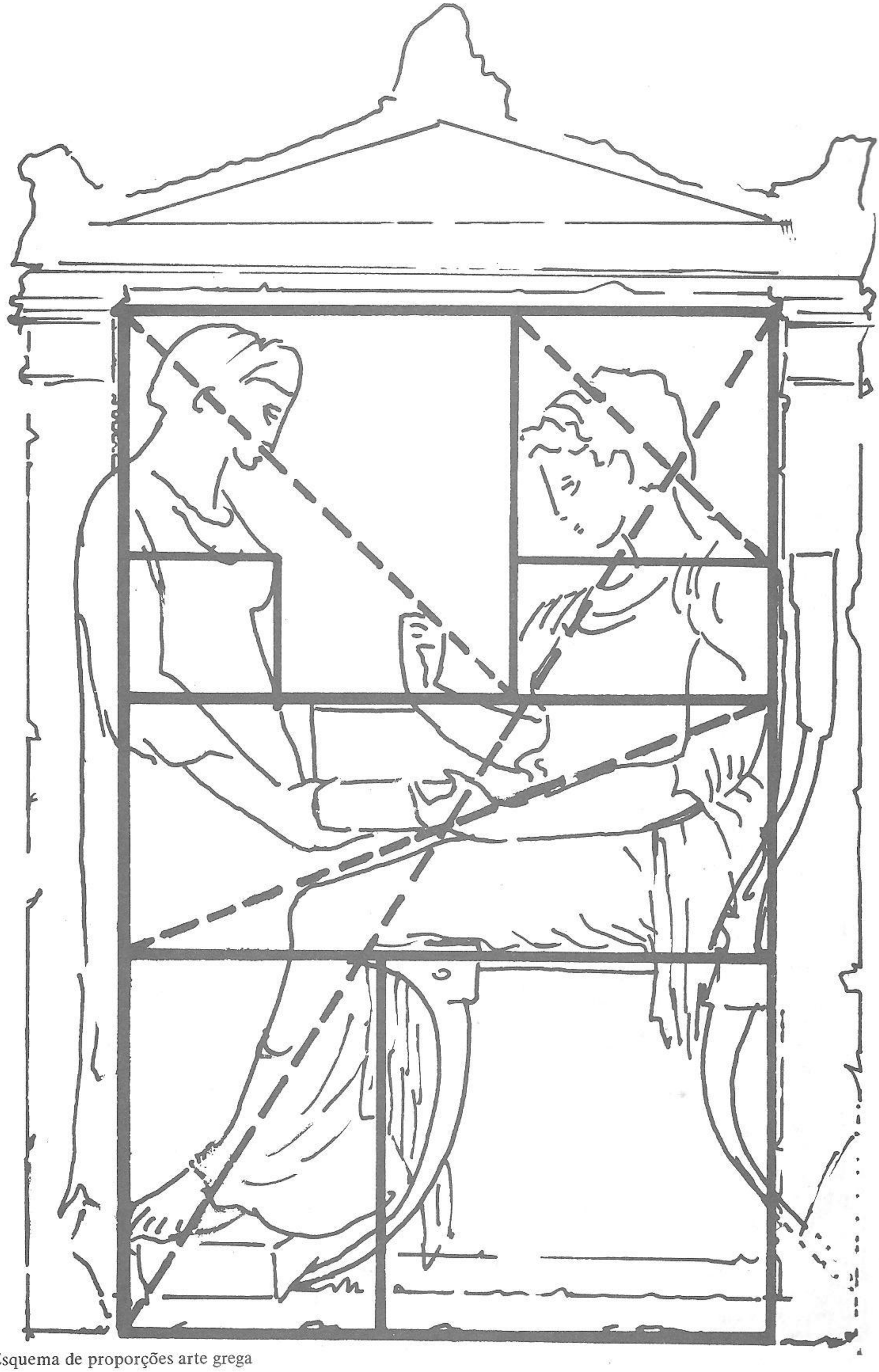
Ilustração nº 118-B



Leonardo da Vinci (1452-1519), Dois estudos para o quadro A Adoração dos Reis Magos, desenhos, *Museu Uffizzi, Florença*



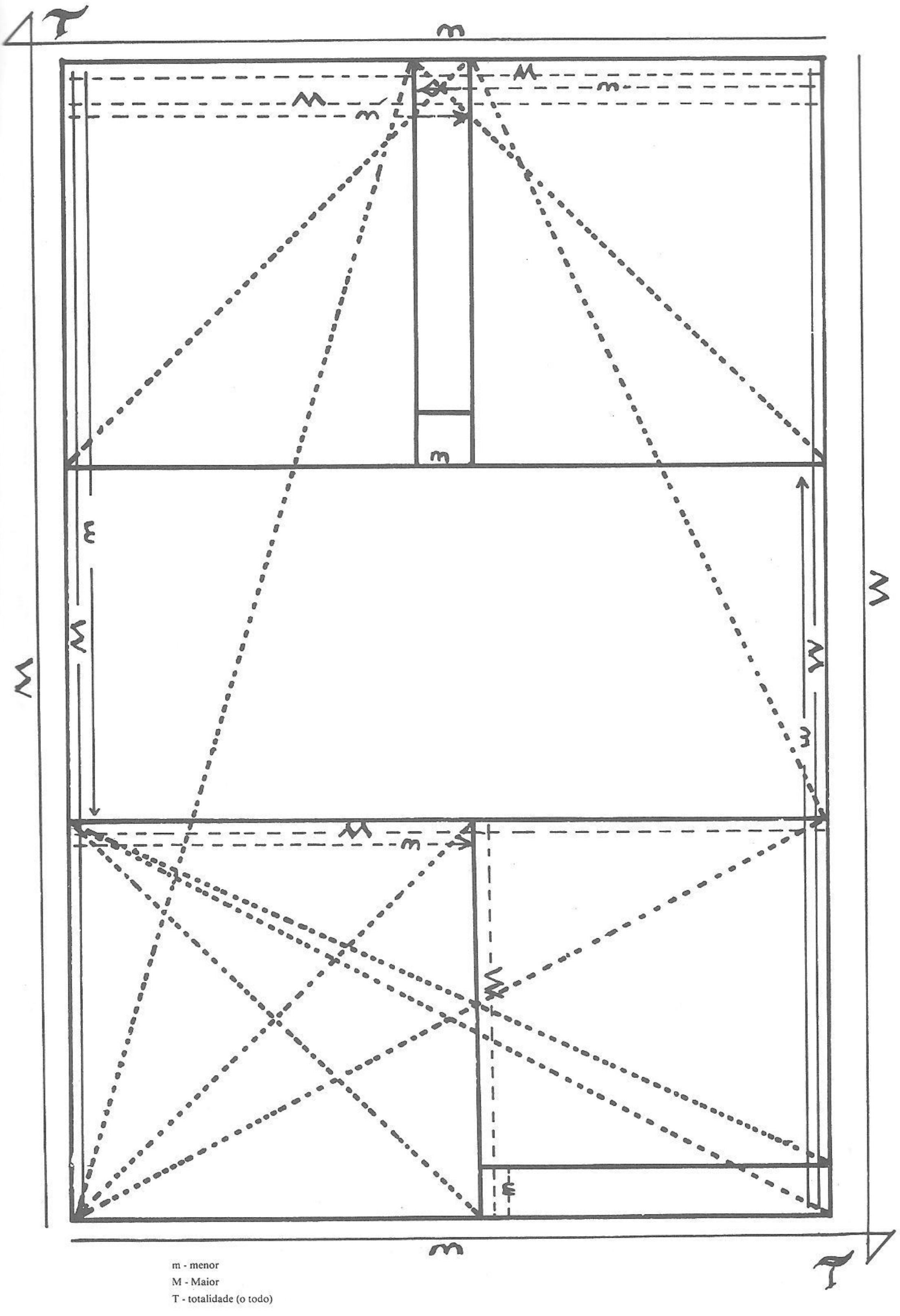
119 Arte grega, arcaica, século V a.C., Estela funerária de Hégeso, escultura, *Museu de Cerâmica, Atenas*



120 Esquema de proporções arte grega

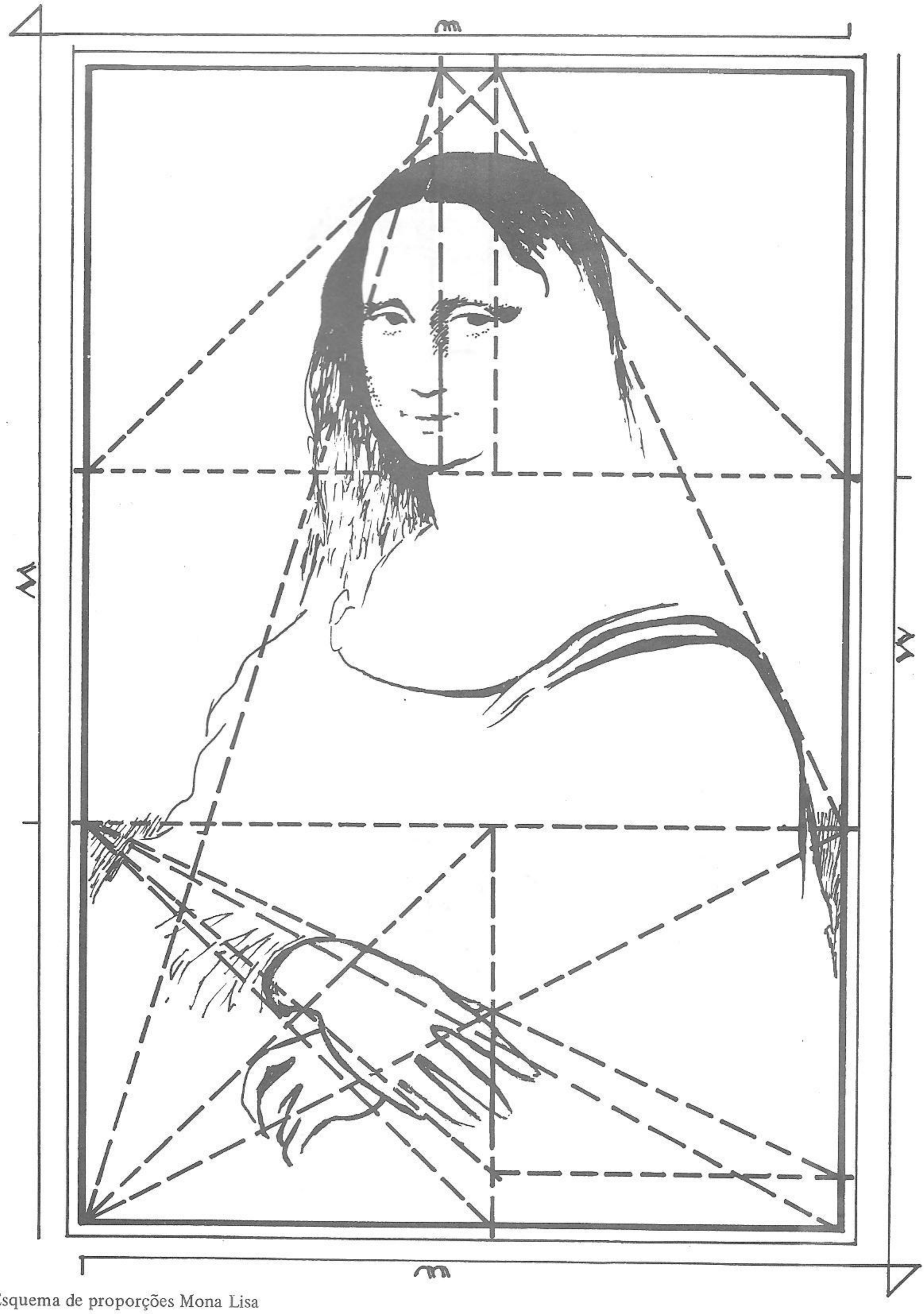


121 Leonardo da Vinci (1452-1519), Mona Lisa, pintura, *Museu do Louvre, Paris*



m - menor
M - Maior
T - totalidade (o todo)

122 Esquema de proporções Mona Lisa



123 Esquema de proporções Mona Lisa

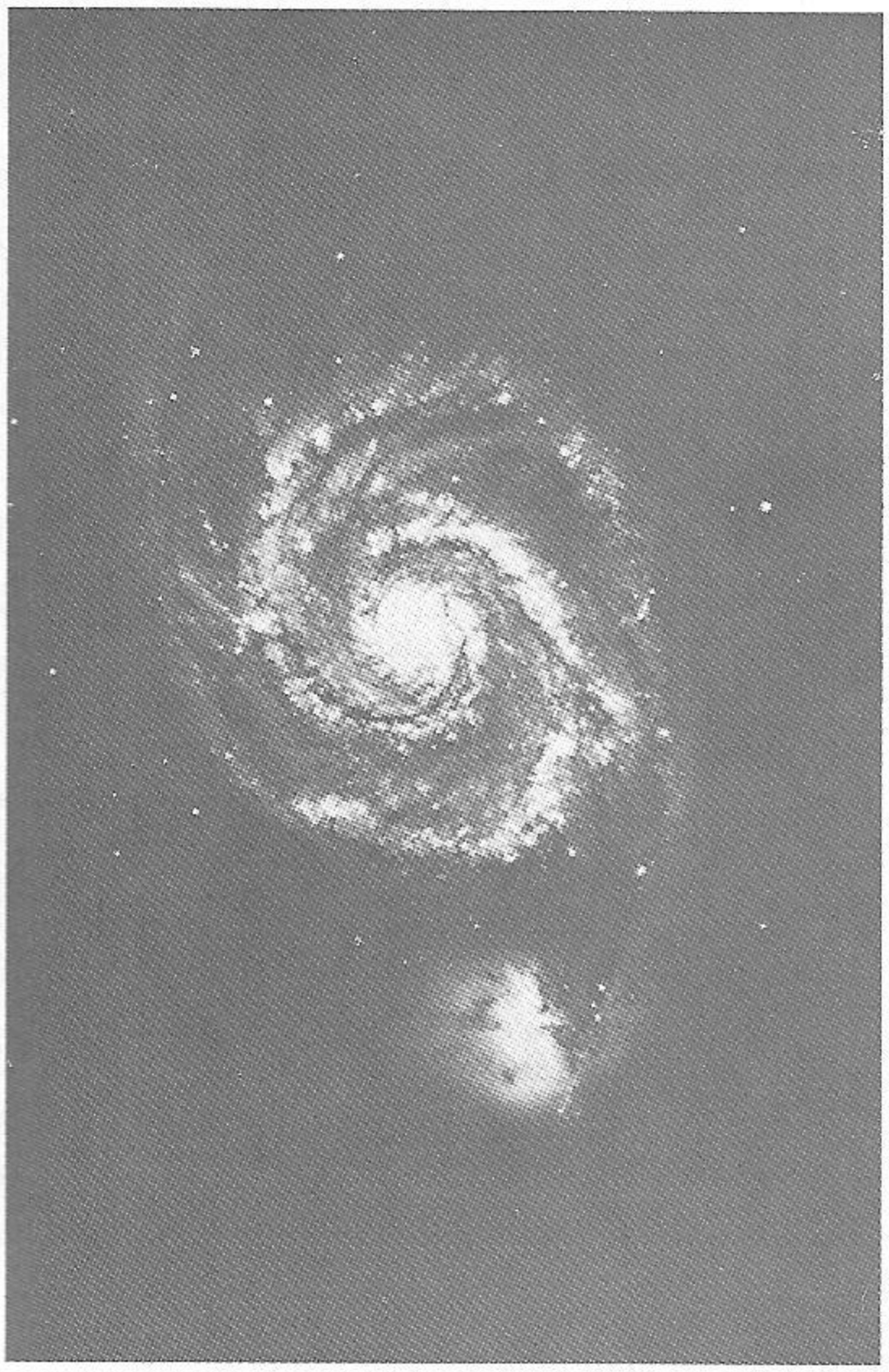


Ilustração nº 124



Ilustração nº 125

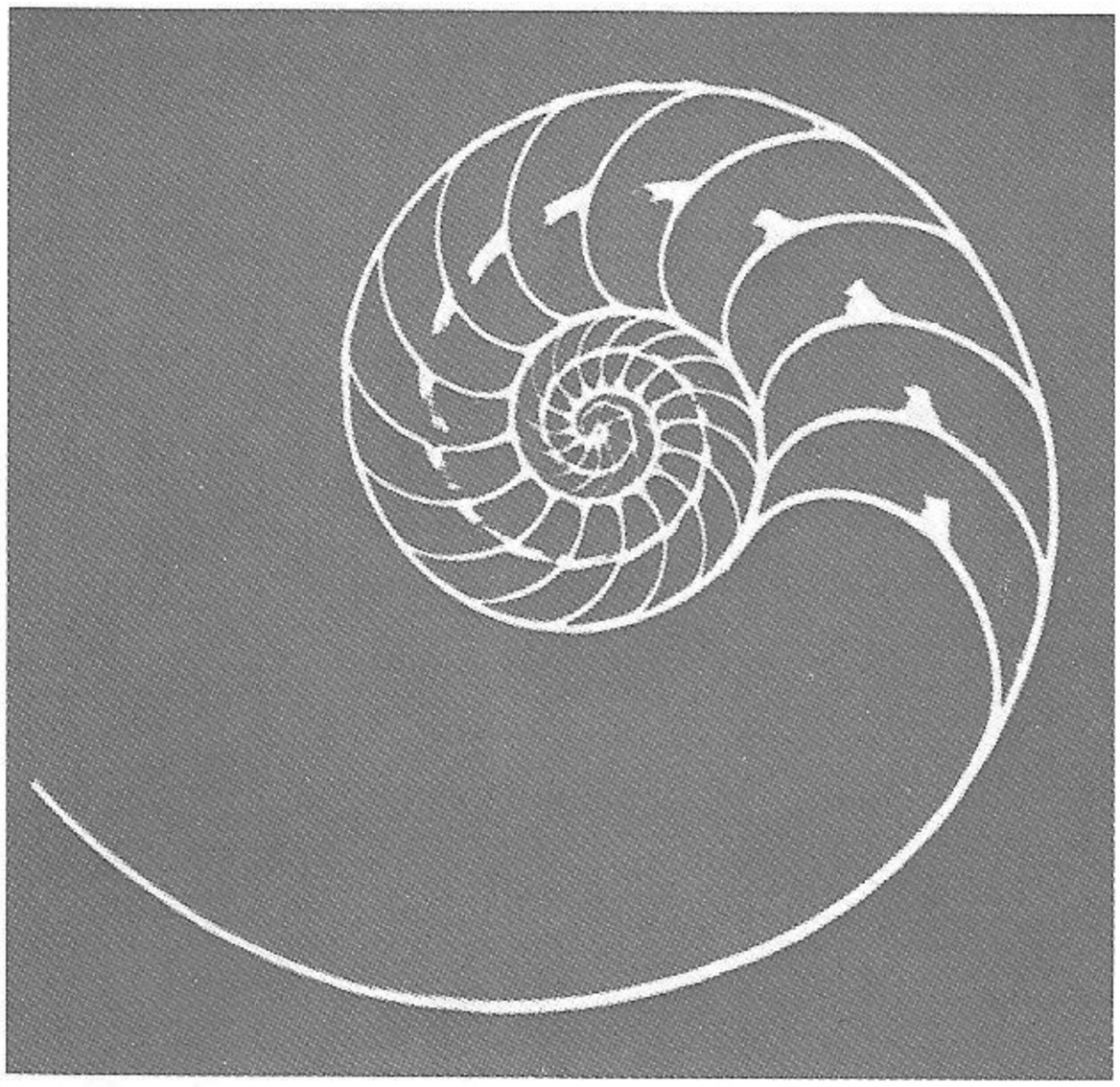


Ilustração nº 126

124 Fotografia Galaxia Espiral Messier 51 125 Fotografia planta Passiflora 126 Fotografia "esqueleto" Nautilus Pompilius Linné

Ilustração nº 127

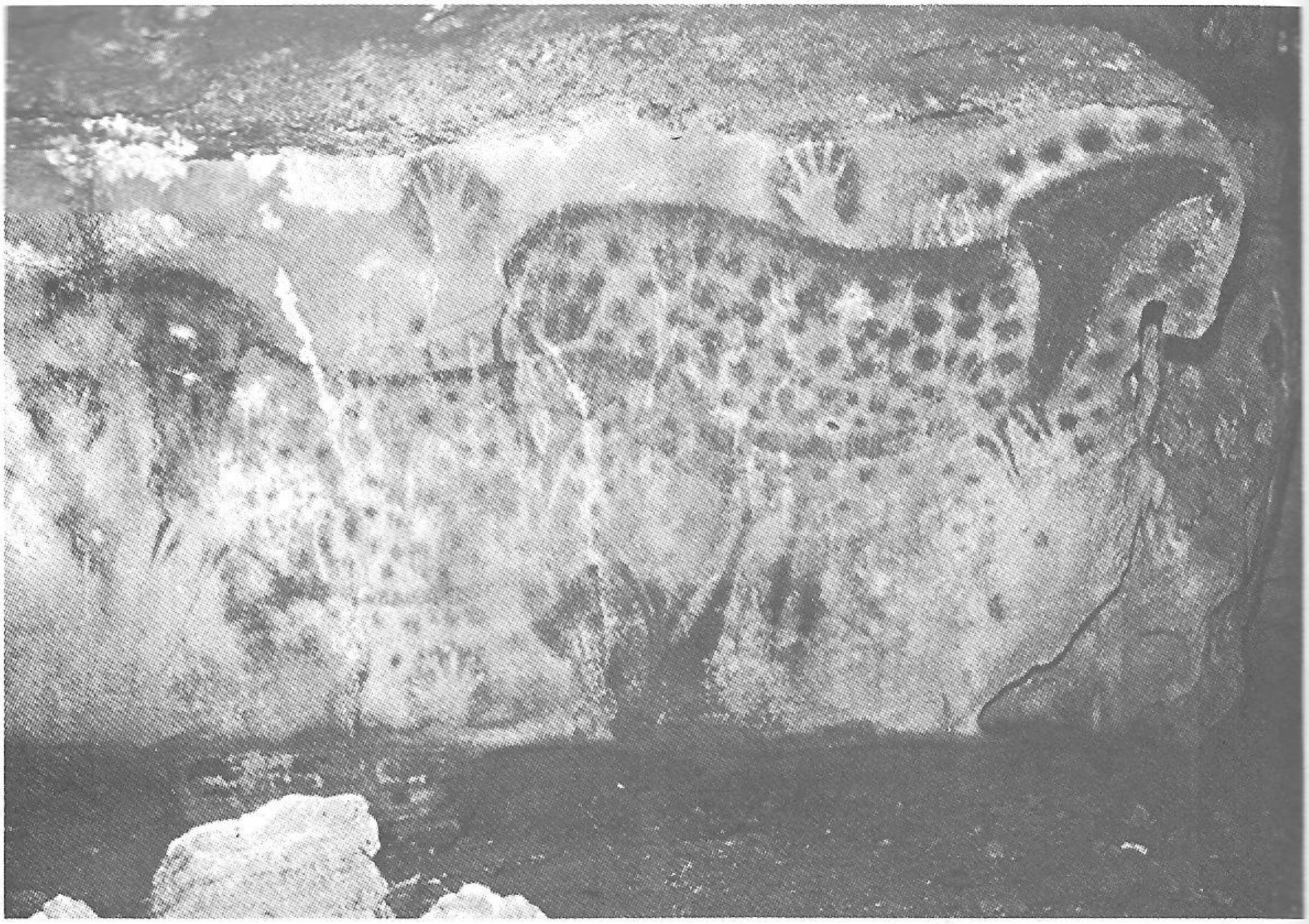


Ilustração nº 128



127 Arte pré-histórica, aproximadamente 15.000 anos, Cavalos e silhuetas de mãos, *Gruta de Pech-Merle, França* **128** Arte pré-histórica, aproximadamente 15.000 anos, Bisonte atingido por flechas, *Caverna de Niaux, França*



Ilustração nº 129



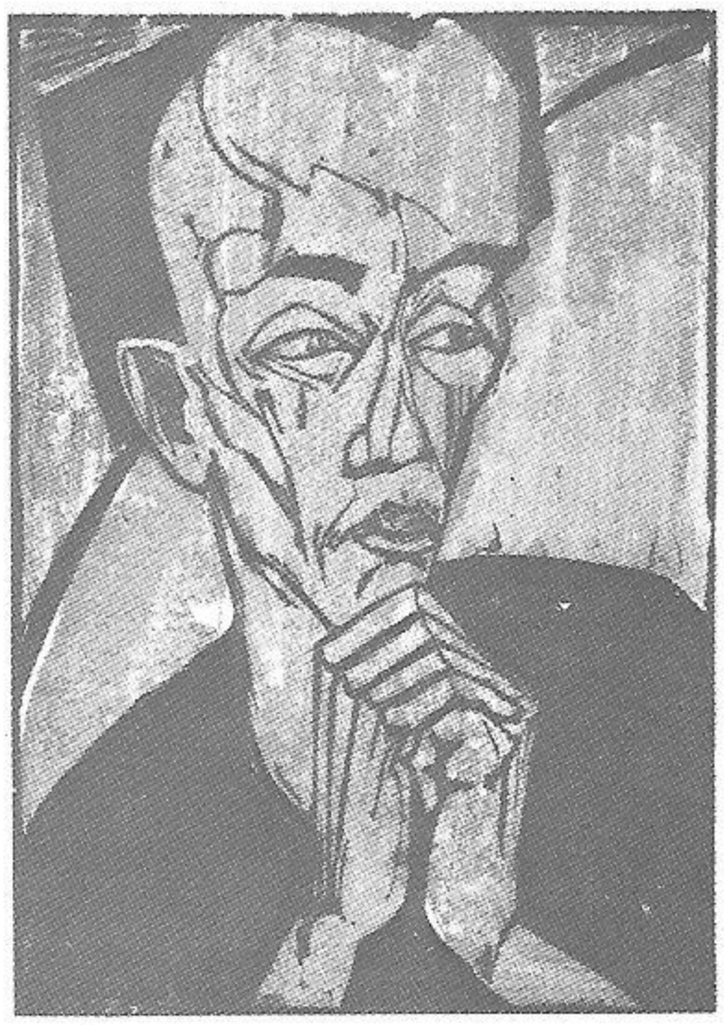


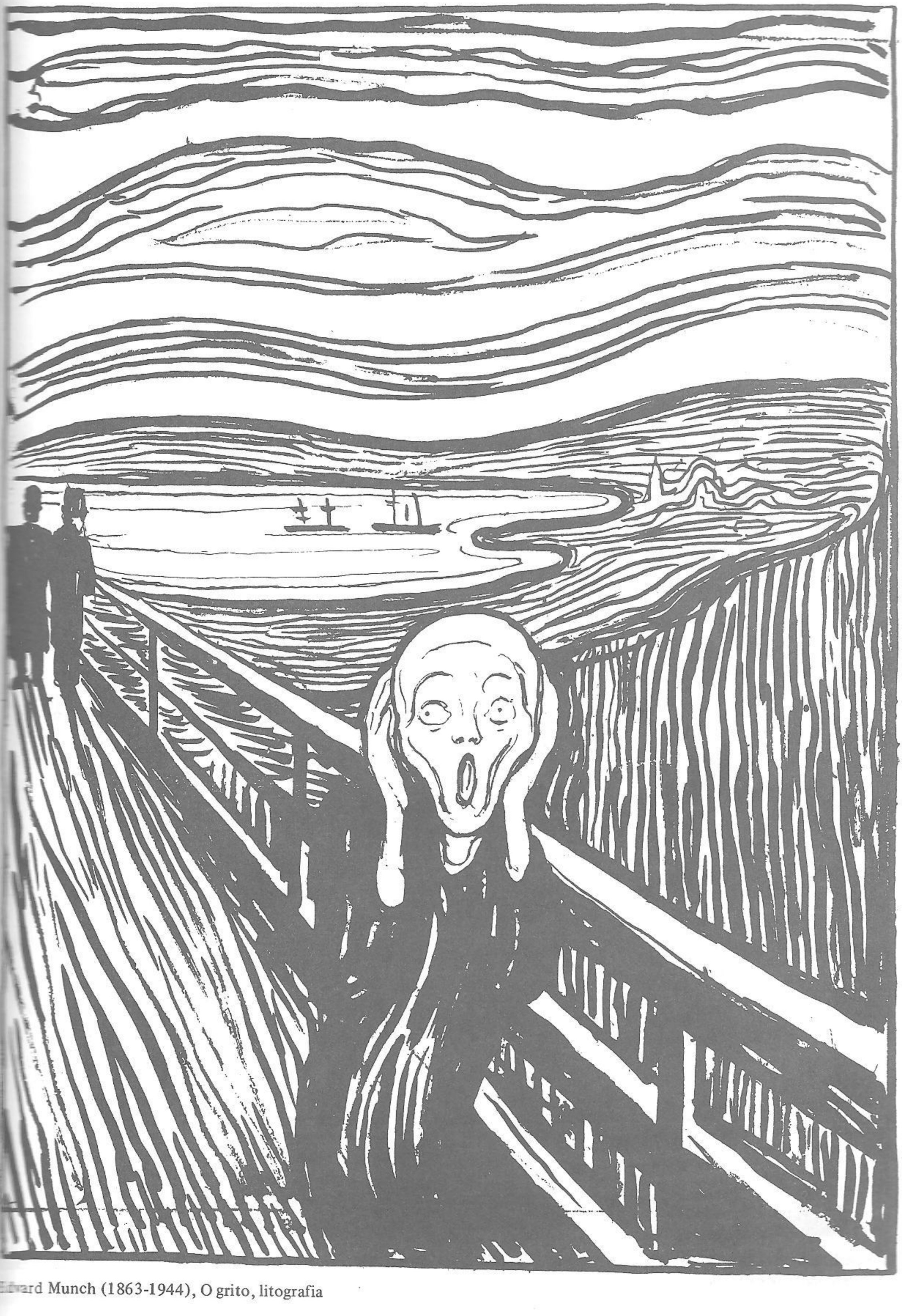
Ilustração nº 131

Ilustração nº 130

129 Jean Fouquet (1420-1480), Retrato de Carlos VII, da França, pintura, *Museu do Louvre, Paris* 130 Tiziano (1511-1576), Retrato de Homem, pintura, *National Gallery, Londres* 131 Erich Heckel (1883-1970), Cabeça de um homem, xilogravura, *Museum of Modern Art, Nova Iorque*



132 Piero della Francesca (1416-1492), Retrato de Frederico, Duque de Urbino, pintura, *Museu Uffizzi, Florença*



Edvard Munch (1863-1944), O grito, litografia

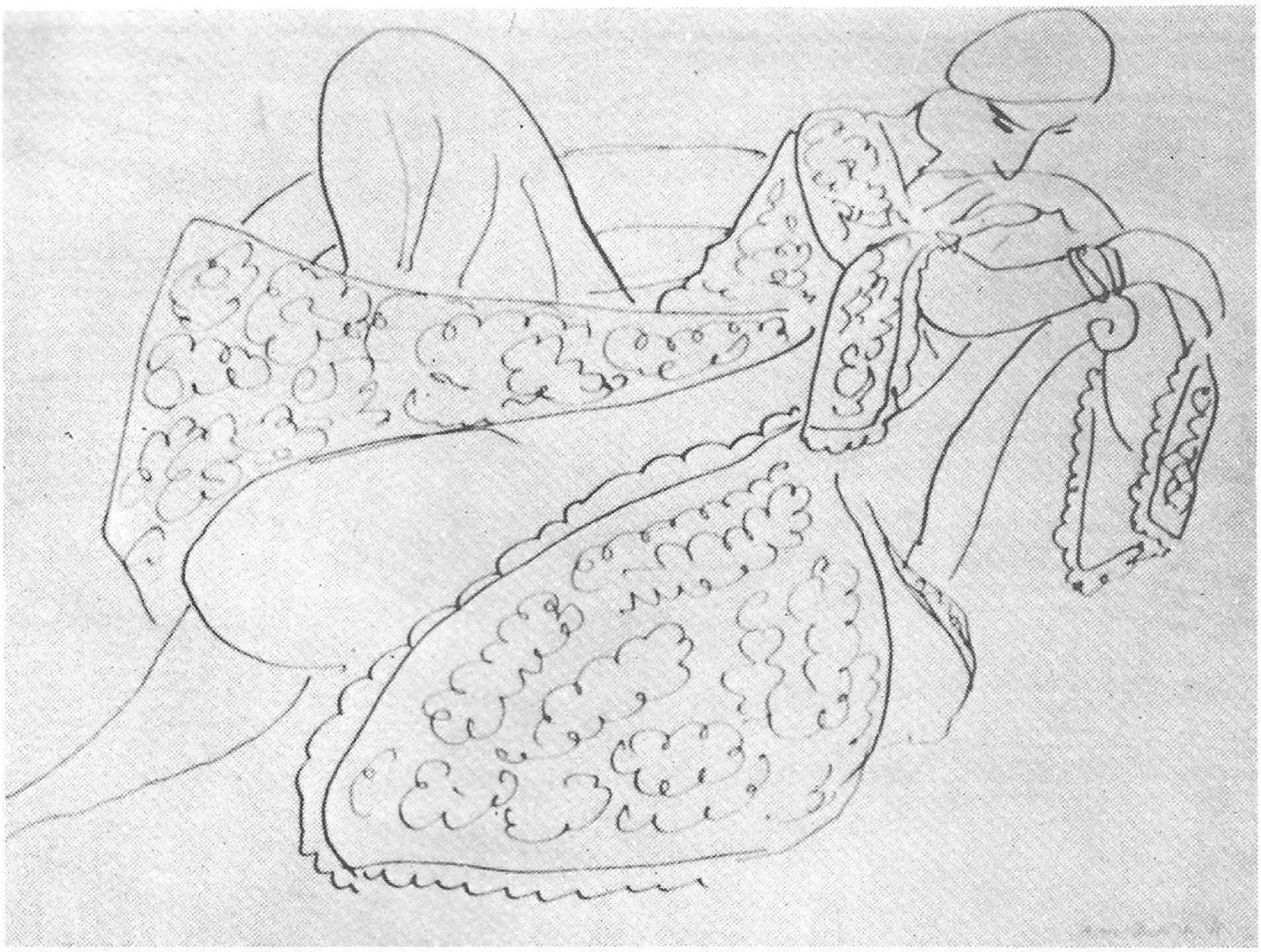


Ilustração nº 134

Ilustração nº 135



134 Henri Matisse (1869-1954), Odalisca, desenho, *Musée d'Art Moderne, Paris* 135 Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Duas mulheres, desenho, *Folkwangmuseum, Essen*

Ilustração nº 136

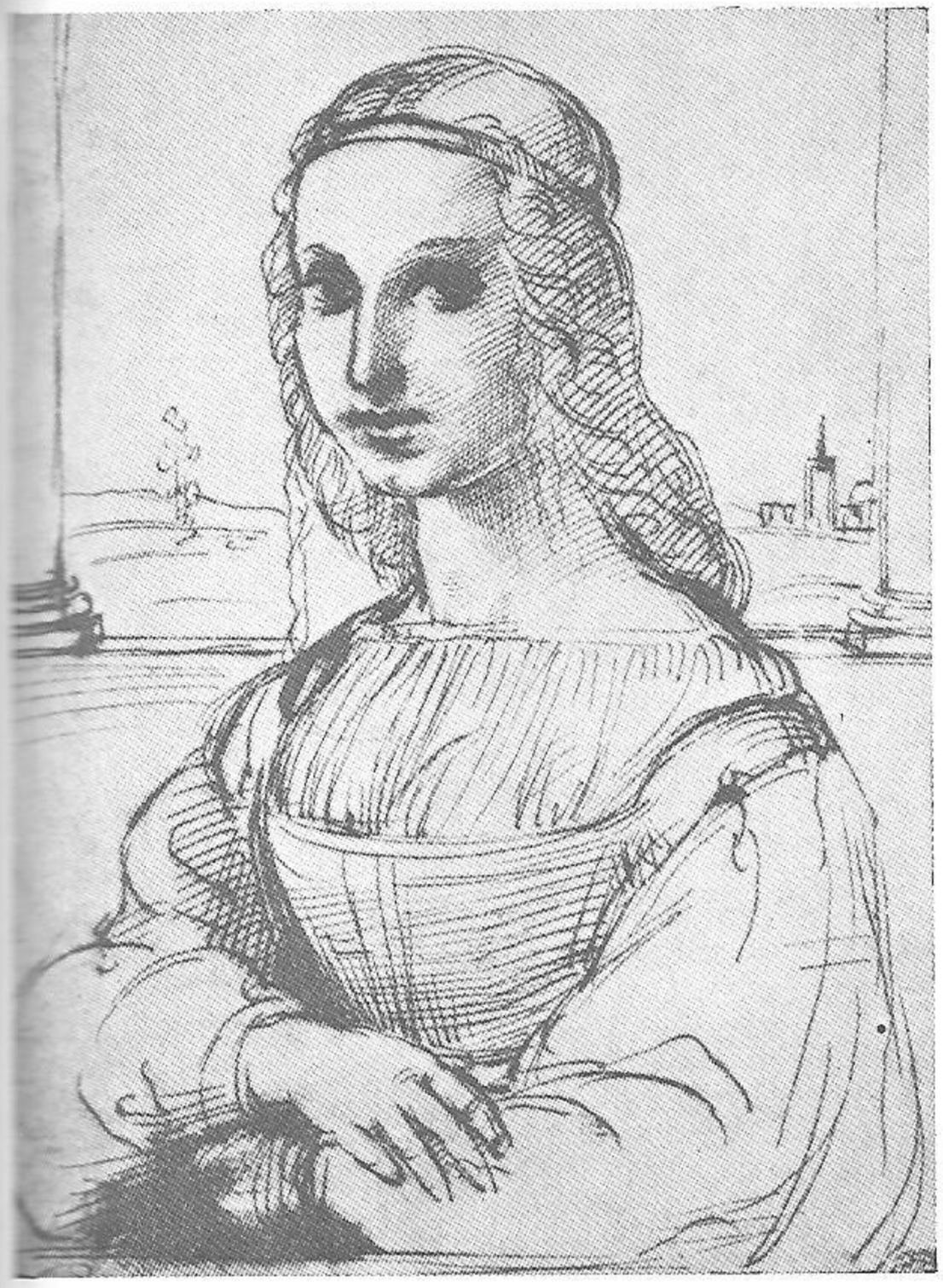


Ilustração nº 137







Ilustração nº 139

Ilustração nº 138

136 Raphael (Raffaelo Santi) (1483-1520), Jovem na frente de janela, desenho, *Museu do Louvre, Paris* 137 Albrecht Dürer (1471-1528), Cabeça de jovem, desenho, *coleção particular, Berlim* 138 Oskar Kokoschka (1886-1980), Rosto de mulher, desenho, *Kunsthalle, Hamburg* 139 Jean Dominique Ingres (1780-1867), A bela Zélia, pintura, *Museu do Louvre, Paris*

Ilustração nº 140

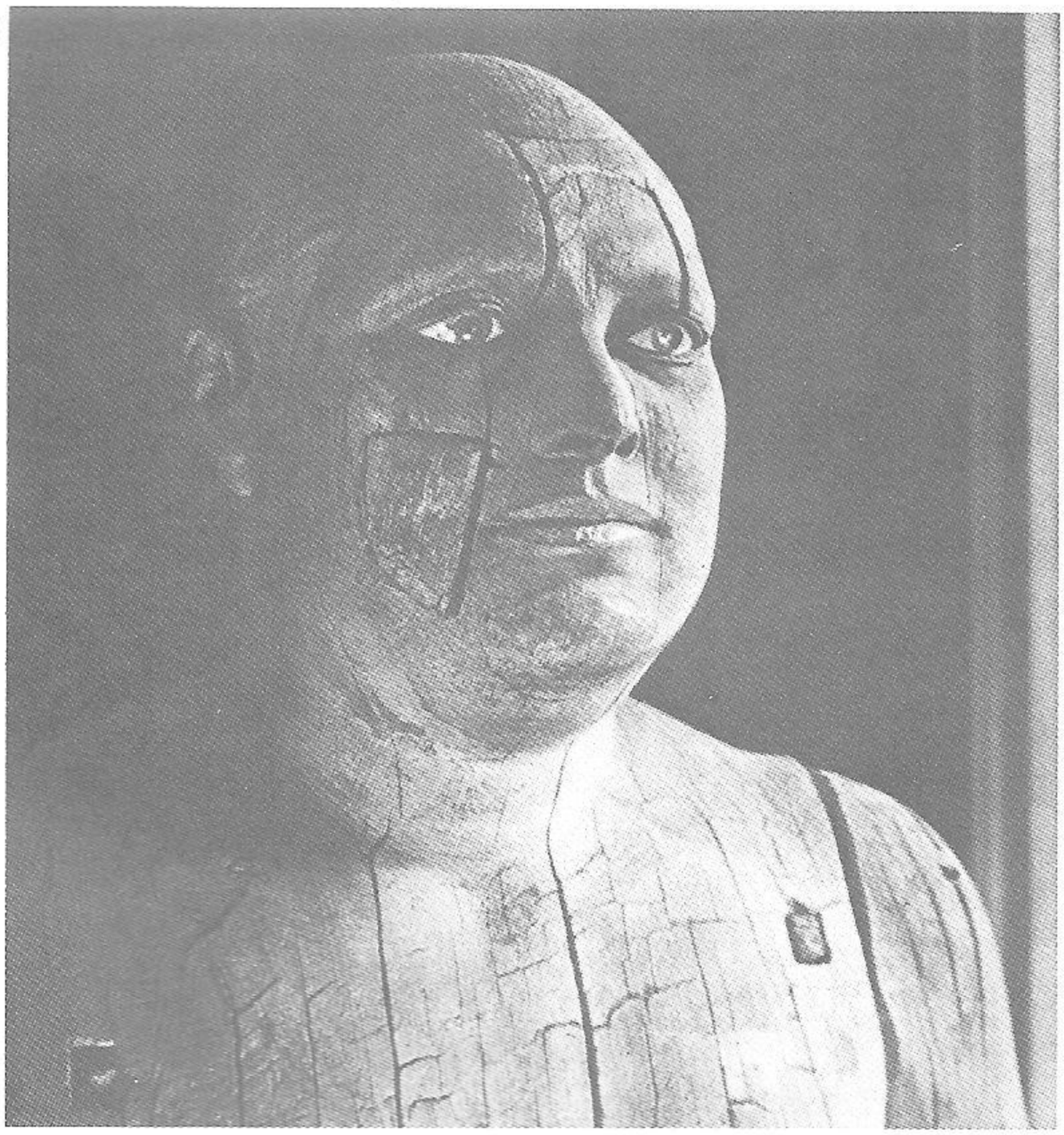
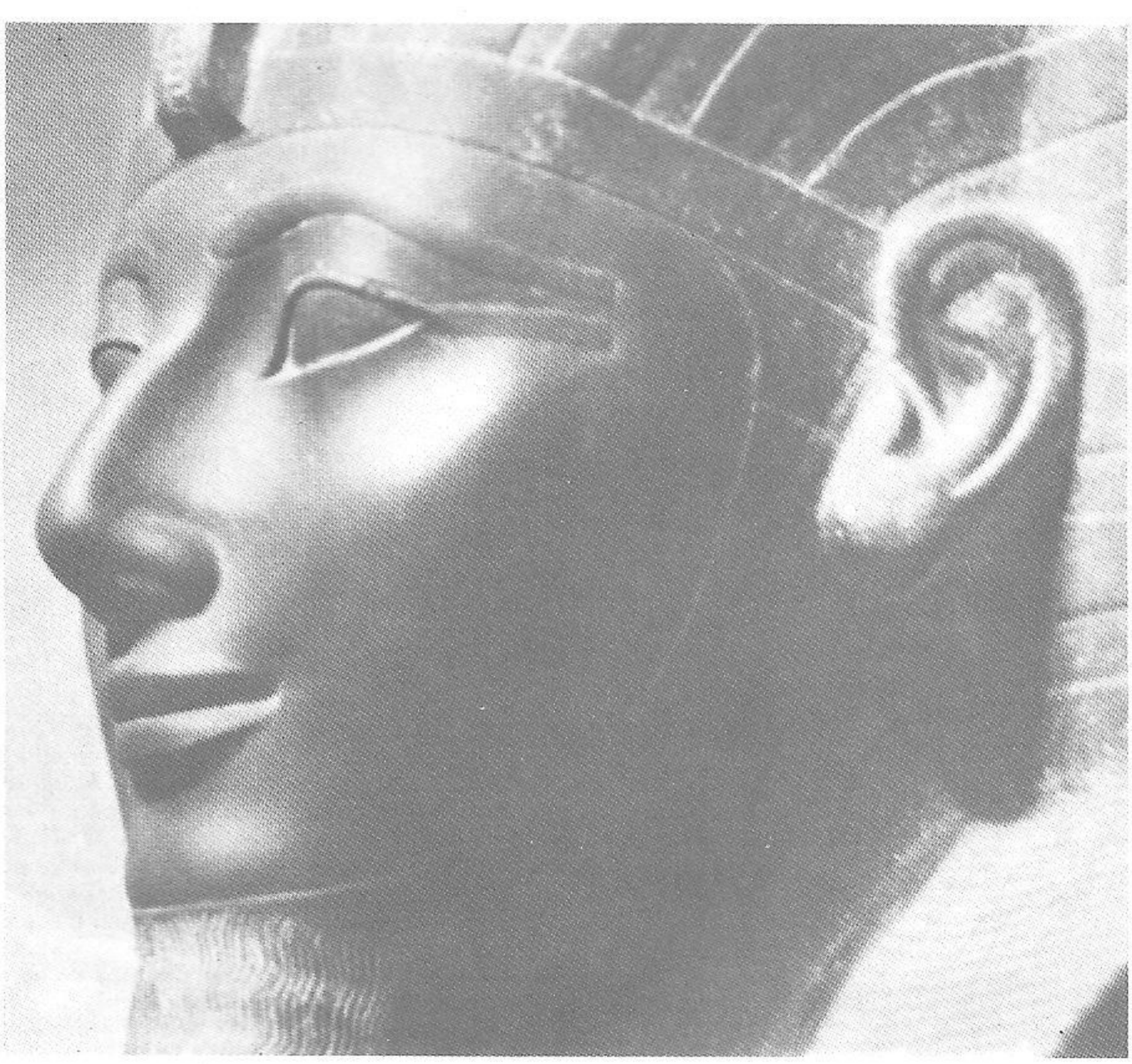
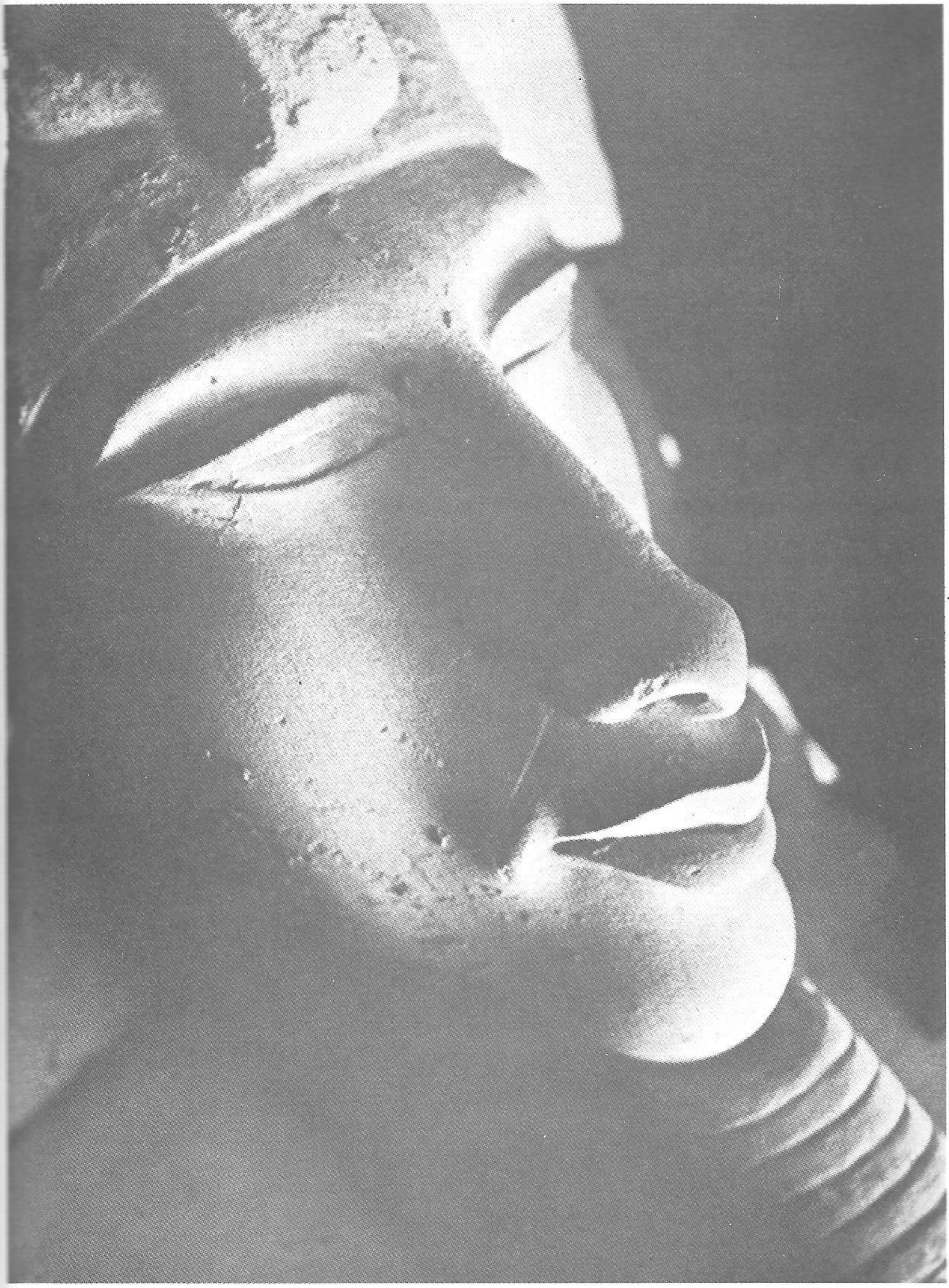


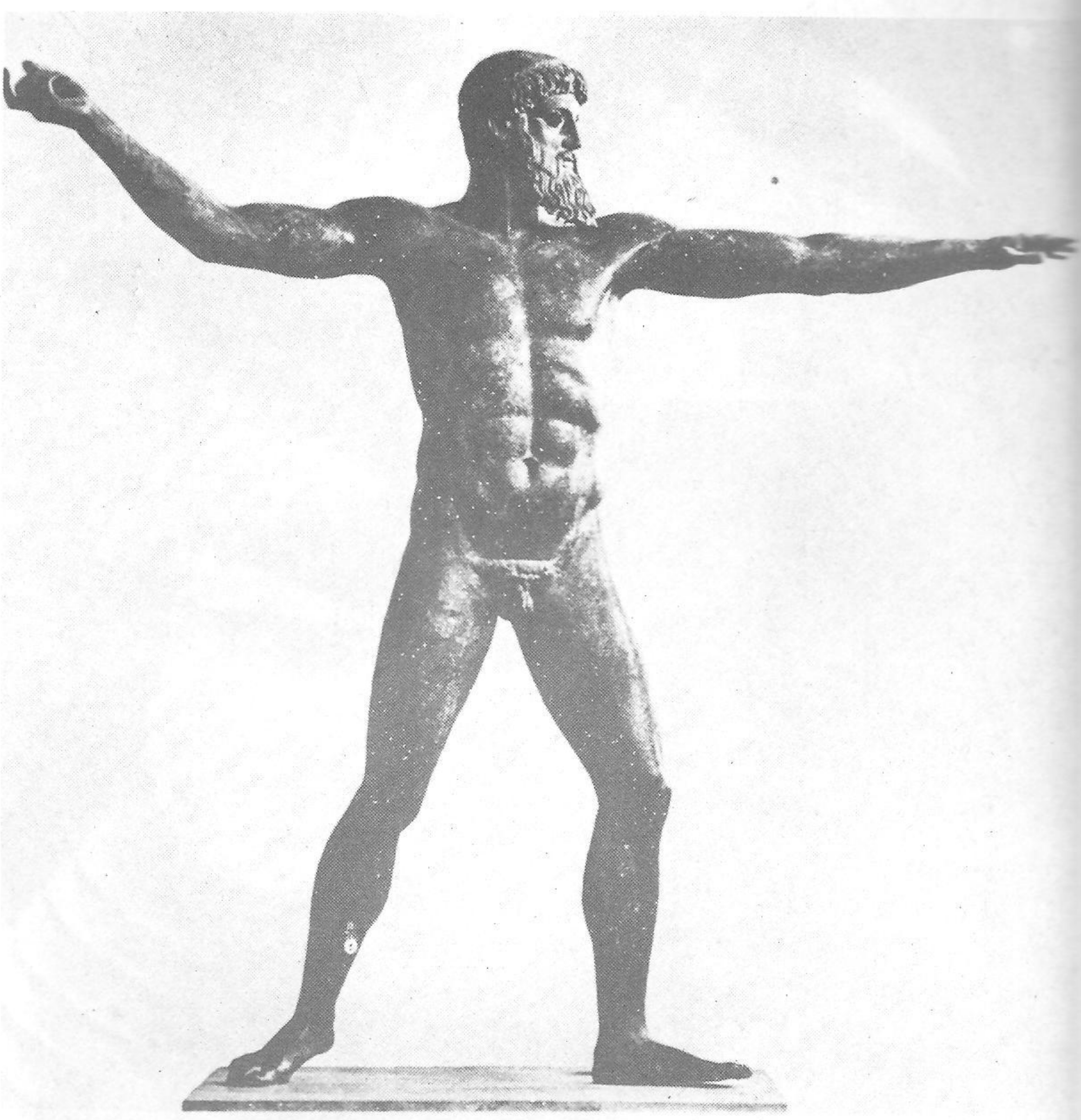
Ilustração nº 141



140 Arte egípcia (aprox. 2500 a.C.), Busto de Kaaper, Grão-Sacerdote, escultura, *Museu do Cairo* 141 Arte egípcia, Tu
(reinou de 1504 a 1450 a.C.), escultura, *Museu do Cairo*



142 Arte egípcia, Perfil de Aken-Aton (reinou de 1379-1362 a.C.), escultura, *Museu do Cairo*



143 Arte grega (aprox. 460 a.C.), Poseidon, escultura, *Museu Nacional de Atenas*



144 Arte grega (aprox. 530 a.C.), Koré, escultura, *Museu da Acrópolis, Atenas*

Ilustração nº 145



Ilustração nº. 146



145 Peter Paul Rubens (1577-1640), A grande Kermesse, pintura, *Museu do Louvre, Paris* 146 Peter Paul Rubens, Paisagem com arco-íris, pintura, *National Gallery, Londres*

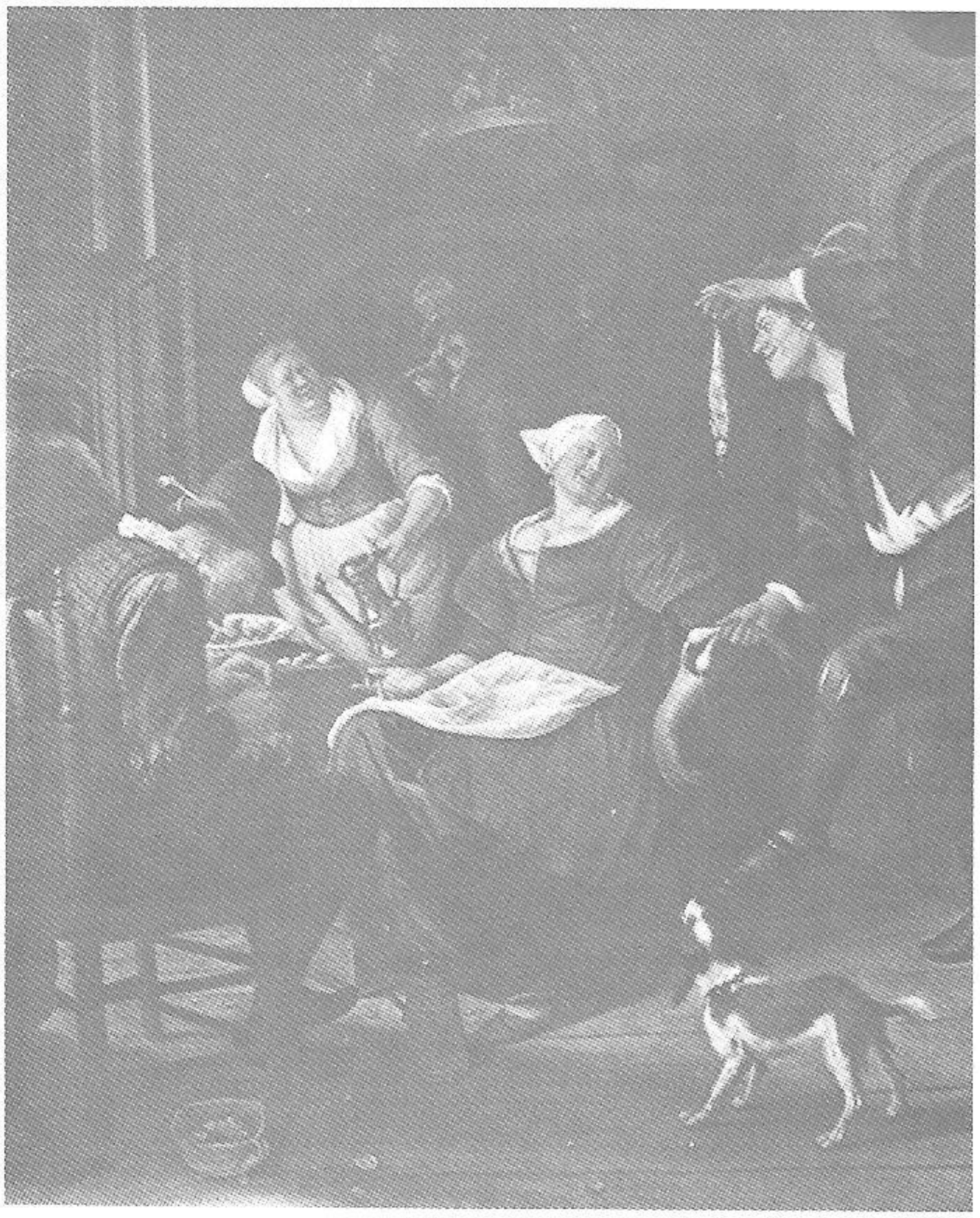
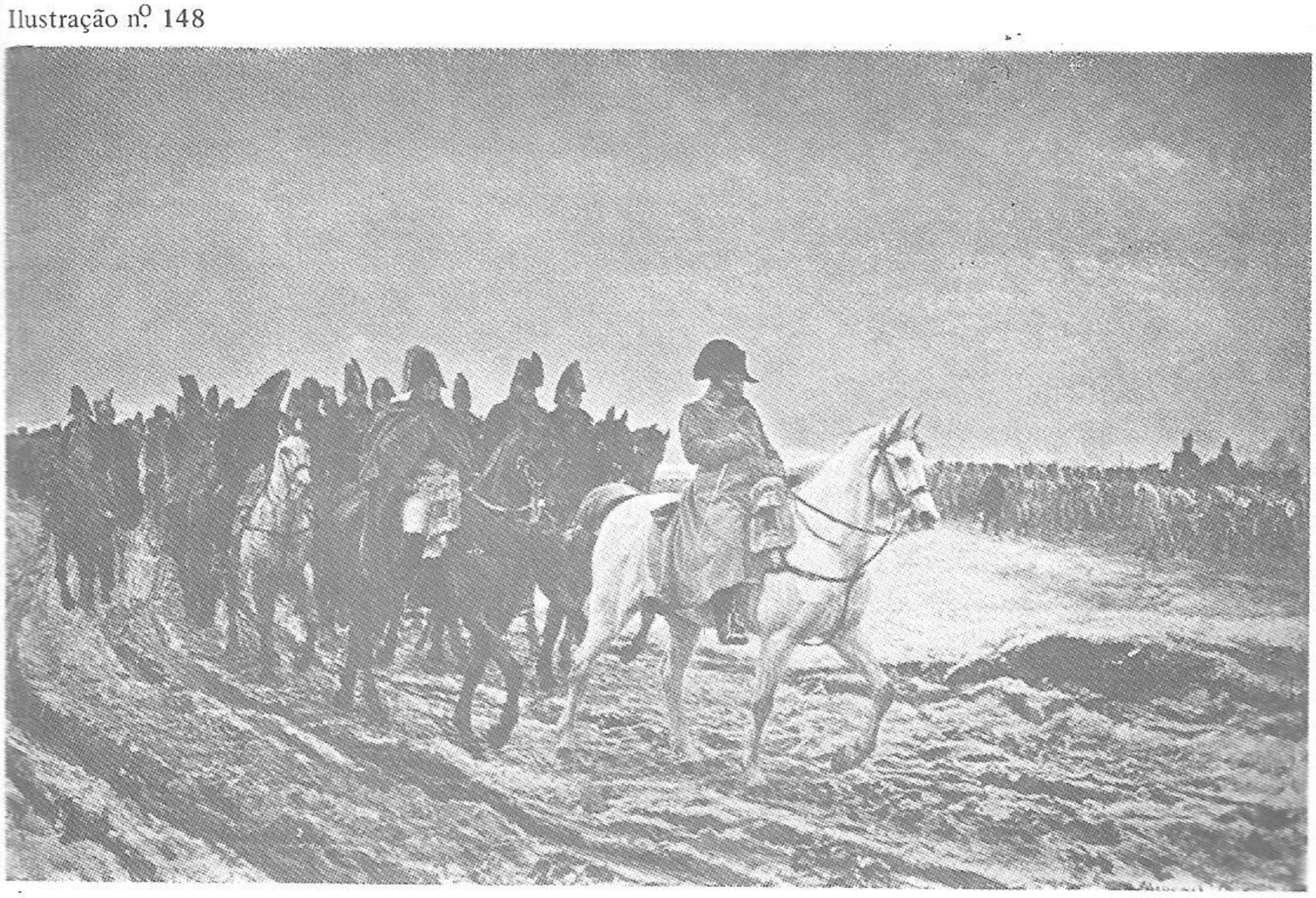
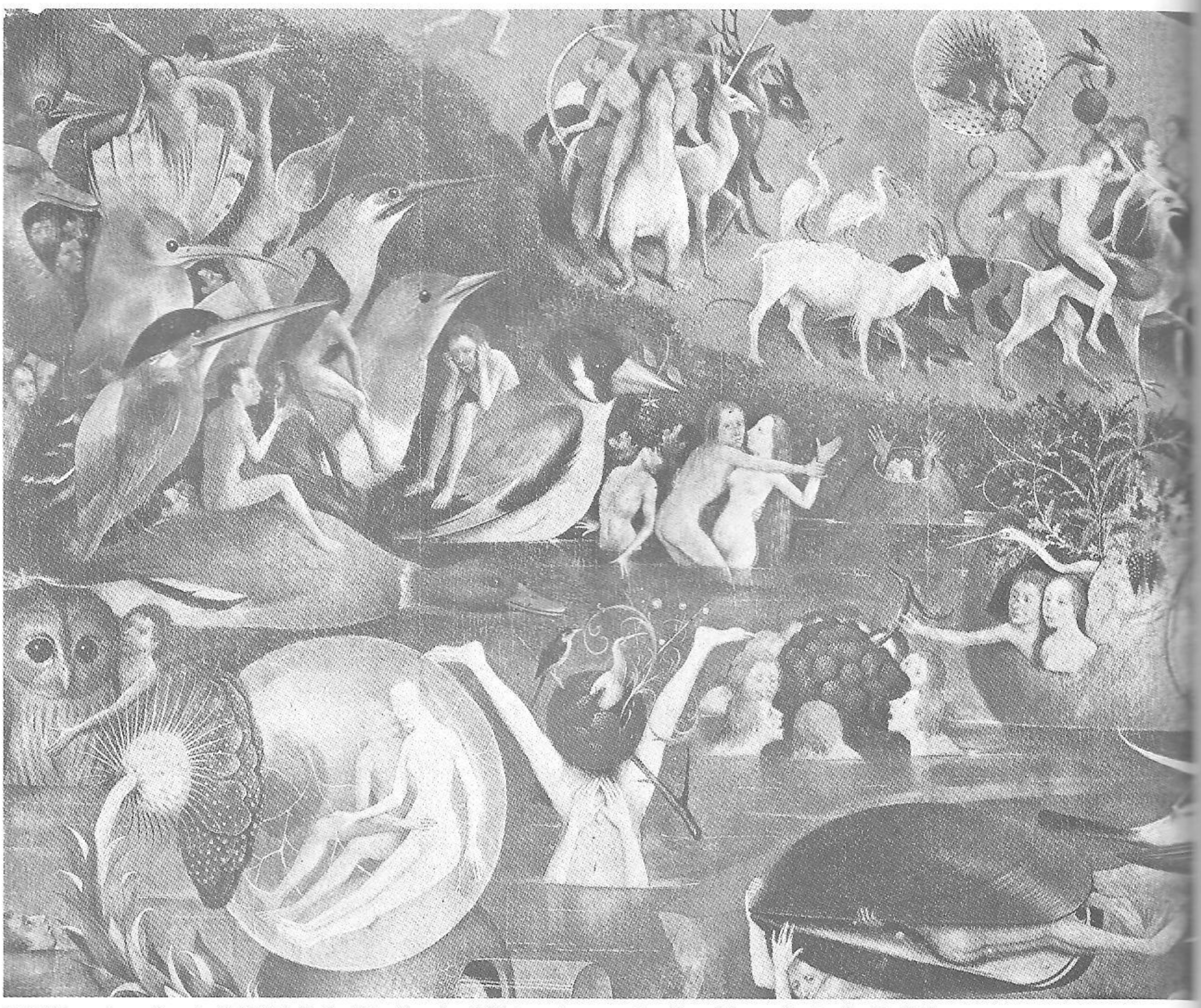


Ilustração nº 147

Ilustração nº 148



147 Jan Steen (1626-1679), A oferenda galante, pintura, *Musée des Beaux Arts, Antuérpia* 148 Jean-Louis Meissonier (1813-1891), "1814", pintura, *Museu do Louvre, Paris*



149 Hieronimus Bosch (1450?-1516), O jardim das delícias, pintura, detalhe, *Museu do Prado, Madrid*



150 Grünewald (1460-1528), Tentações de Santo Antônio, pintura, detalhe, *Convento Colmar*



Jahr 1 des Weltfriedens. Avis dada

Hirsch Kupfer schwächer. Wird Deutschland verhungern? Dann muß es unterzeichnen. Fesche junge Dame, zweiundvierziger Figur für Hermann Loeb. Wenn Deutschland nicht unterzeichnet, so wird es wahrscheinlich unterzeichnen. Am Markt der Einheitswerte überwiegen die Kursrückgänge. Wenn aber Deutschland unterzeichnet, so ist es wahrscheinlich, daß es unterzeichnet um nicht zu unterzeichnen. Amorsäle. Achtuhrabendblattmitbrausendeshimmels. Von Viktorhahn. Loyd George meint, daß es möglich wäre, daß Clémenceau der Ansicht ist, daß Wilson glaubt, Deutschland müsse unterzeichnen, weil es nicht unterzeichnen nicht wird können. Infolgedessen erklärt der club dada sich für die absolute Preßfreiheit, da die Presse das Kulturinstrument ist, ohne das man nie erfahren würde, daß Deutschland endgültig nicht unterzeichnet, blos um zu unterzeichnen. (Club dada, Abt. für Preßfreiheit, soweit die guten Sitten es erlauben.)

Die neue Zeit beginnt
mit dem Todesjahr
des Oberdada

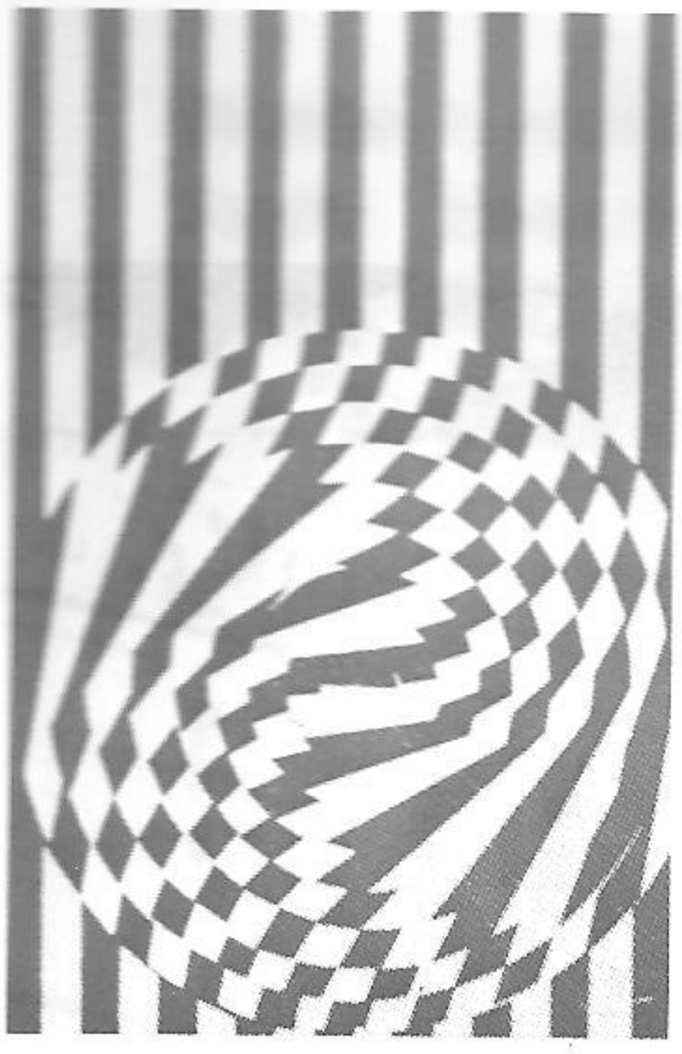
Ad 1

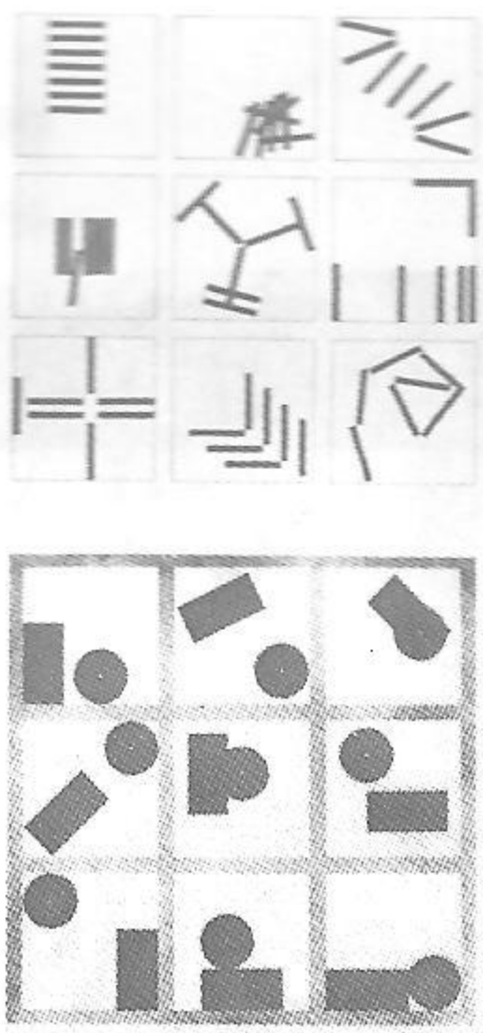
Mitwirkende: Baader,
Hausmann, Huelsenbeck,
Tristan Tzara.

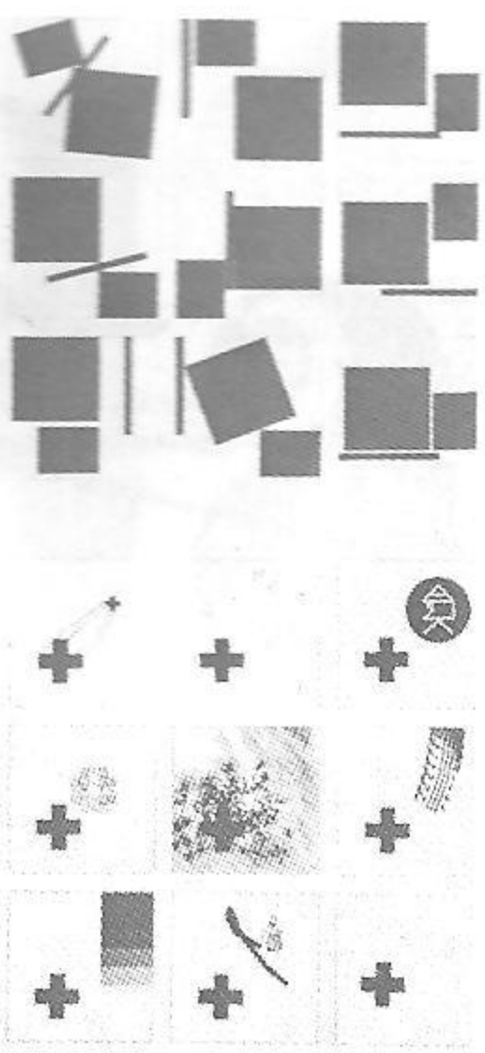
151 Revista DADA: Ano 1 da Paz Mundial, composição tipográfica

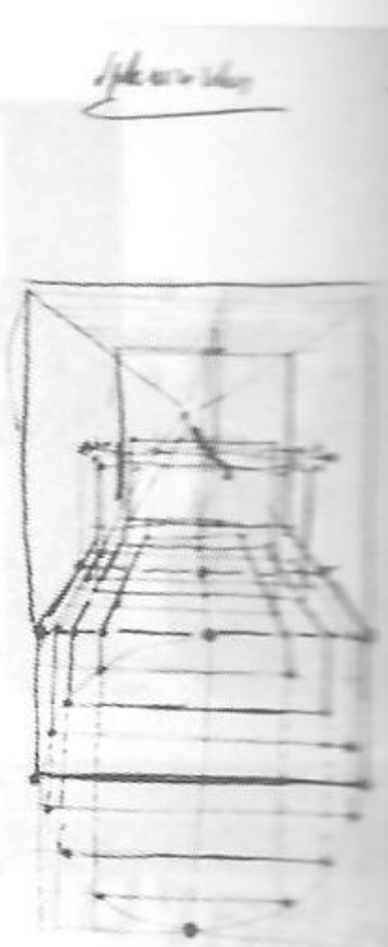


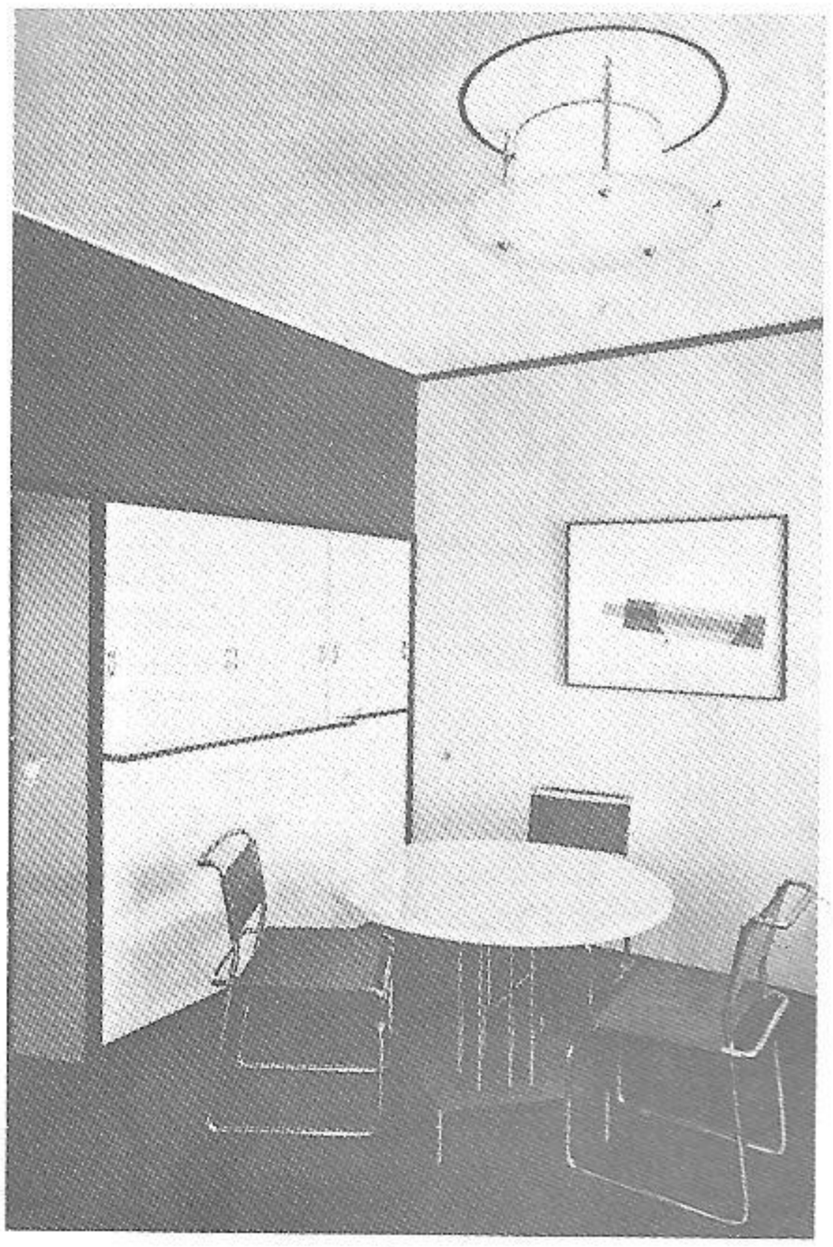
152 Kurt Schwitters (1887-1948), Teclado do espaço, colagem, 1921

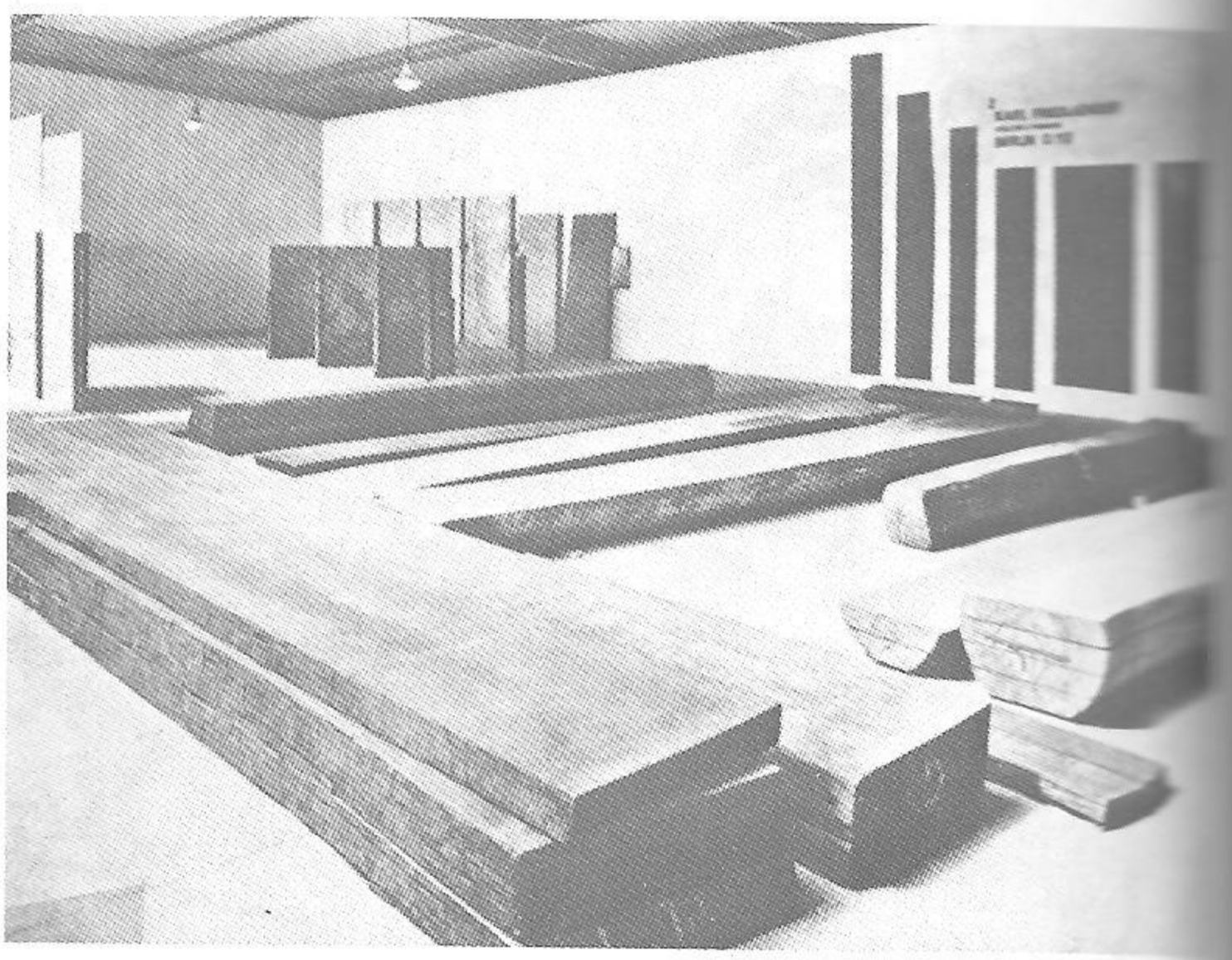


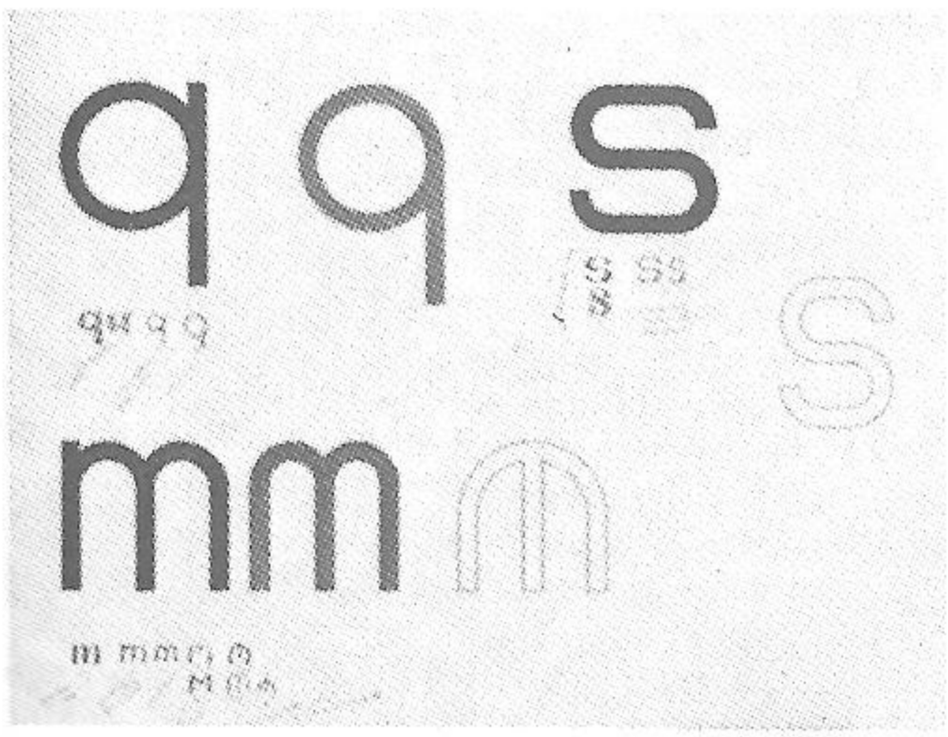


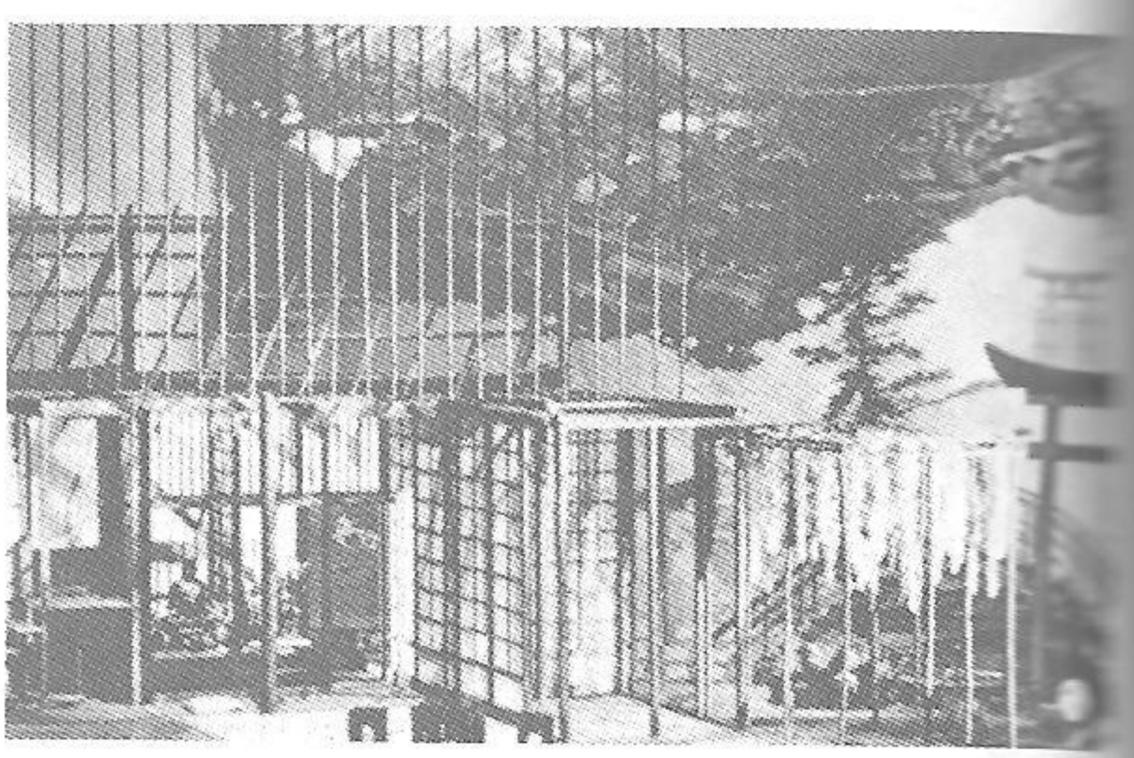




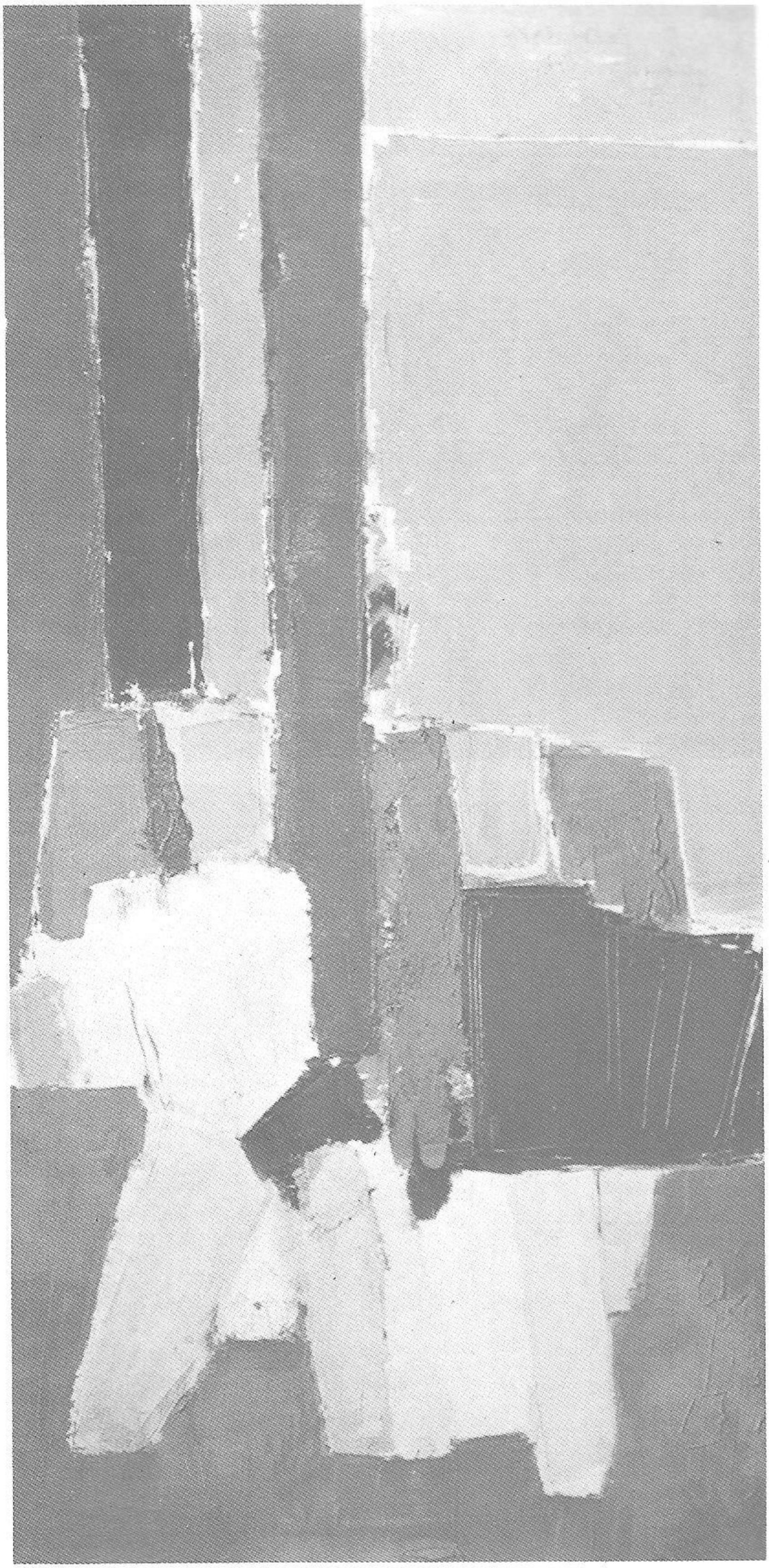








153 BAUHAUS (Weimar 1919-1923, depois Dessau 1925-1933), algumas das atividades didáticas: Curso Preliminar, Josef Albers 1923; Curso Teoria da Forma, Joost Schmidt-1930; Curso Composição, Paul Klee-1922; Curso Carpintaria, Marcel Breuer-1926; Curso Desenho Industrial, Joost Schmidt (exposição de material de construção); Curso Tipografia, Herbert Bayer-1927; Curso Cenografia, Moholy-Nagy-1930 (cenário para Mádame Butterfly)



154 Nicolas de Stäel (1914-1955), Composição, pintura, 1952, *coleção particular*

Ilustração nº 155

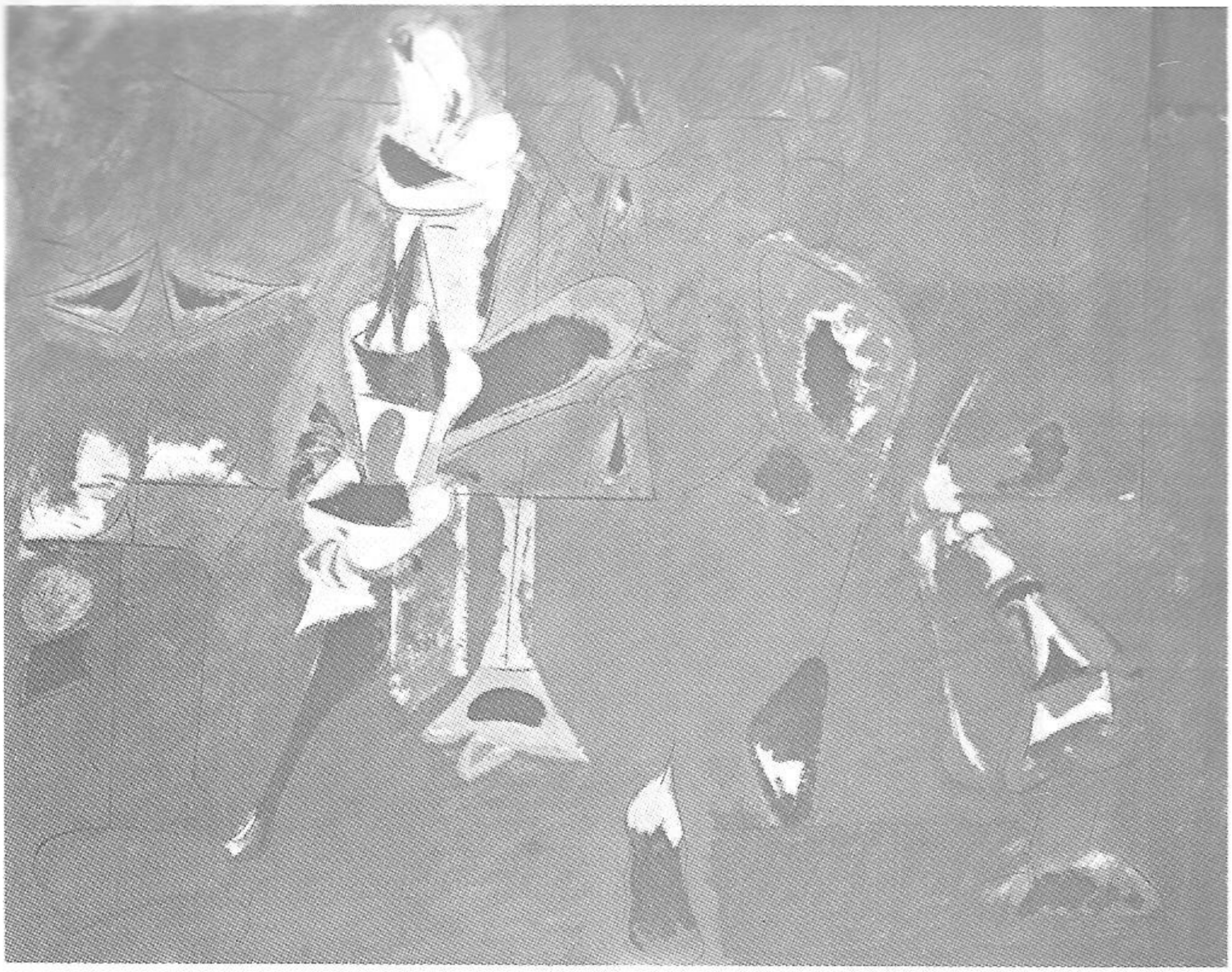


Ilustração nº 156



155 Arshile Gorky (1904-1948), Agonia, pintura, 1947, *Museum of Modern Art, Nova Iorque* 156 Hans Hofmann (1880-1957), Manchas Vermelhas, pintura, 1939, *coleção particular*

