

**UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES**

**TÉCNICAS DO CLARO/ESCURO NA PINTURA:
A REPRESENTAÇÃO DO CORPO HUMANO ENTRE O SÉC.
XV E O INÍCIO DO SÉC.XVII**

JOÃO MIGUEL PEREIRA CORREIA PAIS

**LISBOA
Setembro de 2003**

Investigação no âmbito da Prova de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, orientada por: **PROFESSOR CATEDRÁTICO PINTOR JOAQUIM LIMA CARVALHO.**

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES.....	6
AGRADECIMENTOS.....	8
APRESENTAÇÃO.....	10
INTRODUÇÃO.....	12

CAPÍTULO I

CONCEITOS SOBRE A LUZ/SOMBRA PARA A FEITURA DO CLARO /ESCURO NA REPRESENTAÇÃO DA FIGURA HUMANA

1. A importância dos mitos no desenvolvimento das Ideias e das Mentalidades na Civilização Ocidental Cristã.....	18
2. A nudez e o pudor.....	20
3. A luz da Criação e a luz da Redenção.....	24
4. A aproximação ao Divino.....	27
4.1 Plotino, Santo Agostinho e São Tomás de Aquino.....	28
5. Características da luz simbólica.....	30
5.1 De Cenninno Cenninni a Giotto.....	33
6. O mito da criação na Grécia Clássica.....	36
6.1 Relações entre a mitogénese judaico-cristã e grega.....	36
6.2 O Homem, o mito e o símbolo.....	38

7. A demanda de uma ordem simbólica do mundo.....	41
7.1 «Mimesis» e «Eidos» em Platão e Aristóteles.....	42
7.2 A «empíria» e a ordenação simbólica do mundo.....	44
8. A presença da sombra.....	48
8.1 O mito da criação da pintura em Plínio.....	49
8.2 O mito da alegoria da caverna.....	51

CAPÍTULO II

A REPRESENTAÇÃO DA LUZ/SOMBRA E A RESOLUÇÃO DOS EFEITOS DE CLARO/ESCURO NA PINTURA

1. O contributo da pintura de trezentos.....	55
2. A influência da cultura grega e romana no Renascimento.....	58
2.1 O tratado De Architectura de Vitruvius.....	62
3. A tratadística do século XV.....	65
3.1 Alberti e a representação baseada na observação atenta da natureza....	67
3.2 Leonardo e a representação como “imitação da natureza”.....	68
3.3 As novas técnicas pictóricas de claro/escuro.....	69
3.4 O Maneirismo e a nova mimética: a imitação dos mestres.....	77
3.5 O Barroco entre a tradição, a experimentação e o eclectismo.....	86

CAPÍTULO III

TEORIA E PRÁTICA DO CLARO/ESCURO: AS INTERACÇÕES ENTRE OS ELEMENTOS DA LINGUAGEM PICTÓRICA

1. Definição dos elementos estruturais da representação.....	93
2. A morfologia da luz e da sombra.....	96

2.1 A luz natural e as gradações tonais.....	97
2.2 A relação entre o foco de luz e o efeito de claro/escuro.....	99
2.3 A acentuação progressiva do claro/escuro; a sombra própria.....	102
2.4 A sombra projectada.....	103
2.5 Exclusão e ou adaptação da representação da sombra projectada.....	104
2.6 Os efeitos de luz/sombra sobre a superfície dos objecto.....	106
3. Os conceitos e os contributos do desenho.....	109
3.1 O desenho enquanto projecto de pintura.....	110
4. A especificidade do ver/ler artístico.....	117
5. As inter-relações entre os elementos pictóricos.....	119
5.1 As relações entre tonalidade e linha.....	122
5.2 As relações entre tonalidade e forma.....	128
5.3 As relações entre tonalidade e textura.....	131
5.4 As relações entre tonalidade e cor.....	133
5.5 As relações entre tonalidade e espaço-tempo.....	142
CONCLUSÃO.....	152
BIBLIOGRAFIA.....	156
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	164

1. **Masaccio**, Adão e Eva Expulsos do Paraíso, c. 1427, Florença, Santa Maria del Carmine, capela Brancacci. (pág. 23)
2. **Murillo**, A Origem da Pintura, c. 1660-1665. Bucareste, Museu Nacional de Arte. (pág. 52)
3. **C. Cesariano**, Homo Ad Circulum, in Vitruvius, De Architectura, Como, 1521. (pág. 64)
4. **Leonardo da Vinci**, Homme Vitruvien, cerca de 1490. Veneza. Galeria da Academia. (pág. 64)
5. **Villard de Honnecourt**, in Método de Traçado para Desenhar a Figura Humana Segundo a Arte da Geometria, c. 1240. Paris, Bibliothèque Nationale. (pág. 66)
6. **L. Cambiaso**, Grupo de Figuras, (pág. 66)
7. **A. Dürer**, Cabeças estruturadas em facetas, 1523, (pág. 66)
8. **Giotto di Bondone**, Retiro do Frade e Pastores, c. 1303-1305, Pádua, Capella degli Scrovegni all' Arena. (pág. 70)
9. **Piero della Francesca**, Madona de Senigallia, c. 1460-1475, Urbino, Galeria Nacional. (pág. 70)
10. **Andrea Mantegna**, Cristo Morto, c. 1480. Milão, Pinacoteca di Brera. (pág. 71)
11. **Leonardo da Vinci**, Baco, Paris, Museu do Louvre. (pág. 71)
12. **Miguelangelo**, A Sibila de Delfos, c. 1506-1509, Roma, Vaticano, Capela Sistina. (pág. 79)
13. **Peter Paul Rubens**, Cópia de Isaías de Miguelangelo. Paris, Museu do Louvre. (pág. 79)

14. O efeito da luz sobre os objectos. (pág. 107)
15. **Filippino Lippi**, Rapaz de pé, Rapaz sentado. Nova York, The Metropolitan Museum of Art. (pág. 111)
16. **Leonardo da Vinci**, Santa Ana, A Virgem, o Menino Jesus e São João Baptista, c. 1495, Londres, National Gallery. (pág. 113)
17. **Leonardo da Vinci**, Santa Ana, A Virgem, o Menino Jesus, São João Baptista e um Anjo (A Virgem dos Rochedos) c. 1483, Paris, Museu do Louvre. (pág. 113)
18. **Michelangelo Merisi (Caravaggio)**, São João Baptista, c. 1604-1605, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art. (pág. 124)
19. **Sandro Botticelli**, O Nascimento de Vénus, c. 1485. Florença, Galleria degli Uffizi. (pág. 126)
20. **Rosso Fiorentino**, Moisés defende as Filhas de Jethro, c. 1523. Florença, Galleria degli Uffizi. (pág.127)
21. **Rembrandt**, Filósofo em Meditação, 1632, (pág. 139)
22. **Jean-Auguste-Dominique Ingres**, Retrato da Princesa Albert de Broglie, 1853. (pág. 140)
23. **Vermeer**, O Atelier do Pintor, c. 1666, Viena, Kunsthistorisches, Museum. (pág. 145)
24. **Michelangelo Merisi (Caravaggio)**, A Deposição no Túmulo, c. 1602-1604, Roma, Museu do Vaticano. (pág. 145)
25. **Francis Picabia**, Deux nus (Deux femmes aux pavots), 1942-1943. Em Francis Picabia les Nus et la Méthode (catalogue) 17.10.1997 - 03.01.1998, musée de Grenoble. (pág. 148)
26. Fotografia, em Beauté Magazine, nº. 64, mai 1936. (pág. 148)
27. As diferenças técnicas e expressivas dos olhos. (pág. 150)
28. **Philipp Otto Runge**, A Pequena Manhã, 1808, Kunsthalle, Hamburgo. (pág. 151)

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço e manifesto reconhecimento, para com o meu coordenador e orientador, Professor Joaquim Lima Carvalho, que sempre orientou a minha actividade docente nesta Faculdade através de estímulos e aconselhamentos. A sua dedicada e profícua actividade docente constituiu, para mim, um incentivo ao meu desempenho docente e uma referência que guardo com a mais elevada estima. No que concerne ao presente trabalho, saliento todo o apoio que me prestou, na obtenção de informações científicas apropriadas.

Também não posso deixar de manifestar a minha gratidão ao Professor António Matos, docente durante vários anos lectivos da disciplina de Modelos (Escultura), que, com a sua generosa disponibilidade, me permitiu encontrar as cumplicidades possíveis, os pontos de contacto do “ver artístico” que se podem estabelecer entre o ver do escultor e o ver do pintor, numa primeira abordagem teórica complementar, que só se vai distanciando, progressivamente, na razão directa da especificação metodológica do fazer. Assim como, ao Professor Hugo Ferrão, junto do qual, numa cumplicidade entre pintores, pude colher um conjunto de aconselhamentos preciosos.

Destaco, também, as conversas e as sugestões do Professor José Carlos Pereira, que me permitiram amadurecer e melhor explicitar os conceitos sobre a influência das ideias e das mentalidades na construção mítica e simbólica do pensamento ocidental e sua consequente presença conceptual subliminar, nas obras surgidas ao longo da civilização ocidental.