Ilustração nº 157

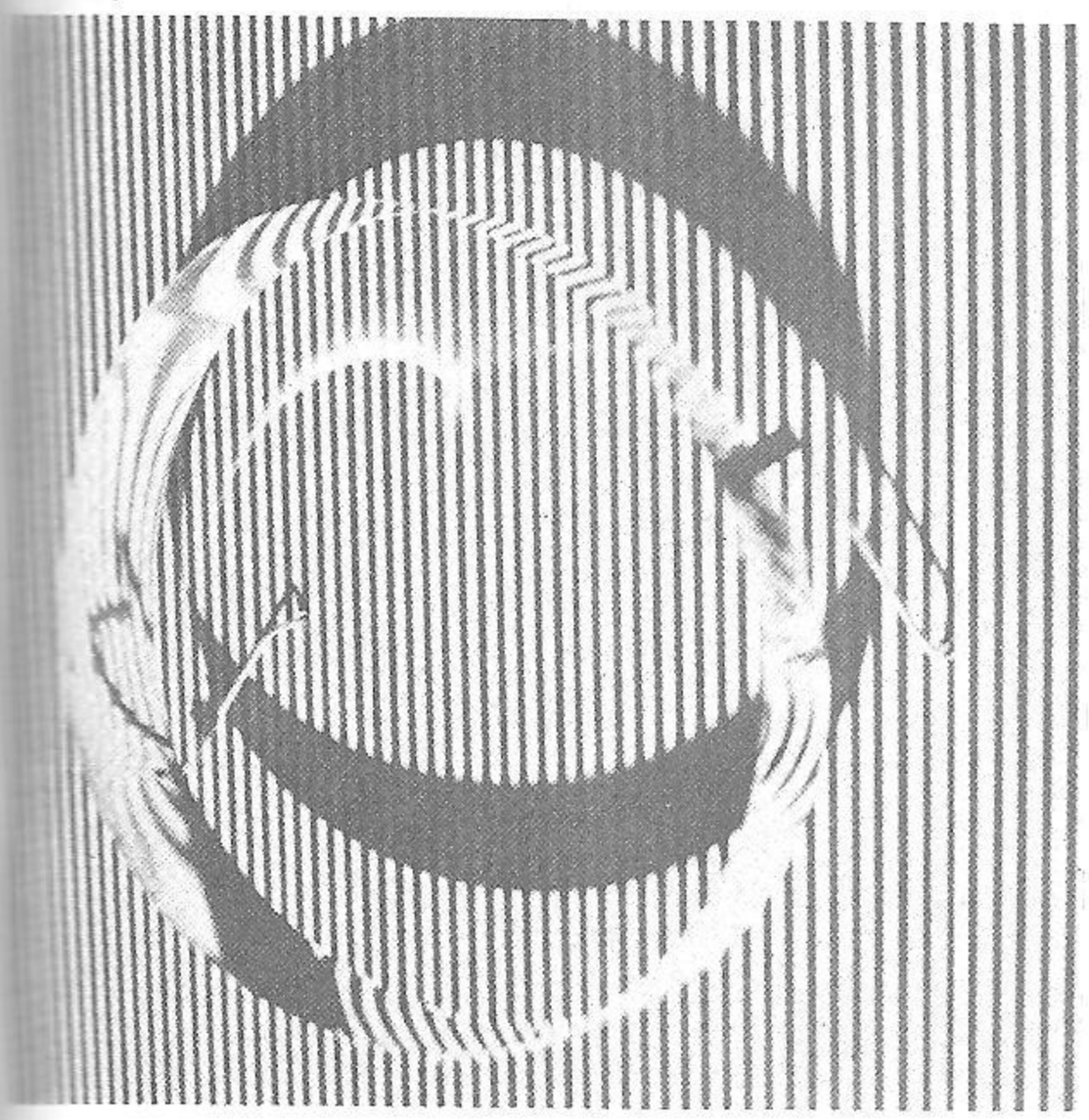
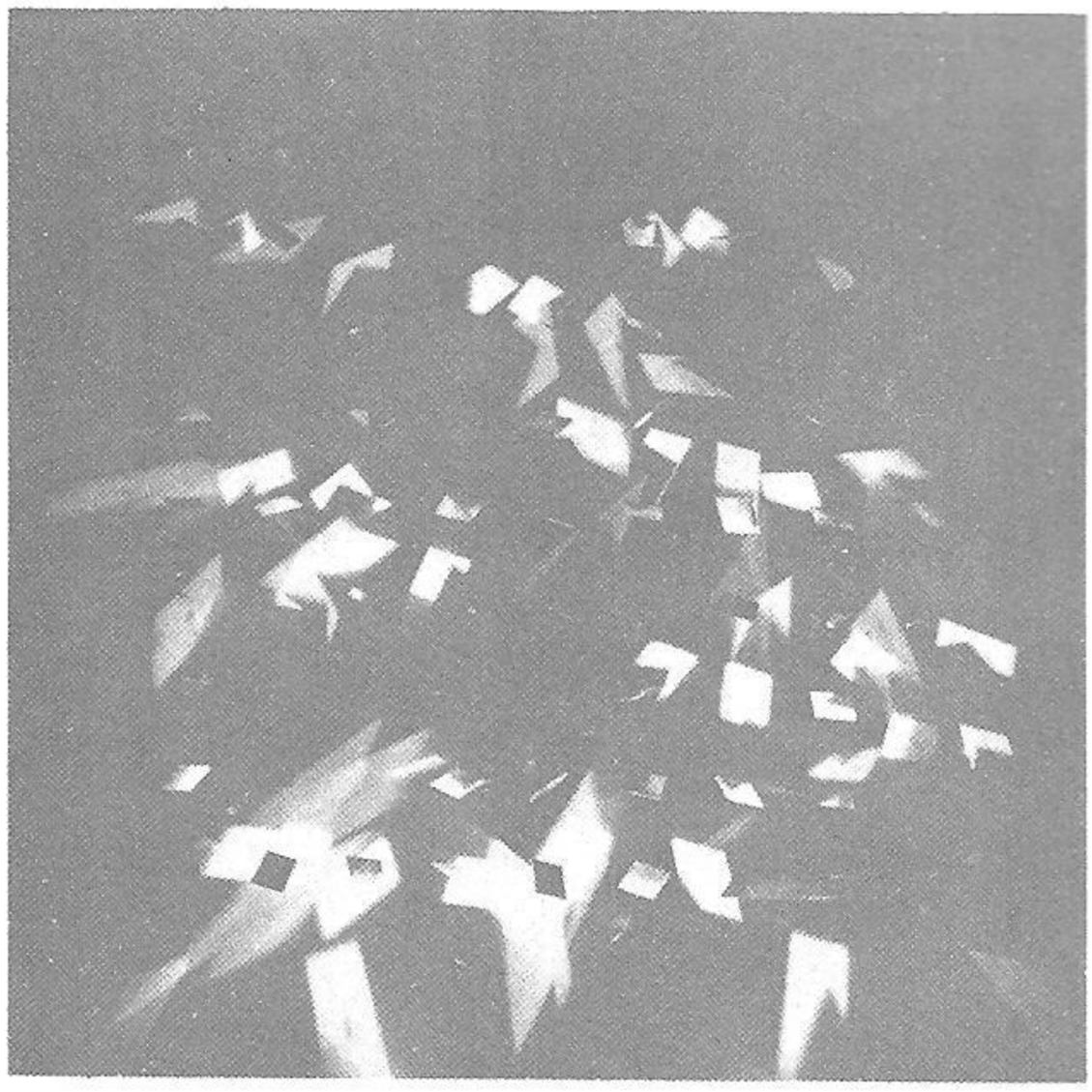


Ilustração nº 158



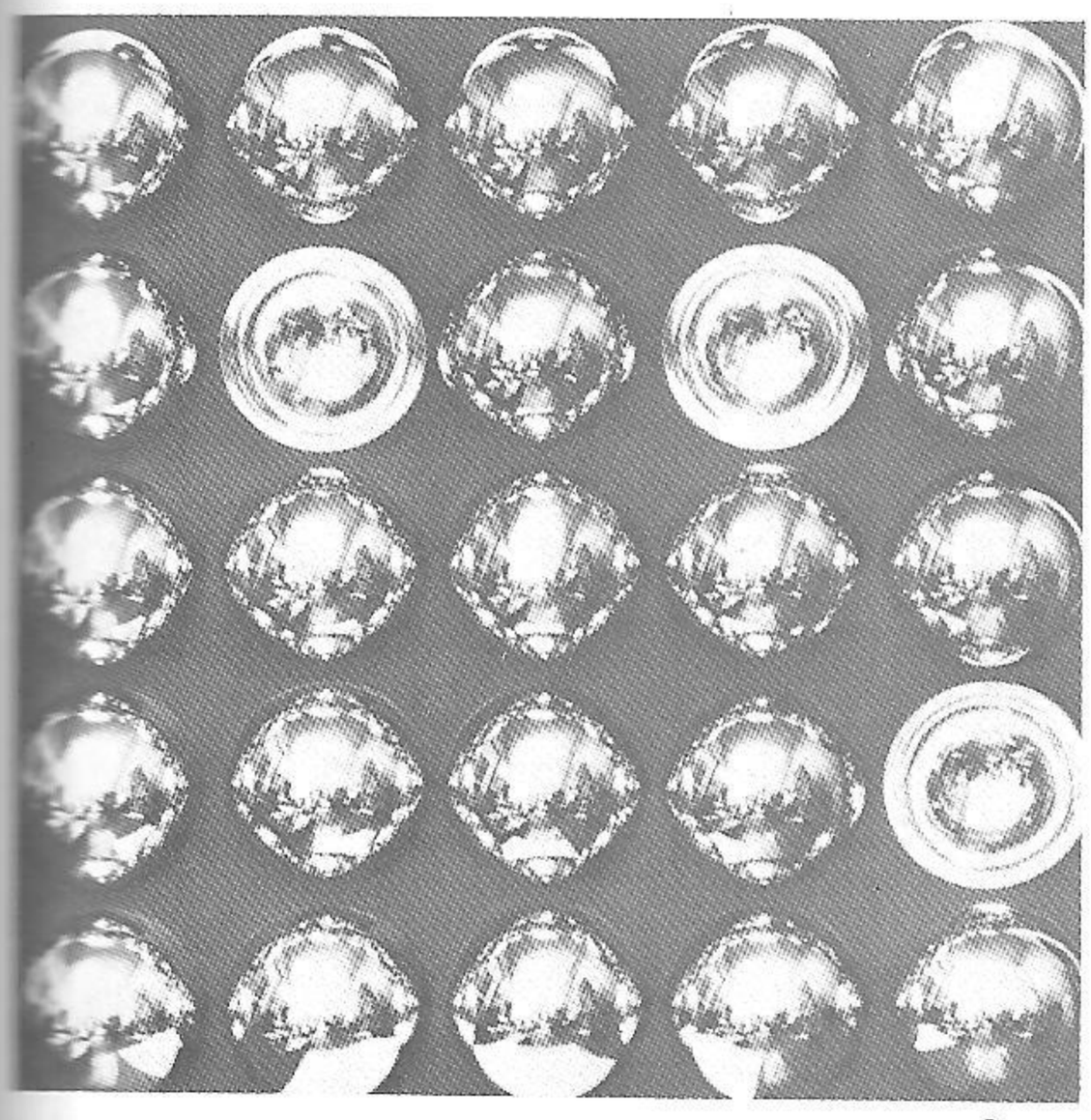


Ilustração nº 159

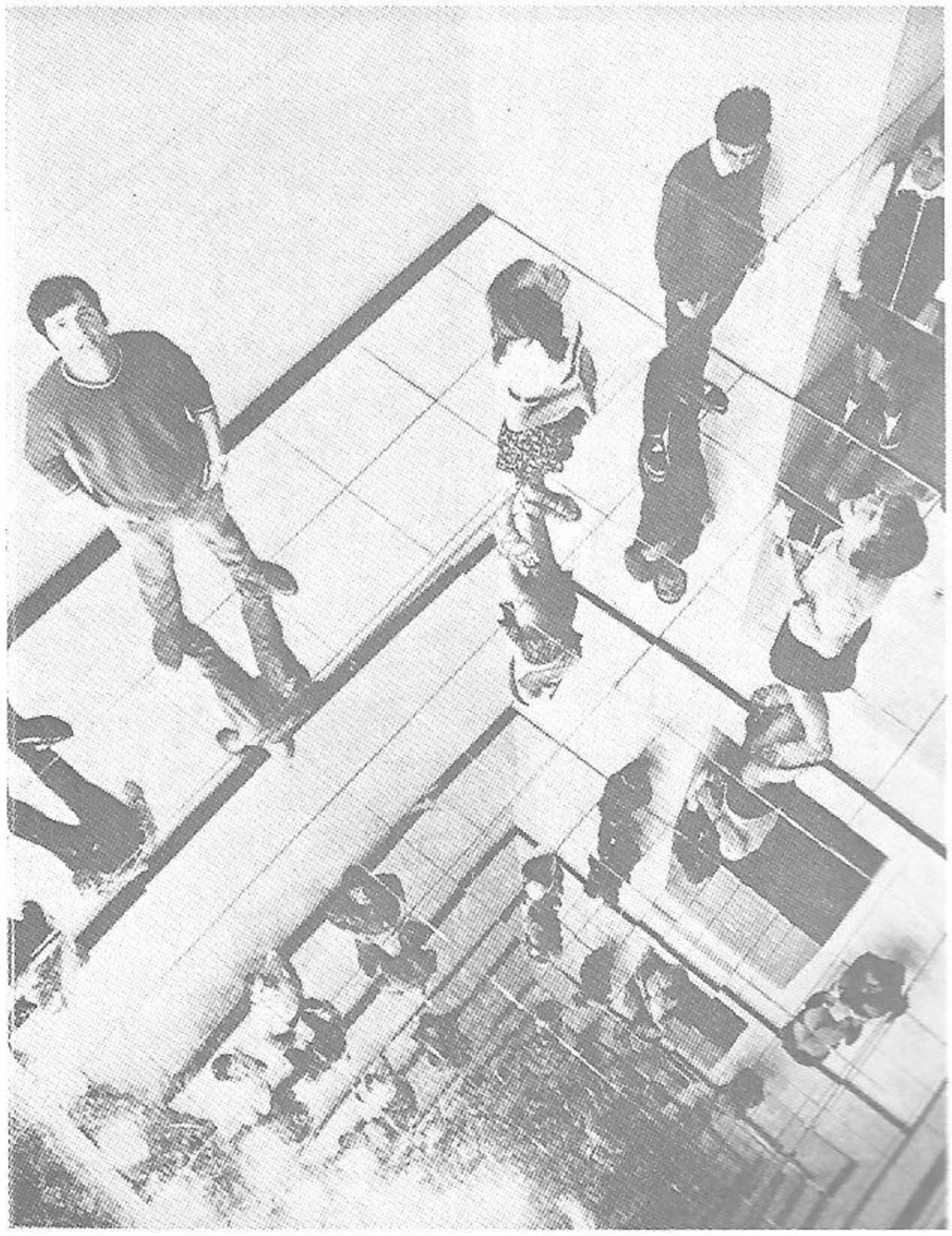
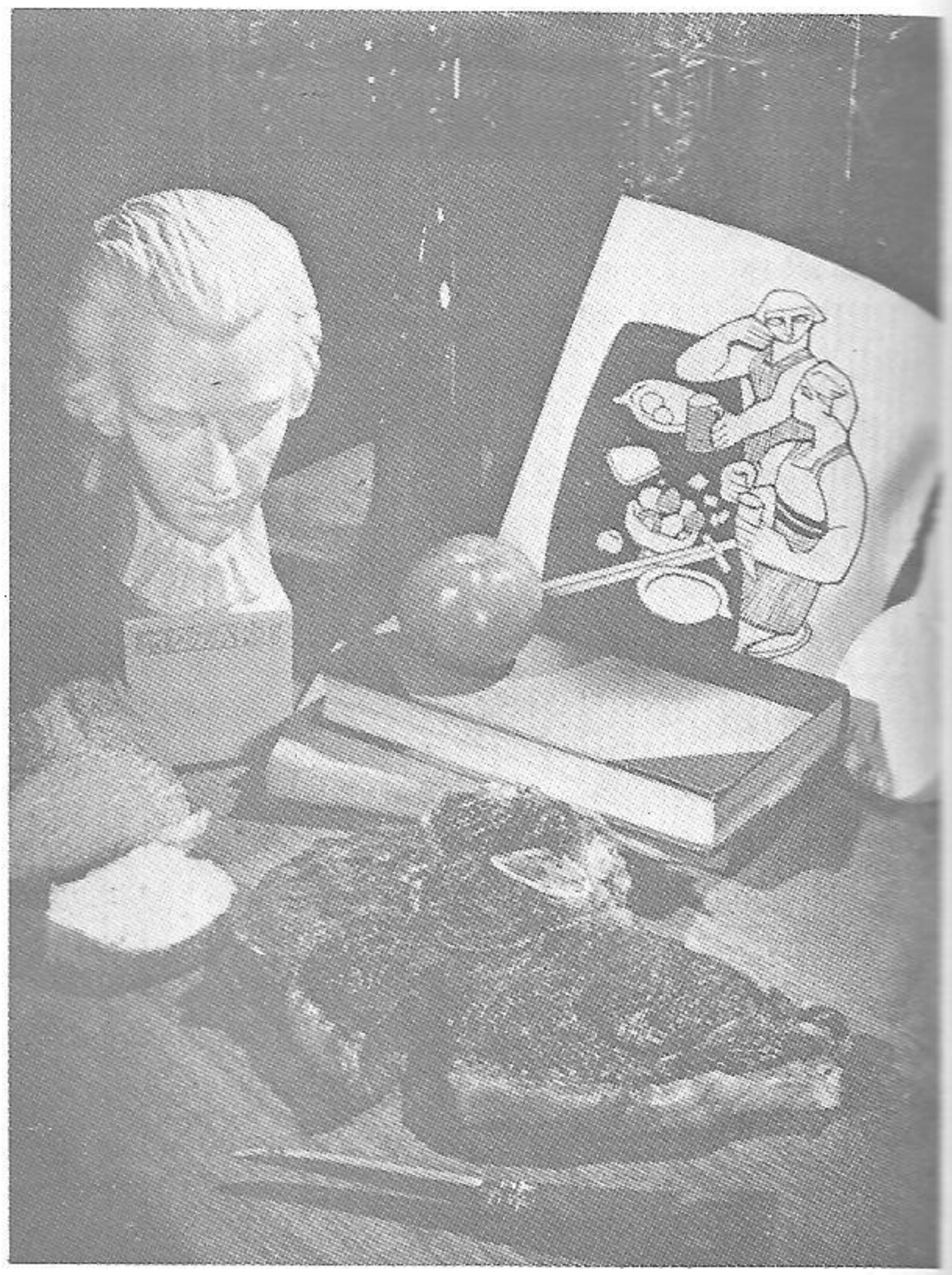


Ilustração nº 160

157 Julio Le Parc (1928), Círculo em contorção sobre trama, montagem, 1966 158 Julio Le Parc, Móbile de luz, montagem, 1968
159 Demartini, Relevo nº IV, montagem, 1969 160 Christian Meghert (1936), Espelhos, montagem, 1968

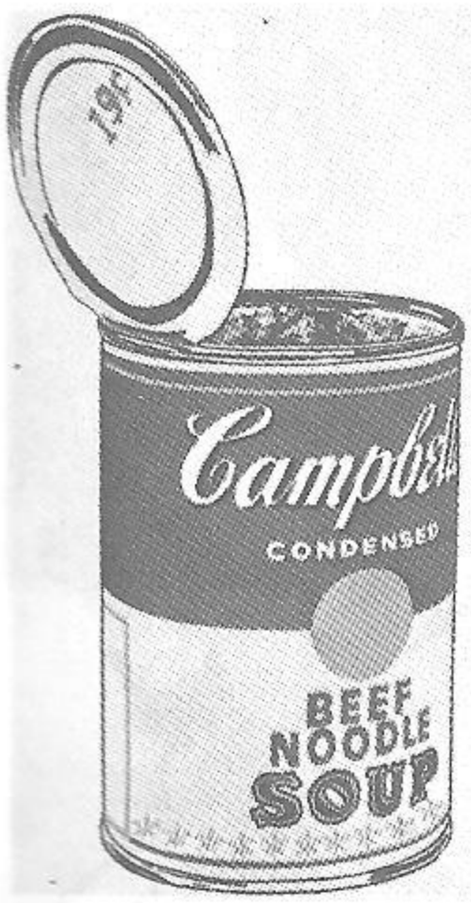
Ilustração n.º 162



Good music and fine food.... The perfect combination for a memorable evening.

Ilustração n.º 161







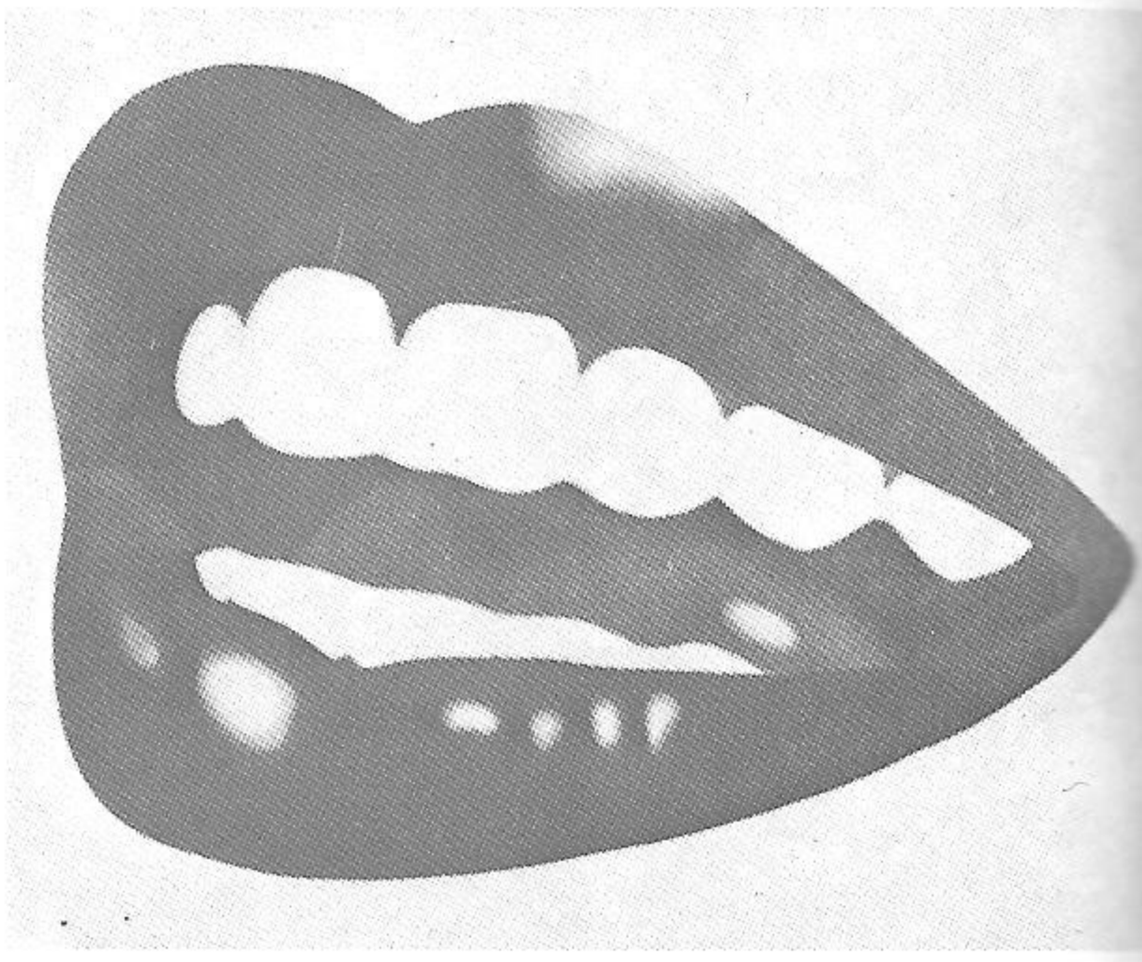


Ilustração n.º 163 Ilustração n.º 164

161 Claes Oldenburg (1929), "Floorburger", objeto, 1963 **162** Anúncio de supermercado *"Good music and fine food . . . The perfect combination for a memorable evening"* (boa música e boa comida, a combinação perfeita para uma noite memorável) **163** Andy Warhol (1930), Lata, pintura, 1966 *(preço da obra na época: US$ 900.00)*; Lata de supermercado *(lata real, preço: 20 centavos)*, fotografia **164** Tom Wesselmann (1931), Boca, pintura, 1968

Ilustração nº 165

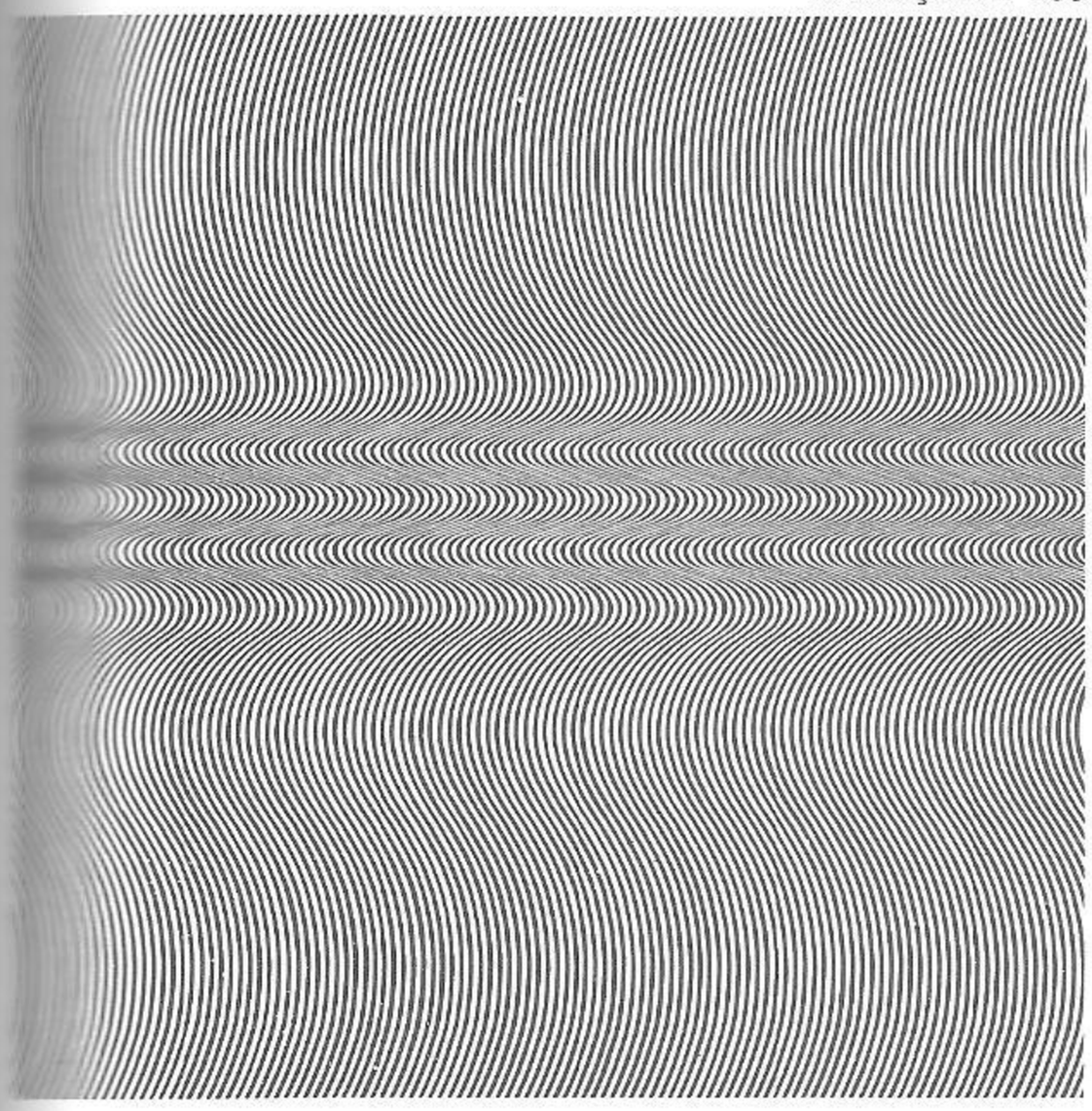
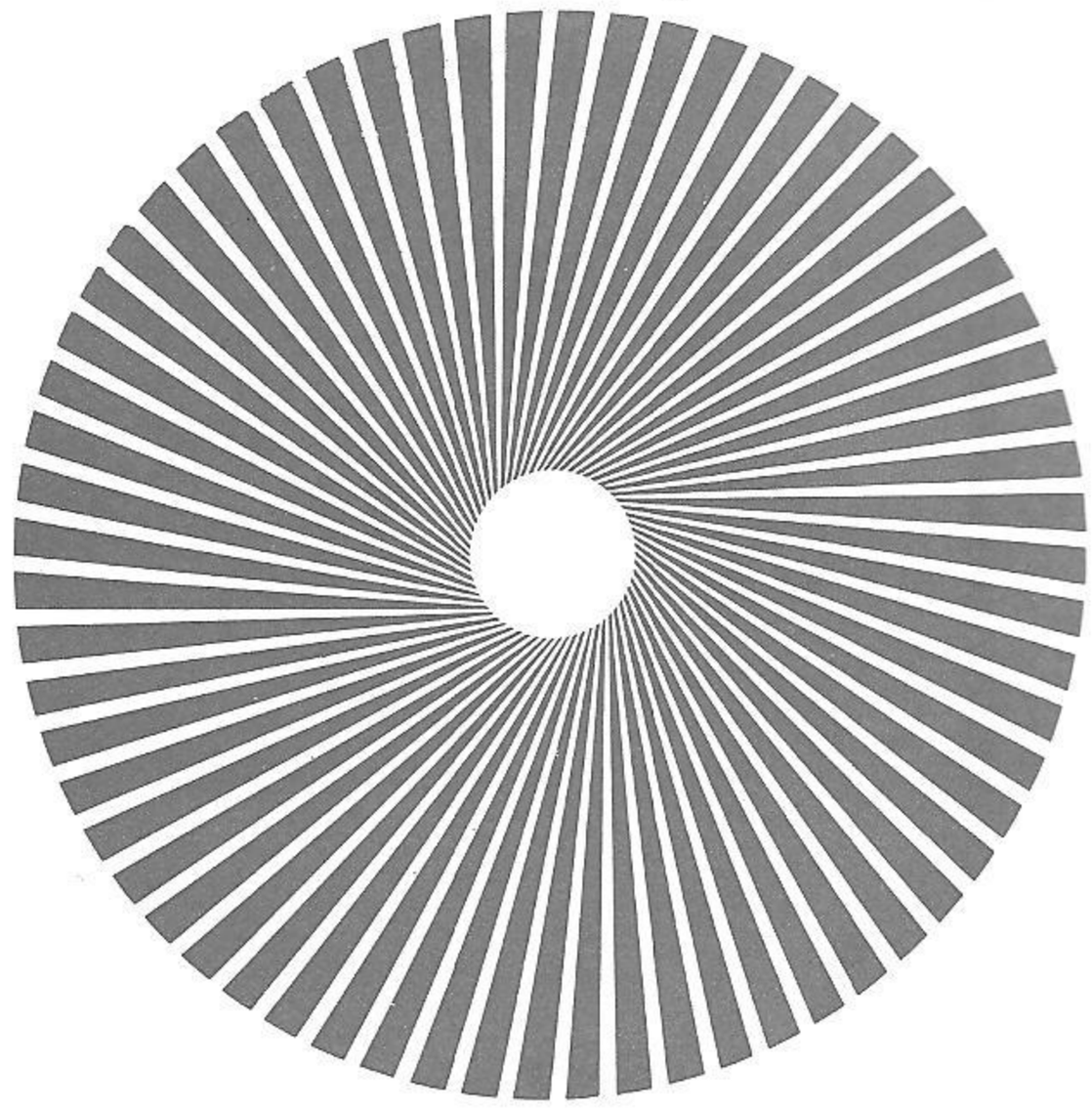


Ilustração nº 166



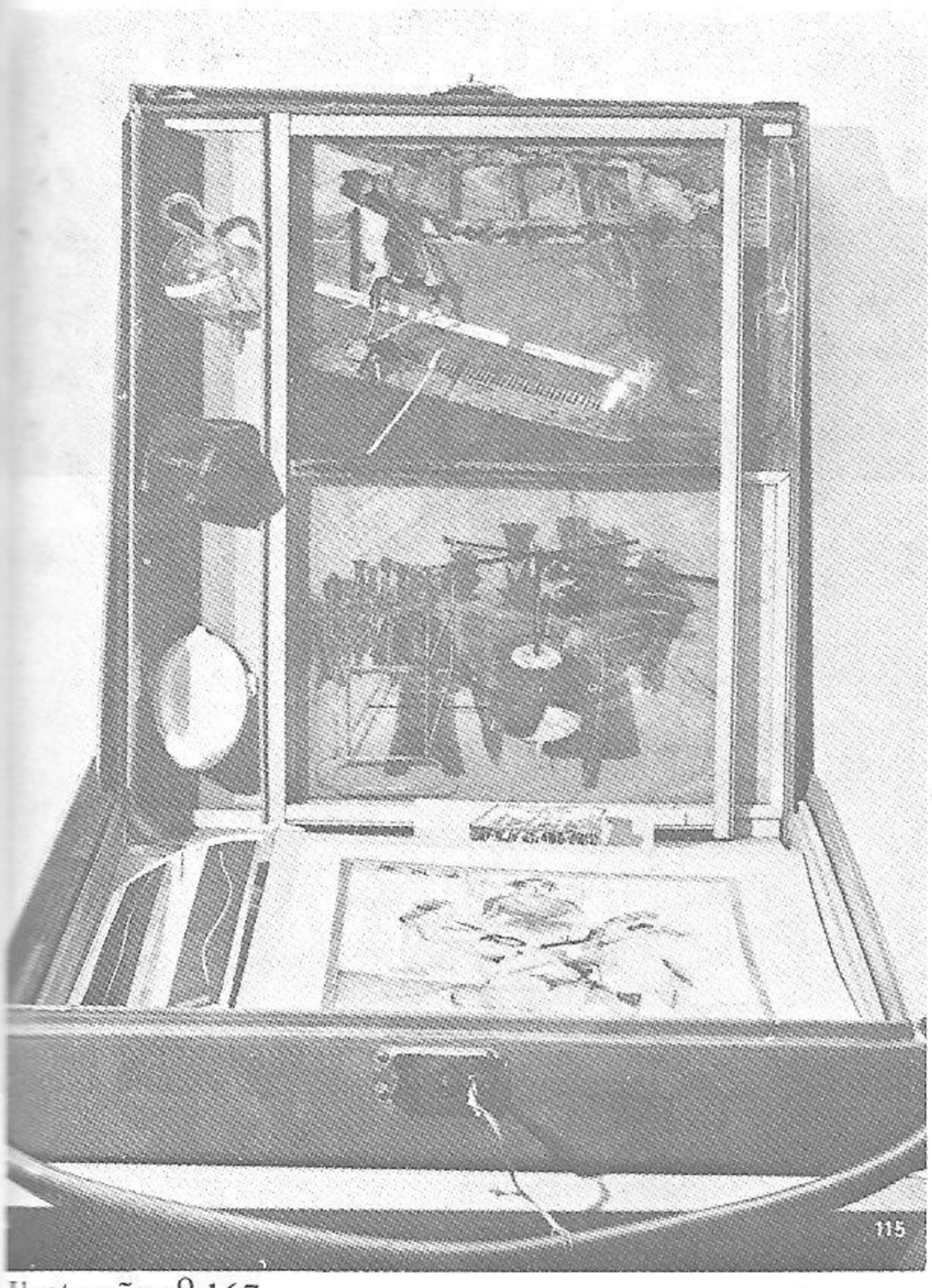


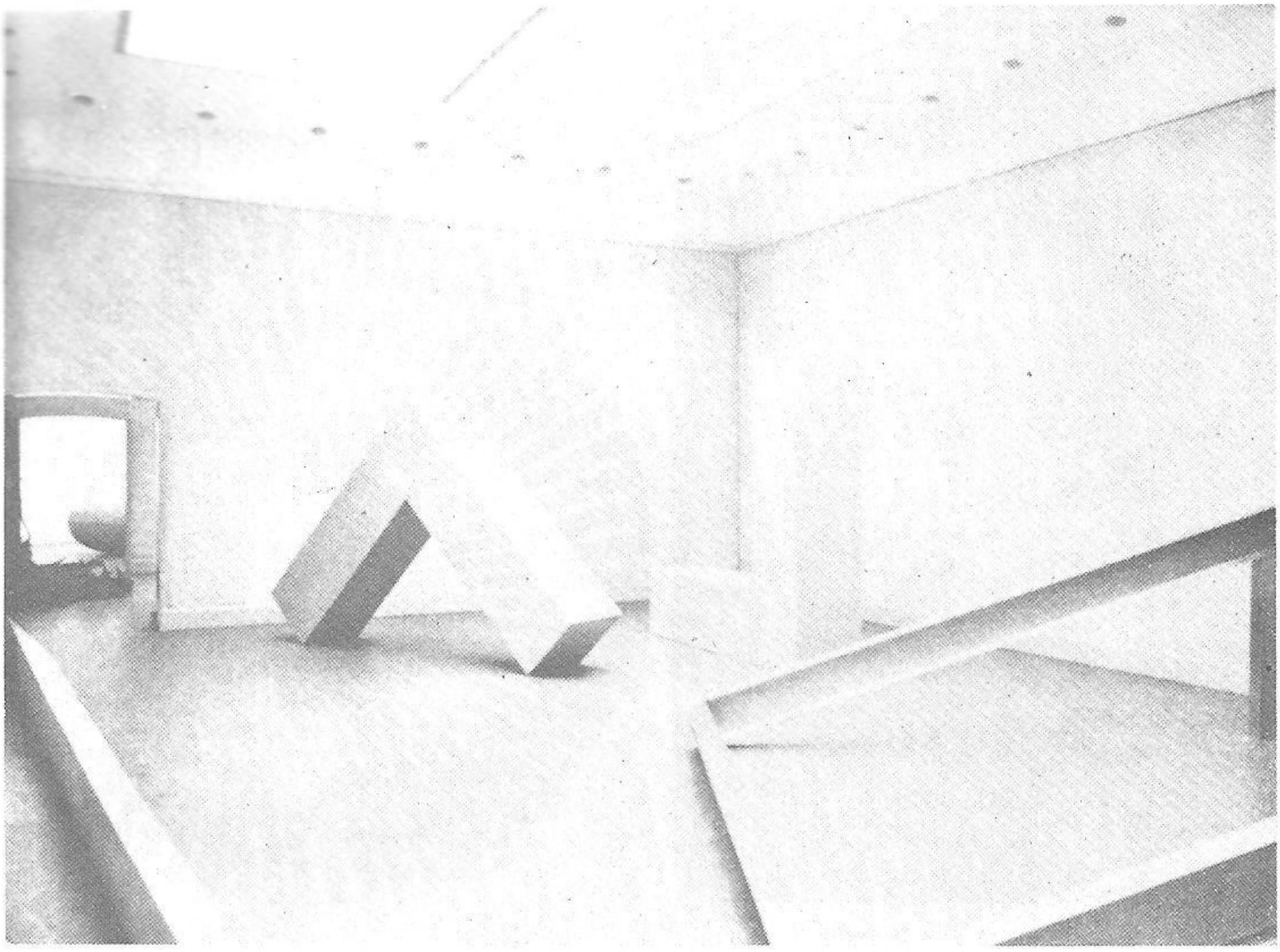
Ilustração nº 167

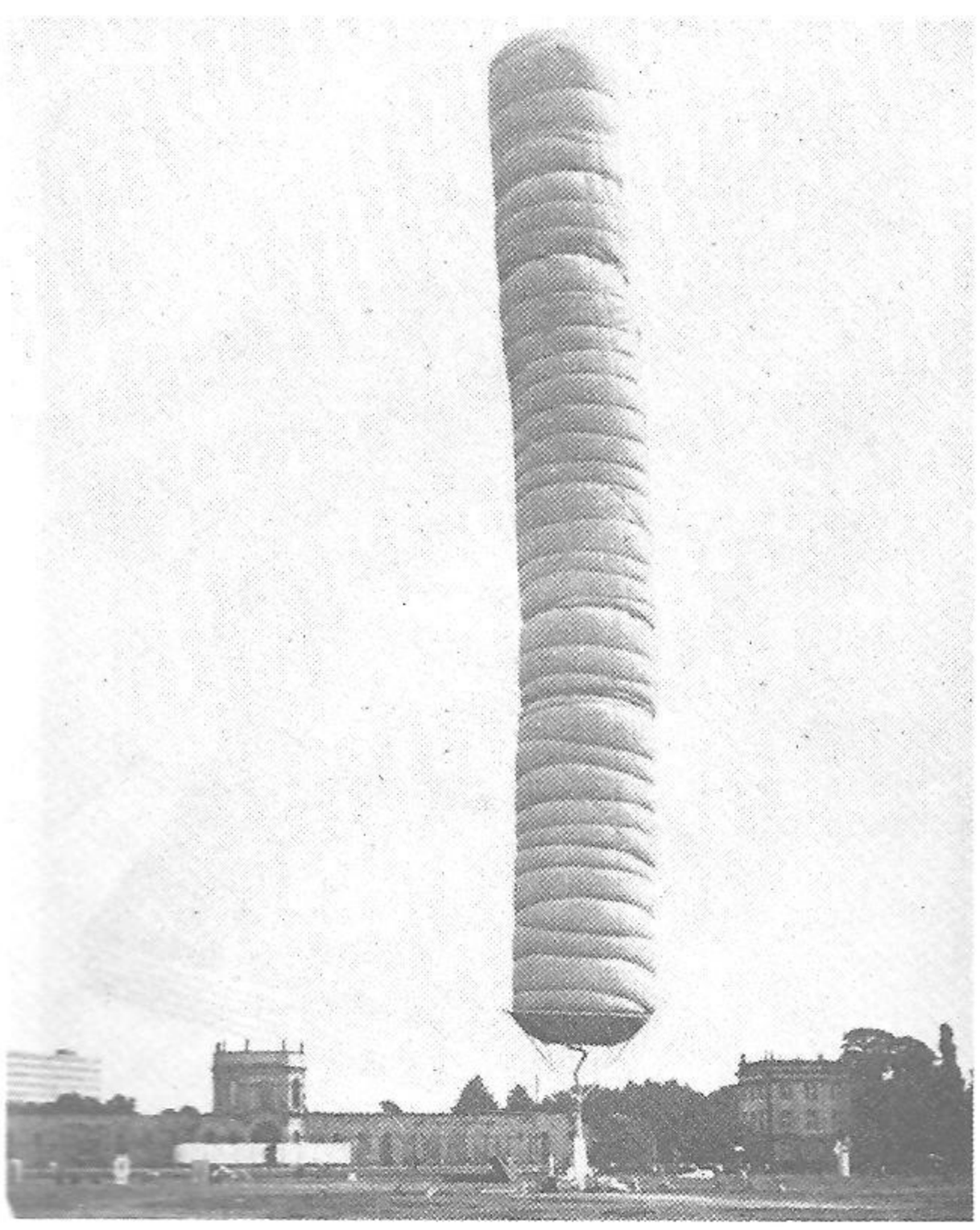


Ilustração nº 168

165 Bridget Riley (1931), Correntes, pintura, 1969 166 Wolfgang Ludwig, Disco, pintura, 1969 167 Marcel Duchamp (1887-1968), Maleta, objeto, 1917 168 Lucas Samaras (1936), Maleta, objeto, 1967

Ilustração nº 169





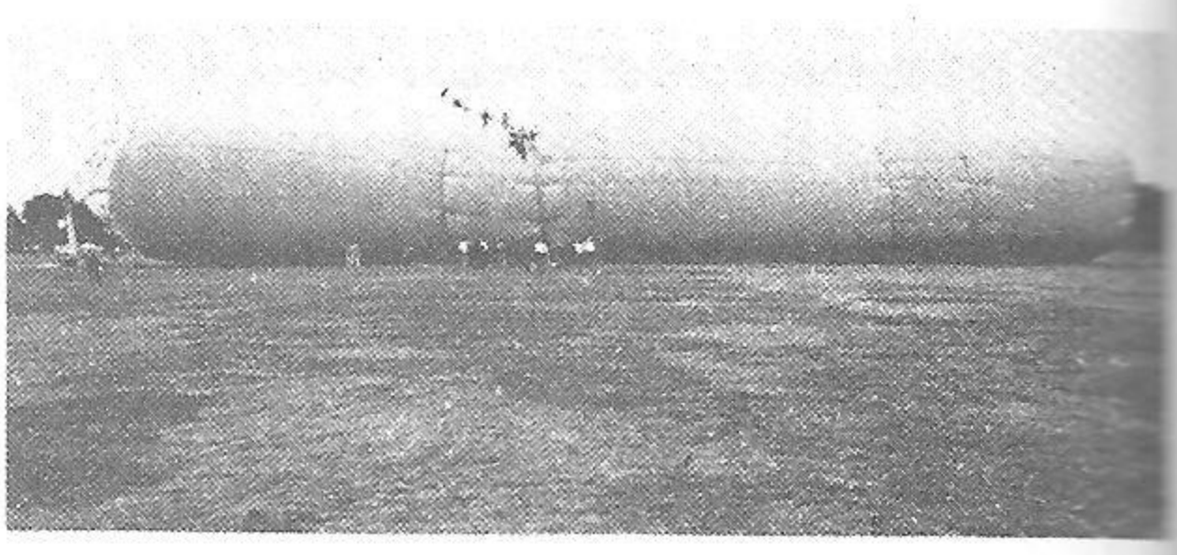




Ilustração nº 170

169 Robert Morris (1931), Sem título, montagem, 1968 170 Christo (1935) Pacote cúbico, objeto, balão de 85 x 10 m de polietileno e cabos de aço, 1967/8

Ilustração nº 171

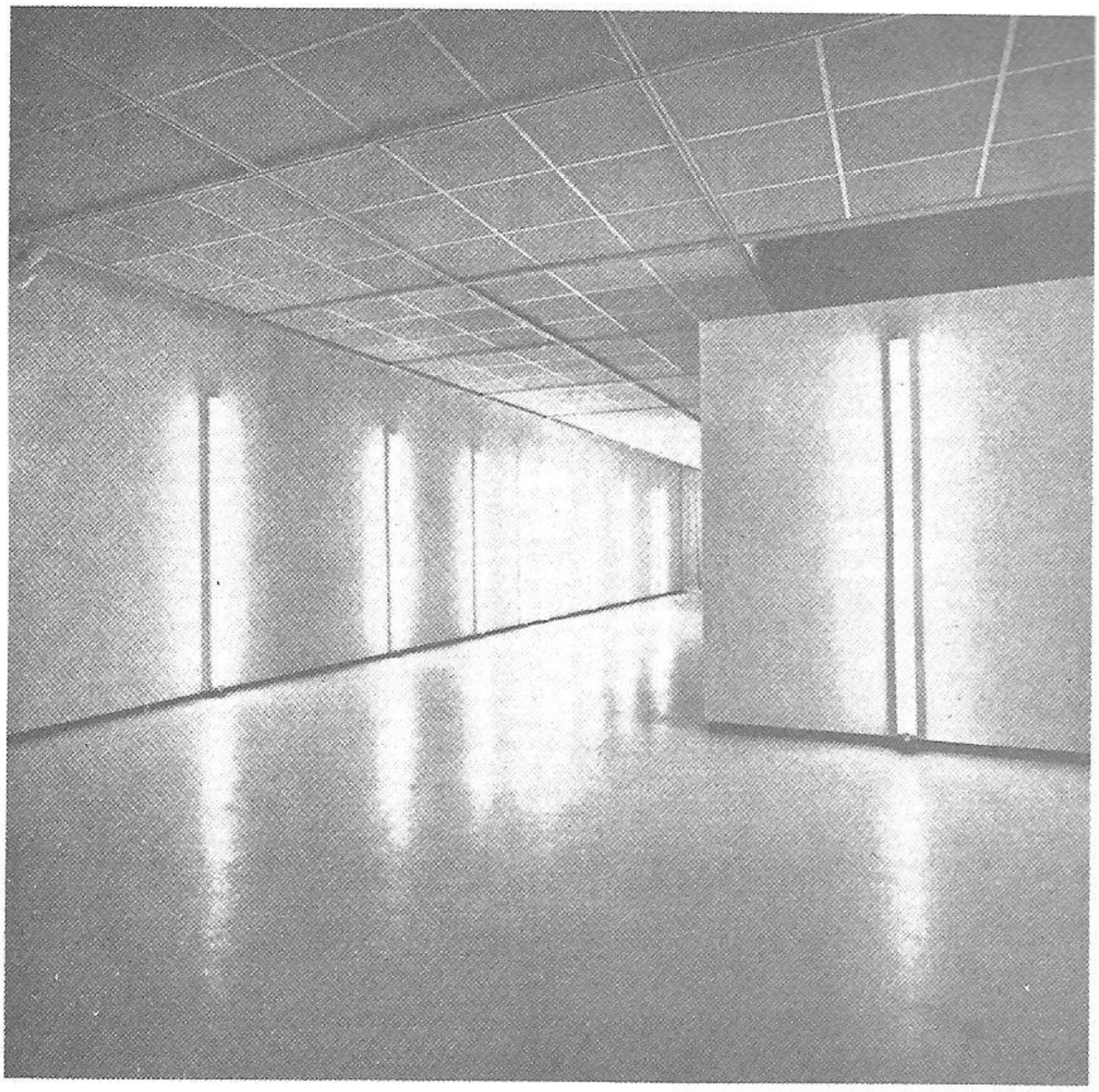
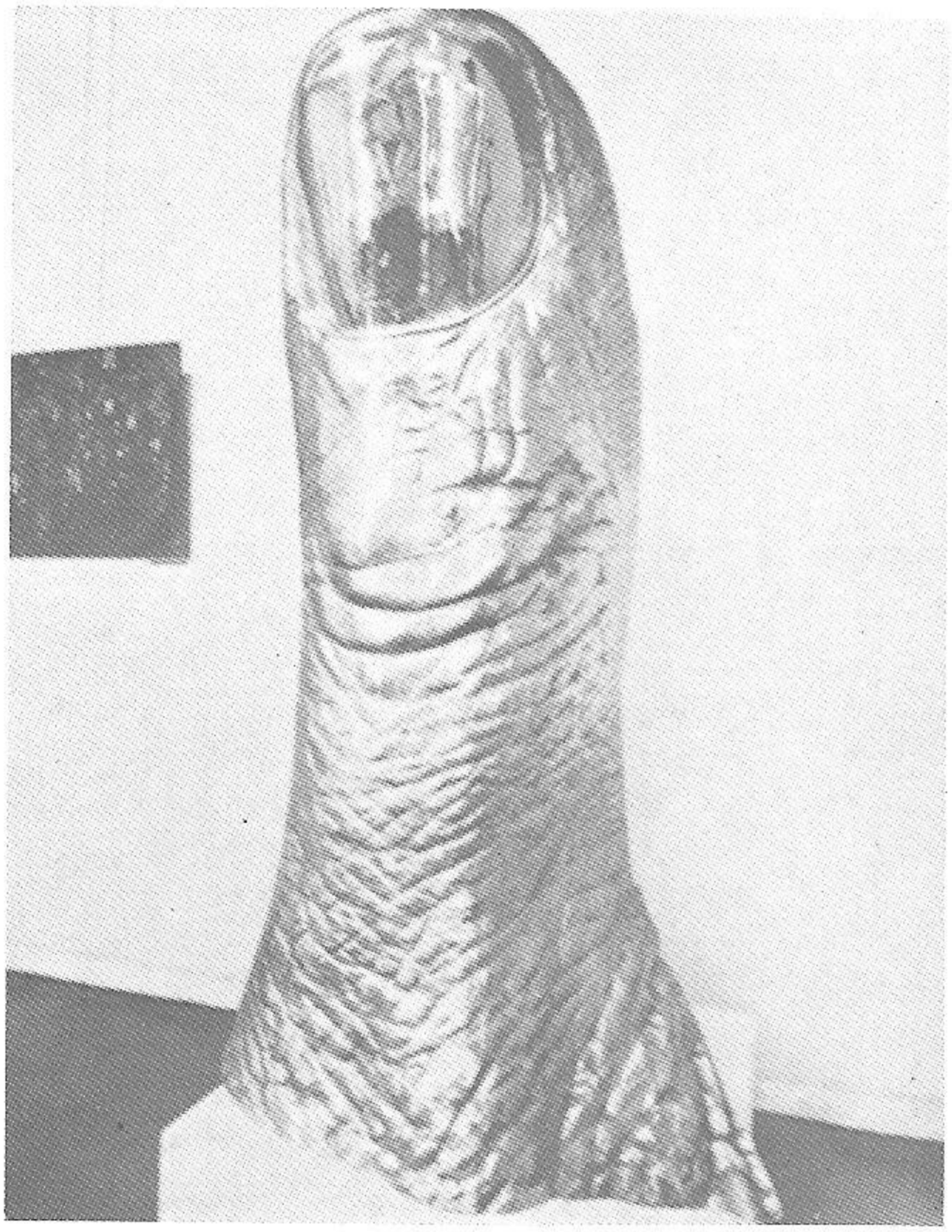


Ilustração nº 172



171 Dan Flavin (1933), Instalação, montagem, 1968 172 Baldaccini César (1921), Polegar, escultura, 1968

Ilustração nº 173

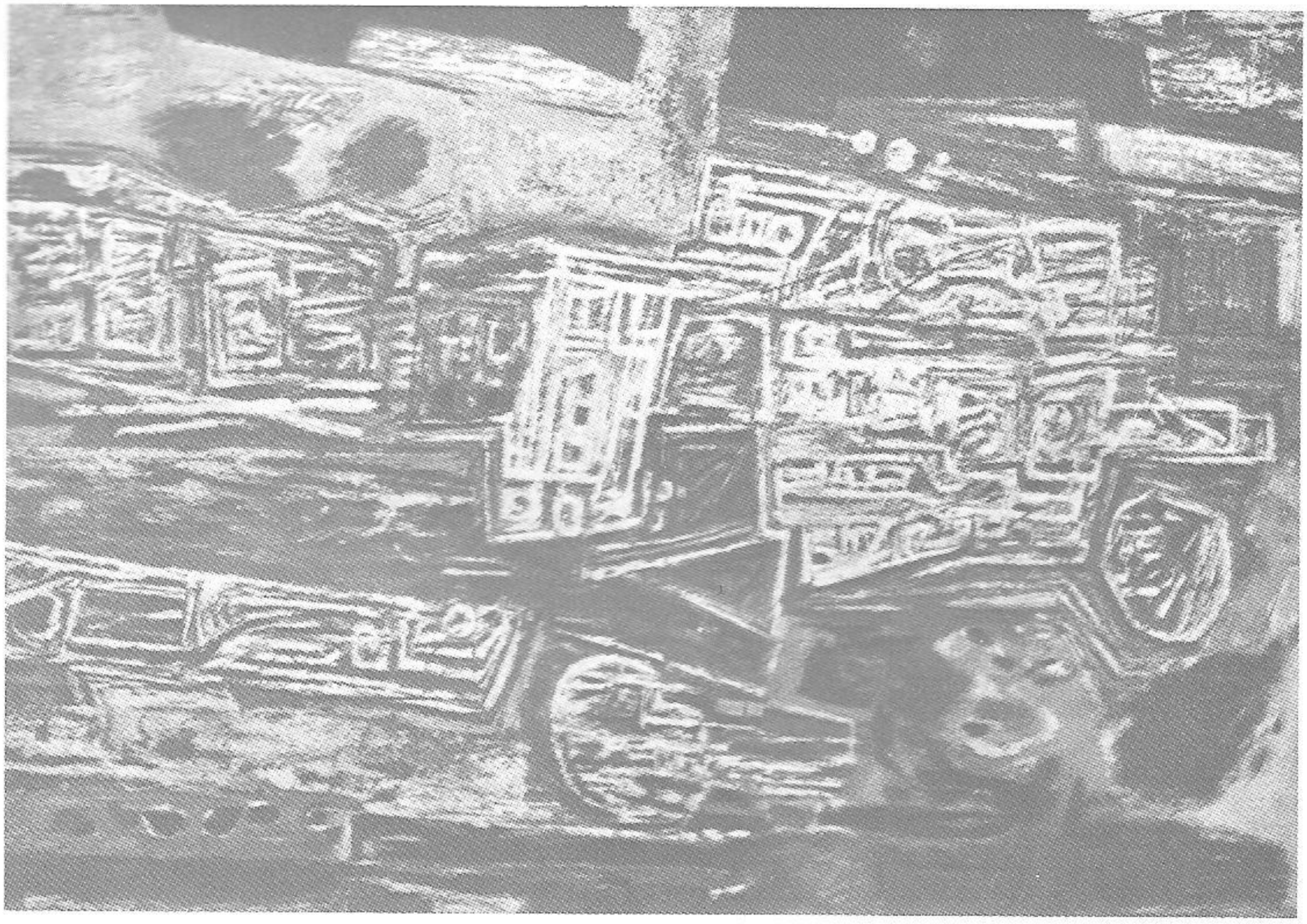
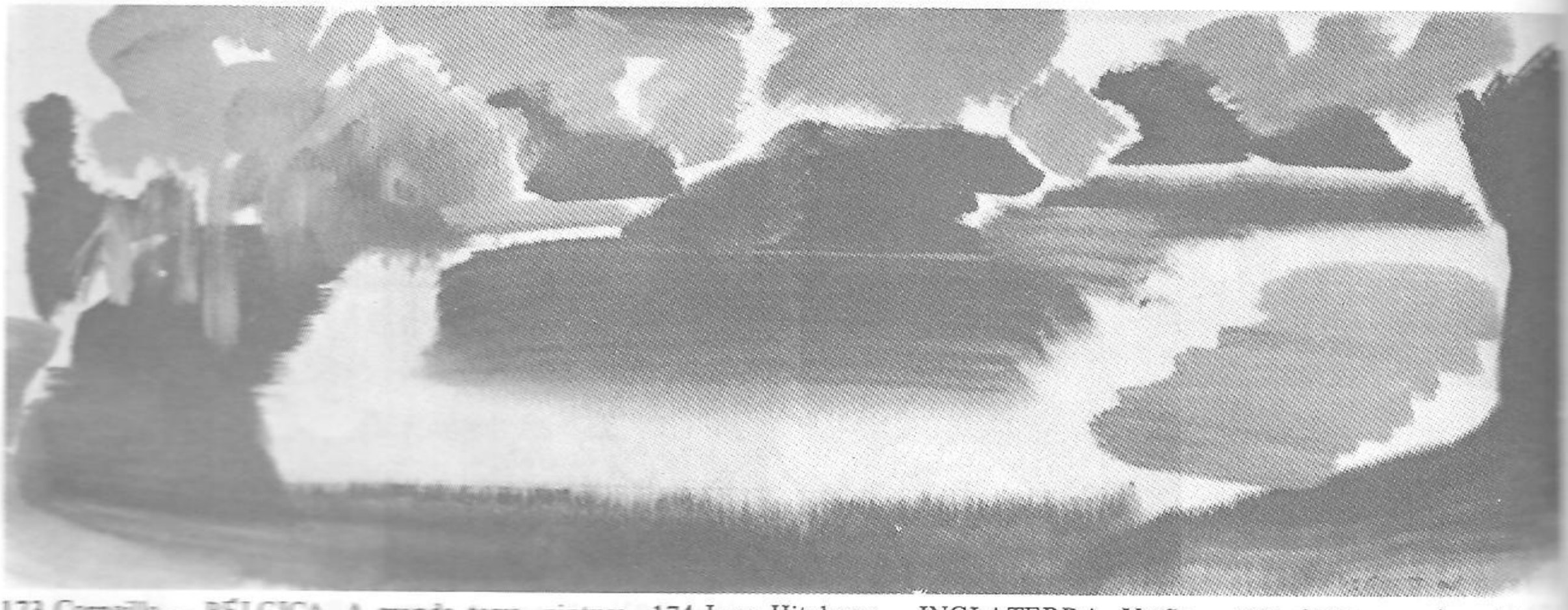


Ilustração nº 174



173 Corneille – BÉLGICA, A grande terra, pintura 174 Ivon Hitchens – INGLATERRA, Verão – entardecer amarelo, pintura

Ilustração nº 175

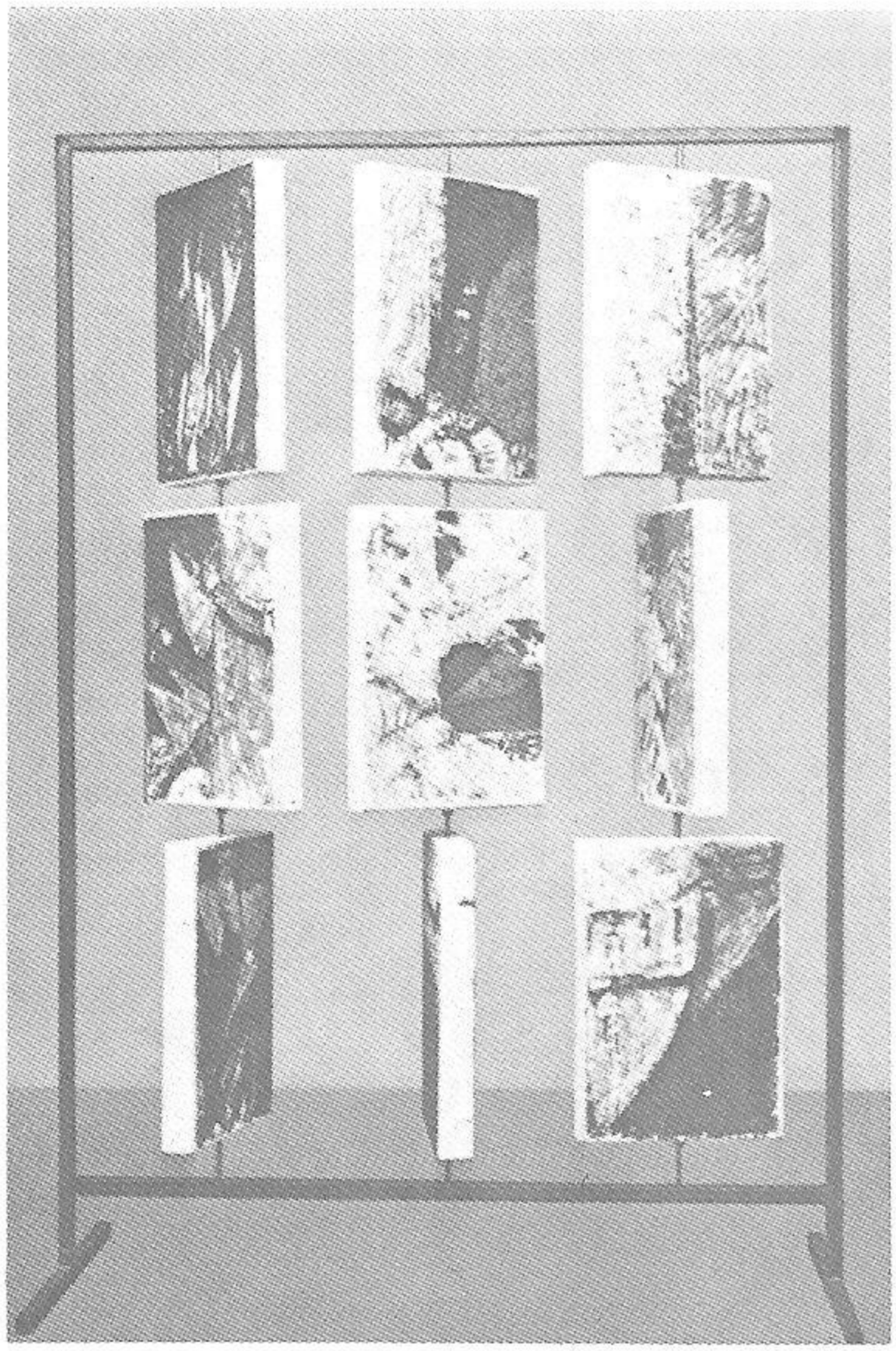
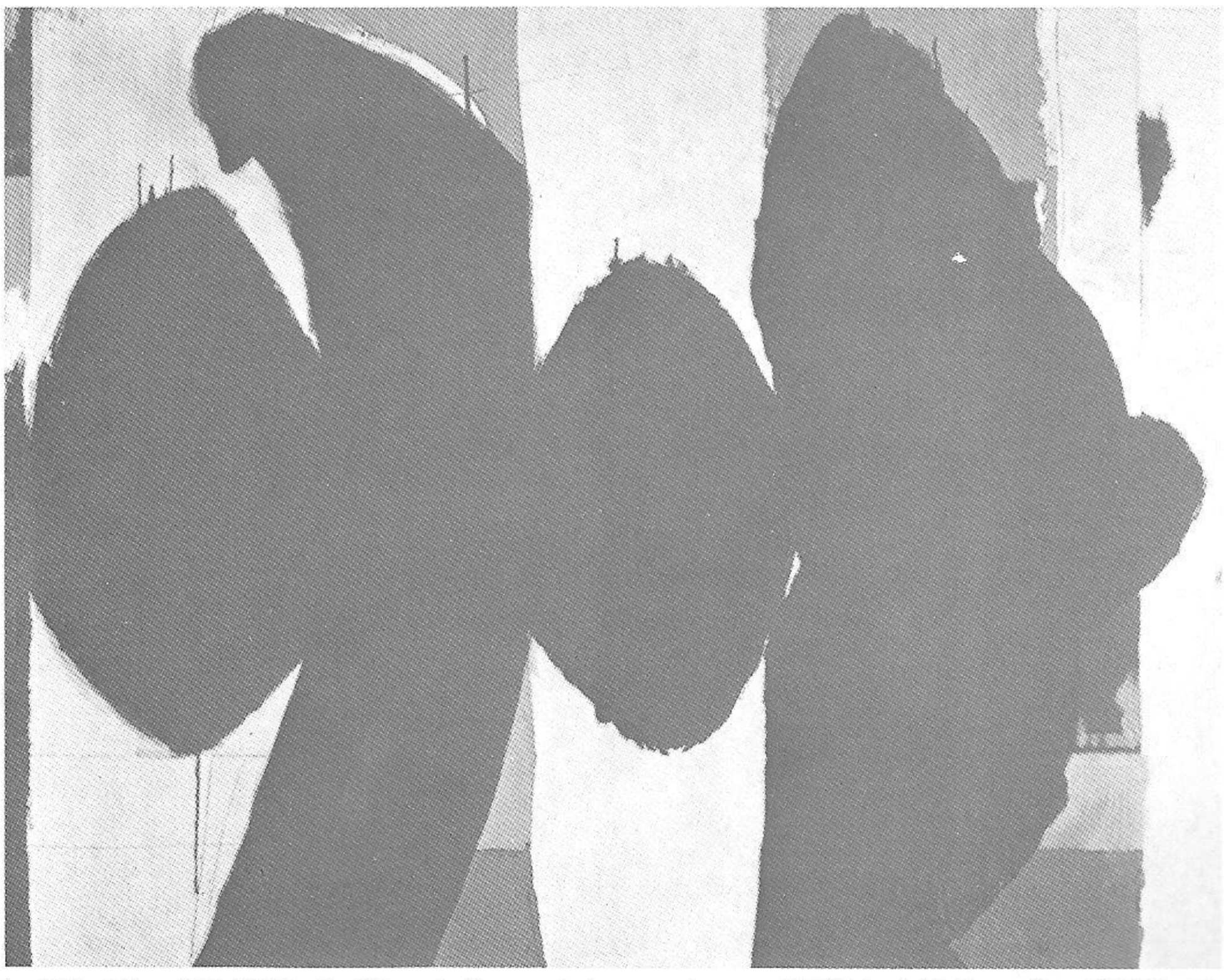


Ilustração nº 176



175 Aleksander Kobzdej – POLÔNIA, Os filhos de Janus, pintura-montagem 176 Robert Motherwell - EE.UU., Elegia, pintura

Ilustração nº 177

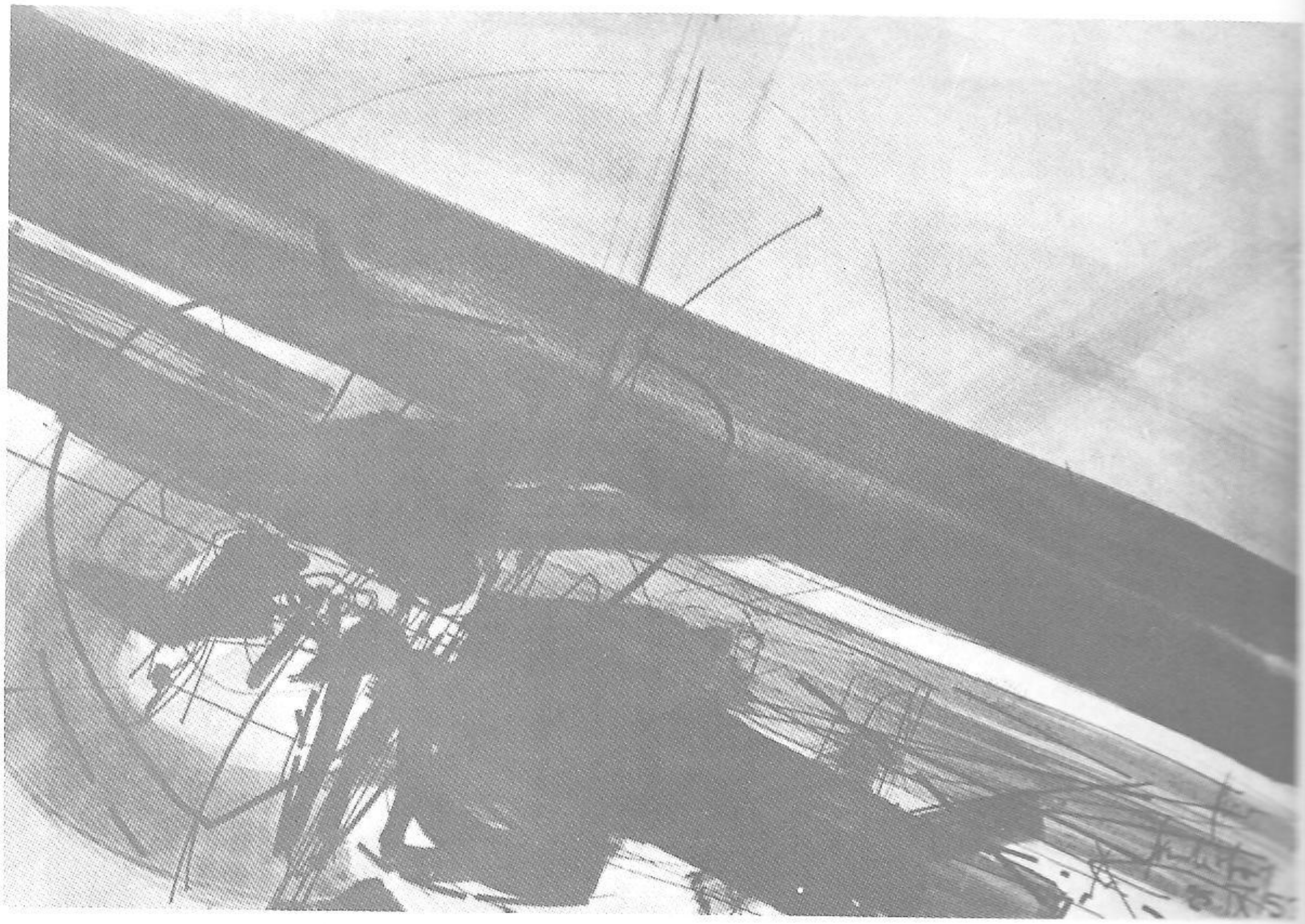
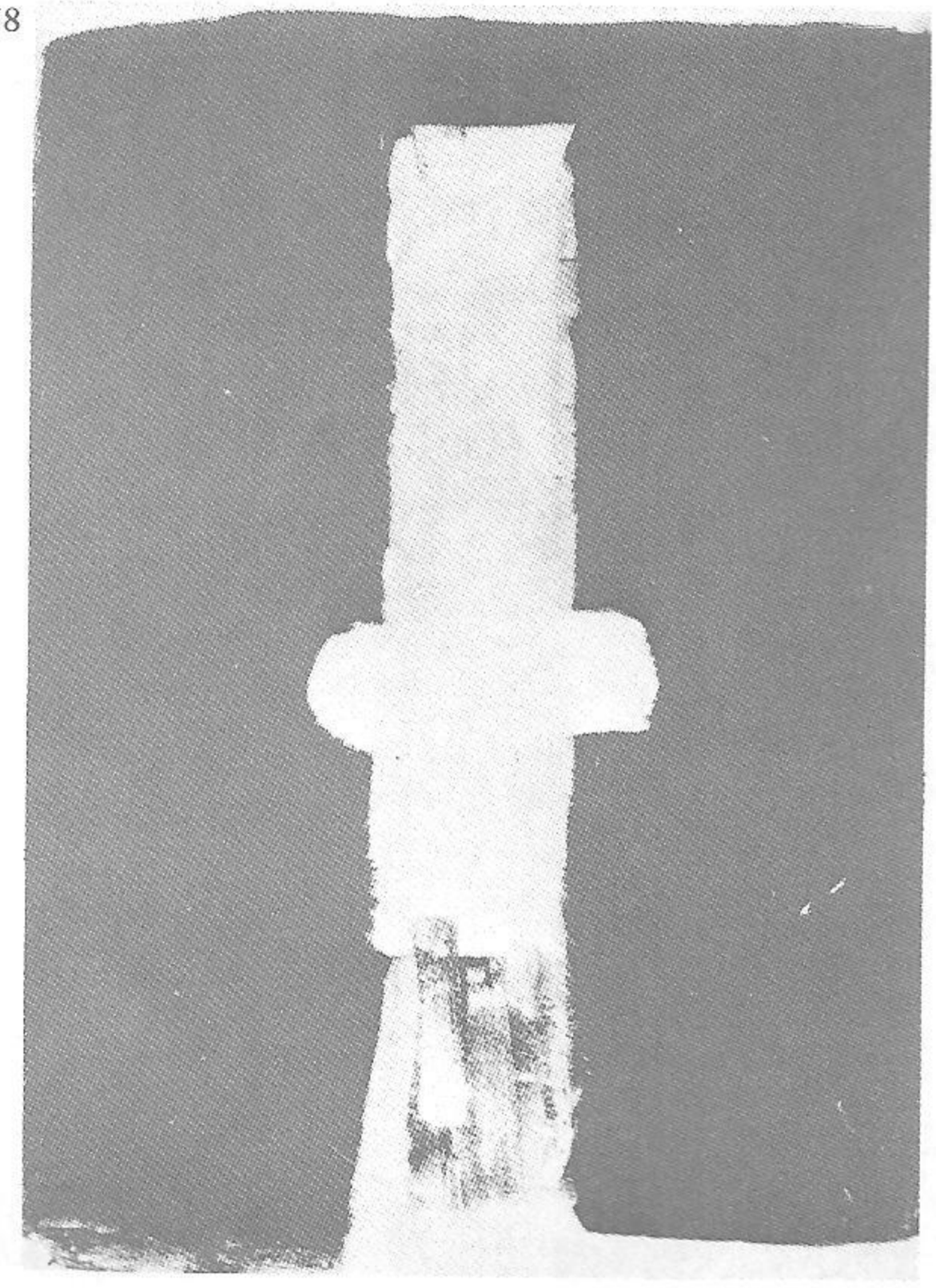


Ilustração nº 178



177 K. R. H. Sonderborg – ALEMANHA, Mais rápido que o som, pintura 178 Kumi Sugai – JAPÃO, A porta do diabo, pintura

Ilustração nº 179

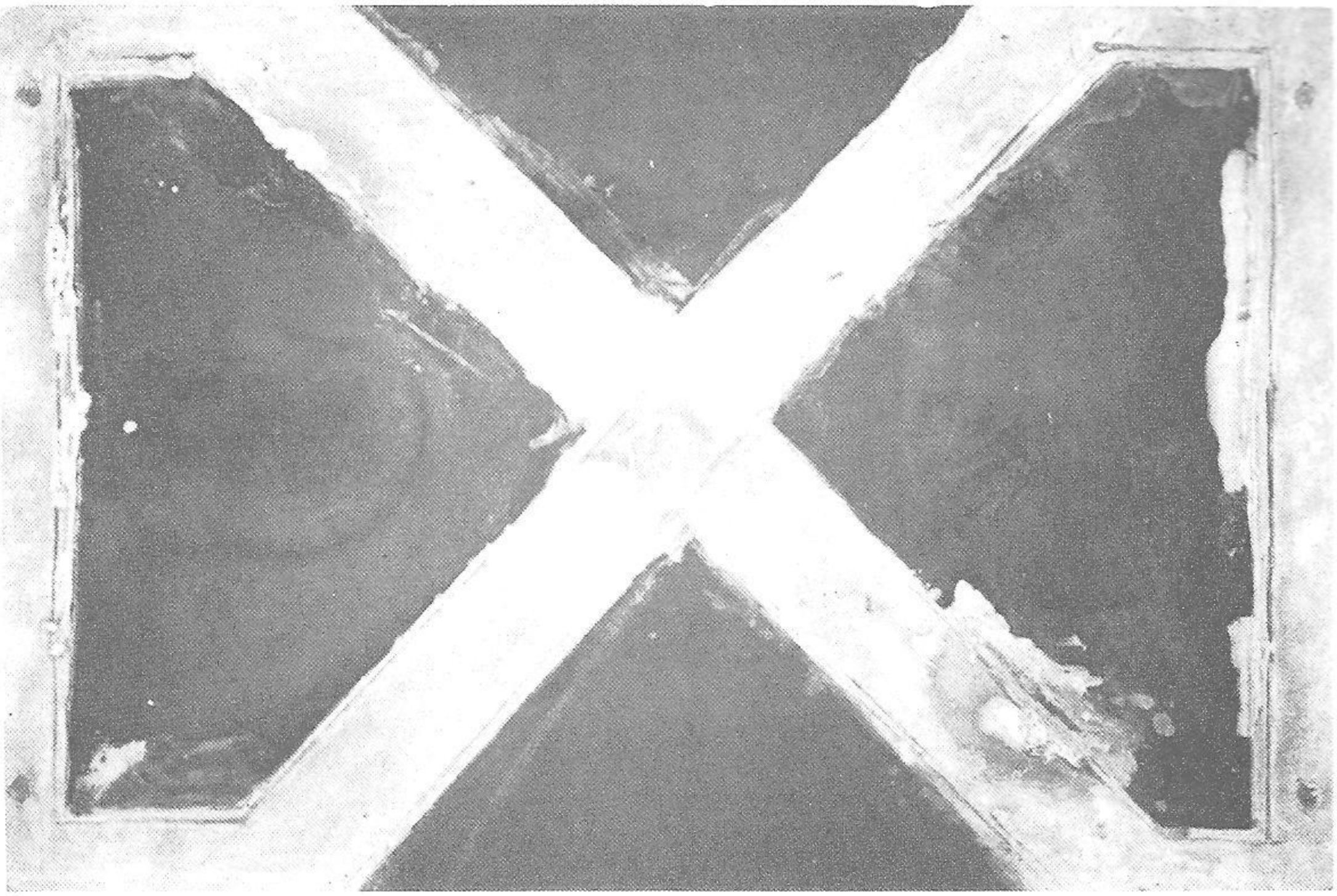
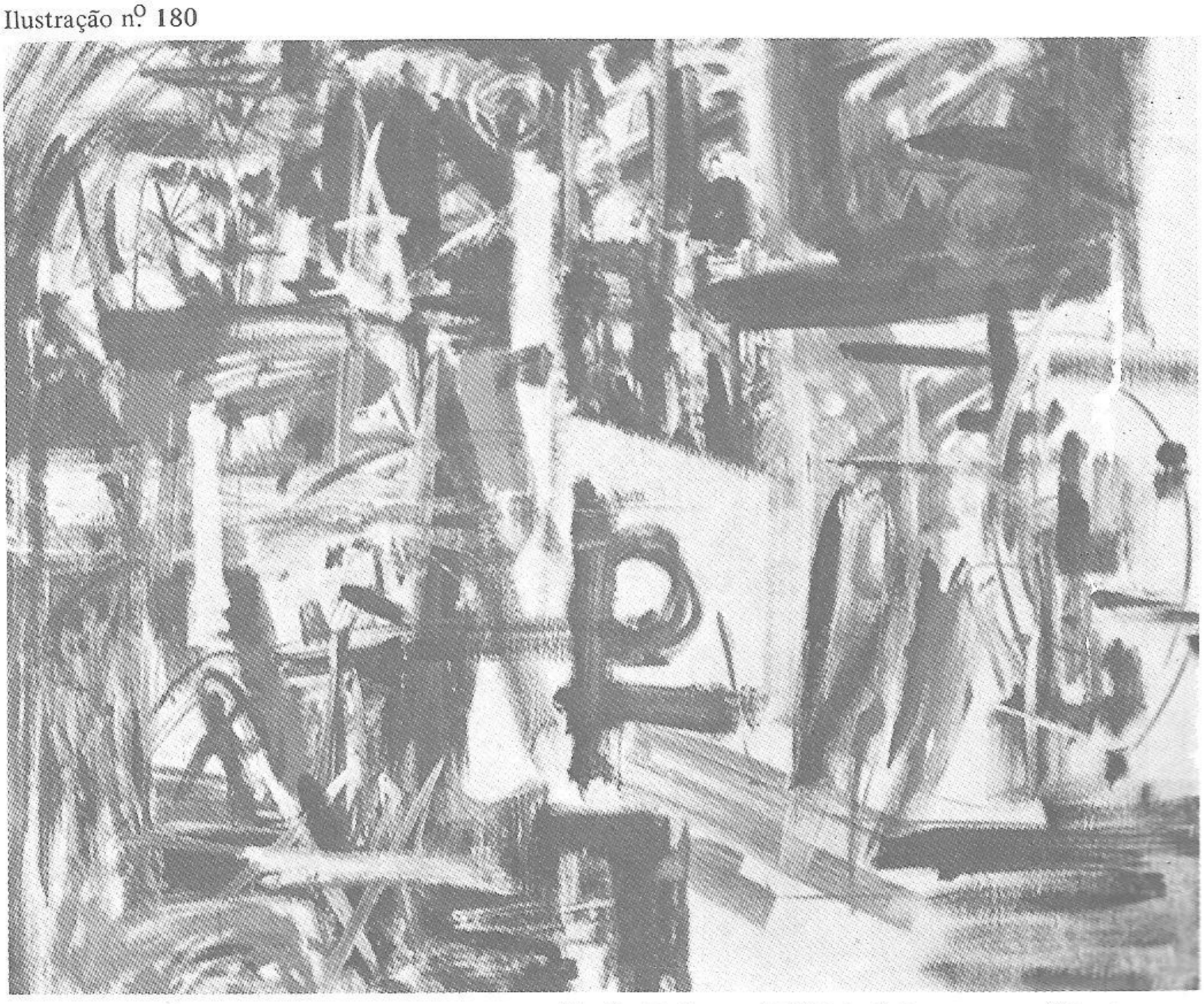


Ilustração nº 180



179 Antonio Tapies – ESPANHA, O grande xis, pintura 180 Emilio Vedova – ITÁLIA, Ciclo protesto nº 2, pintura

Ilustração nº 181

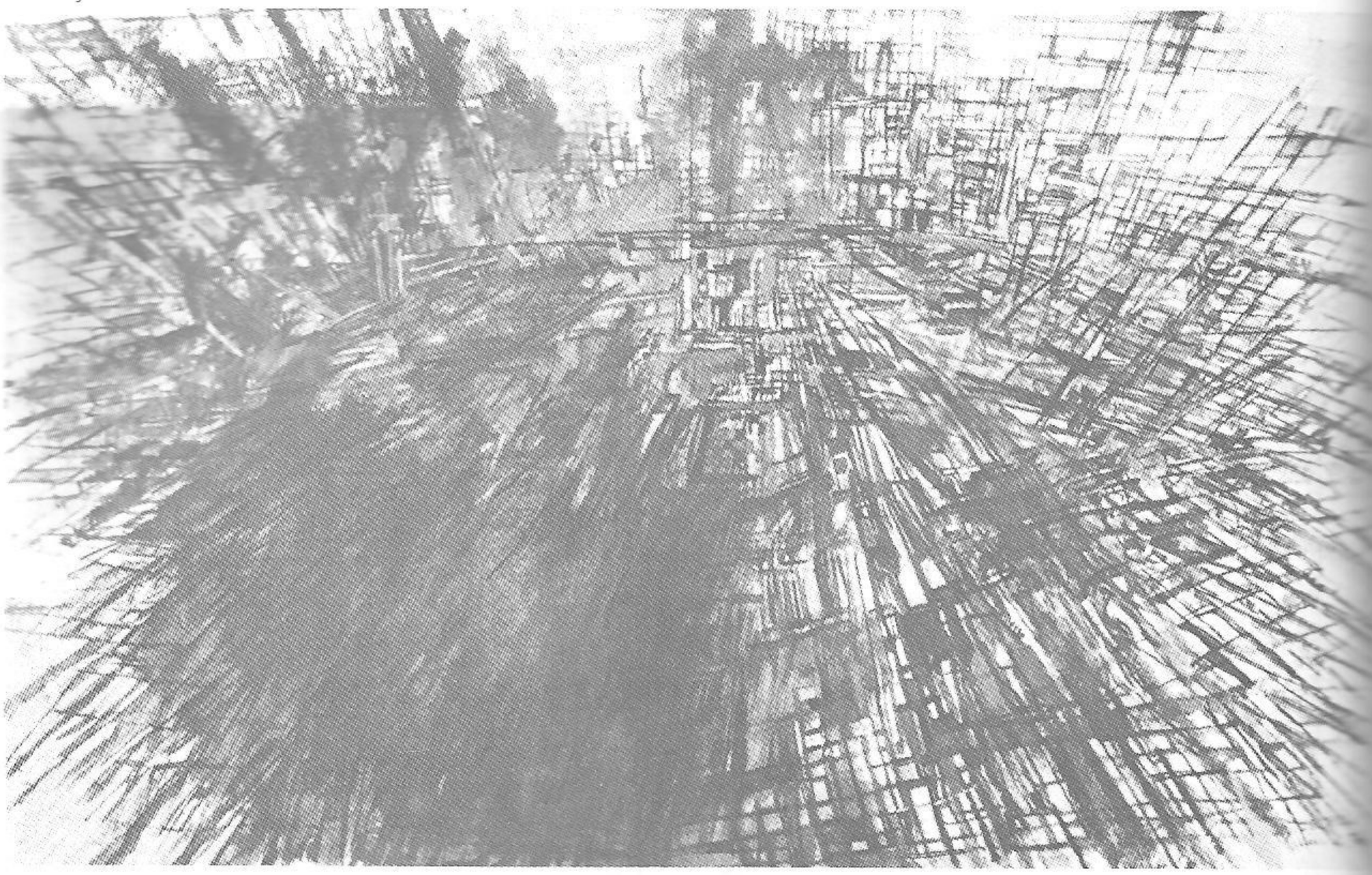
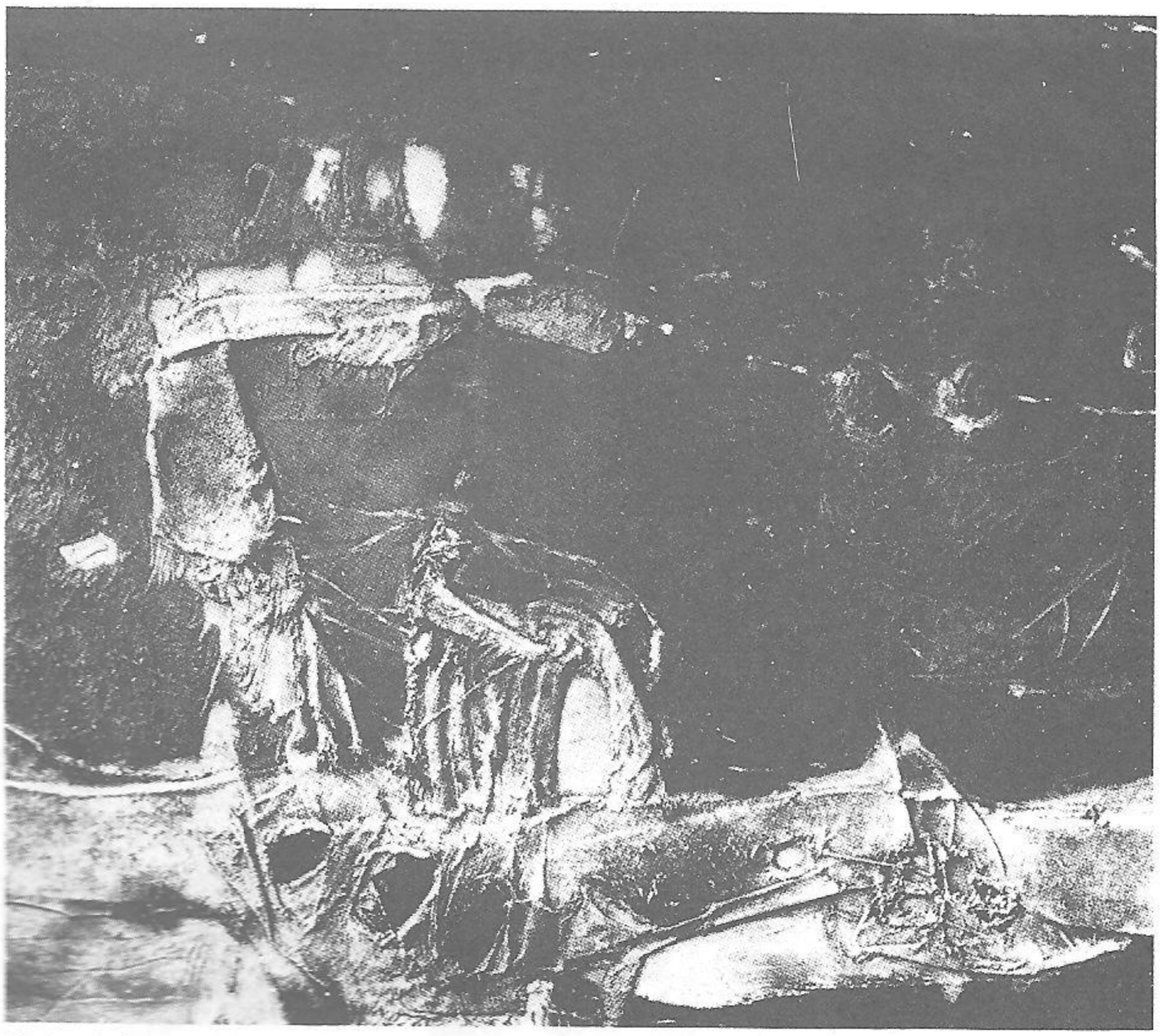


Ilustração nº 182



181 Maria Helena Vieira da Silva – PORTUGAL, Noite e dia, pintura 182 Jaap Wagemaker – HOLANDA, África, pintura-colagem

Ilustração nº 183

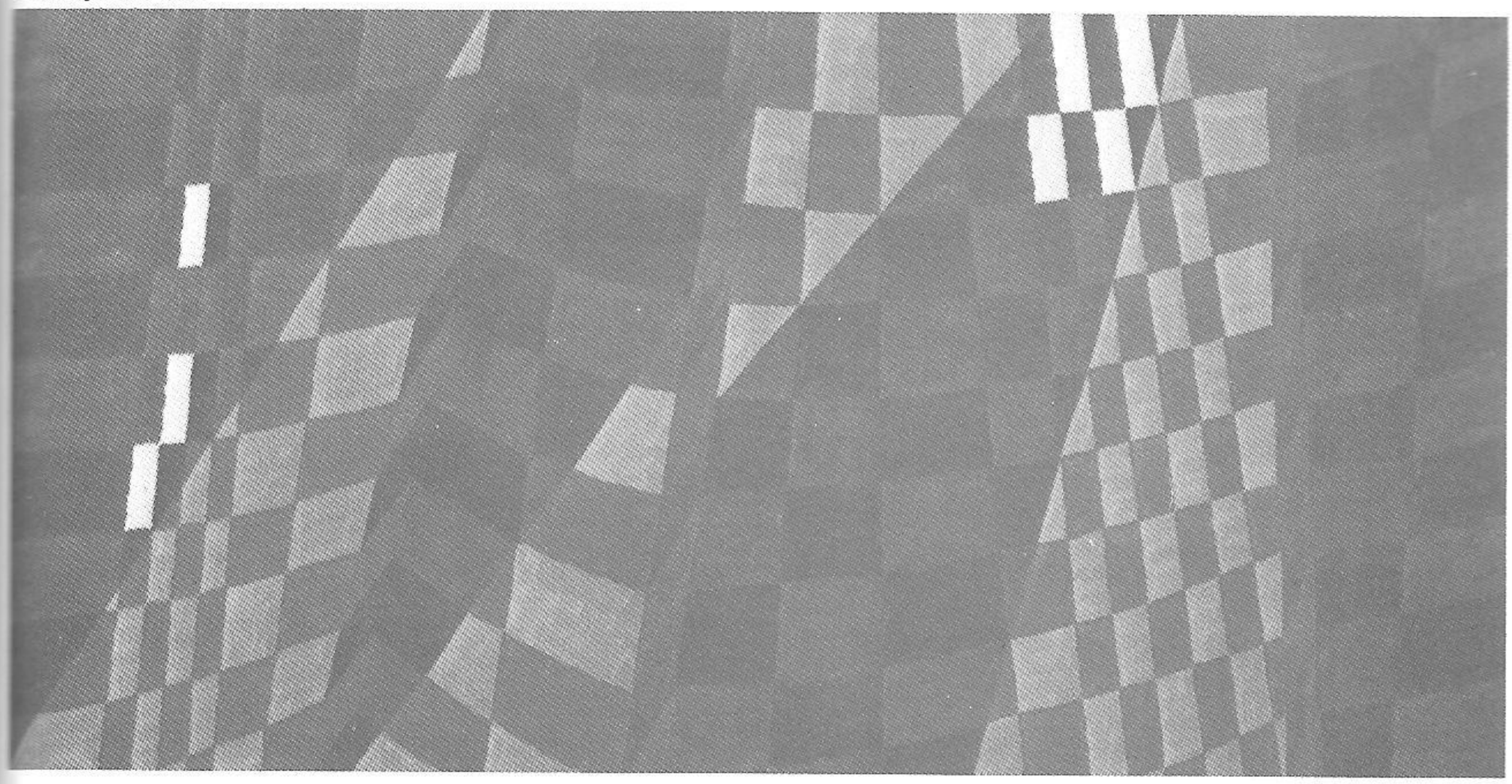
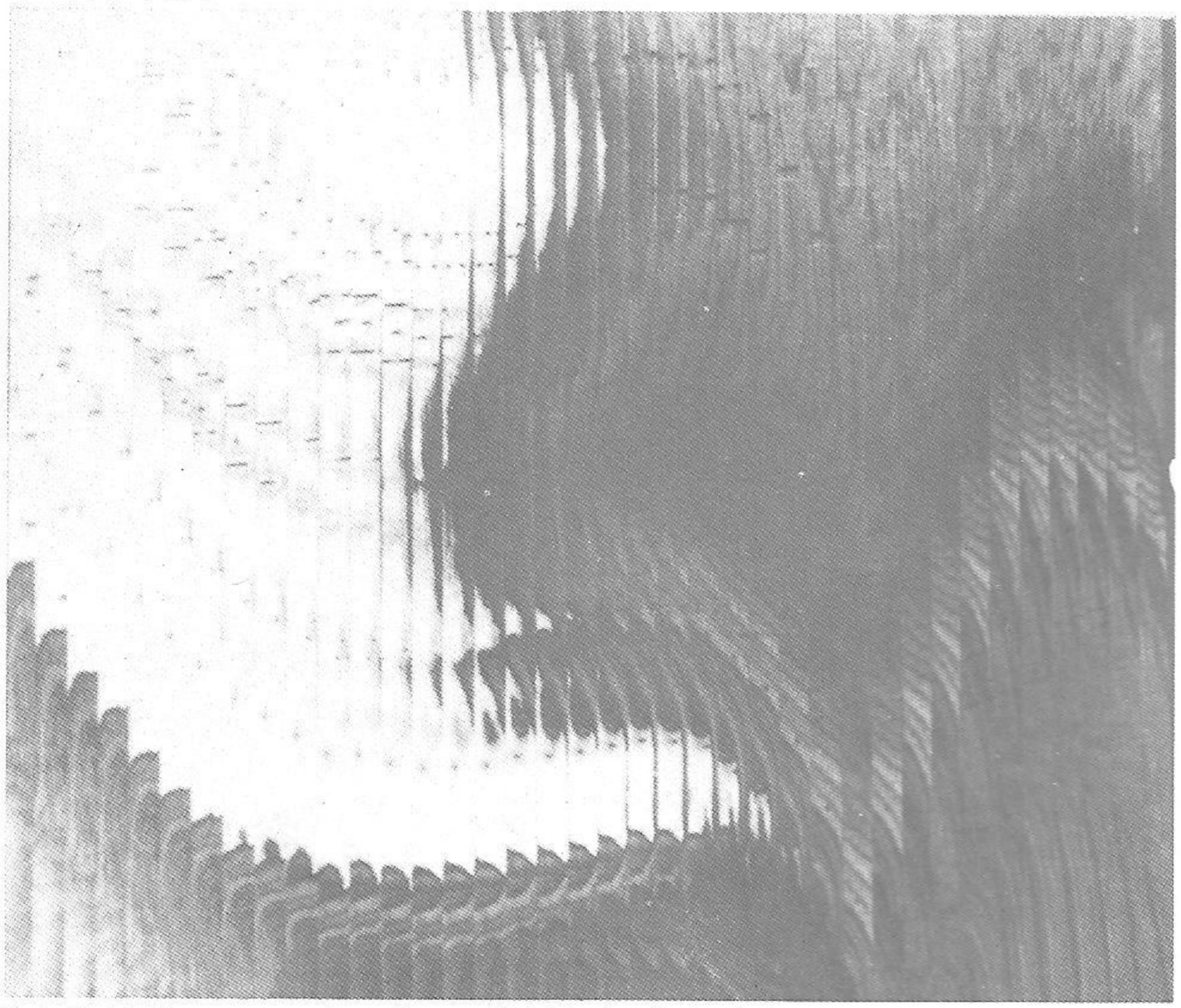


Ilustração nº 184



183 Alfredo Volpi, Mastros em xadrez, pintura 184 Abraham Palatnik, Progressão, colagem de lâminas de madeira

Ilustração n.º 185

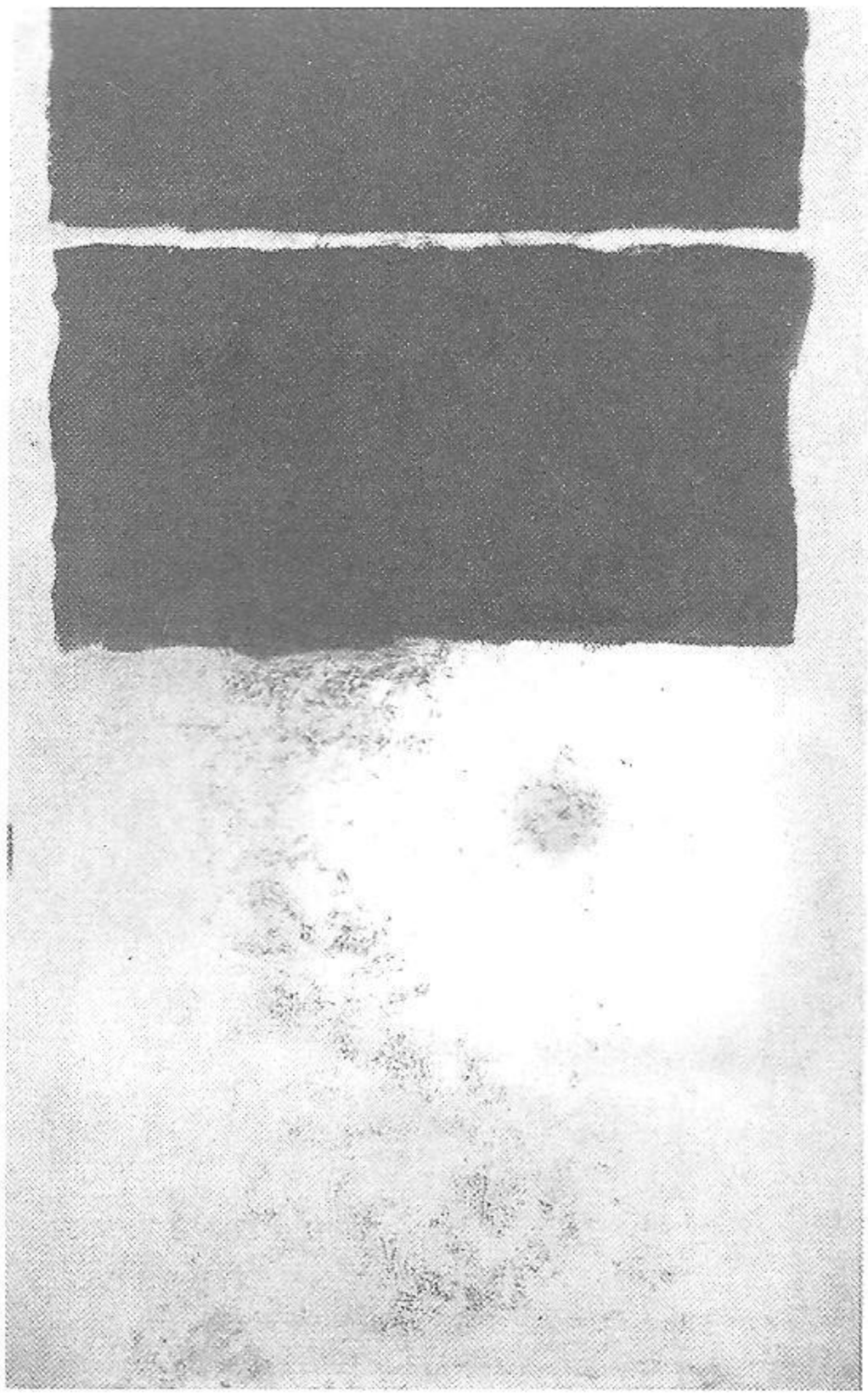
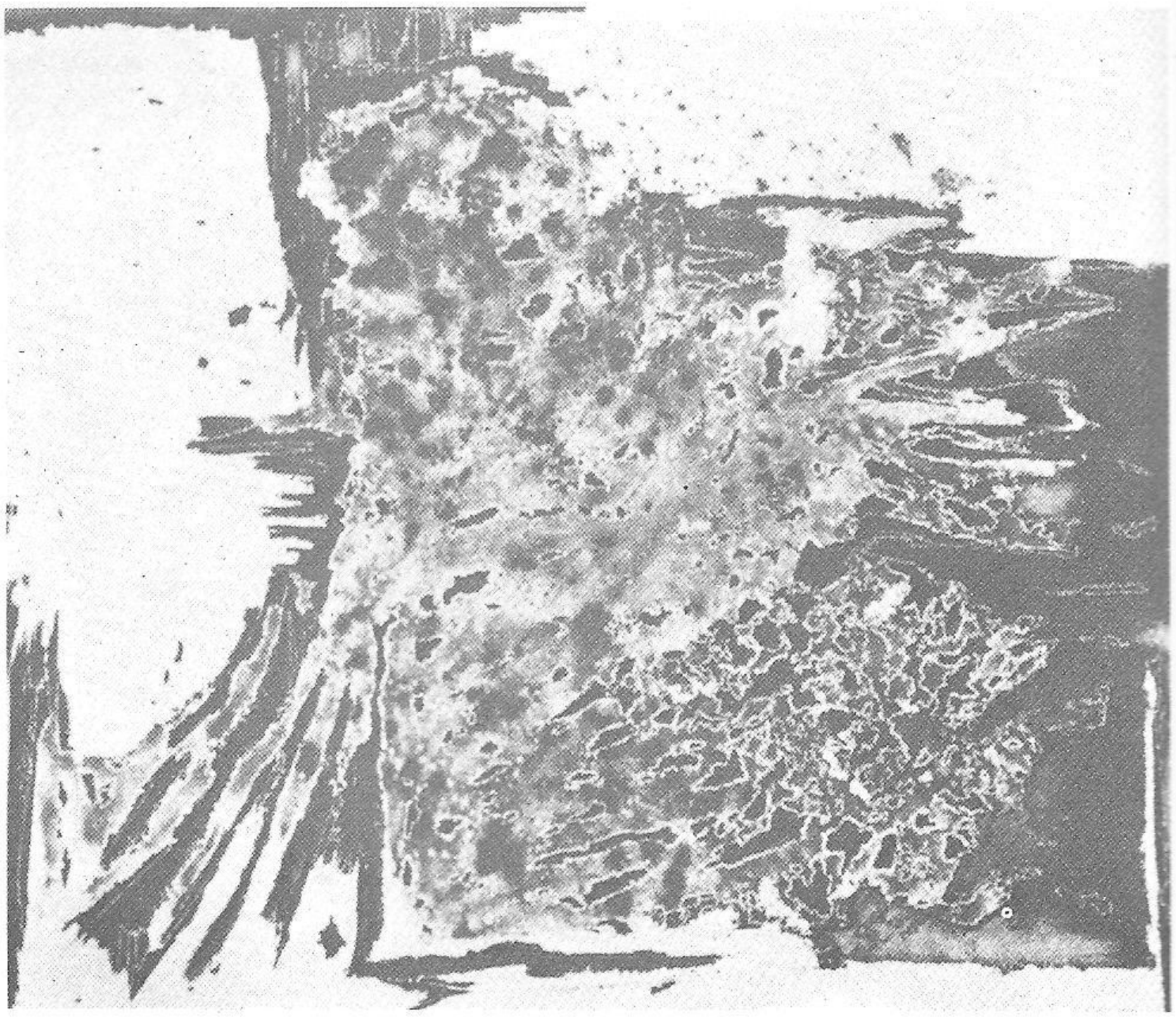


Ilustração nº 186



185 Tomie Ohtake, Pintura **186** Ivan Serpa, Composição, pintura



187 Yolanda Mohaly, Composição, pintura



188 Iberê Camargo, Desdobramento, pintura

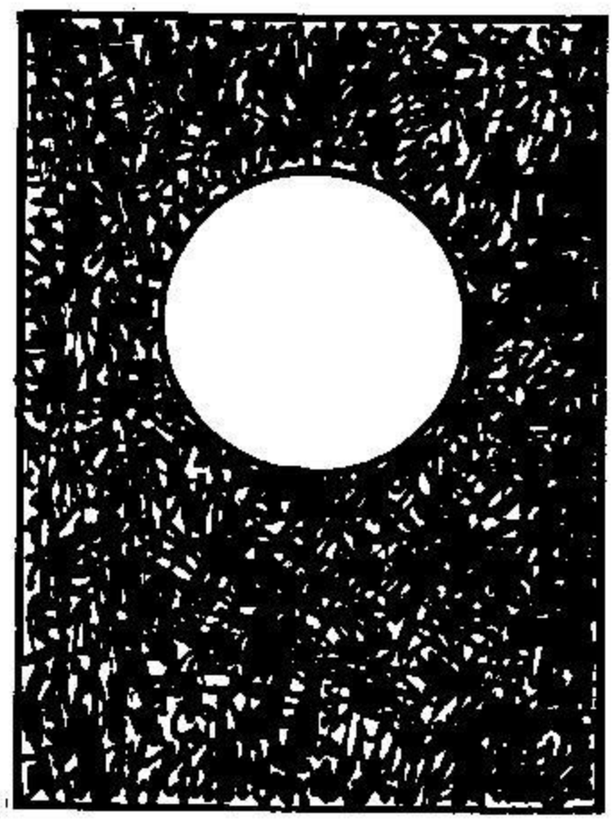
ertos planos iluminados ou sombras projetadas. Mas o contraste de aro/escuro pode existir independentemente de um foco de luz. É esse ontraste que conta.

que nos permite constatar a presença do elemento luz é o fato da omposição ter sido consistentemente elaborada em contrastes de claro e curo. Não basta haver uma área clara se destacando de outras escuras desenho nº 78 – aqui o elemento formal seria a superfície e não a luz). ara que o elemento se torne expressivo, é preciso todo o movimento ual desdobrar-se através de valores claros e escuros. Naturalmente, os ontrastes não precisam ser distribuídos de maneira igual; há maneiras de graduar suas intensidades e também os tamanhos.