Por último, deixo o meu reconhecimento a todos aqueles com quem tive a oportunidade de cruzar opiniões, colegas ou não, pois que, pela sua atitude ouvinte e, ou, inquiridora, me ajudaram a formular e a reformular muitas das ideias que fui trabalhando. Assim como ao meu sobrinho, Tiago Cardal Pais, pelo apoio informático que me facultou.

O presente trabalho tem como fundamentação principal uma abordagem da representação pictórica legada pela Itália dos séc. XV, XVI e inícios do séc. XVII e incide, principalmente, na técnica do claro/escuro na representação da figura humana e, ou, noutros exemplos, julgados necessários.

O período áureo da representação do ser humano em claro/escuro aparece aqui atribuído a estes séculos, por considerarmos que existe, neste período, uma expansão de um denominador plástico comum entre os pintores que se interessaram por uma mesma aproximação à realidade, ou até, «ficcionalaram» com base nessa mesma representação da realidade. Ao reivindicarmos este princípio, defendemos que as propostas teórico-práticas posteriores ao barroco são reapreciações e reformulações em torno dos fundamentos estéticos e plásticos anteriores, em que, por assim dizer, permanece o que de essencial está presente na diversidade de experimentações plásticas, que o renascimento, o maneirismo e o barroco levaram a efeito na pintura. Em José Fernandes Pereira ¹este período clássico desenvolve-se até ao séc. XVIII [...] *O classicismo é de facto um sistema e como tal foi pensado e praticado. Joaquim Machado de Castro, um dos artistas mais cultos de todo este período, dizia em princípios do séc. XIX que só havia dois sistemas, o grego e o bárbaro. Actualizando as designações queria o artista dizer clássico e medieval [...] Será dentro da coerência interna de cada sistema, com o seu pensamento e linguagem, que o artista produz, porque em arte nada é arbitrário, nada se cria a partir de um vazio referencial [...], e, referindo-se ao conceito em que o classicismo se fundamenta, [...] Esse conceito é a imitação. É em nome da imitação*

¹ PEREIRA, José Fernandes, *A Cultura Artística Portuguesa (Sistema Clássico)*, Lisboa, 1999, pp. 4-5

que a arte é feita e pensada, é baseada nesse princípio ordenador que a arte clássica se distingue da sua antecedente arte medieval tal como será contra esse paradigma que a arte contemporânea se irá instaurar.

Efectivamente, não há uma rotura em torno dos elementos sintáxicos da linguagem plástica que, inclusive, se vão reformulando até finais do séc XIX, mas sim, uma tentativa de reencontro com os dois grandes legados da pintura; um princípio privilegia dor de uma escola pictórica mais linear e contida, tida como mais classicista e que tem como seu iniciador Rafael, e a escola que reclama de uma representação pictórica mais liberta, que vem de Ticiano, manifestando-se ainda em Rubens.

A análise deste período da arte da pintura mereceu uma especial chamada de atenção às raízes mítico-culturais da nossa civilização, para uma melhor compreensão das influências deixadas por esse imaginário simbólico, tão presente nas ideias e nas mentalidades, como necessitado de um receituário de representação pictórica. A história da nossa civilização, dita cristã, no seu cristianismo católico, apostólico, romano, tem uma preponderância incontornável e que registámos de modo a permitir uma melhor interpretação de um percurso que antecipa o renascimento. Sem estes fundamentos teóricos, ser-nos-ia difícil alcançar o modo como se operou a reconversão de um receituário plástico em torno de uma luz vincadamente simbólica, para uma luz de reconciliação com o mundo, uma representação da realidade, que se pretendia culta, realidade banhada de luz e de sombra e cuja tradução pictórica não podia prescindir dos efeitos de claro/escuro.

Para finalizar, e feitas as abordagens em torno das teorias que influenciaram o entendimento da luz e da sombra, o que implica a sua representação em claro/escuro, achámos importante dar conhecimento da teoria e prática das aplicações técnicas deste elemento plástico.

A representação da figura humana, trajada ou nua, foi utilizada pela arte em todas as civilizações e épocas e continua a ter na arte as mais variadas referências e formas de expressão. A cultura ocidental, anterior ao Renascimento, utilizou escassamente a representação do nu por pudor e também pela influência da tradição cultural judaico-cristã. O reconhecimento da nudez implicava o mito da criação e o mito do pecado original.

O mito da criação, presente na Bíblia, é cenário para a referência à luz criadora e à luz redentora: o primeiro, processo imaculado da luz divina de Deus e da luz divina criadora; o segundo, a manifestação da luz de Deus no mundo, através da presença da luz da redenção divina na palavra e no Messias. Estes princípios apelaram a uma arte sacra, onde a representação da luz e da forma eram permitidas sob a alçada de um conjunto de normas de características simbólicas.