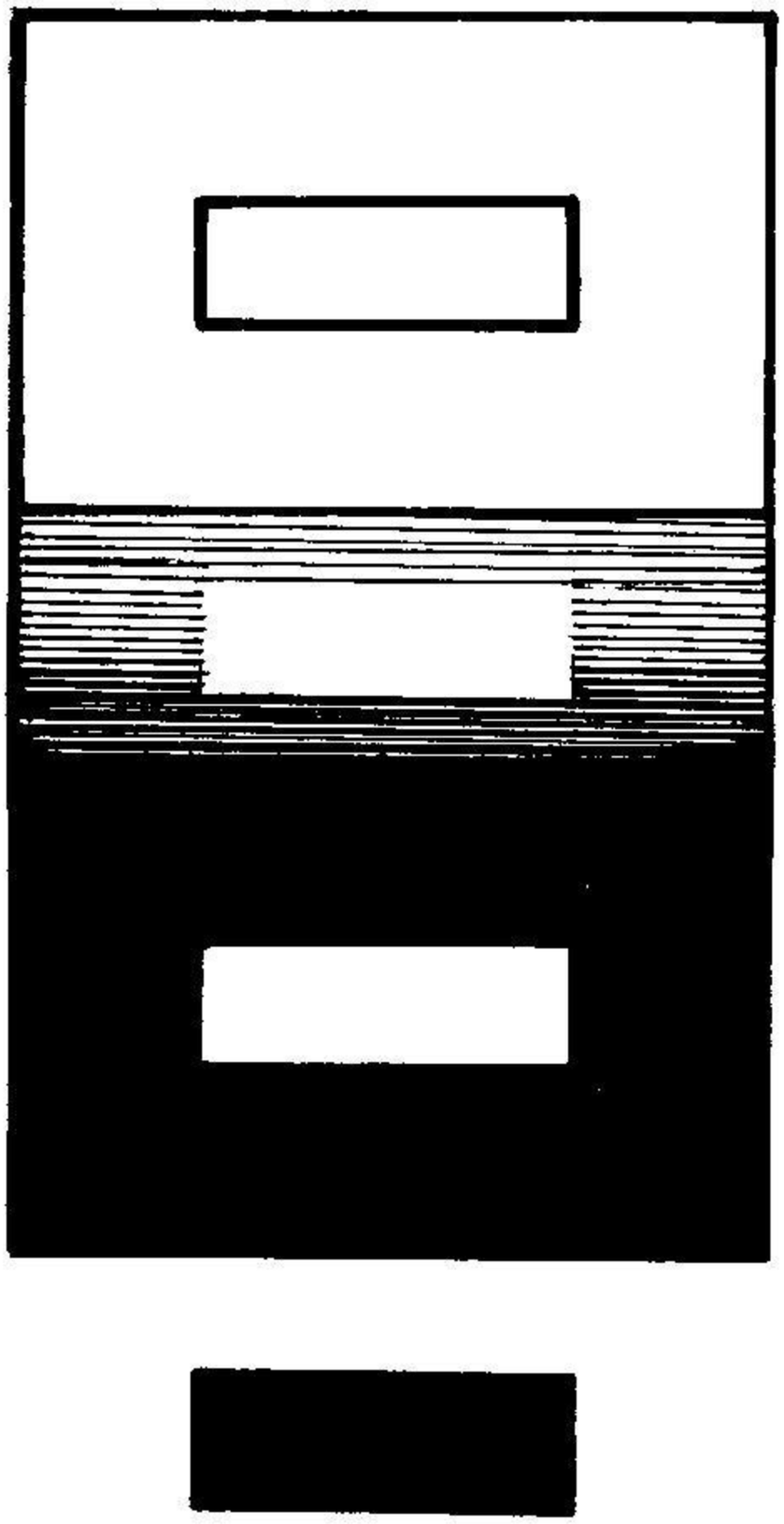
a gravura de Rembrandt, das áreas mais claras às mais escuras, em onjuntos grandes ou em detalhes mínimos, sempre encontramos o ontraste apresentando valores claros e escuros. Iniciando-se na parte alta o lado esquerdo, com seqüências claras e contrastes menores (cinza-claro branco), o movimento passa por todo o fundo do quadro, pelas várias guras do povo que rodeia Cristo, os grupos, os intervalos, e vai crescen- o na intensidade do contraste – isto é, na oposição formal dos compo- entes que se afastam entre si, os claros tornando-se cada vez mais claros, o passo que os escuros se tornam mais pretos ainda – até culminar na gura de Cristo. Nele, os brancos mais alvos se conjugam aos pretos mais eludados, ele próprio parecendo irradiar luminosidade. Sua figura é scrita num oval vertical, cuja claridade ressalta na grande extensão cura do fundo (composto novamente por seqüências de contrastes enores, cinza-escuro e preto). Seguimos assim através da graduação de tensidades, de contrastes menores para maiores, detendo-nos por mais mpo nos detalhes onde os contrastes se intensificam como, por exem- lo, no portal da passagem e de certo modo também em cada uma das rsonagens, retornando sempre à figura dominante de Cristo.

ocalizado na figura de Cristo, culminando nele e sempre para ele orientado de qualquer um dos planos de composição, o movimento não no entanto, um movimento linear. Através do contraste claro/escuro, a articula uma *vibração* no espaço. Na conjugação de áreas onde se vêem multaneamente valores claros e escuros (mas unicamente nesse conjun- o), o claro avança no espaço enquanto que o escuro recua. Quanto mais tenso o contraste, ou seja, quanto mais afastados entre si forem os mponentes do contraste (chegando aos extremos, branco e preto), nto mais visível o efeito da vibração: o claro, referido aos escuros, vai ançar, e o escuro, referido aos claros, vai recuar (desenho nº 79). E anto mais consistente for a elaboração dos valores contrastantes, través de graduações de intensidades, variações e inversões, tanto mais tido se torna o efeito vibratório de um avanço/recuo *simultâneo*. ssim, os movimentos visuais que vemos sempre se concentrarem na gura de Cristo são movimentos ondulatórios. É significativo o detalhe mão de Cristo. Levantada num gesto de bênção, as linhas ondeantes os dedos, curvas e contracurvas rítmicas, parecem como que vibrações ncretizadas.

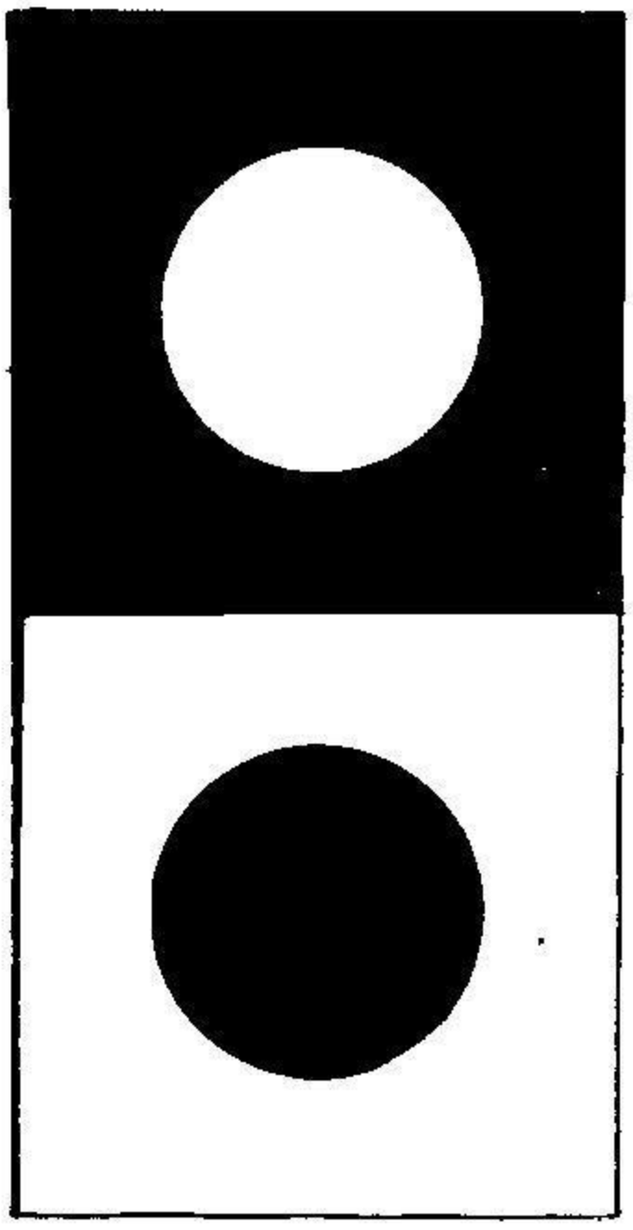
m outro fator acompanha o avanço/recuo simultâneo. O claro, referido sualmente ao escuro e avançando, se irradia e se expande; referido sualmente ao claro, o escuro recua e se contrai. Ilustrando esse duplo feito que se dá, mostrei dois quadrados que havia recortado e colado uma folha de papel. Um quadrado era preto e o outro branco (desenho º 80). Recortara também dois círculos iguais, colando o círculo branco o centro do quadrado preto e o preto no quadrado branco. Colocados sim lado a lado, tivemos imediatamente a impressão da bola branca no



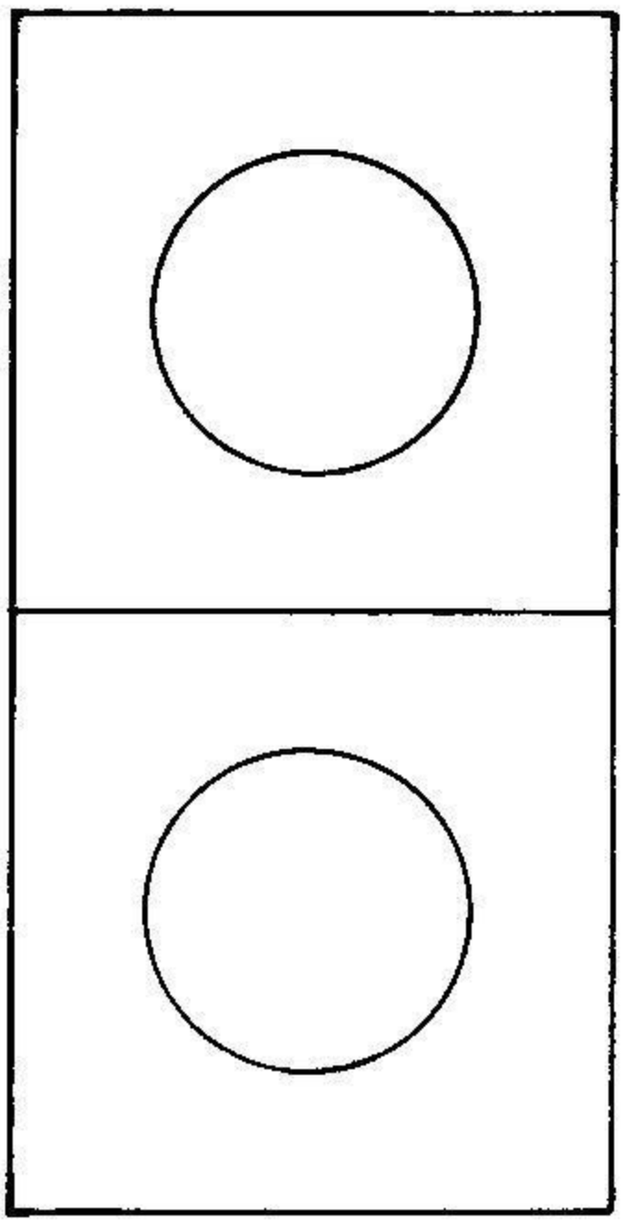
Desenho nº 78



Desenho nº 79



Desenho nº 80



Desenho nº 81

fundo preto crescer e vir para a frente, ao passo que a bola preta parec diminuir e recuar no fundo branco. Ao mesmo tempo, havia um segund movimento: o próprio fundo branco que continha a bola preta tambe parecia expandir-se e avançar em relação ao quadrado preto adjacent Mostrei, numa outra folha de papel, o mesmo desenho de dois quadrad e círculos, porém delineados com lápis e sem contraste de claro/escu (desenho nº 81). Nada acontecia. Víamos duas superfícies circulare calmamente instaladas no meio de duas superfícies quadradas. Não mexiam.

Apresentei outro exemplo, que devia interessar particularmente ao grup uma vez que, sendo operários gráficos, lidavam com livros. Mostrei desenho de duas letras, E e P, compostas por alguém para ornamentar capa de um folheto (desenhos nºs 83 e 84). Eu as recortara há muit anos, para servirem de exemplo – eloqüente e mau exemplo. No caso, intervalos brancos entre as hastes eram mal desenhados. Ignorando efeito simultâneo de avanço-e-recuo, o desenhista os fez de tal mod penetrantes e expansivos que, ainda que intervalos relativamente pequ nos, afetavam a própria estrutura da letra, invertendo a relação figur fundo. A letra perdia então sua função e tornava-se praticamente ilegível

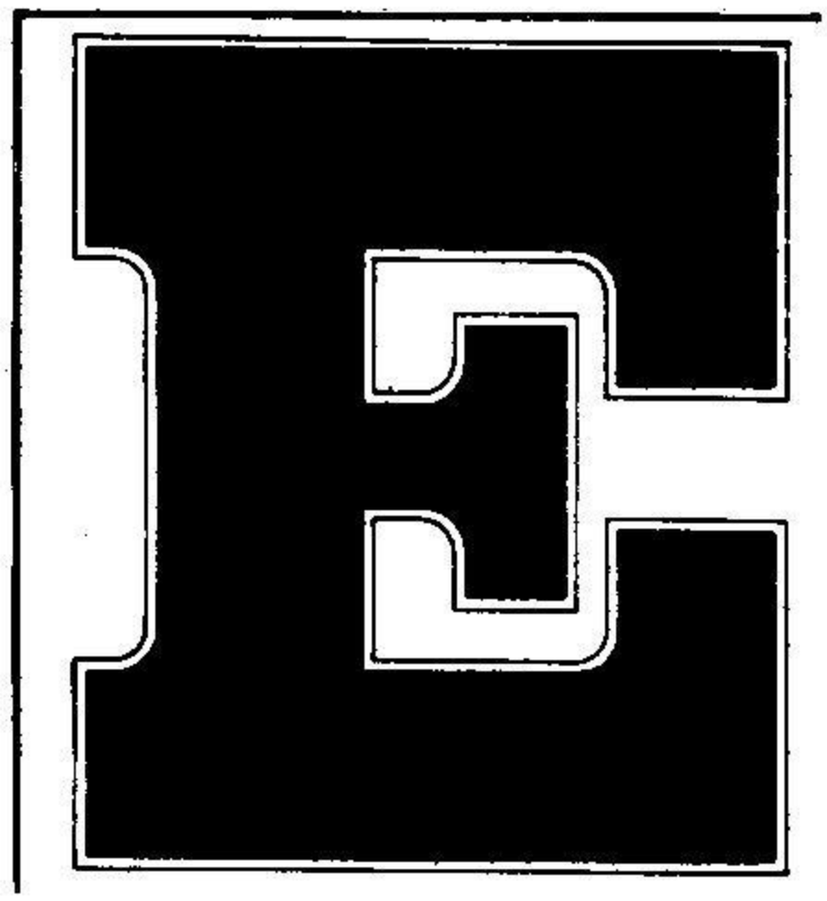
Temos aqui uma indicação de como o artista procederia ao elabor formalmente o contraste de claro/escuro. Sabendo que pequenas área claras podem ser contrapostas a áreas escuras relativamente maiores e ainda assim, avançar e irradiar-se, o artista procurará equilibrá-las, grad ando proporcionalmente o tamanho das partes claras e escuras que a cad vez irão compor as unidades de contraste. Além disso, procurará gradu as intensidades, o sem-número de combinações possíveis, desde o muit claro ao muito escuro, do branco ao cinza – claro, médio, escuro – até preto (desenho nº 82).



Desenho nº 82

Elaboração dos contrastes de claro/escuro:
Graduação de intensidade.
Proporções do contraste.
Nitidez e indefinição.

Em cada etapa o artista trabalhará comparando os detalhes com o conjunto que se forma, e novamente o conjunto com os detalhes. Na indução de deslocamentos simultâneos de avanço/recuo e expansão/contração, que se farão visíveis em todas as partes do quadro, os tamanhos e também as intensidades se tornarão relativas. Dentro de áreas pretas, um ligeiro aumento de claridade, ainda que objetivamente não ultrapasse um cinza bastante escuro, já se tornaria um contraste claro; e o inverso também é válido para os claros ou meio-claros. O artista haverá de avaliar a justeza do que fez, diante do conjunto que está trabalhando.



Desenho nº 83

Embora, em cada contraste, os componentes claros e escuros apareçam intimamente interligados, pois só reunidos tornam-se expressivos, eles não perdem seu caráter individual, nem tampouco – o que talvez seja mais importante – seu *significado original*. Remontando a tempos imemoriais e às experiências mais elementares, perdura em nós o simbolismo da luz (desenho nº 85). Ao claro e ao escuro atribuímos significados diversos, um em função do outro. Eles não são vistos, todavia, como polaridades de um mesmo modo de ser, como pontos extremos de uma escala contínua que se estenderia do branco ao preto. Ao contrário, o significado com que os relacionamos é o da contraposição, ou mesmo da oposição intrínseca. Até mesmo lhes damos um sentido ativo, como forças distintas e antagônicas que atuam em nosso ser. Vemos a claridade como afirmação de vida, do ser e do fazer, do sol, calor, das qualidades éticas do bem e da verdade. Inversamente, a escuridão não é tida apenas como ausência de claridade, mas como sua negação, como um contraprincípio também ativo, o não-ser, o mal, o desaparecimento, a destruição, a morte.



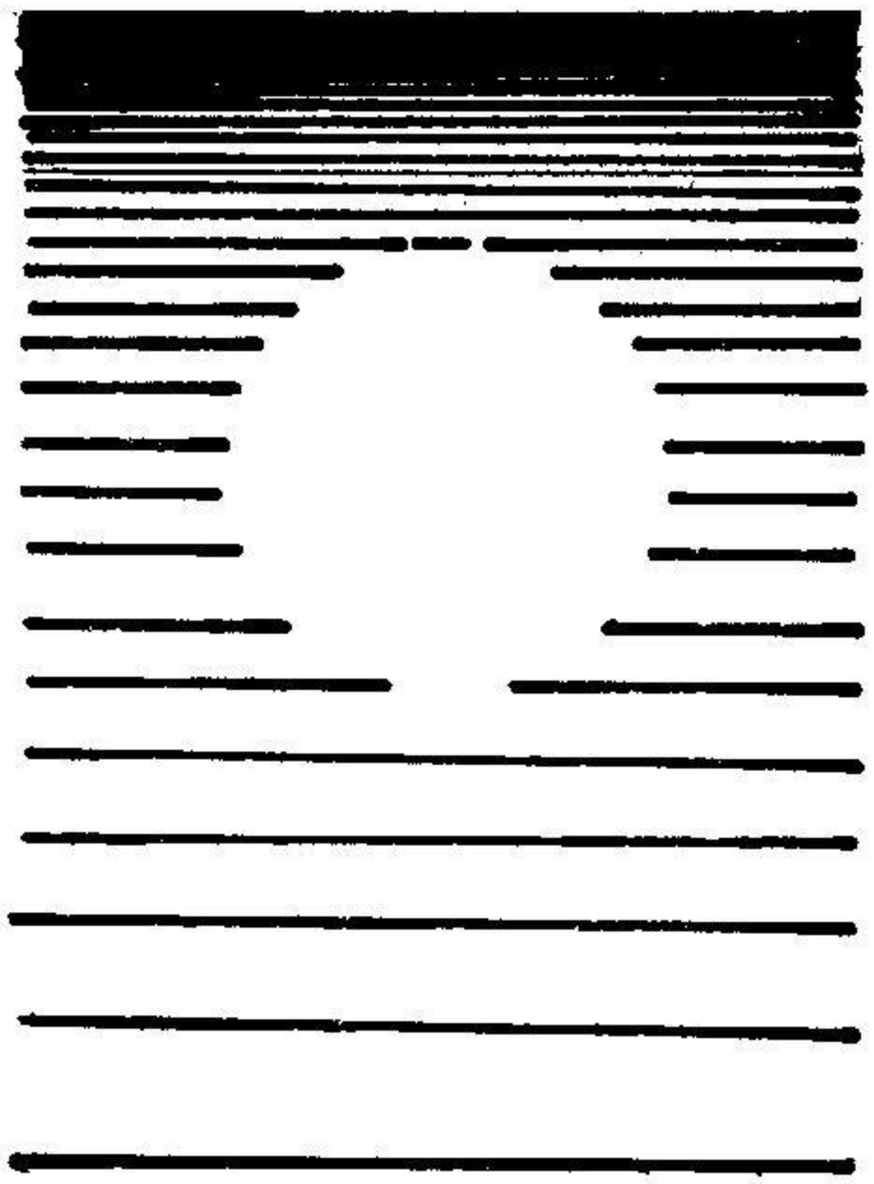
Desenho nº 84

No conjunto do contraste claro-escuro existem portanto certas qualificações, que irão definir a gama expressiva do elemento luz:

1º – vemos qualidades contrastantes; elas traduzem para nós uma oposição de valores; podem ser *conflitos;*
2º – essas qualidades opostas estão sempre e necessariamente reunidas; entendemos por isso uma *síntese,* uma possível integração de oposições e conflitos.

Ao acompanharmos nos quadros a elaboração formal do elemento luz, apreendemos que tipo de síntese o artista alcançou. Retomamos a obra de Leonardo da Vinci, A Virgem das Rochas (ilustração nº 8). Os contrastes de claro-escuro são eloqüentemente articulados no quadro todo, com os focos de luminosidade concentrados no grupo das figuras santas, destacando principalmente os rostos e os dedos, abençoando e testemunhando. O desenho cadenciado dos dedos da Madona se repete, como uma melodia, nas dobras do panejamento, nos reflexos do cabelo, na folhagem, e, uma última vez, na claridade filtrando ao fundo dos rochedos uma luz mágica. Na misteriosa penumbra em que todos os fenômenos mergulham, seria impossível definir onde começam os claros e onde terminam os escuros, tão infinitas e quase imperceptíveis são as gradações e de tal modo se interpenetram os valores para se integrarem em transparências luminosas. A síntese de Leonardo nos faz perceber uma fusão de valores complementares e não uma oposição.

Em comparação com Leonardo da Vinci, a gravura de Rembrandt tem um conteúdo mais dramático. A síntese formal é outra, pois já os componentes do contraste são elaborados de outro modo. Com o plano pictórico praticamente dividido em duas partes por um eixo diagonal (as



Desenho nº 85

figuras contrastando com o fundo), cada um dos valores – os claros e escuros – desdobra-se separadamente em intensidades variadas. A clar de torna-se cada vez mais alta, até a figura de Cristo, onde por sua vez, redor da figura, encontra com o escuro mais profundo. Nessas gra áreas claras contrapostas às grandes áreas escuras, os componentes contraste são elaborados como aspectos opostos, antes de serem inte dos, finalmente, na configuração global. No último confronto, indub velmente os valores claros predominam sobre os escuros, sobretudo figura de Cristo, clímax do contraste, cuja posição coincide com grande vertical. Única vertical explícita da imagem, dominante e cal ela estabiliza e tranqüiliza o tumulto de linhas diagonais e curvas agitam os seres humanos.

Entenderemos melhor as correspondências expressivas que existem em forma e conteúdo – um conteúdo tão espiritualizado como é o integração de conflitos – quando examinarmos mais de perto o car do espaço que pode ser configurado pelo elemento luz. Veremos que, fenômeno do avanço-recuo simultâneo e na expansão-contração acompanha, a *vibração* torna visível um espaço de *profundidade*. Difere temente, porém, dos volumes, a profundidade não mais se apres tridimensional, pois *não* percebemos as dimensões de altura e largura. E vez disso, vemos o *tempo*. Todas as vibrações – pulsações – necessa mente abrangem aspectos temporais. O artista os formula como *ritm*

Caracterizada por ritmos de simultâneos avanços-recuos, a forma espaço resultante é altamente dinâmica. Espaços que são tempos, espa sem peso, sem densidade e sem substância física. Em qualquer elementos visuais, dinâmicos ou estáticos, nas configurações de *volu cor, superfície,* e até mesmo nas configurações tênues da *linha*, sug sempre uma figura espacial de maior ou menor substância. Isso n acontece com a *luz*, que parece consistir de pura energia.

O movimento de vibração se dá de uma só vez *para frente e para trá* Não seria possível, porém, medir a que distância isso ocorre. Nem tampouco seria possível precisar a duração do tempo, nesse movimento pulsante, onde o avanço depende do recuo e a expansão, da contração. Podemos, entretanto, compará-los. Percebemos, então, que um maior grau de claridade corresponde a um nível maior de aproximação, assim como um escuro mais profundo corresponde a um afastamento maior. Conseqüentemente, em termos de tempo, percebemos que num contraste mais intenso – brancos opostos a pretos, ou valores muito claros ao lado de valores muito escuros – a pulsação se aprofunda e se acelera entre os pólos de avanço e recuo. A crescente velocidade ocorre *dentro* do contraste como se fosse uma descarga maior. Cabe notar, contudo, que, pelo fato do elemento luz articular ritmos em profundidade espacial (avanços-recuos para frente e para trás), na totalidade da imagem é justamente nesses contrastes intensos – momentos de clímax – que o movimento lateral pára ou, sendo interrompido por uma fração de segundos, torna-se mais lento.

O problema será retomado em nossa aula sobre contrastes[2], mas resumimos aqui o princípio básico: enquanto que as transições permitem passagens rápidas, todo contraste representa como que uma parada obrigatória, uma pausa. Nessa gravura de Rembrandt, encontramos dois ritmos interligados: o ritmo da própria pulsação – que é visto num crescendo (pelo gradual aumento de intensidade dos contrastes) e que culmina na figura de Cristo – e o ritmo de seqüências passando mais ou

[2] Ver capítulo XI, Semelhanças e Contrastes.

menos rapidamente pelas transições e culminando outra vez na figura de Cristo, clímax da composição.

Apesar do efeito da expansão/contração ser perceptível, não há no contraste de claro-escuro um sentido de orientação lateral. Quer dizer, falta inicialmente a indicação das direções laterais em que o movimento vibratório pudesse se encaminhar para as diversas áreas do plano pictórico. De fato, a combinação de profundidade-tempo, que é característica para o elemento luz, coloca-se inteiramente fora das dimensões do plano pictórico (altura-largura). De antemão, portanto, *inexiste* uma relação formal entre *o movimento da luz* e o *plano*. Este é um problema importante para a composição.

Aqui, então, devemos retomar o princípio da transformação dos elementos visuais. No caso da luz, esse elemento não só pode como deve ser, necessariamente, composto por outros elementos. Como componentes do contraste claro/escuro podem entrar linhas, superfícies ou volumes, ou ainda tonalidades de cor, que serão elaboradas consistentemente em valores claros e escuros. Embora transformando-se, os elementos originais não perdem suas funções e qualificações espaciais anteriores. Com elas, o movimento pulsante da luz pode ser orientado para determinadas direções laterais e reconduzido ao plano pictórico.

Na gravura de Rembrandt vemos que, nas áreas maiores que se tornam mais planas ou nas configurações de volumes dentro do claro/escuro, o elemento luz é redimensionado à superfície ou ao volume e o espaço vai adquirir uma certa profundidade e densidade material. Inversamente, quando os contrastes e as pulsações predominam, dissolvem a materialidade e a densidade dos espaços.

Retornamos ao simbolismo da luz, pela alta expressividade desse elemento. Já o fenômeno da luminosidade natural tem para nós significados muito especiais. Não é por acaso que as realizações espirituais e os íntimos valores do ser – o amor, a verdade, a consciência – são sempre formulados em termos de qualidades de luz: claro, lúcido, transparente. Daí esse elemento formal representar um meio adequado para se articularem as sínteses espirituais da humanidade. Já a presença de tal elemento é significativa para o conteúdo expressivo das obras de um artista, e mais, para a sua própria personalidade. Com efeito, somente raros artistas, indivíduos de excepcional estatura humana, foram capazes de usar a luz como meio de expressão. Eles a usaram por uma necessidade interior, impelidos por conteúdos que requereram tal meio de expressão. Isso não ocorreria na exuberância física de sua juventude, e sim na maturidade, às vezes já na velhice. A visão de vida por eles formulada, por Rembrandt, Leonardo da Vinci, Goya, Vermeer, pelo velho Tiziano, o velho Daumier, o velho Cézanne, revela estados de consciência que transcendem o nosso ser, não num sentido fora da existência física, mas na fusão mais extraordinária de nossas potencialidades. Numa só compreensão, espiritual e sensual, nós nos encontramos em nós mesmos.

A gravura Cristo Curando os Enfermos data do ano 1649. Não é uma obra de juventude. Nascido em 1606, Rembrandt começou a pintar relativamente cedo. Já aos 20 anos fora considerado mestre-pintor, tendo-se estabelecido com *atelier* próprio e discípulos[3]. Mudou-se para Amsterdam, onde logo encontrou muito trabalho. Amsterdam era, na época, uma cidade livre e das mais prósperas do mundo ocidental. Grande

[3] Inicialmente seguira estudos clássicos na Universidade de Leyden, que abandonou para se dedicar à pintura.

porto e centro internacional de comércio e finanças, era uma cidade cosmopolita, com muitos estrangeiros cultos e abastados e uma população de burgueses ricos, que constituía um extraordinário mercado de arte (substituindo os nobres e a Igreja, até então os tradicionais mecenas). Nesse mercado a procura era tão grande que, detalhe pitoresco, existia maior número de pintores estabelecidos do que de açougueiros.

Quando Rembrandt começou a trabalhar em Amsterdam, já havia artistas da estatura de um Rubens e de um Frans Hals, famosos e muito solicitados, além de numerosos bons artistas como Seghers, Jordaens, Van Dijk e outros. Assim mesmo, em pouco tempo Rembrandt teve êxito, destacando-se em tão ilustre companhia e recebendo ótimas encomendas. Pedia preços altos e os recebia. Rembrandt pintou cenas bíblicas, paisagens e retratos. As composições desses primeiros anos eram dramáticas, exuberantes, seguindo o estilo barroco da época, de agitada movimentação. Mesmo em cenas de gênero, tão populares na ocasião, representando os pequenos eventos cotidianos, interiores de casas burguesas ou suntuosas naturezas mortas com flores, frutas, aves, caça, a nota dominante era o exaltado movimento visual.

Ilustrando a evolução estilística de Rembrandt, mostrei um dos primeiros auto-retratos (aos 25 anos, aproximadamente – o quadro está nos Uffizzi, em Florença). Nele, Rembrandt aparece em trajes de oficial, em veludo vermelho, boina preta, peitilho de metal e corrente de ouro. Há todo um jogo de luzes refletidas e sombras projetadas: o rosto, parcialmente iluminado, é visto contra a moldura dos cabelos mais escuros, a silhueta ondulante da boina contra um fundo mais claro, reflexos brilhantes no metal contra as pregas do veludo da roupa que, por sua vez, contrasta com sombras mais escuras ao fundo. Uma iluminação dramática. Rembrandt se observa: um homem jovem, enérgico e orgulhoso de seus poderes. Um desafio à vida.

Em outra obra de juventude, uma grande composição intitulada "A Festa de Baltasar", Baltasar, Rei da Babilônia, vê uma mão sobre a parede, traçando o prenúncio de sua morte. A figura do rei aparece ricamente adornada, com pedrarias cintilantes no turbante e nas vestes, levantando-se da mesa de banquete com os braços estendidos num gesto de pavor. Também os convidados recuam diante da aparição, movimentados em grandes diagonais, sua figura posta em relevo pelo clarão sinistro que emana das palavras fatídicas. Aqui, e por enquanto, Rembrandt *descreve* a luz (do mesmo modo que descreve o semblante aterrorizado de Baltasar), introduzindo na imagem uma fonte de iluminação, cujos efeitos fantasmagóricos, de golpes de claridade e sombras repentinas, acompanham a agitação dos personagens.

Ainda quando o tema é da maior intimidade, como no quadro A Sagrada Família à Noite, a composição segue o mesmo princípio: um foco brilhante, quase cenográfico, ilumina o bercinho com o Menino adormecido, entre o primeiro plano, com a silhueta escura da mãe sentada, e a parede de trás, com a grande sombra projetada pela figura da avó. Através de claridades e sombras que se cruzam em trajetórias diagonais, grandes espaços giram silenciosamente em torno das pequenas figuras curvadas.

LIÇÃO DE ANATOMIA DO DR. TULP (ilustração nº 46)

Em 1632, Rembrandt recebeu uma importante encomenda, a de pintar um retrato de grupo, do famoso cirurgião Dr. Tulp e de sete doutores alunos. Uma vez que o preço de um quadro de grupo era dividido em partes iguais pelas pessoas retratadas, o artista tinha a obrigação de dedicar a cada uma delas a mesma atenção e importância visual. Em ver

da composição resultar cumulativa (como mostrei num quadro pintado por um artista contemporâneo, Thomas de Keyser, sobre o mesmo tema – ilustração nº 47), Rembrandt reuniu as várias figuras num bloco piramidal, debaixo de um grande arco interior, contrapondo o grupo de jovens médicos ao mestre, à direita, e ressaltando, numa diagonal oposta, a figura rígida do cadáver[4]. Apesar de cada um dos retratados ser plenamente caracterizado, percebemos, antes de mais nada, a grande coerência do conjunto, sua unidade dinâmica. A pintura é magistral basta notar um detalhe (pode parecer meramente técnico, mas não é) jamais o forte contraste, entre o branco das golas plissadas e engomadas e os pretos e marrons nos trajes dos médicos, torna-se duro, recortado ou forçado, ou os gestos anedóticos, como acontece no quadro de Keyser. Tudo se apresenta real, como se tivesse sido objetivamente observado, um momento de inteira concentração. Tudo é de uma fluidez simples e maravilhosa.

Naquele ano, Rembrandt casara-se com Saskia van Uylenbruch, mulher encantadora e culta, filha de um vice-prefeito (uma elevação de nível social, que na época só era possível no clima liberal reinante nos Países Baixos). Saskia era a mulher profundamente amada por Rembrandt, que a pintou em numerosos retratos ou cenas religiosas, mitológicas, alegóricas, cobrindo-a de jóias e de flores. Seguiu-se para o artista uma década de fama e riquezas. Comprou uma bela casa para Saskia e tornou-se colecionador apaixonado de obras de arte (pinturas, esculturas, gravuras e desenhos de mestres flamengos e italianos. Possuía, entre outros, quadros de Giorgione, Raphael, Palma Vecchio, e fazia questão de pagar por eles altos preços, "em sinal de respeito pela arte", como ele mesmo escreveu).

Rembrandt estava no apogeu de sua carreira artística. Se, por infelicidade, ele tivesse morrido naquela época, ainda hoje seria, sem dúvida, conhecido como artista excelente e original, um dos grandes pintores do século XVII e expoente do alto Barroco Holandês, ao lado de Rubens e Frans Hals. Mas não teria se tornado Rembrandt.

RONDA NOTURNA (ilustração nº 45)

Dos quadros mais famosos no mundo (como a Mona Lisa, de Leonardo da Vinci), este, assim como o quadro anterior, é também um retrato de grupo. Havia sido encomendando pela Companhia do Capitão Cocq, para retratar vários membros dessa corporação cívica. Em vez de compor o grupo em pose formal, o artista imaginou o momento informal da chegada e reunião dos vários membros da guarda. Em meio ao rufar dos tambores e latidos de cachorros, os oficiais e soldados aparecem de toda parte, do fundo do quadro, levantando lanças e bandeiras ou examinando e aprontando as espingardas. Na escala física grande, o movimento visual tem um impacto e uma vitalidade impressionante (o quadro mede 4,30 metros por 3,60)[5].

Nossa vista descobre continuamente novos caminhos, entrando no espaço e saindo, para voltar novamente, percorrendo diagonais e contradiagonais, ininterruptamente. Seguimos o desenho linear das lanças ou, nas

[4] Rembrandt representa nesse quadro a cena (comum) da dissecação pública de um cadáver diante de uma assistência pagante. É um tema que ele retomará mais tarde, 24 anos depois, com sobretons bem mais trágicos.

[5] Quando, por ocasião da colocação do quadro no novo alojamento da corporação, descobriu-se que as medidas da tela ultrapassavam as da parede disponível, a tela foi recortada dos vários lados, sem a menor cerimônia, alterando, evidentemente, as proporções em que Rembrandt pensou a obra quando a compôs.

personagens representadas, os múltiplos planos de volumes superpos (Rembrandt teve que elevar artificialmente a posição das figuras d fundo, a fim de evitar que no retrato aparecessem as figuras diminuí ou escondidas). Aqui percebemos nitidamente que o movimento visual resulta da elaboração do elemento luz, não mais descrevendo uma fo de iluminação que projetasse sombras fantásticas. Temos agora u luminescência, onde a cada claridade, em brancos, ocres, rosas ou am los brilhantes, correspondem áreas mais escuras. E ao pulsar em con nuas vibrações de claros e escuros, a luz cria – em vez do recuo p gressivo de volumes para o fundo – um contraponto de distanciamentos aproximações rítmicas. A grande expansão da tela se torna espaço deve grandioso e monumental.

Em meio à agitação e aos preparativos animados do grupo, surge figurinha luminosa de uma menina, com um vestido de tons amarelo verde-claro, carregando na cintura uma ave morta, como uma espécie troféu de caça. Na verdade, ela nada tem a ver com a Companhia Capitão Cocq. Sua fisionomia mostra os traços de Saskia. É seu últi retrato, um retrato de despedida. Saskia havia falecido enqua Rembrandt trabalhava nessa obra.

Saskia morreu pouco depois de ter dado à luz o quarto filho, Titus, único que sobreviveu. Com a morte de Saskia desencadeou-se um perío de infortúnios para Rembrandt. Endividado, ele começou a ter sér dificuldades econômicas. Como seu espírito independente não acomp nhasse as novas tendências maneiristas da arte (da moda), de linh rebuscadas e mais elegantes, as encomendas tornaram-se cada vez m raras. Rembrandt empobreceu e caiu no esquecimento. Uma jove criada, Hendrickje Stoffels, tornou-se sua companheira, tomando co de seu filho. Foi por isto hostilizada pela sociedade, que a excomung pela união livre em que vivia com Rembrandt. Hendrickje deve ter sid uma pessoa amorosa e suave. Temos esse testemunho em numeros retratos pintados pelo artista, onde ela aparece em vestidos simples e s qualquer adorno, pensativa, irradiando um misto extraordinário de ter ra e cálida sensualidade. Em pouco tempo Rembrandt acabou perden todos os seus bens materiais. Arruinado, vendo leiloada a casa, os móve a preciosa coleção de obras de arte e o acervo de seu próprio trabalho[6], ele foi obrigado a mudar-se para o bairro mais pobre de Amsterdam, gueto judeu, onde passou a viver o resto de seus dias. Hendrickje e jovem Titus agora o sustentavam. Alguns anos depois, em 1663, morre Hendrickje. E, em 1668, aos 25 anos, morreu Titus, único e adora filho, meses depois de casar-se. Rembrandt acabara de pintar uma gran composição, cena imaginária, conhecida por A Família de Titus, q representa um jovem casal olhando com ternura os três filhos pequeno Rembrandt está só. Na mais absoluta pobreza, continua a trabalhar até morte, aos 63 anos de idade.

Mas não é só isso que nos comove tanto. Não só os infortúnios que abatem sobre a sua pessoa, ou o fato de um homem mergulhar na miséri depois de ter conhecido a glória e o sucesso. O que nos comove é ver u homem enfrentando a vida e se enobrecendo como ser humano. É pod ver como, por processos íntimos misteriosos, Rembrandt continuou crescer, chegando a ser esse homem singular, que diante da adversidade da dor conseguiu afirmar o sentido de viver, num vislumbrar de possibi dades espirituais tão extensas que nos revelam uma nova dimens humana. Sua solidão, Rembrandt conseguiu transformá-la em força in

[6] Nesses seguidos leilões foram arrematados, em lotes, 67 pinturas de Rembran além de mais de 1.500 desenhos e gravuras.

rior, em compaixão e generosidade sempre mais ampla, ao compreender e aceitar a trágica dignidade do existir humano, esse existir-no-saber.

Rembrandt, o artista, é o ser humano Rembrandt que se expressa na arte. No alto-forno do viver, fundem-se suas experiências de vida, seus conhecimentos, sua sensibilidade e sua capacidade artística. E não se queira inverter a ordem, pondo-se a criação artística antes do viver, ou separadamente, ou reduzindo-se a correspondência direta grandeza humana-grandeza artística a meras noções românticas[7].

Rembrandt teve vários alunos, artistas que admiravam a obra do mestre e tentaram copiá-la temática e estilisticamente (reconhecemos em suas obras certos efeitos "rembrandtianos" de claro/escuro). Mas não o conseguiram. Não por questão de talento ou habilidade, mas simplesmente porque sua experiência essencial de vida se passava em outros planos de consciência.

Mostrei a gravura Cristo Sendo Enterrado (ilustração nº 48). Numa paisagem que consiste quase que unicamente de uma montanha rochosa, um grupo de homens e mulheres (discípulos? povo?) transporta numa maca o corpo de Cristo. Dirigindo-se a uma cavidade escura, no primeiro plano junto à margem esquerda, o grupo aparece numa seqüência horizontal. Há um intervalo entre as figuras, onde se avista o corpo de Cristo, deitado sobre um lençol branco que se arrasta no chão. Ao intervalo horizontal, claro, segue-se outra área escura, e outra clara, numa curva que ascende ao horizonte alto, junto à margem direita da gravura. O movimento visual nos indica esse caminho para a direita, nós o seguimos e imediatamente retornamos, para acompanhar o cortejo. De fato, compreendemos o sentido da direção do grupo como *uma volta:* Cristo volta à terra, à abertura escura nas rochas. Um profundo lamento se abate sobre a paisagem e os homens. Uma grande e sólida massa de montanhas se eleva atrás das pequenas figuras humanas, destacando seu caminhar lento; as figuras se curvam, inclinando as cabeças de dor. Há uma grande tristeza nos rostos, principalmente no rosto do jovem que vai à frente, carregando a maca, com a cabeça ainda erguida e o olhar dirigido para longe, numa expressão de desespero contido.

Essa é uma gravura de pequeno formato. Em toda sua extensão mede apenas 10,5 centímetros de largura por 13 de altura: nem um palmo. Mostrei, em detalhe ampliado, os dois homens que vão à frente segurando a maca, e depois, um detalhe deste detalhe, em nova ampliação maior, o quase perfil do jovem (ilustração da capa do livro). No original, essa cabeça não mede nem meio centímetro. Quer dizer, quando Rembrandt a traçou, com a ponta da agulha na chapa de cobre, ele mal via a incisão das linhas. E, menos ainda, poderia ver as linhas do sombreado com que moldou as feições do rosto e a expressão, mesmo se usasse uma lente de aumento no trabalho. São traços finíssimos, em torno dos olhos, focalizando o olhar intenso, distante, ou o canto da boca fortemente comprimida, e outros traços ainda gravando como que sulcos amargos na face grave do jovem. Essas linhas rítmicas, de extraordinária força e diferenciação, ora se alargando ora se afinando no ímpeto expressivo, Rembrandt sentiu-as mais do que as viu. Nascendo diretamente da pressão de seus dedos, representam uma caligrafia do coração. São ritmos de vida. Ninguém é capaz de inventá-los e, muito menos, de copiá-los.

[7] Dizer, como não raro se ouve, que o pensamento seria um e o pensador outro, o ser criativo um, o ser humano real outro, é fazer uma idéia mecanicista da criação, como se se tratasse apenas de uma habilidade, de uma atividade separadamente concebida e executada, que não envolvesse a totalidade do ser.

Vimos também o quadro Cristo em Emaús. A cena narrada é de dois discípulos que encontram Cristo depois de sua ressurreição e inicialmente não o reconhecem. Rembrandt já tinha pintado esse tema antes, na juventude, focalizando o momento dramático de grande surpresa e espanto pelo acontecimento. Agora, nesse quadro, desapareceram os gestos espetaculares. Reina o silêncio do reconhecimento de uma verdade. A suma clareza da composição sustenta a compenetração dessa verdade. Vemos o alto arco do espaço interior e a atmosfera dourada em que se encontram banhadas todas as coisas, Cristo sentado, em profunda meditação, irradiando luz de sua nobre e delicada figura; as personagens, solenemente reticentes em seus gestos, num agrupamento triangular; a mesa simples, com toalha branca, como se fosse um altar. Sem perder as proporções nem as feições do viver humano, na radiosidade supranatural que, no quadro, se impõe às grandes massas escuras, a mensagem de Rembrandt torna-se profundamente transcendental, ultrapassando até os termos da própria religião.

A NOIVA JUDIA (ilustração nº 78)

Uma obra monumental, da última década de Rembrandt. Não se sabe bem a origem do título do quadro que, possivelmente, retrata o filho Titus. Representa um jovem casal. Já a atitude amorosa e os gestos – o marido abraçando a mulher e ela, de leve, apertando a mão que toca seu seio – são de uma intimidade e uma ternura indescritíveis. Sensual e espiritual ao mesmo tempo, a composição é elaborada em gamas bastante quentes, massas cromáticas de vermelhos, ocres, amarelos. Visto a certa distância, o quadro parece consistir de texturas deslumbrantes, tecidos ricos, bordados, jóias. Visto de perto, porém, vemos que em vez de descrever ou representar detalhes, ou alguma fonte de luz ou efeitos de iluminação, é a própria pintura que se transforma em resplandecentes arquiteturas translúcidas, pois todas as variações do contraste claro/escuro são contidas na matéria pictórica. Nas áreas claras (que correspondem também às cores quentes), a luminosidade avança e se irradia e parece condensar-se a ponto da energia tornar-se matéria física – em espessas camadas de tinta pastosa diretamente aplicada com espátula – enquanto que nas sombras o movimento visual recua para áreas escuras, tão distantes e transparentes que através da tinta já se percebe o fundo da tela. Cada pincelada é agora transfundida em luz.

HOMEM COM CHAPÉU (ilustração nº 49)

Um homem anônimo. Encontramos outra vez a dimensão mística, espiritual que Rembrandt infunde a todas as personagens e aos eventos cotidianos da vida. Vemos no quadro a figura de um homem pensativo, melancólico, sensível. Concentrando no rosto, em torno dos olhos, a intensidade dos valores mais claros ao lado dos mais escuros, e fazendo com que o contraste visual coincida com um contraste de matéria, transparências ao lado de opacidades, Rembrandt nos formula tempos e espaços que não são mais mensuráveis. Acompanhamos no retrato o olhar a uma só vez longínquo e íntimo, pairando em infinitas regiões fora e dentro de nós, e nos sentimos levados para espaços onde imensas profundidades se alternam com proximidades, com tempos passados e futuros para se condensarem num instante de pleno presente.

Contemplamos o quadro. Diante de nossos olhos ele perde sua materialidade. O retrato do homem se desvanece, o que vemos é pintura. Continuamos a olhar e também a pintura se desfaz, cores, formas, pinceladas, tinta, tela, tudo parece desmaterializar-se em secretas radiações, para nos revelar a presença do puro espírito humano, a essencialidade irredutível

de um ser. Rembrandt, no entanto, não abstrai a pintura em nenhum momento. Ao contrário, ele mostra o desdobramento de possibilidades pictóricas. Apenas a forma é de tal modo adequada ao conteúdo, que em sua expressividade absorve tudo o que há de técnica ou de matéria e passa a se auto-identificar. É como se estivéssemos diante de uma folha da natureza, cuja forma se explica pelo seu ser: ela é assim porque nasceu e cresceu assim, e não poderia ser de modo diferente. Diante do quadro define-se, então, algo desconhecido em nós. Por um breve instante, somos capazes de conciliar nossos conflitos e, participando da compreensão de Rembrandt, nos sentimos estranhamente em paz.

É muito difícil saber como Rembrandt encontrou essa liberdade e a aceitação generosa do ser, como conseguiu tornar-se um grande sábio da vida. Gostaríamos de poder conversar mais um pouco com ele, ouvir o que tem a nos dizer sobre o viver, sobre nós, sobre as potencialidades que sentimos se revelarem em nós quando contemplamos seus quadros. Evidentemente, há o momento histórico e cultural que define certos aspectos de sua obra, assim como certas circunstâncias de sua própria vida. Mas na forma expressiva de seus quadros, e nas emoções que formula, Rembrandt ultrapassa a arte barroca. Ultrapassa qualquer definição temporal, para se comunicar diretamente de ser humano para ser humano. Ele está falando de si, de sua íntima condição humana, para o íntimo de outras pessoas, sobre experiências tão profundas que para elas não há palavras. Há apenas gestos de consolo e carinho.

Há, no Museu de Colônia, na Alemanha, um dos últimos auto-retratos. Quando jovem, talvez Rembrandt não fosse bonito, mas deve ter sido um homem vistoso e orgulhoso de sua aparência. Nesse retrato nada mais tem de orgulhoso, embora sua roupa seja um esplendor de pintura, de ocres e vermelhos que parecem ouro derramado. É um homem velho que olha para nós, de feições prematuramente envelhecidas, aparentando mais que os seus 63 anos (parece mais velho do que Goya, que morreu aos 82 anos), um homem sofrido. Ele nos olha com uma estranha expressão de riso. Não é um riso irônico e, na verdade, não se sabe bem se ele ri ou chora. Ligeiramente curvado para a frente, sua figura é vista em camadas de tinta espessa e opaca, num primeiro plano à direita. À esquerda, ao longo de toda a margem, há uma faixa vertical retangular, escura e transparente, uma espécie de porta. Talvez a porta da eternidade. Nela, em inteira transparência, se vislumbra parte da silhueta de um homem. Parece um guardião da eternidade, muito ereto, sereno e calmo, que simplesmente olha para o próprio Rembrandt. Talvez seja um duplo auto-retrato.

CAPÍTULO X
COR[1]

Um comentário feito ao acaso sugeriu-me o caminho concreto para abordar a problemática da cor. O tema é complexo, por ser uma questão de relacionamentos e não de cores isoladas. Por outro lado, é justamente nos relacionamentos que se fundamenta a lógica das formas. Não vamos classificar centenas de tons ou fazer tabelas com inúmeras posições e cruzamentos. Esse tipo de conhecimento quantitativo é inteiramente supérfluo, porque irrelevante, e nada tem a ver com a expressividade das cores ou com a sensibilidade das pessoas. O importante é entender que com poucas cores básicas – e sempre as mesmas – é possível estabelecer relações diferentes. Essas representam ordenações coloristicas que, por sua vez, correspondem a certas estruturas espaciais (e expressivas, naturalmente).

O comentário surgira umas duas ou três semanas antes. Um dos operários contara, muito satisfeito, que estava ampliando a casa e resolveu ladrilhar a cozinha. Nas paredes pretendia colocar ladrilhos bege e também azuis, mas ainda estava em dúvida. O que eu acharia? Já teria visto esta combinação em outras casas? Respondi que não, mas que talvez até ficasse bonito. Só que, para avaliar o resultado, seria necessário ver o conjunto, saber o tom exato dos ladrilhos, a quantidade de cada cor e o efeito do brilho no colorido, além do tamanho das paredes da cozinha, enfim, era difícil julgar só na imaginação, sobretudo em se tratando de cor. Perguntei-lhe se havia pressa em responder e ele me disse que não, que estava começando a reforma. Perguntei também se ele se incomodaria de expor essa combinação de cores diante de seus colegas, para ser discutida em aula. Ele concordou e até achou graça. No mínimo deve ter ficado intrigado com o fato de uns ladrilhos de cozinha constituírem assunto digno de debate.

Anos atrás, para meus cursos de teoria de arte, eu havia preparado umas 50 plaquinhas de papelão, medindo 15 x 15 cm, que cobrira de papéis das mais variadas cores. Levei essas placas para a aula, espalhei-as na mesa e pedi ao operário que procurasse as cores que ele tinha escolhido para os ladrilhos. Ele separou duas placas, uma bastante clara num tom de ocre e outra de azul intenso. Ressalvou logo que os tons não estavam bem de acordo com os ladrilhos, apenas se assemelhavam.

[1] Neste capítulo tento resumir a matéria de um mês de aulas.

– Não devem estar mesmo, porque o que você escolheu aí é rosa – disse um colega.

– Que nada, é cinza – disse outro.

– Marrom-claro – afirmou um terceiro.

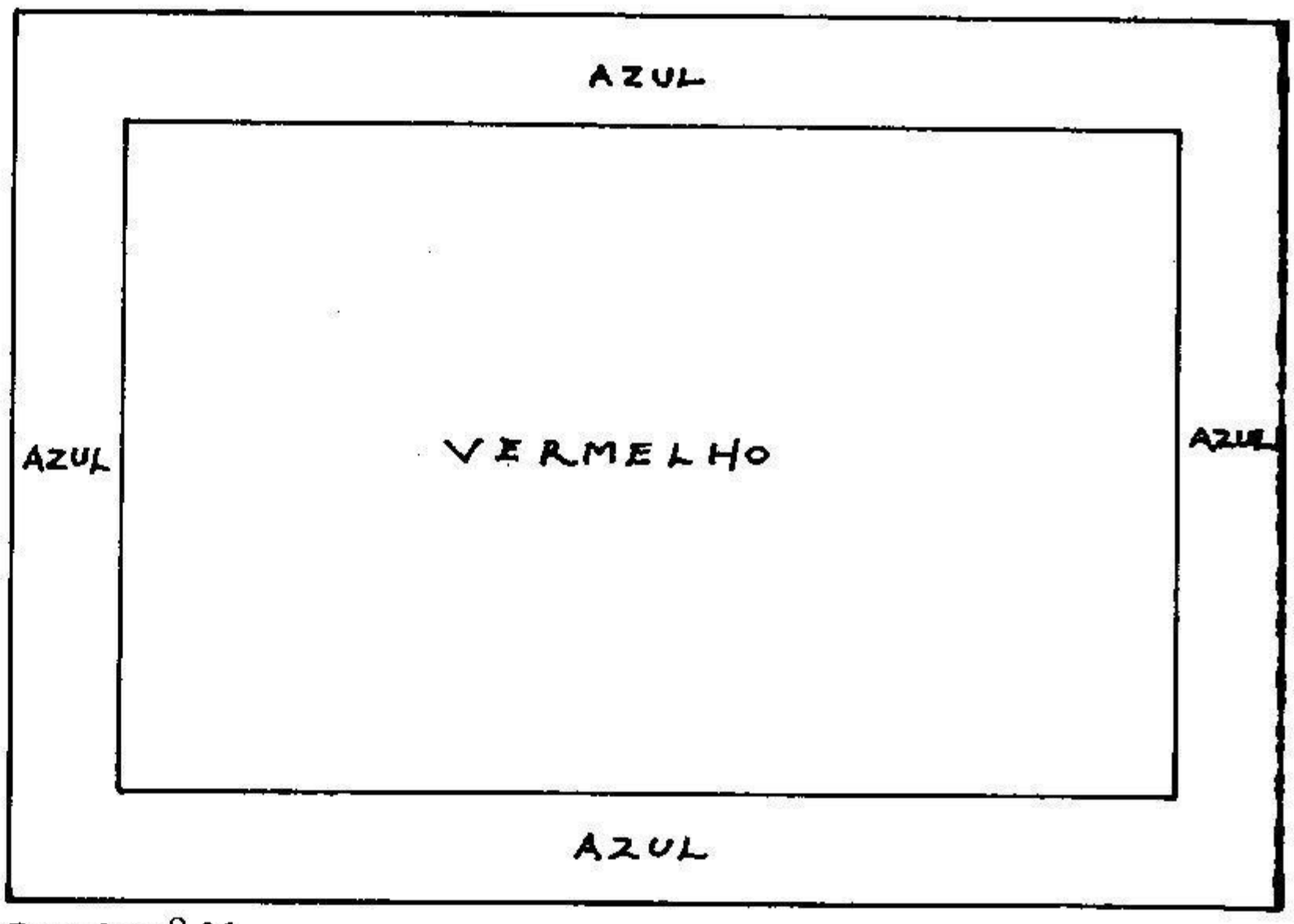
– Agora vou complicar um pouco o problema – disse eu.

Retirei a placa de tom claro que o rapaz tinha escolhido e coloquei-a no meio de várias placas vermelhas que havia arrumado em outro canto da mesa. A proximidade do vermelho intenso empalideceu o ocre, empurrando-o para tons esverdeados. Tal efeito – as cores se modificarem umas em relação às outras – repetiu-se quando novamente retirei essa placa e a coloquei no meio de um quadrado formado por placas verdes. Agora o tom ocre-cinza parecia rosado.

Procurei definir o fenômeno a que tínhamos acabado de assistir: o valor exato de cada cor dependerá do conjunto em que é vista. Dependerá, portanto, sempre de um *contexto* colorístico. Para o artista, não faz o menor sentido falar sobre cores isoladas como se elas possuíssem identidade própria: "o vermelho é isso, o verde aquilo", ou dizer, como se as cores inicialmente já estivessem impregnadas de algum conteúdo expressivo: "o vermelho excita, o verde acalma". O vermelho, o verde, ou qualquer outra cor, pode vir a ter significados múltiplos e até bem diversos, uma vez que a expressividade da cor dependerá das funções que desempenhe. Quando entra em combinação com outras cores (quer seja com tonalidades da mesma gama ou até com um fundo branco), cada cor recebe, dessa combinação, determinadas funções espaciais, sendo redefinida a cada nova relação. Quer dizer, de acordo com as relações coloristicas, a mesma cor pode definir o espaço de maneiras diferentes. Por isto não é preciso decorar centenas de nomes de cores. Basta conhecer os princípios das relações coloristicas, como funcionam e qual o possível efeito das cores individuais dentro de um eventual contexto. Sabendo isso, saberemos em que sentido as cores poderão tonar-se *expressivas*.

Coloquei novamente as plaquinhas bege e azul no centro da mesa e perguntei ao grupo o que eles achavam da combinação de cor imaginada pelo colega. A maioria aprovou a escolha, gostaram. Mas houve algumas discordâncias. Interessavam-me, principalmente, os argumentos da não-aprovação. Um rapaz formulou a seguinte opinião: "Acho que não vai ficar bem porque a combinação é muito forte". Ao ser indagado sobre o que entendia por "forte", ele especificou que, a cozinha sendo pequena (provavelmente um cubículo), e uma das cores escolhidas sendo clara e a outra bastante escura, nessa combinação e "tão juntinhas", as cores iriam "se apertar". Concordei inteiramente com ele (sugerindo que talvez conviesse usar somente tons claros). Considerando a maneira tão apropriada com que o rapaz conseguira formular seu ponto de vista – sua sensibilidade era evidente – achei importante dizer a ele o quanto seu raciocínio seguia a linha do pensamento artístico, vinculando noções espaciais a noções expressivas.

Importava-me, antes de entrar em explicações mais detalhadas, destacar um fator essencial na expressividade da cor. Apresentei um esquema que havia preparado em casa (desenho nº 86). Numa grande folha de cartolina, de 70 x 50 cm, riscara os contornos de um retângulo, deixando uma margem de 10 cm em toda volta. Dentro do retângulo escrevera a palavra VERMELHO, e nas margens repetira quatro vezes a palavra AZUL. Expliquei que estava dando informações sobre uma determinada forma e combinação de cores. Ao olharem o desenho, falei, todos ficariam sabendo do exato tamanho e do formato das áreas coloridas. E a partir da leitura



Desenho nº 86

das palavras, também saberiam que o retângulo interno era vermelho-vivo, enquanto que as margens eram azuis. Pedi a todos que tentassem traduzir essas informações, imaginando o efeito colorístico do esquema. Eu lhes daria um minuto e logo depois mostraria o mesmo esquema, já em cor. É impressionante! Por mais que se antecipe o efeito da cor, sua presença sensorial constitui um fenômeno imprevisto e inteiramente intraduzível (ilustração nº 50-A).

A cor se caracteriza pela carga de *sensualidade* que lhe é inerente. Ao vê-la diante de nós, sensual, é que podemos dar-nos conta do quanto nosso conhecimento anterior, através das informações verbais, fora intelectual. Isto acontece com todas as pessoas e em todos os casos. Por maior que seja a nossa experiência prática, uma coisa é imaginar cores e outra, completamente diferente, é percebê-las. Na verdade, todas as cores são excitantes, não só o vermelho. Há uma excitação dos sentidos, que é própria da cor e que não existe em nenhum outro elemento visual.

TONALIDADES

Juntei as placas e coloquei-as na mesa. Pedi ao grupo que me ajudasse a separar aquelas que apresentassem tons azulados. Além do azul-celeste e azul-turquesa valia qualquer tom, desde os mais pálidos e cinzentos até o azul-marinho quase preto. Em poucos minutos havia um monte de placas azuladas reunidas na mesa. Retirei as outras. Espalhando as placas azuis, expliquei que elas fazem parte de uma grande família de cor – a família do azul (obviamente, ainda existem inúmeros tons de azul, além dos que estavam na mesa, e que também entram nessa família) (ilustração nº 51). Do mesmo modo, poderíamos imaginar outras cores constituindo famílias e desdobrando-se em centenas de tons (ilustração nº 51-G). Nós os reconheceríamos como membros de uma determinada família, simplesmente ao constatar seu colorido, ou seja, seu valor cromático. Então um rosa-salmão, um escarlate e um grená-escuro pertencem à família do vermelho (ilustração nº 51-F), assim como os vários verdes (musgo, oliva, garrafa, bandeira, abacate e outros) – não importam os nomes – pertencem todos à família do verde. E o mesmo vale para outras gamas.

Com esse tipo de diferenciação, graduando-se os vários tons em torno de

uma cor dominante, estabelecem-se certas relações que são as TONALIDADES.

Sugeri que se arrumassem as placas azuis numa longa fila. Numa das pontas se colocariam os tons mais claros, na outra, os mais escuros (ilustração nº 51-A). No meio, os azuis se tornariam gradativamente mais intensos para, ao escurecerem, perderem de novo a intensidade. Estávamos vendo uma *escala tonal*, com os tons mais *claros* e mais *escuros* nos *pólos terminais*. Esses pólos servem de pontos de referência para o movimento visual.

Em cada uma das famílias de cor é possível estabelecer uma escala tonal semelhante, começando com os tons mais claros e terminando com os mais escuros. Embora o princípio seja o mesmo, em cada uma das cores a escala será um pouco diferente. As do amarelo e laranja, por exemplo, serão mais curtas, porque as próprias cores não chegam a ser muito escuras.

Além dessas escalas de claro-escuro, existe um segundo tipo de escala tonal. São *escalas cromáticas* (ilustração nº 51-B). Dessa vez, funciona como um dos pólos terminais o tom mais *intenso*, o mais *saturado* de cada gama, o que apresenta, portanto, sua plena cromaticidade. Seria o ponto alto de uma cor (ilustração nº 51-C). Os artistas usam a expressão "cores altas", quando se referem aos tons saturados, cromáticos, e "cores baixas", quando os tons são pálidos ou escuros, ou ainda cinzentos ou mistos, tons acromáticos (sem colorido)[2].

A saturação cromática tem como ponto de referência o fenômeno natural do espectro solar; a intensidade das cores que aparecem no arco-íris – vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, violeta[3] – serve de parâmetro para definir os tons cromáticos das respectivas gamas de cor. Estão, pois, colocados num dos pólos da escala cromática. No outro, no pólo oposto, acromático, temos os tons mais esmaecidos e mais sem cor, os tons "baixos". Tanto poderão ser valores claros como escuros, pois um azul-esbranquiçado é tão acromático quanto o azul-escuro, já que aos dois falta vivacidade de colorido (ilustração nº 51-D e E).

Pedi ao grupo que localizasse, nas placas azuladas que estavam na mesa e formavam a escala tonal claro-escuro, os tons que correspondiam ao ponto alto cromático da cor. Não foi difícil encontrar os azuis mais vivos e luminosos. Situavam-se além do meio mais para o lado escuro dessa escala (ilustração nº 51-C). Os tons acromáticos foram encontrados em ambas as pontas da escala, nos azuis mais claros e nos mais escuros.

Em cada família de cor podem ser levantadas escalas cromáticas com múltiplas gradações entre o tom mais alto e o mais baixo. (O número de tons não pode ser determinado quantitativamente, nem por esquemas, pois há uma infinidade de misturas, não só de pigmentos, mas também óticas, e de tessituras visuais. Um cor-de-*rosa* terá um efeito diferente, se resultar de pigmento vermelho misturado na palheta com pigmento branco, ou se na imagem existirem linhas brancas numa área vermelha – ilustração nº 51-H.) As escalas cromáticas variam em extensão de cor para cor. Além disso, nas diversas famílias de cor ambas escalas – de valores claros/escuros e valores cromáticos – não são paralelas. O pólo cromático sempre ocupa uma posição diferente em relação ao do claro/escuro, já que a própria intensidade de cada uma das cores do arco-íris

[2] Também quando se fala de uma cor *pura*, em geral refere-se à alta cromaticidade da cor.

[3] A "sétima cor" do arco-íris seria o *magenta*, misto de vermelho e violeta. Na realidade essa cor não é visível no espectro solar, tendo sido incluída por motivos mágico-simbólicos em torno do número *sete*.

corresponde a um diferente grau de claridade. Se o azul intenso se situa mais próximo dos valores escuros, o vermelho intenso se encontra mais no centro e o amarelo mais perto de valores claros.

O que *fazem* as tonalidades? Sugeri que um voluntário arrumasse as placas azuis numa grande forma retangular. Nela, poderia distribuir os tons claros-escuros e cromáticos-acromáticos como quisesse e achasse bonito. Em seguida, nós iríamos apreciar o resultado de sua composição. No conjunto ressaltavam de imediato as áreas ocupadas pelas placas de cores vivas e outras, onde tons muito claros se encontravam ao lado de tons escuros (ilustração nº 51-I – aqui no livro, o esquema foi composto por mim). Expliquei que, na ordenação tonal, os pólos terminais das escalas atraem nossa atenção em primeiro lugar. Orientando o movimento visual da forma constituem, por assim dizer, os limites máximos da cor. Os outros tons presentes – de acordo com sua intensidade cromática e seus valores claros e escuros – são vistos como tons intermediários e servem de passagem. Assim se regula o *ritmo* da cor: nas áreas de contraste, o movimento visual se torna mais lento, podendo ser momentaneamente interrompido antes de continuar, ao passo que nos valores intermediários – áreas de transição – o movimento se torna mais veloz.

Olhamos novamente a composição de cores que se encontrava na mesa. Observamos que os movimentos visuais se encaminham sempre em direção das áreas de contraste. No espaço que se configura, as áreas de transição se unem e constituem o "fundo", ao passo que nos contrastes se concentra a "figura". Rítmicos, e vindo de várias direções no retângulo formado pelas placas, os movimentos têm caráter *linear*. Além disso, há uma ligeira oscilação, como no elemento luz, pois os tons muito intensos e os valores claros se destacam e avançam no espaço, ao mesmo tempo que os valores escuros e os acromáticos recuam[4]. Através de relações tonais surge então um tipo de movimento linear-oscilatório, que organiza a forma do espaço.

Propus ainda que se fizessem experiências com outras gamas de cor, com placas vermelhas, verdes, amarelas. Verificamos nas composições que, quanto mais predominasse a escala cromática (com tons altos e intensos), mais se fazia sentir o caráter sensual da cor. Quando predominava a escala tonal de claros-escuros, a cor até certo ponto se desmaterializava, aproximado-se do efeito expressivo da luz.

Ilustrando nossa experiência, mostrei em seguida obras da fase azul de Picasso e obras de Klee. (É raro um artista elaborar somente tonalidades. Em geral, o sistema tonal – como possibilidade de desdobramento da cor individual diferenciada dentro de sua gama – fica subordinado a outras relações colorísticas.)

PICASSO – MENDIGOS À BEIRA-MAR (ilustração nº 52)

Na época em que pintou os quadros da fase azul, Picasso tinha 23 anos. Acabara de se estabelecer em Paris onde, ainda não reconhecido, passou por uma fase de grande pobreza. Talvez não fosse esse o único motivo, mas pode ter contribuído para o caráter melancólico e depressivo da chamada fase azul, cuja temática (influenciada por Toulouse-Lautrec) focaliza pessoas marginalizadas pela sociedade: mendigos, artistas de circo, cegos. A cor – o azul dominante nessas obras – é formulada em relações

[4] Nos processos de transformação, que se dão na elaboração formal dos elementos, a luz é cambiável em cor, mas só nessa relação de tonalidades (ver capítulo VIII, Volume).

tonais. Vemos os tons mais claros concentrados no rosto das figuras, destacando a expressão delicada porém mórbida, e marcada por profundas olheiras, enquanto que nas roupas e nas poucas indicações de ambiente predominam tons altos, cromáticos. A linearidade do desdobramento da cor reforça o caráter linear dessas figuras alongadas. A expressão de solidão é patética e (não havendo tensões espaciais equivalentes) beira o sentimental. As pessoas são mostradas debilitadas, magras, angulares, como que deformadas pela vida, passivas e recolhidas em si mesmas, muitas vezes com os olhos fechados, isoladas umas das outras e envoltas por espaços vazios.

– A cor já não é triste? – perguntou um rapaz. – Será que Picasso não a escolheu porque estava triste?

Respondi que talvez fosse esse o caso, e Picasso tivesse escolhido o azul por corresponder emocionalmente à sua tristeza[5]. Mesmo assim, há outras considerações a fazer. Se nessa gama há tons bastante escuros que podem levar a expressar um estado de depressão, em si a gama de azul também pode ser usada para expressar sentimentos de enaltecimento ou até de felicidade. Depende sempre do que se faz com a cor, como ela está sendo elaborada formalmente. O fato é que quando Picasso entra na fase rosa, por volta de 1905, os quadros não se tornam mais alegres só por isto[6].

KLEE – O MENSAGEIRO DO OUTONO (ilustração nº 53)

Nessa imagem, cuja composição vimos quando analisamos o elemento superfície, existem outras relações colorísticas além de tonalidades. A fim de isolar o sistema tonal, tampei provisoriamente uma área oval, em amarelo-alaranjado vivo. No resto do quadro há escalas tonais, em azul, verde, roxo, vermelho. No azul e no verde, as escalas são cromáticas (pelo colorido alto); os demais tons (muito claros ou escuros) fazem ver escalas de claro-escuro. Observamos os movimentos visuais, como que linhas que sobem e descem – lembrando prelúdios musicais – intercalando pausas nas áreas contrastantes e de cor mais intensa, e novamente começando a fluir. A tonalidade é tão claramente formulada nos andamentos rítmicos, que é como se revelassem secretas pulsações da natureza.

RELAÇÕES DE CORES PRIMÁRIAS-SECUNDÁRIAS

Passamos em seguida a analisar novas relações colorísticas. Agora, o ponto importante a notar é que todas as outras relações se estabelecem *entre* as cores e não, como nas tonalidades, dentro de uma única cor. Os movimentos visuais resultantes baseiam-se, pois, na contraposição de cor com cor. Sempre de caráter cromático, essas contraposições são intransponíveis para os demais elementos formais.

Há, no arco-íris, três cores que são inteiramente distintas umas das outras, no sentido de não apresentarem valor cromático em comum: azul, vermelho, amarelo (ilustração nº 54-A). Por isso são chamadas cores *pri-*

[5] Na língua inglesa existe a expressão coloquial *to feel blue* (sentir-se azul), que significa estar deprimido. É exatamente o contrário do português, pois se está tudo péssimo em inglês – azul – está tudo ótimo aqui. Não sei o que o "azul" significa em espanhol e em francês, as duas línguas que Picasso falava. Mas, no fundo, trata-se apenas de uma expressão verbal.

[6] Considero oportuno repetir que, quando o artista seleciona determinadas cores em seu trabalho, elaborando-as em determinadas relações, ele o faz por processos que são intuitivos (parcialmente conscientizados ou mesmo não-conscientes), a partir de uma motivação pessoal que tampouco precisa ser consciente.

márias[7]. Essas três cores regem *todas* as relações coloríst
reportando as mais variadas correspondências formais da cor.

Além das cores primárias, no arco-íris encontram-se também as três co
que chamamos *secundárias*: laranja, verde e violeta (ilustração nº 54-B
São constituídas, visualmente, pela mistura de duas primárias:

laranja: { vermelho / amarelo verde: { amarelo / azul violeta: { vermelho / azul

A fim de simplificar a explicação teórica, vamos chamar de cores *terci*
rias os marrons, ocres, cinzas, pretos, brancos, enfim, todas as dem
gamas, independentemente do fato de serem compostas, ou não, por t
cores.

Vejamos primeiro o caráter espacial dessa relação: nela, as cores prim
rias – azul, vermelho, amarelo – se comportam como se fossem sup
fícies independentes e densas (pela carga de cor), coexistindo no mes
plano espacial uma ao lado da outra. Poderíamos compará-las a três pro
tótipos distintos de superfície: o círculo, o quadrado e o triângulo (se
ordem implícita e só para ilustrar características espaciais). Quando ve
mos as cores primárias lado a lado, seu movimento visual é análogo ao de
superfícies, caracterizando o espaço como sendo bidimensional (ilustra
ção nº 56). A independência de cada uma é tão forte que podemos ter a
impressão de formas competindo entre si, cada qual chamando nossa
atenção. Mostrei uma composição de fileiras de triângulos azuis e verme
lhos intercalados (ilustração nº 50-B) (arte "op" – ver capítulo XVI).
Na justaposição simultânea, cada triângulo é tão autônomo e de tama
nho impacto, que torna-se praticamente impossível para a vista focali
zá-los ou fixar-se em determinado lugar, ou encaminhar-se de um triân
lo para outro, ou ainda se deter no conjunto.

Um rapaz perguntou-me como se poderia reconhecer uma relação de co
Ele achava complicado. Concordei que o problema não era fácil, mas ha
via uma lógica e era essa lógica que eu queria expor. No fundo, expliquei
basta olhar e observar as cores que existem numa composição e ver o
que fazem. Ao encontrarmos, por exemplo, numa imagem uma quantida
de de tons azuis, vamos constatar a presença de tonalidades. Conseqüen
temente, percebemos uma movimentação linear que caracteriza a form
do espaço (esquema nº 51-I). Mas quando, dentro dos azuis, se introdu
zem manchas vermelhas, já a relação se modifica para a de cores primá
rias-secundárias (esquema nº 54-C) e o espaço se torna plano (em vez de
apresentar características lineares) Os vários tons de azul se unem, como
uma família, e funcionam unidos, azuis contra vermelhos, ou azuis ao
lado de vermelhos.

Nessa nova combinação, de azul com vermelho, a tonalidade não será
anulada; apenas, por ser o sistema tonal uma relação menos complexa,
referida a uma só cor, ficará subordinada à relação de primárias-secundá
rias, relação que interliga duas ou mais cores. Mas a tonalidade conser
funções importantes. Ela pode apresentar tons claros ou escuros ou mais
baixos, azuis-cinzentos e rosa-claro, e com esses tons a competição já se
faz menos forte do que na alta intensidade da cor, embora o espaço não
deixe de ser plano (esquema nº 54-C). Assim, a tonalidade pode servir
ao mesmo tempo que diferenciando e ritmando a cor, para unir áreas co-

[7] Nos processos de impressão industrial, a terminologia de "cores primárias e
secundárias" tem outro significado. (Na química e física, também). Na arte, a cor
é um elemento visual com funções *expressivas*.

bridas que na relação de primárias-secundárias se mostram tão auto-suficientes (esquema nº 54-D).

Há ainda outros meios de interligação, sem que as cores percam a vivacidade cromática nem o sentido espacial de superfície. E é aí que entram as cores secundárias. Pedi ao rapaz que procurasse algumas placas de cor laranja e as colocasse no meio entre placas vermelhas e amarelas. Pareciam estabelecer, de pronto, uma espécie de ponte, fazendo-nos ver uma seqüência direta de vermelho-laranja-amarelo (esquema nº 54-E). Sugeri que agora retirasse as placas do meio e as recolocasse, ora do lado vermelho, ora do lado amarelo. De acordo com o tom exato do laranja, mais avermelhado ou mais amarelado, a cor primária parecia continuar e estender-se, embora ligeiramente modificada. São vizinhanças colorísticas que se manifestam, expliquei, que servem como caminhos de aproximação a outras cores. Repetimos a experiência com as outras secundárias, o verde e o roxo. Colocado entre vermelhos e azuis, o roxo forma uma passagem; e também o verde, dependendo sempre do tom, é visto como extensão ao lado de um azul ou de um amarelo (esquema nº 54-E).

Vizinhas de cores primárias (pois delas contêm um ingrediente cromático), estendendo-as visualmente, as secundárias servem como passagem a outras gamas de cor. O mesmo princípio pode explicar a função de cores terciárias que, por sua vez, representam extensões para áreas mais afastadas da cor. Assim, de acordo com o valor cromático (a referência visual sempre é feita às cores do arco-íris), os marrons-avermelhados se filiam ao vermelho estendendo-o, os marrons-esverdeados ao verde, os amarelados ao amarelo, e assim por diante para todos os tons de marrom. O mesmo se dá nas outras gamas terciárias, ocres, cinzas, pretos. Pelos tons cromáticos manifestos, as cores terciárias articulam intervalos maiores entre cores primárias e secundárias[8].

NÚPCIAS DO PRÍNCIPE HUMAY COM A PRINCESA HUMAYNU (ilustração nº 55) – *MULHER FIANDO* (ilustração nº 56)

Com essas miniaturas persas, pude exemplificar concretamente a resposta de como reconhecer uma relação colorística. Aqui, diante das cores vivas nos múltiplos detalhes ornamentais de roupas, tapetes, portas, janelas, azulejos, não houve dificuldades para o rapaz reconhecer as cores primárias e secundárias, amarelo-vermelho-azul e verde-laranja-violeta, todas bastante intensas. Há algumas cores terciárias, preto-cinza-branco. Também não foi difícil perceber o quanto as cores sustentam o caráter plano do espaço, na grande animação permanecendo equilibradas na superfície. Como todos ficassem encantados com a beleza da obra, aproveitei para comentar que o fato de se entender o porquê sempre aprofunda o prazer de se apreciar uma obra.

ANUNCIAÇÃO AOS PASTORES (ilustração nº 57)

Nessa iluminura, ressalta a coerência expressiva com que foram elaborados todos os elementos formais da composição. Não tem a menor importância se os artistas não formularam o problema com essas mesmas palavras. Talvez nem o tivessem formulado com palavras. Mas foram eles que

[8] Foi nessa altura que surgiu a pergunta mencionada no capítulo II, Diálogo, quanto à função de preto e branco no contexto de relações primárias-secundárias. Na impossibilidade do preto interligar-se, cromaticamente, aos amarelos, vermelhos, verdes e laranjas, o preto só pode funcionar ao lado dos azuis (primária) ou dos roxos (secundária). Por sua vez, o branco só pode filiar-se aos amarelos (como valor cromático, bem entendido, e não apenas como tom muito claro das várias cores). Ilustrei o problema mais detalhadamente ao analisar a função da cor nas obras de Mondrian.

pintaram essas obras, e dessa maneira específica. Cabe ter em mente que, na arte, *o fazer equivale ao saber* e *o saber ao fazer*. Um sempre condiciona o outro. Aqui, as cores, relacionadas em primárias-secundárias, sustentam a visão ideal de um espaço plano e imóvel (já o encontramos na elaboração formal do elemento superfície). É interessante verificar que as cores primárias – de impacto visual maior – pertencem principalmente às figuras, ao passo que a paisagem e o fundo são articulados em cores secundárias baixas (os verdes-oliva dos rochedos). Também notamos que a faixa rosa na área superior do quadro, acima do ouro, por pertencer à gama do vermelho, se destaca imediatamente das cores do fundo. Pela importância visual, reforça o gesto do anjo, como uma espécie de aval celeste vindo de uma região sacra, além e acima do fundo de ouro (o ouro era a representação simbólica, na Idade Média, do paraíso).

Entre outras obras medievais, apresentei reproduções de vitrais de igrejas. Expliquei que a armação de chumbo que serve para segurar as centenas de pedaços de vidro também funciona como cor. Contornando vidros azuis, vermelhos, amarelos, verdes, violetas (primárias e secundárias) e separando-os fisicamente, a larga faixa de chumbo cinza-preto funciona como intervalo de cor (terciário), interligando as cores e mantendo-as no mesmo plano espacial. Apesar das cores serem vistas na máxima intensidade, nunca temos a impressão de brigarem entre si. Ao contrário, somos cativados pela harmonia espiritual que delas se irradia.

Do mesmo modo entendemos o colorido – azuis e vermelhos intensos e grandes áreas brancas – nas pinturas catalãs, da arte românica dos séculos XII e XIII (ilustração nº 54-F). Impressionantes por sua grandeza e severidade, é oportuno mencionar que essas obras foram criadas em aldeias dos Pirineus, por assim dizer à margem dos grandes acontecimentos estilísticos na época (já em pleno estilo gótico e, até mesmo, no Pré-Renascimento). Poderia ter sido apenas uma arte provinciana e não o é. Ao surgirem de uma convicção interior, as formas são impregnadas de impacto expressivo. O grande halo branco, contornando a cabeça da Madona, cria distâncias entre os azuis e vermelhos (também estendendo e afastando-se de um amarelo implícito), e nesse distanciamento se torna mais luminoso do que o branco. A obra se nos afigura moderna, bastante atual em sua sensibilidade.