A este legado cristão, não pode passar despercebido o papel que os conceitos neoplatonistas exerceram na cultura cristã. Plotino estabeleceu a relação entre o mundo supra-sensível e o mundo sensível, anteriormente negado por Platão. Plotino reivindicou que o Homem, através da sensibilidade, podia aceder ao plano metafísico. Esta possibilidade permitiu a representação submetida a uma luz simbólica, representação que, mesmo quando próxima da realidade como aconteceu em Giotto, não expressava uma aproximação/imitação do mundo, mas apenas, a beleza do mundo enquanto criação divina e para ser consagrada ao divino. Todo este percurso de Plotino a São Tomás de Aquino, passando por Santo Agostinho, dá-nos a noção dos

fundamentos conceptuais que antecederam o Renascimento. A abordagem estética sobre o pensamento destes filósofos foi feita recorrendo aos seus textos

A este conjunto de referências, que são uma forma de ordenação simbólica do mundo, como faz notar Cassirer, acrescentámos uma abordagem das interrogações de Grassi em torno da definição de mito e com isso, uma vertente de aproximação à cultura grega da antiguidade. A tipologia de apreensão e representação do mundo, que definia o espírito inquiridor grego manifesta-se com nitidez na forma como os conceitos de «idea», «eidos», «techne» e «poiesis» são tratados.

Com esta abordagem, foi possível compreender como a civilização judaico-cristã abordou o mito da criação do mundo e do Homem, e separou o divino da realidade. A natureza e a sua luz foram negadas e trocadas por uma representação simbólica, e a negação da sombra, parece encerrar uma negação do mundo.

Os gregos, não só se questionaram com a origem do mundo e do Homem, como com a razão de ser dos fenómenos, que para eles eram também manifestações dos deuses, deuses com os quais tinham partilhavam virtudes e vicissitudes. A sombra era parte do mito e da realidade, e deste modo foi natural a incorporação da sombra na representação.

Nesta procura da significação e da influência dos mitos no desenvolvimento das ideias e mentalidades das civilizações, revelaram-se interessantes o mito do nascimento da pintura e o mito da alegoria da caverna.

No mito pliniano do nascimento da pintura, a pintura nasce da sombra,...No mito da alegoria da caverna Platão defende uma luz arquétipa, a luz fora da caverna é a mesma luz que envolve as coisas, tal como elas são, em toda a sua perfeição e simultaneamente, a que permite ver a "sombra", essa presença imperfeita dos arquétipos formais. A ausência de uma luz diferenciadora entre mito e realidade permitiu a representação de uma

realidade que, embora falha, era a realidade possível e passível de ser elevada a um conjunto de cânones ideais, «*Idea*», e a uma forma ideal, «*eidos*», próxima do mundo arquétipo das ideias e das formas dessa «*Idea*» emanada do seio dos Deuses, de representação desinteressante para Platão, mas, ainda assim, realizável pela capacidade do artista.

A cultura grega definiu um passado misterioso, uma presença louvada pelos seus cidadãos e um legado de grande relevância para a civilização ocidental. Mas, da sua pintura/presença nada chegou até nós que fizesse jus à fama conquistada, apenas textos apologéticos, alguma cerâmica e escultura. No entanto, o seu legado encontraria um momento histórico propício ao ressurgimento/adopção de algumas das suas premissas estéticas. Esse momento histórico, que seria denominado de Renascimento, era possuidor de todas as condições sócio-culturais para se interessar e reverter as premissas teóricas, integrando-as numa visão cristã onde homem e mundo acabavam de se reconciliar. O desafio colocado à pintura era particularmente interessante, dado que só possuía referências em textos, ao contrário, da escultura e arquitectura que possuíam legado escultórico e arquitectónico “vivo”. A adopção do tratado *Da Architectura* de Vitrúvio por Alberti, que defendia a observação atenta da natureza, e o tratado de Leonardo, que postulava a “imitação da natureza” são momentos de viragem que para permitiram um encontro entre neoplatonismo, aristotelismo e cristianismo.

Porém, como sabemos, a verosimilhança, a «*mimesis*», enquanto imitação representativa, remetia os pintores para uma representação em que a volumetria dos corpos atingisse um grau eficaz de simulacro da realidade. Para que isso fosse possível, tornou-se necessário recorrer à “modelação” dos corpos representados, de modo a registar a luz e a sombra em efeitos técnicos de claro/escuro.