MONDRIAN – COMPOSIÇÃO, 1921 (ilustração nº 58)

Retomamos a pintura de Mondrian. Na presença de azul-vermelho-amarelo, conjunto de cores primárias, o preto e o branco – que são cores terciárias – distanciam-se num intervalo espacial maior. Portanto, a mesma articulação que Mondrian dá às superfícies, também a dá às cores. Já pelo fato de estarem relacionadas como primárias-secundárias, as cores têm caráter de cores-superfícies. Mondrian as elabora ainda no sentido de cor-superfície-intervalo, procurando sempre manter plana a forma do espaço.[9]

TOULOUSE-LAUTREC – CHA-U-KAO, ATRIZ DO MOULIN ROUGE (ilustração nº 59)

Nessa imagem (cuja organização espacial já examinamos no capítulo IV) predominam vermelhos e amarelos. Apesar do recuo visual das diagonais (do sofá vermelho, dos ângulos formados pelas pernas abertas e, no lado

[9] Nas imagens criadas por Mondrian, há uma visão ideal de espaços simultâneos. Sua forma praticamente exclui o tempo, pois não há elaboração rítmica ou qualquer indicação de eventos sucessivos. Ver capítulo XV, Idealismo – Correntes Estilísticas.

esquerdo, da contradiagonal levando-nos para o salão de danças atrás), e apesar mesmo da redução de tamanho das figuras no fundo, o espaço não sugere volumes ou profundidade. Isso se deve sobretudo à função das cores na relação de primárias-secundárias. Os amarelos são vistos *ao lado* dos vários tons de vermelho, enquanto que os brancos, cinzas e marrons – terciários – servem para estender mais e afastar as cores dominantes. Uma combinação como esta – vermelhos e tons de rosa e amarelo, indo até tons de laranja – facilmente poderia tender para o banal. Que com ela Toulouse-Lautrec consiga criar harmonias novas que, além do mais, integrem tensões, mostra a grandeza do artista.[10]

KLEE – O MENSAGEIRO DO OUTONO (ilustração nº 53)

Ampliamos aqui nossa análise. Como vimos, as tonalidades têm função subordinada quando existe no quadro também a relação de primárias-secundárias. Os vários tons de violeta e verde, além dos demais tons escuros – cinzentos, roxos e pretos – aparecem como vizinhos do azul (vizinhos cromáticos), interligando-o e afastando-o para áreas secundárias e terciárias. Assim, ao movimento linear de tonalidades se acrescenta uma movimentação lateral plana, que acompanha as faixas horizontais da imagem.

RELAÇÃO DE CORES QUENTES E FRIAS

Passamos agora a uma nova relação colorística (esquema nº 60). Essa relação, de "temperaturas" cromáticas, também tem seu ponto de partida nas três cores básicas do arco-íris: azul-vermelho-amarelo. Delas, o *azul* é considerado cor *fria*, ao passo que o *vermelho* e o *amarelo* são considerados *quentes* (o vermelho ligeiramente mais quente do que o amarelo, por ser mais escuro e parecer mais denso). A razão de tal distinção não será difícil de acompanhar; ela se origina em experiências humanas elementares imemoriais. Assim, o vermelho e o amarelo são espontaneamente associados a calor, fogo, sol, enquanto que o azul se associa a céus, gelo e frio. Do mesmo modo, se deduz imediatamente seu teor *expressivo*: as cores quentes conotando proximidade, densidade, opacidade, materialidade, e as frias, distâncias, transparências, aberturas, imaterialidade.

As cores quentes e frias articulam posições contrastantes que ocorrem simultaneamente no espaço: as cores quentes avançam, expandindo-se enquanto que as cores frias recuam, retraindo-se[11]. É um efeito semelhante ao da luz (elemento luz), só que dessa vez baseada não em contrastes de claro-escuro e sim em fatores puramente cromáticos, independentemente, pois, da cor apresentar tons claros ou escuros, altos ou baixos (esquema nº 60)[12]. Através dessa relação cromática, o espaço é caracterizado como sendo um espaço de profundidade, sensual e altamente dinâmico, constituído de vibrações rítmicas no simultâneo avanço e recuo das cores.

[9] Antecipando a matéria sobre a cor: também existem nesta imagem transições, através de marrons quentes e cinzas frios, para uma nova relação colorística, a de *complementares indiretas*, que articula tensões entre cores.

[10] Esse efeito é sustentado por um mecanismo fisiológico dos músculos que regulam a curvatura de nossas lentes; a focalização de cores quentes provoca ajustes análogos a de objetos vistos em proximidade, enquanto que a focalização de cores frias corresponde à visão de objetos mais distantes.

[11] Daí a transformação formal do elemento luz para cor só poder dar-se em tonalidades de claro-escuro e não nas relações cromáticas – ao lado de um laranja, por exemplo, um azul-claro há de recuar no espaço e não avançar.

A divisão em dois grupos opostos, FRIO (azul) e QUENTE (vermelho e amarelo), irá determinar a função espacial de todas as cores. Referindo-se às cores primárias – azul, vermelho, amarelo – todas as demais gamas serão vistas ora como frias ora como quentes, avançando ou recuando no espaço. Tomemos, por exemplo, as cores secundárias: o *verde* será sempre mais quente ao lado de um azul (pelo componente amarelo que tem) e mais frio ao lado de um amarelo (pelo componente azul). O *roxo* ou *violeta* será mais quente do que um azul (pelo componente vermelho) e mais frio do que o vermelho (pelo componente azul). Com o *laranja* o caso é diferente. Composto de duas cores quentes – vermelho e amarelo – o laranja será *mais quente* do que ambas. Passando agora às cores terciárias: os *marrons, ocres, cinzentos* e mesmo os *pretos* serão vistos como frios ou quentes de acordo com a gama que sugerem: azulados, avermelhados, amarelados, esverdeados, alaranjados, arroxeados.

A diferenciação é mais abrangente ainda. Na realidade, cada cor se distingue dentro de sua própria gama em tons quentes e frios. Isso pode parecer complicado, mas de fato é simples e bastante lógico. Dependerá novamente da aproximação das cores referenciais: azul, vermelho, amarelo. Vejamos os *vermelhos*, que em si são quentes: aqueles tons que tendem para o azul (aparentando tons violetas) – carmim, púrpura, escarlate, laca – são vistos como vermelhos frios, perto de tons mais alaranjados como o vermelhão, por exemplo, que é bastante quente. Nos *amarelos*, os tons esverdeados como o amarelo-limão (tendendo ao azul) são mais frios do que os amarelos-dourados, gema de ovo, amarelos-mostarda. Nos *azuis*, frios por natureza, também existem tons quentes. É o caso dos azuis que se aproximam do violeta como, por exemplo, o azul-cobalto, ultramar e mesmo anil-claro, ao passo que os azuis esverdeados, como o azul-da-prússia, se tornam mais frios. Dessa maneira, se o *laranja* constitui o tom *mais quente* da escala, o tom *mais frio* será um azul quase verde, um *azul-turquesa* (esquema nº 60).

– Agora – falei – faremos uma pequena experiência para ver se foi possível entender o princípio. Vou levantar algumas placas com cores secundárias e terciárias, que devem ser observadas e avaliadas se parecem mais quentes ou mais frias.

Mostrei uma placa após outra, às vezes juntando-as no ar, a fim de se poder compará-las melhor e julgar para onde tendiam as cores. Com isso, visava também demonstrar o quanto a temperatura da cor é um fenômeno relativo. O efeito concreto sempre dependerá das outras cores presentes. Assim, por exemplo, se um verde-esmeralda pode ser considerado frio (porque mais azulado) ao lado de um verde-bandeira (mais amarelado), esse mesmo esmeralda se torna quente quando ladeado por um verde-turquesa (azulado) ou, mais ainda, ao lado de um azul-claro (esquema nº 60).

Passados os primeiros momentos – e enganos – não houve maiores dificuldades em acompanhar o raciocínio. O grupo começou praticamente a cantarolar em uníssono as palavras "frio" ou "quente", mal eu levantava as plaquinhas. Dentro em pouco, as pessoas puseram-se a observar a si próprias, as camisas, as calças, os cabelos, os objetos que havia em volta, sobre os quais pronunciavam ora frio, ora quente. Eram comentários que se faziam rindo e brincando, mas a espontaneidade com que surgiu a brincadeira foi prova suficiente de que o princípio básico havia sido entendido. O rapaz que trouxera o problema dos ladrilhos comentou:

– Vou ter que revisar os ladrilhos, para ver se não os escolhi quentes demais ou frios, talvez.

Perguntei-lhe o que preferia e ele respondeu que não sabia ainda. Seu colega, porém, que questionara o contraste demasiadamente forte entre tons claros e escuros, comentou:

– Pois eu sei. Você deve botar tons frios, que assim não se apertam. Um verde-água ficaria ótimo.

Gostei do verde-água. Repeti ao rapaz que seu raciocínio estava perfeito e sugeri que ajudasse ao colega a escolher o material.

KLEE – O MENSAGEIRO DO OUTONO (ilustração nº 53)

Retomamos rapidamente o quadro de Klee[13]. Quis mostrar num detalhe que as cores quentes e frias têm uma função adicional na composição, ampliando o movimento oscilatório já introduzido pela gradação tonal. Os verdes e roxos, mais quentes do que o azul, avançam no espaço enquanto que os azuis recuam. Além disso, criam pontes através da temperatura. Veja-se, por exemplo, a transição rápida que ocorre no trecho de tons de vermelho frio-violeta-azul quente. É uma seqüência só. Se, ao invés disto, os tons fossem: vermelho quente-violeta-azul frio, o contraste de temperatura interporia intervalos maiores, tornando a transição bem mais lenta. (É verdade que também introduziria contrastes mais fortes, e mais dramáticos, e não devia ser o que Klee queria.)

Deixando de lado outros exemplos, o artista moderno que usa de modo mais conseqüente e significativo o simultâneo avanço-recuo de cores quentes e frias é PAUL CÉZANNE (1839-1906). A oportunidade de analisar sua obra já surgiu antes, quando falamos sobre o problema de superposições (a variante dinâmica na elaboração formal do elemento superfície). Agora, porém, temos condições de fazê-lo de maneira mais profunda. Podemos acompanhar melhor a imaginação lúcida e apaixonada de Cézanne, erguendo em suas pinturas arquiteturas de espaços tão justas e tão plenamente expressivas, que delas não se pode tirar uma única vírgula ou pincelada de cor. Falo aqui de sua obra de maturidade. Partindo do Impressionismo, Cézanne enveredou por diversos caminhos, buscando e experimentando durante anos, antes de encontrar seu estilo próprio.

CÉZANNE – A MONTANHA SAINTE VICTOIRE (ilustrações nºs 61 e 62)

Cézanne pintou essa montanha quase que uma centena de vezes. Cada versão é um novo começo, no qual se sente a excitação de uma aventura, e a angústia também, como numa viagem de exploração ao desconhecido. Mostrei um livro fascinante sobre a obra de Cézanne[14]. Nele, há valiosas análises. O autor teve a feliz idéia de refazer os passos de Cézanne e fotografar os vários motivos de paisagem, comparando a fotografia do local com a obra criada pelo artista. As comparações são eloqüentes. Colocados lado a lado, fica evidente o quanto o motivo – embora também selecionado pelo artista – representa apenas um ponto de partida. Ilustrando os misteriosos processos de criação na arte, a comparação das obras com as fotos faz ressaltar a grandiosidade das formas expressivas, pois na documentação fotográfica as paisagens suburbanas são apenas banais e desprovidas de qualquer interesse ou encanto maior, quer íntimo, quer lírico, quer dramático. Parecem como se olhadas indiferentemente de uma auto-estrada.

[13] Do ponto de vista didático penso ser vantajoso, na medida em que um quadro vai se tornando familiar, retomá-lo, de modo a descobrir nele qualidades novas.

[14] Erle Loran, Cézanne's Composition, University of California Press, Berkeley, 1944.

Enquanto que na fotografia a silhueta distante da montanha se dissolve em névoa atmosférica, na pintura de Cézanne a montanha adquire uma presença quase mitológica, dominando a paisagem com seu vulto maciço e monumental. Os vários elementos formais que Cézanne introduz – segmentos lineares, contornos parciais, pequenas superfícies justapostas e sobrepostas em cores quentes e frias – são magistralmente orquestrados como se fossem naipes musicais. Cada pincelada indica uma posição espacial, permitindo-nos entrar e sair continuamente num espaço que vibra em profundidade e no entanto se aplana no conjunto. Vemos as cores quentes predominarem no primeiro plano e no plano intermediário, ocres, laranjas, amarelos-dourados ao lado de verdes-amarelos e esmeraldas. Alguns azulados e outros tons frios são intercalados como que para arejar o espaço denso das cores quentes. Introduzem também, distanciando-a a partir de um horizonte imaginário, a montanha majestosa. Ela se ergue contra um céu claro, em azuis misturados a tons violetas e tons de rosa, onde predominam tons frios, azuis e brancos-esverdeados. Em nenhum momento perde-se o ritmo das contraposições, de cores quentes e frias acompanhando as superposições, ou a tensão espacial que se estabelece entre as grandes massas. Não há um traço que seja retórico, no sentido de meramente repetitivo ou decorativo e, portanto, supérfluo. Tudo se torna necessário e inteiramente expressivo.

ROCHEDOS E ÁRVORES (ilustração nº 63)

Densas massas de rochedos e troncos delgados de pinheiros, a folhagem mascarando o céu e filtrando a luz do dia. Também aqui encontramos a imagem da natureza a uma só vez perene e vibrante. Na visão de universalidade, Cézanne recolheu das infinitamente variadas aparências na natureza a estrutura de algumas formas geométricas – a esfera, o cilindro, o cubo, o cone – a partir das quais ele elaborou novamente a multiplicidade das formas da natureza viva[15]. Mas essa nossa observação deve ser bem entendida. Cézanne jamais procurou conceituar sua prática ou teorizar sobre seu trabalho. Ainda que nas suas cartas comentasse sobre a importância de estruturas geométricas nas formas naturais, ao pintar, ele não partia de uma idéia abstrata, intelectual, e menos ainda a esquematizou durante o processo de trabalho, como os cubistas o fariam mais tarde. Trabalhando sempre diante da natureza, hábito herdado ainda dos tempos do Impressionismo, e mantendo-se inteiramente aberto à observação dos fenômenos naturais (às suas "sensações", como as chamava), Cézanne buscou captar a permanência nas metamorfoses da natureza e realizar, pictoricamente, a representação desse entendimento.[16]

Um dos aspectos mais significativos na obra de Cézanne é que, ao simplificar as formas e outra vez diversificá-las em imagens de espaços em desdobramento, ele jamais perde a *caracterização* da *matéria.* Os rochedos permanecem rochedos, sólidos, distintos de água ou céu, de figuras humanas, casas, árvores, folhagens. Sem procurar descrever pormenores de tessituras ou o colorido local dos objetos, Cézanne não renega sua existência física e lhes confere densidade e ritmos específicos – em múltiplos planos superpostos e cores quentes e frias – ao mesmo tempo em que torna os objetos parte de uma matéria universal.[17]

[15] Ver capítulo XV, Idealismo – Correntes Estilísticas.

[16] Diz Cézanne: "A natureza é sempre a mesma, embora aquilo que chega à nossa vista nunca pareça ser igual. Nossa arte deveria fazer transparecer o permanente debaixo de todas as aparências que mudam". John Rewald, Paul Cézanne – Correspondances, Ed. Grasset, Paris, 1937, p. 127.

[17] É uma visão bastante diferente da uniforme fragmentação "atômica" no Cubismo analítico.

Nessa concepção da matéria, a uma só vez universal e concreta, há uma visão rara na época. O final do século passado é dividido entre correntes de atitude "neutra", cientificista, fenomenológica, e no outro extremo, de um crescente subjetivismo na expressão de conflitos e sentimentos pessoais. Como Cézanne chegou à sua específica visão de mundo, com tamanha objetividade e sem esquematizá-la, é um mistério. Cabe sempre lembrar que, para poder expressar uma tal visão em sua obra artística, foi preciso que Cézanne a tivesse vivido, não apenas em alguns momentos extraordinários, mas no dia-a-dia, pois não há rupturas na experiência. Grande artista de um grande século – em termos de criatividade artística, o século XIX é comparável até mesmo ao Renascimento – Cézanne é dos raros pintores modernos cuja obra pôde tornar-se clássica, no sentido de expressar um equilíbrio perfeito entre o individual e o geral, entre as transformações e a continuidade do ser.

Pai do Cubismo, Cézanne talvez seja dos artistas que maior influência tenha exercido sobre os rumos da arte no século XX. Mas ver Cézanne apenas nessa posição histórica às vezes pode significar ignorar sua própria obra. Infatigável e metódico no exercício diário de seu ofício de artista, quase que artesão anônimo, Cézanne não possui biografia "popular" nem "psicológica", de circunstâncias pessoais que pudessem apelar à fantasia do público ou suscitar o interesse de psicanalistas por seus processos criativos. Ele surge, como é o caso de vários outros grandes artistas – Velasquez, Vermeer, Courbet – como um pintor dos pintores, em tudo um recriador de linguagem. Quem o descobrir por uma primeira vez sentirá um encantamento que há de perdurar e se aprofundar com o passar dos anos, pois sua obra possui em alto grau essa estranha qualidade das obras de arte: mal as acabamos de ver e já sentimos saudades e queremos estar de novo com elas, como se fossem seres vivos, amigos nossos com quem temos muito que conversar.

RELAÇÃO DE CORES COMPLEMENTARES

Vejamos os diversos modos em que o espaço está sendo organizado pelas relações coloristicas:

relação	*caracterização do espaço*
tonalidades	linear – oscilação
cores primárias-secundárias	superfície
cores quentes-frias	profundidade – vibração simultânea
cores complementares	tensão espacial – fusão

O princípio que ordena as relações complementares parte da seguinte noção: as cores se originam, visualmente, da decomposição do feixe de luz. Quando a luz solar passa por um prisma natural – nuvens carregadas de vapor d'água ou gotas de chuva – tornam-se visíveis os vários comprimentos de onda que compõem o arco-íris. Numa extremidade encontra-se o vermelho, os comprimentos de onda mais longos, passando aos comprimentos mais curtos, os do violeta, visíveis na outra extremidade do arco-íris. Agora, se imaginássemos essas cores novamente reunidas, elas deveriam resultar no feixe de luz. Para obter tal efeito, nem precisaríamos reunir as seis cores do arco-íris. Bastaria juntar as três cores primárias – azul, vermelho, amarelo – pois as secundárias são compostas, cada uma, de duas dessas primárias[18]. Mas nem haveria necessidade de reunir

[18] Na prática isso não ocorre, porque não lidamos com a luz solar e sim com tintas e pigmentos. Assim, misturando-se todas as cores, o máximo que se conseguiria seria um cinzento sujo.

as três cores primárias; bastaria uma cor primária e a secundária composta pelas duas outras. O par assim formado se completaria, em tese, na luz.

Podemos então formar três pares – os chamados *grupos complementares* – cada qual constituído por uma cor primária e uma secundária (composta pelas outras duas primárias) (esquema nº 64-A). Teríamos, sem ordem prioritária, os seguintes:

AZUL : complementar LARANJA { vermelho / amarelo

VERMELHO : complementar VERDE { amarelo / azul

AMARELO : complementar ROXO { azul / vermelho

O efeito visual dos grupos complementares é muito curioso. As cores se induzem mutuamente. Por exemplo, quando fechamos os olhos depois de um olhar ao Sol (laranja), surge em nossa visão uma espécie de pós-imagem, invertida no claro-escuro e na cor complementar, o azul. A silhueta do Sol aparece em azul-escuro, depois em azul-turquesa, para depois, esverdeando, clarear e desaparecer. Ou ainda, quando, à noite, fixamos a vista por algum tempo numa cor intensa, digamos uma poltrona vermelha, se fechamos os olhos, a forma da poltrona aparecerá em verde. Há, em nós, uma tendência para completar a cor no sentido de sua complementar.

Propus uma experiência prática. Eu havia recortado uma quantidade de triângulos de cartolina cinza-bege, de uns três centímetros. Tirei-os da pasta e, antes de distribuí-los ao grupo, pedi – como um mágico – que se verificasse se os triângulos eram perfeitamente iguais em cor e tamanho. Em seguida, devia-se procurar entre as placas algumas de cor intensa, primária ou secundária, e colocar os triângulos por cima delas. As placas seriam expostas na mesa, para avaliarmos o resultado. Feita a experiência, custava crer serem os triângulos idênticos ou os mesmos de antes (esquema nº 64-B). A cada vez, o tom de bege parecia modificar-se, quer no claro-escuro, quer na temperatura, pois cada vez tendia, cromaticamente, para a direção da cor complementar da placa. Nas placas azuis e roxas, os triângulos se destacavam claros, quentes, amarelados, expandindo-se, enquanto sobre as placas amarelas e laranjas eles se tornavam mais escuros, mais frios, mais arroxeados, parecendo encolher. Nas placas vermelhas deu-se um efeito análogo: os triângulos pareciam mais claros, frios, esverdeados, quando nas placas verdes novamente escureciam, esquentavam e se avermelhavam. Agrupando em seguida as próprias placas em pares complementares e colocando-as lado a lado na mesa, pudemos verificar como as nuanças dos triângulos cinza-bege se diferenciavam, simultaneamente, ante nosso olhar. Embora eu já o tivesse anunciado, o efeito era espetacular.

Da indução resulta a atração mútua entre os parceiros de um grupo complementar. Essa atração, por sua vez, é a base de dois efeitos espaciais: *tensão* e *fusão espacial*. Quando os componentes se encontram fisicamente separados, digamos, quando num quadro algumas pinceladas de vermelho são colocadas num canto do plano pictórico e pinceladas verdes num outro, sentimos que da atração mútua resulta uma forte tensão *através de intervalos espaciais*, como se as cores quisessem aproximar-se fisicamente. Quando os componentes são vistos juntos na mesma área,

quer vizinhos, quer um dentro do campo do outro, o resultado é uma fusão espacial. O grupo complementar parece fechar-se numa única unidade.

Mostrei um trabalho interessante do artista norte-americano Robert Indiana, uma serigrafia de 1968 intitulada LOVE (esquema nº 64-C). Nessa imagem, há uma complementar fechada: vermelho/verde. E há também um azul intenso, que se relaciona com o vermelho como cores primárias. Assim vemos o seguinte efeito: as letras vermelhas se juntam às áreas verdes numa verdadeira fusão, que faz com que se perceba uma espécie de bloco composto vermelho/verde contra um fundo azul. Repare-se com que propriedade foram usadas as duas relações, pois as áreas azuis funcionam como intervalo permitindo a legibilidade das letras (essa poderia estar comprometida pelo efeito da fusão complementar).

Ainda ilustrando o mesmo efeito, apresentei um exemplo negativo: uma capa de catálogo com dizeres verdes sobre um fundo vermelhão. As ligeiras saliências nas hastes que caracterizam as letras se perdiam visualmente na fusão complementar, tornando o texto de difícil leitura (esquema nº 64-D – no exemplo original a área vermelha era muito maior). Quer dizer, passado o primeiro instante, em que o colorido vivo possa nos atrair, não conseguimos mais seguir as informações apresentadas – contrariando, portanto, a própria intenção do catálogo. Um rapaz me perguntou se havia uma solução melhor. Certamente havia. De qualquer modo, nunca se devia usar uma relação complementar direta numa composição gráfica, ainda mais assim, em cores altas. Torna-se ilegível. Pelo menos, convinha abaixar a intensidade das cores.

– E se as letras fossem brancas, faria alguma diferença? – continuou o rapaz. – Não seria também um contraste forte?

– Sem dúvida – concordei – mas seria diferente, pois mudaria a relação colorística. O vermelho-branco não constitui um grupo complementar e portanto não produz o efeito de fusão. Há, em vez disso, o efeito de claro-escuro que, no caso, até funcionaria bem. Destacando-se, brancas, de um fundo mais escuro, e irradiando-se, as letras ganhariam isoladamente em impacto visual e se tornariam mais atraentes e mais legíveis (mesmo quando pequenas – esquema 64-E).

Quanto mais altas forem as cores, tanto maior será a atração e o impacto da fusão. Os contornos das áreas coloridas começarão a perder sua nitidez; as eventuais irregularidades que existam, ou as ênfases, se nivelarão visualmente, podendo até os próprios limites entre as áreas se tornarem indistintos e começarem a oscilar no espaço. Esse efeito ainda aumenta quando se conjuga o contraste da complementar com outros contrastes, por exemplo, com o de cores quentes e frias, ou com posições que ativariam as forças dinâmicas latentes na estrutura do plano pictórico. Mostrei um retângulo de 50 x 90 cm (tamanho cartaz), de fundo laranja, no qual eu havia colado uma forma de losango em dois tons de azul intenso bastante frio, coincidindo em posição com o eixo diagonal descendente e quase tocando no canto inferior direito (esquema nº 64-F). Junto ao movimento da diagonal, que parecia deslizar para fora do quadro, o impacto de fusão era tão violento que se tornava quase insuportável à vista.

Formalmente, a complementaridade representa o contraste mais forte da cor, baseando-se numa oposição de valores cromáticos, uma vez que os componentes do grupo provêm de gamas afastadas entre si. É da maior importância ver, nas obras de arte, o que, em termos expressivos, o artista faz desse contraste, se interliga os componentes do grupo por *fusão* ou por *tensão*. Além disso, é importante ver também a magnitude do contraste. Assim como pode aumentá-lo, o artista pode atenuá-lo de várias

maneiras – usando outras relações colorísticas: por exemplo, ele pode graduar a intensidade cromática de cada uma das cores, diferenciando-a por tonalidades ou por tons quentes e frios. Ou ainda ele pode graduar a quantidade física de cada cor (não precisam ser áreas equivalentes, como no cartaz anterior). Ou também ele pode graduar as tessituras, as opacidades e transparências em que são dadas as cores. São modos de se regular e controlar os caminhos visuais para se chegar ao fechamento da complementar, que sempre representa um clímax.

ALBRECHT DÜRER (1471-1528) – MADONA NO JARDIM (ilustração nº 65)

O quadro, atribuído a Dürer, representa a Madona sentada num jardim amamentando o Menino. Do ponto de vista da elaboração da complementar, o quadro é bastante simples (de fato, o elemento visual dominante – por ser o mais desdobrado – é o volume). No grupo complementar apresentado – vermelho-verde – cada uma das cores é diferenciada em tons quentes e frios. À folhagem verde do jardim (relativamente quente) segue a muralha no fundo, em verde-oliva escuro (mais denso e mais quente) e o céu azulado (muito frio, distanciando-se). Nos vermelhos, vemos o vestido da Madona, vermelho quase alaranjado (quente) e o manto carmim (frio). Os tons quentes e frios funcionam como modulações das cores antes de se fazê-las chegar à área do clímax, que se dá claramente na figura da Madona, numa fusão direta do grupo complementar, vermelho-verde.

Salvo pintores que se destacam especificamente como coloristas Botticelli, Tiziano – em geral, é este o tipo de elaboração da cor no Renascimento. Encontramos sempre pelo menos um par complementar em tons cromáticos (às vezes, dois pares). E sempre a complementar é diretamente fechada – depois dos componentes individuais passarem por diferenciações anteriores – nas áreas que são consideradas mais importantes do ponto de vista expressivo e que receberão maior destaque visual (onde, então, as cores se juntam uma ao lado da outra).

Este procedimento se altera a partir do Romantismo e sobretudo no Impressionismo. De fato, quando se fala em relações complementares imediatamente vêm à mente as conquistas do Impressionismo. A complementaridade das cores foi, na época, um assunto calorosamente debatido por artistas e cientistas, e os expoentes do movimento impressionista, então artistas de vanguarda, estavam vivendo intensamente o problema da expressividade da cor. Entretanto, isso não significa que, com suas obras, apenas ilustrassem teorias[19] (foi o destino de artistas menores, fiéis executores de doutrinas, cuja obra inspira hoje um tédio mortal). Ao contrário, sintetizando os conhecimentos, suas criações revelam o quanto os artistas deviam sentir-se arrebatados pelos mundos novos de cor que se lhes abriam.

CLAUDE MONET (1840-1926) – CAMPOS NA PRIMAVERA (detalhe – ilustração nº 66) – *PARLAMENTO DE LONDRES, PÔR-DO-SOL* (ilustração nº 67)

[19] O que de certo modo surpreende é a quantidade de teorias pseudocientíficas que surgiram na época. Não menos surpreendente é sua ingenuidade. Trata-se de verdadeiras construções, tabelas com centenas de classificações e subdivisões rígidas, e setas em várias direções. Quer dizer, o que se consegue perceber não são relações de cores mas apenas figuras geométricas. É difícil imaginar a utilidade de tais tabelas para um artista.

AUGUSTE RENOIR (1841-1919) – MULHER LENDO (ilustração nº 68)

Cézanne exclamou certa vez diante de uma tela de Monet: "É um olho apenas, mas que olho!" Se nestas palavras se subentende talvez uma ponta de crítica, não deixam de expressar a genuína admiração que Cézanne sentia pela sensibilidade de Monet. Sua obra amplia nossa percepção. Assim como se tornou impossível ver bailarinas a não ser em imagens que Degas pintou, assim é impossível ver as ruas de Paris, banhadas em certas horas do dia numa luminosidade iridescente, a não ser através do olhar dos impressionistas.

A pintura impressionista apresenta uma matéria pictórica que se compõe de inúmeras pequenas manchas de cor, em forma de vírgulas ou traços livremente pincelados. Em vez de misturadas na palheta, as cores são justapostas puras na tela (só primárias e secundárias, pois os impressionistas aboliram as terciárias), a fim de, ao serem vistas a certa distância, se fundirem na percepção do espectador, num processo ótico-sensorial direto. Observamos que as complementares são usadas no sentido de *fusão*. Tanto nos conjuntos de massas coloridas como nos detalhes, vemos lado a lado tons vermelhos e verdes, laranjas e azuis, amarelos e roxos (ilustração nº 66). Mesmo quando predominam quantitativamente certas gamas, o azul do céu e da água, o verde das plantas, há sempre suficientes manchas intercaladas a fim de fechar visualmente a complementar. Uma vez que tais agrupamentos, áreas de fusão, se distribuem de modo regular e sem ênfase por todo plano do quadro, anulam as tensões que podem existir nos contrastes da complementar. Ao invés de tenso, o colorido se torna excitante.

O tema dos impressionistas é a luminosidade atmosférica que transfigura os objetos. Embora a estrutura dos objetos não se altere, muda sua aparência segundo a passagem das horas do dia (ilustração nº 67). Foi este fenômeno que os artistas procuraram captar do modo mais objetivo, registrando o impacto sensorial imediato, pincelada a pincelada, das cores observadas. Os quadros nos cativam pela brilhante radiosidade que possuem. Seu conteúdo é invariavelmente lírico e sem conflitos (aliás, nem no próprio tema, na atmosfera, existem tensões espaciais ou psíquicas). Por isso mesmo nos espanta a reação hostil e francamente agressiva que, na época, os impressionistas sofreram por parte do público e da maioria dos críticos de arte. É verdade que para nós, hoje, conhecendo o desenvolvimento estilístico posterior e sobretudo em nosso século, é difícil se surpreender com o que já existe de abstração no Impressionismo. Nas imagens de paisagens ou de figuras humanas, não há contornos nem superfícies definidas ou qualquer outra caracterização de corporeidade da matéria. Tudo é decomposto em cor. Nos retratos de Renoir, por exemplo, a pele do rosto mostra matizes de violeta, verde, azul, ao lado de tons rosa (ilustração nº 68) – reflexos iridescentes vibrando delicadamente numa luminosidade etérea. Eram imagens sedutoras. Mas a visão tradicional desaparecera e o mundo todo parecia ter-se tornado intangível. Essa desmaterialização dos objetos pesou mais para as pessoas, para seus sentimentos, do que quaisquer ganhos em termos de enriquecimento da percepção sensível[20].

[20] "Tentei explicar ao Sr. Renoir que o corpo de uma mulher não é uma massa de carne em vias de decomposição, com manchas verdes e violáceas que denotam o estado de putrefação. E este acúmulo de cruezas é exibido ao público, sem pensar nas conseqüências fatais que podem resultar: ontem, um pobre coitado foi preso na Rue Le Pelettier porque, depois de ver a exposição, começou a morder os transeuntes..." Albert Wolff, em *Le Figaro*, 3 de abril de 1876. – John Rewald, *The History of Impressionism*, Simon & Schuster, New York, p. 299.

COMPLEMENTARES INDIRETAS (esquema nº 69)

É possível ainda uma elaboração maior do próprio sistema da complementar. Além de intervalos físicos, podemos introduzir *intervalos cromáticos*. Isto seria feito numa substituição dos componentes de um par por cores *afins*. Substituindo-se as cores, aumenta-se o intervalo espacial através de uma extensão colorística e, conseqüentemente, acrescenta-se uma carga de tensão psíquica. Formam-se complementares indiretas.

Para exemplificar o princípio, lancei mão novamente das placas de cor. Arrumamos na mesa um grupo complementar formado por placas de tons amarelos e roxos. Do lado do roxo fui juntando várias cores vizinhas: azul-arroxeado, cinzento, preto, lilás, e também um grená muito frio. Retirei em seguida as placas roxas, deixando só as substitutas. A complementar continuou em vigor, fazendo-se sentir na atração e indução mútua entre cores. Apenas, com o distanciamento cromático, o impacto de fusão havia se atenuado. Recoloquei as placas roxas, e agora, do outro lado, comecei a substituir as amarelas. Encontramos tons bege, ocres, mostarda, ouro, cinzas-amarelados, creme, branco. Expliquei que todas essas cores funcionam como se tivessem recebido uma procuração do amarelo (como anteriormente no caso do roxo) para falarem em seu nome. E nós as apreendemos assim, percebendo que, ao substituírem os componentes originais da complementar, as cores vêm de regiões mais longínquas. Os caminhos colorísticos se encompridam, os intervalos se estendem e criam tensões psíquicas correspondentes. O efeito se torna claro quando formamos uma complementar indireta dos dois lados, lilás-cinza esverdeado, ou ocre-preto, e a comparamos com a complementar direta, vermelho-verde, ou amarelo-roxo (esquema nº 69-A, B e D). Menos fortes na fusão, as cores são mais nervosas na tensão.

EL GRECO – TOLEDO NA TEMPESTADE (ilustração nº 70)

Apresentei novamente o quadro de El Greco, que já havíamos visto no início das aulas. Orientando os caminhos visuais em subida diagonal, ao longo das silhuetas das casas até a ponta da catedral, El Greco acelera a movimentação no claro-escuro espasmódico dos relâmpagos, criando um clima de profunda inquietação. Ele o reforça pelas cores. São estranhos os tons de verde e cinza-lilás, mas essas cores parecem "estranhas" pelo seu relacionamento. Na presença dos verdes explícitos, os lilases, os marrons e os densos e escuros azuis-arroxeados, por serem todos tons muito quentes, são forçados a entrar na gama do vermelho, a fim de desempenharem a função de complementar, fechando os verdes. É justamente essa *tendência* que percebemos. Os marrons e roxos jamais poderão ser realmente vermelhos, assim como o lilás não se transformará em cor-de-rosa. A complementar não pode ser fechada diretamente, ela continua indireta. Emocionalmente, então, o colorido do quadro permanece tenso, como se ficasse em suspenso.

FRANS HALS (1581-1666) – RETRATO DE HOMEM (ilustração nº 71)

Dos grandes artistas do Barroco holandês e exímio retratista, na época talvez o maior da Europa, sutil colorista, Frans Hals é mestre no uso do preto como cor. Interligando preto e cinza-escuro de transparências e opacidades diferentes a tons ocres, amarelos pálidos, brancos, rosas, ele cria escalas complementares de extraordinária beleza. Encontramos esse colorido principalmente no último decênio de sua produção artística, quando, em vez do riso franco das obras de juventude, de animação e tumulto jovial, faz-se nos quadros um clima pensativo, de tensões interiores e denso silêncio. O conteúdo expressivo ganha uma espiritualização inesperada, deveras insuspeita nos quadros anteriores.

A fim de ilustrar os caminhos e desvios que a cor pode percorrer na elaboração de complementares diretas através de indiretas, apresentei três esquemas de cor. Para cada um, eu havia recortado pequenos planos em gamas e tons diferentes, que colara em forma de círculo (apenas para posicionar as cores numa seqüência possível). Nos esquemas, início-e-fim (clímax) se localizam no alto do círculo, com o contraste do par amarelo-roxo fechando a relação complementar. Entre o início e o fim, o caminho colorístico toma, de cada vez, um rumo diferente.

Exemplo 69-E: As cores se desdobram de modo bastante simples, em seqüências de primárias e secundárias sempre vizinhas, e em modulações de tons quentes e frios. O caminho vai do roxo, quente (secundária), a azuis, quentes e depois frios (primária), a verdes, frios e depois quentes (secundária), para chegar aos amarelos, quentes e depois frios (primária), fechando-se o grupo amarelo-roxo.

Exemplo 69-F: A ligação para duas gamas – vermelho e laranja – que estão fora da complementar amarelo-roxo, se dá através de temperatura. Assim, o roxo passa para lilás e daí para vermelhos frios, vermelhos quentes, laranja, para daí voltar a amarelos muito quentes. Este desvio para outras cores, e sempre resguardando a alta cromacidade, seria um caminho característico para Van Gogh.

Exemplo 69-G: As extensões são feitas através de cores terciárias e tons acromáticos. O roxo passa por cinzentos-azulados para lilás, e daí para um grená-acinzentado que se encontra ao lado de um cinza-esverdeado (indicando uma segunda complementar indireta entre vermelho-verde). Novamente esquentando, os tons passam por ocre, laranja, rosa-salmão, antes de se aproximar do amarelo e fechar a complementar direta com o roxo. Este seria um caminho de Toulouse-Lautrec.

TOULOUSE-LAUTREC – LE DIVAN JAPONAIS (ilustração nº 72)
Mais notório pela temática do *bas-fonds*, do que reconhecido na extensão e profundidade de sua obra artística, e na grandeza de sua realização humana, Toulouse-Lautrec figura entre os maiores artistas do século XIX. Descendente de uma das mais antigas famílias nobres da França, de saúde frágil, sofrera, aos 13 e 14 anos, dois acidentes seguidos, dos quais nunca se recuperou. Fraturou as pernas, que não mais cresceram. Adulto, com um corpo normal, ele atingia a altura de 1,35 m. Parecia um anão. Quando, homem feito, Toulouse-Lautrec desenhou cantoras de cabaré, bailarinas, gigolôs, prostitutas e seus acompanhantes nos bordéis, é bem possível que tenha passado despercebido, ignorado como se não tivesse corpo humano, como se fosse um inseto pousado por ali. É preciso lembrar o fato patético de sua deformidade física, para podermos avaliar bem, além da extraordinária sensibilidade do artista, o quanto de coragem e dignidade deveriam ter sido conquistados por Toulouse-Lautrec dentro do seu desespero. Nas suas obras, Toulouse-Lautrec capta, num único relance, o esplendor excêntrico e a banalidade infinitamente triste desse mundo maquilado. Entretanto, irônico, cáustico até, ele jamais condena ou toma atitudes moralistas, mostrando as pessoas como meras caricaturas. Mas tampouco ele as romantiza e sentimentaliza (como Picasso, por exemplo, na fase azul, que as mostra imbuídas das mais altas qualidades humanas). Diante da vida que Toulouse-Lautrec levou – trágica e curta, morrendo aos 37 anos – é impressionante a generosa objetividade que sua obra nos revela. Nos últimos anos de vida, seu estilo na pintura cresce para um novo realismo, denso e monumental. Em qualquer fase, porém, há uma renovação na linguagem, na qual ainda hoje a nossa geração se inspira.

Pesquisador infatigável, Toulouse-Lautrec renovou as técnicas litográficas, criando o cartaz de arte, gênero novo na época. O colorido ousado e as formas enfáticas desta obra (ilustração nº 72) são ao mesmo tempo da maior simplicidade e inteiramente absorvidos pela expressão. Encontramos uma complementar indireta: preto e cinza-escuro junto a amarelos e laranja-salmão (roxo-amarelo). Observamos também que, entrando em tons muito quentes, o laranja e o verde-musgo se reúnem para formar uma segunda complementar indireta (do grupo vermelho-verde). Assim, ampliando e distanciando as cores para permitir novas ligações, Toulouse-Lautrec cria intervalos e tensões que correspondem a tensões emocionais no conteúdo expressivo[21]. O movimento colorístico reforça os contrastes formais que existem na imagem, entre curvas e ângulos, ou entre áreas opacas e transparentes, pontilhadas, entre linhas e superfícies, dando vigor ao gesto espontâneo das personagens e moldando-as de uma forma permanentemente expressiva.

VINCENT VAN GOGH – AUTO-RETRATO (ilustração nº 73) – *GIRASSÓIS* – (ilustração nº 74)

Há um estranho paralelismo entre as vidas de Toulouse-Lautrec e Van Gogh, embora as personalidades e os conflitos pessoais fossem bastante diferentes. Contemporâneos, ambos morreram aos 37 anos de idade. Van Gogh suicidou-se e, de certo modo, Toulouse-Lautrec também[22].

Parecido no colorido com Toulouse-Lautrec, Van Gogh chega a cores mais exaltadas, impelido pela necessidade de transcrever a carga interior de suas emoções atormentadas. No Auto-Retrato (ilustração nº 73), da última fase, o colorido é dado em complementares diretas e indiretas. Tudo é visto em cores ardentes e irreais, a partir da cor-de-mel dos olhos. Os cabelos laranja e a barba, também em laranja-vivo, bastante avermelhado, pedem uma complementação em azul-turquesa. Essa existe, mas como conjugação visual das cores frias, pois quase a totalidade da imagem, a roupa, a parte sombreada da pele, os lábios, assim como o fundo do quadro pintado em pinceladas breves e onduladas, apresenta tons de verde intercalados com azul-claro, compondo então o efeito ótico do azul-turquesa.

Esse quadro dos girassóis (ilustração nº 74) é uma das várias versões sobre o mesmo motivo. Van Gogh o retomou muitas vezes. Embora notemos uma quantidade de tons de laranja e amarelo, que pediriam a complementação em azul ou violeta, somos obrigados a nos afastar desse grupo e enveredar por outros caminhos. Vemos laranja-avermelhado, amarelo-ouro, amarelo-esverdeado, verde-amarelado – esta última cor é muito freqüente nas pinturas dessa fase – verde-claro, vivo, escuro (fechando uma segunda complementar, direta e indireta, com uma pequena área vermelha e com os muitos tons de laranja-avermelhado), para só então, finalmente, encontrarmos do lado direito, numa das flores, uma única mancha de azul complementando a quantidade de tons de laranja e amarelo da imagem. São desvios longos a percorrer. Van Gogh cria distensões na cor como quem estica um elástico a ponto de rompê-lo. Por essa razão é possível haver numa temática tão inocente – um quadro de um simples vaso de flores – conteúdo tão trágico.

[21] Em Picasso, os azuis se tornam doces pela proximidade quase sufocante entre as cores.

[22] Toulouse-Lautrec bebia excessivamente.

Parte IV
Composição

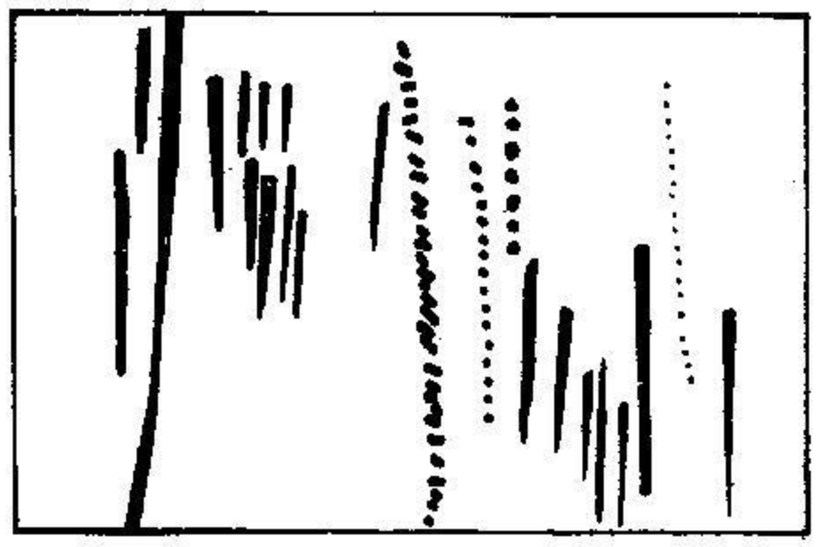
CAPÍTULO XI
SEMELHANÇAS E CONTRASTES

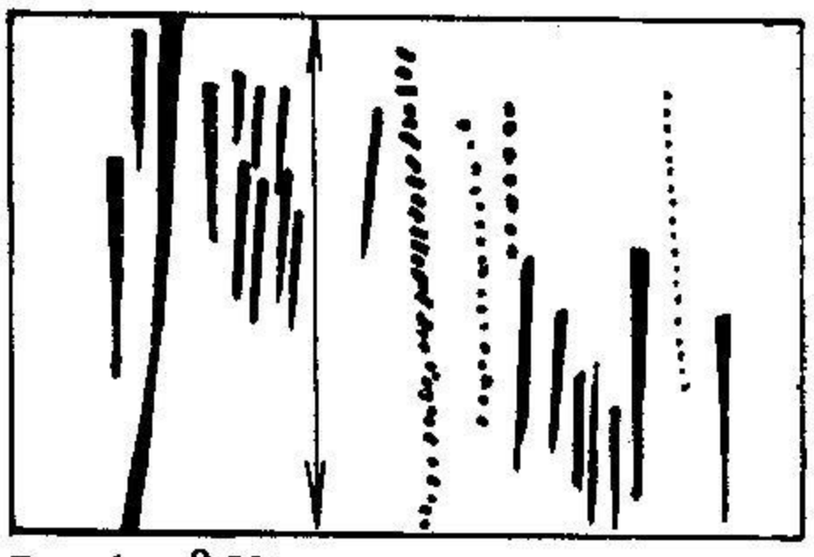
Quando o artista compõe uma imagem, desdobrando os vários elementos visuais, dispõe de duas modalidades básicas para fazê-lo: pode relacionar as formas através de *semelhanças* ou através de *contrastes*. Eventualmente ele fará predominar um ou outro modo, ou interligará ambos proporcionalmente – as opções, já o sabemos, serão intuitivas. O importante para nós é poder seguir as indicações e reconhecer os caminhos de ordenação da imagem, a fim de compreender o que o artista tem a dizer.

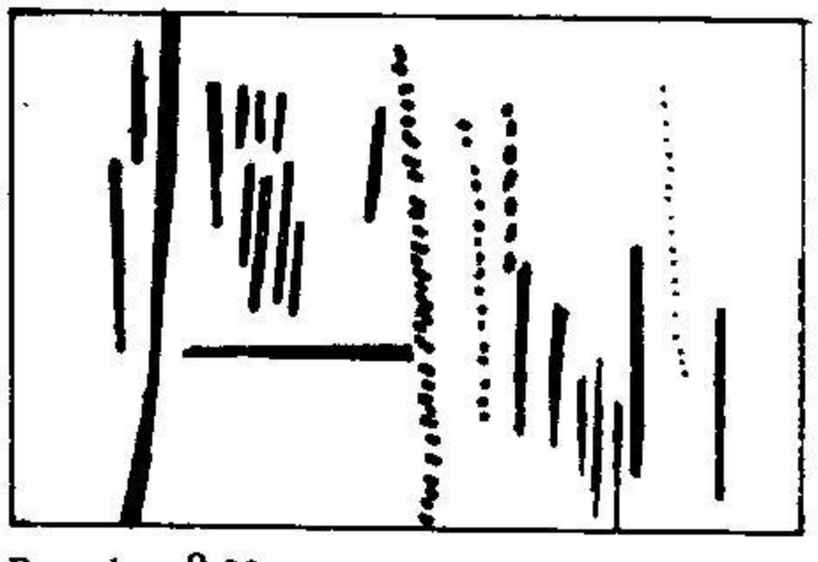
Ainda que não sejam alternativas que se excluam mutuamente, cada um desses modos – semelhanças ou contrastes – implica em conseqüências específicas, formais e expressivas. Resumindo-as, podemos dizer que através de *semelhanças* o artista introduz *seqüências rítmicas*, enquanto que através de *contrastes* ele articula *tensões espaciais*. Quando predominam visualmente os aspectos rítmicos, o caráter expressivo da imagem tende para o *lírico*, ou também *épico*, ao passo que as tensões determinam o conteúdo *dramático* da obra.

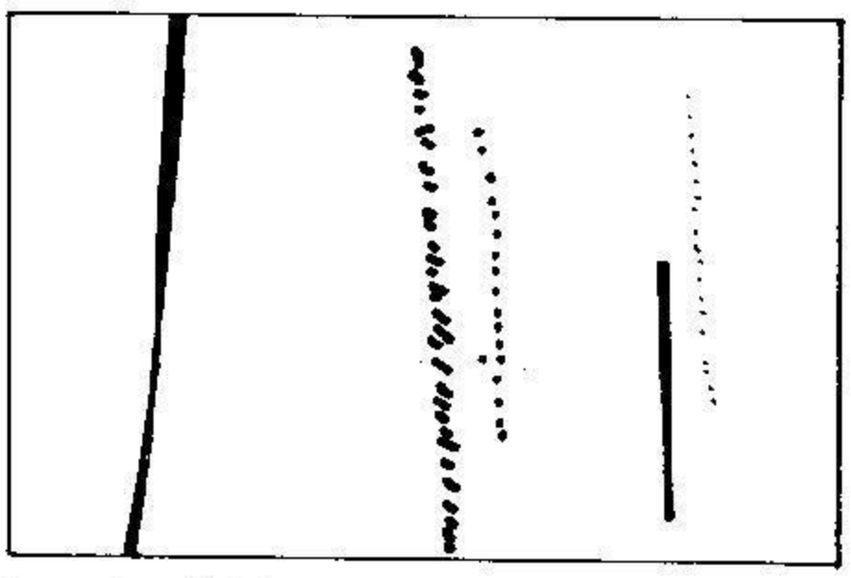
Fui ao quadro-negro e tracei várias linhas verticais, distribuindo-as por toda a área. Em seguida pedi a um voluntário que continuasse o desenho com outras linhas "em pé". Podiam ser curtas, longas, finas, grossas, contínuas, pontilhadas (desenho nº 87). Comentei que, apesar de cada traço aparecer um pouco diferente do outro e ocupar outra posição no plano pictórico, eles eram suficientemente semelhantes em sua orientação espacial para nos permitir considerá-los *variações* da vertical. Também os víamos como variações de uma linha que eu nem sequer havia desenhado no quadro-negro, mas que existia presente em nossa visão mental, como uma espécie de referência ideal: a vertical perfeita, uma linha ideal imaginária, perpendicular ao chão. A essa linha ideal referimos as verticais que percebemos na natureza ou as que produzimos (desenho nº 88). Quando o critério de comparação é o da verticalidade, como estipulamos anteriormente, as linhas desenhadas no quadro-negro passam a constituir *semelhanças formais*.

Pedi ao rapaz que no meio das linhas "em pé" desenhasse uma linha "deitada", horizontal (desenho nº 89). Não foi difícil ver que, entre tantas linhas verticais, a horizontal deixava de ser uma semelhança, passando a constituir um *contraste formal*. O grau de diferenciação envolvia agora a própria direção espacial e não permitia avaliar a horizontal como semelhante às verticais.


Desenho nº 87

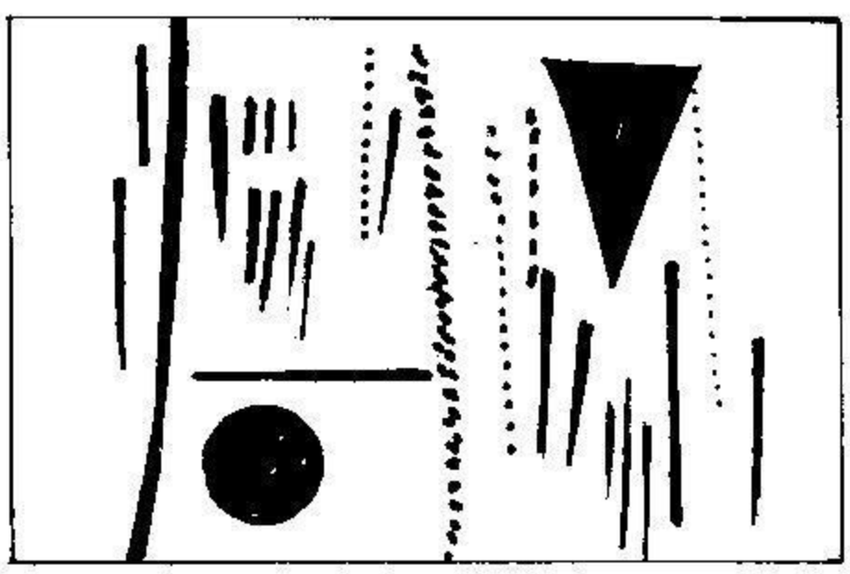

Desenho nº 88


Desenho nº 89



Desenho nº 90

Entendido o princípio básico de semelhanças e contrastes, caberia ampliá-lo. Ele sempre se definirá dentro de um contexto. Enquanto que ao lado da linha horizontal, as várias verticais constituem um contraste óbvio, elas são vistas entre si como semelhantes. Mas digamos que com umas cinco verticais – três pontilhadas e duas contínuas – se faça uma pequena composição (desenho nº 90). Agora, o que antes fora visto como semelhante, passa a ser contrastante. Comparadas entre si, as poucas linhas aparecem bastante diferentes umas das outras, em termos de peso visual e densidade, assim como na extensão e continuidade do trajeto visual. No novo contexto (dessas cinco linhas) a diferença passaria a contar tanto quanto a semelhança.



Desenho nº 91

Vejamos outro exemplo. Pedi ao rapaz que ao traçado linear acrescentasse um triângulo e um círculo (desenho nº 91). Comparadas com as duas superfícies, as diferenças anteriores entre as linhas são absorvidas numa nova relação. Agora *todas* as *linhas* se unem – como variações do elemento *linha* – e se contrapõem em bloco ao elemento *superfície*. No novo contexto visível no quadro-negro, as semelhanças e os contrastes encontram-se em vários níveis:

Semelhanças:

– entre linhas verticais,

– entre todas as linhas, em relação ao elemento superfície,

– entre as superfícies, em relação ao elemento linha.

Contrastes menores:

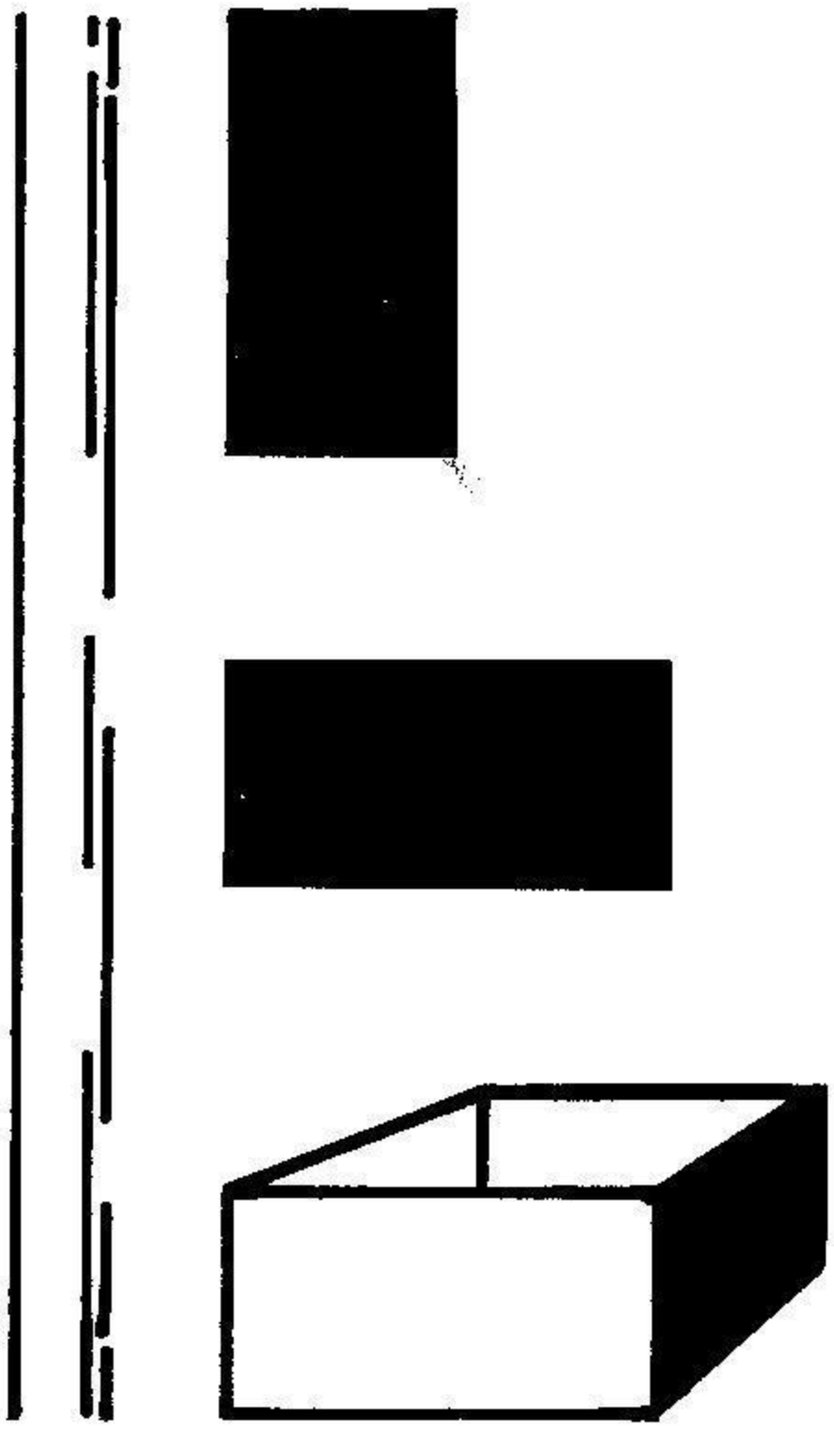
– entre as linhas verticais, de tamanhos e tessituras diversas,

– entre linhas verticais e horizontais,

– entre a configuração triangular e circular.

Contraste maior:

– entre linhas e superfícies.



Desenho nº 92

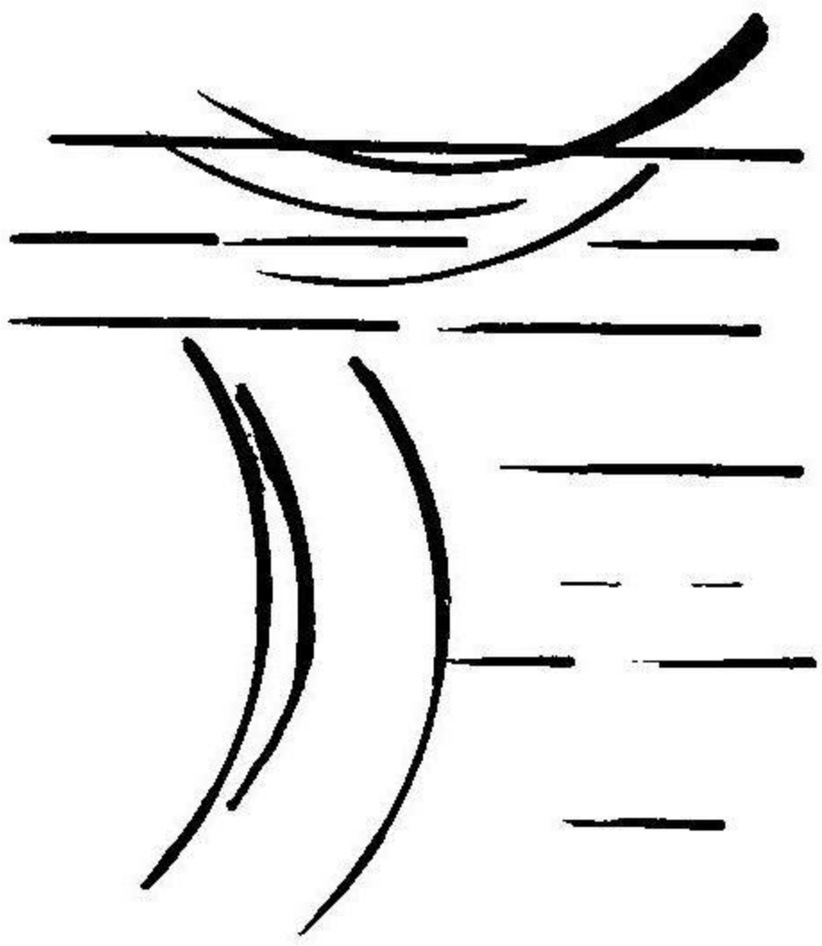
Os contrastes se tornam "menores" ou "maiores" sempre em relação aos outros e em relação ao contexto em que se encontram. "Crescem" em importância formal quando são acumulados e, sobretudo, quando, além de tessituras e magnitudes, indicam *mudanças* de *escala dimensional* envolvendo a própria organização do espaço (desenho nº 92). O artista pode graduá-los, conjugando contrastes. Assim, por exemplo, ao lado de linhas verticais, um retângulo – que já é um contraste de elementos – contrastaria mais se fosse horizontal do que vertical. Mais então, um cubo horizontal. O contraste ainda aumentaria se as linhas verticais fossem verdes e o cubo horizontal vermelho e, novamente acumulando contrastes, se as linhas fossem verde-claro contra um cubo vermelho-escuro, verde-claro transparente contra vermelho-escuro opaco, e assim por diante.

Nas semelhanças e nos contrastes, avaliamos visualmente o grau de diferenciação entre os fenômenos. Trata-se de um processo básico de percepção. Na realidade, tudo o que percebemos não deixa de ser contrastante, pois tudo é efeito de diferenciação; até mesmo as semelhanças implicam uma diferenciação. Se não fosse assim, nosso campo visual não passaria de uma única imagem nebulosa. O que fazemos é correr a vista rapidamente, instintivamente, pelas várias diferenciações existentes, comparando-as entre si e comparando-as também ao máximo contraste presente. Este se destaca no campo visual, chamando nossa atenção e nos servindo de parâmetro, pois é a partir de sua presença que se desencadeia

em cada caso, um novo processo de graduações (o que pode ocorrer em frações de segundo).

Diante de contrastes maiores (acumulados, ou contrastes entre elementos) os contrastes menores se unem, nos fazendo perceber, prioritariamente, um denominador comum entre eles. Por exemplo, no caso da horizontal (desenho nº 89) ou do triângulo (desenho nº 91) entre as diversas linhas verticais, ressalta o efeito de verticalidade ou de linearidade. Percebendo-o, classificaremos as linhas verticais como semelhantes entre si, como *variações formais*. Na percepção, as semelhanças passam a constituir um "fundo" (menos diferenciado), ao passo que os contrastes (mais diferenciados) denotam "figura".

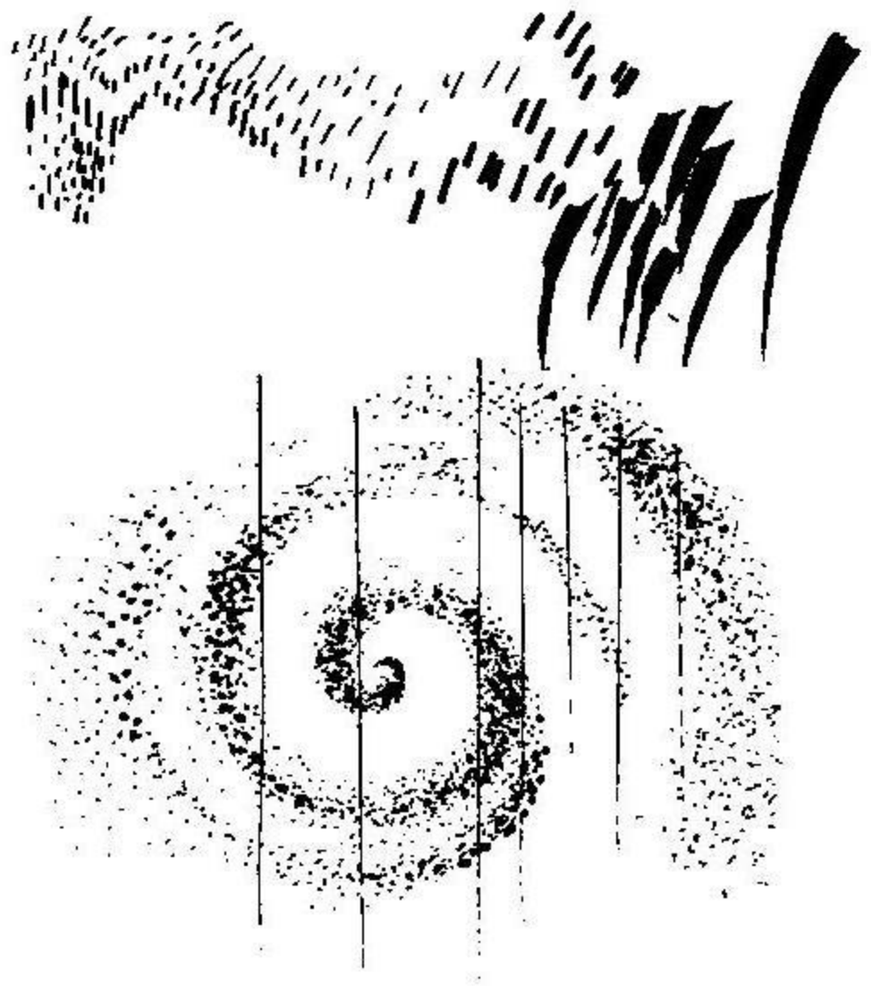
Vejamos agora que tipo de contrastes formais conhecemos. Pedi ao rapaz que apagasse tudo e desenhasse umas linhas horizontais retas. Ao lado juntasse umas curvas (desenho nº 93). Observamos então um contraste estático/dinâmico. Esse contraste ocorre dentro da mesma direção e revela o padrão dimensional do elemento linha[1]. Se tivéssemos curvas verticais ao lado das linhas horizontais, o contraste seria intensificado por uma inversão de direções. Continuaria, contudo, puramente linear.



Desenho nº 93

Que mais? O rapaz foi recebendo sugestões: linhas grandes, pequenas, finas, grossas. Tessituras contrastantes. Uma espiral pontilhada, cortada por traços finos verticais. Entre duas horizontais, uma onda sinuosa, desenhada com o giz deitado (tessituras características da linha – desenho nº 94).

E outros elementos? Fomos lembrando as aulas anteriores em que discutimos as possibilidades específicas de desdobramento formal de cada elemento. *Superfícies:* além de contrastes de figuras e tamanhos, superfícies fechadas contra abertas, superfícies planas contra superposições. *Volumes:* as várias configurações, esferas, cubos, cilindros, pirâmides; vistas externas e internas, volumes cheios e vazios. A *luz*, que constitui em si um contraste de valores claros e escuros. Na *cor*, o caso é mais complexo: certas relações coloristicas assumem mais facilmente o caráter de semelhanças e outras de contrastes. Nas tonalidades, por exemplo, temos semelhanças, variações em torno de uma cor dominante. Nas relações de cores primárias-secundárias temos ambos, semelhanças e contrastes[2]. As relações de cores quentes e frias e, sobretudo, as de cores complementares são compreendidas principalmente em seu caráter contrastante (um azul-turquesa visto ao lado de um laranja, por exemplo, representa um contraste intenso, específico da cor, intransponível para qualquer outro elemento – ver ilustração nº 64-F).



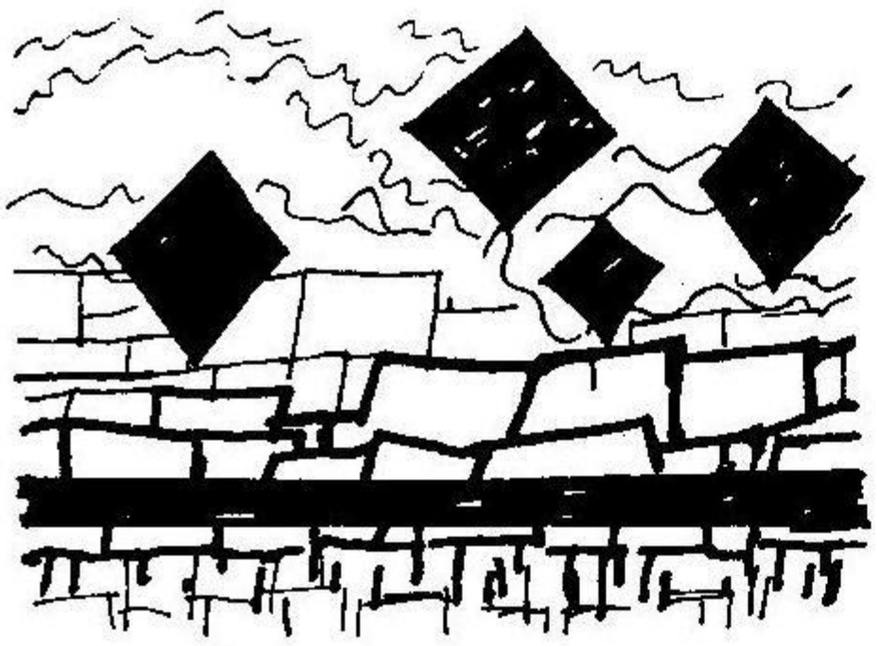
O que *fazem* as semelhanças e os contrastes? Voltamos ao quadro-negro. Pedi a outro voluntário que desenhasse uma composição. Ele teria liberdade para inventar qualquer coisa que viesse à sua cabeça e poderia usar qualquer elemento visual (menos, evidentemente, a cor, por falta de material). Iríamos descobrir o que ele pretendia mostrar. O resultado foi um desenho onde prevaleciam superfícies e linhas, embora também surgisse a noção de profundidade, através de alguns poucos planos superpostos. Chamava a atenção a forma de grandes losangos contra um fundo de linhas onduladas e de superfícies mais ou menos retangulares, uma



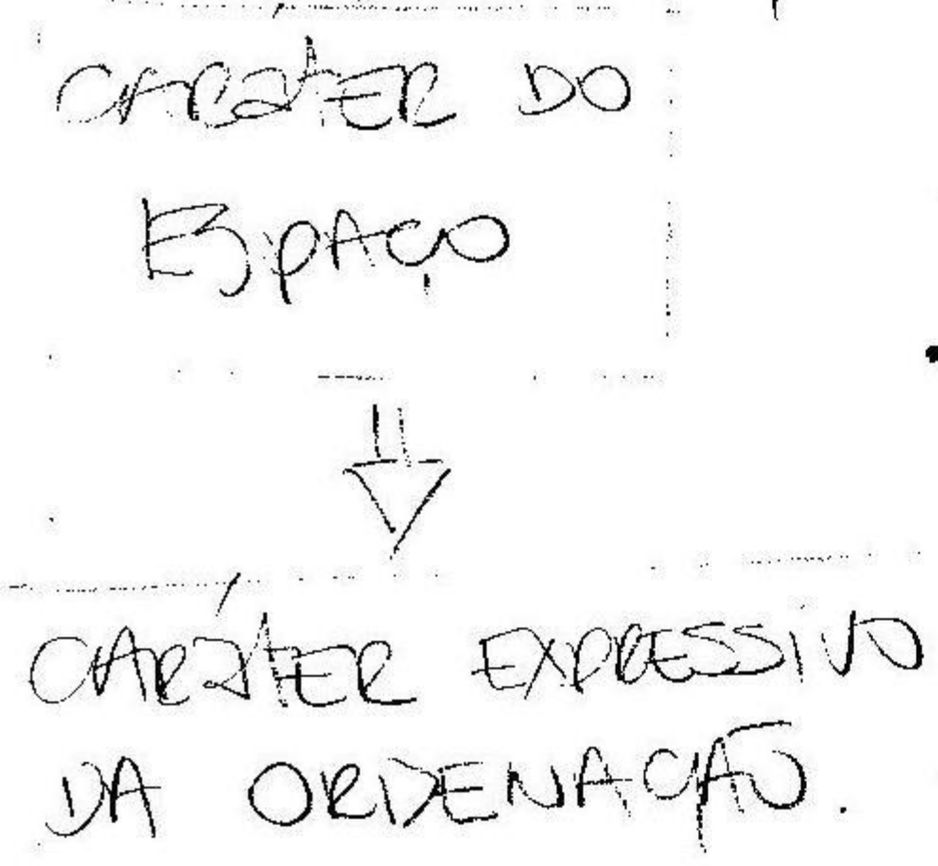
Desenho nº 94

[1] A linha, recordamos, é um elemento unidimensional, a superfície bidimensional e o volume tridimensional.

[2] Quando as relações primárias-secundárias se estendem para cores vizinhas e mostram ligações laterais, apresentam semelhanças; na contraposição de cores primárias, azul-amarelo-vermelho, ou secundárias, laranja-verde-roxo, temos um contraste.



Desenho nº 95



espécie de grade cortada por uma grande barra horizontal (desenho nº 95). Parecia a vista de casas ou um céu cheio de pipas.

Comentei que é importante podermos reconhecer certos tipos de contrastes e de semelhanças formais. Eles nos levam a *identificar os elementos* com que o artista trabalha. E, a partir dos elementos, podemos compreender o *caráter do espaço* que foi ordenado através desses elementos e, sobretudo, o *caráter expressivo da ordenação*. É o que nos dará os significados de uma obra. No caso em questão, víamos um espaço plano porém animado por uma série de linhas diagonais e curvas. Em nossa percepção, as semelhanças se agrupam em conjuntos maiores (as várias linhas sinuosas, as várias áreas retangulares que compõem a "grade"). Acompanhando-as como transições, nossa vista as percorre com relativa rapidez. Porém, ao encontrarmos um contraste maior (nesse caso, os losangos), paramos. Em seguida, partimos novamente do contraste, percorrendo outras áreas de transição, menos diferenciadas, até determo-nos no próximo contraste. Ao produzir uma parada, o contraste interrompe momentaneamente o curso do movimento visual, concentrando nossa atenção em certos lugares e *adensando* o espaço. Dessa maneira, os contrastes criam focos de *tensão espacial*.

- Os contrastes e as semelhanças nos servem, pois, de guia visual na imagem, orientando-nos quanto aos percursos ou às pausas em nossa apreensão do espaço configurado. Além disso, articulam para nós determinados conteúdos emotivos. Recordamos nossa observação inicial de que os contrastes indicam um conteúdo mais *dramático*. Eles são sentidos como um confronto entre forças diferentes – pela oposição formal que percebemos – eventualmente como expressão de conflitos, levando-nos até o trágico, de conflitos sem solução. Já as semelhanças formais são percebidas como repetições rítmicas, de conteúdo mais *lírico* e contemplativo. Ou épico, quando o formato físico da obra for bastante grande. Naturalmente, essa é apenas a definição de um princípio atuante. Nada será encontrado unicamente em contrastes ou unicamente em semelhanças, e assim não cabe dividir mecanicamente o conteúdo expressivo das obras em categorias nítidas, ou "dramáticas", ou "líricas". Nem os dois modos se excluem mutuamente. Ao contrário, nas obras de arte, assim como nas situações de vida, os modos se interpenetram e se determinam em conjunto. Mas o princípio básico é esse e nos servirá para compreender melhor os múltiplos níveis de significados que existem em cada obra.

Exemplificando os conceitos, passei a reapresentar algumas obras já vistas em aulas anteriores. Nessas imagens, procuramos identificar a presença dos elementos de composição e acompanhar a estrutura do espaço que se torna expressivo. Klee: linhas e superfícies, em semelhanças. Kandinsky: linhas e cores, em contrastes. Mondrian: superfícies, em semelhanças. Picasso (fase azul): superfícies e cores, em semelhanças. Giotto: superfícies e volumes, em semelhanças. Botticelli: linhas e volumes, em semelhanças. Leonardo da Vinci: volumes e luz, em semelhanças.

Entre as novas obras mostrei três pinturas de *JAN VERMEER* (1632-1675). É um artista maravilhoso. Na espiritualidade que emana de suas pinturas, Vermeer se coloca ao lado de Rembrandt. Mas na delicadeza e no encanto meditativo ele é sem precedentes na arte.

Sobre a biografia de Vermeer não se sabe praticamente nada. Não existem cartas dele, nem comentários de contemporâneos (embora ele talvez fosse até reconhecido na época e tivesse tido sucesso). Quando morreu foi esquecido e, por incrível que pareça, só foi redescoberto no final do século passado. Sobre ele existem apenas três datas no registro

civil: a data de batismo, 1632, a do casamento com Catherina Bolenes, em 1653 (quando Vermeer tinha 21 anos e aparentemente já se estabelecera como mestre-pintor), e a data de sua morte, a 13 de dezembro de 1675. Morrendo aos 43 anos, Vermeer deixou mulher e oito filhos menores à beira da miséria e com dívidas. Existe ainda um outro documento: segundo um acordo firmado depois da morte de Vermeer, Catherina se comprometeu a readquirir, mediante prestações mensais, um número de quadros com que Vermeer havia pago ao açougueiro e ao padeiro em momentos de grandes dificuldades financeiras. De ambos, Catherina conseguiu resgatar um total de 28 telas.

Por escassos que sejam, esses dados revelam aspectos existenciais insólitos. Não só projetam uma luz indireta sobre a dedicação e o companheirismo de Catherina – ao se propor resgatar as obras do marido (escondera outras dos credores) – e sobre a relação de profundo afeto que devia ter existido entre o casal[3], como também iluminam de modo dramático a penúria enfrentada por Vermeer, para ele ter que empenhar suas pinturas em troca de pão e carne. O mistério da personalidade do artista cresce, e nossa admiração também, quando diante de tão difíceis condições de vida consideramos o caráter das obras produzidas, sobretudo seu conteúdo contemplativo.

Como tema principal Vermeer pintou cenas de interiores. Vemos ambientes íntimos, com uma pessoa, eventualmente duas, a luz filtrando por uma janela invariavelmente colocada do lado esquerdo. Na simplicidade, são interiores nobres, com lustres, tapeçarias, e freqüentemente espelhos e quadros nas paredes. Muitas vezes, há instrumentos de música, cravo, violoncelo, alaúde (que Vermeer pinta como profundo conhecedor da matéria). As pessoas, trajadas com elegância, aparecem sempre nos mesmos interiores (os mesmos móveis maciços, as cadeiras de espaldar alto revestidas de veludo ou couro e pregadas com tachas de cobre, com os pequenos leões esculpidos nas pontas, as mesmas tapeçarias, os mesmos mapas e instrumentos musicais). Terá Vermeer pintado sua própria casa? (Na pobreza em que vivia?) É pura conjetura dizê-lo. Há um outro enigma. Mais do que a distinção das pessoas ou dos recintos em que se encontram – sem a menor ostentação de riquezas materiais, de brilhos de seda e brocados suntuosos e reflexos de ouro e de acabamentos polidos demais, tão a gosto da pintura do gênero da época – ressalta nas imagens de Vermeer um ambiente de profundo recolhimento e harmonia, onde não há um gesto violento ou a mais leve indicação de tormenta. Não é uma perfeição vazia. Tudo revela vida interior, nessas imagens de pessoas imóveis, em pé ou sentadas, num gesto suspenso em meio a uma tarefa cotidiana, ou lendo uma carta ou ouvindo um som musical, a sós com seus pensamentos, refletindo. A paz que emana dos quadros tem algo de indizivelmente completo. O que nos surpreende é justamente que, na pobreza em que vivia, nesse dia-a-dia aflitivo, o artista pudesse criar e preservar intacta uma visão de vida como esta, captando as profundidades do ser nas horas de grande silêncio interior.

MULHER EM AZUL LENDO UMA CARTA (ilustração nº 75)

Sugeri ao grupo descobrirmos as várias semelhanças ou os contrastes formais que existem nessa imagem. Grata tarefa, pois não há uma pincelada supérflua. Identificamos os elementos *volume* e *superfície.*

[3] Por parte de Vermeer, há um testemunho de grande ternura no quadro Mulher em Azul Lendo uma Carta. É mais do que provável ter sido Catherina o modelo do quadro, pois dificilmente outra mulher, em estado de gravidez avançada, teria posado para o artista.

Como um eco, em variações e inversões formais, o ângulo reto da cadeira à direita nos remete à cadeira atrás da mesa, ao mapa, à parede do fundo. As várias superfícies funcionam como faces laterais e frontais de cubos (no conjunto formado pelo assento diagonal e o espaldar vertical da cadeira, e ainda pela linha horizontal do bastão do mapa), indicando-nos a profundidade da sala. Onde quer que olhemos se refletem formas semelhantes: o retângulo do mapa e o encosto da cadeira do fundo, mapa e parede à esquerda (inversão do retângulo), mapa e os pequenos intervalos nos pés da cadeira de frente (variação e inversão do retângulo). Ainda os volumes: a cadeira na frente, mostrando a figura de um cubo aberto na parte superior e fechado na parte inferior; a mesa, os livros. E sobretudo, dentro do invólucro cúbico que é a própria sala, como um eixo regendo e concentrando o espaço ao redor, a figura cilíndrica da mulher, pesada na gravidez, alta na proporção, com a cabeça ligeiramente abaixada (a forma da cabeça é ainda refletida na pequena esfera do bastão). E também as cores. Elas estão sendo desdobradas em semelhanças – tonalidades – nos vários tons de azul (no casaquinho, nas cadeiras), e em contrastes tensos – complementares indiretas – nos azuis e cinzentos que se fecham em ocres, marrons-claros, cremes e brancos. As muitas semelhanças formais nessa imagem, fluindo em repetições e variações tão precisas que parecem ser feitas sem esforço qualquer, convergem na figura dominante da mulher, ereta, cilíndrica, densa. No abandono de si, ela não só dimensiona a profundidade ao redor dela, como também dá ao quadro peso visual e tensão interior. O silêncio meditativo que reina nessa imagem é quase palpável. Parece que se ouve a respiração da mulher.

A LIÇÃO DE MÚSICA (ilustração nº 76)

Encantamo-nos novamente com a riqueza e clareza dos detalhes da imagem. Acompanhando algumas formas mestras, reconhecemos suas variações em toda parte. O traçado das nervuras do mármore nos remete aos ornamentos do cravo, da tapeçaria, das vidraças. Ou então, seguindo ao longo da grande diagonal da parede esquerda, que recua na profundidade, percebemos no chão as variantes dessa mesma diagonal. Do lado direito há outras variações: passando pela mesa do primeiro plano (volume cheio), pela cadeira (inversão para volume vazio), pelo violoncelo no chão (contradiagonal, volume cheio), vemos nas duas figuras do fundo um contramovimento (volumes verticais contrapostos a horizontais). Numa nova caminhada – entre inúmeras outras, e sempre o prazer é renovado – vamos reencontrar nos losangos do chão a forma invertida do encosto da cadeira, ou nos retângulos horizontais do cravo a inversão das verticais do espelho e do quadro. Também descobrimos as cores, uma por uma, os vários vermelhos-amarelos-azuis[4]. A gama do vermelho: na saia da mulher, no tampo do cravo, na tapeçaria da mesa; a gama do amarelo (ocre, ouro, branco): na blusa da mulher, no tampo do cravo, no violoncelo, nas golas e nos punhos, no jarro; a gama do azul (cinza-preto): na saia da mulher, no terno do homem, nos tons escuros do mármore, no cravo, nas molduras.

A narrativa do quadro é mínima: a luz se filtra pelos caixilhos das janelas. Vemos duas figuras, professor e aluna, que estão em pé, ao lado do cravo. Não fazem qualquer movimento, nenhum gesto. Apenas se olham. Os

[4] A relação colorística de primárias-secundárias, lembramos, pode compensar a súbita profundidade do espaço configurado pelos volumes, aplanando-a. Não é por acaso que a combinação amarelo(ouro)-vermelho-azul(preto) surge por uma última vez dentro dos retângulos marcadamente horizontais do cravo, no fundo da sala. Interpõe-se ao recuo anterior (do chão) e posterior (no espelho).

ricos trajes – ele em veludo preto com faixa, gola e punhos brancos; ela, saia vermelha, sobre-saia azul-escura, blusa amarela – e a decoração igualmente rica do salão – mármores no chão, madeirame escuro nas janelas e no teto, vitrais, cravo e violoncelo, tapeçaria, jarra de porcelana – tudo proporciona uma sensação de bem-estar e de harmonia. Contudo, há nessa harmonia uma dimensão de ser que ultrapassa a mera vista de belos objetos. Projetando-se na profundidade, os objetos e as figuras humanas ocupam três lados do grande volume que é a sala, de tal modo que enquadram um espaço livre no meio e na frente (posição do espectador). Nesse vão, novamente prevalece o silêncio. Uma paz secreta se irradia das coisas, como se seu destino se cumprisse nesse ato de estarem plenamente presentes. No fundo da sala, acima do cravo, a cabeça da mulher reflete-se no espelho, entreabrindo um novo espaço de profundidade na parede. O olhar das três pessoas forma um desenho triangular que, junto com o reflexo dos losangos no piso, faz ecoar uma última vez o grande vão do primeiro plano.

PEQUENA RUA EM DELFT (ilustração nº 87)

Este quadro é das raras vistas exteriores pintadas pelo artista (uma outra, também da cidade de Delft, encontra-se no Museu de Haia). Do mesmo modo que nas imagens de interiores, reencontramos aqui a mágica luz de Vermeer. Mais do que fenômeno físico, iluminação natural, vemos uma claridade límpida, porém misteriosa, adensando as horas do dia num momento de paz e recolhimento. A rua está vazia, apenas três mulheres descansam. Nessa hora tranqüila, elas simplesmente existem, cada uma voltada para dentro de si, em pequenos afazeres cotidianos. A poesia e o encanto desta obra são indescritíveis.

Fomos seguindo na imagem as formas ordenadas da estrutura espacial, e dessa vez foi mais fácil ao grupo identificar as várias semelhanças e os contrastes formais na composição. Janelas, portas, telhados, figuras humanas. O arco do portal se reflete na figura da mulher curvada. A mulher sentada na porta da casa, bordando, um cone sólido dentro de um vão retangular. Os tons vermelhos nas venezianas das janelas, nos tijolos dos muros e nas telhas (variações tonais), fechando a complementar com os verdes no beco e nas janelas, e ainda os tons de amarelo e ocre-claro fechando outra complementar, indireta, com os cinzentos-azulados claros do céu e os escuros das trepadeiras no telhado. As linhas livres e sinuosas, verticais, do calçamento da rua, contrastando com os pequenos ornamentos lineares, nervosos, da argamassa nos tijolos da fachada. Em Vermeer, esse tipo de leitura visual torna-se fácil.

Logo em seguida apresentei um outro quadro com um tema bastante similar: uma cena de rua, com fachada de casas, algumas pessoas passeando com crianças, cachorros correndo. O autor é um artista chileno e eu havia recortado a reprodução de uma agenda. Pedi ao grupo que observasse a composição do quadro e, como antes, tentasse descobrir quais as semelhanças ou os contrastes que se encontravam formulados na imagem. O grupo fez várias tentativas de interpretação, pôs-se a discutir, mas não chegou a um resultado positivo. Intervim para explicar que havia uma boa razão para as dificuldades: não era possível determinar a presença de certos elementos visuais através de *semelhanças* ou *contrastes*, porque nada, no quadro, se apresentava suficientemente parecido para ser visto como semelhança formal, nem suficientemente diferente para se tornar contrastante. As linhas eram um misto entre retas e curvas, às vezes ligeiramente diagonais, outras vezes horizontais e verticais, sem jamais serem retomadas num sentido ou no outro, para sabermos em que direção o artista as quis elaborar. Do mesmo modo, nas indicações de super-

fícies e sobretudo nas cores, apesar do colorido vivo do quadro, a obra era totalmente vaga.

O artista se contentou em ilustrar determinados objetos: casas com janelas e portas, figuras humanas com cabeça, corpo, braços e pernas, mas sem traduzi-los para termos visuais e, menos ainda, relacionamentos formais.

Portanto, se não conseguimos descobrir nada, é porque não havia o que descobrir. Então não havia o que entender. Conseguimos apenas identificar os objetos representados. Entretanto, não basta que num retângulo se possam reconhecer os contornos de uma janela. O retângulo ainda teria que ser visto "fazer" alguma coisa, teria que ser relacionado formalmente com outras superfícies ou outros elementos visuais na imagem. Embora possam representar objetos, *as formas se tornam linguagem*. Devemos compreendê-lo como um critério básico de *expressão* e também critério de *qualidade artística*[5] : quanto mais clara a linguagem formal, tanto melhor a obra. O quadro mostrado era tão vago e medíocre que do ponto de vista artístico hão se sustentava.

O exemplo tinha sido bastante eloqüente. Mas senti que era difícil para as pessoas avaliarem a extensão do problema e transporem as conclusões para um plano mais geral da criação artística e expressividade[6]. Resolvi interromper a exposição da matéria. Disse ao grupo que agora conversaríamos sobre um outro assunto. Sugeri que todos imaginassem ser artistas, pintores. Todos teriam não só os meios e o tempo disponível para se dedicar ao trabalho artístico, como também já teriam uma certa experiência de processos técnicos, saberiam como preparar uma tela, misturar tintas, usar pincéis e espátulas. Enfim, imaginassem que todos poderiam e saberiam pintar. O que pintariam? Que assunto? E como o pintariam?

Fui dirigindo esta pergunta de um a um, a todos os participantes do grupo, na ordem em que naquele dia estavam sentados em volta da mesa. E cada um me respondeu com a maior espontaneidade. Eles não podiam saber como eu interpretaria suas respostas e, muito menos ainda, como viria a deduzir das respostas individuais um sentido coletivo. Nem eu sabia. Aprendi muito nessa aula.

O primeiro a ser indagado foi um rapaz bastante jovem. Ele respondeu que gostaria de pintar um acidente de rua. Que tipo de acidente? Tiros, e confusão, e gente caindo. O rapaz não quis definir mais do que isso.

— Como pintaria a cena? — perguntei.

— Teria que ter muita gente — respondeu. — Gente correndo, chorando, agarrando as crianças; alguns feridos, outros ajudando as pessoas a se levantarem. Mas tinham que estar todos nervosos, ninguém calmo.

De fato, a cena imaginada (ou talvez já presenciada) era dramática. À nova pergunta minha, de como ele pintaria a imagem, o rapaz respondeu que poria as pessoas correndo pelos cantos, em linhas de ziguezague, escondendo-se atrás das árvores ou entrando pelas portas das casas. Devia haver muita agitação.

— E quanto às cores? — perguntei.

— Tudo acontece à noitinha — disse ele — já meio escuro. As pessoas

[5] Como mencionei no prefácio: podem haver outras abordagens e outros critérios diante de uma obra de arte, abordagens psicológicas, antropológicas, sociológicas, políticas, documentárias etc. Apenas deve ficar claro que suas interpretações não pertencem à área artística, nem distinguem a manifestação expressiva no que ela tem de essencial para ser considerada uma obra de *arte*.

[6] A linguagem visual, tão simples quando éramos crianças, parece difícil para o adulto de hoje. De fato, sua compreensão independe do nível de instrução, exigindo uma educação da sensibilidade.

devem ser iluminadas de perfil. As cores não podem ser vivas, mas devem mostrar contrastes fortes de claro-escuro.

O segundo operário era jovem também. Imaginou outra cena dramática, dessa vez no mar. Ondas altas, relâmpagos no céu, nuvens pesadas, um barco jogado à deriva. Perguntei se havia pessoas no barco e ele respondeu que não.

– Por quê? – indaguei.

– Porque ninguém agüenta estar fora com um temporal desses. As pessoas estão esperando na praia, mas não dá para ver.

– Haverá cores no quadro? – indaguei.

– Sim – disse ele – provavelmente pintaria tudo em roxo.

– Roxo? – perguntei – só roxo?

– Talvez não só em roxo, alguns detalhes em azul-escuro e também o céu cinza-escuro. E uma luz esverdeada nos relâmpagos – respondeu o rapaz.

Penso que o quadro de El Greco lhe deixou forte impressão.

A outra pessoa a falar, um operário já de mais idade, imaginou pintar homens cortando cana-de-açúcar. Desta vez, a cor dominante seria o verde, verdes-escuros, azulados, cinzentos nas hastes, com pequenos traços claros nos nós; em cima, quase brancas, curvas bem transparentes. Era bonita a imagem da cana alta, encobrindo o céu e vergada em largas ondas. Em fendas escuras seriam vistas as figuras de alguns homens, de tamanho pequeno e abaixando-se no corte. Não eram os homens que ele tinha em mente, era aquele "mar de mato".

Seguiu-se uma cena de fundo de quintal: a mãe, com os braços estendidos, chamando os meninos trepados numa mangueira, mais alta do que a casa. Bichos em profusão: cachorros, gatos, galinhas, e até um cavalo. Muito sol e muito céu. E tudo em cores vivas: azulões, verdes, laranjas, amarelos.

Outro rapaz queria pintar um homem passeando na rua com um cachorro.

– Por que o cachorro? – perguntei.

– Porque gosto dele. Às vezes vou passear com ele, só nós dois na estrada – explicou.

O próximo, um operário também de meia-idade, apresentou uma imagem das mais poéticas: uma árvore espelhando-se nas águas correntes de um riacho. As cores: tons muito claros de rosa e laranja, e a água quase branca, só os troncos e os galhos seriam em marrom-escuro. E especificou:

– É uma árvore carregada de frutos.

Por várias vezes surgiu o motivo de um jogo de futebol, só uma vez num estádio e, no mais, peladas de rua ou num campinho, com o povo olhando. Várias vezes também o circo, com acrobatas nos trapézios e principalmente palhaços. Uma festa de São João, com bandeirinhas e fitas coloridas, as pessoas dançando. Uma noite de São João, com balões no céu quase escuro. Uma procissão saindo da igrejinha branca, um séquito de padres, os homens de terno preto e as mulheres e crianças em azul e rosa. Só uma cena de carnaval, com um bloco fantasiado de índio. Algumas poucas paisagens, vistas montanhosas, com casinhas típicas do interior, um homem ou crianças montados num burrinho ou a cavalo, na estrada.

É interessante assinalar algumas omissões. Ninguém pensou em pintar um

simples retrato, um auto-retrato ou de outra pessoa, como se as pessoas não fossem suficientemente importantes. Nenhuma natureza-morta. Naturalmente, não havia composições abstratas, e seria surpreendente se as houvesse (como proposta de obra de "arte", bem entendido, pois quando a proposta é feita em outros termos, por exemplo, como decoração de azulejos ou padrão de tecidos, as inibições – e os preconceitos – desaparecem como por encanto). Por mais ilustrativas que fossem, não havia nenhum tipo de imagem visionária, de sonhos ou fantasias, nem mesmo envolvendo tradições culturais ou folclóricas, como o Bumba-meu-Boi ou Iemanjá ou outras. Nenhum tema religioso. Nenhuma cena histórica. Nenhuma cena patriótica. Tampouco imagens que contivessem uma expressão de protesto (a não ser, talvez, na primeira, da cena de rua). Por outro lado, faltou qualquer referência ao trabalho na fábrica. Nas ocupações imaginárias, ilustradas nos quadros, não existia o ambiente industrial da fábrica e, na verdade, pouco se sentia do ambiente urbano. A maioria das imagens dos operários parecia projetar reminiscências de uma infância rural.

Entretanto, na avaliação das respostas, cabe colocar ainda outras considerações. Em praticamente todas as imagens havia figuras humanas ativas. As pessoas estavam juntas e faziam alguma coisa que se relacionava com os outros. Quer dizer, as imagens mostravam o ser humano em cenas de convívio afetivo e em situações produtivas (também a natureza, com a árvore carregada de frutos). Por mais dramático que por vezes fosse o evento imaginado, não correspondia a situações de isolamento. E se não havia questionamentos políticos ou sociais, tampouco se detectava alguma depoimento sobre o "banal" da vida, ou o tão decantado mal de nosso século, o tédio, ou a incomunicabilidade das pessoas. Provavelmente os operários estavam ocupados demais, procurando ganhar, o pão de cada dia, para sentirem suas frustrações em termos de tédio ou de banalidade da vida (esta é uma situação de estômago cheio[7]). Seus problemas têm outra dimensão. Não há dúvida de que, além da pobreza, os operários também devem ter problemas individuais seriíssimos, angústias e dificuldades de ordem afetiva – talvez pela frustração contínua da não-realização de suas potencialidades, talvez por um trabalho quase sempre mecânico e repetitivo, de poucas exigências intelectuais e de menos envolvimento emocional ainda (aliás, é o caso da maioria das pessoas que trabalham, não só dos operários). Mas também não há dúvida de que, nessas imagens, as pessoas estavam conscientes da presença de outros e queriam se comunicar. Havia a aspiração válida de querer dar de si e de participar, um sentimento de grande pureza diante da vida, uma certa inocência, até, que me tocou.

Eu estava quase terminando as perguntas, quando me dirigi a um operário de uns 30 anos. Até então, esse homem tinha se mantido muito calado. Quase não falava, mas era o único do grupo que vinha com um caderno e fazia anotações de algumas coisas que eu dizia em aula. À minha pergunta ele respondeu:

– Eu pintaria uma orquestra.

– Uma orquestra? – repeti surpreendida. – Você também gostaria de mostrar uma imagem com muita gente, muito movimento, muitas cores, é isto?

[7] Como, no fundo, era a "Pop Art", tendência artística norte-americana que surgiu na década de 60 (ver capítulo XVI, Arte Contemporânea). Agora, na Europa, encontramos a chamada "arte de reciclagem", mostrando latas de óleo "recicladas" em canecas, e sacos de sementes em roupa, tudo isso como obra de arte. No Brasil não seriam obras de arte, seriam canecas e roupas.

– É, talvez – respondeu – mas na verdade é mais do que isso.

– Por que a orquestra? – insisti.

– Porque gosto de música.

– Ótimo – falei – de que tipo de música?

Ele olhou para mim, inseguro se devia falar e meio envergonhado. Depois disse:

– Gosto principalmente de música clássica: de Haydn, Mozart, Beethoven; gosto também de Schubert.

Eu não sabia o que dizer. Fiquei só olhando para ele, que continuou:

– Então, pintando a orquestra, eu procuraria marcar bem os diversos instrumentos, com movimentos diferentes. Por exemplo, os violinos com arcos curtos têm sons mais agudos e doces, os violoncelos e contrabaixos, com arcos longos, têm sons mais graves. Depois os instrumentos de sopro, as flautas, os clarinetes, os fagotes, os oboés, as trompas, os trombones...

E foi por aí citando e descrevendo instrumentos com a maior desenvoltura. Devia conhecê-los bastante bem. Continuou:

– O que eu gostaria mesmo seria poder dar uma idéia da grande beleza da música, da sensação de harmonia que ela me dá, de estar bem comigo. Ela entra em mim e aí eu penso saber das coisas.

Mal pude esconder o meu espanto. Como era possível? pensei. A fábrica onde eu dava as aulas estava localizada na periferia de um subúrbio. O que isso significa em termos de triste abandono, pobreza, poeira, todos bem o sabem. Mas esse subúrbio nem representaria as condições de vida do operário, que devia morar num fim-de-mundo, mais longe e mais abandonado ainda, sem recursos de água, esgoto, luz, numa promiscuidade imposta pela miséria, sem possibilidade de resguardar para si a intimidade de um tempo de silêncio e privacidade. Cansado de um trabalho maçante e de longas horas de viagem, de madrugada e à noite, devia voltar para casa exaurido pela tarefa diária de sobreviver. Eventualmente teria mulher e filhos pequenos. Como era capaz de falar em harmonia?

– Você toca algum instrumento? – perguntei.

– Não – disse ele – não dá. Mas sempre procuro ouvir.

Continuei olhando para ele. Pedi que me desse seu nome. – R. – Era um nome composto que nunca ouvira antes. Mas não quis me deter mais, para não lhe dar a impressão de que, na minha admiração, eu o estivesse considerando uma espécie de "monstro". Por outro lado, também não queria destacá-lo demais do grupo.

Passei a formular minhas perguntas aos restantes membros da turma. Depois, continuando a aula, reapresentei o último quadro de Vermeer e mostrei novamente as semelhanças e os contrastes formais, as claras seqüências rítmicas que deles resultam, juntamente com pausas e ênfases de tensão na imagem. Mais uma vez dirigi-me ao operário e lhe disse:

– Você, especialmente, vai entender por que se pode comparar Vermeer a Mozart. Estes artistas conseguem unir, por um milagre que não sei explicar, as experiências mais contraditórias da vida humana, a alegria de ser e uma profunda tristeza. Eles são capazes de, chorando, sorrir. São momentos que eles formulam, em que a nossa consciência parece alcançar uma amplidão extraordinária para poder sentir a vida e refletir sobre ela. Momentos raros, em que sentimos como que nos compreendendo

melhor em nosso destino humano, e em que, de um modo misterioso, nós nos tornamos melhores. Saímos reconfortados, mais fortes para enfrentar a luta do dia-a-dia. Crescemos, com esses artistas.

Quando lhe falei, o rosto do operário se iluminou de uma maneira indescritível. E ele, que até então não dissera nada nas aulas, daí por diante tornou-se um dos participantes mais ativos.

CAPÍTULO XII
TENSÃO ESPACIAL - RITMO

Vimos, na última aula, que o artista segue dois grandes caminhos – constrastes e semelhanças – ao desdobrar os elementos visuais na composição. Por meio de contrastes, ele cria tensões espaciais e por meio de semelhanças (ou variações), as seqüências rítmicas. Com isso o artista articula os dois aspectos fundamentais contidos no movimento: espaço e tempo.

Mostrei um desenho japonês do século XVI, Vento e Ondas, do artista Sesson (ilustração nº 88). O formato do desenho é horizontal. Descendo a diagonal do lado esquerdo, deparamos com uma forma escura triangular no canto inferior. Representa um rochedo coberto de árvores, entre as quais aparece o telhado de uma casa. Os troncos das árvores são inclinados, os galhos vergados terminando em pequenos ângulos irrequietos, cujos lados se abrem para a margem esquerda. Reconhecemos em sua forma variações do triângulo do rochedo (em inversões de tamanho e posição) ou do telhado (desenho nº 96). Bastante escuro, e ocupando bem um terço da superfície do desenho, o rochedo contrasta fortemente com o espaço claro em volta, vazio. Mas não inteiramente vazio, pois ao alto, do lado direito, num alinhamento diagonal ascendente, avistamos um pequeno barco. O mastro e a vela retomam o desenho da árvore no primeiro plano, as cordas das velas correspondendo ao balanço dos galhos. Entendemos: o vento sopra e a tempestade vem chegando. A inclinação do convés e algumas linhas onduladas na grande área branca ao redor do barco indicam que ele está em mar aberto, um joguete das ondas.



Desenho nº 96

Da densa e escura área do rochedo, contrastando com a pálida amplidão do mar, emana uma alta carga de energia. Ela se torna tão forte, que praticamente visualizamos uma teia de linhas em tensão entre os dois pólos, rochedo e barco. Mas há muito espaço branco ao redor do barco, ele se encontra isolado e longe. De novo entendemos a imagem: o barco está perdido em alto-mar, procurando voltar para casa.

Na estrutura visual há variações rítmicas e contrastes. Observamos que nesse desenho as variações têm função subordinada, ocorrendo em áreas separadas por grandes intervalos. Assim, através dos contrastes, é a tensão espacial que predomina nas relações formais. Além de *unir* as várias partes da composição *numa totalidade expressiva*, a tensão é transportada

para o próprio *conteúdo emocional* da obra, determinando o clima *dramático* da cena: o barquinho frágil lutando desesperadamente contra elementos poderosos[1].

Em qualquer expressão, quer formule conteúdos dramáticos ou líricos, é indispensável haver um *mínimo* de tensão espacial (mesmo que se trate de imagens de pura fantasia), pois sem essa tensão a expressão se tornaria vazia. Não corresponderia a experiências reais da vida, faltando referências a impulsos e conflitos que existem em nosso agir. A tensão é essencial, ainda, para que se condensem os vários níveis expressivos da obra. O desenho japonês é um bom exemplo. O artista nos mostra a condensação poética de um conflito[2]. Tal condensação abrange a possibilidade de se conjugarem múltiplos significados que, embora divergentes, se sustentam mutuamente: ao mesmo tempo que sentimos compaixão pelo barquinho frágil, também sentimos admiração pela grandeza dos elementos aos quais o barco se opõe, e ainda nos comovemos porque na situação do barco reencontramos a nós mesmos, numa imagem simbólica do nosso viver. Assim, a tensão espacial dimensiona a amplitude expressiva através dos vários significados da imagem[3].

Já vimos que através de contrastes surgem zonas de tensão mais elevada. O espaço parece adensar-se nessas áreas e destacar-se em nossa percepção como "figura", ativa e dominante, enquanto o meio ambiente ao redor torna-se "fundo", sendo percebido como espaço mais homogêneo, mais passivo, recuando ligeiramente. Pela gradação de contrastes, acumulando-os em determinados pontos da composição, o artista pode organizar a imagem em áreas dominantes (dominantes tanto do ponto de vista espacial como psicológico) e áreas subordinadas. Por sua carga energética, as áreas dominantes passam a controlar os intervalos espaciais, atraindo formas mais afastadas e interligando-as. Da intensidade de cada contraste e de seu potencial de atração, ou seja, da tensão espacial que nele se torna visível, dependerá a magnitude dos intervalos que podem ser controlados, dependerão, portanto, "os vazios" da imagem (que também fazem parte de uma composição).

Um exemplo eloqüente é a litografia de *EDOUARD MANET* (1832-1883), As Corridas (ilustração nº 89). Em poucas linhas nervosas, como que improvisadas na hora, surge um instante mágico captando ação e movimento. Cada traço, nessa litografia, condensa e gradua um contraste. Em seqüências que crescem, de contrastes e intervalos menores para contrastes mais fortes e intervalos maiores, todas as áreas da imagem são intimamente interligadas por tensões, culminando na área do lado esquerdo, representando a pista de corrida ainda vazia. De fato, a carga de tensão aí é tamanha, o instante tão carregado que, ao percebermos no fundo o vulto

[1] Numa obra figurativa, o artista diz algo, mediante as formas que escolheu, sobre o objeto (ou a figura) que também escolheu. As formas irão expressar os sentimentos do artista a respeito desse mesmo objeto.
Assim, a situação emotiva expressa no desenho seria outra, se trocássemos os objetos ou lhes déssemos outras formas, com outros valores de contraste. Invertendo, por exemplo, as posições e magnitudes do rochedo e barco, colocando no triângulo da frente um barco grande, um navio, e no lugar da mancha no fundo um rochedo pequeno ou uma ilha, o artista diria outra coisa e nós sentiríamos outra emoção. Vendo o navio grande e escuro no primeiro plano, o sentiríamos como poderoso, ainda mais se comparado visualmente com a pequena ilha distante.

[2] Em alemão, o próprio termo usado para poesia, *dichten, Dichtung*, significa "condensar", "condensação" (da experiência humana).

[3] A complexidade de significados assinala a profundidade de uma obra de arte e, portanto, sua universalidade.

dos cavalos que parecem aproximar-se em velocidade vertiginosa (recuo, distanciamento e velocidade são dados pelo tamanho pequeno dos cavalos e pela murada diagonal à direita), queremos sair da frente para não sermos atropelados.

Resumindo, podemos formular o seguinte conceito: a tensão espacial assegura a *unidade interior* da imagem, e com isto a *integridade* do conjunto. Manter essa integridade é indispensável, sobretudo diante da complexidade formal (e temática) das obras de arte. Lembramos que, ao diferenciar visualmente o espaço, cada contraste representa uma subdivisão – o que sempre vem a ser uma ruptura da continuidade visual. Sem tensões, haveria o perigo da imagem desintegrar-se em diversas partes. Ou, o que vem a ser o mesmo, poderíamos perder o interesse pela obra; faltando energia e tensão interior ao desenvolvimento formal, nossa atenção se dispersa. Em todo caso, a obra perderia o sentido de unidade, de lógica e coerência expressiva.

Essa lógica sempre abrange os limites externos[4]. Ao formato da obra, ao tamanho físico escolhido, deve corresponder a configuração espacial que resultará do trabalho artístico. Deve caber no formato. O espaço expressivo, elaborado pelo artista, nem deverá ser pequeno demais, mesquinho, sem vigor dentro de um formato mais amplo que não foi possível preencher, nem grande demais, destruindo o formato com pretensas ousadias. O resultado seria apenas grandiloqüente, pois o "demais" é tão vazio e pobre quanto o "de menos". A adequação entre espaço físico e espaço expressivo é fundamental para a integridade e veracidade da obra.

A questão de escala física é das mais relevantes na arte. Representando um aspecto básico da linguagem visual, envolve técnicas e formas. Entre o artista ocupar uma área de, digamos, 20 centímetros de largura, ou 20 metros, há uma diferença fundamental. Jamais os 20 metros poderiam ser considerados como mera ampliação dos 20 centímetros. Quem já tentou ampliar uma anotação rápida, um esboço, ou uma fotografia, sabe da diferença. Cada escala física significa uma nova realidade, um mundo com suas próprias tensões potenciais. O tamanho de 20 centímetros é o de uma pequena folha de papel, apropriada para um desenho a lápis ou bico de pena. Qualquer traço nervoso se registra como ritmo, qualquer pequena mancha como contraste. Mas quando o artista tem diante de si uma parede de 20 metros – um *hall* de edifício, por exemplo – ele precisará criar movimentos visuais de peso suficiente para, a uma só vez, subdividir essa grande área e formular uma tensão global que se estenda de margem a margem, abrangendo-as como términos do espaço formulado. Justificando assim sua exata expansão, o artista terá ordenado a parede de modo expressivo.

Apresentei pinturas dos artistas norte-americanos *FRANZ KLINE* (1910-1961), *JACKSON POLLOCK* (1913-1956) e *MORRIS LOUIS* (1910-1962), expoentes do movimento abstrato nos EUA (ilustrações n.os 90, 91 e 92). Analisando as pinturas (que datam do final da década de 50), nelas encontramos principalmente a elaboração formal de linhas e de cores (excetuando o quadro de Kline que é em preto-e-branco). Percebemos, porém, certas diferenças na elaboração, diferenças estas que por sua vez expõem conteúdos expressivos diferentes. Pollock formula variações rítmicas. Já a composição de Louis apresenta variações na linha mas

[4] Os "limites", no caso específico das artes plásticas, são as margens do plano pictórico. O princípio pode ser entendido também num sentido mais amplo, pois toda forma, seja ela visual ou não, tem limites. Os limites jamais devem ser compreendidos como uma mera restrição, e sim ao contrário, como *definição indispensável* daquilo que se torna perceptível.

contrastes na cor. De fato, os contrastes são bastante fortes (em relações primárias-secundárias) para poder sustentar e dominar os enormes intervalos, típicos de suas obras. Ainda nas pinceladas soltas e transparentes, de tintas escorridas na tela, há uma acentuação – nas irregularidades das linhas – que assegura às obras seu caráter monumental. Nas composições de Kline predominam os contrastes. As linhas são muito grossas – "parecem tábuas", comentou um rapaz – e por vezes se alargam em áreas planas (embora Kline não elabore o elemento superfície além do sentido dessa oposição). Abrindo-se numa silhueta triangular e lembrando uma asa, ou um vôo, o quadro de Kline foi o que atraiu as preferências da turma, mais do que as outras composições. De todas é, sem dúvida, pela tensão espacial, a imagem mais dramática e mais contida.

Houve um comentário pitoresco, quando mostrei o quadro de Pollock:

– Parece igualzinho à televisão lá de casa, com essas estrias em disparada – disse um rapaz.

– Só que os tamanhos não são bem de televisão – respondi. – É preciso imaginar tudo isso numa grande parede: no original o quadro mede mais de cinco metros de largura[5].

– Deus me livre! Então não tem jeito, a correria não vai ter fim mesmo! – disse ele.

Sem querer, no seu espanto o rapaz tinha tocado num ponto crítico da composição. Ela é constituída por seqüências de longas linhas em trajetórias fluidas, superpostas e entrelaçadas, a ponto de se tornarem dificilmente distinguíveis, de tão emaranhadas. Com seus ritmos livres, caracterizam um espaço linear extremamente móvel, como se fosse um campo onde ocorrem inúmeras colisões de partículas de energia. Mas as múltiplas ênfases ao longo da área acabam se equivalendo no conjunto. Sentimos que, nessa escala monumental, as seqüências rítmicas precisariam de uma diferenciação maior, que articulasse tensões maiores, a fim de que a imagem do espaço/tempo formulado pelo artista pudesse se adequar expressivamente a extensa área do plano pictórico[6].

Mostrei em seguida uma imagem programada para computador (ilustração nº 93), uma pintura eletrônica de K.O.Goetz. O programa previa a permutação de formas minimais (de poucas feições estruturais e com poucos relacionamentos formais). No caso, eram variações estatísticas sobre o tema: quadrado, não-quadrado (um sim e um não). A obra é chamada Densidade, mas tudo nela é vacuidade. Observamos que, às vezes, as pequenas áreas quadradas se juntam de modo a produzir uma mancha maior, escura ou clara. Isso acontece por acaso e, do ponto de vista expressivo, é completamente indiferente. No sentido global, os acasos se uniformizam pela distribuição, do mesmo modo indiferente. Jamais alcançam caráter rítmico por falta de acentuação, e, pela mesma razão, carecem de tensões. O resultado prima por um tédio mortal. Cabe notar, porém, que a imagem está longe de constituir apenas um simples exercício – é uma obra com intenções artísticas e de formato monumental: dois metros e sessenta de largura por dois de altura. O que se sente diante do formato de uma simples página de livro há de tornar-se mais claro diante da escala original da obra: na ausência de ritmos ou tensões, o espaço formulado não chega a ter nem direção nem dimensões e, muito menos, dimensões exatas. Aliás, o espaço nem sequer tem forma. A prova

[5] O quadro de Pollock mede 5,35 x 2,70 metros; o de Morris Louis, 4,50 x 2,60 metros; o de Kline, 1,60 x 1,50 metro.

[6] Ainda falaremos dessa obra, na discussão sobre Correntes Estilísticas, capítulo XV.

é que seria possível cortar a metade do painel, como a metragem de um tecido qualquer, ou acrescentar mais meio metro, ou duplicar toda a extensão, sem que com isso se alterasse o caráter de sua estrutura (ou falta de estrutura). Evidentemente, ao nível de vivências humanas, o conteúdo é nulo. Quando muito, essa obra alcança a expressividade de um catálogo técnico. Expõe, talvez, certas versatilidades de uma máquina, mas nada é dito sobre nós[7].

Passei então para um artista em cuja obra as tensões não só constituem o aspecto fundamental da estrutura do espaço, como também identificam seu conteúdo emocional. É um artista cujo sentimento de compromisso com sua época, no engajamento de todo o seu ser e agir, ainda hoje nos comove profundamente.

GOYA (FRANCISCO DE PAULA JOSÉ GOYA Y LUCIENTES) (1746-1828) – CAPRICHO Nº 34 (ilustração nº 94)

Mostrei uma gravura de Goya da série intitulada Os Caprichos, chamada "O sono as venceu. Não as acorde. Talvez seja o sono a única paz dos infelizes". É uma cena de cárcere. Uma luz violenta bate sobre três figuras deitadas no primeiro plano, iluminando ainda o semi-arco da grade no fundo da cela. No plano intermediário escuro, vemos a figura, igualmente escura, de uma mulher sentada, inclinada para a frente e com o rosto apoiado na mão, pensativa ou talvez também dormindo. Mas este sono nada tem de tranqüilo ou repousante. Os contrastes de claro/escuro são fortes demais, os brancos calcários ressaltando a opacidade escura do fundo e transformando os cinzas numa cor de pesadelo. A tensão do ambiente é reforçada pelo efeito de brusca claridade na porta do fundo. Se não existisse esse contraste adicional (pode-se fazer uma experiência, cobrindo a área com um papel preto), a imagem teria, eventualmente, um ar de sonho, ainda que dramático, onde as figuras brancas do primeiro plano poderiam estar vislumbrando a aparição fantástica da figura escura, ou vice-versa. Mas assim como Goya imaginou e realizou a cena, o clima dramático e tenso ultrapassa o sonho; nos contrastes de claro/escuro as figuras parecem fixadas numa imobilidade angustiante.

Ao se explicarem os princípios teóricos da arte, há sempre o perigo de ficarmos com a impressão de que o artista, quando cria, está apenas preocupado em formular ótimas soluções para noções abstratas. Isso seria um grande mal-entendido. Lembramos que as formas de expressão resultam de processos de elaboração intuitiva de vivências, processos estes muitas vezes desconhecidos pelo consciente da pessoa. Até se poderia dizer que a forma expressiva não é procurada e sim *encontrada*. Somente depois de encontrá-la, o artista vem a saber o que de fato procurou. O momento da criação representa, nesse sentido, um extraordinário momento de "reconhecimento" de si, de algo que existia dentro da pessoa, mas que só naquele momento se lhe revela. Entendemos então que, ao articular uma imagem, o artista encontra certas formulações específicas, que são altamente significativas para ele porque correspondem a valores, pensamentos e emoções interligadas em sua visão de vida. A grandeza de um artista se dimensiona justamente na possibilidade de tais formulações individuais saírem do âmbito de significados pessoais, passando a denotar fatos humanos permanentes.

[7] A não ser implicitamente: visando equacionar o mundo afetivo humano à neutralidade vazia da máquina; ou ainda, partindo do pressuposto – no mínimo pretensioso, quando não ingênuo – de que uma máquina nova, isto é, um instrumento novo, com novos processos, já seria o suficiente para se produzirem formas "criativas".

Goya tem essa grandeza. Nascido em 1746, já era um homem de quase 50 anos quando irrompeu a Revolução Francesa. É difícil imaginá-lo, pois ele é tão moderno – na mentalidade, nas lealdades, nas dúvidas, nos desesperos e nas esperanças que formula – que parece pertencer ao nosso século. A verdade de sua criação ainda paira sobre os dias de hoje. Em vida, ele não foi sequer conhecido fora da Espanha. Quando, aos 76 anos, Goya se exilou na França, fugindo da Inquisição na Espanha (ainda em 1823!), e foi a Paris visitar museus e monumentos, era um anônimo. Somente a polícia francesa sabia de sua presença, seguindo seus passos e anotando detalhadamente o roteiro de suas andanças, durante os dois meses de sua estada na capital.

Goya surgiu em determinado momento e contexto histórico: a Espanha do século XVIII. Imensamente orgulhosa de suas tradições, a Espanha era, na época, paupérrima, endividada, estagnada, corrupta, um país de glórias já há muito ultrapassadas. Ao lado da Monarquia absolutista, a Igreja era todo-poderosa, a maior proprietária de terras e detentora do monopólio da educação, além de censurar a produção intelectual através da Inquisição. A situação do povo era desoladora, de fome e ignorância. Era comum o contraste chocante de suntuosas procissões de rua serem seguidas por hordas de mendigos e por pessoas que se flagelavam, ensangüentando o corpo. Havia uma pequena camada liberal na população burguesa incipiente. Nela Goya encontrou seus amigos. Mas, como profissional, ele não tinha escolha. A Igreja e a Corte eram os únicos que ofereciam condições de trabalho.

RETRATO DE CARLOS IV (ilustração nº 96)

Após os primeiros sucessos com encomendas da Igreja – ou antes, insucessos, pelas violentas discussões que provocaram os trabalhos entregues, ou talvez pelo temperamento altivo do artista – Goya encontrou finalmente emprego na Corte, em Madrid. Durante doze anos trabalhou na Real Manufatura, pintando projetos de tapeçarias. São 41 belíssimas pinturas sobre o tema de diversões populares, festas e costumes da época. Ao mesmo tempo, ele ganhou grande reputação como retratista, tornando-se dos mais procurados pela sociedade madrilenha. Foi nomeado membro da Academia Real e, alguns anos depois, pintor da Câmara Real. Goya tinha então 43 anos.

Como pintor da Corte, suas obrigações incluíam a feitura de retratos oficiais da família real. Embora fosse dependente da Corte, não poderia haver pintor menos cortesão. Os retratos que Goya pintou são de uma franqueza surpreendente, na caracterização dessas personagens muitas vezes medíocres, vaidosas, quando não de caráter duvidoso. Mas as jóias são ricas, as roupas esplendorosas e a pintura tão estupenda – densa e diáfana a um só tempo – que engrandece a quem foi assim retratado. Mal sabem eles, senhores poderosos, que só a Goya devem sua imortalidade.

Há uma pintura eqüestre de Carlos IV (ilustração nº 96), atualmente no Museu do Prado. É um quadro monumental e impressionante pela visão artística. Tendo cumprido o dever de retratar o rei em uniforme de gala, com faixas bordadas e chapelão de plumas, Goya passa, por assim dizer, a seu verdadeiro ofício, que é o de pintar um quadro. O rei está montado num cavalo marrom, cuja barriga é toda branca e tem uma estria também branca na testa. A hora parece ser a de um final de tarde, com nuvens cinzas num céu que está escurecendo e uma paisagem sombria de colinas baixas, emoldurando em semicírculo um pequeno riacho que corre ao fundo. O filete prateado do rio parece "rebater" a barriga luminosa do cavalo, os ornamentos da sela, os reflexos dos bordados e das jóias do uniforme. A silhueta alta da figura cavalo-homem, erguendo-se contra o

anoitecer do mundo, ganha uma ressonância quase romântica – já pre-nunciando o século XIX – evocando sentimentos e reflexões sobre o destino humano que, simplesmente, ultrapassam um retrato de rei.

OS CAPRICHOS

Goya casou-se e teve vários filhos, dos quais só um sobreviveu. Há relatos quase lendários sobre a personalidade de Goya, sua valentia, exuberância de vida, touradas, aventuras com belas mulheres, sua relação apaixonada, embora bastante atormentada, com a duquesa de Alba, da alta nobreza espanhola (cuja imagem aparece em várias gravuras dos Caprichos). Ela foi pintada e desenhada muitas vezes por Goya, sendo o modelo dos dois quadros: A Maja Despida e A Maja Vestida. Entretanto, apesar da vida exuberante, as coisas, no íntimo, não deviam ter sido fáceis para Goya. Ou, talvez, a situação geral estivesse se tornando insustentável para uma personalidade sensível e íntegra. Goya adoeceu gravemente. Temporaria-mente paralisado, perdeu o uso das mãos (pensa-se, hoje, num distúrbio de origem nervosa), levando um ano para se restabelecer. Mas ficou surdo para o resto da vida.

Em 1793, depois de sua convalescença, Goya voltou a Madrid e iniciou uma grande série de gravuras, Os Caprichos, que levou seis anos para completar. É um conjunto de 80 gravuras, que se divide em duas metades. A primeira parte, de humor mordaz, contém observações agudas sobre os costumes da época, ilustrando por vezes adágios populares e tendo como protagonistas as figuras pitorescas dos Majas – artesãos, feirantes, domésticos que, com seu comportamento independente e orgu-lhoso, incorporavam uma espécie de "alma nacional" – suas aventuras de amor, hipocrisias, traições. A segunda parte, mais cáustica, versa sobre temas sociais e políticos. Focaliza os abusos da Igreja (na figura de monges repulsivos e cínicos, às gargalhadas diante dos devotos) e a Corte (sobretudo a figura do favorito da rainha – e seu amante – Manuel de Godoy, elevado aos mais altos cargos administrativos do país – cenas com burros e macacos empenhados em estudos de genealogia).

Se hoje ainda podemos entender o sentido geral das alusões, embora desconhecendo as situações específicas, o significado deve ter sido mais do que transparente na época. Não é de se admirar, portanto, que, depois de publicar a primeira tiragem, Goya fosse citado diante da Inquisição – pela primeira, mas não pela última vez – e tivesse que entregar todas as matrizes das gravuras à coleção do rei (por isso se encontram hoje na Academia Real de Madrid). Destino semelhante teve sua outra grande série, Os Desastres da Guerra, sobre a invasão dos franceses. Permaneceu inédita até 1863, só vindo a ser publicada 35 anos depois da morte do autor.

Entre vários Caprichos, mostrei o de nº 17, *Bien tirada esta* (Está bem esticada) (os títulos e as legendas lacônicas da série Os Caprichos, assim como os da série Desastres da Guerra, são de autoria de Goya). A cena é de duas prostitutas, a jovem levantando a saia e ajustando a meia, enquanto a velha observa. O clima é tipicamente "goyesco", irônico e fantasmagórico ao mesmo tempo. Nas costas da jovem que se abaixa; e na roupa espraiada da velha sentada no chão, contrastes de branco irrompem subitamente entre os tons cinza-granulados e os pretos intensos das sombras. Há algo de bruxa no olhar malévolo da velha, com sua cabeça inclinada. A velha sabe e observa, mas a moça vai seguir o caminho inevitável. O perfil angular de suas costas lembra o movimento dançante de um touro entrando na arena.

O Capricho nº 50, Los Chinchillas (uma espécie de ratos) (ilustração nº 95), já é da segunda parte. Vemos dois robôs, duas figuras com os olhos

fechados, os ouvidos trancados com fechaduras, os braços amarrados ao corpo. Inteiramente letárgicos, suas capacidades mentais parecem limitar-se a abrir bem a boca para engolir a papa ministrada por um ser – aparentemente também um robô – de olhos vendados e orelhas de burro. O branco lívido dos robôs e da mão que segura a colher, contra o fundo escuro, reforça o clima fantástico, de pesadelo. Tanto maior realidade adquire a visão sinistra. Ainda duzentos anos depois, a gravura continua sendo atualíssima.

Em 1808, as tropas de Napoleão invadiram a Espanha. Embora os monarcas espanhóis mais do que depressa chegassem a um acordo com os franceses, abdicando a Coroa em troca de uma pensão, os patriotas espanhóis se insurgiram. Deflagrou-se uma guerra sangrenta, de cruéis atrocidades, seguida da peste e da fome que acabaram dizimando a população. O conflito se tornou mais trágico ainda pelos muitos interesses cruzados. Naquele momento histórico, os franceses eram os portadores, na Europa, das esperanças de um regime progressista, e uma parte dos liberais espanhóis tinha se colocado a seu lado. De fato, logo após a invasão, Napoleão abolira, com uma simples penada, os pesados tributos feudais da terra e todos os privilégios da Igreja e da Coroa. Mas, diante da resistência do povo, a "libertação" transformou-se numa sangrenta repressão. Com ajuda de tropas inglesas, sob o comando do duque de Wellington, os franceses foram finalmente expulsos. Só que os ingleses, embora combatendo ao lado dos espanhóis, se opunham frontalmente a qualquer aspiração de independência, temendo sobretudo as Juntas Democráticas espanholas, que haviam se formado contra o invasor[8]. Depois da expulsão dos franceses, em 1813, os ingleses reconduziram ao trono o filho de Carlos IV, Fernando VII. Diante de continuadas tentativas de se proclamar uma Constituição, este soberano espanhol implorou humildemente à Santa Aliança (Napoleão estava morto) que invadisse novamente a Espanha, a fim de pôr termo à rebelião, o que foi feito.

Pintor da Corte, Goya teve que retratar o rei Carlos IV, a rainha Maria Luísa, seu amante Manuel de Godoy, chamado O Príncipe da Paz. Retratou o irmão de Napoleão, José Bonaparte, quando este ocupou o trono espanhol; em seguida retratou o duque de Wellington, quando os franceses foram expulsos. E, com a monarquia restaurada, teve que pintar, no mesmo ano de 1814, quatro retratos de Fernando VII, a quem, no mínimo, desprezava. Em comparação com outros retratos pintados por Goya, fluidos, tensos, e psicologicamente penetrantes, os retratos oficiais são "corretos", bem executados do ponto de vista artesanal, mas falta-lhes a chama interior do entusiasmo e da convicção – o que é bem compreensível. Por outro lado, como pintor da Corte, não havia como furtar-se a tais deveres, principalmente nas circunstâncias de um poder absolutista. O quanto isso deve ter custado a Goya, podemos avaliar, sobretudo sabendo, hoje, que ao lado de suas tarefas oficiais ele empreendeu, na privacidade das quatro paredes de seu *atelier*, uma série de novos trabalhos, onde se permitiu expressar seus verdadeiros sentimentos. Talvez esperasse, um dia, quando a situação mudasse, poder expor sua obra. Só que esse dia nunca chegou para Goya. As pinturas foram vistas uma única

[8] Há uma famosa troca de correspondência diplomática entre Wellington e o Secretário da Guerra inglês, Earl Bathurst:
5/9/1813 – Wellington: "Gostaria que me informasse, caso haja uma oportunidade de derrubar a democracia, se nosso governo estará de acordo".
25/9/1813 – Earl Bathurst: "Pode ter certeza de que, se conseguir derrubar a democracia, sua conduta será muito apreciada aqui".
Citado por F. D. Klingender, no livro *GOYA*, publicado por Sidgwick and Jackson Ltd., Londres, 1948.

vez, logo após o término da guerra e as gravuras teriam que esperar ainda meio século para serem impressas.

OS FUZILAMENTOS DE 3 DE MAIO DE 1808 (ilustração nº 79)

No dia 2 de maio circulou em Madrid a notícia de que o Infante Francisco de Paula, filho mais novo do Rei de Espanha, seria levado para a França. Ocorreu um pequeno incidente: algumas mulheres começaram a gritar e lançar insultos à escolta da carruagem. Esta revidou, atirando nos populares. Em pouco tempo a briga se alastrou e tomou as dimensões de combate contra o invasor odiado. No dia seguinte, 3 de maio, uma corte marcial, reunida pelo general Murat, ordenou o fuzilamento imediato de um grande número de cidadãos de Madrid, independentemente de terem ou não participado do levante. Durante todo o dia, e pela noite adentro, ressoaram os tiros na Puerta del Sol[9]. Qualquer um que portasse armas, ou que tivesse "semblante patriótico", era sumariamente fuzilado.

O quadro: uma grande lanterna está colocada no chão, iluminando a cena brutal. Não há saída. Diante de uma muralha de soldados franceses vistos de costas, de fuzis apontados, monstruosa máquina de matar, na multiplicação de pernas paralelas e canos de fuzil, ressalta a figura inesquecível de um homem espanhol, que levanta os braços num último e veemente gesto heróico. Debaixo de um céu opaco, quase negro, entre as cores sombrias dos uniformes e a paisagem noturna com a distante silhueta de uma igreja, o contraste violento do branco-amarelo da roupa do homem – repetido na lanterna – se destaca como um grito lancinante. No primeiro plano, os fuzilados jazem numa poça de sangue vivo, enquanto um grupo de vítimas está sendo empurrado, umas contra outras, resignadas ou tampando desesperadamente olhos e ouvidos. Não há qualquer idealização dessas mortes, nenhum simbolismo rebuscado, nenhuma retórica. Tampouco há consolo. Goya condensa a cena de um modo tão direto, que o impacto desse momento se transforma numa denúncia permanente da agonia do povo espanhol. E de todos os povos e de todas as mortes similares.

OS DESASTRES DA GUERRA

Outra obra monumental que Goya iniciara durante a guerra (ele tinha então 64 anos) e que o ocupou por mais de dez anos, é uma série de 90 gravuras, conhecidas pelo título de Desastres da Guerra. Há relatos de que Goya tenha testemunhado as lutas de rua e os fuzilamentos da população. *Eu vi*, escreve ele amargamente numa das gravuras (Nº 44). E não só o quadro 3 de Maio, como também essa série de gravuras tornam a afirmação convincente. Seria impossível inventar as cenas, e sobretudo impossível, tanto emocional quanto intelectualmente, inventar o depoimento de desespero na pungente representação das crueldades cometidas contra uma população indefesa. *Por quê* pergunta Goya numa das gravuras, em que vemos um homem ser trucidado por três soldados (Nº 32). *Pois se são de outra linhagem*, enuncia um oficial francês, dando as costas aos corpos massacrados de mulheres e crianças (Nº 61). Cadáveres jogados numa vala comum: *Caridade* (Nº 27) (ilustração nº 97). A mãe desmaiada, seqüestrada por três homens, uma menininha correndo atrás chorando: *Mãe Infeliz* (Nº 50) (ilustração nº 97). O invasor é quase sempre representado uniformizado e de costas, sem rosto, anônimo. Massacres, atrocidades, mutilações, enforcamentos, fuzilamentos... a violência parece não ter limites. O Nº 69 mostra um esqueleto, já se

[9] Uma das praças centrais mais importantes de Madrid. Na época, Goya morava perto dessa praça.

misturando ao chão, os ossos da mão segurando uma tabuleta branca, onde se distingue a palavra *Nada*. O título desta gravura é *Fala por Si*. No entanto, Goya ainda tem esperanças. No fim da série ele se pergunta, a respeito da figura da liberdade enterrada (Nº 80): *Ela ressuscitará?* E responde (no Nº 82) mostrando um homem com uma enxada, abraçado a uma mulher, uma criancinha deitada num cesto e ovelhas ao lado: *Isto é o verdadeiro.*

Diante da grandeza desta obra talvez possa parecer de somenos importância comentar a respeito de problemas de técnica e linguagem. Cabe ver, porém, que o que eleva a mensagem de protesto ao nível da grande arte é precisamente o fato de, nas imagens criadas, Goya reformular as potencialidades da linguagem artística[10]. O artista aprofunda-se na técnica que escolheu, explorando suas possibilidades, recriando-as com o intuito de adequá-las ao conteúdo que quer comunicar. Nessa adequação, a técnica torna-se parte da forma expressiva. Por exemplo, as graduações de tons cinzentos, nas tessituras granuladas fortes e ricas que a água-tinta[11] permite, são usadas magistralmente por Goya e reforçam, com o mínimo de meios e o máximo de efeito, o caráter dramático dos contrastes de claro/escuro. Ao ver suas obras, nossa consciência é ampliada em dois sentidos: pelo que é dito e pelo *como é dito*. Fazendo-nos testemunhas dos eventos sociais narrados, abre, ao mesmo tempo, um mundo de novas sensibilidades dentro de nós.

Com Fernando VII outra vez no trono, voltam a Inquisição, os tribunais secretos contra a heresia e as piores medidas de repressão policial. Gravemente doente, Goya se retira para um sítio perto de Madrid, a chamada Quinta del Sordo (Quinta do Surdo) onde, entre os anos de 1819 e 1822, produz uma série de gravuras, os *Disparates*[12], e ainda uma série de quadros conhecidos como *pinturas negras* (ilustração nº 98). São das obras mais trágicas que se conhece. Goya as pintou para si, essas obras onde predomina a cor preta com alguns cinzentos escuros e uns poucos ocres e brancos. Visões trágicas e alucinantes, tanto pela ausência de colorido vivo como pela temática de bruxarias, depravações, brigas, forças demoníacas em estreita e monstruosa reunião com a ignorância e hipocrisia, as pinturas expressam uma profunda dor diante das baixezas de que é capaz a natureza humana. A tônica é de desespero. Talvez por ser menos violenta, uma das pinturas é particularmente terrível: num quadro vertical de formato retangular, distingue-se uma faixa mais escura embaixo, perto da base, o restante da imagem permanecendo indefinido entre tons ocres e cinzas, como se houvesse um denso nevoeiro. O ambiente é de total desolação. Na faixa escura se vislumbra o perfil da cabeça de um cachorro, com o olhar arregalado e brilhante dirigido para o alto. Mas não há salvação. Será o último olhar do cachorrinho. Ele também vai afundar no marasmo e tudo será reduzido a nada.

[10] É o grande problema da arte de contestação. Conquanto hoje certas imagens possam ser válidas como protesto, é muito raro que também o sejam como arte. A obra teria que trazer, com sua forma, uma contribuição que ampliasse nossa consciência também em termos de sensibilidade.

[11] Na técnica da água-tinta – uma técnica de gravura sobre metal – a granulação provém de uma camada de resina em pó, que é espalhada como base para resistir à ação do ácido. O ácido penetra nos intervalos entre os grãos de resina (que formarão pequenos pontos brancos) e produz as cavidades e os sulcos na chapa. Esses vão reter a tinta e depositá-la, na fase final da impressão, sobre o papel.

[12] São 22 gravuras de grande formato, impressas somente em 1864, muitos anos depois da morte de Goya.

Quando vemos as pinturas negras – que Goya jamais poderia ter imaginado serem um dia expostas num museu[13] – a sensação é a de termos descido aos limites do possível. E, no entanto, elas não nos arrasam. Trágicas, até podem nos transmitir uma estranha força interior. Talvez esta força provenha do fato de Goya ter tido a coragem de encarar diretamente o desespero e de, mesmo assim, ter continuado a criar. Na liberdade de forma e de pincelada e no total abandono à expressão (a ser reencontrado só no século XX com o Expressionismo moderno), as pinturas negras figuram entre as criações mais grandiosas da arte (ilustração nº 99).

Em 1823, com nova invasão de tropas francesas para assegurar os poderes absolutistas do rei, e com repetidas ondas de prisões contra os liberais, Goya se esconde por uns tempos. Sendo outra vez citado diante da Inquisição, embora liberado, pede uma licença para tratamento de saúde e foge para Bordéus, na França. Nessa grande colônia de exilados espanhóis, Bordéus, Goya reencontra seus amigos. Tem ele então 76 anos. O fato extraordinário é que, depois de tudo, Goya ainda tivesse sido capaz de pintar e de crescer.

Goya ainda cresce. Retomando a pintura, seu estilo torna-se mais realista – prenunciando os caminhos de Corot e de Courbet – sintetizando uma nova visão esperançosa de vida. Encontra também uma nova temática – mais uma vez prenunciando Courbet – a dignidade do trabalho. Além de retratar seus amigos, os últimos quadros de Goya representam trabalhadores, pedreiros, ferreiros na forja, amoladores, mulheres simples, como a famosa Leiteira de Bordéus (ilustração nº 100). Este é um quadro de formato relativamente pequeno, delicado e monumental ao mesmo tempo. Em camada por camada translúcida, leves toques de azuis e verdes cobrem os contornos suaves e ondulantes da figura sentada, envolta num xale. Uma mulher do povo, pensativa, nada bonita, pesada. Mas Goya a torna misteriosa e arcaica como uma deusa da terra, de extraordinária ternura e graça feminina. Nessa época também, Goya toma conhecimento de uma técnica gráfica recentemente inventada, a litografia, e inicia uma série de gravuras, sobretudo com o tema das touradas. Gravando, desenhando, pintando, esse homem é capaz de, aos 81 anos, assinar um desenho e acrescentar: "*Aún aprendo*" – "ainda aprendo". Goya morreu em 1828, aos 82 anos de idade.

HONORÉ DAUMIER (1808-1879)

Passei a um outro grande artista do século XIX – século riquíssimo em personalidades criativas – Daumier. Com a obra desse artista também pretendia exemplificar o problema de ritmos entrelaçados à tensão espacial.

Mostrei várias litografias de Daumier. Para ele, que durante toda a sua vida teve que enfrentar a pobreza, e que morreu na miséria, o ofício de litógrafo era seu ganha-pão. Quer dizer, com Daumier não cabe a imagem romântica do artista despreocupado da vida, procurando inspiração na tranqüilidade de seu *atelier*. Nada mais longe da verdade. Desde jovem, provavelmente dos 14 anos em diante, Daumier se empregara em jornais, passando a colaborar nas principais revistas literárias e satíricas de Paris. Tinha assumido o pesado encargo de criar caricaturas e ilustrações para

[13] Em 1873, a Quinta del Sordo foi adquirida por um banqueiro alemão residente na França, o barão Emil D'Erlanger, que mandou expor as obras em Paris, em 1878. Como elas não obtivessem nenhuma repercussão, o barão as doou, em 1881, ao Museu do Prado.

cada edição. Trabalhava dia e noite. Nos primeiros anos, a temática de suas litografias constituía uma espécie de pequena "Comédia Humana" de Paris, com seus artesãos, operários e pequeno-burgueses, nas ruas, nos restaurantes, nos teatros, nas galerias de arte. Em críticas bem-humoradas, Daumier focalizava as pequenas felicidades e infelicidades do cotidiano, cenas da vida conjugal, pais e filhos, o movimento feminista de emancipação, atritos entre proprietários e inquilinos. Desta última série, mostrei o nº 8: "Quanto à vista, não pode haver melhor", constata taxativamente o dono de um pequeno sótão, enquanto o futuro inquilino se estica, trepando numa cadeira e tentando olhar pela minúscula janela do teto. Espirituosos e tragicômicos, os desenhos tiveram grande sucesso.

Talvez fosse seu sucesso como caricaturista, além de sua modéstia, uma das razões por que Daumier custasse tanto a ser reconhecido como o artista que era, a não ser por um grupo de pintores e escritores que nele perceberam o criador genial: Delacroix, Corot, Baudelaire, Balzac[14]. Embora todos se divertissem com as sátiras de Daumier e, mais tarde, vissem nele um corajoso e incansável defensor das liberdades civis da França Republicana, lhes escapou a qualidade artística de sua obra gráfica e menos ainda compreenderam a profundidade de sua pintura. Talvez até nem a conhecessem. Quando um ano antes da morte de Daumier foi organizada por amigos seus a primeira mostra de sua obra, pinturas a óleo, aquarelas, litografias, pequenas peças de escultura, a exposição foi um fracasso total, chegando a deixar os organizadores cheios de dívidas.

Com o tempo, a temática das litografias mudou e seu estilo também. As sátiras se tornaram predominantemente sociais e políticas, o riso bem mais amargo. Dificilmente se diria um riso. Mostrei a litografia intitulada A Paz, um Idílio (ilustração nº 101). Refere-se ao desfecho da guerra de 1870, entre a França e a Alemanha. Sentada numa ruína, a figura pastoral da paz, a própria morte, toca animadamente suas melodias tétricas, entre escombros e esqueletos. É fácil ver por que esse desenho ultrapassa uma simples caricatura. Enfocando a emoção de um momento histórico específico e referindo-se a ele, a imagem, no entanto, extrapola esse evento e adquire validade universal. Ainda um século depois, apodera-se de nós o mesmo sentimento de dúvida: a paz?.

GENTE DA JUSTIÇA (ilustração nº 102)

Na maturidade, o estilo de Daumier adquire uma fluidez extraordinária. Todos os traços, todas as pinceladas tornam-se ritmos vibrantes. Parecem tempos rápidos que se condensam e se materializam. Se na obra de Goya acompanhamos um caminho visual – em termos de estrutura de espaço – que passa de contrastes para tensões espaciais, daí estabelecendo os grandes ritmos da imagem, em Daumier encontramos um rumo diverso: ele parte de ritmos (nas repetições de semelhanças) – nessa litografia ritmos lineares – para agrupá-los e condensá-los em certas áreas, estabelecendo assim a tensão entre as várias partes da imagem. Em ambos os casos, a imagem é uma síntese (toda obra de arte, lembramos, é uma síntese), mas os caminhos são diferentes. Aproximando-se do nível de dramaticidade de Goya, e por vezes também do nível trágico, os ritmos de Daumier são, no entanto, mais nervosos, o tempo é mais veloz, o instante mais rápido, o espaço mais transparente. Estamos mais perto do século XX. Os tempos vividos se encurtam, começando a ser contados pelo relógio, em minutos e segundos. O mundo, as pessoas e os eventos,

[14] Balzac disse: "Há um Michelangelo debaixo da pele deste rapaz".

retomados incessantemente nas linhas e pinceladas fluidas de Daumier, parecem dissolver-se e se recompor a cada momento em formas novas.

Assim como Goya usa as tensões, Daumier usa os ritmos, ampliando-os em sentido expressivo. Os dois juízes na litografia parecem consistir inteiramente de movimento escorregadio. Dos sussurros e olhares furtivos à gesticulação das mãos, dos pregueados deslizantes de cetins nas volumosas batas que cobrem os corpos bem nutridos, às finas pontas dos pés, tudo é fluxo de linhas. Estancando-se em alguns pontos onde a pena parou por um instante, e logo retomadas, as linhas revelam a agitação impaciente das personagens. Moldam sua postura interior, mais ainda talvez do que a expressão dos rostos.

O mundo dos advogados e juízes é um tema recorrente na obra de Daumier, alvo de sua sátira mais mordaz. Ele os mostra cínicos, arrogantes, vaidosos, altissonantes, teatrais, pequenos deuses ambulantes diante do simples mortal que os procura. No traço livre e preciso dos desenhos, na força expressiva de composições ousadas, embora simples em sua essencialidade, é de tal modo afiada a lâmina do riso sarcástico, que basta a mera menção do nome de Daumier, para que se evoquem de pronto os tipos e o clima de hipocrisia nos bastidores da justiça. Não é demais repetir, aqui, que a expressão artística sempre surge de uma visão de vida. A conhecida generosidade de Daumier, a despeito da pobreza material em que vivia, seu humanismo e o sentimento apaixonado pela justiça, dão às suas sátiras um fundo de seriedade moral que as eleva acima de qualquer zombaria fácil. No riso, esses desenhos nos comovem pelo trágico que revelam.

DOM QUIXOTE (ilustração nº 103)

Em suas pinturas – para as quais, em vida, Daumier nunca encontrou público – a liberdade de traço e de composição faz-se total. O imortal Dom Quixote de Cervantes encontra seu par nas imagens de Daumier. Tudo neste Dom Quixote é pontudo, nervoso, quebradiço, combativo e ereto ao mesmo tempo. Seu cavalo Rocinante, uma pobre ossatura andante, ergue a cabeça e os ombros angulosos, espelhando o comportamento heróico de seu dono. Em Sancho Pança, pesadão em cima de seu burro, tudo é massa corpórea e arredondada.

Na obra de Daumier encontramos outra vez uma condensação poética, dando margem à multiplicidade de significados que distinguem as obras de arte. Por mais ridícula que pareça a figura de Dom Quixote, magérrimo, sempre avançando firme, com o olhar dirigido para um alvo distante, incorrigível idealista, consumindo-se nas utopias de seus sonhos, não é menos ridícula a figura gorda de Sancho Pança, sempre na busca do bem-estar, o senso comum freando qualquer impulso com prosaicas viabilidades.

Embora contrastando entre si e realçando cada um a diversidade do outro, as figuras se completam. Elas são representadas caminhando numa paisagem evocativa de vales e montanhas, animada pelos mesmos largos ritmos internos que pulsam nos seres humanos. O espaço adquire vida interior e irradia uma luminosidade mágica, que se faz contexto para avaliarmos – na experiência de vida – o sentimento das duas personagens. Estamos diante de uma síntese poética e contemplativa. Descobrimos que nós mesmos carregamos, dentro de nosso ser, um pouco de ambos. Irônicas, as figuras de Dom Quixote e Sancho Pança perdem o sentido do ridículo e, mesmo que possamos sorrir delas, aproximam-se do trágico. Nossa dimensão humana seria impensável sem sonhos utópicos.

CAPÍTULO XIII
PROPORÇÕES

Tal como um corpo vivo, a forma expressiva é um conjunto orgânico, interligado coerentemente em suas várias partes componentes. Nessas interligações há uma íntima razão de ser, uma relação *constante*, uma PROPORÇÃO. Mais do que apenas fator estético, a proporção deve ser entendida como *fator estrutural* na disposição das partes, fator da maior importância para a ordenação interior da forma e seu sentido expressivo.

Entretanto, em nossos dias, há uma estranha indiferença em torno das proporções, como se o seu conhecimento não dissesse respeito a ninguém, nem ao leigo e nem mesmo ao artista. Quando muito, parece constituir um método auxiliar em certas tarefas especializadas, talvez útil para projetos de arquitetura ou de desenho industrial. Jamais as proporções adquirem seu sentido profundo – verdade secreta das coisas – moldando essencialmente nossa percepção dos fenômenos da vida e nossa avaliação. Por que tal descaso?

A proporção pode ser definida como *a justa relação das partes entre si e de cada parte com o todo.* Ela é verdadeiramente *a medida das coisas.* Vamos guardar em mente esta definição, enquanto lançamos um olhar rápido à nossa realidade, no contexto cultural em que vivemos. Penso que não há exagero em constatar que o grande problema de cada um de nós é o desenvolvimento e a realização de sua personalidade; é justamente *a busca da medida de si mesmo.* Se isso já não era fácil em outras épocas, tornou-se bem mais difícil agora, no clima mental da sociedade de consumo, que atomiza a individualidade das pessoas. Como respeitar as partes componentes de um todo, se o próprio indivíduo não chega a integrar-se e se tornar um todo? Então como salvaguardar valores humanistas, pensar na coerência de relacionamentos proporcionais, quando se perdeu o sentido da totalidade? Não se trata apenas de problemas estéticos.

A justa relação, a medida das coisas. A proporcionalidade assinala um estado em que as correspondências que existem entre as diversas partes de um conjunto revelam-se significativas porque *necessárias.* Nada poderia ser acrescentado, retirado ou alterado sem prejudicar o conjunto. Dessa determinação interior – sua coerência – se depreende o sentido do *harmonioso.* Novamente nos deparamos com qualidades formais que ultrapassam o meramente estético, se é que existe algo em nossas vivências que possa estar restrito especificamente ao nível do estético. As

próprias avaliações estéticas adquirem seu significado dentro de um contexto maior, de noções éticas.

Procurei, pelo menos no início, não abordar o problema de proporções em termos conceituais. No fundo de nossa salinha havia um muro escuro. Apontando para essa parede, pedi sugestões ao grupo de como fazê-la mais bonita. Digamos que se pintaria a parede. O que faríamos?

Não faltaram idéias. Listas, faixas com ornamentos, linhas onduladas, ziguezagues, diagonais, volutas, arabescos, desenhos de folhas, flores, guirlandas... até um mural com figuras humanas surgiu da fantasia. Concordou-se, finalmente, que talvez umas barras horizontais com ornamentação de folhas fosse a solução mais simples e adequada. Contrastando com as barras, a folhagem poderia subir e descer em curvas e diagonais. Que tamanho, porém, teriam as barras? Deveriam ser largas ou estreitas? Onde deveriam começar? Que parte da parede ocupar? Sugeriu-se primeiro medir a parede, largura e altura, pois a barra teria que estar "de acordo com a parede". Muito bem. E como então se procederia para determiná-lo? Ninguém tinha idéia. Um rapaz levantou a possibilidade de se estabelecer o centro da parede, a fim de projetar os ornamentos para os dois lados, em ordem simétrica. Era, sem dúvida, uma solução viável. Já outros do grupo não concordaram com isso. Não seria tão interessante. As barras não precisavam ser simétricas ou mesmo iguais em toda extensão. Poderiam crescer ou diminuir. Talvez pudessem ser descontínuas, em pedaços. Nem precisariam ser inteiramente horizontais. Algumas partes poderiam aparecer um pouco inclinadas para "fechar melhor a parede". A nossa composição estava se tornando complexa. Novas idéias se ampliavam na imaginação do grupo. Talvez diversas pessoas pudessem executar o painel, cada uma se ocupando de um trecho. Ótimo. Nesse caso, então, a parede precisava ser urgentemente dividida. De que forma se faria? Em partes iguais? Ou existiriam outros tipos de subdivisão proporcional? Houve dúvidas.

Embora ninguém do grupo conseguisse sugerir um método, o fato mais importante era todos sentirem a necessidade de uma subdivisão ser feita "de acordo com a parede". Comentei que em seguida forneceria alguns dados concretos sobre possíveis modos de divisão. Antes, porém, queria expor algo da maior importância. Queria mostrar que esse problema formal – a visão de formas apropriadas e justas – sempre fez parte da natureza sensível do ser humano. É um legado humano. Já os primeiros vestígios do homem revelam um ser movido pelo senso inato – e, portanto, por uma necessidade inata – de ordenação formal. Ordenando seus espaços de vida, relacionando-os e interligando-os, sempre no intuito de tentar dominar o mundo e compreendê-lo, o homem é levado a dominar e a compreender a si mesmo. As formas que ele concebe e dá ao mundo exterior correspondem a formas de ordenação de seu mundo interior.

Mostrei ao grupo a fotografia de uma PEDRA LASCADA pré-histórica (ilustração nº 104). Os cientistas especialistas na matéria, antropólogos, arqueólogos, geólogos, estimam a idade presumível desta pedra entre quinhentos mil e um milhão de anos. Tal data corresponde a uma época remota, em que ainda não existia a espécie do homem moderno, o *Homo Sapiens,* e sim a de um de seus longínquos antepassados na cadeia evolutiva, um hominídio chamado *Homo Erectus*. Se o víssemos hoje, com um metro e vinte de altura, seus compridos braços pendurados e seu crânio pequeno, talvez dificilmente reconhecêssemos nele o nosso precursor. No entanto, já se tratava de um ser de percepção consciente e de um ser "faber" (fazedor, produtor). Pois não só a pedra foi apanhada e guardada para futuros usos, como, mais do que isso, ela foi talhada. As

lascas mostram claramente a intencionalidade do homem que as produziu (batendo uma pedra de sílex contra outra) e seu senso de equilíbrio formal, transformando o objeto natural num utensílio apropriado e funcional para os mais variados usos. Por muitas centenas de milhares de anos, até o advento do homem moderno (mais ou menos há 50 mil anos), a pedra lascada constituiria a única arma e única ferramenta de que o ser humano dispunha para sobreviver.

Há duas observações a serem feitas aqui. A primeira é que, mesmo com o uso da tecnologia atual, seria difícil fazer melhor e de modo mais funcional os planos cortantes da pedra, superando sua disposição clara e proporcional. A segunda é uma reflexão que abrange toda produção humana: a forma de um objeto não atende apenas a propósitos imediatos. Nela extravasam também os anseios profundos do homem em estabelecer sua identidade como ser pensante e sensível, transcendendo, pela expressividade, os aspectos estritamente utilitários dos objetos que produz (ilustração nº 105). Sem dúvida, as pedras eram indispensáveis. Mas teria sido igualmente indispensável à sobrevivência do homem que as pedras ganhassem conformação proporcional e harmoniosa? Ainda hoje, ao olharmos os artefatos pré-históricos, oriundos de contextos de vida inimagináveis por nós, somos tocados por um sentido de harmonia, pela concepção e realização inteligente do trabalho e pela beleza e íntima verdade de formas tão apropriadas quanto significativas.

Partimos pois da premissa de que, para o ser consciente, há uma necessidade de ordenar, de dar forma às coisas, no exercício da própria consciência. É um processo dinâmico em que o homem, ao transformar a natureza, se transforma também. E o homem não somente percebe as transformações como, sobretudo, se percebe nelas. Nunca, porém, é um processo abstrato. Ao contrário, nos vários contextos culturais que determinam largamente o feixe de possíveis pensamentos e emoções em cada época, esse processo sempre se realiza em tarefas concretas para o indivíduo. Os milhares de objetos que foram encontrados o testemunham de maneira eloqüente. Veja-se, sob este enfoque, a beleza de formas desse antigo jarro de vinho chinês, que tem aproximadamente 4.000 anos (ilustração nº 105). Compreende-se, então, que inicialmente não foram especulações filosóficas que deram origem às proporções (ainda que mais tarde tais especulações viessem a fazer parte da própria visão cultural) e sim a prática de tarefas concretas.

No começo, em tempos longínquos, ao se enterrar um pau na terra e esticar uma corda com nós, talvez se repetissem simplesmente certas medidas e intervalos. É bastante possível que tais repetições tivessem caráter mágico ou simbólico. Seja como for, o que importa é ver que há um sentido de intencionalidade nas subdivisões recorrentes — nas proporções que nelas se revelam.

Quando mais tarde o homem se tornou pastor e agricultor, demarcando as terras para serem plantadas, ou construindo casas e templos, ele começou a medir e a interligar unidades diversas para conjuntos mais complexos. A proporção constituía então uma relação topográfica, de áreas no chão e volumes vizinhos. Desde cedo, deve ter sido acompanhada por uma certa esquematização geométrica. Quando se empreendia a construção de um muro mais extenso, ou de canalizações, fortificações, centros urbanos, templos, pirâmides, não se colocava simplesmente pedra sobre pedra. É mais provável que o trabalho tenha seguido um plano preliminar, talvez até com anotações de planta baixa e cálculos. O mesmo procedimento seria encontrado na escultura. Ao iniciar um trabalho, o escultor não começaria a martelar num ponto qualquer, esperando que

no final tudo desse certo, mormente sabendo que não poderia corrigir ou refazer aquilo que por um descuido já tivesse sido eliminado. Também na pintura, onde, ao contrário da escultura, certos detalhes eventualmente poderiam ser alterados mais tarde, o artista partiria de um plano anterior, um projeto de proporções, que lhe servisse de andaime para a construção da imagem. Elaborar um traçado proporcional constituía um procedimento artístico-artesanal até mesmo na época do Renascimento. Em tudo isso convém lembrar que o ato do trabalho artístico jamais foi um ato arbitrário, realizado simplesmente por passar pela cabeça de alguém. Por menor que fosse a tarefa, abrangeria conotações sociais, mágicas, religiosas, simbólicas. Sempre estaria carregada de significados.

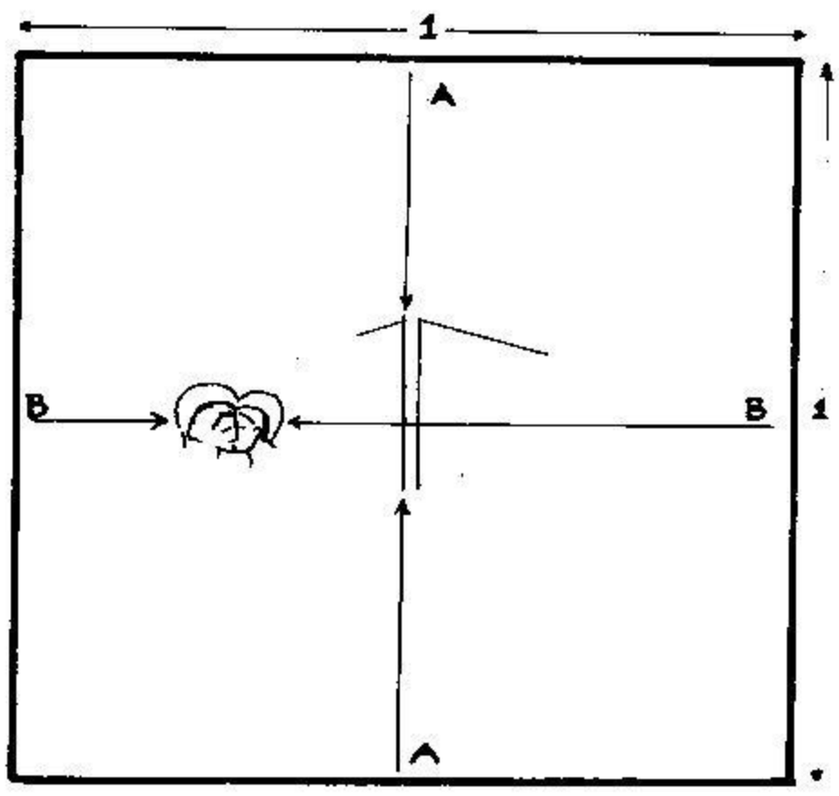
Retomando as principais questões levantadas em nossas aulas anteriores, lembramos que o artista dispõe de duas modalidades básicas para desdobrar os elementos visuais na composição: as semelhanças e os contrastes. Ambos constituem meios de diferenciar e organizar o espaço. Mediante *semelhanças*, que são agrupadas em seqüências, o artista estabelece *variações formais.* Esta sucessão visual de formas — em velocidades variadas de acordo com as transições mais ou menos rápidas entre as semelhanças — é apreendida como o *ritmo* da imagem. Mediante *contrastes,* oposições formais e ênfases, o artista interrompe momentaneamente o curso visual, introduzindo pausas maiores ou menores. Dos contrastes resultam *tensões espaciais*, que controlam os intervalos e que, finalmente, regulam a extensão da imagem de margem a margem.

Vamos entender a *proporção* como a *síntese dos ritmos e das tensões* na imagem. Portanto, a *síntese do tempo/espaço*. As variações e os contrastes subdividem a imagem. Estabelecem marcas de divisão. Essas divisões serão percebidas por nós como as possíveis *partes* em que se diferencia e se decompõe o conjunto e das quais, inversamente, o conjunto também se compõe. Observamos, portanto, uma ordenação dialética que prossegue simultaneamente em duas direções: *a divisão da totalidade* e, ao mesmo tempo, *a coerência das partes formando uma totalidade*. É esse o *significado* das proporções: *a unidade na diversidade.*

Ao dar uma ordem proporcional às formas expressivas, o artista não visa a enunciar regras ou ilustrá-las em sua obra. Não se trata, repetimos, de exercícios intelectuais ou abstratos, e sim de chegar no trabalho concreto a certas ordenações expressivas de espaço e tempo (tensões e ritmos). O artista procurará compor a imagem com a maior precisão e coerência a fim de transmitir *claramente* sua mensagem.

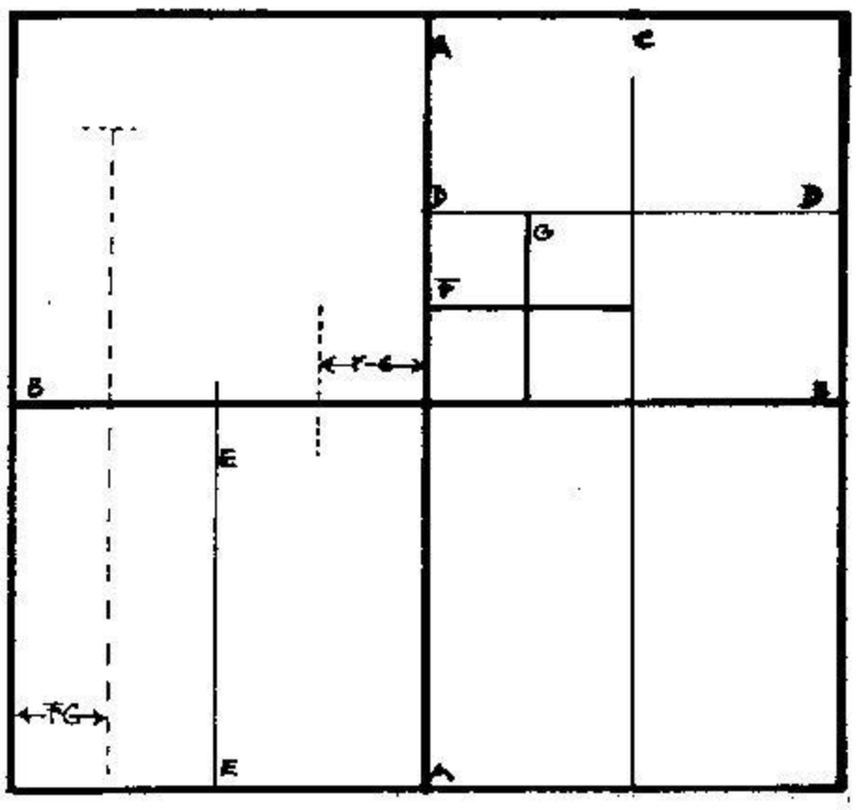
GIOTTO – ENCONTRO DE JOAQUIM E ANA

Vimos esse quadro quando analisamos o elemento volume (ilustração nº 106). A dignidade e o impacto expressivo da obra resultam da clareza das subdivisões, de sua ordenação interior proporcional. Vamos descobri-la. Ao constatarmos num primeiro relance que o formato do plano pictórico é praticamente quadrado, altura e largura se correspondendo, já temos uma indicação da proporção usada: possivelmente seria a de 1:1 (desenho nº 97). Podemos verificar se nossa idéia sobre a proporção usada por Giotto está correta. Subdividimos o quadro no centro. Encontramos no eixo central vertical (A) a coluna da pequena *loggia* (enfatizada pela figura da ama com o manto preto). Ela separa dois grupos distintos, o de Joaquim e Ana e o das jovens aias. Ao eixo horizontal (B) corresponde o friso do arco, que dirige nossa atenção imediatamente às cabeças — à linha dos olhos — do par que se abraça.

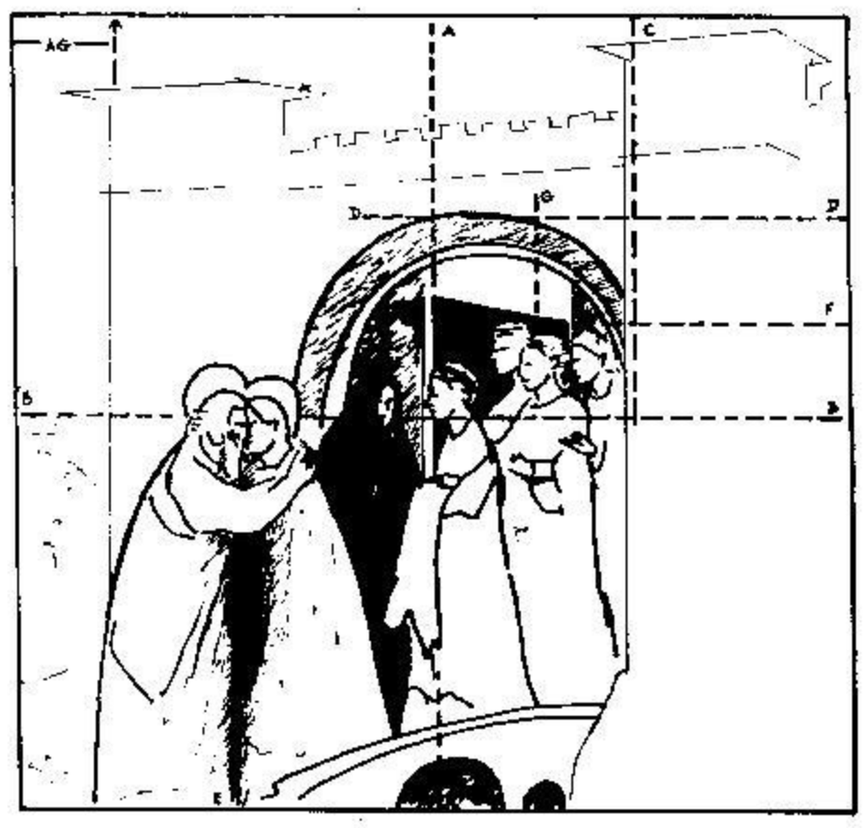


Desenho nº 97

Da primeira subdivisão central resultam quatro áreas menores, cada uma das partes guardando as características da superfície total (desenho nº



Desenho nº 98



Desenho nº 99

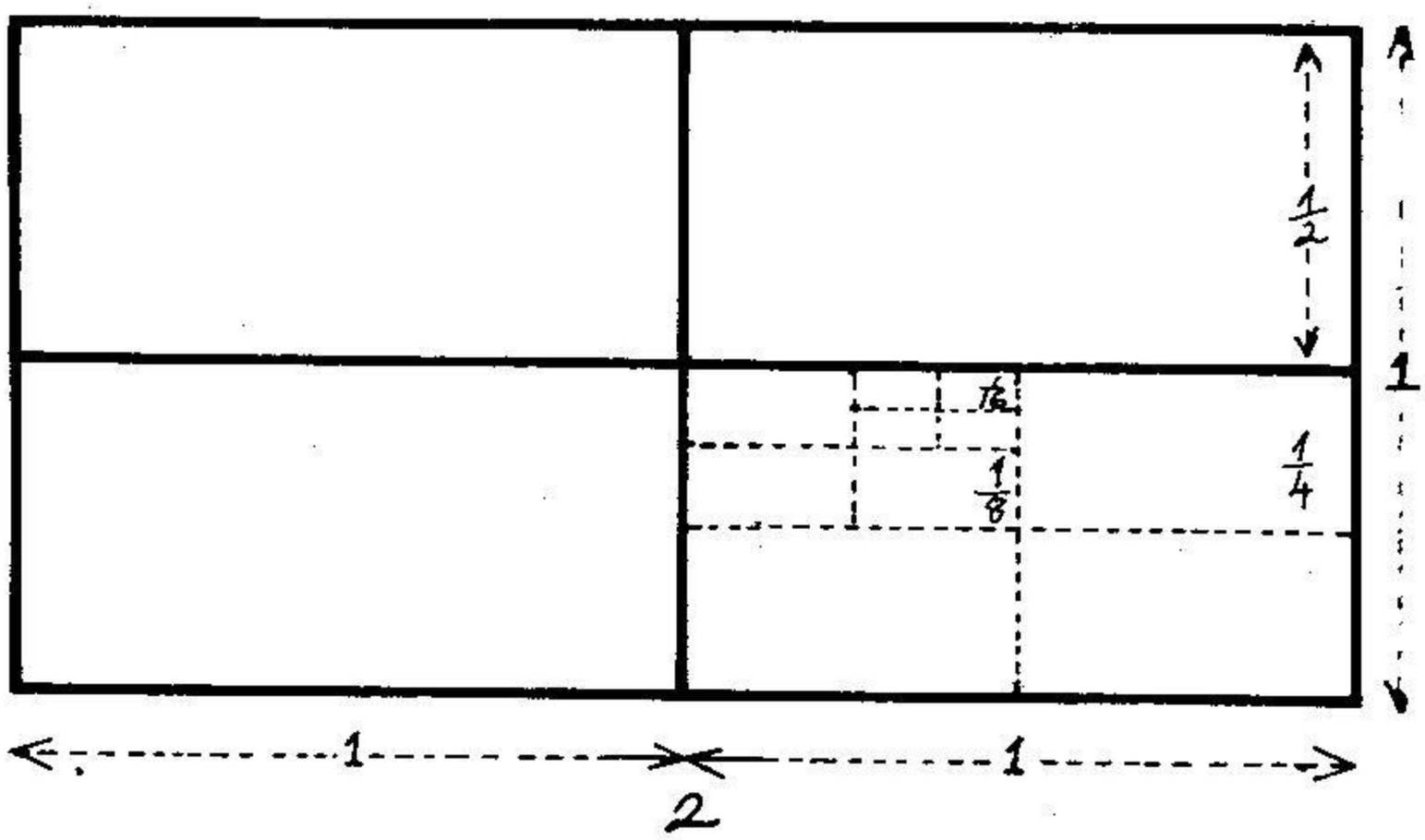
98). Tornando a dividi-las, verificamos o seguinte (desenho nº 99 e esquema nº 107): no quadrado superior direito, o eixo vertical (C) indica a quina da torre, enquanto o eixo horizontal (D) marca a altura exata do arco do portal. No quadrado inferior esquerdo, o eixo vertical (E) coincide com uma linha importante. Passando pelo meio das figuras de Joaquim e Ana, essa linha separa, ou melhor, une as duas figuras num único bloco. Em cada cruzamento subseqüente surgem quatro partes menores. Agora (F), encontramos a indicação da altura das cabeças do grupo de acompanhantes. Também é interessante notar que o último quadrado pequeno reocorre, como uma medida-padrão, em vários detalhes do quadro, por exemplo, na largura da figura da ama (de roupa preta), no vão debaixo da ponte (no primeiro vão) e ainda no intervalo espacial entre a margem esquerda do quadro e a muralha (F-G).

Seguindo assim os diversos detalhes da imagem, em contornos, posições, diminuições, intervalos, sempre vemos espaços parciais que são claramente justapostos. Tanto nas variações como nos contrastes se estabelecem contínuas referências à forma total. Tudo está interligado proporcionalmente, numa relação constante à qual pertencem as partes e o conjunto por elas constituído.

A proporção de 1:1 (ou 2:2, ou 4:4) representa uma subdivisão que é simétrica e relativamente estática. Faz com que o conjunto das partes adquira uma solenidade muito grande. Não tem um sentido maior de movimentação. Nisto não vai qualquer crítica – pois, obviamente, no caso, devia ser aquilo a que Giotto se propunha – apenas constatamos o caráter espacial da relação de 1:1, e seu sentido expressivo.

GENTILE BELLINI (1429-1507) – A PROCISSÃO DE SÃO MARCO (ilustração nº 108)

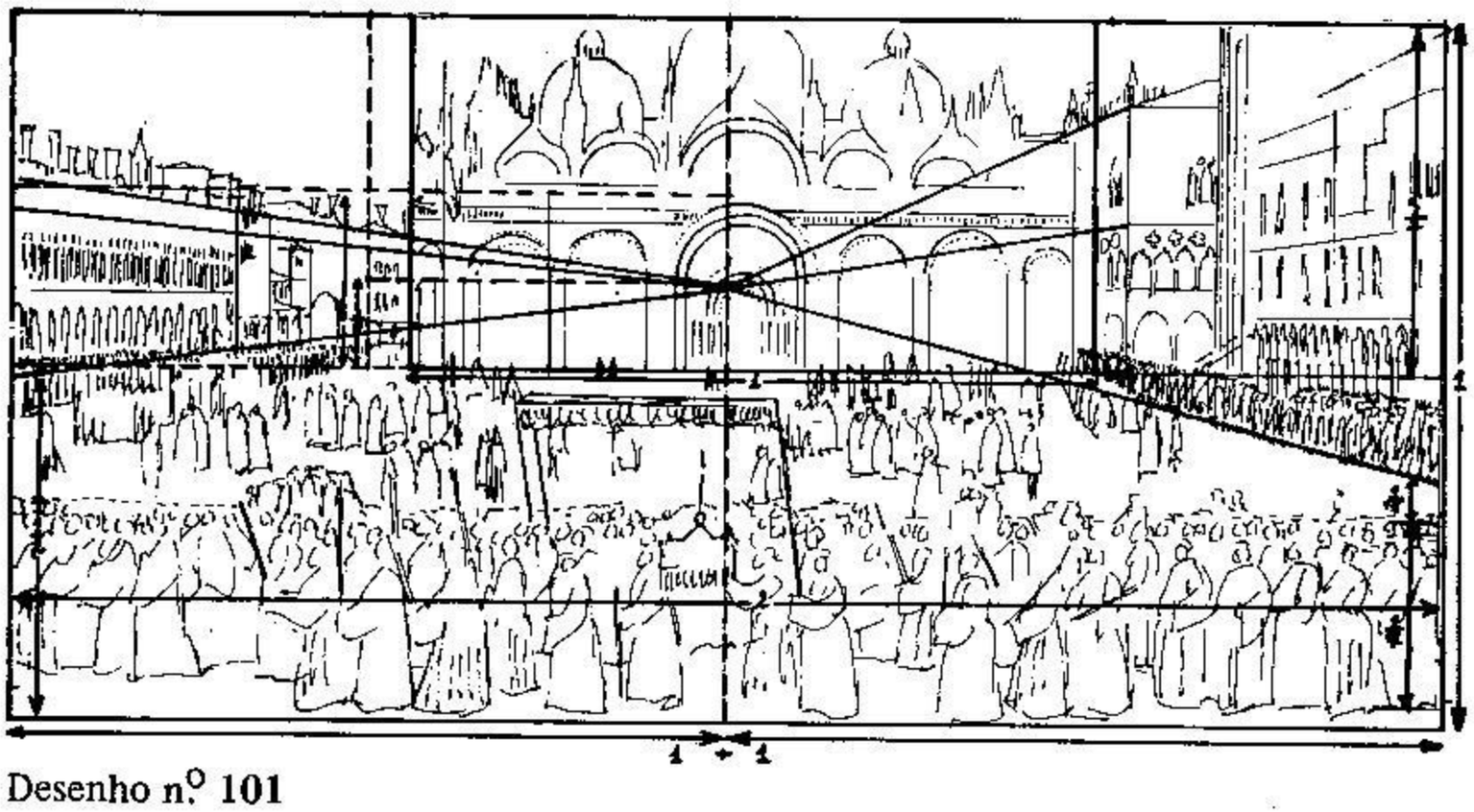
No quadro de Bellini encontramos a proporção de 1:2 (ou 2:1), indicada pelo próprio formato da obra, cuja largura é exatamente o dobro da altura (desenho nº 100). Podemos conferir a relação, seguindo na imagem as subdivisões estabelecidas pelos contrastes e pelas seqüências rítmicas.



Desenho nº 100

O eixo central horizontal, cortando o plano pictórico no meio, estabelece a linha de base da catedral (desenho nº 101 e esquema nº 109). A altura da catedral na imagem corresponde, portanto, à metade do plano (1:2). A fileira da procissão, ocupando toda a frente, apresenta (em altura) a

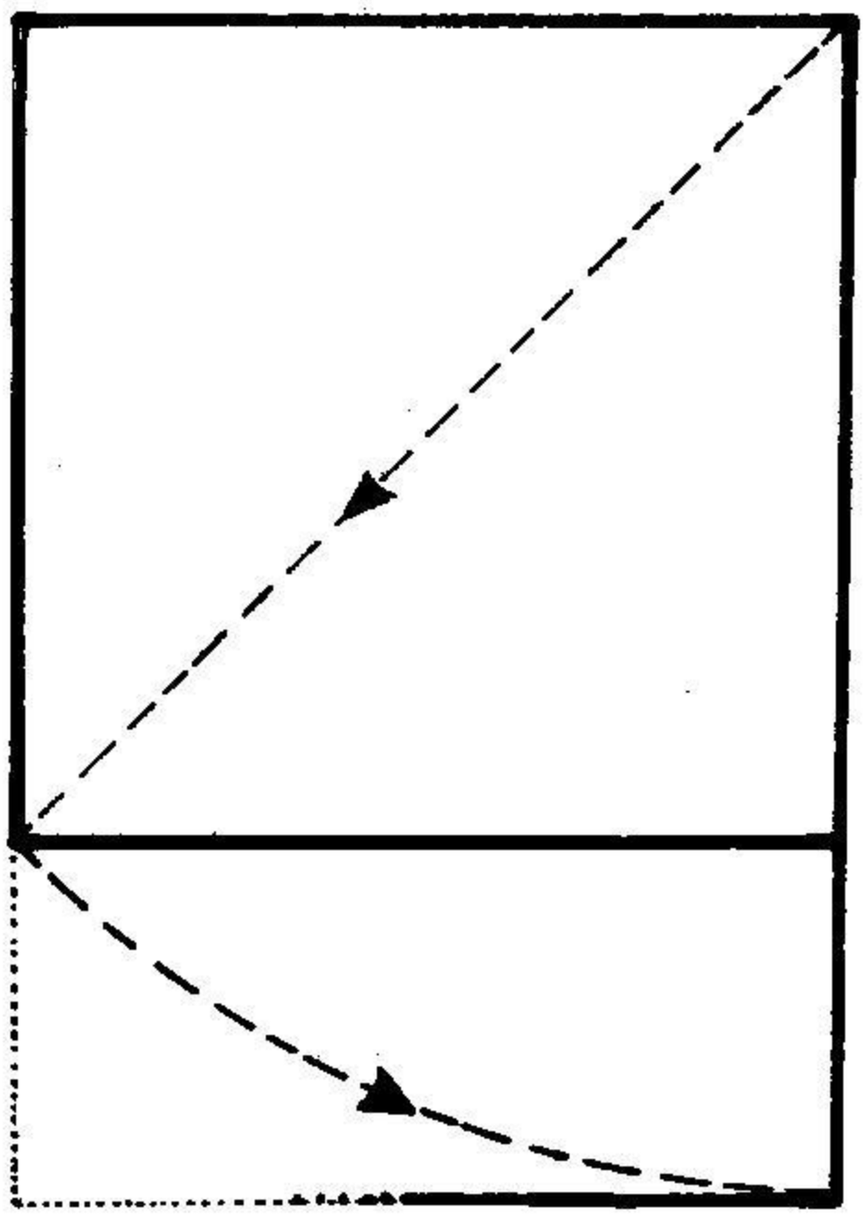
metade dessa metade. A medida é retomada na margem esquerda, na fileira diagonal de figuras humanas que recuam para o fundo da imagem – linha das cabeças – enquanto que do lado direito a diagonal começa na metade mais um quarto – linha dos pés (visualmente mais evidente do que a das cabeças). Também no sentido da largura, vamos reencontrar essa relação entre as duas grandes formas que predominam na imagem: a catedral e a procissão. A faixa da procissão vai de margem a margem – duas medidas – enquanto que a largura da catedral corresponde à metade – uma medida (ou seja, à própria altura do quadro), 1:2.



Desenho nº **101**

Continuando a dividir o quadro, sempre encontramos a relação de duas partes para uma, metades, quartos para metades, oitavos para quartos, e assim por diante, determinando as diminuições e os intervalos. Assim, o arco interno do portal central tem exatamente um quarto da altura da catedral. É interessante observar também que as grandes diagonais que estabelecem a profundidade do espaço convergem nesse arco, ali determinando o ponto de fuga, ponto culminante da perspectiva.

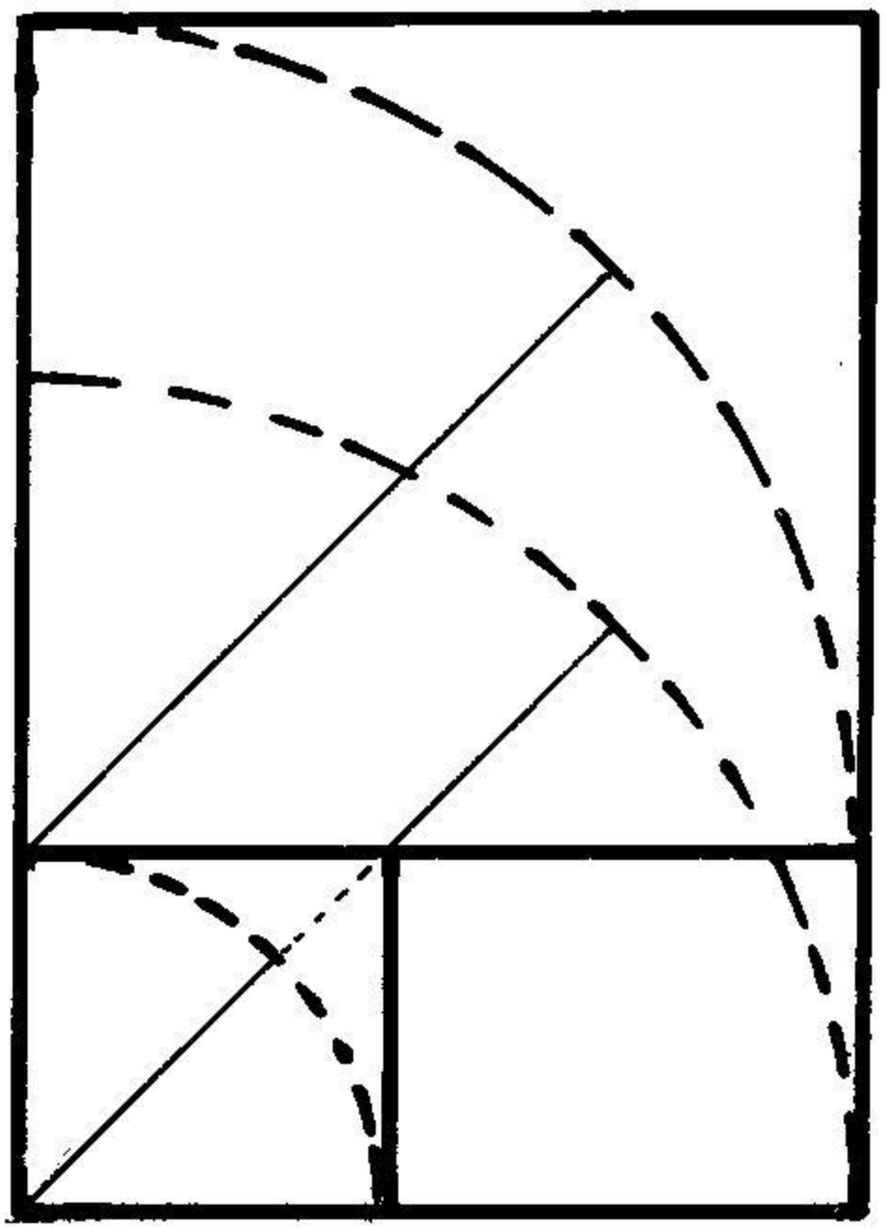
O quadro mede 6,80 x 3,40 metros. Já este dado nos indica a necessidade, em termos práticos, de uma ordenação anterior proporcional, para o artista poder executar a tarefa de compor e articular um tamanho tão monumental. A composição é baseada principalmente em semelhanças, agrupadas ritmicamente. Os contrastes aparecem subordinados, interrompendo as seqüências nos poucos clarões laterais entre as figuras da procissão, ou invertendo a direção de linhas, por exemplo, nas velas inclinadas e nas colunas do baldaquino, ou ainda nos intervalos vazios horizontais que ocorrem na profundidade da imagem. O ritmo lento (a inversão linear – verticais estabelecendo seqüências horizontais e diagonais – nos faz parar a todo instante) condiz com o caráter ritual do evento representado, a procissão. A obra é épica (também pelo grande formato físico), não-dramática. Na proporção de 2:1, sempre uma das direções do espaço é acentuada acima da outra. No caso presente, a marcada horizontalidade do plano pictórico reforça mais uma vez o conteúdo solene do quadro.



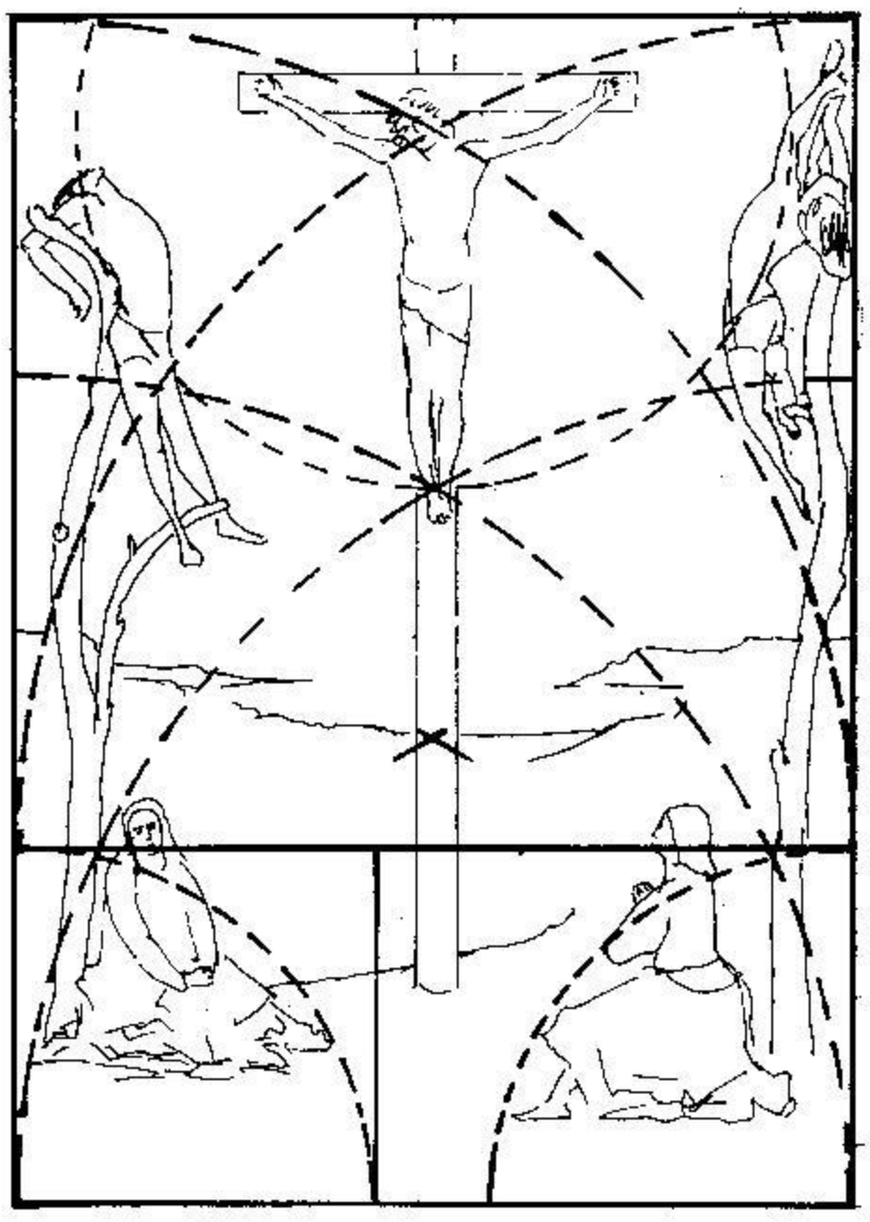
Desenho nº **102**

ANTONELLO DA MESSINA (1430-1497) – A CRUCIFICAÇÃO (ilustração nº 110)

Embora, à primeira vista, a imagem aparente simetria, pela posição central da cruz e pela linha também central do horizonte, o formato retangular do plano pictórico indica a possibilidade de relações assimétricas. De fato, o formato retangular desta obra é derivado do quadrado, num procedimento de estruturação geométrica bastante comum desde os tempos da arte egípcia: a largura corresponde aos lados de um quadrado,



Desenho nº 103



Desenho nº 104

enquanto a altura corresponde ao eixo diagonal do mesmo quadrado (desenho nº 102). Constitui-se assim uma forma retangular não muito alongada (menos do que na obra anterior, de Bellini).

A inter-relação de retângulo e quadrado estabelece as subdivisões da imagem, determinando também as várias posições e áreas de importância visual (e psicológica). Por exemplo, tomando por base a largura, estabelecemos um quadrado, e com a mesma largura o raio de um círculo (desenho nº 103). Projetados de baixo para cima, a partir dos cantos do quadrado, os dois círculos se cruzam no alto da imagem e indicam a posição e o movimento da cabeça de Cristo (desenho nº 104, ilustrações nºs 110 e 111). Quando projetados a partir dos cantos do plano pictórico, esses mesmos círculos se cruzam nos pés de Cristo. Lançando-os de cima para baixo, encontra-se no seu cruzamento a linha da lagoa, no fundo da paisagem. Vamos projetar agora em cada canto inferior um quadrado menor (cujo lado corresponde ao intervalo entre retângulo e quadrado) e, em seguida, com o mesmo lado como raio, traçar um círculo. Estarão delimitadas as áreas ocupadas pelas figuras de Maria e São João. Tomando como ponto central a cabeça de Cristo, o mesmo círculo interligará com sua circunferência as duas figuras dos ladrões (distanciando-os de Cristo mas também, a um só tempo, vinculando-os à sua figura). Vê-se que nenhum desses relacionamentos foi feito por acaso.