A representação em torno da figura humana e do claro/escuro. manifestar-se-ia imperiosamente no encadeado histórico das «contingências logo modos de operar», conceito que lembra Ortega y Gasset, mas que pouco diz da influência sub-reptícia dum conjunto de concepções condicionadoras de um pensar e de um agir empírico e, ou, científico. Com a investigação, acabámos por encontrar um passado, que se enleia no inconsciente colectivo da nossa civilização, em geral, e do indivíduo, em particular. Passado mítico com raízes em conceitos teológicos e cosmogónicos que, de modo subtil, dominaram a nossa civilização e cuja influência incontornável e reguladora de regras sociais deixou marcas no pensar, dizer e fazer quer colectivo quer individual.

Não há dúvidas de que a civilização ocidental cristã sempre se confrontou com duas raízes culturais: a cultura judaica, negada por não ter aceite o Messias, mas, ainda assim, aproveitada nos mitos da Criação e do pecado original, presentes na Bíblia, mais precisamente no Antigo Testamento, pelo que não é descabida a denominação de ramo judaico-cristão de conhecimento; e o ramo greco-romano, cuja mitologia pagã e politeísta patente nos textos da antiguidade foi negada desde o início pelo cristianismo dominante, mas de cuja leitura e tradução a elite monástica não abdicou, dando ênfase ao legado filosófico grego, e retirando do legado romano preciosas informações, no domínios da arquitectura e da jurisprudência.

Quanto mais o trabalho avançava, mais sentido fazia enveredar por esse passado misterioso e hermenêutico, já que encontrámos nesse passado mítico, suficientes dados sobre a ordenação mítico-simbólica do mundo, que influenciaram as ideias e as mentalidades de diferentes períodos do nosso desenvolvimento civilizacional e que condicionaram as relações de rejeição e de aproximação ao mundo, condicionalismos que se nos apresentam como matéria sobejamente interessante para ser abordada.

Deste modo, estavam encontrados os dois primeiros capítulos do presente estudo: um primeiro capítulo onde se pretende demonstrar a rejeição/aversão cristã pelo mundo como uma condicionante importante de aproximação à realidade, construindo uma representação bidimensional e banhada por uma luz (?) simbólica, forma de abstracção da realidade e criação de uma representação simbólica espiritual, assim como, de uma mentalidade oposta, feita de um encontro com o mundo, de um reencontro com a sombra, o mesmo é dizer com o mundo real, um mundo onde luz e sombra modelam as formas e onde o claro/escuro na pintura "mimetiza" essa realidade, abordagem pictórica saída de uma consciência relacional com o todo fenomenológico, do ser humano consigo, do ser humano com os outros e com as coisas. Domínios de uma mente que evoluciona (À luz ou à sombra!?), do domínio da Razão.

Com esta abordagem dicotómica da luz/sombra localizámos referências às soluções plásticas formais e ao aprofundamento das técnicas e expressões pictóricas em torno da representação da figura humana e da técnica de claro/escuro. Recorreu-se a exemplos e imagens paradigmáticas, tidos como ideais, para uma melhor compreensão do texto. De um texto que se apresenta, como se se tratasse de uma abordagem histórica do claro/escuro, mas, privilegiando o entendimento pictórico e aludindo a factos históricos e estéticos de uma forma propositadamente selectiva e não aprofundada.

A intencionalidade de acentuar o pendor dos princípios estéticos e técnicos expressivos da pintura parecia arrastar-nos, lenta e empenhadamente, pelo território do saber ver e do saber como fazer, já que neste contexto teórico apenas se pode falar de um conhecimento do como fazer, sem que se possa fazer. Foi tentando perscrutar o olhar do artista e daqueles que lhe são próximos em entendimento e conhecimento plástico, que permitimos que a presente matéria de reflexão nos direccionasse o olhar para o ver/fazer artístico, de modo a que os contributos dos capítulos anteriores pudessem servir de

pontos de referência, de contributos a uma cultura pictórica que, segundo cremos, só podem reforçar os meios plásticos a que o artista recorre: os denominados elementos da linguagem plástica.

A explanação exaustiva do conjunto dos elementos da linguagem plástica foi abandonada, já que a proposta se dirigia a um estudo específico sobre o claro/escuro. Mas, por um imperativo de objectividade, achamos fundamental estabelecer a relação que o elemento plástico claro/escuro estabelece com os demais elementos plásticos na representação pictórica de um volume.

Esperamos que esta abordagem, simultaneamente estrita e plural, não se apresente como um projecto excessivamente ambicioso, mas que, a ter esse defeito, possa representar o início de uma abordagem que cremos possuir os elementos suficientemente aliciadores para posterior aprofundamento.