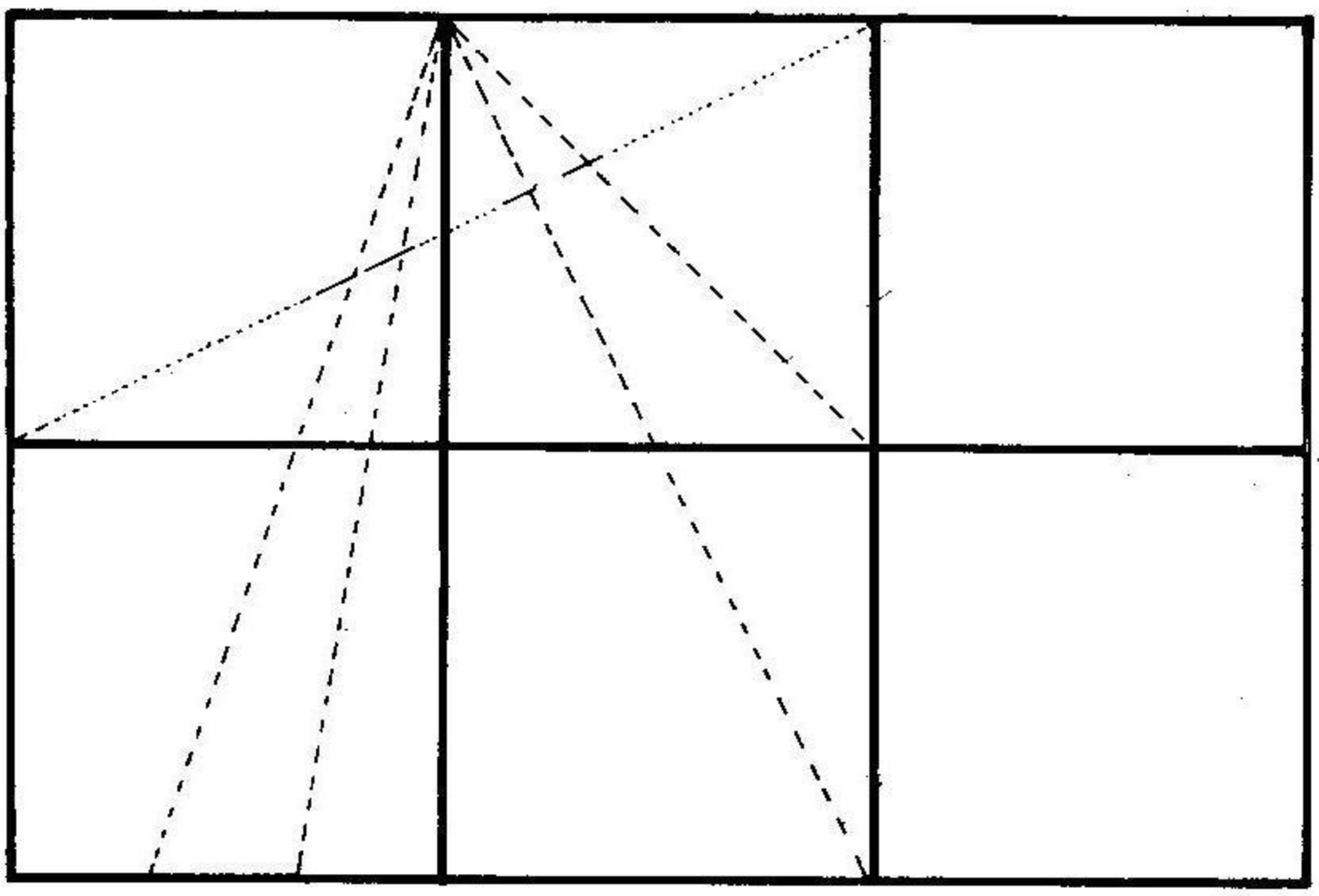
Apesar da importância visual que tem a divisão simétrica pela cruz (ilustração nº 110), e apesar da imobilidade das pessoas, esse quadro é sem dúvida mais animado do que os de Giotto e Bellini. É porque a tensão e o dinamismo crescem sensivelmente nos relacionamentos assimétricos.

SANDRO BOTTICELLI (1444-1510) – A PRIMAVERA (ilustração nº 112)

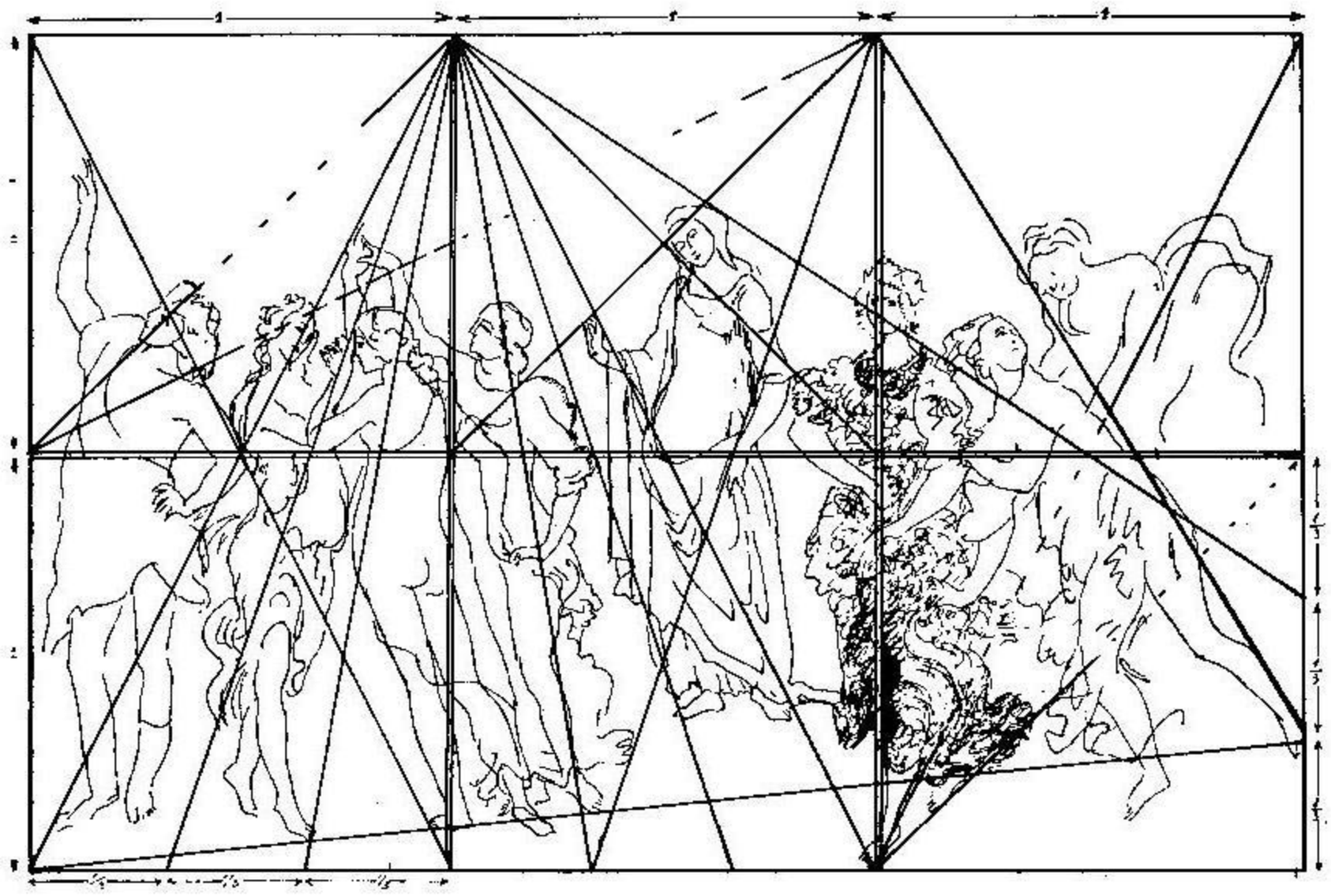
Alegoria da natureza em festa, este quadro também é uma festa para os olhos. A Primavera, uma jovem coroada e coberta de flores, cujo andar faz florescer a terra; uma ninfa das florestas perseguida pelo Deus dos Ventos; as Três Graças envoltas em gazes esvoaçantes, dançando; Mercúrio, o Mensageiro dos Deuses, colhendo uma fruta; e no meio, embaixo da figura alada de Cupido, dominando as atenções com sua doçura e graciosa calma, está Vênus, Deusa do Amor.

O quadro é de grande formato: mede 3,14 m de largura por 2 m de altura. Evidentemente, Botticelli não precisou ter calculado cada mínimo detalhe do quadro, a posição e o tamanho de cada mão ou pé ou cabeça, mas não resta dúvida de que as principais subdivisões, e os movimentos visuais que elas determinam, foram estabelecidas antes de começar o trabalho. Diante da profusão de detalhes e ornamentos que entram nessa composição, e do sentido de unidade harmoniosa que têm, não poderia ser diferente. É oportuno lembrar que, ao se preparar intelectualmente para uma tarefa dessa envergadura, o artista não precisa perder em nada sua espontaneidade nem intensidade poética.

A proporção do quadro é de 2:3, duas partes de altura para três de largura (com novas divisões em terços – desenho nº 105). Conferindo essa proporção, vemos como funcionam as principais subdivisões verticais no quadro (ilustrações nºs 112 e 113 e desenho nº 106): a do lado direito serve de eixo para a figura triunfante de Flora, e a do lado esquerdo para o círculo de dança das Três Graças. Vemos que a composição enfatiza a verticalidade, tanto nas seqüências rítmicas das figuras ou dos grupos, ou mesmo nos troncos de árvores no fundo. Mas cabe observar também a função de eixos diagonais interligando as áreas. São essas diagonais que estabelecem a movimentação visual em forma de



Desenho nº 105

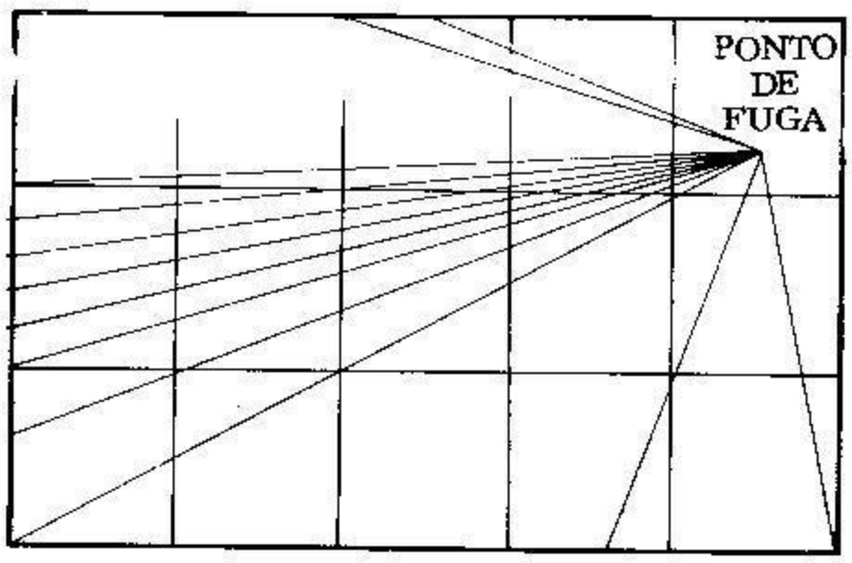


Desenho nº 106

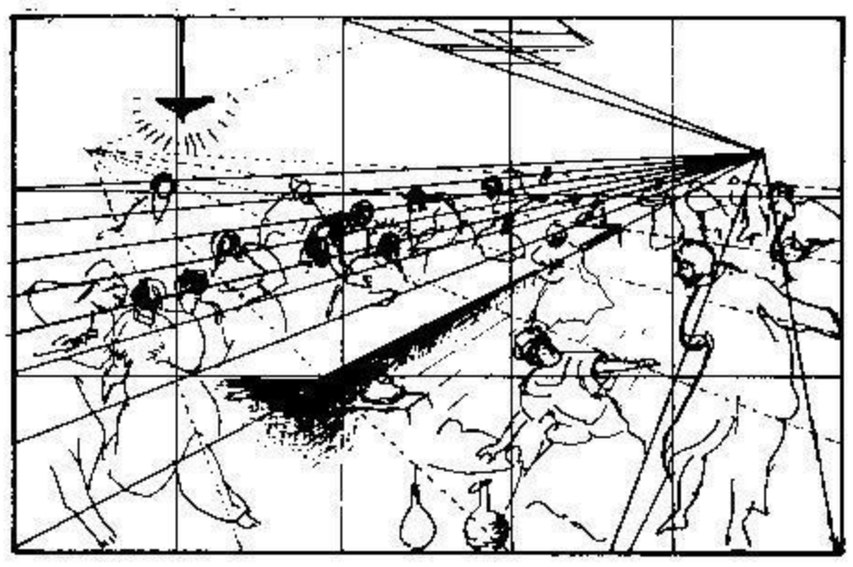
leque, regulando as direções assim como o distanciamento e alinhamento de braços e pernas. Apesar do formato monumental, o quadro é de grande delicadeza e musicalidade.

TINTORETTO – A ÚLTIMA CEIA (esquema nº 117 e ilustração nº 116)
Voltamos a esse quadro. Já apreciamos sua expressão dramática; vamos acompanhá-lo agora nas proporções. As medidas – 3,65 x 5,68 metros – nos fornecem uma primeira idéia: provavelmente vamos encontrar uma proporção em torno de 3:5. De fato, subdividindo-se a altura em três partes e a largura em cinco, confirma-se a idéia (desenho nº 107).

Os eixos verticais desta primeira divisão correspondem a vários detalhes: à posição da haste da lâmpada sagrada, acima da figura da Virgem, aos intervalos nos grupos de discípulos e, à direita, à grande figura do homem visto de costas. Contudo, não são as horizontais nem as verticais que predominam na estrutura dessa imagem, e sim as várias diagonais (desenho nº 108 e esquema nº 117). Essas diagonais regulam as magnitudes e



Desenho nº 107



Desenho nº 108



Desenho nº 109

o violento recuo no espaço, nas linhas de contorno do tampo da longa mesa onde está Cristo, ou da mesa na margem direita, onde são servidos os pratos, ou ainda nas vigas do teto. Partindo de diversos pontos nas margens – sempre divisões de quintos – as diagonais convergem num ponto de fuga bem ao alto do lado direito.

Analisando-se o quadro, torna-se claro que as medidas de cinco e três, de um quinto, três quintos, são intencionais. A divisão procede constantemente nessa ordem. Por exemplo o grupo luminoso de Cristo e dos discípulos mais chegados encontra-se no terceiro quinto da área total. O intervalo de um quinto em cada uma das áreas subdivididas também marca a posição da maioria das cabeças, de Cristo, Maria, dos principais discípulos, ou dos domésticos do lado direito.

Se compararmos a Ceia, de Leonardo, nas proporções de 2:1 (desenho nº 109 e ilustrações nºs 114 e 115), com a de Tintoretto, 3:5 (desenho nº 108), a diferença de composição e sobretudo de concepção se torna imediatamente óbvia. Não só as proporções do quadro são outras. Em Leonardo, a perspectiva é simétrica, tendo o seu ponto de fuga focal na figura de Cristo – ele é verdadeiramente o centro do Universo – enquanto que a perspectiva de Tintoretto é assimétrica[1].

Encontramos ainda um novo dado surpreendente, embora não deixe de ser lógico, na composição de Tintoretto. Invertendo a projeção de diagonais da direita para a esquerda, surge uma segunda perspectiva, com seu ponto de fuga à esquerda, na roda de anjos em torno do fogo sagrado (esquema nº 117). Convergindo nesse ponto, as diagonais focalizam a cabeça de Cristo e a da Virgem, que com isso, embora fora do centro geográfico do plano, se colocam no fluxo central dos acontecimentos. Essas diagonais invertidas também determinam a movimentação das pessoas, dando a direção de braços, pernas, e até mesmo fixando a posição de detalhes aparentemente tão insignificantes como o canto da mesa, na frente. Mas, na verdade, não há detalhes "insignificantes". Se a obra é bem proporcionada – e expressiva de uma ordenação interior – é porque todos os detalhes, além de corretos, são componentes significativos de um conjunto também significativo. Assim, a mesma visão que gera essa cena dramática, de universos espirituais que se opõem e no entanto se tocam – o transcendental e o cotidiano prosaico, a fraternidade e a traição – essa visão será reconhecível tanto nos grupos divinos ou humanos, ou então na ênfase visual dada a uma quina de mesa, assim como também numa proporção assimétrica, de relações intrinsecamente dinâmicas.

– A senhora acredita que todos esses detalhes foram medidos pelo artista, antes de serem pintados? – perguntou um dos rapazes.

– No Renascimento sim – respondi – (veja-se ilustração nº 118, de Leonardo) e nesse quadro, com certeza, também. Você já imaginou o que seria pintar uma imagem com quase seis metros de largura e depois ter que refazer os detalhes, cabeças, braços, pernas, porque estão fora da proporção? Ainda é preciso considerar que, ao executar a pintura, o artista se encontra muito próximo, quase colado à tela, seu imediato campo de visão não abrangendo talvez nem um metro de cada vez. E ele só pode conferir o efeito global da imagem em que está trabalhando, os detalhes também, quando recua um mínimo de três vezes a extensão maior do plano. Nesse caso, Tintoretto teria que afastar-se uns 16 metros

[1] Seria interessante rever a análise das duas imagens e da relação obra-espectador, no final do capítulo VIII, Volume.

cada vez que quisesse ver a pintura toda. Se então tivesse que começar a alterar as proporções de detalhes, nunca iria terminar o quadro.

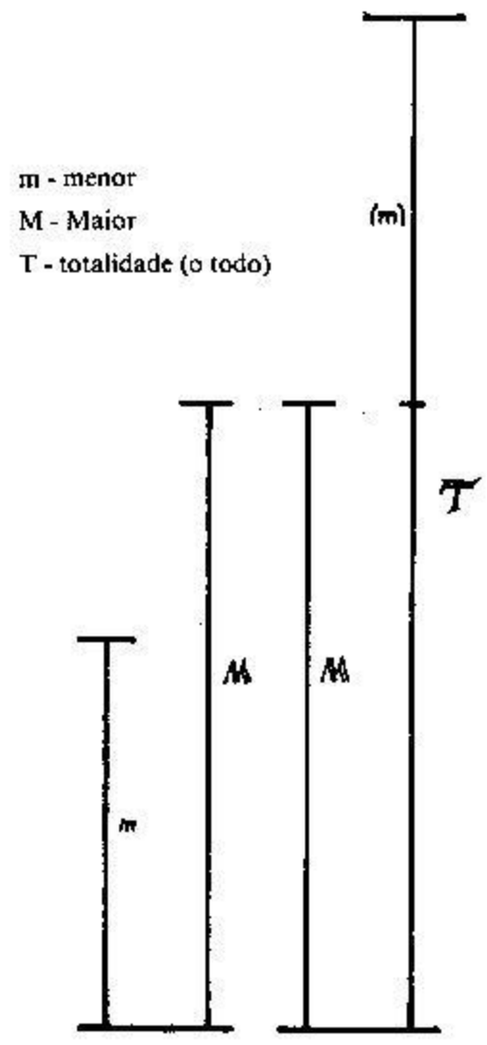
– Mas como é que o artista sabe escolher uma proporção? – insistiu ele. – Quer dizer, por que vai escolher uma e não outra? Por que Tintoretto escolheu essa proporção de 3:5?

– É uma pergunta difícil de responder – falei. – Em todo caso, minha resposta será em parte baseada em experiências próprias e, em parte, em especulações em torno de situações históricas. Sempre existem motivações variadas, dependendo de exigências concretas ou também da vontade pessoal. Digamos que o artista receba uma encomenda para pintar certa parede (como na tarefa imaginada no início de nossa aula). Ele então constata quais são as medidas da parede e imagina qual seria a proporção mais adequada dentro dessas medidas. Num formato quadrado, dificilmente introduziria uma subdivisão de 2:3 ou de 3:5, assimétrica. Da mesma forma, num retângulo comprido, uma proporção simétrica não seria uma boa solução, pois a parede se separaria irremediavelmente em duas metades, em vez de unir-se (por isso, uma solução simétrica em nossa tarefa imaginária também não serviria). Escolhida a melhor proporção, o artista subdividirá a parede em áreas menores, por meio de eixos verticais e horizontais ou diagonais – sempre opções – para saber em que posição, precisamente, introduzir os intervalos (através de contrastes ou seqüências – nova opção) a fim de assim valorizar a parede que já existe. Fazendo isso, ele terá interligado a parede com o conjunto arquitetônico do qual ela faz parte. Esse ponto é importante e o artista também o considera, quando escolhe a proporção.

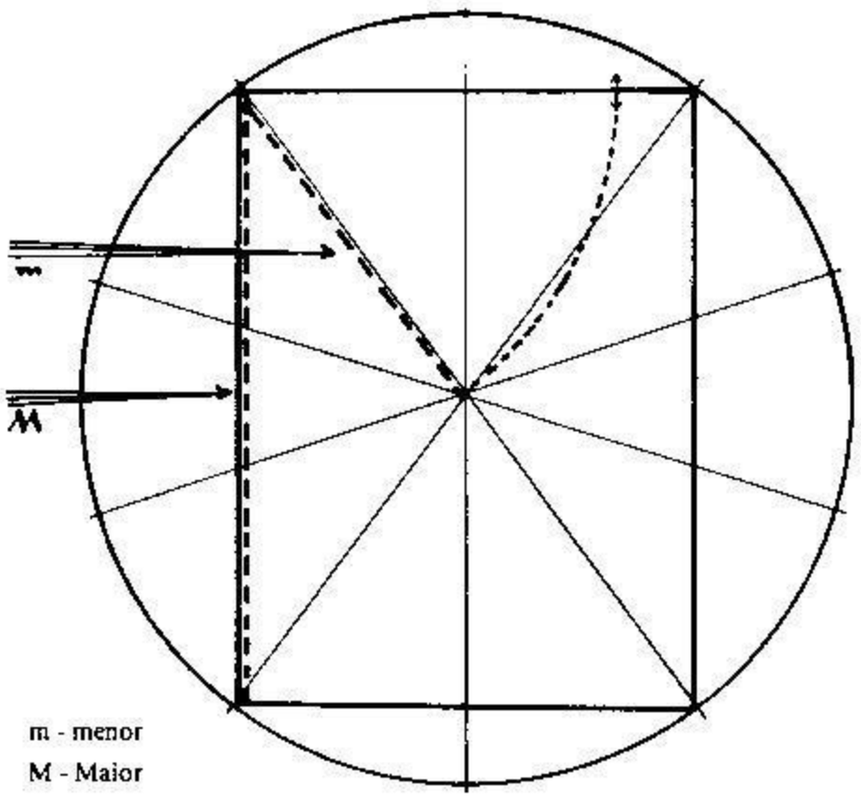
Digamos, porém, que o artista pinte um quadro de cavalete e possa escolher livremente um tamanho qualquer. Ele poderia optar por uma determinada proporção simplesmente porque a forma lhe agrada. Só por isso. Mas, nesse "agradar", na afinidade pessoal por uma certa disposição, já entram em jogo idéias de ordem cultural, simbólicas, mágicas, rituais. Quem sabe se Tintoretto não optou por 3:5 porque *três* significa a Trindade e *cinco* é um símbolo antigo de união universal, do par masculino e feminino? A relação de *cinco* desempenha um papel importante na arte, desde os tempos da Antigüidade. Liga-se ao simbolismo da criação do mundo e às interpretações místicas do destino. É fato conhecido, que na construção de templos e, mais tarde, das catedrais, os múltiplos de cinco, elaborados em áreas planas e cubos, serviram de base aos mestres-construtores e também aos escultores e pintores, para planejarem suas obras. Nos tempos de Tintoretto, essa ainda era uma tradição viva.

– Quer dizer que os artistas conheciam a matemática? – perguntou o rapaz. – Fazia parte de seu artesanato?

– Não precisavam necessariamente conhecer matemática – respondi – mas conheciam a geometria. O pensamento geométrico há muito era uma prática corrente. Já vimos que em épocas remotas, ao se amarrar uma corda num poste e com ela traçar um círculo sagrado, para danças ou para se marcarem as sombras projetadas pelo Sol, os homens praticavam a geometria. Construindo cabanas, casas, arcos, templos, usavam a geometria. É sempre uma geometria que, ao mesmo tempo que encerra noções teóricas (fundamentando-se nos conhecimentos científicos possíveis na época, a partir da observação de fenômenos naturais), também encerra *conotações místicas*, ligadas às necessidades íntimas espirituais do homem. Ainda hoje existe o sentido simbólico de certas formas básicas geométricas – círculos, triângulos, quadrados, estrelas de várias pontas – e de certos números. Vieram a constituir uma espécie de linguagem secreta, cujos signos se referem a misteriosas revelações sobre a vida.

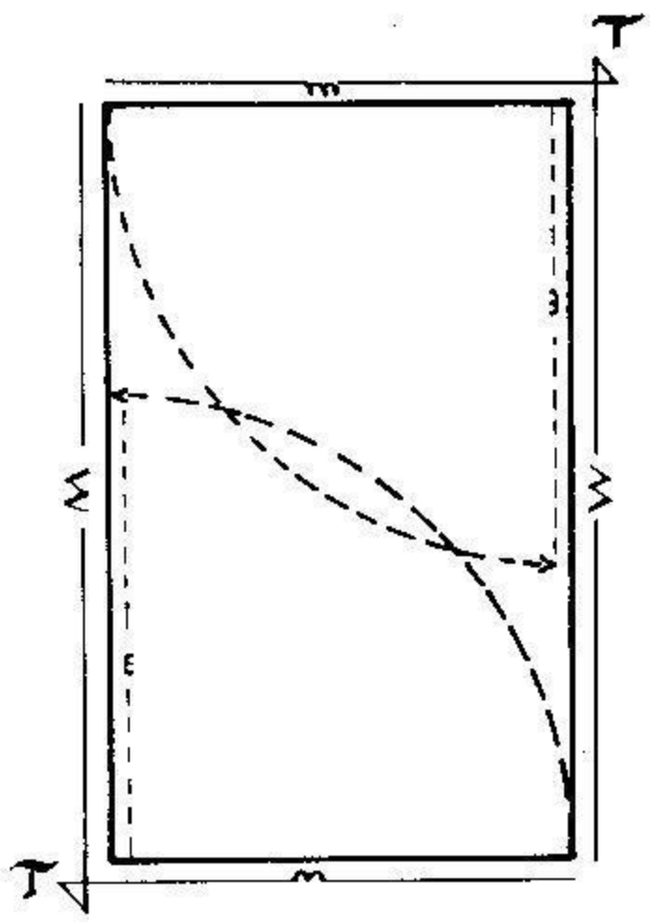


Desenho nº 110



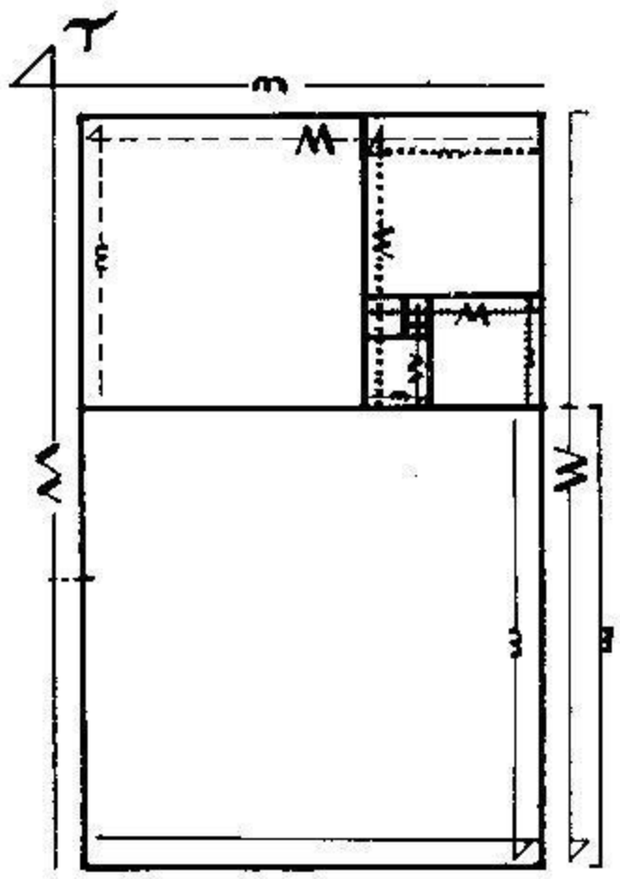
m - menor
M - Maior

Desenho nº 111



M – Maior
m – menor
T – Todo

Desenho nº 112



Posição relativa
M e m
lado maior e menor
T - totalidade (o todo)

Desenho nº 113

Sabemos que reaparecem em rituais, cultos e nas religiões, assim como no pensamento de filósofos e de místicos. Quanto às motivações pessoais de Tintoretto, é difícil fazer qualquer afirmação. Não resta dúvida, porém, de que a proporção era tão importante na execução de suas obras como a própria pincelada ou a escolha do colorido. Talvez mais importante até, pois a imagem da ordenação do espaço e do tempo – e seus significados simbólicos – nunca se revela mais claramente do que na divisão proporcional.

PROPORÇÃO ÁUREA

Há uma variedade de proporções simétricas e assimétricas: 2:2, 2:4, 4:8 etc. ou 3:7, 3:8, 4:9, 5:7, 5:9 e assim por diante, que foram utilizadas na arte, na pintura, na escultura, na arquitetura. Não precisamos especificá-las, pois o princípio básico da divisão e da relação entre as partes será idêntico ao das proporções aqui demonstradas.

Existe, porém, uma proporção que é completamente diferente, tanto no procedimento da divisão quanto no sentido das subdivisões. Essa proporção não é estática nem excessivamente dinâmica, nem as várias áreas menores que resultam da divisão são entre si fisicamente iguais, como no caso das proporções até agora examinadas. Ao contrário, cada uma das áreas proporcionais terá feição física nova, diferente e única, pois ao mesmo tempo em que se reduz o tamanho em cada corte, também se inverte a direção espacial. Desta maneira, todas as seções são vistas ocupando posições assimétricas no espaço. No entanto, a relação entre as áreas permanece constante: sempre *a parte menor estará para a maior assim como a parte maior estará para o todo*[2] (desenho nº 110). A esta proporção, que já encontramos na arte antiga egípcia, grega e assíria, foi atribuído um sentido sagrado. No Renascimento ela veio a ser chamada de Divina Proporção, Seção Áurea, ou Corte de Ouro.

A proporção áurea se origina na divisão do círculo em dez partes iguais (desenho nº 111). Ligando-se três partes, forma-se o lado maior (M); o raio do círculo dá o lado menor (m). A partir de tais medidas, constrói-se um retângulo que apresenta propriedades bastante particulares (só é possível mesmo numa forma retangular obtida desta maneira).

Quando no retângulo, *vertical*, se projeta o lado menor (largura) sobre o lado maior (altura) – o que tanto pode ser feito de cima para baixo ou de baixo para cima (desenho nº 112) – a área global será dividida em duas partes *desiguais*. Resultarão da divisão um quadrado e um retângulo. O novo retângulo estará agora em posição *horizontal* (desenho nº 113 e também nº 116). Nele projetamos outra vez o lado menor sobre o maior. Obtemos novamente um quadrado e um retângulo, desta vez, *vertical*. Repetimos o processo: outro quadrado e um retângulo *horizontal*. E assim por diante. O espaço é subdividido em unidades sempre menores, desiguais, em quadrados e retângulos de posições alternadamente invertidas.

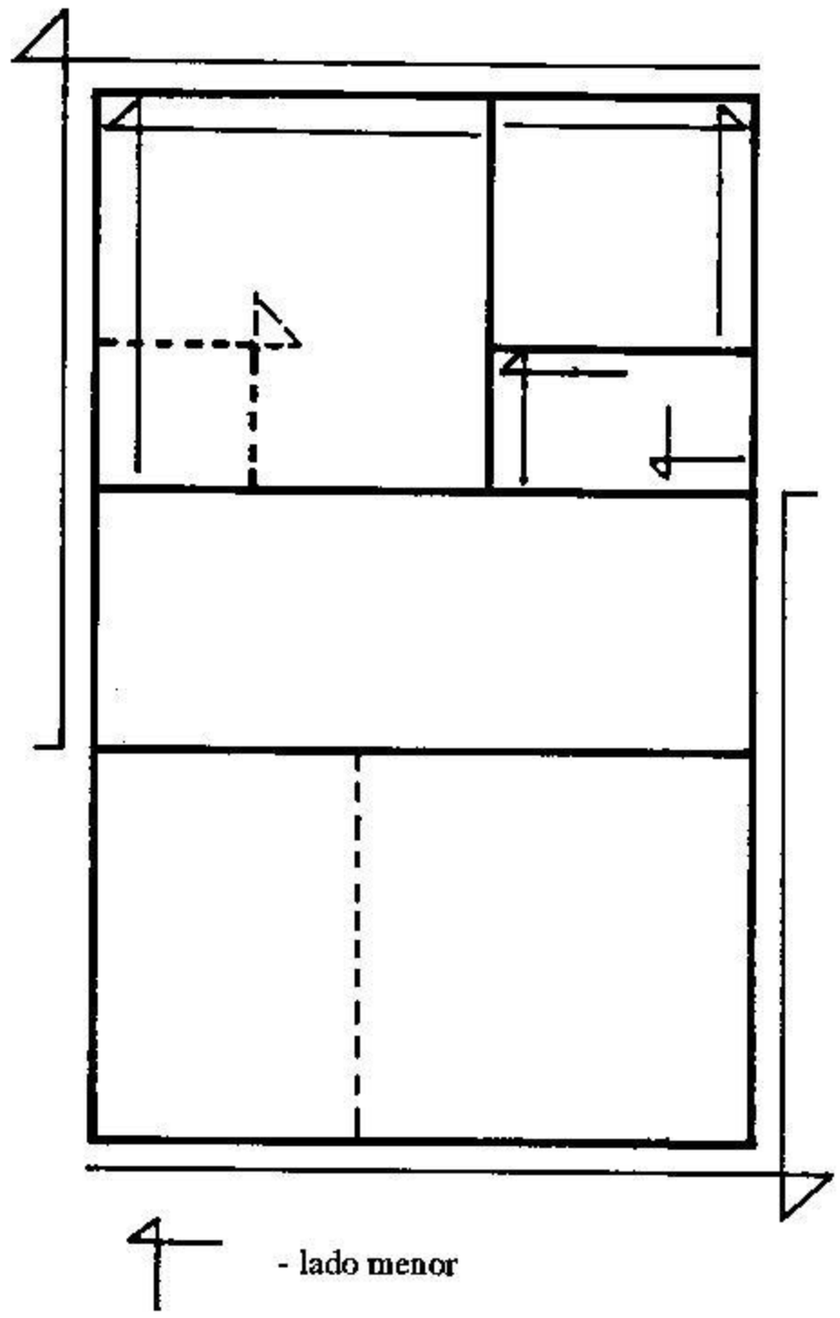
As áreas se alinham numa seqüência vertical/horizontal/vertical/horizontal/... ficando cada vez menores. Assim dividido – ou composto – o espaço é visto articulado por direções contrastantes (inversões) cujo movimento, todavia, sempre é comedido. Não se adensa nem se acelera demais (como, por exemplo, em Tintoretto). É como se amplos sopros de respiração animassem o espaço, alternadamente expandindo-o e contraindo-o. Daí resulta um equilíbrio que denominamos de "clássico", pela perfeita síntese entre calma e movimentação.

[2] O "todo" é o conjunto (qualquer um) que vai ser dividido em partes assimétricas.

ESTELA DE HÉGESO – ARTE GREGA, século V a.C.

Este equilíbrio é encontrado muitas vezes em obras gregas, sobretudo no período que vai do arcaico ao clássico, do século VI ao IV a.C. Da inteira clareza de subdivisões e de intervalos ritmicamente graduados e interligados (desenho nº 114) emana um sentido de ordem ao mesmo tempo que de liberdade interior. Sentimo-nos dentro de limites e ao mesmo tempo no infinito. Nessa lápide funerária, de Hégeso, vemos a figura de uma jovem mulher sentada, pensativa, que tira uma jóia de um pequeno cofre apresentado pela criada. Sumamente simples, na presença delicada das duas mulheres, no diálogo implícito entre elas (e que nos abrange também), na sua contida intensidade emocional, a imagem nos toca profundamente (desenho nº 115, ilustrações nºs 119 e 120).

Dinâmica e harmoniosa, a proporção áurea integra as noções aparentemente opostas de permanência e transformação. Expressa uma síntese de ambas, a permanência na transformação, ou a transformação na permanência, pois ela é uma relação *constante* entre fatores físicos sempre *novos e diferentes*. A cada nível de redução (desenho nº 113), novas áreas proporcionais se destacam como formas únicas e não-repetitivas, partes de uma mesma totalidade espacial. E na medida em que avança o processo de divisão, com maior número de partes tomando sua forma específica, mais se revela a íntima coerência do conjunto – entre o particular e o geral – a totalidade sendo caracterizada por partes individuais que surgem como etapas de um processo de crescente e coerente diferenciação.

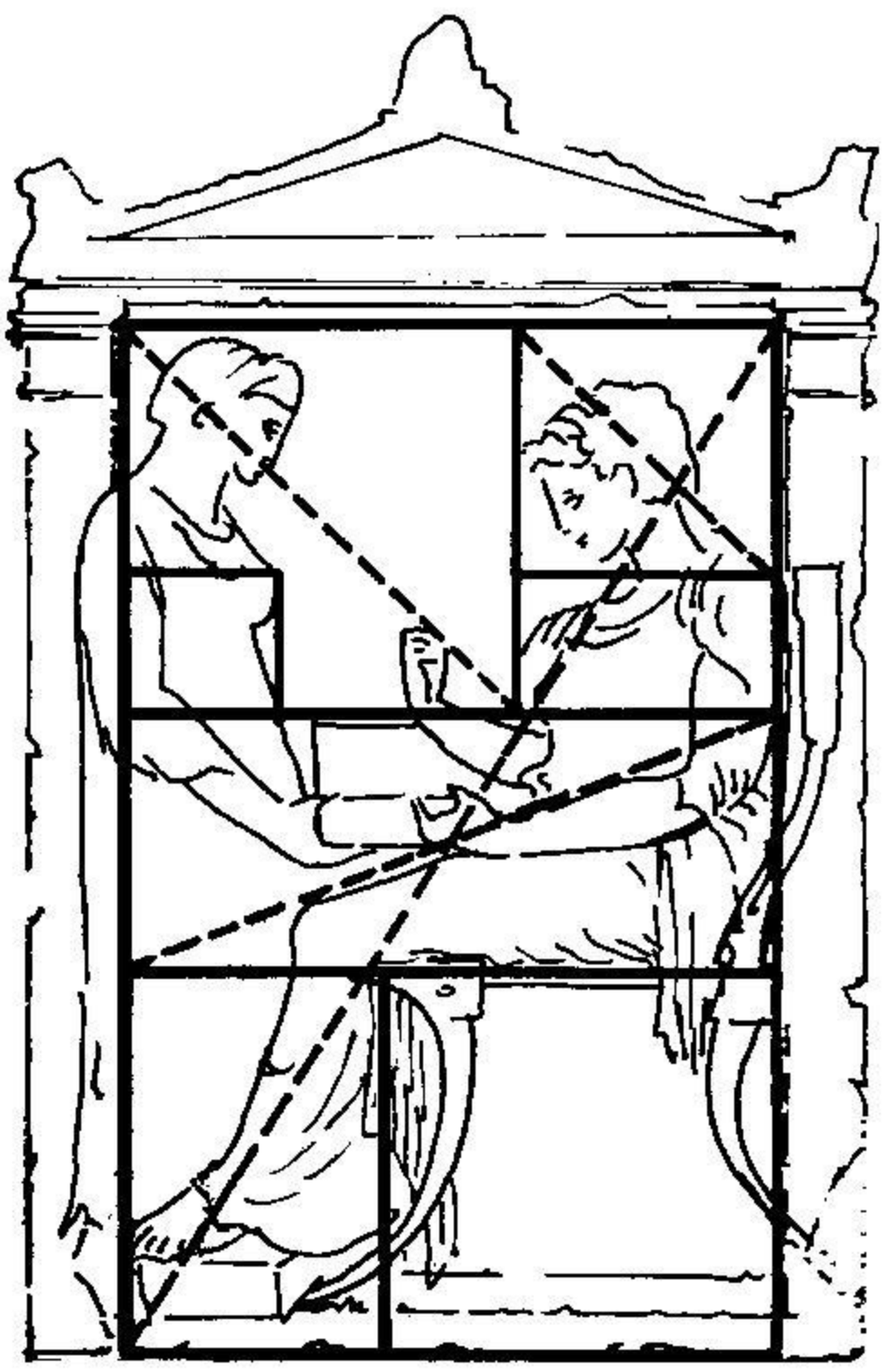


Desenho nº 114

LEONARDO DA VINCI – MONA LISA (ilustração nº 121)

Já podemos entender que, neste quadro, não foi por acaso que Leonardo da Vinci escolheu a seção áurea, ele que escreveu a seguinte anotação em seus cadernos[3]: "... o sentido de beleza das proporções perfeitas num rosto angelical ainda é bem maior, pois estas proporções se produzem em sintonia harmoniosa, tocando à vista assim como um acorde de música toca ao ouvido". A propósito da Mona Lisa: embora retrato encomendado, esta obra nunca foi entregue. A figura da Mona Lisa devia conter para Leonardo significados profundos e íntimos para que ele não quisesse se separar do quadro. Personificava talvez o próprio espírito da natureza, como ele o concebia em sua visão de vida, na união mística e na ulterior harmonia em que para ele se revelavam as forças cósmicas. A imagem da paisagem do fundo, mergulhada numa luminosidade misteriosa, entre imperceptíveis graduações de claro e escuro, não é menos significativa do que o olhar e o sorriso misterioso da Mona Lisa, sorriso à beira da maior melancolia. Quando aos 64 anos, novamente sem moradia e já doente, Leonardo da Vinci aceitou o convite do rei Francisco I, da França, para viver no Castelo de Cloux, ele levou o quadro consigo e o guardou até a morte[4].

O formato do quadro se aproxima bastante da proporção áurea (53 x 78 centímetros). Lançado o lado menor (largura) sobre o maior (altura), obtém-se a primeira subdivisão, um quadrado embaixo e um retângulo horizontal em cima (desenho nº 116). Exatamente nesta linha divisória começa o oval do rosto (esquema nº 122). Dividimos agora o retângulo em cima, projetando o lado menor sobre o maior e obtendo outra vez um quadrado e retângulo. Essa projeção pode ser feita de ambos os lados (desenho nº 117 e esquema nº 123). Quando o quadrado se encontra do

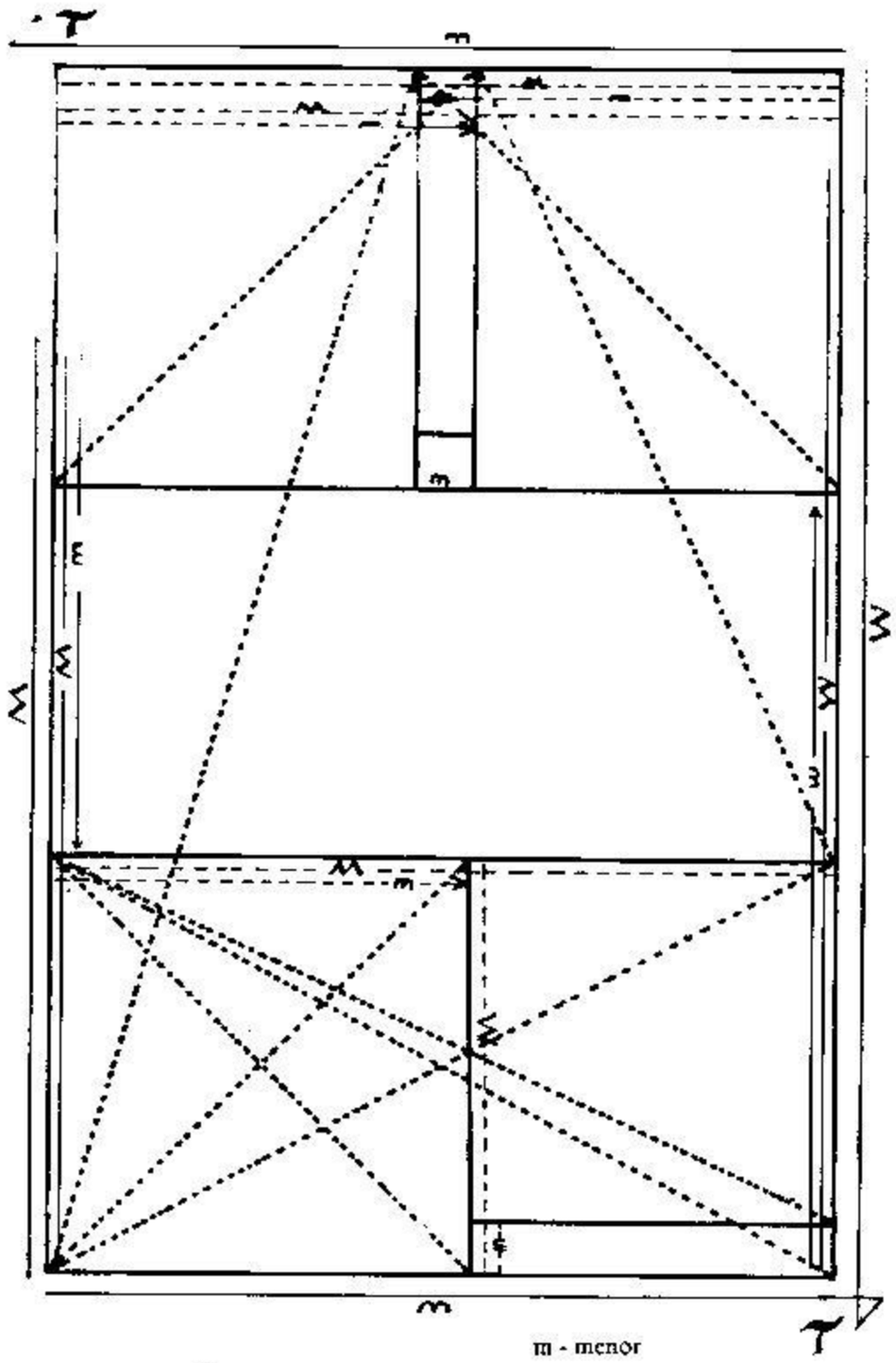


Posição relativa
M e m
lado maior e menor
T - totalidade (o todo)

Desenho nº 115

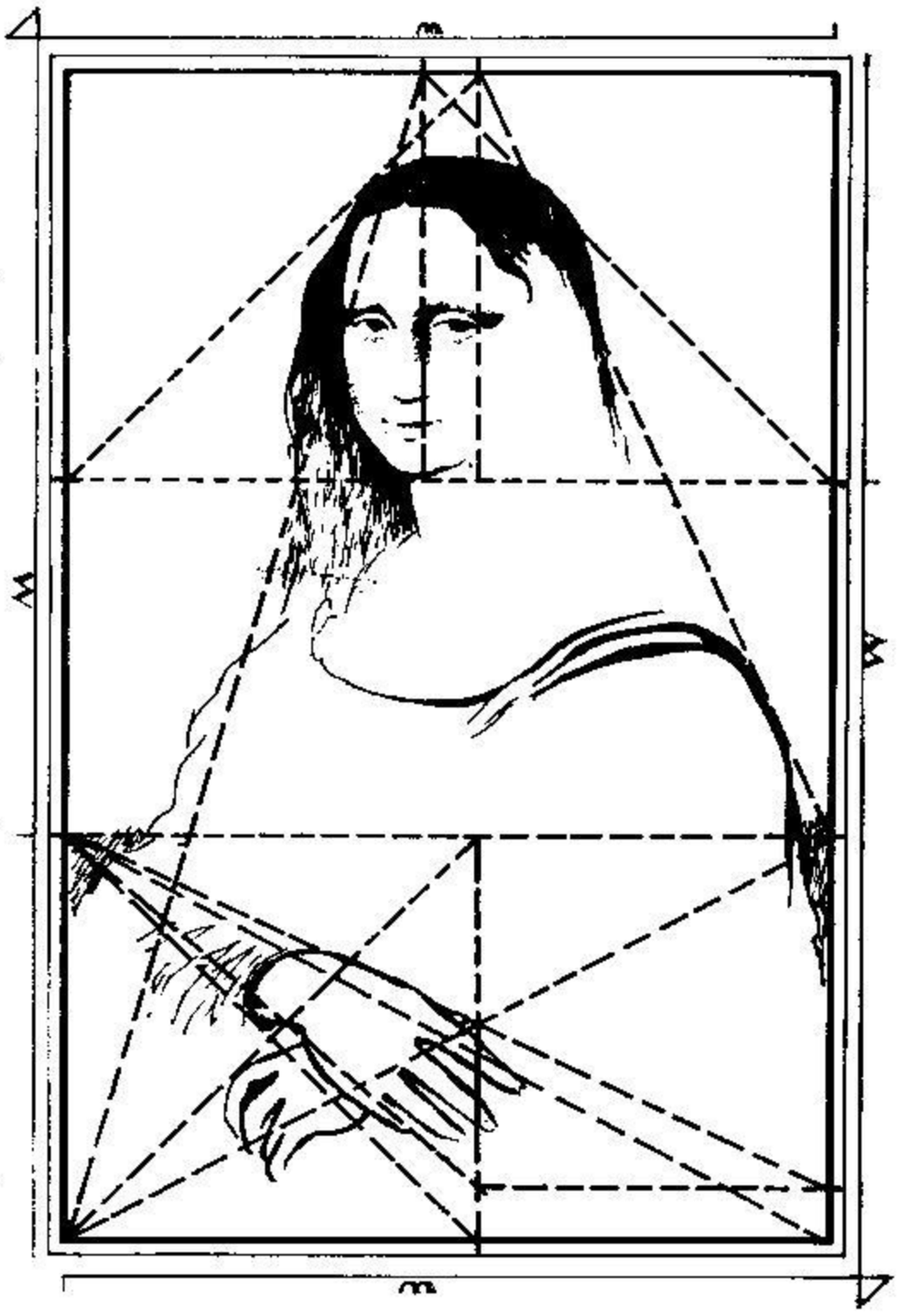
[3] Trattato della Pittura, Biblioteca do Vaticano, Roma.

[4] Daí o quadro se encontrar, hoje, no Museu do Louvre, em Paris.



m - menor
M - Maior
T - totalidade (o todo)

Desenho nº 116



Desenho nº 117

lado direito, a linha divisória coincide com a sombra vertical do nariz. Na superposição dos quadrados forma-se no meio uma faixa bastante estreita. Projetando a largura sobre o lado da altura, obtém-se um quadrado pequeno. É uma medida que indica a posição da boca; três medidas, a altura das pupilas; cinco, a altura da raiz dos cabelos.

Repetimos a divisão inicial, desta vez de cima para baixo. O quadrado estará na parte superior do plano e o retângulo horizontal, na base. Neste retângulo se inscreve a posição dos braços e das mãos. Subdividindo o retângulo com um quadrado do lado esquerdo, a linha divisória vertical define o comprimento da mão que está ligeiramente sobreposta sobre a outra.

Além de linhas verticais e horizontais, que correspondem às subdivisões, os eixos diagonais das várias seções são de igual importância. Tracemos, neste último quadrado, um eixo diagonal descendente, da esquerda para a direita. E, a partir do mesmo ponto, tracemos uma diagonal que corte o retângulo. As duas diagonais determinam a direção do braço assim como os contornos da mão, com os dedos indicador e médio estendidos.

Agora, voltemos à parte superior do quadro. Levantemos duas diagonais, cada uma interligando o retângulo de cima (da primeira divisão) a um dos quadrados em que, a seguir, tinha sido dividido esse retângulo. Em conjunto, as diagonais formam um triângulo, dentro do qual se inscreve a silhueta da cabeça da Mona Lisa. Outras duas diagonais chegando aos mesmos pontos, a do lado esquerdo partindo da base do plano pictórico, e a do lado direito partindo do grande quadrado, delimitam a figura inteira da Mona Lisa.

Poderíamos continuar assim por muito tempo, descobrindo os detalhes proporcionalmente interligados. As divisões revelam a estrutura interior da imagem, na qual é fundamentada a ordenação das formas, em magnitudes crescentes e decrescentes. É de se presumir que cada detalhe tenha sido conscientemente pensado e refletido, ainda mais no caso de Leonardo, autor de obras e estudos esquematizados sobre proporções. Citando outra vez Leonardo da Vinci: "O pintor que desenha apenas guiado pela prática e pelo julgamento dos olhos, sem usar a razão, é como um espelho que reflete tudo o que encontra à sua frente, sem disso tomar conhecimento"[5]. Exímio artista, visionário, pesquisador, pensador; isso torna a escolha de determinada proporção tanto mais válida.

Duas observações finais ainda, a respeito da proporção áurea:

1º) No final do Renascimento, essa proporção essencialmente geométrica fora convertida para valores numéricos (calculando-se, na divisão do círculo em dez, o raio do círculo como valor da parte menor, e a corda do retângulo como valor da parte maior). Há um método bastante simples para se estabelecer uma seqüência numérica que corresponda à proporção áurea: iniciando-se com os valores 2 e 3, menor e Maior, a soma dos dois perfaz 5, a totalidade (Todo). Então, 2 está para 3 assim como 3 está para 5. Depois, 3 está para 5 (menor para Maior) assim como 5 está para 8 (Maior para Todo). Depois, 5 para 8 como 8 para 13. Depois, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377 etc., sempre somando os dois últimos números (menor e Maior) para obter uma nova totalidade (Todo). Quanto mais elevados forem os valores numéricos, mais precisa será a relação entre as partes.

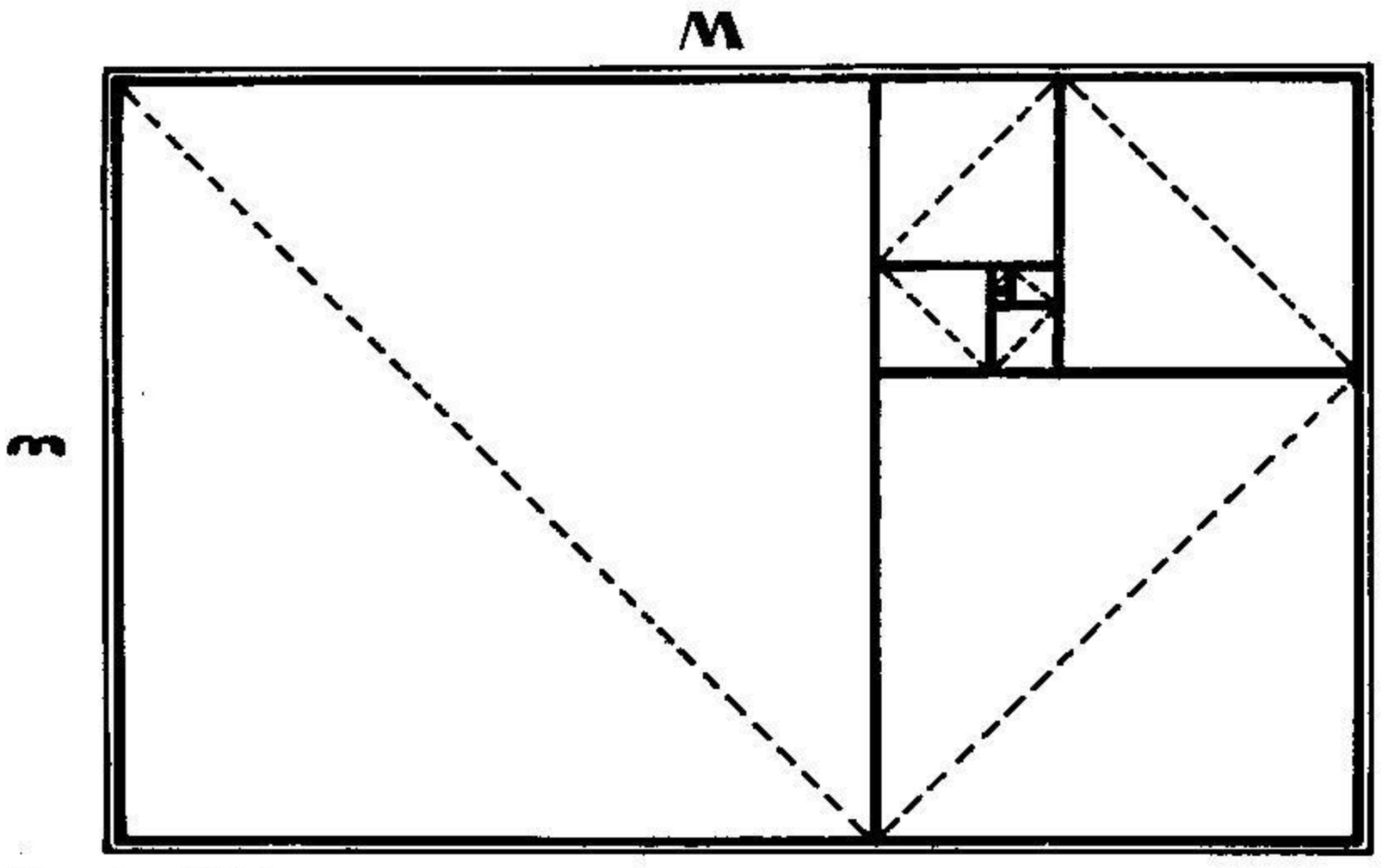
2º) A divisão sempre resulta em partes proporcionais que são fisicamente desiguais e invertidas, alternadamente, em sentido espacial. Projetada,

[5] *Codex Atlanticus*, Biblioteca Ambrosiana, Milão.

essa progressão se configura como uma *espiral*[6] (desenho nº 118). Quando, nas conquistas tecnológicas deste século, o homem conseguiu estender seu campo de visão para universos até então invisíveis, para as imensas distâncias e magnitudes do universo cósmico e para as igualmente imensas distâncias do universo orgânico, descobriu existirem em ambos formas análogas de expansão. Entre essas formas inclui-se a *espiral.*

Mostrei uma fotografia da galáxia *Messier 51*, na Constelação Canis Venatici (ilustração nº 124). Comparei-a com fotografias de plantas e moluscos. Na planta *passiflora* (ilustração nº 125) e sobretudo no "esqueleto" da concha marinha *Nautilus Pompilius Linné* (ilustração nº 126), vemos claramente a forma de crescimento em espiral. Na medida em que o organismo se amplia e o casco se torna estreito, crescem seções mais largas na extremidade aberta.

Usei a fotografia da concha marinha para projetar alguns cortes transversais em cima da espiral do "esqueleto". Obtive os seguintes valores quantitativos para a largura das várias seções (e etapas de desenvolvimento): 3, 5, 8, 13, 21. Correspondem à proporção áurea. É difícil vê-lo como mera coincidência. Mais tentadora é a hipótese da proporção áurea revelar uma *ordenação de crescimento e desdobramento.*



Desenho nº 118

[6] Ao contrário de outras proporções onde, nas subdivisões, os eixos se cruzam.

Parte V
Estilo

CAPÍTULO XIV
ARTE PRÉ-HISTÓRICA

Questão central da arte, o estilo pode ser comparado a uma lente, ao focalizar no "como" das formas certos significados – e, com isso, as interpretações possíveis – de uma realidade que foi vivida.

Introduzindo o assunto, eu queria, nessa aula, expor uma noção geral do que é *estilo*. Em aulas seguintes pretendia aprofundar o tema, detalhando os conceitos que nos permitem identificar as grandes correntes estilísticas, que caracterizam os vários estilos históricos e os estilos individuais[1]. Por ora importava a visão global do problema, sem reduzi-lo a uma nomenclatura ou meros rótulos e datas. Mas eu não queria começar com conceituações. Achei que seria mais vantajoso se, mediante a apresentação de dados históricos e culturais, o grupo por si só pudesse chegar a certas conclusões sobre o sentido expressivo que existe nas ênfases estilísticas.

Era preciso, sobretudo, esclarecer um ponto fundamental: o estilo de uma obra sempre corresponde a uma visão de vida – visão pessoal ou, mais amplamente, visão cultural de determinada sociedade num determinado momento histórico. Quando mudam os estilos – e por vezes mudam com certa freqüência – isso não ocorre por um capricho dos artistas, nem tampouco por um ato voluntário ou talvez arbitrário. Nessas mudanças, mais do que apenas o modo de se representarem os objetos ou as figuras, muda o próprio enfoque de vida. Tomemos, por exemplo, obras de estilos diferentes sobre um mesmo tema: a Madona, digamos. Ao compará-las entre si, percebemos uma grande diversidade de conteúdos expressivos. Podemos reconhecer na figura da Madona ora uma imagem suave e consoladora, símbolo da ternura maternal, ora uma rainha poderosa mas emocionalmente distante dos mortais, ora a expressão de profunda dor, ora resignação, ora serenidade, ou ainda a idealização de virtudes morais, ou um simples modelo de beleza física e até mesmo sensual, além de outros valores.

Ao mudarem os estilos mudam as valorações. Ou melhor, na ordem inversa: ao mudar a vida mudam os valores e nossas representações desses valores e, assim, mudam os estilos. Em cada caso particular, encontra-

[1] Matéria do próximo capítulo: Correntes Estilísticas Básicas: Naturalismo – Idealismo – Expressionismo.

mos como causa essencial das mudanças estilísticas a ocorrência de profundas transformações sociais. No nível cultural surgem novas relações de convívio entre as pessoas, novas normas de comportamento social. Tais mudanças condicionam as aspirações pessoais e os pensamentos, que se tornam possíveis em determinados momentos da história humana. O estilo de uma época é sempre uma decorrência desse desenvolvimento, cristalizando certos valores e dando-lhes forma expressiva concreta.

Em resumo: as *atitudes básicas valorativas* da vida geram os *acentos formais* que por sua vez definem a imagem do ponto de vista *expressivo* e *estilístico*. Mas o estilo não se manifesta apenas na configuração das imagens, resultado final do trabalho artístico. Muito antes, desde a concepção da obra, em profundas regiões onde os valores pessoais se entremeiam ao próprio consciente e às decisões voluntárias, já se encontram os enfoques que irão determinar a conduta do artista em todo o seu fazer. A imaginação de um tema, a escolha do formato apropriado ou de materiais e técnicas viáveis, até o próprio modo de trabalhar, as hesitações, as dúvidas e descobertas, as ordenações formais e as próprias referências ordenadoras, tudo está impregnado por considerações estilísticas. Intuitivas na maioria das vezes, sem precisarem alcançar o nível do consciente, tais considerações irão orientar integralmente o fazer artístico.

De fato, convém ampliar a noção de estilo. Ultrapassando o âmbito artístico, o *estilo* deve ser entendido como princípio *normativo do fazer em geral*. Uma vez que todo ato se origina em valores que, conscientemente ou não, o indivíduo tem para conduzir sua vida, resulta que qualquer atividade – de qualquer pessoa e em qualquer campo – representa, no fundo, uma questão de estilo. Em todo fazer há um *como*, que se torna expressivo.

Com que exemplos, porém, abordar o tema? Começar simplesmente com a arte de nossos dias era impraticável. No ecletismo atual há uma tamanha diversidade de tendências estilísticas, por vezes contraditórias entre si, que é difícil encontrar exemplos adequados e imediatamente compreensíveis. Comparar o nosso século com o anterior também não me pareceu útil. Embora a ciência e a tecnologia moderna tenham alterado radicalmente o nosso meio ambiente físico, espiritualmente continuamos herdeiros de muitos valores estruturados no século passado. Recorrer ao século XVIII, antes da Revolução Francesa, o Século das Luzes? Ou ao Renascimento, à Idade Média ou à Grécia? Sempre a exemplificação pressupunha o conhecimento, por superficial que fosse, de um contexto histórico e cultural, como precondição para avaliar o modo pelo qual certas tradições anteriores foram absorvidas e transformadas numa nova mentalidade da sociedade, em novos valores. Mas eu queria que o grupo pudesse descobrir a ligação íntima que existe entre a maneira de uma pessoa fazer face à vida e seu modo de expressão. Queria que chegassem a entender a necessidade e a lógica expressiva do estilo.

Para poder expor um princípio abstrato, eu precisava de um exemplo concreto. Optei assim por uma época remota, pela Pré-História. Sobre essa época sabe-se pouco, mas esse pouco era fundamental para o meu propósito.

A aula se desenvolveu de uma maneira inesperada, tornando-se uma aula importante e riquíssima para todos. Na medida em que fui expondo a matéria, documentando com fotografias e reproduções o curso da evolução da humanidade e a produção artística nesses primórdios da cultura, foi-se dando – se se pode dizer assim – um fenômeno de espontânea identificação com a figura do homem pré-histórico. Sua particular condição de vida parecia cristalizar a condição humana. Mais do que isso, porém.

Convidando os operários a interpretarem certos fatos que eu apresentava, percebi o quanto se sentiam tocados: era sobre um passado longínquo que eu falava, e ele foi se transformando em seu próprio passado e presente. Este sentimento transpareceu em tudo, nas palavras ditas com fervor e no tipo de ponderações que se faziam, nos gestos e no grande silêncio que reinou na aula, como que monumentalizando os significados. A atitude dos operários parecia querer dizer: somos nós os descendentes destes homens que foram capazes de enfrentar a vida com tamanha dignidade e coragem, criando obras tão maravilhosas; somos nós que também enfrentamos as grandes incertezas da vida e também tentamos viver com coragem.

Iniciei a aula com alguns comentários sobre a evolução humana, de como o homem se tornou homem. Esbocei em linhas rápidas certas hipóteses formuladas acerca dos seres que tiveram que descer das árvores à procura de alimentos e que, saltando, arrastando-se, andando, conseguiram ficar de pé. Com a postura ereta, postura que se tornou típica para a espécie humana, desencadeou-se todo um processo de desenvolvimento físico e psíquico, do corpo e da mente. As mãos, por exemplo, não seriam mais necessárias para segurar-se ou locomover-se e sim, numa sincronização crescente com a visão humana estereoscópica (permitindo a visão de profundidade), tornaram-se capazes de desempenhar funções novas. De fato, como se fossem uma extensão física da mente, as mãos se tornaram o órgão executor do pensamento, vindo a caracterizar todo o fazer humano. A mão é vital na humanização do homem. A cabeça erguida, a visão bifocal, a diminuição das mandíbulas, o crescimento do cérebro dentro de uma caixa craniana maior (o cérebro cresce em volume, e também em circunvoluções, afetando a complexidade dos processos mentais) – tudo isso se daria em conjunto com a liberação das mãos. Quando frisei que a mão humana representou um elemento humanizador na evolução da espécie, percebi que se fez um silêncio diferente. O ambiente da classe se carregara emocionalmente. Como se se sentindo orgulhosos e enobrecidos por sua condição humana, os operários olharam instintivamente para as mãos. Elas eram o grande instrumento formador do destino do homem.

Exemplificando, mostrei um desenho das cavernas (embora esses desenhos surgissem bem mais tarde na história da evolução humana) para ilustrar a reverência que se tinha pela mão. Nas imagens pré-históricas aparece muitas vezes a silhueta de mãos por cima da figura dos animais[2]. Nessas imagens o homem põe, literalmente, a mão sobre o mundo (ilustração nº 127).

Retomando a exposição do curso evolutivo do homem, comentei que, em várias partes do mundo, principalmente na Ásia e na África, encontraram-se restos fósseis – dentes, mandíbulas, crânios e algumas raras vezes esqueletos inteiros – que deviam ser muito antigos. Datados através de métodos científicos, pressupõe-se terem entre meio milhão e um milhão de anos. Pela formação óssea – estatura baixa, braços longos, espinha dorsal bastante curvada, maxilares grandes e frontais pesados – a princípio os cientistas hesitaram em classificá-los entre espécies antropóides (as espécies humanas de nossos precursores). Ocorre porém que, entre os restos encontrados em muitas camadas, havia também vestígios de fogo preservado e *pedras lascadas* (ilustração nº 104).

[2] A mão era encostada contra a parede, como uma espécie de molde, soprando-se um pigmento que se depositava em toda volta, de sorte que a silhueta da mão aparecia em negativo.

Os homínidas, nome dado a essas espécies antropóides, já conheciam o fogo e lascavam a pedra. É provável que durante períodos imensamente longos, talvez centenas de milhares de anos, antes de aprenderem a lascar e afiar as pedras, os homínidas simplesmente as tenham apanhado do chão e, uma vez gastas, as jogassem fora. Seja como for, o próprio ato de apanhar pedras naturais e guardá-las para uso futuro já é, em si, significativo. É sempre um ato intencional. Leva-nos a compreender nesses seres tão rudimentares a existência de uma *percepção consciente de si e do tempo.* Deviam ser capazes de imaginar algum "amanhã" em relação a um "ontem" – enquanto que o animal reage a um eterno presente – e também capazes de conscientizar a memória de experiências vividas.

O fato de as pedras serem lascadas permite-nos ainda assumir que os homínidas dispunham também de algum modo de comunicação e de representação simbólica. Eles falavam. Transmitiam aos jovens do grupo os conhecimentos adquiridos pelos adultos. Tais conhecimentos, que encerram a experiência acumulada do passado e que, eventualmente, muito aos poucos, os jovens do grupo modificariam, ao acrescentarem sua própria experiência individual, são *conhecimentos culturais.* Do mesmo modo são *culturais* as formas de organização do grupo, transmissíveis e igualmente sujeitas a modificações em gerações seguintes, os costumes de procurarem alimentos, de cuidarem dos jovens e dos velhos, as cerimônias de enterro dos mortos (das quais existem vestígios: posição e pigmentação artificial do cadáver, oferendas, além do fato em si de ter havido um enterro[3]). Por mais rudimentares que sejam tais formas de comportamento, cabe falar de *consciência* e de *cultura.*

Durante eras inimagináveis, milênios a fio, e nas incontáveis gerações que vieram a viver e morrer, as pedras lascadas permanecem o principal testemunho da produção cultural. Nesse quase milhão de anos, a face da Terra mudou várias vezes. Em conseqüência de profundas alterações climáticas, a umidade nas zonas tropicais cedia a glaciações que cobriam extensas áreas com espessas camadas de gelo e neve eterna, afetando toda flora, fauna e estreitando em faixas mínimas os espaços de vida do homem. Pântanos e selvas se transformaram em estepes e desertos, e novamente se retransformaram em densas florestas. Muitas espécies animais se extinguiram, enquanto outras, adaptando-se às novas condições climáticas e geológicas, evoluíram para variantes mais modernas. No final da última glaciação, surge o homem moderno, a espécie chamada *Homo Sapiens.*

Do que se consegue imaginar, a existência humana só pode ter sido a mais precária possível. Organizados em pequenos grupos, tribos, clãs, os homens se abrigavam em covas ou grutas, fugindo do clima inclemente, invernos severos ou verões de tempestades e chuvas torrenciais. Nômades, colhiam sementes e frutos mas eram, sobretudo, caçadores. Dependiam do encontro fortuito com algum animal de caça, de cuja carne o grupo se alimentaria por um curto espaço de tempo.

Nessa época[4], surgem os primeiros dados culturais diretos produzidos pelo homem em forma de comunicação. É como se entre inúmeros ruídos se distinguisse, de repente, o timbre inconfundível da voz humana. Surgem os desenhos rupestres, das cavernas. Imagens de animais, elas inter-

[3] Nenhum animal enterra seus mortos.

[4] Quer dizer, nos últimos 50 mil anos, dos dois milhões de anos em que se comprova a existência dos homínidas.

pretam o mundo material e mental dos homens. Um fato significativo chama nossa atenção: a estupenda qualidade artística desses desenhos.

Muito embora os desenhos das cavernas representem as primeiras e mais antigas manifestações artísticas (milhares de anos antes mesmo do começo da arte egípcia, chinesa e hindu), já nos encontramos face a obras magistrais. Nelas, nada há de primário ou de arte "primitiva" – por mais primitivas que se possam considerar as formas sociais em que então vivia a humanidade (tomando como parâmetro seu desenvolvimento posterior). Nada, nessas imagens, é ingênuo ou infantil; as obras representam uma expressão de adultos para adultos. E, evidenciando a mais alta realização artística na maestria técnica e no pleno domínio da forma, desde o início cristalizam na arte a essencialidade de formas expressivas.

Os desenhos datam de um período distante do nosso, entre 30 e 10 mil anos, período este que corresponde ao final da última fase glacial (cujos degelos são lembrados na lenda de um dilúvio primeval, em todas as mitologias antigas)

Sem dúvida – e não poderia ter sido diferente – tanto a temática das imagens pré-históricas como as formas expressivas foram estilisticamente determinadas pelas condições culturais da época, pertencendo a ela e só a ela. Contudo, o significado dessas obras tornou-se intemporal, ultrapassando o momento histórico. Possivelmente, ao longo dos milênios e fora da realidade social em que foram articuladas as imagens, perderam-se para nós múltiplas áreas associativas. E possivelmente também, ao recriar as formas em nossa percepção, nós as modificamos subjetivamente, com nosso enfoque vivencial, projetando nossas experiências e nossos valores para épocas e mentalidades diferentes das nossas. Apesar de todas essas distorções inevitáveis, entretanto, ainda resta um núcleo central de significados. É justamente no sentido mais essencial da arte, no sentido de *valores* e da *ampliação de estados de consciência,* que os desenhos pré-históricos nos enriquecem e nos comovem, a ponto de parecernos atuais para nossos problemas existenciais de hoje. Encontramos, nessas imagens, o ser humano que desde o início se defronta com a dimensão de sua consciência. Ele se percebe e sabe da própria condição humana.

Os desenhos são localizados em cavernas, grutas e galerias subterrâneas (ilustração nº 81), às vezes em labirintos de grande extensão e ocupando centenas de metros, com subdivisões em câmaras separadas. Eles foram descobertos por acaso, no século passado, depois de terem permanecido milhares de anos ocultos na terra. Originalmente, as cavernas deviam ter sido de difícil acesso, exigindo por vezes a travessia de túneis e riachos subterrâneos. Além de servirem como abrigo, certas galerias parecem ter sido escolhidas unicamente como local de cerimônias rituais (muito baixas, diminuem em alguns trechos para menos de um metro de altura). Na escuridão reinante, onde não penetrava a luz do dia, as cavernas sempre eram lugares perigosos, pois constituíam também o *habitat* de animais ferozes, leões, tigres, linces, ursos. O centro da caverna era às vezes ocupado por um buraco circular, emoldurado por pedras, de onde as chamas do fogo aberto iluminavam e aqueciam a caverna, servindo também para afugentar os animais. Em sua volta deve ter se concentrado grande parte das atividades comunais. Encontraram-se também vestígios de tochas, feitas à base de musgo e gordura animal, que podem ter servido para iluminar as paredes ou o teto da caverna durante a execução dos desenhos.

Esses desenhos são, na verdade, gravações monumentais, incisões feitas

diretamente na rocha[5]. Os sulcos e as áreas contornados por linhas eram enchidos com corantes naturais: terra, carvão vegetal e óxido de ferro, misturados com gordura de animais para produzir os ocres, pretos, vermelhos, às vezes em colorido intenso ou também esfumados e esfregados em tons delicadamente matizados[6].

Encontraram-se nas cavernas milhares de pontas de sílex, pedra extremamente dura, usada como buril ou formão para furar e cavar a rocha (também como pontas de flecha e de lança). Muitas vezes, ao fazerem a imagem, os artistas aproveitaram-se da curvatura natural da rocha, de relevos ou saliências, integrando a corporeidade da parede na forma do animal representado. É mesmo possível – ou até provável – que tais saliências tenham sugerido inicialmente a própria imagem do animal.

Os tamanhos dos desenhos são monumentais, variando entre um e cinco metros de comprimento. Por menor, porém, que fosse a imagem a ser gravada, podemos imaginar quão árdua devia ter sido uma tarefa dessas, e quanto tempo exigiria, talvez semanas e meses a fio, quando não mais. O longo tempo necessariamente envolvido leva a supor ter-se dado naquela época uma primeira divisão de trabalho no grupo. Participando ainda da caça, que sempre deve ter sido um empreendimento coletivo, os "artistas" seriam dispensados de outras tarefas comunais, a fim de se dedicarem mais exclusivamente à realização dos desenhos[7]. Aliás, já a capacidade em si, de conseguir criar imagens, fazer nascer das mãos o semblante de um ser vivo, deve ter sido uma revelação. Destacaria os "artistas" dentro do grupo como dotados de dons excepcionais, portadores de força vital e capazes de estabelecer vias de comunicação com as forças da natureza (não há indicações ainda de qualquer culto religioso). Talvez tenham até sido venerados como sábios, mágicos e se tornado líderes do grupo.

A temática dos desenhos consiste exclusivamente da representação de animais de caça de grande porte (em geral, espécies arcaicas, hoje extintas). Nas cavernas conhecidas, os mesmos animais aparecem sempre de novo, variando em número e posição. Às vezes são bisontes que predominam (Altamira), touros (Lascaux), cavalos (Les Combarelles), veados e corças (Pasiega). Tem-se a impressão de que os outros animais – renas, mamutes, javalis – figuram, nesse caso, como subordinados à espécie dominante. Na época, pelas circunstâncias climáticas reinantes nas estreitas faixas de terra onde habitava o homem, misturavam-se animais de

[5] Embora as obras sejam denominadas "desenhos" (ou ainda pinturas rupestres), não devem ser confundidas com desenhos em folha de papel, sobre a qual o lápis ou a pena deslizam rapidamente ao delinear a imagem. Nem a técnica nem a escala física são comparáveis. Por isto cabe ter em mente, sempre, o material de base: pedra, e a técnica: incisão.

[6] Devemos a maravilhosa conservação dos desenhos pré-históricos a um curioso fenômeno geológico, uma espécie de "acidente" da natureza. Quando, de doze a dez mil anos atrás, o último período glacial aproximou-se do fim, tornando-se menos intenso o frio, ocorreram mudanças radicais na flora e na fauna da terra. Os animais até então caçados tornaram-se mais escassos, emigrando ou mesmo extinguindo-se. Perdendo sua base econômica, os homens também emigraram, abandonando as cavernas. Por milhares de anos, essas cavernas se cobriram de terra e vegetação e foram esquecidas. Devido a uma infiltração de água ou à umidade que se deu nesses milênios, as superfícies rochosas foram se cobrindo de uma camada cristalina. Esta selou os desenhos como se fosse um vidro. É este fenômeno, ao mesmo tempo que a escuridão permanente e a relativa escassez de oxigênio nas cavernas, que preservou as cores (embora contenham substâncias orgânicas) numa luminosidade tão grande, que parecem ter sido pintadas ontem.

[7] Foram encontrados esboços "corrigidos" junto aos murais das cavernas – o que faz crer num treinamento dos jovens que mostrassem aptidões específicas.

origem polar com animais de origem tropical: renas, cavalos, javalis, touros, vacas, bisontes, leões, tigres, ursos, veados, gigantescos mamutes e rinocerontes. Sua existência não só é documentada pelos fragmentos ósseos que se encontraram, como do modo o mais impressionante pelas imagens rupestres. Nessas imagens, o animal surge com toda a vitalidade – mesmo que esteja ferido de morte. A justeza de proporções e de tensão interior perfeitamente mantida é tanto mais extraordinária, quando se considera os tamanhos monumentais e o fato das imagens terem sido realizadas praticamente na escuridão. Há, nelas, também uma caracterização "psicológica" da natureza do animal: o grave orgulho dos touros, a sensibilidade dos cervos, a agilidade dos cavalos, a dignidade dos mamutes, a imponência dos bisontes com seu volume maciço, a energia selvagem dos javalis (ilustrações nºs 81 e 82).

Os animais são sempre apresentados de perfil, às vezes com a cabeça virada para trás. As imagens não fazem qualquer referência formal a um fundo ou a um meio ambiente externo, ao qual pudessem ser relacionadas. Cada figura de animal encerra em seus contornos seu próprio espaço. E isso tanto diz respeito às figuras completas de animais como aos muitos fragmentos que também se encontram representados, cabeças, patas ou partes do corpo. Em desenhos no teto não há nem referência à orientação espacial, se, no campo de visão de um espectador, a figura do animal aparece em pé ou deitado ou virada de cabeça para baixo.

Entretanto, se não existe uma relação figura-fundo[8], cabe observar que existe a relação formal com outras figuras de animal: cavalos *dentro* do touro (ilustração nº 82), bisontes *encostados* um no outro, ou *superpostos*, ou *tronco a tronco, fileiras* de veados, ou uma corça se *defrontando* com um grande grupo de bisontes etc. Esses agrupamentos de animais e as relações de vizinhança representam um aspecto espacial significativo. Tudo leva a crer que os conjuntos não se formaram ao acaso, que sua composição foi intencional. Tanto nas imagens de animais individuais ou de fragmentos como nos conjuntos maiores – cuja composição haveria de modificar-se inúmeras vezes no decorrer dos séculos em que as cavernas foram usadas – percebe-se a presença de uma determinada atitude interior, um enfoque ordenando os relacionamentos entre animais. A partir desse enfoque surge o estilo.

Passando a mostrar fotografias de Altamira e de Lascaux, perguntei ao grupo por que teria o homem pré-histórico produzido estes desenhos. Qual seria sua motivação? As atenções tinham-se fixado no detalhe da cabeça de um touro (de um desenho monumental que mede três metros e meio).

– Talvez para enfeitar a caverna – sugeriu um rapaz. Várias pessoas recusaram imediatamente tal hipótese.

– Com a vida dura que levavam, iam ter tempo para enfeitar paredes? ! – foi o argumento principal.

– E por que não? Por que as pessoas não podem ter beleza, mesmo levando uma vida dura? – defendeu-se o rapaz.

Embora, logo de início, a discussão enveredasse por caminhos bem mais complexos do que eu previra, e também a motivação apresentada pelo

[8] A relação figura-fundo – como princípio de composição – só passa a existir a partir do período neolítico, quando o homem se torna sedentário. Seu horizonte se torna estável na vida e o homem começa a participar ativamente nos ciclos de produção da natureza. Seu conceito de espaço então muda – o que é reconhecível nas representações artísticas do espaço.

rapaz estivesse inteiramente fora das possibilidades históricas da época, achei seu posicionamento muito bom. Intervim para explicar que, de certo modo, os dois lados tinham razão. Sem dúvida, a "beleza", a busca de um sentido de harmonia, uma ordem que pudesse ser compreendida, encontra-se entre os anseios mais profundos do ser humano. Os homens pré-históricos deviam senti-lo também – de modo intuitivo, evidentemente – e a melhor prova era que eles foram capazes de criar e recriar sempre de novo a beleza. Isto é algo que jamais se inventa simplesmente. (A existência de tais anseios não deve ser confundida com preocupações meramente estéticas – se bem que o estético não exista sem o ético.)

Contudo, a motivação imediata das imagens deveria ser outra. A incisão na rocha era uma tarefa bastante demorada e exaustiva. Levaria semanas, meses talvez. E não se pode esquecer a precariedade de tudo, comida e moradia e a insegurança em que deviam viver os homens. De fato, é difícil imaginar que quisessem apenas enfeitar uma parede. Ainda mais, quando muitas cavernas nem serviam para moradia. Além disso, lembrei ao grupo, a motivação que levasse os homens a produzir tais desenhos teria que poder continuar válida durante muitos séculos, pois há uma continuidade milenar nessas cavernas. Que motivação seria então?

Tornei a apontar a temática das imagens: sempre representam animais de caça. Mostrei a fotografia de sulcos produzidos por um urso das cavernas, marcas do gigantesco animal afiando suas garras na rocha. Em seguida mostrei uma fotografia de traçados paralelos, feitos por dedos humanos – são dos mais antigos desenhos existentes – imitando as garras do urso. Sempre os desenhos envolvem animais perigosos, mais fortes do que o homem e mais velozes, animais que não podiam ser enfrentados por um só indivíduo. As caçadas eram empreendimentos comuns do grupo.

– Será que os homens queriam imitar animais? – perguntou um operário.

– É provável – respondi.

– Talvez quisessem retratá-los para conversar com eles – continuou – os animais parecem estar alerta, escutando com cara inteligente.

– Alguns parecem até com cara de gente amiga – disse um colega.

Era uma observação pertinente. Não só os animais são caracterizados em termos de altas qualidades humanas, como há uma afetividade evidente nos desenhos. E uma total falta de superioridade do homem.

– Observem como os artistas conseguiram fixar, com poucos traços, os movimentos essenciais do animal. Nenhuma máquina fotográfica seria capaz de captar tão bem a sensação de sua presença – retomei a conversa.

– Talvez se quisesse comemorar uma caçada – sugeriu um rapaz.

– Uma caçada que já houve? – perguntei.

– Sim, uma ótima caçada. Mataram muitos animais.

– Devia mesmo ter sido uma caçada excepcional. Mas não esqueça – insisti – o quanto demoraria gravar a imagem. Levaria semanas, no mínimo. Os homens, as mulheres e as crianças sentiriam fome muitas vezes, e outros animais teriam que ser caçados. Ainda que aquela caça tivesse sido espetacular, é difícil imaginar que, para comemorá-la, os homens gastassem tanto tempo para gravar a imagem dos animais na pedra.

Começou-se a discutir novamente as condições de vida daquela época, quando um então disse:

– E se o retrato for de um animal vivo e não morto na caçada? Poderia

ser um retrato "chamativo", para chamar o animal, quem sabe, atraí-lo.

– Como feitiço então, uma magia? – perguntei.

– Não sei se é magia – retrucou – mas seria um jeito de se imaginar a caçada, poderiam ver o animal ou mesmo enfrentá-lo no pensamento.

– Seria até mesmo uma maneira de, no pensamento, matá-lo – concordei.

Fomos entrando no assunto da magia. Expliquei que, naquela época, a magia não era mera superstição. Se não houvesse risco de ser mal interpretada, diria até que a magia era a "ciência" da época. Reunia os conhecimentos acessíveis ao homem, o resumo de experiências coletivas e possíveis interpretações de fenômenos naturais. Instrumento de luta pela sobrevivência, diante de um mundo totalmente incompreensível e incontrolável, a magia consistia sobretudo em crenças e práticas baseadas no fator da *imitação* para controlar um fenômeno ou apoderar-se de um objeto, no caso, o animal. Assim, na imagem da parede estaria uma projeção do animal a ser caçado; mas ao mesmo tempo, ali estaria o próprio animal, o animal real. Através da imagem, o caçador pré-histórico acreditava ganhar poder sobre o animal, possuindo-o (pondo efetivamente a mão em cima dele – como já vimos, na silhueta das mãos). A imagem já era uma ação, fazia parte do ato de caçar. Antecipando o efeito desejado na cadeia de eventos que se deviam seguir inevitavelmente, a ação mágica fazia parte da realidade dos acontecimentos. Ela abrangia ambos os mundos, o físico e o psíquico, pois assim como não havia magia que não se consumasse numa ação posterior, também não teria sido possível ao homem agir sem um preparo anterior[9]. Ainda hoje, no imenso distanciamento da realidade pré-histórica, é possível entrever nesses atos mágicos um sentido de apoio psicológico importante nos preparativos do grupo – preparando-se espiritualmente para uma ação coletiva de grande perigo, onde sempre se exigiria dos indivíduos o máximo de concentração e coragem.

A imagem do animal devia, pois, fornecer um meio eficaz para garantir o domínio sobre ele. Passo preliminar indispensável para a ação concreta, integrava o ritual mágico da caça. Partindo da magia como motivação básica – da qual não se tem dúvida – a nossa pergunta agora é a seguinte: que *estilo* os artistas usariam para representar o animal[10]? De que maneira estilística o fariam? Ou seja, de que modo sua visão de vida determinaria o estilo da obra?

Por exemplo: *teria sido concebível os artistas abstraírem a aparência física do animal, substituindo-a por formas simbólicas ou por um símbolo convencionado?* A resposta é: não, a intenção mágica não os levaria a tal atitude. A semelhança tem que ser real para poder surtir o efeito mágico.

Outra possibilidade: *talvez os artistas procurassem transformar os animais em figuras ideais? Idealizariam então os traços dos animais, generalizando-os e indicando apenas certas feições típicas que distinguissem bisontes de leões, touros, cavalos?* Também essa atitude não seria possível. A idealização se coloca fora do âmbito da magia, uma vez que a figura idealizada do animal diminui as características individuais. Com isso, o animal deixaria de ser vulnerável. Ao contrário, em vez de generalizar, os artistas estavam empenhados em particularizar – e era uma questão de

[9] Somente mais tarde, quando a magia perde sua continuidade na ação social, é que ela se torna superstição.

[10] Sempre em processos intuitivos, cabe lembrar.

vida ou morte para eles — em identificar concretamente o animal na imagem, criar, se possível, uma réplica fiel, a fim de poderem atingir a vítima com certeza.

E outra possibilidade ainda: *poderiam talvez os artistas querer acentuar as formas do animal de modo enfático, como quem, não se contendo de emoção, fala aos gritos e com gestos exaltados?* O estilo, neste caso, se tornaria expressionista. Mas isto seria igualmente inconcebível na época. A intenção dos artistas não visava à expressão de sentimentos pessoais e sim, unicamente, à presença do animal. O propósito sempre era mágico.

Respondemos as nossas perguntas: a partir da motivação mágica, os artistas representariam o animal em suas características individuais, descrevendo sua aparência visual da maneira mais direta e sensorial possível, sem idealização ou abstração intelectual ou, por outra, sem ênfases emocionais subjetivas. No âmbito da magia, o estilo da arte se torna necessariamente *realista* e *naturalista.* Além disso, na descrição fiel dos fenômenos observados, a atitude do artista se mantém essencialmente *objetiva.* Com efeito, captando os movimentos do animal em sua potência e individualidade, os artistas pré-históricos souberam combinar, na intensidade expressiva, a maior perícia técnica com a maior objetividade de visão. A objetividade de cientistas modernos não os superaria neste particular.

— Os animais são perfeitos, como numa fotografia — comentou um rapaz — será que foram feitos mesmo com a idéia de como quem rasga ou fura fotografias para fazer mal a alguém?

— Sim — respondi — o princípio é este, e furar as fotografias seguramente é um resquício de práticas antigas.

— Esses homens deviam conhecer os animais até no escuro — exclamou outro, entusiasmado — e, para caçá-los, teriam que observar os animais sempre de longe, e depois os seguir e chegar muito perto. Devem tê-los matado corpo a corpo, ficando bem na frente e olhando bem nos seus olhos. Mas não dá para entender como é que fizeram as imagens. Os animais parecem vivos, parecem tremer respirando. Querem sair da rocha, de tão poderosos.

Levada pelo entusiasmo e pela fantasia do rapaz, procurei novas fotografias, para mostrar de que modo expressivo os artistas conseguiram articular a grande energia que anima a figura dos animais. Essa energia resulta da tensão espacial que as formas contêm. Mostrei com que simplicidade e com que segurança nas proporções os artistas delinearam os contornos do animal, ora expandindo e arredondando, ora estreitando e contraindo a massa volumosa do corpo, contrapondo-a à cabeça relativamente pequena e às pernas finas (ilustração nº 128). A figura do animal preenche sua área tão completamente e com tamanha tensão espacial que sempre se torna monumental, mesmo quando os formatos não são tão grandes. E é sempre uma presença dramática. Mostrei como reaparecem certas poses e também certos momentos da vida do animal — na verdade, são momentos existenciais humanos. O animal é sempre representado com vitalidade e no auge de sua força física, mesmo no momento da morte, já cravado por flechas e transfixado numa imobilidade tensa.

Vale a pena entrar brevemente no problema das proporções e observar como elas se interligam com a magia. A idéia de proporções não é absurda. Ao contrário, era natural e necessário que, antes de se cavar na rocha uma superfície de talvez vários metros de extensão, se esboçassem as subdivisões orgânicas da figura do animal, precisando o lugar da cabeça, do dorso, da barriga, das pernas, do rabo. Começar simplesmente

a cavar e ir juntando os detalhes é que seria uma noção absurda. Jamais os artistas poderiam ter preservado o controle sobre a imagem – o controle sobre o animal – e jamais as imagens teriam essa extraordinária carga de tensão espacial, essa intensidade emocional, se lhes faltasse um senso de proporções. O melhor testemunho é mesmo fornecido pelas próprias imagens.

Evidentemente, só poderiam ser proporções sentidas como ordenações orgânicas e não em termos de medidas ou formas geométricas[11], proporções sempre intuitivas porque vividas. Seguindo os eixos internos das figuras, isto é, as linhas de força dos animais, é possível encontrar proporções de 1:5 e de 2:3 Representam ordenações da mão: 1:5 = o polegar em relação aos cinco dedos e 2:3 = indicador e polegar juntos opostos aos restantes três dedos (o que depois se torna um gesto mágico). Tais ordenações assimétricas e não-geométricas podem ser encontradas, por exemplo, na correspondência da cabeça à figura total do animal ou da cabeça em relação ao tronco, ou então dos olhos em relação à cabeça, ou das patas em relação às pernas e assim por diante[12]. As proporções se referem sempre e unicamente ao espaço ocupado pelo animal. O espaço externo ao animal não surge como dado visual – provavelmente por não incorporar um significado positivo de vida (o vazio "não-animal" tornando-se qualidade negativa, no sentido de denotar falta de alimento, morte, não-ser). Cada animal incorpora, na imagem, uma totalidade espacial, um mundo em si.

Eu ainda tinha novas perguntas. Por que o tamanho monumental das imagens? O propósito mágico de dominar os animais poderia ter sido cumprido com tamanhos pequenos também. Afinal, o fator decisivo era a semelhança e não o tamanho. Com um tamanho menor teria sido possível completar o desenho em menos tempo e com grande economia de energia física. E outra pergunta: qual seria o sentido dos agrupamentos de animais? Em figuras inteiras ou parciais, esses agrupamentos constituem a única referência ambiental no espaço expressivo articulado pelos artistas. Ainda que no decorrer dos séculos tenham se modificado os conjuntos, vindo a se acrescentar no mesmo teto ou na mesma parede desenhos de várias gerações, já vimos que não há por que pensar que os relacionamentos formais dos conjuntos se estabelecessem ao acaso. Sobretudo se levarmos em conta sua escala monumental. Só este fator em si elimina qualquer acaso. Devemos atribuir um sentido expressivo tanto aos relacionamentos quanto aos tamanhos dos animais.

– Os animais eram bem grandes, maiores do que os homens – disse um rapaz – será que os artistas não queriam mostrar o quanto eram perigosos?

– Também poderiam querer mostrar o "grande" no sentido de grandeza – sugeriu outro – pela expressão dos desenhos, os homens deviam ter tido medo dos animais, mas parece que também os respeitavam.

– Matando-os? – perguntei.

– Sim, matando-os – sustentou.

– Faço ainda mais este comentário, para levar adiante o raciocínio – continuei – reparem só que nas cavernas não há retratos de homens. Nas

[11] Assim como a relação figura-fundo (nota 8 deste capítulo), as proporções em medidas geométricas e simétricas surgem a partir do período neolítico, com o homem sedentário, agricultor ou construtor.

[12] Max Raphael, *Prehistoric Cave Paintings*, The Bollingen Series IV, Pantheon Books, New York, 1945.

raras vezes que são sugeridos (mostrei a reprodução de um feiticeiro inteiramente coberto de peles e chifres, uma espécie de animal bípede – caverna Les Trois Frères), não vemos a caracterização humana e sim uma figura fantasiada de animal. Podemos afastar logo a questão da falta de habilidade. Quem foi capaz de executar essas imagens de animais, se quisesse, facilmente desenharia figuras humanas. Haveria alguma razão para aparecerem só animais?

– Só queriam matar animais, não os homens – disse um.

– Os homens se fantasiavam de animais para atraí-los – disse outro.

– Não são animais, são homens por baixo, como no bumba-meu-boi – comentou outro.

– Talvez são demônios – observou mais um.

– Estão chegando perto do problema – falei – sem dúvida, os animais são animais e não homens disfarçados. Além disso, tinham que ser mortos. Mas a consciência humana é algo de muito complexo. O homem pré-histórico era caçador, matava animais para sobreviver. Entretanto, ainda que matasse, por exemplo, um touro, para comer sua carne e aquecer-se com sua pele, na visão do caçador esse touro não era apenas um animal de abate, como hoje. Tinha uma identidade. Objeto de perseguição e futura vítima que fosse, a figura do touro representava um oponente digno e poderoso. Já pela energia e força física que dele emanavam, possuía qualidades que deviam ser altamente admiradas pelos homens. Possivelmente o homem também quisesse transferir essas qualidades para si, comendo o touro. Quer dizer, apesar de matar o animal, o homem poderia querer *identificar-se com ele*. Poderia até imaginar – e foi o que fez – que, em tempos muito remotos, certos animais tivessem sido seus próprios antepassados, ancestrais do clã. Ainda hoje se sabe de tribos que se presumem descendentes de cavalos, de leões ou de bisontes. É uma noção bastante difundida[13].

– Será que os homens acreditavam que tinham nascido de cavalos? – surpreendeu-se um rapaz.

– Não literalmente, mas em sentido figurado, sim – respondi.

– Mas eles então deviam ser muito crianças – voltou o rapaz.

– Não – respondi – eram homens adultos tentando sobreviver. Homens tentando explicar a vida e sua própria existência. O ser humano ainda não se destacava em sua humanidade e tampouco se sentia rei do universo. Sua atitude era muito diferente da de hoje. Junto a um sentimento de dependência e insegurança diante da natureza, havia um profundo respeito por todos os fenômenos da vida, uma noção de reverência até, por tudo, vivo ou não-vivo. Participando da energia vital, atribuía-se uma presença viva às águas, às pedras, às montanhas, ao céu, às estrelas. Ainda hoje encontramos tal noção em sociedades primitivas.

– Nos índios – interrompeu um operário de meia-idade.

– Seria como um sentimento de solidariedade a unir todos os seres, os homens, os bichos, as plantas – continuei – e também as pedras e as águas.

– Talvez, naquela época, os homens vissem os animais como hoje as crianças vêem cachorros e gatos, como uma espécie de irmãos – disse o mesmo operário.

[13] Até hoje existem reminiscências disso nas imagens heráldicas.

– É uma boa comparação – respondi. – Então, ao procurarem um nome para si, não seria tão fora de cogitação os homens se identificarem com animais. Por exemplo, se eles admiravam os cavalos pela velocidade e inteligência, por que não poderiam considerá-los pais adotivos? Seria muito natural. O cavalo seria considerado mesmo uma figura ancestral. Representaria a identidade do grupo, que se tinha como descendente dele e se chamaria, digamos, o "clã dos cavalos".

– Quer dizer então que os diferentes animais que se vêem nos desenhos seriam como que retratos dos vários chefes de tribos? – perguntou um rapaz.

– Não – respondi – mesmo que quisessem retratar um chefe de tribo, a imagem do animal não representaria só uma pessoa, identificaria sempre um grupo humano. É preciso levar em consideração o quanto, naquela época (e ainda hoje), devia ter sido importante para cada pessoa poder apoiar-se num sentimento de continuidade do grupo. Na total precariedade e improvisação das condições de vida, o fato de sentir-se como um elo numa corrente, em solidariedade com outras formas da natureza, e sobretudo na identificação com seres cujas qualidades admiravam, devia ter constituído uma espécie de âncora para a personalidade de cada pessoa. Era importante as pessoas se sentirem como parte de um grupo e era importante também saber quem era esse grupo. Que nome tinha. Que imagem concreta os identificaria.

Os dois aspectos característicos na composição das imagens pré-históricas – monumentalidade e agrupamentos – se originam na mesma motivação: deviam expressar a *identidade social* do homem através da figura do animal (totem). Por mais especulativa que seja a nossa interpretação dos conjuntos gravados nas cavernas: cavalos dentro de touro (ilustração nº 82), corça enfrentando bisontes, fileiras de rena, mamute superposto à vaca, essencialmente traduzem certos relacionamentos sociais. No caso dos dois touros gigantescos se confrontando, rodeados por cavalos menores e, entre eles, três veados pequenos (da caverna de Lascaux): talvez se consignassem, pela posição e pelos tamanhos, alianças entre os clãs; quem sabe, relações de força, de poder, de proteção, ou de hostilidade.

– Gostaria de lhe perguntar uma coisa – voltou o operário a falar. – É uma idéia que me veio há algum tempo, quando vi um programa de televisão. Parece que os primeiros homens foram muito rudes e violentos. A toda hora se guerreavam e por qualquer coisa se matavam uns aos outros, com pauladas e pedradas. E, no entanto, tenho dúvidas.

– É possível que tenham sido violentos – respondi – a vida certamente não deve ter sido muito tranqüila. Mas qual é a dúvida que você tem?

– Pois fico pensando que, se esses homens viveram com tantos problemas, como conversamos aqui, do dia-a-dia, não deviam ter tido uma vida longa, mesmo sendo fortes e saudáveis na juventude. Que acha a senhora?

– De fato, a expectativa de vida deles era muito curta, uns 25 anos ou menos ainda. Pessoas mais idosas deviam ter sido raridade.

– Então, se eles se matassem assim, loucamente, bem cedo não haveria mais ninguém na Terra.

– Acho que você tem razão.

– Nós também temos uma vida dura – disse ele. – Eu, por exemplo, fui arrimo de família aos 11 anos. Ajudei a meus irmãos se criarem. Mas depois, eles também me ajudaram. E meus colegas também. Se não fôssemos colegas, não daria para agüentar. Isso pode dar forças às pessoas, para poderem enfrentar as dificuldades.

– É verdade – falei.

– Será que esses primeiros homens não se sentiam assim? – continuou.

– Eu, de minha parte, penso que sim – respondi – até vejo certas semelhanças, nas situações, quer dizer, na parte da insegurança e nas dificuldades do dia-a-dia. Mas, sabe, as opiniões a respeito do nascimento da humanidade são muito divididas. Há cientistas, por exemplo, que, estudando o comportamento dos animais, colocam a agressividade como uma necessidade fundamental do ser, como uma premissa de convívio social, até[14]. Infelizmente, tais premissas servem para justificar as guerras de hoje, porque se diz: "sempre foi assim e sempre será assim, pois a agressividade é um fator biológico". Mas eu acho questionável se se pode simplesmente estender aspectos do comportamento animal ao homem, ainda que talvez sejam biologicamente fundados, sem se levar em conta o desenvolvimento da cultura – o convívio dos homens – os processos sociais e históricos, que também afetam os comportamentos humanos e eventualmente os modificam (o que nunca pode acontecer com os animais). Sem intenção de idealizar uma época que deve ter sido mesmo terrível e angustiante em termos de sobrevivência, penso no entanto como você, que nos primórdios das coletividades os homens devem ter sido solidários entre si. Não se deve esquecer que também fazem parte da natureza humana e de suas potencialidades: a confiança, a generosidade, a solidariedade, assim como a inteligência, a sensibilidade, a capacidade de amar. Quanto à televisão, é preciso vê-la com espírito crítico. Em si, não deixa de ser um meio de divulgação maravilhoso e com extraordinárias possibilidades. Mas raramente os programas se baseiam em pesquisas sérias. Também aí há uma questão de estilo, o conteúdo expressivo e a forma sendo determinados pela motivação e pela visão de vida.

– Pois é – concluiu o operário – se os homens não se respeitassem uns aos outros, não teriam sobrevivido. E também, nos desenhos, não mostrariam os animais com tanta admiração.

A posição dele me deixou bastante impressionada. (Esse operário era uma ótima pessoa, inteligente e com grande experiência de vida. Fora ele quem, na primeira aula, me falara de modo tão cético – quase agressivo – questionando o sentido do curso).

Retomamos mais uma vez as imagens pré-históricas. Concebendo os animais como seus ancestrais, os homens identificaram-se através de figuras de animal. Assim mesmo, os animais eram condenados; teriam que ser mortos para que os homens sobrevivessem. Entretanto, por mais primitivo que se imagine ter sido o ser humano naquela época, e por mais evidente que fosse para ele a necessidade de matar – matar sem subterfúgios – ele não matava por sadismo, por prazer na crueldade e no sofrimento, e sim por essa necessidade. Se para nós a morte é um fato difícil de aceitar, e misterioso, avalia-se o quanto o terá sido para o homem pré-histórico, ainda mais que, não se destacando da natureza, ele não se sentia superior aos animais. Isso deve ter criado um conflito de ordem moral. E de uma forma muito específica, os homens conscientizaram tanto o conflito quanto a necessidade.

Nos desenhos das cavernas, a expressão dramática é baseada na extraordinária tensão espacial das figuras de animais, figuras que alcançam tamanhos imponentes. Numa imagem que já vimos (ilustração nº 128), na caverna de Niaux, há a figura de um bisonte. Mortalmente atingido por flechas, o grande animal (1,27 m) vira a cabeça com os olhos já cerrados.

[14] Konrad Lorenz, *Das sogenannte Böse – Zur Naturgeschichte der Aggression*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Munchen.

A expressão desse corpo maciço, como que vacilante nas pernas finas, com o dorso alto curvado e a cabeça encolhida, é de profunda dor. Numa segunda imagem um outro bisonte está sentado. À sua frente, arrumadas em círculos, encontram-se pedras e lanças, quer dizer, as armas que o mataram. Foram depositadas diante dele como uma dádiva ritual. Em outra imagem ainda, na grande composição que existe no teto de Altamira, um bisonte está sentado nas patas traseiras (ou deitado?). Todo contorcido, a cabeça e as pernas de tal modo entram na vastidão do corpo, que uma única linha de contorno se fecha ao redor do animal, inscrevendo-o numa forma quase oval (ilustração nº 83). Tanto pode ser a morte como um nascimento.

Parecem existir outras finalidades nesses desenhos. Além da magia da caça, é a magia da propiciação, da conciliação. Pelas imagens, os homens pedem perdão aos animais por terem que matá-los. Os desenhos podem ser ligados a ritos para a expiação de culpa. Também pode haver a intenção de se precaverem contra a vingança do animal, apaziguando seu espírito. Por mais que, aqui também, a interpretação do conteúdo de cada cena particular deva permanecer ao nível de conjeturas, não há como ignorar, nas imagens, os sentimentos afetivos, assim como os atributos de majestade e dignidade com que os artistas caracterizaram a figura de cada animal.

É a única vez na História da Arte que o estilo descritivo se une ao grandioso e monumental. Podemos resumir assim a motivação estilística do artista pré-histórico: se a atitude realista se deve à magia, às intenções mágicas de dominar o animal através da imitação fiel de sua figura física, a escala monumental das imagens se deve, em última análise, a noções éticas de um ser consciente: à busca da identidade cultural dos homens – identificando-se através da figura do animal – e à noção de sua responsabilidade ao matar os animais. A morte tornou-se uma questão de foro íntimo, de consciência. Os homens tinham que matar os animais. Mas no animal viam também sua própria figura humana. Por isso há quem fale dos desenhos das cavernas em termos de tragédia grega.

Naquele dia, uma parte do grupo não foi almoçar. Ficamos conversando e vendo livros.

CAPÍTULO XV

A DEFORMAÇÃO NA ARTE
CORRENTES ESTILÍSTICAS BÁSICAS:
NATURALISMO
IDEALISMO
EXPRESSIONISMO[1]
TENDÊNCIAS SURREALISTAS E FANTÁSTICAS

Um comentário que se ouve com bastante freqüência é de que a arte moderna deforma demais. Daí, diz-se, decorrem as dificuldades por parte do público em aceitar a arte de nossos dias. Outro comentário, também freqüente, é o de pessoas que lamentam não poder se dedicar a atividades artísticas "porque jamais conseguiriam desenhar direito". (Caberia perguntar: o que significa desenhar "direito"?)

Embora se refiram a problemas diferentes, há um elo entre esses comentários. Ambos partem da premissa implícita de que a arte seja essencialmente *imitativa*. No centro das intenções artísticas, e também como padrão de avaliação, estaria a cópia da natureza. A obra de arte é concebida como um espelho mais ou menos fiel, em cujo polimento talvez se permitissem certas irregularidades, inflexões pessoais, já que não se ignora o quanto cada artista constitui uma personalidade diferente, com um modo particular seu de ver e vivenciar a vida. Mas mesmo concedendo-se certas liberdades, o pressuposto é o da reprodução da natureza. Aliás, há nisso uma omissão curiosa. Esquecendo-se que a natureza em que vive o ser humano também abrange o ambiente cultural, fala-se dela como se fosse apenas uma paisagem externa, uma natureza composta e ocupada por objetos, e não contivesse as relações afetivas dos indivíduos dentro do mundo social e cultural em que vivem.

Antes de mais nada, a premissa está errada; a arte *não* copia a natureza. Isto seria impossível. Os próprios termos da linguagem não o permitiriam. Exemplifiquemos: Vamos supor um artista imitativo, que se proponha desenhar a folha de uma árvore. Ao delimitar a plenitude do ser da folha no universo natural à faixa de percepções, conhecimentos e emoções do artista, ele já começa a abstrair. Buscando a réplica visual da folha, o artista novamente abstrai, vendo-se obrigado a transformar a matéria concreta em elementos abstratos. Traduzindo o organismo vivo da folha

[1] O uso da terminologia estilística é baseado no livro de Max Deri, *Naturalismus, Idealismus, Expressionismus.* Embora nem sempre concordando com as análises do livro, achamos a conceituação clara e valiosa.

em termos formais, o artista inventa linhas para representar o que na natureza seria a bainha da folha, ou suas nervuras, ou sua haste, ou planos diferentes no espaço, assim como inventa certas relações de cores para descrever o calor e a luz solar, a clorofila na química da vida, as horas e os tempos do dia. E se, insistindo, o artista corta a folha e a cola numa tela, a folha sai imediatamente do contexto de suas relações naturais, vivas, para entrar em relações formais, geométricas, e altamente abstratas, com o plano da tela em que foi colada.

Queira o artista ou não, quaisquer que sejam as formas produzidas por ele resultarão necessariamente num processo de *distanciamento da natureza*. Nesse sentido, ao *formar*, ao dar forma à imagem, o artista é obrigado a *deformar*. Por necessidade, substituirá as formas existentes na natureza e seus contextos por outras, "formas humanas" por assim dizer. Também criará novos contextos formais, cuja extensão e equilíbrio irão servir de padrão de referência à própria interpretação das formas articuladas pelo artista. Reiteramos que, mesmo querendo inspirar-se em formas da natureza, o artista as abandona para criar *formas de linguagem*. Serão formas específicas, de acordo com a especificidade material de cada linguagem.

Por ser inevitável na arte, e necessária, a "deformação" ou "distorção" formal (no sentido de um abandono das formas da natureza) estabelece certos *critérios qualitativos*. Observamos que, quando *falta* à obra um *nível mínimo* indispensável de deformação estilística, que evidencie a busca (consciente ou intuitiva, mas sempre através da sensibilidade) de possibilidades de desdobramento formal da linguagem, a obra *carecerá* de *qualidades artísticas* [2].

Se aceitamos esse primeiro ponto – o da inevitabilidade da deformação – poderemos passar ao segundo ponto, o do *sentido da deformação*, indagando pelas funções que ela teria na arte. Exemplifiquemos outra vez. Digamos que eu queira relatar um incidente que ocorreu: que ontem encontrei um amigo que não via há anos, e que este encontro me surpreendeu e me entristeceu ao mesmo tempo. Eu poderia começar contando que, naquele dia, tudo me atrasava, que tive de mudar novamente de roupa porque parecia querer chover, que o guarda-chuva que procurava tinha sumido do cabide, que as crianças corriam muito e faziam uma barulheira infernal, que as mãos me doíam, de tanto esforço de imprimir gravuras na véspera, que o ônibus nunca mais que chegava e, quando finalmente chegou, estava superlotado, que eu não tinha trocado, e assim por diante. É evidente que jamais eu faria o relato dessa maneira. Levaria horas e nunca chegaria ao ponto que interessa, isto é, aos meus sentimentos no encontro com o amigo. Para comunicar o *significado* do encontro, eu mencionaria talvez alguns poucos detalhes, e o resto – inúmeras observações conscientes ou mesmo sensações apenas, que de algum modo se registraram no meu estado de espírito, ou lembranças reavivadas por experiências anteriores – eu simplesmente deixaria de lado. No entanto, tudo isso ocorreu e constituiu a realidade do acontecimento. Mas para poder definir um determinado momento dentro do acontecer e, sobretudo, poder comunicar o significado que o fato teve para mim, vejo-me obrigada a selecionar os pontos que me parecem importantes. Nessa seleção, não só hei de *suprimir* certos detalhes, como talvez venha a *exagerar* outros, salientando-os fora de sua proporção natural[3] – sempre com a finalidade de deixar bem clara a intenção e o conteúdo emocional do relato.

[2] Nesse caso, teremos apenas uma tentativa de "copiar" a natureza.

[3] Neste sentido devemos entender a ênfase expressiva dada às feições da Madona, no seu porte severo e majestoso e no grande gesto de *bênção* – ilustração n.º 54-F, arte catalã, século XII, Mestre de Sant Climent de Taull.

Cabe ver, pois, na seleção de aspectos significativos uma das principais funções da "deformação". Já tivemos a oportunidade de ver em aulas anteriores que a seletividade representa um princípio ordenador da própria percepção. Reencontramos este princípio em qualquer comunicação que façamos, mesmo fora da arte. Partindo de uma totalidade neutra – que seria a plenitude da natureza – restringimo-la a determinados aspectos que consideramos mais importantes do que outros, que nos interessam sobremodo; estes, por serem significativos, acentuamos, a fim de formular o conteúdo de nossa mensagem. Em essência, podemos dizer que a deformação constitui um processo de *acentuação formal*. O sentido pejorativo que envolve o termo "deformação" ou "distorção" apenas revela que, aqui como em tudo, entram em jogo valorações inconscientes. Por exemplo, se em geral as pessoas se chocam, na arte moderna, com a feiúra das figuras humanas e com seu aspecto fragmentário, considerando-as uma deformação do que seria o natural, não se importam, todavia, com a estilização de outras épocas. Sem querer entrar aqui no mérito da feiúra ou da beleza (e sem mesmo considerar os ressentimentos hoje, para os quais existem boas razões), apenas deve ficar claro que na idealização e no embelezamento também há uma "deformação". Mas, no caso, é mais fácil aceitá-lo. Voltaremos ao problema.

Nas obras de arte, o sentido da deformação e seus significados tornam-se imediatamente apreensíveis. A seleção de aspectos relevantes nunca se dá ao acaso ou arbitrariamente, partindo, isto sim, de valores íntimos, em obediência a uma lógica coerente e expressiva. Como ilustração, apresentei três retratos, datados de séculos diferentes:

século XV – *Jean Fouquet: Retrato de Carlos VII* (França)

século XVI – *Tiziano: Retrato de um Homem*

século XX – *Erich Heckel: Cabeça de um Homem*

(ilustrações nºs 129, 130 e 131).

O que logo chamou a atenção foi a largura excepcional dos ombros de Carlos VII. Era impossível atribuir essa largura a um defeito anatômico, ou ao traje de veludo pesado, de mangas bufantes. Devia ser um "exagero" do artista, como disse um rapaz. Provavelmente, a intenção era a de representar a imponência do rei, enfatizando a horizontalidade dominadora da figura e fazendo-a ocupar fisicamente todo o espaço do quadro. Entre duas cortinas claras que se abrem em diagonal (o contramovimento dessas diagonais é visto no pregueado da roupa), a largura dos ombros "deformados" é acentuada pela cabeça relativamente pequena, coberta, por sua vez, por um enorme chapéu bordado com ornamentos de ouro em ziguezague, parecendo uma coroa pesada. Embora os traços fisionômicos do rei já sejam bastante individualizados, a imagem visava claramente representar um símbolo de poder hierárquico, mais do que uma personalidade individual.

– É autoridade – disse um rapaz – é bom não chegar perto...

Já no retrato de Tiziano, a individualidade do homem sobressaía mais.

– Esse não é um rei, é uma pessoa – disse o mesmo rapaz.

– Esse homem parece ter mais corpo, é mais forte do que o rei – disse outro.

– Ele poderia virar-se no quadro se quisesse – comentou um terceiro – o rei não pode nem se mexer.

Boa observação. Foi o que Tiziano pretendeu, um espaço em profundidade. E para consegui-lo, "deformou" também. Vemos o corpo de perfil,

com o rosto virado para a frente, o cotovelo recostado num peitoril que corre ao longo da base do plano pictórico. Envolto numa manga azul pesada e enorme, o ângulo do braço formula um espaço volumoso que parece projetar-se além das proporções anatômicas. Embora o fundo da imagem seja uma superfície plana sem qualquer indicação de recuo ou superposições, o espaço é de profundidade, pois esse volume da manga abre um vão em torno do corpo como se fosse uma escultura ao ar livre. Retomada na curvatura da cabeça, a forma da manga sugere a existência de um grande invólucro espacial, o vazio côncavo refletindo o cheio convexo, o universo como um espaço profundo e denso, delimitado pelas massas que o ocupam. Assim, o peso visual e a densidade da figura revelam um mundo igualmente corpóreo e material.

Passamos ao retrato de Heckel.

– O quanto o rei se espalha, o pobre desse homem se encolhe – disse um.

– Ele tem medo – disse outro.

– Ele está triste.

– Ele reza.

– Está é muito magro.

– Está doente e se sentindo mal.

– Não, está é pensando sério, tem muitos problemas – foram vários comentários do grupo.

Tornou-se mais do que claro o quanto o mundo de Heckel se distanciou da visão afirmativa e otimista de Tiziano. Impressionavam neste rosto angular os traços cadavéricos e as linhas "livres" – rugas? sombras? – agitadas, além da redução da estrutura espacial a dimensões lineares. Perdendo em corporeidade, o espaço tornou-se menos material, mais espiritualizado e, no predomínio de contrastes, mais angustiado. Assim, nas interpretações ingênuas dos operários, ao traduzirem o conteúdo expressivo em termos de sua imediata experiência, não houve nenhum mal-entendido. O sentido essencial das deformações de Heckel foi espontaneamente apreendido.

CORRENTES ESTILÍSTICAS BÁSICAS

Nas diversas épocas e culturas variam os enfoques seletivos, sempre de acordo com valores vigentes. Não são valores eternos. O que vem a ser considerado importante numa geração, talvez não o seja mais na geração seguinte. Além disso, os enfoques variam de acordo com a personalidade do artista – nos contextos culturais onde já é possível a individualidade expressar-se – e possivelmente ainda nas formas de maturidade de seu desenvolvimento artístico. Todavia, na multiplicidade de enfoques possíveis, podemos distinguir *três atitudes básicas*. Elas representam *modos de vivenciar*, ou seja, maneiras diversas de se encarar e elaborar a experiência do viver. Como se fossem correntes submarinas moldando o curso das ondas, as grandes correntes estilísticas – o Naturalismo, o Idealismo e o Expressionismo – caracterizam essencialmente os diversos estilos históricos assim como os estilos individuais dos artistas. Tais correntes não se excluem mutuamente. Por vezes se interpenetram no estilo da época ou na obra de um artista. Mesmo assim, essas correntes gerais representam atitudes suficientemente distintas para as podermos reconhecer – dentro das formas sempre novas de cada estilo cultural ou individual – identificando um particular enfoque seletivo, sobretudo na acentuação dos aspectos significativos que determinam o conteúdo expressivo da obra.

Segue aqui uma breve definição de cada uma das correntes estilísticas, ilustrada com exemplos concretos, antes de retomarmos várias das obras já vistas, a fim de serem analisadas estilisticamente[4].

NATURALISMO

Existe em nossa experiência uma situação que é bastante comum: a de sentirmos certas emoções em relação a determinadas pessoas, ou a objetos ou fenômenos naturais. Nossas emoções são transferidas para as pessoas ou objetos e incorporadas a eles, a ponto de doravante nos parecerem parte integrante de sua existência. O artista poderia tentar captar tais emoções, representando a aparência física dos fenômenos que as causaram. Se for esta a intenção, ele procederá de modo bastante *objetivo*, procurando respeitar a configuração natural, sem introduzir ênfases formais que não lhe pertencem, e descrevendo os objetos ou fenômenos com relativa fidelidade. Mesmo assim, o artista não deixará de deformar. Selecionando sempre, fixará no objeto apenas aquelas qualidades que o atraíram e comoveram, isolando-as do contexto maior em que ocorrem na natureza e isolando-as outra vez dentro do próprio objeto. Nessa representação, o artista irá particularizar certas feições específicas que caracterizam o objeto, distinguindo-o no espaço e tempo como um evento preciso. Figurando sua unicidade de ser, o artista quer revelar claramente o objeto como portador das emoções que ele transmite. Conseqüentemente, nós, espectadores, teríamos condições de identificar, a uma só vez, objeto e emoções desencadeadas.

À luz desses dados, recapitulamos rapidamente nossa aula anterior: na arte pré-histórica, as motivações mágicas da caça levaram os artistas a representarem os animais com a maior semelhança possível, caracterizando especialmente as qualidades que mais importavam nos animais, sua tensão e vitalidade (ilustrações nºs 81, 82, 83, 127 e 128). Reconhecemos nesses aspectos a corrente básica naturalista[5].

Exemplificamos agora o Naturalismo com um estilo mais recente, o Impressionismo. Os artistas impressionistas descrevem, em vez de um objeto material, um fenômeno da natureza: a luminosidade atmosférica. Esse fenômeno é observado e transcrito com um rigor e uma objetividade quase científicos. E, obviamente, sem intenções mágicas. Por paradoxal que possa parecer, ambas as atitudes, a científica e a mágica, cabem no enfoque estilístico do Naturalismo. Ambas encerram a necessidade de observar particularidades específicas, ao se transmitirem as emoções geradas pelo fenômeno descrito.

Lembrei as pinturas de Monet (ilustrações nºs 66 e 67). Já vimos que o tema real não é a fachada de prédios, com sua matéria de pedra, e sim os jogos feéricos de reflexos coloridos produzidos pela luminosidade nas várias horas do dia. Sem dúvida, há um grande encantamento nessa visão. Mas o enfoque não é visionário. É descritivo[6]. Na intenção de fixar os

[4] Este capítulo é o resumo de várias semanas de aula. Aqui só é possível ilustrar algumas das muitas combinações estilísticas apresentadas.

[5] Ainda que – antecipando aqui – também se possam observar na arte pré-histórica certos aspectos expressionistas e idealistas. Expressionismo: na ênfase formal de tensões espaciais *acima* do "natural". Idealismo: na monumentalidade dos animais e no seu porte grandioso, aspectos que, lembramos, se motivam em noções totêmicas, no culto ancestral e na propiciação da morte.

[6] Sem jamais ser doutrinário, Monet foi, durante um período, o pintor mais conseqüente das idéias impressionistas. Também, indubitavelmente, foi o maior artista do grupo. Na fase final de sua produção artística, porém, o estilo muda e Monet chega a uma espécie de Expressionismo, com pinceladas, cores e ritmos extraordinariamente livres.

momentos fugidios, momentos "impressionistas"[7], momentos instáveis. através da observação e transcrição exata dos efeitos de cor que o fenômeno natural produz de cada vez, sem generalizar e, por outro, sem introduzir maiores ênfases subjetivas, emocionais[8] – numa atitude inteiramente objetiva – nesse enfoque estilístico se revela o Naturalismo.

IDEALISMO

Há, em nossa maneira de vivenciar as coisas, uma segunda alternativa. É uma atitude onde os aspectos individuais de um fenômeno são abstraídos em favor de uma generalização. Concebemos então o que há de típico num fato único.

Observando uma árvore, por exemplo, compreendemos o gênero árvore nessa árvore individual. Um pintor naturalista, ao pintar a árvore, reproduziria o tronco com as irregularidades incidentais que possam ocorrer na natureza, enquanto que um pintor cuja atitude estilística fosse idealista procuraria reduzir, ou mesmo omitir, certos detalhes individuais, indicando na imagem apenas características gerais: verticalidade, altura e grossura do tronco. Ainda em busca do típico, o artista encontraria um cânone, idealizando assim as formas da natureza de acordo com um padrão geral.

Na tradução para o visual, essa procura do típico e de cânones válidos resultará numa *aproximação* das formas da natureza a formas *geométricas*. A geometria é sentida como protótipo espacial, como referência ordenadora do espaço. Assim, no Idealismo, o artista nos dará o tronco da árvore numa vertical mais reta e mais regular do que talvez existe na realidade; ou então, em figuras humanas, rostos mais ovais, olhos mais amendoados e sobrancelhas mais curvadas, narizes mais retos, corpos mais cilíndricos. As pequenas irregularidades serão abstraídas. Mesmo o colorido será mais generalizado, a fim de preservar a clareza geométrica na disposição do espaço.

Nos estilos idealistas, a orientação espacial passa a ser freqüentemente estabelecida através de eixos centrais ou zonas centrais de energia, distribuídas em sentido circular. Também as proporções serão mantidas num meio-termo entre o dinâmico e estático, as seqüências ou subdivisões diagonais sendo compensadas para não comprometer o equilíbrio da superfície. A proporção áurea á freqüentemente encontrada no Idealismo.

Estruturando a forma do espaço, predominam regularidades e *semelhanças* em vez de contrastes. Conseqüentemente, no equilíbrio final das obras, as ênfases rítmicas contrabalançam as tensões. É sobretudo no caráter desse equilíbrio final – equilíbrio entre ritmos e tensões, entre fluidez e pausas – que as obras idealistas vêm a ser consideradas *clássicas*.

[7] O nome "impressionista" provém de um incidente curioso. Em 1874, um grupo de jovens artistas, que incluía Monet, Renoir, Pissarro, Cézanne, Sisley, Berthe Morisot, organizou uma exposição coletiva de pinturas, à margem do Salão oficial. O fato provocou um verdadeiro escândalo nos meios da crítica de arte. Num artigo sarcástico, um dos críticos chamou os pintores de "meramente impressionistas", usando como adjetivo o título de uma obra de Monet: *Impression, soleil levant* (impressão, o nascer do Sol). Por acaso, em vez de ofensivo, o nome foi considerado ótimo pelos artistas, que o adotaram logo a seguir.

[8] Seria difícil descobrir nas pinturas sempre luminosas e idílicas de Monet indícios emotivos da grande pobreza em que vivia o artista. Continuamente tinha que recorrer a amigos e pedir dinheiro emprestado – como, por exemplo, quando seu primeiro filho estava para nascer. O sucesso lhe veio quando já estava com quase 50 anos, mais de 30 de pintura.

Cabe mencionar ainda que, em busca da expressividade através de normas que ele sente como válidas, o artista procura se manter essencialmente *objetivo* diante dos fenômenos, abstendo-se (assim como no Naturalismo) de enfatizar as formas acima dos limites de sua configuração natural.

A atitude idealista vincula o acontecimento único a um contexto mais amplo. Comparando eventos similares e reconhecendo em suas regularidades as ocorrências cíclicas da natureza, somos levados a entender o sentido universal da *permanência do ser*. A realidade como permanência — é esta a ênfase emotiva essencial do Idealismo.

Para ilustrar a corrente idealista, escolhi o Renascimento[9]. O enfoque do Idealismo pode ser reconhecido em toda produção artística da época, sem exceção. Apresentando novamente obras de Piero della Francesca, tornei a mostrar o quadro O Milagre da Cruz (ilustração nº 42). Em múltiplas cadências geométricas vemos o elemento visual dominante, o volume, em retângulos, quadrados, círculos configurando cubos, cilindros, esferas, e alternando espaços vazios com cheios. A mesma idealização abrange as casas no fundo e as figuras humanas, cujos corpos cilíndricos, cabeças ovais, olhos, braços, mãos, refletem claramente os detalhes arquitetônicos, colunas, arcos, rosetas, traves. Há uma total coerência de visão. A narração da cena atinge uma grande solenidade. Sentimos que o conteúdo expressivo extrapola o sentido religioso da cena. Na majestade das figuras, a dignidade humana se torna parte integrante da própria natureza.

É preciso entendê-lo bem: não se trata, nessa obra, de simples geometrização de formas e sim da aproximação a um cânone ideal — protótipos geométricos — cujas variações seriam seguidas pelos olhos como se fossem uma melodia visual. A Piero della Francesca, Paolo Uccello ou Leonardo da Vinci, para mencionar apenas alguns dos artistas renascentistas que se aprofundaram no problema de proporções e formas geométricas, não interessavam as composições geométricas em si[10]. Ao fazer parte integrante da urdidura do espaço figurado, a geometria fornecia uma medida de ordenação essencial — não mais do que isso — que era sentida dentro de todas as formas de vida.

Que no Renascimento os cânones representavam um ideal vivo, fica comprovado pelo fato de as figuras jamais se tornarem esquematizadas. Por isso mesmo, nos defrontamos com um estilo e não com uma mera estilização[11]. As formas sempre guardam o senso de plena vitalidade. Nem a busca do típico contradiria as aspirações renascentistas do Individualismo.

Exemplifiquei-o com outra obra de Piero della Francesca, um retrato de Frederico, duque de Urbino (ilustração nº 132). No perfil do duque, os traços individuais são sobremodo marcantes: o nariz angular quebrado na raiz, o olhar penetrante, a boca firmemente comprimida, até as diversas verrugas na face. Não há dúvida de que, neste retrato, se reconhecem as feições de uma individualidade, no caso até, uma personalidade forte dominadora. Mas o estilo do retrato não é descritivo, naturalista; a

[9] Poderia também ter escolhido, entre outras, a arte chinesa ou a arte persa — são estilos clássicos (ver ilustrações nºs 22, 55 e 56).

[10] Ainda falaremos em Mondrian.

[11] Como, por exemplo, nos retratos de Ingres. O estilo de Ingres, assim como o do Neoclassicismo de onde saiu, é essencialmente um estilo naturalista. Ingres não idealiza, ele descreve um ideal. Por isso, a expressão vazia dos rostos — ainda que Ingres seja exímio desenhista. Quer dizer, o estilo não é jamais uma questão de habilidade do artista (ilustração nº 139).

atitude é idealista. A partir da indicação de certos detalhes que caracterizam o rosto inicia-se um processo de generalização. Todas as particularidades do perfil poderão ser reencontradas em semelhanças geométricas de curvas e ângulos, na paisagem do fundo, na silhueta sinuosa das colinas, nos meandros do riacho, nas pequenas manchas escuras das copas das árvores repetindo o desenho das verrugas na face. A paisagem tampouco é descritiva ou por acaso impressionista. Ao contrário, articulada em termos gerais (por exemplo, a claridade difusa do pleno dia) e em formas geométricas permeando espaços e intervalos, tudo se ergue sólido e constante, imagem de um modo de ser que engloba os eventos individuais e perdura através de momentos transitórios.

EXPRESSIONISMO

A terceira grande corrente estilística, o Expressionismo, funda-se sobretudo na intensificação de nossas emoções. Podemos – em certos períodos culturais ou mesmo em visões pessoais – querer comunicar esse estado de exaltação. Traduzindo-o em linguagem visual, acentuaríamos certos aspectos acima dos limites das ocorrências normais, naturais. À intensificação emocional sempre corresponderão maiores ênfases formais na imagem. Quer dizer, não há necessidade de objetos ou figuras serem representados em posições agitadas – embora, freqüentemente, a agitação física acompanhe a psíquica – mas sempre as formas estruturais do espaço serão caracterizadas por uma movimentação maior.

Retomamos nosso exemplo do artista que desenha uma árvore. Se no Naturalismo o artista procuraria captar e reproduzir certos detalhes particulares que distinguem esta árvore de outras semelhantes e se, no Idealismo, o artista selecionaria entre os múltiplos detalhes, alguns gerais, semelhantes em todas as árvores, generalizando-os mais ainda no sentido de aproximá-los de protótipos geométricos, no Expressionismo o artista selecionaria apenas aqueles detalhes que considerasse essenciais do ponto de vista emotivo. Estes aspectos o artista intensificaria formalmente, exagerando em muito sua eventual aparência na natureza. Na árvore observada, uma pequena irregularidade na elevação do tronco poderá acabar se tornando uma torção violenta, os galhos serão pontas furando o céu, os tons de folhagem cores altas e fortemente contrastantes.

De um modo geral, há um afastamento de formas geometrizantes, e mesmo de arranjos regulares ou simétricos. Também, em vez de semelhanças formais, prevalecem os *contrastes.* Conseqüentemente, no equilíbrio final da obra, encontramos fortes *tensões* espaciais. Muitas vezes ainda, os eixos do espaço são descentrados e deslocados para as margens, ampliando os movimentos e as tensões.

Na forte inquietação que emana de obras expressionistas, o evento individual é elevado ao superindividual, reconduzindo assim, novamente, ao âmbito da experiência coletiva. O conteúdo expressivo visa o instável na vida, o excepcional, destacando a transformação em vez da permanência (no Idealismo, como vimos, a ênfase é dada à permanência). Na intensidade emocional, a atitude interior do artista ao elaborar seu trabalho passará a ser mais *subjetiva* (o "subjetivo" devendo ser sempre entendido dentro dos padrões culturais históricos possíveis[12] e, por outro lado também, dentro da "deformação" indispensável, imposta pelos termos da linguagem que o artista use).

[12] No Gótico, por exemplo, pela delimitação cultural, o subjetivo é muito menos individualista do que em nossa época, onde o subjetivo se confunde com o pessoal.

GRÜNEWALD (MATHIS GOTHARD-NEITHARD – 1460-1528) – A GRANDE CRUCIFICAÇÃO (ilustração nº 80)

Este é o painel central de um altar composto por três trípticos de pinturas e esculturas, originalmente altar-mor da Igreja dos Antoninos de Isenheim. Obra de dimensões monumentais, coloca-se entre as mais altas expressões da arte ocidental. Grünewald era contemporâneo de Dürer e, como ele, herdeiro do Gótico alemão. Mas, a julgar pelas formas expressivas, devia ter sido uma personalidade de temperamento radicalmente diferente. Participou da Guerra dos Camponeses e envolveu-se nas lutas da Reforma. A atitude mística da Idade Média recebe, em sua obra, uma última reformulação visionária e transcendental, que ao mesmo tempo já a coloca no enfoque espiritual dos futuros séculos[13].

A cena da crucificação se passa em noite escura e impenetrável. A tensão é indescritível. O corpo morto de Cristo, lívido, disforme, de tão pesado enverga a barra da cruz. Os braços estão estendidos numa contracurva, as mãos pregadas, os dedos crispados, rígidos numa última convulsão, os pés quebrados em ângulo desnatural. Mas também os vivos estão convulsionados, as figuras prostradas, exangues, as mão contorcidas num gesto de prece, Maria desmaiando nos braços longos (desproporcionalmente longos) de São João, Madalena ajoelhada em prantos, mãos, cabelos, pregueados do vestido acompanhando os soluços. Em súbito contraste surge a figura firme e o grande gesto testemunho de São João Batista. Diante da escuridão, as figuras parecem iluminadas por uma claridade irreal, extraterrena, envoltas em mantos de tonalidades fortes e luminosas, vermelho, rosa e branco. Tudo é dado como contraditório, terrível. Um grito de desespero e de dor: que isto possa acontecer!

Seria interessante comparar aqui o quadro de Grünewald, expressionista, com o tratamento que o mesmo tema recebe na arte do Renascimento italiano, idealista[14]. Nos quadros renascentistas, raramente a crucificação tem um conteúdo emotivo de sofrimento – lembramos, como exemplo típico, A Crucificação, de Antonello da Messina (ilustração nº 110). Nem mesmo o conteúdo é dramático[15]. O sofrimento é absorvido na serenidade do ser, como um dos aspectos naturais e inevitáveis da vida, dentro da visão de ulterior permanência. Nos estilos expressionistas – tanto na arte da Idade Média como depois, no Barroco – o tema da crucificação tem uma ênfase emocional que questiona – sempre por motivos diferentes – uma atitude de sublime aceitação e serenidade, como a do Renascimento.

Mostrei novamente o quadro de El Greco, Toledo na Tempestade (ilustração nº 70). Já o vimos antes, bem no início das aulas, quando abordamos o problema do artista reordenar livremente certas formas observadas na natureza, a fim de melhor articular o equilíbrio formal da imagem. Seria esta uma "deformação" atendendo a exigências de linguagem. A elas podemos acrescentar agora as exigências expressivas. A alta carga emocional se transforma em ênfases formais presentes em todos os elementos. Por exemplo, quando analisamos as cores do quadro, encontramos a relação de complementares indiretas. Nessa relação surgem

[13] Enquanto que a obra de Dürer se aproxima do Renascimento italiano, pela idealização e serenidade, a de Grünewald já prenuncia o clima agitado do início do Barroco, como na obra de Tintoretto, por exemplo.

[14] Ainda que, emocionalmente, passar de uma atitude expressiva a outra – como o fazemos aqui, ou nas visitas a um museu – seja sempre difícil.

[15] Alguns artistas, como Michelangelo em suas últimas obras, ultrapassam estilisticamente o Renascimento.

grandes tensões, pois o artista não fecha o círculo de cores, deixando-as em suspenso. Também no abrupto claro-escuro dos relâmpagos, ou nos movimentos pontudos lineares, se acentuam contrastes que traduzem a profunda inquietação dessa imagem. Não será difícil, pois, entender por que a obra de El Greco deva ser considerada expressionista.

Passamos agora aos movimentos do Expressionismo moderno, a partir do final do século passado[16]. Todos os aspectos que caracterizam a corrente básica expressionista são imediatamente reconhecíveis na obra de Edvard Munch e Van Gogh. O clima emotivo é o de angústia. Na litografia de Munch, O Grito (ilustração nº 133), tanto a temática – um grito lancinante que parece ecoar pelos ares – como também a elaboração formal – fortes contrastes de preto e branco em linhas repetitivas – tudo é dado em exclamações. Em Van Gogh (ilustrações nºs 1, 12, 73 e 74) encontramos seqüências agitadas de linhas curtas, descontínuas, formas pontudas, cores que se afastam para regiões das mais remotas antes de fecharem a relação complementar – novamente, nos mínimos detalhes se revela a atitude enfática do Expressionismo.

Achamos oportuno retomar aqui uma observação feita antes, pois essa observação se estende igualmente à apreciação estilística: uma análise como a que fazemos, nas aulas ou aqui no livro, difere, sempre, das sínteses artísticas em que se processa a criação das obras. São outros os termos da tomada de consciência do problema de estilo. Van Gogh jamais poderia ter se traçado um rumo, uma espécie de programa estilístico para seu trabalho: produzir inicialmente obras expressionistas (fase da Holanda, em tons escuros, marrons, com a temática de camponeses), depois então passar a obras impressionistas (Naturalismo, em Paris), e depois novamente voltar ao Expressionismo (nos dois últimos anos de sua vida, em Arles) – embora tenha sido este, precisamente, o desdobramento estilístico de suas obras. O caminho do estilo é um caminho de vida. Por não saber como viveria, isto é, de que maneira enfrentaria a vida, Van Gogh não poderia saber em que estilo trabalharia. Menos ainda poderia programá-lo ou adotá-lo intencionalmente.

Isso é válido para todos os artistas. As transições estilísticas se dão dentro da própria experiência do viver, para a qual não há atalhos nem rumos predeterminados. Dos níveis profundos e talvez inacessíveis ao consciente, onde os valores de uma pessoa se sedimentam junto a suas aspirações e seus conhecimentos, as ênfases estilísticas afloram espontaneamente, intuitivamente – como se fossem gestos ou entonações acompanhando a fala – para as formas das imagens que estão sendo criadas. Para o artista, o estilo resulta organicamente do seu trabalho, de pensamentos concretos que giram cada vez em torno da tarefa concreta que está sendo elaborada. Olhando para trás, para trabalhos concluídos, e então avaliando um rumo, o artista poderá discernir o seu caminho estilístico; olhando para frente, é impossível. Tudo ainda está em aberto.

"A PONTE" – "FAUVES"

As correntes expressionistas se caracterizam pela emotividade intensa, que é traduzida visualmente em ênfases formais. Mas o conteúdo expressivo não precisa ser necessariamente angustiante ou trágico. Só para dar um exemplo de outra época: Rubens não é trágico, mesmo quando mostra uma Crucificação. É o caso também de vários movimentos modernos expressionistas que surgiram no início deste século, cuja atitude emotiva é antes um sentimento de euforia. Na Alemanha, temos os chamados

[16] De certo modo, estes movimentos marcam apenas uma nova fase expressionista no século XIX, pois o Romantismo também já era expressionista.

movimentos "Cavaleiro Azul" e "A Ponte" – a este último pertenceu o artista Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) (ilustração nº 135) – e, na França, os "Fauves"[17], entre cujos artistas se encontra Henri Matisse (1869-1954) (ilustração nº 134). Sobretudo na obra de Matisse torna-se claro que a condição espiritual que se manifesta nas imagens é, talvez mais ainda do que euforia, um enaltecimento da vitalidade. Representando paisagens, vistas de interiores, mulheres reclinadas ou deitadas, as linhas e o colorido aparentemente "livres" exaltam uma afirmação do viver, sensual e racional ao mesmo tempo.

A ÚLTIMA CEIA, DE LEONARDO DA VINCI E TINTORETTO (ilustrações nºs 114 e 116)

Novamente as duas obras sobre o mesmo tema. Já as conhecemos das análises do elemento volume e de proporções. Abordando-as agora do ponto de vista de estilo, verificamos que a obra de Leonardo da Vinci, cristalizando a Alta Renascença, se insere na corrente idealista (ilustração nº 114), ao passo que a de Tintoretto (uma geração depois) prenuncia a vinda do Barroco, corrente expressionista (ilustração nº 116). Embora em certos detalhes a origem renascentista de Tintoretto permaneça claramente discernível, por exemplo, na caracterização e no tipo de beleza das figuras divinas e humanas, cujas feições idealizadas se aproximam de formas geométricas, já na estrutura espacial o estilo idealista é ampliado, ou mesmo abandonado. A posição de Cristo entre os discípulos, deslocada para uma posição lateral, dinâmica porém não mais central, faz parte de uma visão geral em que Tintoretto descentraliza todo o espaço figurado, introduzindo eixos diagonais e deslocando os pontos de fuga para os lados, submetendo assim o espaço a uma movimentação transversal, em torções violentas (esquema nº 117). Se nos quadros de Leonardo da Vinci o universo é visto como um invólucro simétrico e regular, cujas tensões espaciais são contrabalançadas por ritmos (esquema nº 115), em Tintoretto o universo assume forma assimétrica, irregular, acelerando-se em recuos diagonais e fortes tensões. Assim, tudo o que na Ceia de Leonardo se apresenta em termos de serenidade, clareza de partes e ordenação constante, na Ceia de Tintoretto se torna interdependência, inquietude, intensificação – Expressionismo.

Exemplificando bem as três correntes estilísticas básicas, coloquei lado a lado três desenhos: Raphael (Idealismo), Dürer (Naturalismo, nesta obra) e Kokoschka (Expressionismo) (ilustrações nºs 136, 137 e 138). Na comparação visual, o caráter estilístico de cada obra torna-se eloqüente.

ARTE EGÍPCIA

Vejamos agora o desdobramento de um estilo cultural, a arte egípcia. Trata-se, no caso, de um período longo, com uma continuidade de quase quatro mil anos. Na arte egípcia, o estilo idealista é tão evidente que facilmente encobre dois períodos não-idealistas. No entanto, estas fases são importantes até para a avaliação do próprio Idealismo.

Inicialmente, durante os muitos séculos das primeiras dinastias (que remontam ao período neolítico – época agropastoril das tribos), o estilo da arte egípcia não foi idealista, foi naturalista. Em grande parte isso se deve à importância de tradições e práticas mágicas nos afazeres diários da vida e, sobretudo, na feitura de objetos que deviam garantir o pós-vida, amuletos, esculturas, pinturas. Entre outras encomendas, por exemplo, os

[17] *Fauves* – feras. Nome que os próprios artistas se deram, pelas cores intensas que usavam nos quadros.

artistas executariam retratos, bustos ou esculturas grandes de figuras inteiras. Essas esculturas ainda não serviam como símbolos do poder ou como representação do divino – são propósitos que surgem posteriormente – e, sim, tinham a finalidade mágica de substituir a própria figura física da pessoa, garantindo dessa maneira que, depois da morte, sua alma – o KHA – que era considerada uma espécie de sósia desencarnado, pudesse reconhecer e reencontrar seu corpo original, a ele novamente se unindo e se incorporando na eternidade[18]. Enquanto prevalecessem tais considerações, como motivação da obra e do estilo, é óbvio que os artistas não se permitiriam generalizar ou abstrair as feições individuais das pessoas retratadas (uma vez que o princípio operacional da magia é a projeção de traços semelhantes, guardando a máxima fidelidade ao original). Ao contrário, sempre mostrariam a unicidade do indivíduo (ilustração nº 140). Durante centenas de anos, até a V Dinastia, o estilo da arte egípcia permaneceu naturalista.

Em decorrência do crescimento geográfico e de transformações sociais a partir da V Dinastia (por volta de 2600 a.C.), a sociedade egípcia tornou-se altamente estratificada e hierarquizada, centralizando no faraó o supremo poder administrativo e sagrado. A função social da arte passando a ser essencialmente representativa do poder, o estilo modificou-se. Numa idealização crescente, foi perdendo os aspectos realistas e adquirindo aspectos hierárquicos, cerimoniais e rituais. Destacando o majestoso e sublime, na perene juventude de divindades e faraós (ilustração nº 141), o estilo idealista não se alterou por quase mil anos seguidos.

A mudança estilística que há de romper com as tradições idealistas – embora por apenas uma geração – dá-se no final da XVIII Dinastia (século XIV a.C.). Deve-se à figura controvertida do faraó Akhen-Aton, uma personalidade extraordinária, poeta e filósofo, de temperamento intensamente místico. Sob o impulso de uma revolução religiosa, substituindo o politeísmo de muitas divindades por uma espécie de monoteísmo, da divindade ATON, com fortes conotações panteístas, o faraó introduz novas formas de expressão. Partindo de uma filosofia de vida em que se aspira a uma intensificação dos sentimentos, a um novo sentido de intimidade com a natureza e a fluidez da vida, a arte egípcia torna-se agora *expressionista* (dentro dos padrões do Idealismo vigente) (ilustração nº 142).

Para feito tão singular – inovar um estilo cultural – o faraó devia dispor de um raio de ação excepcional. De fato, investido de atributos e poderes divinos, sendo ao mesmo tempo personificação da divindade e suprema lei do Estado, ele, absoluto, imprimiria sua vontade não só às instituições administrativas, todas diretamente subordinadas a seu poder, como também aos cultos religiosos e às organizações clericais. Além disso, como o maior mecenas e construtor (sendo ele o urbanista, entre outras cidades, da nova capital de Aket-Aton – a atual Tell-El-Amarna – com seus suntuosos santuários, palácios e túmulos), o faraó interviria efetivamente nas formas de expressão intelectual e artística.

[18] É interessante saber que esta é uma continuação direta de práticas mágicas anteriores – tão antigas que se perdem no horizonte neolítico. Nessas práticas, quando morria uma pessoa de destaque, era comum decapitá-la, encher a caveira com argila e colocar pedras semipreciosas no lugar dos olhos. Enterrava-se então a caveira – já com o intuito de assegurar ao KHA, à alma, a possibilidade de reencontrar seu sósia corpóreo e reunir-se a ele. Com o decorrer do tempo, por garantia, substituíram-se as caveiras por bustos encomendados com antecedência. Daí, pois, o estilo naturalista.

No entanto, não foi apenas uma questão de poderes absolutos. O que aqui se reveste de interesse particular è o fato da mudança estilística originar-se numa visão nova para a época, numa atitude espiritual diferente. O faraó poderia perfeitamente ter substituído o culto de Amon por outro de sua preferência (já que existiam outras divindades que, embora diferentes em seus atributos, eram de importância similiar e conjuntamente veneradas[19]) e, em si, a repercussão de tal ato não precisaria ter ultrapassado o âmbito religioso. E ainda que o faraó viesse a escolher Aton e desprestigiar Amon, como o fez, e retirar de toda uma organização clerical os privilégios e benefícios materiais que auferiam de seus templos; ainda que dedicasse ao recém-eleito Aton outros templos e instituísse outros rituais – tudo isso o faraó poderia ter feito *dentro do estilo vigente tradicional.* Durante os muitos séculos de civilização egípcia, nas muitas dinastias que reinaram, com suas usurpações, suas conquistas e reconquistas, deve ter sido a regra substituírem-se divindades diversas, sobrepô-las ou fundir sua imagem, como símbolo do poder religioso acompanhando a luta pelo poder militar e político[20]. E, no entanto, o estilo não se alterou.

Em outras palavras, no caso de Akhen-Aton a mudança de culto foi mais do que uma simples troca de divindades. Correspondeu a uma nova concepção de vida, a aspirações reformuladas em seu conteúdo espiritual, a um novo conteúdo existencial. O retrato esculpido, aqui ilustrado (ilustração nº 142), do faraó bem o exemplifica. Sempre preservando sua função essencial na sociedade, de representante e incorporação do divino, de "responsável" pelo acontecer cósmico, podendo e tendo como obrigação colaborar com as forças da natureza para assegurar o bem-estar do povo, o faraó é retratado em postura de devoção e com oferendas. Mas sua figura é vista como a de um homem qualquer. Fisicamente ele é disforme até, magérrimo de braços e pernas, e barrigudo. Um homem nem jovem nem belo. No entanto, há uma animação nervosa e intelectual em todos os seus gestos, e especialmente em seu rosto, uma mobilização interior, uma expressão intensamente concentrada, algo de visionário. Contrastando com o anterior ideal impassível, vemos nesse homem feio um novo tipo de beleza; vemos ao mesmo tempo um ser sensual e espiritual, a interiorização sendo dada em formas tensas, expressionistas.

A interrupção estilística não ultrapassou vinte anos. A morte de Akhen-Aton significou o fim de seu estilo[21]. A capital tendo sido retransferida para Tebas, e restaurados os direitos dos antigos deuses, sobretudo de AMON, ordenou-se a destruição de todos os monumentos e vestígios do faraó herege. A arte egípcia retornou ao estilo idealista, preservando-o praticamente inalterado[22] – e também estereotipado – por mais 1400 anos, até a invasão do Egito pelos romanos. Influenciada pela arte romana, reaparecem novamente na arte egípcia tendências naturalistas descritivas.

[19] Tanto ATON como também AMON (a divindade destronada) correspondiam a aspectos diferentes do Sol.

[20] Freqüentemente, as divindades eram de caráter local ou regional, por vezes até, na origem, a figura de reis divinizados.

[21] Talvez pelo fato do novo estilo não ter correspondido a uma reestruturação social.

[22] Embora talvez indiretamente, e apesar das proibições oficiais, certas influências permanecessem, já pelo simples fato do fenômeno estilístico ter ocorrido e ter alterado a linguagem artística. Por outro lado, lembramos que a idealização das figuras tem uma função puramente hierárquica; a representação de pessoas de camadas sociais inferiores foi sempre mais naturalista (ver capítulo VII).

ARTE GREGA

Comparemos agora a arte grega com a egípcia. Embora a arte grega seja herdeira direta da arte egípcia (através de Creta), e ambos os estilos sejam idealistas, notamos uma diferença fundamental na atitude de vida e, conseqüentemente, no conteúdo expressivo das obras. Enquanto que no Egito a visão de mundo está vinculada à ideia da morte, na Grécia a ênfase é dada à vida. No Egito, a arte se destina a ser enterrada com os mortos. Na Grécia, ela é colocada em praça pública para os vivos. E em vez da divinização do homem, dá-se na Grécia a humanização dos deuses.

Distanciando-se da marcada influência egípcia, de estruturas claras mas rígidas, já por volta do século VII a.C. (na chamada fase arcaica) a arte grega começa a perder a rigidez, mostrando uma crescente independência das figuras humanas no espaço. Não só os movimentos físicos tornam-se mais soltos – os pés se movem do chão e os braços se desprendem do corpo – mais eloqüente ainda é um novo senso de vitalidade, de tensão interior e de animação (ilustração nº 143). Nos rostos começa a aparecer um sorriso misterioso. Os ventos e as chuvas já desfiguraram grande parte desses rostos, mas mesmo assim, na leve distensão muscular eles continuam sorrindo. Esse sorriso! Parece um despertar da humanidade (ilustração nº 144). Quem poderia esquecê-los, kouros e korés, jovens titãs erguidos[23], grandes, dignos, tão inteiramente presentes e sensuais? Quem não gostaria de tocar nessas pedras vivas, acariciá-las? Figuras maravilhosas, densas, altas!

As ordenações na arte grega – cânones – são tão apropriadas, tão válidas e tão intensamente vivenciadas, e de tal modo refletem o convívio dos indivíduos com o seu coletivo, a *polis*, que em nenhum momento essas normas se tornam vazias ou, por acaso, restritivas. Ao contrário, permitem ao artista a liberdade de certas transgressões – ultrapassando, por exemplo, os limites visuais da forma básica, suas margens (ilustrações nºs 119 e 120) – sem com isso adulterar o sentido de unidade da obra, sua totalidade ou autonomia, ou romper as tensões da estrutura espacial[24]. Tudo se afigura necessário, natural e vivo, integrando-se as partes num todo orgânico, nunca se conjugando apenas como soma de detalhes. Esse senso de liberdade dentro da ordem, de diversificação na unidade, cresce na medida em que nos aproximamos da chamada fase clássica da arte grega, nos séculos V e IV a.C. Embora na história grega de então, não faltassem conflitos e guerras entre as cidades-estado pela hegemonia do poder, a arte clássica atinge seu auge de beleza. Não é uma beleza externa. Além da idealização do corpo humano, ela está presente sobretudo na extraordinária síntese harmoniosa de tensões – que não são anuladas – síntese esta alcançada com total lucidez, clareza e sensualidade. O que comove na arte grega é o vislumbre de um ser, cuja liberdade interior se realiza na afirmação da necessidade (o "destino" grego). A beleza que existe no trágico, ou o trágico no belo. É como se por um momento tivesse sido possível compreender o sentido do viver.

Quando, no século IV, a partir da invasão de Alexandre Magno, e em decorrência de constantes guerras e crises sociais internas, a Grécia

[23] "Jovem titã", uma expressão usada pelo grande poeta alemão Friedrich Hölderlin (1770-1843), no livro *Hyperion*. Ainda citando o mesmo livro: "Amo essa Grécia acima de tudo. Ela encerra a cor de meu coração. Onde quer que se olhe, há no solo uma entranhada alegria."

[24] Pelos limites claramente estabelecidos, as formas existem em si – elas têm o seu espaço próprio. Os limites impedem uma interpenetração de espaço natural e espaço artístico (como ocorre, por exemplo, nos fetiches, onde o espaço artístico nunca se libera do espaço natural, com suas implicações mágicas).

deixou de ser independente, a arte grega mudou de estilo. Perdeu o equilíbrio clássico, contido, tornando-se mais emotiva, patética, com gesticulações agitadas. Do ponto de vista do estilo, seria difícil identificar no Helenismo um barroco grego, pois as formas passam a descritivas de gestos e estados de paixão, mais do que sendo propriamente ênfases formais. O Helenismo nos leva diretamente à arte de Roma.

BARROCO: VERMEER (1632-1675) – REMBRANDT (1606-1669) – RUBENS (1577-1640) – STEEN (1626-1679) – CHARDIN (1699-1794)

Passamos do enfoque estilístico cultural aos enfoques individuais. Quando num contexto social já se apresentam condições para o desdobramento da individualidade – como era o caso da Holanda do século XVII – surgem, dentro do estilo cultural vigente, manifestações expressivas que podem tender a outras variantes estilísticas.

Em sua estrutura espacial, as imagens criadas pelos artistas holandeses aqui mencionados pertencem inconfundivelmente ao Barroco – corrente de caráter expressionista. Alinhamentos em diagonal de volumes, dissolução dos volumes por movimentos intensos ou pela luz, espaços assimétricos acelerados na profundidade, matéria essencialmente pictórica. Dentro desse contexto geral, entretanto, o estilo individual de Vermeer (ilustrações nºs 75, 76 e 87) pode ser visto tendendo para o Idealismo, tanto pelo fato das formas se aproximarem de protótipos geométricos, como também pelo equilíbrio perfeito entre ritmos e tensões. Nos silêncios há uma visão clássica de permanência no tempo?[25]

Também na obra de Rembrandt há um caminho que leva a um crescente Idealismo, sobretudo nas obras da velhice (ilustrações nºs 49, 77 e 78). Recordamos as obras de Rembrandt jovem, obras enfáticas, inicialmente descrevendo efeitos dramáticos de iluminação, poses e gestos de personagens quase que teatrais. É uma visão que ainda pertence ao Barroco. Rembrandt velho, em vez de dramático, torna-se trágico. A iluminação externa se transforma em luz interior, em profunda emoção espiritual. Elaboradas a partir de um mínimo de dados estruturais – contrastes claros/escuros em manchas opacas/transparentes – para formas complexas sempre novas, as imagens mostram espaços-tempos expressivos incomensuráveis. No entanto, são em si comedidos. Nisto, na forma comedida, na grande calma que surge da movimentação interior, Rembrandt revela a medida clássica de seu estilo maduro. O fato é que sua expressividade absorve os meios técnicos e formais de uma maneira tão absoluta, que poucas pessoas se dão conta da contenção estrutural em suas imagens, da economia e do rigor de suas formas.

Nesse sentido, quer dizer em termos estilísticos, vale colocar ao lado da obra de Rembrandt a de Rubens, outro contemporâneo genial, para se sentir nitidamente a diferença de temperamento e, sobretudo, de enfoque. Nas imagens de Rubens vemos uma natureza exuberante, cheia de vitalidade e de ritmos triunfantes. A exaltação rítmica, juntamente com a sensualidade não só das figuras representadas mas da própria matéria pictórica (ilustrações nºs 145 e 146), em cada pincelada cristalizam e

[25] O barroco de Vermeer deve ser visto sobretudo no alinhamento transversal dos espaços, em volumes cheios e vazios, e na concentração de tensões.
Pela diagonalidade de espaços, o estilo Barroco pode ser reconhecido também na obra do artista Pieter Brueghel (ilustração nº 11). É interessante notar que a obra de Brueghel faz uma ponte estilística, na arte dos Países Baixos, entre o Renascimento e o Barroco incipiente, assim como, antes, a de Bosch (ilustração nº 149) interliga o medieval ao renascentista. BOSCH: 1450-1516, BRUEGHEL: 1525-1569.

reafirmam no estilo pessoal de Rubens a essência do Barroco, a visão enfática de contínua movimentação e mudança, visão expressionista por excelência, dramatizando os fenômenos da vida.

Ainda no que diz respeito ao estilo, vamos ver agora a obra de outro artista contemporâneo, Jan Steen (ilustração nº 147), expoente da chamada pintura de gênero, muito em voga no século XVII, na Holanda.

Uma análise estilística, em si, não equivale a pronunciamentos sobre a qualidade artística de uma obra. Existem artistas maiores ou menores em qualquer estilo. Contudo, aqui vamos tentar definir por que, a partir de seu estilo individual, Steen pode ser considerado um artista menor. Sua narrativa de pequenos incidentes domésticos, um vaso quebrado ou uma visita inesperada, com subentendidos picantes e alegres, indubitavelmente atinge um nível de consciência bem menos profundo do que a sensualidade cósmica de um Rubens ou, então, a espiritualidade de um Rembrandt. Não será pelo assunto, todavia, nem tampouco pela tendência estilística, que o tema modesto não chegue a ultrapassar o também modesto conteúdo de uma anedota. No caso, isso ocorre pela relativa pobreza de linguagem do artista. Apesar da habilidade artesanal – que deve ser compreendida como obrigatória na formação profissional dos artistas de então – o estilo de Steen permanece acanhado. Visando quase que unicamente a ilustração de uma cena, os termos usados se resumem na identificação de figuras e objetos, não se estendendo além da composição (que pode ser correta) para o mundo imaginativo das formas. Através de sua linguagem, o artista não nos enriquece com novos meios para ampliarmos nossa sensibilidade. Ainda que possa nos divertir, no fundo pouco nos toca em nossa humanidade, mesmo nos sentimentos de alegria.

Comparemos Steen com um outro artista barroco (do Barroco francês), Chardin, para ilustrar melhor o problema "linguagem-conteúdo". A temática é parecida com a de Steen, consistindo também de interiores e situações domésticas (ilustração nº 84). Mas a narrativa é transposta para os próprio termos formais da linguagem. Ao seguirmos o episódio representado, percebemos que, caracterizados em sua aparência natural, as figuras e os objetos servem como uma espécie de pretexto para todo um jogo sutil de tessituras e nuanças colorísticas e formas contrabalançadas. A linguagem visual sobressai pela riqueza e clareza. Experimentando-a e pesquisando-a, o próprio artista está tão obviamente embevecido diante das possibilidades de linguagem, encantando-se com as descobertas no ato de pintar, que o encantamento se transfere a nós. Que beleza de pintura!

O que torna tão significativa a obra de Chardin é justamente o fato da temática trivial poder ultrapassar o anedótico, ganhar dignidade e uma nova dimensão poética. No clima de intimidade diária em que se passam as coisas, de afeto simples e imediato – crianças brincando, domésticas em seus afazeres – os objetos e as pessoas aparecem banhadas numa luz densa, cujas infinitas passagens entre os reflexos claros e as sombras fazem lembrar Vermeer. É o mesmo silêncio de pensamentos.

Do ponto de vista estilístico, é interessante observar nas obras de Chardin, como no Barroco – corrente expressionista – podem existir caminhos para o Realismo, na observação e descrição de particularidades e, ao mesmo tempo, para o Idealismo no espaço estruturado em ordenações geométricas e com o sentido de permanência.

Fazemos aqui uma conjectura: se não tivesse surgido a necessidade, por motivos históricos, de se buscarem modelos romanos (da Roma Republicana) como endosso moral para a ética da Revolução Francesa – nos

quadros neoclássicos de David[26] — o estilo de Chardin teria sido o mais adequado, historicamente, para expressar a mentalidade da nova classe burguesa que tomaria o poder. Chardin encerra em potencial todas as características de um futuro estilo burguês. Seu estilo é íntimo, pessoal, direto, anti-heróico nos temas humildes e cotidianos, objetivo na observação dos fatos, de sensibilidade perceptiva altamente diferenciada (vejam-se as infinitas nuanças colorísticas da luz). O caminho estilístico teria levado diretamente ao Realismo de Courbet.

GUSTAVE COURBET (1819-1877)

Courbet é o pai do Realismo moderno. Foi também adotado como o pai do Realismo Socialista. Mas esta segunda paternidade é injusta. Embora homem de declaradas posições políticas, socialista convicto e militante[27], de temperamento combativo, suas obras jamais tendem para o tom moralista, pragmático ou panfletário do Realismo Socialista, e nada têm de seu banal e indestrutível otimismo.

Rejeitando temas mitológicos ou alegóricos tão em voga na época, Courbet preferiu a observação direta: "... (quero) interpretar as maneiras, as idéias, os aspectos de minha época em termos de minha própria avaliação. Em resumo, produzir uma arte viva". Mas não se pode deixar de ver o quanto a atitude realista de Courbet é essencialmente poética (ilustração nº 85). Grande poeta que canta a matéria na materialidade do ser, sua visão é a da sensualidade da matéria, de sua vitalidade e plenitude, sua grande dignidade. Foi o que os seguidores não captaram, esse envolvimento emocional — e ético — com a beleza e a sensualidade da vida, emoção que nas pinturas de Courbet se transpõe em íntimas correspondências entre a própria matéria pictórica e a materialidade da natureza. "O belo está na natureza e se encontra na realidade sob as formas as mais diversas", dizia Courbet. "A imaginação na arte consiste em encontrar a mais completa expressão de uma coisa." Todos os detalhes de sua pintura, as pinceladas transparentes ou espessas, criando paisagens de céus altos acima de rochas severas; as tessituras pastosas de marinhas, com nuvens e ondas revoltas; a densidade úmida de florestas cerradas; as radiações brilhantes e as sombras foscas que modelam figuras e objetos — tudo evoca ritmos secretos da natureza, matérias de vida, mistérios de vida. Imagens grandiosas já pela dimensão espiritual que revelam, seu clima é sempre vibrante, embora sério e solene ao mesmo tempo, quando não sombrio, muito próximo da tristeza luminosa de um Corot.

Fazemos aqui uma nova conjectura: e se a História tivesse tomado outro rumo? Quem sabe se do estilo de Courbet não poderia ter saído algo muito diferente do Impressionismo? Talvez fosse mesmo um estilo socialista. Não a exemplo do Realismo Socialista, mas o estilo de uma nova atitude espiritual diante da vida. Sempre, se a História tivesse caminhado nesse sentido... Esta observação surge de um fato curioso. Embora ligados estilisticamente e também em seqüência direta cronológica, o Impressionismo e o Realismo representam atitudes diametralmente opostas diante da realidade. Ao isolar, nas imagens, apenas os aspectos óticos, o Impressionismo nega a dinâmica de processos intuitivos, e dos

[26] Jacques Louis David (1748-1825). O estilo neoclassicista não deve ser confundido com um estilo clássico, idealista. É antes um estilo descritivo (Naturalismo) de figuras tão estilizadas que parecem esculturas vestidas. Não é nas composições oficiais que David alcançou sua genuína grandeza, e sim nos retratos que pintou, íntimos, verdadeiras jóias de pintura.

[27] Courbet esteve profundamente engajado nos acontecimentos da Comuna de Paris. Preso e condenado, exilou-se depois na Suíça, onde morreu.

próprios processos de percepção, onde a memória e associações sempre se integram ao estímulo sensorial. Além disso, na visão puramente fenomenológica, nega a existência da matéria. Nisto – abdicando da objetividade e da materialidade do mundo – há uma contradição tão total de tudo o que o Realismo representa, que devemos entender que uma atitude estilística como a do Impressionismo não teria se concretizado se o desenvolvimento histórico e cultural (e de valores) porventura tivesse sido outro. Quer dizer, o simples fato do Impressionismo ter-se seguido ao Realismo não pode ser interpretado como um desdobramento único e inevitável, a partir de possibilidades latentes no próprio Realismo. Em outras circunstâncias históricas, o desdobramento estilístico poderia ter tomado outro rumo, criando outras formas novas.

JEAN-LOUIS MEISSONIER (1813-1891) (ilustração nº 148)

Retomando o estilo individual, mostrei uma obra de Meissonier, contemporâneo de Courbet e artista de grande sucesso junto ao público, laureado e condecorado pelo governo francês[28]. O quadro se chama 1814. É, na verdade, um perfeito exemplo de *não-estilo*. Seria impossível detectar nessa imagem uma única marca visual, uma cor ou linha que seja, que tivesse sido elaborada formalmente através de semelhanças ou contrastes, criando ritmos visuais, ou tensões ou proporções. Há um vazio de formas. Por outro lado, nada mais fácil do que transpor o conteúdo dessa imagem para as palavras. Descrevendo o quadro: "Na estrada enlameada e debaixo de um céu cinzento, Napoleão volta do campo de batalha (de Laon). Com o célebre chapéu tricórnio e um capote cinza-claro, a mão direita enfiada, como de costume, entre o segundo e o terceiro botão do capote, pensativo, Napoleão, sentado em seu cavalo branco, vai à frente dos oficiais. Estes, em trajes escuros, montados em cavalos marrons e cinzas, são seguidos pelo regimento de soldados a pé, cujas fileiras se perdem no horizonte. Os cavalos..." E assim por diante. Se, sem dúvida, a cena pode ser descrita com outras palavras, dando maiores detalhes sobre uniformes e montarias, o importante é que nada há no quadro que as palavras não possam descrever. No fundo, não há a menor necessidade de se ver o quadro para se entender a mensagem (a qual, aliás, pela ausência de estilo, fica também bastante vaga. É difícil dizer se Meissonier quis mostrar Napoleão cansado ou incansável, vencido ou vencedor. Difícil dizer se o quadro representa uma derrota ou uma vitória moral)[29].

CÉZANNE – MONDRIAN – KANDINSKY

Reapresentei várias obras desses pintores para uma última avaliação estilística. Fomos acompanhando o caminho de Cézanne em suas diversas tentativas – simbolistas, expressionistas, impressionistas – antes de atingir o estilo de sua maturidade. A síntese que Cézanne finalmente alcança é de ordem idealista (ilustrações nºs 62 e 63). Tanto nos componentes da figuração como nas ordenações de espaço há uma aproximação a elementos geométricos gerais (como Cézanne mesmo os cita: cubos, esferas, cilindros), também os ritmos e as tensões espaciais se compensam num equilíbrio clássico, de comedido movimento e calma.

[28] Meissonier foi um dos membros do júri do Salão de Belas-Artes que, do modo mais hostil, recusou as obras submetidas por Courbet, achando que estas, "pela temática, rebaixavam a arte". Em protesto, Courbet fez construir, em 1855, bem perto do Salão, o seu próprio Pavilhão do Realismo, inaugurando assim, historicamente, a primeira mostra individual de um artista.

[29] É em Meissonier que encontramos a paternidade, não da temática, mas estilística, do Realismo Socialista.

Também o estilo de maturidade de Mondrian é idealista (passadas as fases de experimentação impressionista, expressionista e cubista). O Idealismo é fácil de constatar, porquanto Mondrian parte de planos geométricos para chegar a ordenações igualmente geométricas do espaço (ilustração 58). Todavia, aqui cabe fazer um reparo: a geometrização em si ainda não indica uma atitude idealista. Por exemplo, entre as obras geométricas e não-geométricas de Kandinsky não há nenhuma diferença estilística. Continuam sendo expressionistas, com as mesmas ênfases nos ritmos assimétricos livres (ilustração nº 4). Quer dizer, apesar de se comporem de triângulos, círculos, ovais, losangos, essas composições não têm, como em Mondrian, a geometria como *ordem normativa* do espaço *global.*

Do ponto de vista de estilo, os dois artistas, Cézanne e Mondrian, ambos idealistas em sua obra de maturidade, ocupam uma posição excepcional no panorama da arte moderna, que é predominantemente expressionista. Mas entre eles há uma diferença que vale a pena comentar. Em comparação com Mondrian, Cézanne parte de dados estruturais mais simples e mais elementares — linha e cor — constituindo com eles configurações mais complexas — espaços dinâmicos profundos, através de superposições de pequenos planos e alternâncias de cores quentes e frias — contrastes e tensões maiores, que são integrados no equilíbrio da imagem. O caminho de Mondrian é bem mais curto e, formalmente, menos condensado, entre configurações geométricas iniciais e finais. Daí talvez sentirmos que, apesar da criatividade e do grande rigor de Mondrian, sua obra não tem a complexidade da de Cézanne. Seja como for, porém, o fato de ambos artistas poderem chegar a um equilíbrio idealista em sua obra já nos indica que eles puderam formular, dentro de si mesmos, a visão de uma ordem maior dos fenômenos da vida. Tal sentimento, ou mesmo esperanças utópicas, no contexto de hoje, não deixam de ser um milagre[30].

JACKSON POLLOCK

Retomamos a corrente expressionista com Pollock (ilustração nº 91). A contribuição de Pollock consiste na ênfase de ritmos livres, uma espécie de caligrafia gestual. Exprimindo estados de grande agitação, ele buscava ainda uma "total liberdade de ação", supostamente alcançável na exclusão do consciente[31] — fechava os olhos durante a execução dos quadros, ou derramava tintas das latas e passeava de bicicleta por cima da tinta derramada na tela. Apesar disso, há um controle consciente. A mão aperta um pouco mais ou um pouco menos, em um dado momento o artista inicia o trabalho e em outro pára; as coisas nunca acontecem inteiramente por acaso e é impossível abolir a consciência no fazer. O que importa ver aqui é que a atitude ambígua entre o depoimento expressivo e uma almejada "liberdade inconsciente" acaba por afetar a forma do espaço e, portanto, o estilo.

[30] O conteúdo expressivo das obras de Cézanne se altera no Cubismo. Temos aí um exemplo parecido com o fenômeno que acabamos de ver no Realismo-Impressionismo, em que o conteúdo de dois estilos interligados vai para uma atitude espiritual diametralmente oposta. Ao retirarem certos componentes estruturais das imagens de Cézanne (superfícies e superposições), ampliando e elaborando-os isoladamente e fora de seu contexto original, criando outros contextos portanto, os Cubistas modificam o conteúdo — da visão de unidade dinâmica do mundo passando à visão de fragmentos em contínua movimentação. Também a corrente estilística básica se altera — de Idealismo, em Cézanne, passando a Expressionismo, no Cubismo.

[31] Influenciado, ainda, pelos preceitos do Surrealismo moderno, que proclamava o automatismo da ação como procedimento indispensável na criação.

Os componentes das imagens de Pollock são linhas sinuosas. Afinando ou subitamente engrossando, ou tão subitamente juntando-se em nós inextricáveis, recebem uma acentuação formal muito forte. Parecem pontos de exclamação. Mas as exclamações são tantas e tão equivalentes ao longo do plano pictórico que, na imagem global, o espaço se torna curiosamente impressionista e flutuante, como se fossem nuvens empurradas por rajadas de vento querendo se dispersar além das margens do plano. O efeito se acentua bastante na escala física que Pollock usa, formatos de grande extensão. Pollock deve ter sentido a existência do problema, pois em geral a solução que encontra é ampliar o intervalo entre o traçado e a margem, suprindo uma espécie de margem branca adicional, a fim de conter o intenso movimento linear. No fundo, o artista não deu uma forma estilística definida ao espaço, vacilando entre componentes expressionistas e o contexto impressionista.

Mesmo assim, vemos nos trabalhos de Pollock obras de arte. Em busca de possibilidades de linguagem, suas perguntas se tornam questionamentos artísticos. Na escala monumental – em relação ao espectador – as formas exercem um impacto assustador[32]. Normalmente o espectador se encontra perto demais para poder avistar a totalidade da imagem (para vê-la por inteiro, como na redução fotográfica, ele precisaria recuar a uma distância de pelo menos três vezes a largura do quadro). Frente à tela, o espectador é tragado pelo impulso selvagem dos fragmentos lineares, que ele não tem como seguir ou comparar visualmente com outros mais distantes, ou com o todo, a fim de poder apreender uma medida de ordenação maior. A sensação que os quadros transmitem é, inconfundivelmente, de conflito, desespero, de se estar perdido num caos, num mundo de forças incontroláveis. Não há saída, ou, pelo menos, Pollock não a mostra. Mas não conteria essa imagem uma verdade nossa? Não representaria uma realidade vivida?

SURREALISMO – ARTE FANTÁSTICA

Ainda algumas palavras sobre as artes fantásticas. Em si, elas não representam uma corrente estilística, e sim uma temática específica. Essa temática procura ilustrar a existência de aspectos imaginativos irracionais como parte de nossa realidade.

O Surrealismo se caracteriza por uma visão de ligações estranhas entre objetos familiares. Destacando-os de seu contexto natural, o Surrealismo os recombina e justapõe em novos conjuntos, que criam um clima irreal ou irracional. Partindo da possibilidade de nossa memória interligar experiências do passado com visões e associações, cria-se nesses conjuntos associativos um ambiente de fantasia e de sonhos. Ainda que impossíveis na natureza, e desligados de qualquer realidade física objetiva ou qualquer lógica, tais conjuntos podem vir impregnados de uma carga emotiva, referindo-se a significados secretos que condensem desejos e necessidades nossas.

Em termos de estilo, será preciso ver em que *formas expressivas* se nos apresentam as imagens surrealistas. Estas tanto podem ser idealistas como expressionistas, ou até mesmo naturalistas. Em Bosch (1450-1516), por exemplo, temos um artista de atitude estilística idealista (nas figuras humanas ou na estrutura espacial da imagem, é fácil observar a aproximação de feições particulares ao genérico, típico, ideal – ilustração nº 149). Aliás, as situações fantásticas que Bosch representa nos quadros – aqui,

[32] Numa escala de cinco metros, as linhas não podem ser percebidas como meros rabiscos, nem seus movimentos seriam apenas nervosos. Nessa escala, sua agitação se torna aflitiva, pois com ela se defronta o homem, em sua estatura física.

no Jardim das Delícias – na época talvez não fossem nem de longe tão enigmáticas para o espectador quanto às vezes se nos apresentam hoje. Bosch as recolheu de um vasto acervo de fábulas, lendas, adágios, provérbios, metáforas, sátiras e gracejos, usando, portanto, substituições simbólicas correntes, fantasias vivas que pertenciam ao patrimônio cultural coletivo.

Contrastando com isso, a simbologia nas imagens dos surrealistas modernos tornou-se de ordem exclusivamente privativa. Salvador Dali, por exemplo[33], pinta A Girafa em Chamas, figuras humanas se abrindo em gavetas e correndo pelo deserto: as associações permanecem herméticas. Em geral, os significados são sujeitos a serem interpretados de modo inteiramente arbitrário por cada espectador, a não ser que, através da linguagem, o artista consiga elevar o conteúdo expressivo ao nível de alta poesia, ampliando a visão e ao mesmo tempo objetivando-a e, desse modo, reintroduzindo-a na área da experiência coletiva (Yves Tanguy e René Magritte talvez). Em termos de estilo, as obras do Surrealismo moderno variam entre o Expressionismo (por exemplo, Sutherland) e o Naturalismo (por exemplo, Magritte).

Num dos painéis do altar de Isenheim, pintado pelo artista alemão Grünewald, cuja Crucificação analisamos acima (em Expressionismo), encontra-se um quadro quase surrealista: As Tentações de Santo Antônio (ilustração nº 150). São visões alucinatórias de animais imaginários, monstros assaltando e torturando o santo, numa paisagem fantasmagórica, toda de ruínas e galhos secos e espinhos, contra um fundo de rochedos nus, iluminados por uma luz rosa. Nessa imagem, de estilo expressionista, vê-se que os limites entre a arte surrealista e a arte fantástica nem sempre estão claramente demarcados, pois o painel de Grünewald também beira a arte de fantasia. É ainda o caso, por exemplo, de Chagall, Klee, Miró e às vezes Picasso, onde o fantástico tem passagens para o surrealista.

A distinção a ser feita entre arte surrealista e fantástica se refere à relação componentes-contextos. Enquanto que a arte surrealista parte de componentes individuais realistas e os recombina em contextos deliberadamente incoerentes, na arte fantástica componentes e contextos guardam a coerência. Apenas é uma coerência do imaginário. São reminiscências, associações, alusões, fantasias, mas sempre coerentes entre si. Nesses contextos fantásticos, os componentes podem ser abstratos, como em Klee ou Miró, ou também figurativos, como nas reminiscências de Chagall, verdadeiros mundos flutuantes, ou nas pinturas chamadas "metafísicas" de De Chirico (1880-1978), arquiteturas cúbicas que projetam imensas sombras em estranhas perspectivas alongadas. Ou ainda podem ser detalhes realistas, cuja precisão nos parece singular ou alucinatória – com a clareza que têm nos sonhos – que se tornam evocativos justamente pela profusa claridade em que são vistos, como por exemplo nos quadros do artista norte-americano Edward Hopper (1882-1967), esquinas de ruas desertas, ou o Sol iluminado as paredes de quartos vazios, cuja visão "fantástica" traduz imagens pungentes de solidão urbana.

A expressão de conteúdos, irracionais, existe nas mais diversas épocas, às vezes juntamente com o racional. No Renascimento, por exemplo, nos quadros de Paolo Uccello (ilustrações nºs 39 e 40), a conjugação de numerosos detalhes precisos, nas faces e perfis de tantos cubos, pirâmi-

[33] Só para mencionar um dos artistas mais notórios do movimento surrealista, muito embora não seja dos melhores.

des, esferas, cilindros, cria, com toda racionalidade, uma visão fantástica. Ou no quadro de Botticelli, A Chegada da Primavera (ilustração nº 112), a ornamentação de flores no vestido da Primavera e a silhueta recortada das folhagens do fundo são destacadas com tamanha nitidez, como se aos detalhes coubesse uma existência independente, em mundos ocultos[34].

Como um dos maiores poetas desses mundos ocultos mágicos, apresentei *HENRI ROUSSEAU* (1844-1910), chamado *Le Douanier* (O Alfandegário). Sua biografia é singular: alistado ainda jovem no Exército Francês, passa a ser saxofonista da banda militar. Trabalhando depois como funcionário da Alfândega, aposenta-se aos 40 anos para poder pintar. Passa a viver então de uma aposentadoria mínima, dando aulas de canto e recitação para melhorar o orçamento. Ridicularizado pelo público, mas admirado pelos grandes artistas da época, pintou o resto de sua vida. Artista ingênuo de excepcional sensibilidade e de grande pureza, soube encontrar soluções pictóricas das mais ousadas — tanto nas composições como nas cores — como se fosse um sonâmbulo equilibrando-se calmamente no parapeito de uma janela. É dos raros artistas ingênuos cujo estilo tenha tendências idealistas[35] e talvez o único com o poder de subordinar a quantidade infinita de detalhes tão característica de obras ingênuas (em geral, mosaicos cumulativos) a uma visão de monumentalidade simples e estruturada.

Mostrei o quadro A Cigana Adormecida (ilustração nº 86), uma mulher escura, de vestido listado e cabelos cor-de-rosa, deitada ao lado de uma guitarra. Um leão olha atentamente para ela. A noite é translúcida, com um grande céu azul-escuro e uma lua cheia. O encantamento e a dimensão poética que Rousseau cria através das formas e dos acordes de cor são indescritíveis.

[34] No fundo, é sempre uma questão de ênfase. Leonardo da Vinci, por exemplo, é misterioso sem ser fantástico.

[35] A arte ingênua mostra uma atitude básica descritiva, *naturalista*.

CAPÍTULO XVI
ARTE CONTEMPORÂNEA

Esta foi nossa última aula. Para encerrar o curso havia sido prevista uma pequena cerimônia na semana seguinte, da qual participariam a diretoria e todo o pessoal da fábrica. O ambiente da classe estava meio tenso. Os operários não queriam interromper as conversas, insistindo comigo para que continuasse a dar aulas, nem que fosse sobre qualquer outro assunto. Mas a decisão não estava em minhas mãos e eu já havia prolongado as aulas por um tempo maior do que havia sido previsto inicialmente. Na opinião da diretoria, minha tarefa estava cumprida[1] e não havia como sugerir que agora se instituísse uma espécie de universidade na fábrica. Na realidade, nas últimas semanas, eu mesma me sentia constrangida. Sabia que não existiam condições para que os operários continuassem sua formação humanista e sabia também o quanto para alguns do grupo, os mais sensíveis, as aulas tinham sido uma revelação de mundos novos. Mundos seus, de suas próprias potencialidades. Eu me debatia comigo mesma, pensando se, no fundo, havia lhes feito um bem com essa conscientização ou se teria lhes criado ainda maiores conflitos.

Para essa última aula, levei material de ilustração que pudesse cobrir várias alternativas no desenrolar de nossa conversa. Em princípio, a temática seria arte contemporânea. Comecei a aula mostrando reproduções de obras dadaístas. Menos conhecido pelo público do que o Cubismo e o Expressionismo, o Dadaísmo constitui um ponto de partida fundamental para as várias tendências da arte no século XX. Movimento verdadeiramente revolucionário na arte, no sentido de reformular tanto a linguagem como a atitude básica e os conceitos dos artistas diante de seu trabalho, o Dadaísmo marcou indelevelmente as técnicas, os materiais e as pesquisas deste século. Podemos verificar que ainda hoje, na produção artística de nossos dias, se revelam as repercussões daquela grande explosão que se deu no início do século.

Lançado em 1916, o movimento dadaísta não surgiu por questões estilísticas. Nem, no fundo, se prendeu a problemas da arte, ainda que as formas em que decorreram as manifestações fossem artísticas. O objetivo

[1] Inclusive com um resultado, de certo modo previsível, mas que eu não tinha em mente: a produtividade dos operários havia aumentado. Provavelmente, o interesse maior e a participação mais ativa nas tarefas de trabalho refletiam a valorização e o enriquecimento pessoal que sentiram com o curso.

claro e imediato foi um protesto – protesto contra a Primeira Guerra Mundial, protesto contra uma cultura que se dizia civilizada e permitia a matança de milhões de inocentes[2] em nome de elevados valores culturais. Com a adesão de artistas de todas as áreas – literatura, poesia, artes plásticas, música, teatro – o movimento dadaísta em pouco tempo se alastrou por toda a Europa, sobretudo pelas nações em guerra, chegando também, através de artistas refugiados, à América do Norte.

Nesse protesto, os dadaístas foram radicais. Procuraram mostrar à civilização sua imagem, espelhada em expressões de *anticultura*, de *antiarte*. Com obras que subvertessem todas as formas tradicionais, os artistas visavam chocar, deliberadamente, a racionalidade e o bom gosto, reduzir ao absurdo as convenções e normas estabelecidas pela cultura ocidental. Substituindo as matérias nobres e os preparativos artesanais caros e demorados das técnicas de pintura por "montagens" ou "colagens", combinações aparentemente feitas ao acaso, introduziam em seus quadros pedaços ou restos de objetos e materiais, cacos e detritos que pareciam ter sido retirados da lata do lixo. Ou então realizavam espetáculos de improviso, os primeiros *happenings* (acontecimentos), intencionalmente grosseiros e ofensivos: moças com roupa de primeira comunhão recitando versos obscenos, por exemplo. Ou produziam objetos que eram puro *nonsense,* um contra-senso total, tal como um ferro de passar cuja face lisa estivesse cheia de pregos, ou então uma grande roda de bicicleta montada e colocada em cima de um banquinho, como uma escultura num pedestal, a roda girando no vazio. Ou editavam revistas com longos textos e poesias sem nexo gramatical ou aparente ligação lógica entre as frases, em composições tipográficas que mais pareciam um caos de tipos, em tamanhos, escritas e línguas misturadas, as palavras e os símbolos colocados de cabeça para baixo ou ao acaso, em algum lugar da página (ilustração nº 151). Ou ainda faziam montagens de fotografias, as primeiras fotomontagens. Uma delas, por exemplo, feita na Alemanha, representava uma fileira de soldados fardados, sentados ou ajoelhados no primeiro plano, como se fossem alunos de jardim da infância. Atrás deles, os oficiais, e ainda, dominando como professor-mor da turma, a figura do próprio *Kaiser* (o Imperador). De todas as bocas saíam balões desenhados, contendo dizeres e exclamações de fervor patriótico e invectivas contra os ingleses. E tudo se passava diante de um fundo de colunas clássicas, com guirlandas e anjinhos. Enfim, tudo era absurdo[3]. Tão absurdo, que muitas vezes a primeira reação espontânea é uma gargalhada.

O Dadaísmo criou a arte do absurdo. Mas o absurdo, o ridículo, o próprio riso, em 1916 tinham outras conotações, muito diferentes das de hoje. E, sobretudo, outras conseqüências. Não foi uma atitude de mero divertimento, nem mesmo de gozação. Mostrar o *Kaiser* e seus oficiais como sendo infantis e ridículos, em plena guerra, poderia ser considerado nada menos que um ato de alta traição. E mesmo os ataques menos pessoais, contra as convenções da cultura em geral, foram sentidos como profundamente chocantes e por vezes até subversivos. Não raro, as exposições e os espetáculos foram fechados pela polícia, mesmo nos anos de pós-guerra. Havia, portanto, certos riscos, na época, que hoje, para a arte do absurdo, não existem mais.

A "arte" do absurdo. Precisamente "arte". Cabe considerar um outro

[2] Cerca de 8 milhões e 700 mil mortos na Primeira Guerra Mundial.

[3] O próprio nome DADÁ é adotado por não ter sentido. Um dos artistas, o poeta romeno Tristan Tzara, encontrou-o ao abrir ao acaso um dicionário. Deixando cair o lápis, acertou a palavra *dada* (em francês, diminutivo infantil de cavalo).

aspecto: se o Dadaísmo tivesse abrangido tão-somente o protesto contra a guerra e contra a racionalidade desta cultura – proclamando, por sua vez, o irracional e o acaso como caminhos para se encontrar uma realidade humana mais autêntica – o fenômeno não teria ultrapassado o momento histórico que o gerou e a que se referia o protesto. De fato, enquanto movimento de protesto, as manifestações declinaram depois do fim da Primeira Guerra Mundial e por volta de 1922 tinham se esgotado[4]. Não teria, portanto, havido maiores conseqüências estilísticas. Acontece, porém, que através do protesto, ou melhor, *além do protesto,* deu-se uma verdadeira descoberta de novos mundos da linguagem. Houve uma espécie de renascimento de materiais e técnicas. A capacidade inventiva dos artistas revelou a existência de formas de expressão em todo tipo de materiais e combinações, muitas vezes materiais desprezados ou "desprezíveis" (pedacinhos de cartas rasgadas, recompostas em belíssimas composições caligráficas e tipográficas – Kurt Schwitters, que depois foi professor da BAUHAUS (ilustração nº 152), sacos de aniagem, trapos e pregos – Picasso). Os próprios conceitos do que seria uma forma de arte (forma expressiva) foram reformulados numa visão nova e produtiva. Ainda que o propósito do Dadaísmo fosse destruidor, visando abolir as normas estabelecidas e, com isso, muitos preconceitos, o fato é que, através dos objetos que criaram, os artistas desenvolveram novas possibilidades formais e todo um vocabulário novo que veio enriquecer a linguagem nos vários campos da arte. No sentido artístico, sua ação foi verdadeiramente construtiva. Só para exemplificar nas artes visuais: as técnicas de colagem e fotomontagem, assim como o *flash-back,* a recombinação de materiais e objetos, a tipografia moderna, a programação visual, o desenho industrial, a cenografia, a arquitetura moderna, além do desenho de móveis e tecidos, inúmeros objetos de nossa época, dos "achados naturais" aos chamados *ready-mades* (objetos retirados do uso comum para outras finalidades), tudo isso não existiria sem as sementes que foram lançadas nessa tempestade. Tampouco existiria uma nova sensibilidade, uma empatia nova, diante do mundo de formas de outras culturas.

Entre as obras dadaístas mostrei a capa da revista *Der DADA,* de 1918 (ilustração nº 151). Vendo-a hoje, nada mais há de "absurdo" ou estranho, nem na tipografia, que é bonita, e nem no texto, espirituoso. Nesse ínterim, tudo já foi incorporado ao nosso ser sensível e à nossa compreensão como um novo acervo de cultura. Apenas falta ocorrer o "Ano 1 da Paz Mundial", manchete da revista. Quanto ao resto, não deve haver dificuldades em se entender as primeiras frases, do artigo: "Aviso DADA. Cobre Hirsch mais fraco. Será que a Alemanha morrerá de fome? Então deve assinar (o Tratado de Paz – F.O.). Senhoritas jovens e chiques, tamanho 42, para Hermann Loeb. Se a Alemanha não assinar, então provavelmente assinará..." Não menos claro é o final, com a assinatura: "Clube Dada, departamento de liberdade de imprensa, enquanto os bons costumes o permitirem." Portanto, não apenas o conteúdo dessas formas "absurdas" tornou-se perfeitamente compreensível e familiar, como ainda permanece atual.