CONCEITOS SOBRE A LUZ/SOMBRA PARA A FEITURA DO CLARO/ESCURO NA REPRESENTAÇÃO DA FIGURA HUMANA

Não te distraias, não sejas demasiado ávido, sê o teu próprio senhor e olha a vida como um homem, como um ser humano, como um cidadão, como uma criatura mortal... As coisas não atingem a alma porque são exteriores e permanecem imóveis, mas a nossa perturbação vem somente do juízo que formamos em nós mesmos. Todas essas coisas que vês mudam imediatamente e já não serão; lembra-te constantemente de quantas mudanças já foste testemunha. O Universo – mutação; a Vida – afirmação.

Marco Aurélio

A representação do corpo acompanhou toda a história das artes plásticas, desde a descoberta das primeiras esculturas da pré-história classificadas como Vénus, embora, alguns as classifiquem, com reserva, como símbolos de fertilidade, assim como, nas posteriores representações da figura humana presentes na arte ocidental. Não é possível ver nesses legados da representação, relações de conteúdos e significações simbólicas, que animaram o espírito dos antigos artistas da Grécia e da Itália Renascentista. O corpo foi, para qualquer destes períodos, grego e renascentista, o produto final dum conceito de mundo, retirado de um conceito primeiro de «*ad initius*» de carácter cosmogónico, cujo sistema “lógico” se pretendia explicativo do início da manifestação e consequentemente, dos vários fenómenos manifestados, (também eles com: um princípio de manifestação, um período de manifestação e uma finitude) do fim

dos tempos e da razão de Ser; o incontornável. Donde Vimos? Quem Somos? Para Onde Vamos?

A abóbada celeste misteriosa, cedo criou na abóbada óssea do crânio humano um céu de efabulações, um apelo à imaginação e à especulação humana. O ser humano, confrontado com o percebido e a eventualidade de um não percebido, cedo criou um contraponto entre factos, evidências fenomenológicas objectivas e a possibilidade de leituras subliminares, subjectivas, através duma visão elaborada à sua auto-imagem e semelhança, já que a coerência decorrente entre o pensar, o dizer e o fazer não é do domínio humano comum. Foi nesta dicotomia entre o dizível e o indizível, mas, sobretudo, na procura de tornar o indizível dizível, que a mitogonia e simbologia exercitaram a especulação subjectiva, nesta sua incessante procura de objectividade e nos forneceram uma visão do que poderíamos apelidar de história das ideias e das mentalidades em diferentes épocas da história da humanidade, ou da mudança destas, através da criação de novos paradigmas pelos grandes pensadores reformistas. Deste modo se foram abrindo caminhos, tanto no domínio das ciências como na das artes, para podermos hoje, com mais conhecimentos, mas, certamente, com muitas e novas incertezas, continuar a criar/formalizar novos rumos.

A prossecução destes princípios culturais levar-nos-ia na direcção duma história das ideias e das mentalidades, exercício que se coloca fora do âmbito deste texto. No entanto, enquanto introdução a este capítulo, parece-nos pertinente o recurso a um conjunto de referências míticas e simbólicas, já que se inserem no pensamento raiz do nosso património cultural, como uma espécie de componente de memória genética colectiva incontornável. Pois não é possível negar as influências do legado teogónico e cosmogónico no misticismo ocidental, que nos chegam através da tradição judaico-cristã e da influência civilizacional da antiguidade greco-romana e são estas influências conceptuais

que, parcial ou totalmente, tomam forma, como veremos, na teoria e prática pictórica da representação da figura humana, em geral, e da dicotômica da luz/sombra, em particular.

2. A nudez e o pudor

Na origem da nossa cultura, a noção de nudez, com todas as reflexões que possam ter sido formuladas, está inserida num legado cultural em que a dicotomia corpo nu/corpo vestido se encontra como parte integrante de um fundo mítico condicionador das opções artísticas na construção de um modelo representativo. É baseado neste pressuposto, que Maurizio Bertini² salienta a importância da reflexão que o corpo nos merece através dos conteúdos míticos que marcaram a civilização ocidental e, conseqüentemente, todas as representações da figura humana, quer nua, quer vestida.

Se recorrermos à Bíblia³, Gênesis, 3, 1 - 7., podemos ter uma noção melhorada da exclusão da representação do nu integral na civilização cristã e da sua retoma com o advento do renascimento.

1 Mas a serpente era o mais astuto de todos os animais da terra, que o Senhor Deus tinha feito.

E ela disse à mulher: Porque vos mandou Deus, Que não comêsseis de toda a árvore do paraíso

2 Respondeu a mulher: Nós comemos do fruto das árvores que estão no paraíso.

3 Mas do fruto da árvore que está no meio do paraíso, Deus nos mandou que não comêssemos, nem a tocássemos, não suceda que morramos.