Desde o advento do Dadaísmo, passou-se mais de meio século. Embora o cenário artístico se tenha ampliado enormemente, com uma profusão de

[4] Os artistas do movimento dadaísta passaram a fazer parte – se já não o faziam – de grupos cubistas e expressionistas, ou vieram a formar o Surrealismo moderno. Este adotou muitos conceitos dadaístas, como, por exemplo, além da importância do irracional, o automatismo psíquico e as manifestações do inconsciente, proclamando o mundo dos sonhos como única realidade verdadeira dos homens.

movimentos estilísticos que se seguem em rápida sucessão, a arte ainda envereda, basicamente, por caminhos abertos pela visão dadaísta. Pode soar irônico lembrar aqui que estamos vivendo tempos de paz e não de guerra, tão sombrio e impregnado de profundo mal-estar e insegurança é o clima de nossa geração[5]. As contradições parecem insolúveis. Sem dúvida, a sociedade de consumo continua nos enriquecendo materialmente, com um progresso e um avanço tecnológico antes inimaginável. Mas, diante da destruição a que assistimos – ocorrendo em escala também antes inimaginável – tanto ao nível físico, destruição ecológica das bases elementares da vida, como ao nível espiritual, destruição do acervo de valores humanistas e erosão de responsabilidades – esse tipo de progresso está se tornando cada vez mais questionável; em vez de se ampliarem as condições de uma vida mais humana e mais plena para a humanidade, elas parecem se reduzir.

À primeira vista, certas coisas se apresentam até bastante positivas. Através do livre acesso a informações sobre acontecimentos atuais, e com a grande variedade de materiais e processamentos modernos que existem agora, nosso conhecimento inteligente e todo nosso ser sensível é estimulado de mil maneiras, devendo se enriquecer e desenvolver neste processo. Também no campo didático há uma participação crescente. Aumentando o número de escolas de arte e de exposições, faz-se o possível para estar em dia com os rumos da criação artística[6], além de se oferecerem oportunidades mais democráticas de ensino artístico para uma população maior.

Entretanto, no contexto da sociedade de consumo, as coisas se viciam. Basta olhar um pouco mais a fundo essa profusão de informações e novas possibilidades que mencionamos acima, para começar a duvidar da autenticidade de seus aspectos positivos. Isso porque ocorre ao mesmo tempo, com tantas oportunidades que se oferecem, um processo orientado exatamente em sentido inverso, um processo que aliena as pessoas de sua espontaneidade criativa e de seu potencial sensível, um verdadeiro *processo de dessensibilização das pessoas,* que as incapacita para o uso das oportunidades oferecidas. Num bombardeio ininterrupto através dos diversos canais de persuasão cultural e meios de comunicação – bombardeio que vai da casa à rua, à escola, ao trabalho, ao lazer, e ao qual o indivíduo está sendo exposto praticamente desde o momento em que nasce – procuram-se impor os *valores do consumismo* como únicos valores *reais,* única *meta de vida* e *única forma de realização social.* A curiosidade natural do jovem diante da vida, os anseios, as aspirações e as necessidades do adulto, tudo é sumariamente reduzido ao nível de *mercadorias,* a fim de serem considerados *realidade.* Fora da mercadoria não há realidade. O próprio homem, portador de tantas capacidades criativas e produtivas, só interessa enquanto mercadoria[7]. O resto é mero sonho, mundo utópico, romântico, enfim, irreal. Caminhos de vida? Intuição? Sensibilidade? Realização de um íntimo potencial criador? Tudo irreal. Não sendo negociáveis nem substituíveis, não farão parte das

[5] Desde o surgimento do Dadaísmo ocorreu outra guerra mundial, dessa vez com cerca de 40 milhões de mortos, além de guerras locais, consideradas "menores" – a Guerra Civil Espanhola, a Guerra da Coréia, a Guerra do Vietnan, entre outras.

[6] Seria difícil, hoje em dia, um artista não chegar a ser conhecido, isto é, repetir-se por exemplo o caso de um Van Gogh.

[7] Sendo que, ao atingir os 40 anos (uns 15, talvez, depois de ter concluído seus estudos de especialização), essa mercadoria é considerada exausta e o indivíduo é considerado socialmente improdutivo. Haja vista as possibilidades de emprego. Quer dizer, em plena maturidade, o homem é marginalizado pela sociedade.

realidades[8]. Cabe entender ainda que, dessensibilizadas e despojadas de suas faculdades criativas, as pessoas são mais facilmente condicionadas a abdicarem de critérios críticos.

É nesse panorama cultural – num clima de alienação e desestruturação da personalidade acompanhando o bem-estar e o progresso material, e ainda com o dinheiro representando o único parâmetro para se aferirem realizações espirituais – que devem ser vistas as várias tendências da arte contemporânea. Só assim tornam-se compreensíveis as contínuas ondas de protesto e, sobretudo, o caráter de agressão e violência desse protesto, chegando a formas mórbidas de autodestruição[9]. Seria impossível que os artistas e sua produção estivessem fora das pressões da sociedade de consumo, ou mesmo de suas seduções.

É preciso levar tudo isso em conta quando se analisa o que está ocorrendo em nossos dias. Penso que é importante fazer uma avaliação, hoje, como, aliás, sempre o foi, pois toda criação envolve responsabilidades diante do viver. Partimos da premissa de que existem *critérios objetivos* e de que é possível aplicá-los *objetivamente* numa visão crítica, sem se deixar levar por simpatias ou antipatias pessoais, mas também sem omitir-se, argumentando que "um dia, o futuro haverá de dizer o que valeu e o que significou tudo isso". Os critérios básicos de avaliação, os buscamos nos fundamentos da própria linguagem visual, em princípios estruturais que se originam na especificidade desta linguagem e que determinam a expressão. Foi o tema de todas as nossas aulas.

Vejamos então alguns rumos dos atuais movimentos artísticos. Mostrei outra vez obras de Kandinsky (ilustração nº 4), Hartung (ilustração nº 23), Winter (ilustração nº 26), Pollock e Kline (ilustrações nºs 90 e 91), todos dentro da linha do expressionismo abstrato. Mostrei também Mondrian (ilustrações nºs 3 e 58), comentando que houve um desdobramento formal subseqüente nos chamados movimentos "concretistas" e "neoconcretistas", difundidos particularmente na América Latina. Ao retomar essas obras, quis ilustrar o fato da *abstração* surgir como um dos grandes *temas* na pintura de *nosso século*, permitindo uma surpreendente variedade estilística nas soluções formais.

Lembrei que o processo da abstração da figura já vinha sendo elaborado há mais tempo, desde o Impressionismo. Embora a intenção original dos impressionistas fosse figurativa, e até mesmo descritiva, na observação minuciosa de um fenômeno da natureza (a luminosidade atmosférica), ainda assim, os artistas abstraíam na representação dos objetos. Retiravam da imagem todos os aspectos associativos e destacavam unicamente os aspectos sensoriais imediatos, óticos, no ato da percepção (ilustração nº 66). Com este enfoque seletivo, os artistas alteraram a própria figura

[8] Quem, porventura, já não ouviu essa argumentação, mesmo em relação a obras de arte?

[9] Há um movimento chamado "arte de mutilação" ou *body-art*, "arte do corpo". Seguindo o exemplo de Van Gogh (não o exemplo artístico, mas o de crises de depressão, em que Van Gogh cortou um pedaço da orelha para oferecer a Gauguin), os artistas se mutilam. O movimento tem até um mártir, pois um dos artistas, austríaco, tanto se automutilou que acabou morrendo. Entretanto, com todo desespero de sua ação, nunca os artistas esquecem de se documentar, fotografando de perto os talhos infligidos, o sangue que escorre, as ataduras em braços, pernas, cabeças; ampliando as fotografias, montando-as em *posters* e expondo-as. Sem dúvida, tais artistas não passam de pessoas doentes. Mas, e os diretores de museus que expõem estas e outras "criações" semelhantes? E os críticos de arte que as discutem como manifestações artísticas? É oportuno um comentário a respeito: a mutilação ou o suicídio, ou qualquer tipo de auto-agressão, podem ser formas de protesto, mas *não* são formas *artísticas*.

do objeto de tal modo que, aos olhos do público, ele se tornou irreconhecível. Por exemplo, os impressionistas se propunham reproduzir fielmente as inúmeras nuanças de cor que observavam num rosto, mas o público só via manchas coloridas, sem conseguir recompô-las na figura do rosto (ilustração nº 68).

O que hoje nos parece apenas banal como técnica, na época era de uma grande ousadia. Embora fosse outro o enfoque seletivo de Cézanne, suas obras encerram semelhante atitude abstracionista (ilustração nº 63). Mais tarde, em grau crescente, também as obras cubistas abstraíam (ilustrações nºs 34 e 35). Nenhuma dessas obras, todavia, poderia ser considerada arte abstrata, pois nenhuma delas – apesar dos elementos de abstração – parte inicialmente de uma forma não-figurativa.

A temática da abstração pertence ao século XX. A "autonomia da forma", ou seja, o conteúdo expressivo que existe numa elaboração formal, independentemente do fato das formas representarem figuras, fora proclamada por Wassily Kandinsky (ilustração nº 4) em obras criadas na Alemanha a partir de 1910. Foi seguido pouco depois, em 1913, por Kasimir Malevitch (1878-1935), do movimento Suprematismo, na Rússia, e, em 1915, por Piet Mondrian, do movimento De Stijl, na Holanda (ilustração nº 3). Surgindo quase que simultaneamente em vários países europeus[11], a temática abstrata estava, por assim dizer, no ar. Recebeu novo impulso com o Dadaísmo. Naquele momento, a ênfase expressiva fora deslocada mais para o sentido do protesto, pois, ao romper com as convenções culturais existentes – como já vimos – o Dadaísmo procurava atingir, na negação do mundo de objetos representados, uma "realidade objetiva" que seria identificada com as idéias de racionalidade da cultura.

A semente de experimentação livre que tinha sido lançada pelo Dadaísmo encontrou depois da guerra um novo solo fértil. Na BAUHAUS (oficina de construção[12]), uma academia alemã de artes que se tornou lendária em tudo, nos métodos de ensino e na qualidade artística dos professores, as novas idéias se tornaram ação. Fundada em 1919, a BAUHAUS funcionou em Weimar até 1923, e depois em Dessau, de 1925 a 1933. Foi dirigida nos primeiros anos por Walter Gropius, e nos últimos por Mies van der Rohe, ambos arquietetos de extraordinária estatura humanista. Entre seus professores, a BAUHAUS contou com artistas como Paul Klee, Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Kurt Schwitters, Oskar Schlemmer, Gerhard Marcks, Laszlo Moholy-Nagy, Josef Albers, Herbert Bayer, Johannes Itten, Marcel Breuer. Na visão da arte como uma atividade de oficina e comunidade, a Academia de Artes Criativas (título oficial da Universidade) não só inovou as modernas técnicas didáticas, pedagógicas, administrativas do ensino artístico[13], como também ampliou os métodos de pesquisa e experimentação em todos os campos artesanais-artísticos (ilustração nº 153). Hoje, decorrido meio século, seria difícil exagerar o impacto dessa Escola sobre a consciência e a

[11] É preciso lembrar que na época, antes da Primeira Guerra Mundial, ainda não existiam mostras coletivas internacionais, como as Bienais, ou mesmo revistas, filmes, televisão ou outros meios de informação artística e divulgação maior. Só havia exposições individuais em certas cidades cosmopolitas, como Paris em primeiro lugar, Munique, Berlim.

[12] Lembrando no nome – Oficina de Construção – a idéia do canteiro de obras, na Idade Média, como núcleo das atividades artísticas.

[13] Por exemplo, logo de início introduziu-se o direito de representatividade dos estudantes e professores nos Conselhos da Escola, e a co-participação em todas as decisões.

atitude artesanal dos artistas. Depois da dissolução da BAUHAUS pelo governo nazista, muitos artistas-professores emigraram para outros países europeus e principalmente para os Estados Unidos, onde fundaram escolas que se transformaram em novos centros de cultura.

Entre os artistas que, nos vários países, levam adiante a primeira grande onda de expansão da arte abstrata, destaca-se um grupo de pintores franceses, com Bazaine, Bissière, Soulages, Estève, Poliakoff, e sobretudo um artista injustamente desconhecido pelo grande público, Nicolas de Stael (1914-1955), pintor francês de origem russa que, infelizmente, se suicidou muito jovem. Sua obra, da qual mostrei algumas reproduções, é da mais alta qualidade, alcançando um nível poético e contemplativo raramente encontrado na arte abstrata (ilustração nº 154).

Um novo impulso foi dado à arte abstrata pelos expressionistas americanos, influenciados por dois artistas refugiados, Arshile Gorky (1905-1948), de origem armênia (ilustração nº 155), e o alemão Hans Hofmann (1880-1966) (ilustração nº 156), cuja técnica de manchas e pinceladas rápidas que escorrem na tela se reencontra em Pollock. O chamado movimento *"informal"* ou "tachista" (de *tache,* francês, mancha), que se formou nos EUA na década de 50 e se caracteriza por uma violência gestual muito grande, espalhou-se pelo mundo inteiro, diferenciando-se nos vários lugares de acordo com uma certa atitude tradicional dos países e, naturalmente, de acordo com a personalidade individual dos artistas. A grande busca é de tessituras novas e complexidades rítmicas.

Vejamos agora outras tendências artísticas que surgem a partir da Segunda Guerra Mundial. Temos o movimento da *arte cinética.* Com variantes elétricas, magnéticas, além de técnicas de projeção cinematografica, o movimento se originou em países altamente industrializados, como Alemanha, França[14] e Holanda – no caso, pela tecnologia, não poderia ter sido diferente – e logo encontrou seguidores no mundo inteiro. Infelizmente, o material ilustrativo de que eu dispunha na aula era limitado (catálogos, reproduções em revistas), permitindo apenas dar uma idéia aproximada daquilo que os artistas queriam realizar. Fazia falta, sobretudo, a presença de movimentos físicos num espaço de profundidade. Inspiradas nos móbiles do artista americano Alexander Calder, as obras cinéticas produzem seqüências visuais com focos de luz real ou luz refletida em materiais brilhantes, fitas de alumínio, varetas e pequenos planos que se deslocam e se refletem em superfícies polidas (por vezes irregularmente polidas para multiplicar os reflexos) (ilustração nº 157). Também encontramos a projeção luminosa de manchas coloridas, movimentando-se sobre diversas telas colocadas a certa distância umas das outras e aumentando o efeito de espaços giratórios em nossa volta. Essencialmente, são móbiles de luz (ilustração nº 158). Impulsionada por motores e discos – às vezes, verdadeiras instalações – a movimentação luminosa estabelece espaços virtuais, que passam a existir nesse momento e, ainda que orientados pelo artista, nunca se repetirão exatamente da mesma maneira e na mesma ordem, pois existem certas irregularidades, fatores ambientais externos, fora do controle artístico, que também interferem na sucessão de movimentos.

Eu tinha levado papel laminado, que estendemos no quadro-negro, e algumas tiras brilhantes. Convidei os operários a manipularem as tiras, formando ondulações ou figuras de um oito deitado, fazendo-as se refletirem no alumínio esticado. Os operários ficaram fascinados,

[14] Um dos artistas expoentes da arte cinética, Julio Le Parc, é argentino, mas reside na França.

imaginando por sua vez novas maneiras de levar adiante a experiência. Com efeito, as obras cinéticas são extremamente atraentes. Sugerem espaços em infinita movimentação. Permitem vislumbrar uma multitude de formas visuais novas que podem surgir da tecnologia moderna[15]

Outros artistas se inspiraram no fenômeno do inesperado e incontrolável na arte cinética, para criar a *arte aleatória* — arte do acaso (ilustração nº 159). Quer dizer, a partir de um determinado efeito inicial programado pelo artista, os efeitos seguintes se dariam livremente, de acordo com fatores circunstanciais do momento, interferindo e redirecionando a movimentação visual. Usavam-se fitas, ou bolas, ou espelhos, que pudessem refletir os espaços. Cabe notar, entretanto, que, ainda que refletindo os objetos e as figuras de uma maneira imprevisível — e atordoante muitas vezes — as obras não são inteiramente aleatórias pois, além do ponto de partida, os artistas delimitam os processos no espaço, suas possibilidades de repetição e o tempo de duração; apenas não programam nem antecipam os eventos individuais e a ordem concreta em que se sucedem, entre o início e o fim (ilustração nº 160).

Partindo da arte aleatória, não é difícil estabelecer-se uma ponte para os chamados *happenings* (acontecimentos). Além de formas visuais, estava-se lidando com formas de comportamento que se desenvolveriam livremente seguindo uma situação inicial programada. Na melhor tradição dadaísta, tais *happenings* — já na situação inicial inusitada e com incidentes também absurdos, como, por exemplo, galinhas que no meio do espetáculo fogem da gaiola e se misturam aos espectadores — deviam chocar o público e provocar reações inesperadas. A finalidade, como se dizia, era a de que todos se tornassem participantes e não permanecessem apenas espectadores passivos; assim cada um chegaria à plena liberdade criativa e a uma conscientização maior de si mesmo. Desenvolveram-se as mais estranhas variações. Na maioria, eram práticas discutíveis, também quanto à motivação e ao sentido artístico que possivelmente pudessem ter. Mesmo assim, daí evoluíram certos métodos aproveitados em técnicas de psicoterapia relacional.

Ainda durante a década de 50, surgiu nos Estados Unidos um movimento artístico que foi denominado *pop art* (a expressão verbal é uma contração das palavras *popular* e *popcorn* [pipoca], portanto tem sentido duplamente "popular").

Mostrei a fotografia de uma obra do artista americano Claes Oldenburg, intitulada *Floorburger*. Era um *hambúrguer* de tamanho gigante, feito de resina e colocado no chão de uma galeria de arte (ilustração nº 161). Olhando para o hambúrguer espetacular de Oldenburg, nada levaria o espectador a ver outra coisa senão, exatamente, um hambúrguer espetacular[16]. Ou seja, nada o levaria a interpretar o sentido dessas formas além de uma mensagem publicitária anunciando as delícias de mais um sensacional *super-hambúrguer*. Também, por que o espectador o entenderia de maneira diferente? É só passar pelas esquinas de Nova Iorque para encontrar letreiros oferecendo "O Príncipe dos Hambúr-

[15] Ainda que, a meu ver, para se tornar grande arte, seria preciso que as formas da tecnologia moderna — como as de qualquer outra técnica — pudessem alcançar, pela imaginação, o nível da poesia, isto é, a expressão de realidades humanas através de uma condensação poética.

[16] Estilisticamente, a arte *pop* teria as características de uma corrente *naturalista*. Apenas, temos aqui um bom exemplo para ilustrar a falta de um *nível mínimo* de deformação estilística, numa atitude seletiva que permitisse ampliar e renovar as formas de linguagem através de enfoques formais. E valorativos, naturalmente.

gueres", "O Rei dos Hambúrgueres", "O Imperador dos Hambúrgueres". A linguagem não é diferente. Mostrei ao grupo uma fotografia que encontrei numa revista americana da época (ilustração nº 162). Anúncio de um supermercado de comestíveis, anúncio sério e sem ironias ocultas, apresentava lado a lado um busto de Mozart e um suculento filé, com os dizeres: "boa música e ótima comida... a perfeita combinação para uma noite memorável"[17]. As formas de linguagem são exatamente as mesmas.

Apesar dos artistas *pop* e seus porta-vozes loquazes pretenderem que se trata de um protesto – contra alguma coisa como a "banalidade" da vida moderna – nada existe em suas formas expressivas que justifique tal pretensão. As formas de linguagem pertencem ao vocabulário e à retórica publicitária[18]. Ainda que se monumentalize essa retórica, e se a coloque entre as paredes de museus e galerias de arte, não se altera o conteúdo das mensagens e muito menos se o transforma em mensagens de protesto (ilustração nº 163). Mesmo talvez ironizando levemente, os artistas *pop* acabam mascarando o quanto essa linguagem comercial está comprometida, o quanto ela reduz, avilta e deturpa as formas de comunicação, esvaziando-as de sentido e visando antes a não-comunicação e o não-discernimento das pessoas (ilustração nº 164). Aliás, já que o dito protesto nunca passou de um pseudoprotesto, seu sensacionalismo não chocou nem ofendeu a ninguém e muito menos ao mercado[19]. Nada mais fácil, então, do que vender bem as "ousadias" artísticas. Afinal é uma ótima propaganda.

Do ponto de vista do estilo, porém, da renovação de formas expressivas que enriqueçam e ampliem o alcance de nossa visão de realidades humanas, o movimento *pop* não foi tão bem-sucedido. No fundo, não teve perguntas a fazer e assim, tampouco, respostas a dar. Na época em que surgiu, já estava superado pela própria atualidade. Complacentes, os artistas não formularam nenhuma atitude crítica e nada reformularam. Eis por que hoje, nem duas décadas depois, esse estilo parece tão morto como se nunca tivesse existido.

Outra tendência que também se esvazia pela inerente pobreza de indagações, e que em pouco tempo se comercializa, é a chamada tendência *op* (abreviação de *optical* – ótico). A temática das obras é o movimento visual, mas o movimento apenas como ilusão ótica (ilustrações nºs 165 e 166). Em composições de linhas paralelas ondulantes ou concêntricas, ou de múltiplos pequenos planos geométricos, iguais ou em ordem decrescente, reforçados muitas vezes por cores contrastantes primárias-secundárias (ilustração nº 50-B), a vista é obrigada a se deslocar continua-

[17] Hoje, então, tornou-se costume, na televisão por exemplo, usar árias da Flauta Mágica como fundo musical para vender queijos, ou a imagem de Deus criando Adão, de Michelangelo, para vender cigarros; ou outras peripécias publicitárias. O espectador talvez não se dê conta de quanto isto testemunha a pobreza de espírito das mentes "criadoras" de tais anúncios, além de, na sua falta de criatividade, também a falta de respeito diante dos mistérios da criação humana. Mas a linguagem usada sempre revela as intenções; é isso mesmo que se quer dar ao público, esta pobreza de espírito.

[18] É importante não confundir os achados publicitários com o que existe de verdadeira criação no campo da comunicação visual ou do desenho industrial. São outras abordagens, outros problemas e outras soluções.

[19] Apenas poderia chocar o desplante de se qualificar esta linguagem comercial de "popular", isto é, do povo, quando é mais do que óbvio tratar-se do palavreado (ou de imagens) com que se bombardeia o público dia e noite e, sem dúvida, se o condiciona para este tipo de linguagem – encerrando, implicitamente, critérios e aspirações.

mente entre os estímulos, oscilando sem conseguir fixar-se. "Se olhar por mais tempo, vai ficar tonto", comentou um rapaz. Tinha razão. Nas obras *op* não existem seqüências visuais interligadas no espaço, elaboradas pelo artista, que permitiriam estabelecer caminhos dos mais variados na percepção da imagem, e sim o movimento visual se resume unicamente numa excitação nervosa. É como se fosse um cartaz luminoso a acender e apagar e acender incessantemente. Assim, o espectador só deve olhar mas não precisa ver. Aperta-se um botão no sistema nervoso, dá-se um clique, os nervos funcionaram; então vamos à próxima obra – novo clique – e adiante. Não é de se admirar, portanto, que o destino final da *arte op* acabe sendo as butiques ou lojas de decoração, onde as obras talvez ofusquem pelos aspectos excitantes ou decorativos que porventura tenham[20].

Em exposições atuais, é freqüente encontrar obras cujas formas não passam da repetição de soluções anteriores. Evidentemente podem-se retomar problemas, questionamentos anteriores; todos os artistas o fizeram – ainda que, na realidade o próprio questionamento nunca seja igual ao anterior – mas o que não se pode, é simplesmente retomar uma solução. Não faz sentido pensar que, depois de 50 anos, o conteúdo seja o mesmo. Em 50 anos o contexto social se tornou outro (englobando as experiências desse meio século), afetando os significados. O protesto, hoje, por exemplo, teria que encontrar novas formas expressivas – sendo impossível, naturalmente, ignorar o que aconteceu em nosso passado histórico. Mostrei ao grupo a fotografia de uma obra exposta em 1968, na IV Dokumenta de Kassel, renomada exposição internacional de arte de vanguarda. A obra em questão era uma maleta de artesão, com a tampa aberta, contendo materiais diversos: parafusos, pincéis, seringas, estampa fotográfica, tudo jogado como que por acaso (ilustração nº 168). Comparei-a com uma obra dadaísta de Marcel Duchamp, do ano 1917, também uma maleta aberta, com materiais semelhantes, cacos e detritos (ilustração nº 167). As formas são idênticas. Mas o que em 1917 era uma verdadeira contestação, e uma eventual pesquisa, hoje não tem mais este significado.

Passei a mostrar obras de *arte minimal,* procurando explicar as intenções artísticas do melhor modo possível. É verdade que eu não tinha presentes os objetos em sua materialidade, as telas ou as tábuas ou as vigas de metal (ilustração nº 169). Mas, no fundo, não há tanto que explicar. Era só preciso ver. O problema é o de sensibilidade, para se compreender – e sentir – a essência das formas elementares, a validez e a necessidade de certas formas, de acordo com sua matéria. No engodo em que vivemos, de formas falsas, artificiais, inúteis, este despertar da sensibilidade – e o sentimento ético diante da matéria concreta – é um problema real. Apenas, tenho dúvidas se as formas produzidas pelos artistas ultrapassam um nível que se poderia chamar de didático, quer dizer, se alcançam, na plena forma significativa, também o expressivo. Em todo caso, os operários não estavam muito interessados nas obras.

Estavam ainda menos interessados na problemática da *arte ambiental.* Na maioria dos casos, as propostas artísticas determinam alguma interferência em nosso meio ambiente físico, demarcar um determinado espaço, "apropriar-se dele" (na expressão corrente), introduzir algo, alterá-lo, a fim de revelar um outro modo de encarar a realidade. O artista que mostrei tem por especialidade o empacotamento. Empacota objetos grandes, artificiais (ilustração nº 170) ou naturais, árvores, penínsulas

[20] Não excetuando, por exemplo, as obras de Vasarely.

inteiras. Até mesmo houve uma proposta de empacotar o Pão de Açúcar – só não chegou a realizar-se por falta de um patrocinador à altura das despesas, pois essas "obras" ambientais não são nada baratas. Mas, por exemplo, das propostas executadas consta a façanha de estender uma enorme cortina de plástico atravessando um vale do Gran Canyon, com pesos na bainha – e cálculos de engenharia – para resistir aos fortes ventos (não resistiu). Houve artistas que propuseram cavar uma vala no deserto de Arizona; outros contrataram coveiros para, no Central Park de Nova Iorque, abrirem uma cova e em seguida fechá-la; outro ainda pensou em despejar centenas de litros de tinta rosa no Oceano Atlântico. Cabe notar que as propostas ambientais se esgotam na sua própria realização, não tendo nenhuma finalidade ulterior.

Apresentei a *arte conceitual.* Superintelectualizada a ponto de se tornar hermética, a arte conceitual não apresenta uma "obra". Existe apenas o projeto de uma ação futura ou uma situação imaginada. Irrealizável que seja, tal projeto poderá ser documentado com longas descrições, fotografias, *slides,* diagramas. Ou então mostram-se peças e objetos que, em determinados conjuntos, devem sugerir uma situação e eventuais significados.

Eu havia levado material documentando uma "proposta" conceitual: a travessia do Túnel Novo em Copacabana. Eram fotografias identificando o acesso ao túnel, além de um mapa com linhas pontilhadas mostrando o trajeto que devia ser percorrido (uma vez por dentro e outra vez por fora do túnel), e ainda fotografias de uma pessoa entrando e depois saindo do outro lado. Quando apresentei o material, houve certa irritação por parte do grupo. Choveram as perguntas:

– Mas é só isso? Qualquer um pode fazê-lo!

– O que é que tem de interessante atravessar o Túnel Novo? É arte atravessá-lo?

– O que é, afinal, uma obra de arte? Atravessar o túnel ou fazer as fotos?

– O que pode significar a travessia? Ou esta arte não deve ter nenhum significado para os outros?

As objeções eram justificadas. Independentemente, porém, das propostas poderem ser consideradas úteis ou inúteis, caberia analisar o fato básico em si, da desnecessidade de haver uma "obra" na arte conceitual, resumindo-se ela numa *idéia,* na conceituação de realidades que poderiam vir a existir. Basta que o artista apresente *intenções* de fazer; não precisa fazer.

Isto significa o seguinte: está sendo abolido o conhecimento de formas concretas que resultam de um fazer concreto com matérias concretas [21]. Está sendo abolido também o processo de conscientização que se dá no ato de fazer e, com isto, a responsabilidade diante das formas criadas. E mais, está sendo abolida a possibilidade de se *objetivarem* conteúdos e sentimentos subjetivos mediante as formas dadas à matéria. Portanto, desaparece o poder de comunicação das formas, tudo acabando num subjetivismo vago e isento de compromissos.

Quanto às propostas? Podem resultar em obras ótimas ou péssimas – ao nível das intenções é impossível julgar qualquer coisa. Mas se porventura houver uma intenção, por parte do artista, de indagar, de questionar ou

[21] Nunca esquecendo que cada linguagem artística tem sua própria materialidade: pintura, música, dança, arquitetura, poesia, literatura etc.

contestar, a própria atitude conceitual impedirá que se manifeste a indagação, eliminando os fatores conscientizadores que resultam da experiência viva e permitindo apenas um pensamento. A substituição do agir pelo pensar não deve ser interpretada, porém, como um estado de contemplação ou de interiorização. O que se propõe é meramente a *passividade.* Não fica tão fora de contexto de nossa sociedade.

Acho oportuno fazer aqui um comentário de caráter geral a respeito da produção artística de nossos dias. Na profusão de tendências experimentais há uma grande diversidade de estilos e motivações, que se colocam por vezes até em campos opostos. Mesmo assim, é possível verificar certos aspectos significativos que têm em comum. Por um lado há, em formas geométricas severas, a busca de uma linguagem despersonalizada (muito mais do que sonharia um Mondrian), da frieza impessoal da máquina, tida como parâmetro de objetividade (ilustração nº 171). Num outro extremo, há a busca do exageradamente pessoal, do subjetivo e introspectivo, a ponto de qualquer poro na pele adquirir as dimensões de uma cratera cósmica (ilustração nº 172). Mas, no fundo, a morbidez é tão grande na excessiva afirmação quanto o é na negação do humano. Também em ambos os extremos, na acentuação do impessoal ou do pessoal, encontramos abordagens bastante afins no uso de formas e matérias artísticas. Sobressai a visão do fragmentário, do incompleto, do virtual – ao contrário de configurações concluídas. E mais, sobressai uma atitude agressiva, destruidora diante da matéria artística, de aniquilamento até (sem oferecer substituições, como no Dadaísmo), ora na busca de tessituras oriundas de um processo de decomposição física, decomposição esta, provocada pelo próprio artista – queimando a tela, retalhando, furando, despedaçando-a de mil maneiras, tanto assim que é difícil imaginar essas obras sobrevivendo, fisicamente, aos próximos vinte anos – ora na sumária negação da existência da matéria e dos compromissos com ela (na arte conceitual). Comparado com o sentido de sensualidade da matéria, da realização mesma de um prazer sensual no ato de pintar, ou no ato de ver, contemplar e compreender, que é inerente à arte até o início deste século, o sentido que as obras contemporâneas (com poucas exceções) comunicam, é de um agudo desprazer no próprio ser e sentir.

Sei bem que quando se analisa a arte contemporânea, corre-se o risco de parecer crítico do mundo. Entretanto, não há como abdicar de uma avaliação consciente quando se tem a arte e a criatividade como fontes de humanização. As manifestações artísticas aqui comentadas já se tornaram tão comuns que perderam o impacto de choque. Mas não é só a arte que está em crise, nem se trata apenas de "mais uma" fase de transição. Estamos vivendo, mesmo, é uma profunda crise de valores, uma *crise de civilização.* Não se pode deixar de encarar de frente essa realidade maior. Porque só assim, só quando somos capazes de dizer NÃO, pode o nosso SIM valer alguma coisa.

Então, vejamos que, apesar de tudo, há aspectos positivos em nossa época. Há, na multiplicidade de pesquisas, um clima de grande liberdade de criação. Decerto – e não só agora – é sempre difícil criar, encontrar *o novo,* não um efêmero novo que amanhã já esteja superado e se torne ontem, mas o novo que seja perene porque autêntico, que acrescente uma nova dimensão humana. Deixaram de existir hoje, é fácil de verificar, movimentos maiores em qualquer país do mundo. É uma pena, por ser deveras desgastante para o artista trabalhar isoladamente, sem o apoio de correntes estilísticas mais amplas que o sustentem e o estimulem na visão individual. Com todas essas dificuldades, porém, permanece o sentido da arte e a validez do trabalho artístico. Nos vários países e nos diversos campos de pesquisa há, menos notório talvez mas constante, o trabalho

sério de artistas. Sem serem filiados a grupos específicos, eles continuam indagando e criando formas de expressão. Encontramos na obra desses artistas uma reflexão válida sobre a experiência do viver, sobre problemas, aspirações, esperanças, reflexão formulada ao nível da representação plástica. Nem todos os artistas serão personalidades geniais como Picasso mas, na medida de suas possibilidades, cada um recria a linguagem visual, ampliando com isso nossa percepção e nossa consciência diante da vida.

Testemunhando o âmbito mundial em que o trabalho artístico se realiza, mostrei pinturas produzidas em dez países diferentes[22], dos seguintes artistas (aqui citados por ordem alfabética dos nomes): CORNEILLE – Bélgica (ilustração nº 173); Ivon HITCHENS – Inglaterra (ilustração nº 174); Aleksander KOBZDEJ – Polônia (ilustração nº 175); Robert MOTHERWELL – EUA (ilustração nº 176); K. R. H. SONDERBORG – Alemanha (ilustração nº 177); Kumi SUGAI – Japão (Ilustração nº 178); Antonio TAPIES – Espanha (ilustração nº 179); Emilio VEDOVA – Itália (ilustração nº 180); Maria Helena VIEIRA DA SILVA – Portugal (ilustração nº 181); Jaap WAGEMAKER – Holanda (ilustração nº 182). Também do Brasil apresentei uma pequena seleção de artistas (sem incluir o campo de gravura, que seria vasto demais, ou esculturas; aliás, deve ficar patente a intenção de exemplificar a *seriedade* e *validez* da atividade artística – outros artistas poderiam também ter sido selecionados): Alfredo VOLPI (ilustração nº 183); Abraham PALATNIK (ilustração nº 184); Tomie OHTAKE (ilustração nº 185); Ivan SERPA e Yolanda MOHALY (ilustrações nºs 186 e 187), recentemente falecidos; Iberê CAMARGO (ilustração nº 188).

Não posso afirmar que os operários gostaram dos quadros. Aceitaram mais facilmente alguns, ao passo que outros não lhes despertaram maior interesse. Penso que, além da abstração, houve certa dificuldade de se identificarem com o conteúdo geralmente dramático e aflitivo, quando não angustiante, das obras, acentuado pela aspereza de suas tessituras e pelos contrastes. Na conversa que se iniciou, comentou-se que "hoje muita gente está pintando". É verdade. Há em nossos dias uma procura crescente da arte, pois representa um dos poucos caminhos humanistas ainda abertos à realização da personalidade. Um dos operários me perguntou, em seguida, se por acaso eu teria comigo algum livro sobre o Renascimento. Ele queria comparar os quadros. Encontramos, ainda guardadas de aulas anteriores, reproduções de obras de Giorgione e Tiziano. Prendi-as no quadro-negro, ao lado dos trabalhos contemporâneos.

– Esses quadros são mais bonitos, bem calmos – disse o rapaz – será que os artistas levavam uma vida muito boa? Ou os tempos eram melhores do que os de hoje?

– Não – respondi – em si, os tempos não eram muito bons, nem os artistas devem ter levado uma vida particularmente boa. Havia muita miséria, ignorância por toda parte, catástrofes naturais incontroláveis, enchentes, secas, epidemias, pestes (ambos, Tiziano e Giorgione, morreram de peste, Giorgione com apenas 33 anos de idade), isso além das desgraças causadas pelo próprio homem – guerras e crueldades de toda espécie. Se fossem comparadas em termos de condições materiais e de sobrevivência, a época do Renascimento seria considerada muito pobre e a nossa muito rica.

[22] Os nomes aqui citados correspondem a artistas produtivos na época do curso, há uma década atrás. As obras foram apresentadas a título de exemplificação do sentido do *trabalho artístico*, não se tratando, portanto, de uma seleção "dos dez mais".

– Então não entendi – insistiu o rapaz – a senhora pode explicar melhor? Não devia ser justamente o contrário? A arte do Renascimento é que devia expressar sentimentos de miséria e desgraça, e a arte moderna devia ser feliz.

– Não é tão simples assim, nem tão direto – falei – e, de fato, nem se deveria fazer esse tipo de comparação direta. Porque ela é insuficiente. A arte sempre expressa uma realidade vivida, mas a realidade não se delimita apenas nas condições materiais, embora as abranja como um dado essencial. Seria impossível, por exemplo – não faria sentido – querer comparar duas épocas sem levar em consideração os conteúdos de vida das diversas culturas, os valores. E, do mesmo modo importante, o que nelas existe em termos de potencialidades e de realização concreta dessas mesmas potencialidades. Na época do Renascimento, a produtividade não dava para satisfazer a fome de todos, remediar a ignorância ou evitar as epidemias.

– É, talvez para a maioria não fosse mesmo possível viver melhor. Mas alguns viviam bem – continuou ele.

– Sim – respondi – uma pequena camada gozava dos privilégios da vida. Mas vamos voltar às potencialidades: olhando de um modo geral para a época, mesmo com as injustiças sociais que existiam, os homens não poderiam ter realizado muito mais do que de fato o fizeram. É isso que é diferente hoje. Teoricamente, objetivamente mesmo, somos bastante ricos – não só em produtividade material, mas em tecnologia, informações, métodos de organização – tanto assim que a humanidade como um todo poderia ter condições de uma vida mais humana e mais digna. Os indivíduos poderiam conhecer, reconhecer, em grau maior as suas próprias capacidades e cada um poderia, além de comer, ter o tempo e a disposição de se educar e realizar aquilo que tem de potencial criador dentro de si. Mas quantas pessoas podem fazê-lo? Operários ou não? Quantos conseguem viver criativamente, ou se realizar de uma forma autêntica. Mesmo trabalhando sem parar, a vida do indivíduo não se enriquece. Apenas se esgota.

– Isso é verdade... – comentou.

– Então não deixa de ser lógico – continuei – que nossa época, com todas as riquezas, se caracterize pela alienação assustadora da humanidade, enquanto que o Renascimento foi capaz de produzir o Humanismo – e não apenas como mera utopia ou como chavão propagandístico.

– Mas é assim no mundo inteiro, essa angústia? Não há outra arte? – perguntou ele.

– Infelizmente é assim – falei – nas obras da maioria dos artistas e nas mais diversas tendências estilísticas[23]. Elas refletem uma situação que é geral, o abismo entre o que poderia ser a humanidade e o que é. Vamos encontrar esse abismo até mesmo em países ricos, como, por exemplo, Estados Unidos, Alemanha, ou Suécia.

– Acho que a senhora tem razão. Mas, me desculpe, os quadros me parecem muito difíceis. Realmente acho difíceis. E ainda acho que deveria haver outra coisa também. Será que não temos direito a coisas mais bonitas?

Percebi que o "difícil" não era apenas a expressão de conflitos e angústia das obras contemporâneas. Os operários entenderam bem o porquê. Entenderam, mas não aceitaram. Não nesses termos. Penso que o

[23] É assim no mundo ocidental. No mundo socialista é diferente. Mas intervêm outros fatores na criação artística – também discutíveis.

que o rapaz queria dizer era que, mesmo diante de graves problemas, diante da miséria em que eles próprios viviam, ainda sentiam a necessidade – e o direito – de procurar uma visão de equilíbrio, um entendimento de beleza. Que isso também faz parte da vida humana, como realidade maior. Alguns trechos de diálogos que ocorreram nessa aula, mostram bem isso:

– Tudo vem junto. É casa, comida, transporte, e é a saúde dos filhos, e ainda a gente no meio. Está demais difícil. Mas se eu fosse pintor, pintaria quadros bem diferentes.

– O que pintaria?

– Nem sei descrever, mas sei que seria uma coisa linda.

– Nada de tristezas?

– Pode ser, também. Mas alguma coisa que me desse paz.

– Os homens estão se destruindo uns aos outros, não tem dúvida. E os artistas precisam falar disso, têm que protestar.

– As obras de arte falam disso – respondi.

– Não vejo como! Não estão atacando ninguém, só a seu próprio trabalho.

– Nisto também pode haver um protesto. Nem sempre o protesto tem que levar um endereço, ou uma etiqueta. Pode ser mais geral.

– Mas então basta destruir, que já seria uma arte de protesto?

– Não, não é apenas destruir. É reestruturar. Com o espírito aberto para uma coisa nova. Seria preciso que no processo de destruição se ampliassem as fronteiras da linguagem. Assim como aconteceu no Dadaísmo. Aí, as novas formas criadas poderiam ampliar ao mesmo tempo a consciência diante do fenômeno social e a própria sensibilidade das pessoas. Então, sim, seriam obras de arte.

– Esses quadros me assustam. À senhora também?

– A mim também.

– A senhora gostaria de olhar para eles por muito tempo?

– Nem sei. Para alguns deles, acho que não.

– Pelo jeito, hoje só se fazem mesmo coisas atormentadas.

– É o que muitos artistas sentem, nesses tempos que são atormentados para todos.

– Mas os artistas não passam fome.

– O artista não precisa passar fome para adquirir uma consciência social. Embora também haja artistas passando fome. Eu mesma conheço artistas que lutaram a vida toda e nunca alcançaram nem a dignidade de poder viver de seu trabalho artístico profissional. Ainda mais tendo família a sustentar.

– Então, quem sabe se não seria melhor o artista se convencer que tem que ser pobre mesmo.

– Não sei.

– Não têm artistas pobres que venceram na arte? Van Gogh, por exemplo?

– Sim, Van Gogh. Mas se venceu na arte, não venceu na vida. O sucesso veio quando já estava morto.

– E Rembrandt também ficou pobre.

– Ficou. Mas poderia ter sido esmagado pela situação de vida. Que naquelas circunstâncias ele ainda continuasse a crescer cômo ser humano é uma conquista. Era preciso ter muita coragem. Não se trata de valentia. É

a coragem humana de enfrentar cada novo dia e, não se deixando amargurar, continuar a criar.

– Mas quando o artista é pobre, ele luta e precisa ser criativo. Quando fica rico, não quer mais saber de lutar.

– Acho que as coisas não são bem assim. A pobreza e as dificuldades materiais não ajudam a ninguém. Ninguém vai ser mais criativo por causa disso. Ainda, querer colocar a pobreza como uma espécie de incentivo à criação é, no mínimo, uma idéia romântica (falsamente romântica, pois não foi verdadeira nem no Romantismo). Os artistas pobres também podem morrer de fome. Aliás, provavelmente, muitos nem chegaram a ser artistas porque eram pobres. Em todo caso, quando é preciso gastar muita energia e tempo para conseguir o que comer, isso, necessariamente, limita o trabalho artístico. Falta tempo físico para criar. Por outro lado, não é o bem-estar das pessoas que compromete sua criatividade ou sua capacidade de realização espiritual. Há outros fatores a serem considerados. Em nossa época, por exemplo, seriam os valores morais, ou, antes, imorais, de uma sociedade consumista que corrói e consome o próprio espírito humano.

– A senhora sabe – voltou a falar o operário idoso, tão crítico na primeira aula – tem muita gente por aí querendo uma saída. Além de comer.

– Tem razão, não se podem esquecer as prioridades.

– Não, agora quero falar uma outra coisa. É sobre arte. Pensei que não fosse fácil de entender. Mas é como as árvores. Elas têm raízes, e as raízes são simples. Acho importante poder criar. Eu gostaria de poder fazer mais coisas na vida.

– É verdade – concordei. – É mesmo essencial poder fazer. Refazer, criar, e sempre aprender no fazer. Em qualquer tempo. E também não se esqueça de uma coisa: *nesse fazer, cada um de nós conta.*

Encerramento

Enquanto aguardávamos a chegada da diretoria, ficamos conversando na salinha do mezanino, o grupo do curso e eu. Era um dia de trabalho normal, com as oficinas funcionando e as máquinas, como sempre, fazendo um barulho ensurdecedor. Havia, porém, certa expectativa no ar. As pessoas que passavam por perto da sala faziam sinais para nós ou vinham trocar algumas palavras. Sabiam que "hoje a aula era para todos".

Chegaram os diretores. Descemos para o andar térreo, dirigindo-nos ao grande galpão das máquinas. Eu tinha conseguido da Embaixada da Holanda um filme de curta metragem sobre a vida e obra de Van Gogh, e um dos diretores trouxera projetor e tela, providenciando a montagem numa pequena área livre, no fundo do galpão. Assim que se montou o aparelho, o diretor autorizou que se parassem as oficinas. O súbito silenciar das máquinas em plena manhã era inesperado e, ao mesmo tempo, estranhamente excitante. De todos os lados vinham os operários, aproximando-se de nosso grupo, além de estranhos que entravam pelo portão da rua, curiosos para ver o que estava acontecendo nessas parada inusitada da fábrica. Ficamos todos em pé entre as máquinas.

Anunciei que iríamos passar um filme sobre Vincent Van Gogh, artista de cuja obra falamos muitas vezes em nossas aulas. Para aqueles que o viam pela primeira vez, dei um rápido histórico de sua vida e de sua época, antes de projetarmos o curta-metragem. Durante a projeção do filme houve murmúrios e exclamações, quando se reconheciam as obras que tinham sido analisadas em nossas aulas. Comentei que, entre os filmes disponíveis, escolhera a obra de Van Gogh por ter sentido claramente durante o curso o quanto a própria figura humana do artista havia comovido o grupo.

A curta vida de Van Gogh foi trágica por várias razões. Em primeiro lugar, houve razões pessoais, problemas de personalidade, aguçados por sérias depressões que o levaram ao suicídio aos 37 anos de idade. Houve para ele dificuldades de encontrar um equilíbrio diante de necessidades afetivas internas e exigências externas. Bem que Van Gogh se dava conta desses problemas. Numa carta a seu irmão mais jovem, Theo, confidente e amigo querido (a relação entre os dois irmãos é mostrada no curta-metragem), Vincent escreveu: "Você vê que meu trabalho, eu o encontrei, mas você vê também que todo o resto que faz a vida, eu não encontrei."

Além da problemática pessoal, porém, a vida de Van Gogh foi trágica, ao revelar uma pessoa extremamente sensível, que tentou por todos os modos dar aos outros o que de melhor ele tinha a dar – sua sensibilidade e sua obra artística – que simplesmente não foram aceitas ou sequer valorizadas. Independentemente da questão de um artista não chegar a ser reconhecido por sua época, o caso de Van Gogh como que cristaliza um problema maior nosso. A grande pergunta que hoje se formula é: que sentido teriam a sensibilidade e o trabalho artístico? Van Gogh acreditava na arte como uma busca de significados de vida. Numa outra carta a Theo ele escreveu: "Quer me parecer que freqüentemente sou muito rico, não em dinheiro, mas rico porque encontrei minha razão de ser em meu trabalho, em algo a que posso me dedicar de corpo e alma, que inspira minha vida e lhe dá um sentido." Precisamente este sentido do trabalho artístico – de crescimento humano e de realização de conteúdos de vida – é menosprezado em nossa sociedade. A obra de arte é considerada apenas uma possível mercadoria. Quanto à sensibilidade das pessoas, fonte de sua afetividade e do conhecimento intuitivo, fonte mesmo da própria criação artística, nem sequer chega a ser considerada relevante. O ser sensível parece supérfluo.

À vista da cerimônia de encerramento, e também do grande número de pessoas presentes, não pretendia entrar em assuntos teóricos da arte. Achei mais oportuno falar sobre o potencial sensível latente em todos nós e mostrar que, ao contrário das valorizações correntes hoje em dia, a riqueza de cada um consiste em sua humanidade e sua inteligência sensível. É isso que torna as pessoas criativas. Terminei a breve exposição frisando que a arte é um legado dos artistas para a humanidade toda. Pertence a todos os que estão vivos. Quanto mais viessem a conhecer de arte, tanto mais esta lhes pertenceria.

Um dos operários do grupo pediu para falar. Queria expressar o quanto eles tinham gostado do curso e o quanto apreciavam terem tido a chance de conhecer e discutir coisas novas. E agradeceu-me pela amizade que lhes dei.

Emocionada, retomei a palavra. Agradecendo por minha vez aos operários, disse-lhes que, se eu lhes dera algo, eles também me deram muito. Mostraram-me, com seu interesse e sua participação, que a arte continua sendo uma necessidade para todos os seres humanos e não apenas um passatempo ou um luxo dispensável. Talvez eles nem se dessem conta do que isto poderia significar para mim, como artista. Em cada novo dia de trabalho (e independentemente de eventuais sucessos), surge a dúvida fundamental: para quê? e para quem? Portanto, receber deles esse tipo de afirmação foi algo de extremamente valioso para mim. Além do fato de eu também ter aprendido muito e de me sentir enriquecida pelo convívio com eles.

Agradeci em seguida à diretoria, por ter me dado a oportunidade desse curso, que se transformou numa verdadeira experiência para mim, emocional e intelectual, didática, artística, e sobretudo humana.

Por sua vez, Dr. Sérgio proferiu um pequeno discurso, com palavras de reconhecimento a mim e ao grupo, e expressando sua grande satisfação pelo alto nível de realização do curso. Frisando que sua empresa considerava importante essa experiência pioneira, comentou que havia planos para estendê-la no futuro.

Finalizando a cerimônia de encerramento, foi entregue um livro de arte a cada um dos participantes do curso. Tudo se tornou extremamente comovedor. Os operários foram chamados um por um, pelo nome. Em

meio a um grande silêncio atento, a chamada era como uma homenagem, destacando cada operário que se dirigia à mesinha onde estavam os livros. Os poucos passos, sob o olhar de todos, os enchia de orgulho visível. Realizaram algo que lhes dera prazer e pelo qual agora iriam receber um prêmio. Entre aplausos finais, foram cumprimentados pelos outros colegas. Vários operários vieram falar comigo, pedindo uma dedicatória no livro, ou um autógrafo... O clima de celebração e de camaradagem ficou de tal modo emocionante, que todos estávamos praticamente em lágrimas.

Fui me despedir deles. Novos agradecimentos, abraços, palavras calorosas. Quando parti, acompanhada pelos diretores, um dos operários se pôs em nosso caminho e disse:

– Eu queria cumprimentá-la mais uma vez e também fazer um pedido à diretoria.

– Sim?

– Precisamos de outro curso.

– Que curso?

– Um curso de filosofia – respondeu o operário.

ÍNDICE ANALÍTICO

- • obra ilustrada em preto e branco
- * obra ilustrada em cores
- ◆ obra ilustrada com esquema

A

Acentuação estilística – 302, 303, 310, 310 nota 3, 312, 313 nota 5, 316, 316 nota 12, 319, 320, 321, 327
Adensamento do espaço – 78, 83, 86, 87, 92, 258, 268, 290
Água-tinta (técnica de gravura) – 276, 276 nota 11
Ambivalência espacial – 81, desenhos nºs 60, 62, 67
Análises (de obras de arte) – 56, 57, 58, 77, 318
"A ponte" (movimento expressionista alemão) – • 318/319
Aproximação e afastamento de cores – 240, 241, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 254 nota 21
Arquitetura – 23 nota 5, 280, 289, 333, 341 nota 21
Arte abstrata – 40, 42, 43, 335, 336, 337
Arte abstrata expressionista – • 69, • 269/270, • 327, • 335, 336, • 337
Arte do absurdo (*nonsense*) – • 332, 332 nota 3
Arte aleatória (do acaso) – • 338
Arte ambiental – • 340/341
Arte assíria – 290
Arte bizantina – 66 nota 1, • 75/76
Arte catalã – *242
Arte chinesa – 23, • 68, • 69, • 282, 298, 315 nota 9
Arte cinética – • 337/338
Arte conceitual – 341/342
Arte concretista e neoconcretista – 72 nota 3, 335
Arte contemporânea – 18, 295, 311, • 331-346
Arte cubista – • 79, • 80, 246 nota 17, 247, 327 nota 30, 333 nota 4, • 336
Arte dadaísta – 331, • 332/333, 333 nota 4, 336, 340, 342, 345
Arte egípcia – • 74/75, 93, 285, 290, 298, • 320, • 321, 322
Arte etrusca – 23
Arte fantástica – 268, • 328, 329, *330
Arte figurativa – 42, 43, 268 nota 1
Arte grega – •◆ 291, ◆ 322, 322 nota 23, 323
Arte impressionista – 66 nota 1, 79, 96, 245, 246, *251, *313, 313 nota 6, 314, 314 nota 7, 316, 318, 325, 327 nota 30, *335, *336
Arte informal (ou tachista) – • 337
Arte japonesa – • 85/86
Arte medieval – 23, 66 nota 1, *76, • 77, *82, 93, *241/242, 316 nota 12, 323 nota 25
Arte minimal – • 340
Arte de mutilação – 335 nota 9
Arte neoclassicista – • 315 nota 11, 325 nota 26
Arte op (*optical*) – *240, • 339/340
Arte persa – •*68, *71, *241, 315 nota 9
Arte pop – 264 nota 7, • 338/339, 338 nota 16, 339 nota 19
Arte pré-histórica – 23, 294-308, (• 296, *300, • 303, *306, • 307, *308) 313, 313 nota 5
Arte de protesto – 276, 276 nota 10, 332, 333, 335, 335 nota 9, 336, 339, 340, 341, 342, 345
Arte de reciclagem – 264 nota 7
Arte renascentista (veja também Renascimento) – 66 nota 1, 83 nota 3, ◆ 85, • 89-94, 94 nota 10, •◆ 283/293, • 315/316, • 319, • 323 nota 25, • 329/330, • 343/344
Arte surrealista – 327 nota 31, • 328, 329, 333 nota 4
Atenção – 34, 55 nota 1, 238, 256

Avaliação de formas – 44, 48, 59, 59 nota 4, 60, 63, 224, 225
Avanços/recuos (no espaço visual) – 223-227, 230, 238, 243, 244, 247

B

Barroco – 41, ♦ 85, ♦♦ 93/94, 94 nota 10, 228-*252, ♦♦ 287-290, 317, 317 nota 13, 319, 323, • 323 nota 25, • 324

C

Cânones – ♦♦ 291, 314, • 315, 316, • 322
"Cavaleiro azul" (movimento expressionista alemão) – • 318/319
Centro geométrico da forma – 44-54
Centro visual-perceptivo da forma – 44-54
Claro/escuro (contraste formal) – 96, 223-227
Clima mental (da sociedade) – 79, 94, 95, 280, 295, 322, 325, 334, 335, 343,344
Clímax (da composição) – 51, 54, 226, 227, 250
Coerência, da forma expressiva – 42, 43, 57, 63, 269, 280, 282, 283, 291, 322
Complexidade – 17, 21, 22, 268 nota 3, 269, 327
Composição – 17, 22, 34-40, 42, 49, 51, 51 nota 5, 54, 65, 66, 67, 88, 227,255, 256, 267, 268, 283
Compreensão – 21, 22, 29, 56, 57, 58, 64, 281, 282
Comunicação visual – 283, 333, 339 nota 18
Concavidade/convexidade (vazios/cheios) – 82, 83, 84, 86, 88, 89, 257, 312
Condensação poética (da experiência) – 268, 268 nota 2, 286, 329, 330, 338 nota 15
Conflitos – 41, 42, 225, 226, 268, 307
Conhecimentos – 23, 27, 29, 56-60, 281, 282, 297, 341
Conscientização (mediante a forma) – 30, 61, 61 nota 6, 281, 282, 341, 342, 343, 345
Conteúdos expressivos – 20, 21, 22, 29, 30, 31, 32, 40, 41, 42, 46, 47, 55, 56, 61, 63, 66-69, 74-77, 88, 225, 226, 227, 262, 276, 294, 295, 310, 312, 322, 324, 327, 327 nota 30
Contexto colorístico – 29 nota 2, 235, 238, 240
Contexto cultural – 32, 33, 74-77, 75 nota 8, 85, 86, 282, 294, 295, 297, 305, 306, 309, 312, 316, 316 nota 12, 329, 334, 335, 341-346
Contexto espacial – 45, 65-67, 81, 310, 328, 329
Contração/expansão no espaço – 223-226, 303
Contrastes formais – 35, 88, 223-226, 238, 249, 255-266, 267-270, 277, 283, 289, 290, 316
Cor (elemento visual) (veja também relações cromáticas) – 29, 29 nota 1, 68, 81-83, 87, 88, 96, 226, 227, *♦ 234-254, 257
Cores altas/baixas – 237, 237 nota 2, 240, 249
Correntes estilísticas gerais – 294, 312-330
Criação (processos criativos) – 18, 19, 22 nota 3, 42, 55, 58, 59, 59 nota 4, 61 nota 6, 22, 271, 271 nota 7, 276, 318, 333, 342
Crianças (expressão artística) – 60, 82 nota 1, 84 nota 4
Critérios de linguagem – 18, 62-64, 262, 262 nota 5, 310, 324, 335

D

Dado sensorial – 44, 45, 51 nota 3, 236, 239, 269
Dança – 23 nota 5, 341 nota 21
Deformação (ou distorção) na arte – 61/62, 75, 309-312, 316, 317
Densidade (visual) – 47, 49, 50, 78 nota 9, 83, 86, 88, 89, 312
Desenho industrial – 280, 333, 339 nota 18
Dessensibilização das pessoas – 61 nota 6, 334, 335, 340, 346
Diagonalidade – 41, 47, 66, 78, 81-88, 84 nota 4, 93, 287, 288, 323, 323 nota 25
Diferenciação espacial – 35, 39, 50, 51, 54, 55, 73, 256-258, 269, 270, 291
Dimensões espaciais – 39, 55, 65, 66, 66 nota 1, 67, 70, 73, 81, 82, 83, 87, 88, 226, 243, 256, 257, 257 nota 1
Direções espaciais – 35-40, 66, 67, 70, 226, 227, 238, 255, 256, 290, 319
Dramaticidade, da expressão – 32, 41, 255, 257, 268, 276, 278, 288, 307, 324

E

Eixos – 38, 39, 45, 47, 73, 283-293, 293 nota 6, 314, 316, 319
Elaboração (ou desdobramento) formal – 39, 42, 53-55, 66, 67, 69, 73, 74 nota 5, 77, 81, 82, 84, 86, 87, 88, 96, 223-226, 230, 238, 250, 252, 253, 255, 256, 267, 269, 283, 327
Elementos visuais – 55, 65, 66, 68, 81, 87, 88, 96, 227, 238, 257, 267
Ênfases formais – 41-43, 249, 283, 288, 294, 295, 302, 303, 309-330 notas 3, 5 e 34
Enfoque estilístico – 300, 302, 303, 308, 309-330 notas 5, 6, 9, 30 e 34, 335, 336
Ensino – 20, 22, 23, 26, 60, 334, 335
Equilíbrio da composição – 21, 34-40, 49, 53, 54, 282, 290, 314, 316, 317, 326, 327
Escala (física) – 51 nota 3, 57, 68, 269, 270, 304, 306-308, 328, 328 nota 32
Espaço – ordenações do espaço – 30, 34, 39, 42, 46, 50, 53, 54, 56, 66, 66 nota 1, 67, 70, 73, 78, 81-84, 88, 89, 223, 226, 238, 240, 247, 255, 256, 258, 269, 283, 288, 290, 315, 316, 319, 322, 322 nota 24, 327, 327 nota 30, 330
Espaço – qualidades expressivas – 21, 46, 66, 67, 69, 82, 84-88, 92, 226, 235, 238, 238, 240, 243, 258, 269, 283, 288, 290, 304, 315, 316, 319, 322, 322 nota 24, 340
Espaço-tempo – 34, 66, 67, 69, 70-76, 92, 226, 242 nota 9, 267, 283, 290

Estático/dinâmico – 38, 40, 41, 53, 54, 66, 70, 73, 78, 81, 82, 87, 257, 284, 286, 290, 314
Estilo – 18, 19, 85, 94, 94 nota 10, 95, 231, 231 nota 7, 271, 294, 295, 300, 302, 303, 309-330 notas 30 e 34
Expressionismo (corrente estilística) – 303, 312, 313 notas 5 e 6, 316-321, 323, 324, 326, 327, 327 nota 30, 328/329
Expressionismo moderno – 277, • 318/319, 318 nota 16, • 327/328, 333 nota 4
Expressividade, das formas – 23, 23 nota 5, 31, 40, 41, 46, 47, 58, 61, 63, 67-71, 74, 74 nota 6, 75-77, 82, 87, 88, 226, 232-235, 257, 258, 262, 280, 282, 284, 294, 295, 303, 315, 318, 327, 327 nota 30, 328 nota 32, 340

F

"Fauves" (movimento expressionista francês) – 318, • 319, 319 nota 17
Figura-fundo – 35, 55, 55 nota 1, 72, 224, 238, 257, 268, 300 nota 8, 304 nota 10
Forma-conteúdo – 21, 23 nota 5, 30, 41, 43, 66, 67, 69, 74, 74 nota 6, 75-77, 226, 227, 232, 233, 258, 262, 271, 276, 288, 295, 323, 325, 326, 327 nota 30, 340, 341, 342
Forma-ordenação – 38, 45, 46, 46 nota 1, 47, 50, 53, 54, 59, 59 notas 4 e 5, 60, 63, 280-282, 295
Formas do espaço – 30, 31, 32, 39, 45, 46, 50, 53, 54, 55, 65, 66, 66 nota 1, 67, 70, 73-78, 81-89, 92, 96, 238, 240, 242 nota 9, 243, 258, 291, 293, 300, 304, 315, 316, 322 nota 24, 327, 327 nota 30, 328, 330
Função espacial dos elementos visuais – 65, 66, 70, 73, 78, 82, 84, 88, 227, 235, 238, 240, 243, 244, 247, 257
Funções dominantes e subordinadas (na composição) – 74 nota 5, 238, 240, 245, 250, 267, 268

G

Generalizar (veja também particularizar) – 302, 303, 314-316, 320, 323, 326-328
Geometria – 46, 282, 289, 292, 304 nota 11, 314-316, 327
"Gestalt" (configuração) – 21, 46 nota 1, 55 nota 1, 256, 257, 269 nota 4, 283, 291, 293

H

"Happenings" (acontecimentos) – 332, 338
Harmonia – 63, 280, 282, 291, 322
Homínidas – 281, 282, 296, 297, 297 nota 4
Horizontalidade – 46, 50, 255, 256, 257, 285
Humanismo – 32, 33, 344

I

Idade Média (veja também arte medieval) – 33, 89, 92, 93, 94 nota 10, 242, 316, 316 nota 12, 323 nota 25
Idealismo (corrente estilística) – 242 nota 9, 246, 246 nota 15, 247, 290, 291, 302, 303, 312, 313 nota 5, 314, 315, 315 nota 9, 316, 319, 323-330 notas 26 e 30
Individualismo – 32, 33, 312
Industrialização – 61 nota 6
Inquisição – 272, 273, 276, 277
Inspiração – 58, 60, 271
Intenções expressivas – 48, 79, 86, 88, 239 nota 6, 282, 283, 289, 290, 292, 294, 295, 300, 302, 310, 313, 314, 315, 316, 318, 341, 342
Interpretações – 40, 41, 42, 60-64, 268, 268 nota 1, 298, 312, 329
Intervalos espaciais – 35, 45, 66, 67, 69, 92, 93, 241, 242, 248, 249, 252, 267, 268, 283, 289
Introdução (formal) do movimento visual – 39, 51, 53, 54
Intuição – 58, 59, 59 nota 4, 60, 64, 239 nota 6, 255, 271, 295, 302 nota 10, 310, 318; intuitivo-instintivo: 59 nota 3
Inversão (espacial) – 66, 67, 223, 257, 267, 290

L

Limites (veja também Gestalt) – 38, 45, 46, 55, 238, 269, 269 nota 4, 270, 322, 322 nota 24
Linearidade – 66, 67, 68, 77, 87, 88, 238-240, 247, 257
Linha (elemento visual) – 31, 32, 34-40, 65-69, 70, 72, 72 nota 4, 81, 82, 86-88, 226, 227, 255, 256, 257, 310
Lirismo (na expressão) – 251, 255, 258, 268
Luz (elemento visual) – 81, 83, 87, 96, 223-227, 238, 238 nota 4, 243, 257, 291
Luz (fenômeno natural) – 96, 225, 247, 247 nota 18, 251, 313

M

Magia – pensamento mágico – 282, 283, 289, 302, 302 nota 9, 303, 304, 313, 320, 320 nota 18, 322 nota 24
Magnitudes – 45, 76, 84, 93, 304, 306-308
Margens – 38, 45, 46, 55, 73, 74, 82, 83, 83 nota 2, 269, 269 nota 4, 283, 322, 322 nota 24
Massificação – 22/23
Materialidade (do espaço) – 74, 77, 78 nota 9, 82, 83, 83 nota 3, 84, 89, 93, 226, 227, 312, 325, 326
Motivações, do artista – 43, 72, 227, 289, 290, 294/295, 300, 302, 303, 306-308, 310, 313, 315, 316, 320, 321
Movimento visual – 30-43, 46, 49, 51, 51 nota 5, 66, 67, 69, 70, 73, 78, 83, 85, 87, 88, 223, 226, 227, 237, 238, 240, 258, 267, 269, 283, 286, 288, 290, 316
Movimento visual lateral (na imagem) – 46, 50, 51, 53, 54, 73, 76, 226, 227
Música – 23 nota 5, 91, 291, 341 nota 21

N

Não-verbal – comunicação não-verbal – 23 nota 5, 56, 58, 59, 59 notas 4 e 5, 60, 64, 86, 239 nota 6, 262, 295, 318
Naturalismo (corrente estilística) – 303, 308, 312, 314, 315, 315 nota 11, 316, 318-321, 321 nota 22, 324-325, 325 nota 26, 328, 329, 330 nota 35, 338 nota 16
Nível mínimo de deformação estilística – 310, 310 nota 2, 316, 317, 338 nota 16

O

Objetivação (da experiência subjetiva) através da forma – 41-43, 63, 329, 341, 342
Objetividade – 303, 313, 314, 315, 335
Opções, na elaboração formal – 42, 43, 88, 255, 289, 295
Orientação espacial – 23, 38, 45, 46, 50, 51, 66, 67, 78, 84, 226, 255, 256, 290, 300, 314

P

Padrão de dimensões espaciais – 65, 66, 66 nota 1, 67, 70, 73, 87, 88, 227, 237, 240, 243, 256, 257, 257 nota 1, 258
Parâmetros formais – 84, 255, 257, 295, 309, 314, 315
Particularizar (veja também generalizar) – 302, 303, 313, 314, 316, 320
Passagens – 78, 226, 238, 241, 250, 283
Pausas – 66, 67, 69, 226, 238, 258, 283
Pedra lascada (pré-histórica) – • 281/282, 296/297
Percepção consciente – 30, 281, 282, 297, 298, 308, 343
Percepção, processos de – 30, 32, 38, 44-46, 46 nota 1, 47, 51 nota 4, 53, 55, 55 nota 1, 57, 58, 73, 78, 81-85 notas 1, 4 e 5, 236, 238, 248, 256, 257, 258, 268, 269, 269 nota 4, 311, 326
Permanência – 291, 315, 316, 317, 319
Perspectiva – 85, 92, 93, 94, 285, 288
Peso visual – 35, 39, 47, 49, 50, 54, 67
Plano pictórico – 38, 45-50, 53-55, 67, 81, 92, 310; base do plano: 47-50; alto do plano: 49-50; lados do plano: 50-51
Ponto de fuga (da perspectiva) – 92, 93, 94, • 285, • 288, 319
Posição do espectador – 84, 85, • 92, • 93, • 94, 288 nota 1, 300
Potencialidades individuais e culturais – 27, 32, 33, 58, 61, 61 nota 6, 280, 282, 324, 326, 334, 335, 341-344, 344, 345
Profundidade visual (do espaço) – 65, 66, 66 nota 1, 78, 79, 81-85, 92, 93, 226, 227, 243, 247, 312
Progresso (técnico) – 61 nota 6, 334, 335
Proporção áurea – •• 290-293, 314; progressão numérica: 292; organização espacial: • 292/293
Proporções – •• 280-293, 300, 304, 304 nota 11, 314, 315

R

Realismo (estilo) – 324, *325, 326, 327 nota 30
Realismo socialista (estilo) – 325, 326 nota 29
Realização da personalidade – 32, 33, 280, 322, 334 nota 7, 335, 341, 342, 343, 344, 346
Referências espaciais – 45, 46, 46 nota 1, 55, 227, 237, 241, 255, 256, 295, 310, 314, 315
Relação de cores complementares diretas – *• 247-251, 257
Relação de cores complementares indiretas – 243 nota 10, *• 252-254, 257, 318
Relação de cores primárias-secundárias – 29, *• 239-243, 247, 248, 253, 257, 257 nota 2, 260 nota 4
Relação de cores quentes e frias – *• 243-247, 250, 253, 257
Relações coloristicas – 29, 29 nota 2, *• 234, 235, 238-241, 247, 249, 250, 257, 310
Relações formais – 44-46, 46 nota 1, 51, 78, 92, 93, 234, 255, 256, 262, 267, 280, 283, 285, 286, 290, 291, 304, 310
Renascimento (veja também arte renascentista) – 32, 33, 41, 48, 83 nota 3, 89-94, 94 nota 10, 95, 250, 283, 288, 290, 292, 315, 317 notas 13 e 15, 319, 323 nota 25, 329, 330, 343, 344
Revolução Francesa – 272, 295, 324
Ritmos – 66, 67, 226, 230, 238, 255-258, 267-279, 283, 314, 327
Romantismo – 250, 318 nota 16, 346

S

Seletividade – 42, 43, 56, 64, 310, 311, 315, 316
Semelhanças, formais – 88, 255-266, 267, 277, 283, 314
Sensibilidade – 18, 20, 23, 26, 56, 60, 61, 61 nota 6, 64, 234, 262 nota 6, 281, 310, 324, 334, 335, 340-346, 348
Significados – 18, 20, 22, 32, 40, 41, 42, 46, 50, 59, 61-64, 65, 77, 87, 88, 92, 225-227, 235, 258, 268, 268 notas 1 e 3, 282, 283, 289, 290, 294, 295, 298, 310, 311, 312, 328, 329, 341, 342
Símbolos, simbolizar – 75 nota 8, 225, 227, 242, 282, 283, 289, 290, 297, 302, 328, 329
Simetria-assimetria – 46, 47, 53, 54, 281, 284-290, 304 nota 11, 316, 319
Sínteses – 56-60, 64, 77, 225, 241, 242, 277, 283, 291, 318, 322, 327
Sociedade de consumo – 61 nota 6, 280, 334, 334 nota 7, 335, 341, 342, 346
Subdivisões espaciais – 35-40, 45, 46, 46 nota 1, 269, 270, 281-293, 303, 304, 314, 315
Subjetividade – 30, 42, 63, 316, 316 nota 12, 341, 342
Superfícies (elemento visual) – 39, 55, 70-88, 223, 224, 226, 227, 240, 247, 256, 257

Superposições – 78, 78 nota 9, 79-83, 83 nota 1, 85, 86, 92

T

Técnica e expressão – 77, 85, 229, 231-233, 242, 276, 295, 299 nota 5, 323, 324, 333, 336, 342
Tempo – 65, 66, 67, 70-74, 76, 84, 92, 226, 242 nota 9, 267
Tensão (emocional) – 32, 41, 42, 57, 252, 254, 316-319, 322
Tensão (espacial) – 55, 57, 78 nota 9, 247, 248, 249, 251, 252, 254, 255, 258, 267-279, 283, 286, 300, 303, 313 nota 5, 314, 316, 319, 323 nota 25.
Tonalidades (relação colorística) – 227, *♦ 236-240, 238 nota 4, 243 nota 12, 247, 250, 257
Totalidades e partes (veja também Gestalt) – 46, 46 nota 1, 53, 54, 55 nota 1, 225, 258, 267, 269, 280, 283-294, 290 nota 2
Totem – 305, 305 nota 13, 306, 308, 313 nota 5
Trabalho – 20, 20 nota 1, 23, 28, 61 nota 6, 282, 299, 318, 341-346
Transformação dos elementos (na elaboração formal) – 77, 87, 88, 227, 238 nota 4, 243 nota 12
Transições – 226, 227, 238, 240, 241, 245, 250, 258

V

Valores (de vida) – 27, 30, 32, 41, 43, 59, 60, 89, 92-95, 227, 231, 231 nota 7, 294, 295, 298, 302-307, 311, 312, 316, 318, 320-322, 325, 326, 334, 335, 342, 345, 346, 348
Variações formais – 39, 73, 223, 224, 255, 256, 257, 260, 267, 283, 289, 314
Velocidade, do movimento visual – 35, 38, 66, 67, 69, 226, 238, 258, 283, 290
Verticalidade – 46, 47, 50, 76, 77, 255, 256, 257
Vibração (no espaço) – 223-227, 230, 235, 242, 243, 247
Visão de mundo – 27-29, 33, 41, 58-61, 61 nota 5, 63, 72-78, 75 nota 8, 83 nota 3, 89, 92-95, 227, 231, 231 nota 7, 271, 271 nota 7, 294, 295, 305-308, 312, 317, 318, 320, 322, 325, 326, 327, 333, 335, 342-346
Vivências (experiência) – 63, 227, 231, 231 nota 7, 242, 268, 271, 294, 295, 297, 298, 302, 303, 310, 312, 316, 328, 334
Vocabulário visual – 18, 31, 65, 88
Volume (elemento visual) – 81-95, 96, 226, 227, 250, 257, 260, 312

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- • obra ilustrada em preto e branco
- * obra ilustrada em cores
- ♦ obra ilustrada com esquema

A

Akhen-Aton, • *Perfil de Akhen-Aton* – 320/321
Alba, Duquesa de – 273
Albers, Josef, • *Bauhaus, Atividades* – 336
Alexandre Magno – • 47, 322
Antonello (da Messina), •♦ *A Crucificação* – 92/93, 285/286, 317

B

Balzac, Honoré de – 278, 278 nota 14
Bathurst, Earl – 274 nota 8
Baudelaire, Charles – 278
Bauhaus, • *Atividades* – 72 nota 2, 333, 336, 336 notas 12 e 13, 337
Bayer, Herbert, • *Bauhaus, Atividades* – 336
Bazaine, Jean – 337
Beethoven, Ludwig van – 265
Bellini, Gentile, •♦ *A procissão de São Marco* – 284, 285, 286
Bissière, Roger – 337
Bosch, Hieronimus, • *Jardim das Delícias* – 323 nota 25, 328
Botticelli, Sandro – 88, 250, 258 – •♦ *A chegada da Primavera* – 286, 287, 330
Braque, Georges, • *Sorgues* – 79, 336
Breuer, Marcel, • *Bauhaus, Atividades* – 336
Brueghel, Pieter, • *Caçadores na neve* – 53, 323 nota 25

C

Calder, Alexander – 337
Camargo, Iberê, • *Desdobramento, pintura* — 343
Carlos IV, da Espanha – 272, 273, 274
Catherina (Bolenes) – 259, 259 nota 3
Cervantes, Miguel de – 279
César, Baldaccini, • *Polegar* – 342
Cézanne, Paul – 79, 227, 245/247, 251, 314 nota 7, 326/327, 327 nota 30, 336 – **Montanha Ste. Victoire* – 245, 246, 326, 327 – **Rochedos e Árvores* – 246, 247, 326, 327, 336
Chagall, Marc – 329
Chao Yuan, • *Cena de despedida num rio* – 69, 315 nota 9
Chardin, Jean Siméon – 323, 324, 325 – • *A oração* – 324
Chirico, Giorgio de – 329
Christo, • *Pacote cúbico* – 340, 341
Copérnico, Nicolao – 94/95
Corneille, • *A grande terra* – 343
Corot, Camille – 277, 278, 325
Courbet, Gustave – 247, 277, 325, 325 nota 27, 326, 326 nota 28 – **Montanhas e Rochas* – 325
Cranach, Lucas – 18

D

Dali, Salvador, *A girafa em chamas* – 329, 329 nota 33
Dante Alighieri – 89
Daumier, Honoré – 68, 277-279 – • *Ator no palco* – 68; *Proprietários e inquilinos: "Quanto à vista, não pode haver melhor"* – 278; • *A paz* – 278; • *Gente da Justiça* – 278/279; • *Dom Quixote* – 279
David, Jacques Louis – 325, 325 nota 26
Degas, Edgar – 18
Delacroix, Charles – 278
Demartini, • *Relevo nº 4* – 338
Deri, Max, *Naturalismus, Idealismus, Expressionismus* – 309 nota 1

Duccio di Buoninsegna – 89
Duchamp, Marcel, • *Maleta* – 340
Dürer, Albrecht – 250, 317, 317 nota 13, 319 – **Madona sentada no jardim* – 250; • *Cabeça de jovem* – 319

E

Einstein, Albert – 59 nota 4
El Greco – 49, 68, 252, 263, 317, 318 – **Toledo na tempestade* – 49, 252, 317, 318; • *Cabeça de mulher* – 68
Erlanger, Barão Emil D' – 277 nota 13
Estève – 337

F

Feininger, Lyonel – 336
Fernando VII, da Espanha – 274, 276
Flavin, Dan, • *Instalação* – 342
Fouquet, Jean, • *Retrato de Carlos VII, da França* – 311
Fra Angelico, • *Anunciação* – 52
Francisco I, da França – 291
Francisco de Paula, Infante da Espanha – 275

G

• Galáxia Messier 51 – 293
Galileu Galilei – 95
Ghiselin, Brewster, *The Creative Process* – 59 nota 4
Giorgione – 91, 92, 229, 343; • *Crepúsculo com São Jorge* – 91/92
Giotto di Bondone – 89, 90, 258, 283, 284, 286; ♦• *Encontro de Joaquim e Ana no portal de ouro* – 89, 283, 284; • *A deposição* – 89/90
Godoy, Manuel de – 273/274
Goetz, K. O., • *Density* – 270/271
Gorky, Arshile, • *Agonia* – 337
Goya, Francisco de Paula José Goya y Lucientes – 63, 227, 271-279; *Los Caprichos* – 271, 273, 274; • *Capricho nº 34, Não as acorde. Talvez seja o sono a única paz dos infelizes* – 271; *Capricho nº 17, Bien tirada esta* – 273; • *Capricho nº 50, Los Chinchillas* – 273, 274; *Desastres da guerra* – 273, 275, 276; • *Desastres, nº 27, Caridade* – 275; *Desastres, nº 32, Por quê?* – 275; *Desastres, nº 44, Eu vi* – 275; • *Desastres, nº 50, Mãe infeliz* – 275; *Desastres, nº 61, Pois se são de outra linhagem* – 275; *Desastres, nº 69, Nada – Fala por si* – 275/276; *Desastres, nº 80, Ela ressuscitará?* – 276; *Desastres, nº 82, Isto é o verdadeiro* – 276; *Disparates* – 276, 276 nota 12; • *Retrato de Carlos IV* – 272/273; *Pinturas de tapeçarias* – 272; *Maja despida; Maja vestida* – 273; *Retratos de Carlos IV, Maria Luisa, Manuel de Godoy, Fernando VII, José Bonaparte, Duque de Wellington* – 274; **Os fuzilamentos de 3 de Maio de 1808* – 275; • *Pinturas negras, Bruxaria, detalhe* – 276/277; • *A leiteira de Bordéus* – 277
Gropius, Walter – 336
Gros, Antoine Jean, • *Alexandre Magno domando seu cavalo* – 47
Grünewald (Mathis Gothard-Neithard) – 317, 317 nota 13, 329; **A grande Crucificação* – 317; • *As tentações de Santo Antônio* – 329

H

Hadamard, Jacques – 59 nota 4
Hals, Frans – 228, 229, 252; **Retrato de homem* – 252
Hartung, Hans, • *Desenho* – 69
Harunobu, Suzuki, • *A bela Osen servindo chá*; • *Duas moças num quarto, amarrando o cinto do vestido* – 85/86
Haydn, Joseph – 265
Heckel, Erich, • *Cabeça de um homem* – 312
Hendrickje (Stoffels) – 230
Hitchens, Ivon, • *Verão, entardecer amarelo* – 343
Hofmann, Hans, • *Manchas vermelhas* – 337
Hölderlin, Friedrich, *Hyperion* – 322 nota 23
Hopper, Edward – 329

I

Indiana, Robert, **Love* – 249
Ingres, Jean Dominique, • *A bela Zélia* – 315 nota 11
Itten, Johannes – 336

J

Jordaens, Jacob – 228
José Bonaparte – 274

K

Kandinsky, Wassily, • *Estudo* – 40, 41, 42, 258, 327, 335, 336
Keyser, Thomas de, • *Lição de anatomia* – 229
Kirchner, Ernst Ludwig, • *Duas mulheres* – 319
Klee, Paul – 68, 71, 239, 243, 245, 258, 329, 336; • *Fachada*; • *Peixes num riacho* – 68; **O mensageiro do outono* – 71, 239, 243, 245; • *Bauhaus, atividades* – 336
Kline, Franz, • *Wanamaker Block* – 269, 270, 270 nota 5, 335
Klingender, F. D., *Goya* – 274 nota 8
Kobzdej, Aleksander, • *Os filhos de Janus* – 343
Kokoschka, Oskar, • *Rosto de mulher* – 319
Kollwitz, Käthe, • *A morte* – 47

L

Leonardo da Vinci – 32, 33, 40, 41, 42, 48, 52, 63, 72, 82, 83, 84, 88, 93, 94, 225, 227, 229, 258,

288, 291, 292, 319, 330 nota 34; • *Paisagem* – 32/33; •• *Última Ceia* – 40, 41, 42, 48, 93, 94, 288, 319; • *Virgem das rochas* – 48, 225; • *Anunciação* – 52, 82, 83, 84, 88; •• *Mona Lisa* – 42 nota 3, 229, 291, 292; • *Dois estudos para o quadro A Adoração dos Reis Magos* – 93
Loran, Erle, *Cézanne's composition* – 245, 245 nota 14
Lorenz, Konrad, *Das sogenannte Böse; Zur Naturgeschichte der Aggression* – 307, 307 nota 14
Louis, Morris, • *Pintura* – 269, 270, 270 nota 5
Ludwig, Wolfgang, • *Disco* – 339/340

M

Magritte, René – 329
Malevitch, Kasimir – 336
Manet, Edouard, • *As corridas* – 268/269
Marcks, Gerhard – 336
Maria Luisa, da Espanha – 273, 274
Masaccio, Tommaso Di Ser Giovanni – 18
Matisse, Henri, • *Odalisca* – 319
Meghert, Christian, • *Espelhos* – 338
Meissonier, Jean-Louis – 326, 326 notas 28 e 29; • *"1814"* – 326
Mestre de St. Climent de Taull, **Madona* – 242, 310 nota 3
Michelangelo Buonarroti – 57/58, 63, 278, 317 nota 15, 339 nota 17; • *A criação de Adão*; • *Detalhe de mãos* – 57/58, 339 nota 17
Mindlin, Henrique – 91 nota 8
Mir Ali, **Núpcias do Príncipe Humay com a Princesa Humaynu* – 71, 241
Miró, Juan – 329
Mohaly, Yolanda, • *Composição* – 343
Moholy-Nagy, Laszlo, • *Bauhaus, atividades* – 336
Mondrian, Piet – 40, 49, 53, 71, 72, 72 notas 1 e 3, 241 nota 8, 242, 242 nota 9, 258, 326, 327, 335, 336, 342; • *Composição, 1913* – 40, 335; **Composição, 1921* – 49, 50, 53, 71, 72, 242, 327
Monet, Claude, **Campos na primavera*; **Parlamento de Londres* – 250, 251, 313, 313 nota 6, 314, 314 notas 7 e 8; *Impression, soleil levant* – 314 nota 7
Morisot, Berthe – 314 nota 7
Morris, Robert, • *Sem título* – 340
Motherwell, Robert, • *Elegia* – 343
Mozart, Wolfgang Amadeus – 265, 339; *A flauta mágica* – 339 nota 17
Munch, Edvard, • *O grito* – 318
Murat, Joaquim, General – 275

N

Napoleão Bonaparte – 274, 326
Nautilus Pompilius Linné, • *concha marinha* – 293

O

Ohtake, Tomie, • *Pintura* – 343
Oldenburg, Claes, • *Floorburger* – 338, 339
Ostrower, Fayga, *Criatividade e Processos de Criação* – 22 nota 3

P

Palatnik, Abraham, • *Progressão* – 343
Palma Vecchio, Jacopo Nigretti – 229
Parc, Julio Le – 337 nota 14; • *Círculo em contorção;* • *Mobile de luz* – 337/338
Passiflora, • *planta* – 293
Picasso, Pablo – 79, 88, 238, 239, 253, 254 nota 21, 258, 329, 333, 336, 343; **Mendigos à beira-mar* – 88, 238/239, 253, 254 nota 1; • *O porto de Cadaqués* – 79, 336
Piero della Francesca, • *A flagelação*; • *O milagre da Cruz* – 91, 315, 316; • *Retrato de Frederico, Duque de Urbino* – 315, 316
Pissarro, Camille – 314 nota 7
Poliakoff, Sergei – 337
Pollock, Jackson – 69, 269, 270, 270 nota 5, 327, 327 nota 31, 328, 335, 337; • *Eco* – 69; • *Pintura "Um"* – 269, 270, 270 nota 5, 327, 328, 328 nota 32, 335
Portinari, Candido, • *Lavadeiras* – 61, 62, 63, 64

R

Raphael, Max, *Prehistoric Cave Paintings* – 304 nota 12
Raphael, Sanzio – 229, 319; • *Jovem na frente de janela* – 319
Rembrandt Van Rijn – 47, 63, 96, 223, 225-233, 258, 323, 324, 345; • *Moisés salvo das águas* – 47; • *Cristo curando os enfermos* – 96, 223, 225, 226, 227; *Auto-retrato jovem* – 228; *A festa de Baltazar* – 228; *A sagrada Família à noite* – 228; • *Lição de anatomia* – 228, 229, 229 nota 4; • *Ronda Noturna* – 229, 229 nota 5, 230; *A família de Titus* – 230; • *Cristo sendo enterrado* – 231; *Cristo em Emaús* – 232; **A noiva judia*; *Detalhe de mãos* – 232, 323; • *Homem com chapéu* – 232, 323; *Auto-retrato velho* – 233
Renoir, Auguste – 251, 251 nota 20, 314 nota 7; **Mulher lendo* – 251
Rewald, John, *Paul Cézanne-Correspondances* – 246 nota 16; *The History of Impressionism* – 251 nota 20
Riley, Bridget, • *Correntes* – 339/340
Rousseau, Henri (Le Douanier), **A cigana adormecida* – 330
Rubens, Peter Paul – 228, 229, 318, 323, 324; • *A grande Kermesse*; • *Paisagem com arco-íris* – 323, 324

S

Samaras, Lucas, • *Maleta* – 340
Saskia (Van Uylenbruch) – 229, 230
Schlemer, Oskar – 336
Schmidt, Joost, • *Bauhaus, atividades* – 336
Schubert, Franz – 265
Schwitters, Kurt, • *Teclado no espaço* – 333, 336
Seghers, Hercules – 228
Serpa, Ivan, • *Pintura* – 343
Sesson, • *Vento e ondas* – 267, 268
Shakespeare, William – 91
Sisley, Alfred – 314 nota 7
Sonderborg, K.R.H., • *Mais rápido que o som* – 343
Soulages, Pierre – 337
Stael, Nicolas de, • *Composição* – 337
Steen, Jan, • *A oferenda galante* – 324
Sugai, Kuni, • *A porta do diabo* – 343
Sutherland, Graham – 329

T

Tanguy, Yves – 329
Tapies, Antonio, • *O grande xis* – 343
Tintoretto, Jacopo, •♦ *Última Ceia* – 40, 41, 93-95, 287-290, 317 nota 13, 319
Titus, filho de Rembrandt – 230, 232
Tiziano Vecelli – 227, 250, 311, 312, 343; • *Retrato de um Homem* – 311, 312
Toulouse-Lautrec, Henri de – 48, 238, 242, 243, 253, 254, 254 nota 22; **Cha-U-Kao, atriz do Moulin Rouge* – 48, 242, 243; **Le Divan Japonais* – 253, 254
Tzara, Tristan – 332 nota 3

U

Uccello, Paolo, • *Batalha de San Romano* – 90, 91, 329, 330

V

Van Der Rohe, Mies – 336
Van Dijk, Anthony – 228
Van Eyck, Jan – 18
Van Gogh, Theo – 33, 347
Van Gogh, Vincent – 32-34, 53, 253, 254, 318, 334 nota 6, 335 nota 9, 345, 347, 348; • *Paisagem* – 32, 33, 318; • *Noite Estrelada* – 53, 318; **Auto-retrato* – 254, 318; **Girassóis* – 254, 318
Vasarely, Victor – 340 nota 20
Vedova, Emilio, • *Ciclo protesto nº 2* – 343
Velásquez, Diego – 18, 247
Vermeer, Jan – 63, 227, 247, 258-261, 323, 323 nota 25; **Mulher em azul lendo uma carta* – 259/260, 323 nota 25; **A lição de música* – 260/261, 323 nota 25; • *Pequena rua em Delft* – 261, 323 nota 25
Vieira da Silva, Maria Helena, • *Noite e dia* – 343
Volpi, Alfredo, • *Mastros em xadrez* – 343

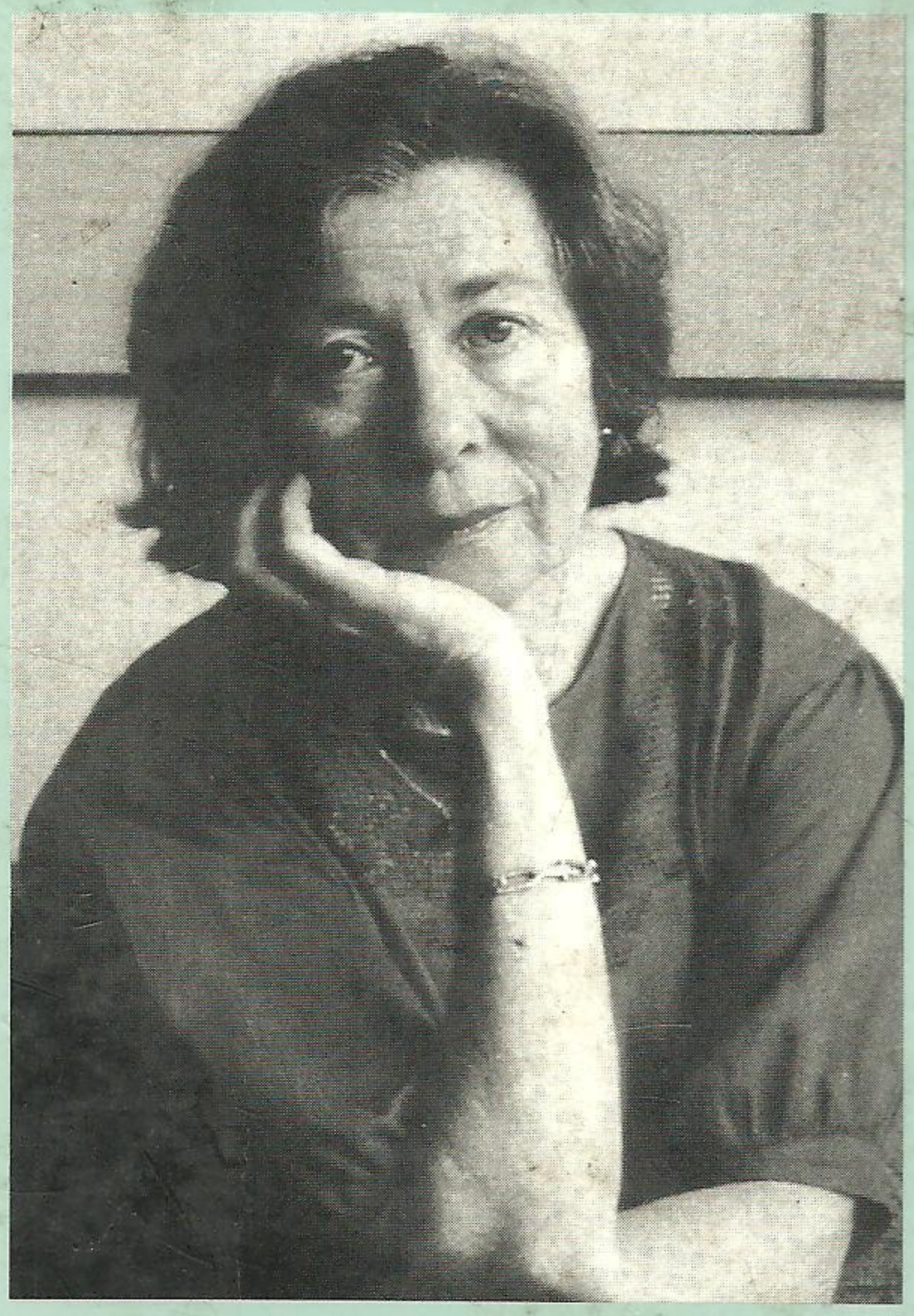
W

Wagemaker, Jaap, • *África* – 343
Warhol, Andy, • *Lata de sopa* – 339, 264 nota 7
Wellington, Duque de – 274, 274 nota 8
Wesselmann, Tom, • *Boca* – 339
Winter, Fritz, • *Desènho* – 69, 335
Wolff, Albert – 251 nota 20
Wols, • *Desenho automático* – 69

Didático, analítico, e também contemplativo, este livro representa uma contribuição original para a compreensão da arte. Procedendo em vários níveis, a autora expõe os princípios fundamentais de composição ao mesmo tempo que relata uma experiência fascinante: a de um curso teórico ministrado a operários de uma fábrica, transcrevendo diálogos e questionamentos que surgiram nas aulas. Além disto, numa visão global da arte como experiência de vida, ela examina os significados do trabalho artístico. Apresentando dados biográficos de artistas e uma análise estilística de suas obras (fartamente ilustradas aqui) – e usando como critérios objetivos os próprios princípios da linguagem visual – ela mostra como nas obras se revela claramente o crescimento da personalidade do artista, sua figura humana. Através da leitura deste livro somos levados a entender o quanto a arte amplia nossa sensibilidade e nossa consciência.

Das mais de 300 ilustrações que acompanham o texto, 118 são desenhos que exemplificam os conceitos de composição e 188 reproduções (37 em cores) de obras datando desde a Pré-História até os dias de hoje. Todas as ilustrações são acompanhadas de análises da estrutura espacial da imagem, demonstrando as correspondências que existem entre essas estruturas e o seu conteúdo expressivo.

Dedicando-se há mais de vinte anos ao ensino da arte, *Fayga Ostrower* é artista de renome internacional, tendo sido premiada com o Grande Prêmio Internacional da Bienal de Veneza e o Grande Prêmio Nacional da Bienal de São Paulo. Foi eleita Membro Honorário da Accademia dell'Arti de Disegno (fundada por Michelangelo), de Florença. Sua área de ensino compreende a teoria da arte, sobretudo os aspectos básicos da linguagem visual, a estrutura de espaço relacionada à expressividade das formas e o papel da percepção e intuição nos processos criativos. Durante quase duas décadas foi professora de cursos de composição e análise crítica no Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro, além de lecionar em numerosas universidades brasileiras e ser convidada para dar cursos e conferências no exterior. É autora de artigos sobre educação artística e do livro *Criatividade e Processos de Criação* e *Acasos e Criação Artística* (Campus).



ISBN 85-352-0110-6