4 Porém a serpente disse à mulher: Bem podeis estar seguros que não morreis de morte.

5 Porque Deus sabe que em qualquer dia que vós comais desse fruto, se abrirão os vossos olhos;

² AA. VV., Maurizio Bettini, *Le Nu*, Éditions Gründ, 1999, pp.

³ *Bíblia Sagrada*, Segundo a Vulgata Latina, pelo padre Antônio Pereira de Figueiredo, Sociedade Bíblica do Brasil, Rio de Janeiro, 1955, p. 7.

*e vós sereis como uns deuses, conhecendo o bem
e o mal.*

*6 Viu pois a mulher, que a árvore era boa para comer,
e formosa aos olhos, e deleitável à vista: e tirou do
fruto dela, e comeu e deu a seu marido, que também
comeu.*

*7 No mesmo momento se lhes abriram os olhos: e tendo
conhecido que estavam nus, coseram umas folhas de
figueira, e fizeram para si umas cintas...*

Pelo transcrito, podemos concluir que as representações de Adão e Eva no paraíso, mesmo durante o Renascimento, sempre recorreram, de um modo geral, a representações pós-pecado original, onde as folhas de figueira cumpriam a função de “roupagem” pudibunda, mas, também, um imperativo duma necessidade de retórica moralista, que implicava uma directiva comportamental.

Toda esta atitude moralista e de pudicícia da “persona” cristã tem uma componente importante no mito judaico-cristão do gènesis, no conceito de pecado original que está directamente relacionado com a descoberta da nudez. Mas, a avaliar pelas representações pictóricas de Adão e Eva presentes na arte ocidental até à liberalização da representação do nu com o Renascimento, dir-se-ia que, o nu e o pudor pecaminoso perante o mesmo, se resumiam à não representação dos órgãos genitais masculinos e femininos, já que as várias representações de Adão e Eva são presenças de um homem e de uma mulher nus que tapam, de forma mais ou menos apreensiva, as zonas pudendas. Certamente a declarar que, no corpo, a única zona interdita a qualquer tipo de visualização é a zona dos órgãos genitais. Motivo por demais suficiente para negar a veracidade histórica da nudez integral a que eram sujeitos os punidos com a crucificação, apresentando um Cristo exibindo uma espécie de tanga, ou representando um purgatório e um inferno onde a postura dos representados esconde os órgãos genitais.

O reconhecimento da nudez é o reconhecimento do Bem e do Mal e, dado que a nudez é consequência do pecado e só pôde ser reconhecida por via de um

acto pecaminoso, a ocultação da nudez é, por um lado, a afirmação do Bem contra o Mal, por isso, não permitida ou representável. Por outro lado, sendo a constatação da nudez o início da saga desgraçada da humanidade, apesar de todas as restrições ao nu, serviu a nudez os intentos doutrinários e moralistas da Igreja que de postulação em postulação, a usou como imagem simbólica contra a tentação do mal e, por este motivo paradoxal se serviu dela como um símbolo/memória de queda em desgraça da humanidade perante a Divindade e, simultaneamente, como representação/advertência da necessidade de redenção e rendição da condição humana ao Divino.

São maioritárias as representações de Adão e Eva tapando os sexos (zonas simbólicas de pudor), com as mãos ou com os ramos de oliveira, com uma das coxas que, com um movimento de ancas e pernas inusitado, tenta cobrir o sexo, ou ainda, por um qualquer elemento que tapa ostensivamente a zona sexual.

Com Masaccio (1401-1428) dá-se uma rotura, visível na pintura "A expulsão de Adão e Eva do paraíso", (c. 1427), (fig. 1) podemos ver Adão cobrindo o rosto com as mãos, num gesto de envergonhamento que não permite a cobertura do sexo e que revela a atitude liberalizante na exposição da nudez integral. A atitude de Adão contrasta com a representação escolhida para Eva. Eva aparece-nos com um semblante onde se espelha o desespero e a dor. Nesta representação, é a ela que cabe o papel de maior incidência pudibunda, já que, com as mãos e os braços, tapa simultaneamente os seios e o sexo. É desta nudez impúdica que o Renascimento se abeira e parte à descoberta artística da nudez: a nudez Renascentista reclamará uma nudez pura, inocente, bela, por isso elevada ao estatuto de artística, duma presença nua vivencial num paraíso anterior ao pecado original. Fá-lo-á debaixo do mesmo sol, da mesma lua e duma relação com os demais reinos, sem que sinta a necessidade de abdicar do seu Criador e permanecer-lhe-á fiel ao atribuir ao divino a inspiração presente nas suas pinturas.



1. **MASACCIO**, Adão e Eva Expulsos do Paraíso Terrestre, c. 1427, Florença, Santa Maria del Carmine, capela Brancacci.

O céu e a terra há muito que estavam criados. O sol permanecia presente intercalando a sua presença com a lua, e assim se sucediam os dias e as noites. Os reinos (mineral, vegetal e animal) permaneciam e, neste espaço/tempo fenomenologicamente inalterado, a descendência humana de Adão e Eva encontrava, por fim, uma possibilidade de ultrapassar o trauma do pudor gerado pelo mito do pecado original. Afinal, o corpo era belo e, portanto, do domínio da arte, arte cujo dever era o da representação do belo, um belo que contemplasse a representação “mimética” da natureza de que o Homem era o exemplar principal. Importante foi ainda todo o movimento que se gerou em torno duma intelectualidade inconformista e sequiosa de conhecimento científico.

3. A luz da Criação e a luz da Redenção

Em torno do aparecimento do mundo e da humanidade no mundo, se teceram variados conceitos e, já que nos queremos referir à dicotomia Luz/Sombra, é particularmente importante retrocedermos ao mito da criação segundo o gênesis. Na primeira página dos textos bíblicos, livro dos Génesis⁴, 1, 1 – 5., podemos ler,

- 1 No princípio criou Deus o Céu e a Terra.
2 A Terra porém era vã e vazia: e as trevas
cobriam a face do abismo: e o espírito de Deus
era levado sobre as águas.
3 E disse Deus: Faça-se a luz; e foi feita a luz.
4 E viu Deus que a luz era boa; e dividiu a luz
das trevas.
5 E chamou à luz Dia e às trevas Noite; e da tarde
e da manhã se fez o dia primeiro.....

⁴ *Bíblia Sagrada*, Segundo a Vulgata Latina, pelo padre António Pereira de Figueiredo, op. cit., p. 5.

As referências à criação da luz, à presença da luz, demonstram a pré-existência do fenómeno luz em relação à criação do paraíso. Neste sentido, a luz está antes e depois do aparecimento de Adão e de Eva, em particular, e da humanidade, em geral. Por outro lado, também as trevas estão presentes antes e depois do casal primordial, mas, neste particular, é do seio das trevas que emanará o primeiro raio de luz e, principalmente, será esta luz que separará a luz das trevas, ou seja, se a luz manifestada pode ser considerada sempre a mesma, já as trevas são separadas, podendo concluir-se que, de uma única treva, se obtêm duas trevas. No entanto, se regressarmos ao Génesis⁵, 3, 23 - 24, podemos ainda anotar um facto importante, que ocorre depois do pecado original: a expulsão do paraíso.

*"23 E o Senhor Deus o lançou fora do paraíso
de delícias, para que cultivasse a terra, de que
tinha sido tomado
24 E lançou fora a Adão: e pôs diante do paraíso
de delícias um Querubim com uma espada de fogo
e versátil, para guardar o caminho da árvore da vida.*

E, deste modo, a luz una e única, igual em presença antes e depois do pecado original, não deixando de ser a mesma, passa a iluminar realidades diferentes; a luz que ilumina uma realidade metafísica, igual à luz do paraíso perdido e a luz iluminadora de uma realidade física apartada de Deus. A luz e a treva possuem cada uma o seu domínio, o seu território demarcado desde o início das suas manifestações, mas aparecerá uma nova treva e uma nova luz numa dimensão espaço-temporal situada fora do paraíso, neste mundo, simulacro do paraíso perdido.

Sabemos que estas questões duais em torno da luz, da treva e ou da luz/trevas levantaram inúmeras considerações teológicas. O que não podemos negar é que a nossa cultura de vertente judaico-cristã, considerou a existência

⁵ *Bíblia Sagrada*, Segundo a Vulgata Latina, pelo padre António Pereira de Figueiredo, op. cit., p. 8.

de uma luz e de uma treva de características metafísicas. A luz ligada ao reino divino e ao reino das trevas, existindo simultaneamente com a realidade física das nossas existências, também ela com os seus momentos de luz e de sombra, a dicotomia dia/noite.

Temos para nós como importante, considerarmos que a luz tem estes dois estados de manifestação: um domínio físico de visibilidade e um domínio mítico de invisibilidade de onde a luz de Deus só a alguns é revelada, por exemplo, em Actos dos Apóstolos⁶, 9, 3 - 8,

*"...3 E indo ele em seu caminho, foi coisa factível
que se avizinhasse a Damasco; e subitamente o cercou
ali uma luz vinda do céu
4 E caindo em terra ouviu uma voz que lhe dizia:
Saulo, Saulo, porque me persegues?
5 E ele disse: Quem és tu Senhor? E Ele lhe
respondeu: Eu sou Jesus a quem tu persegues;
dura coisa é para ti recalcitrar contra o agulhão.
6 Então, tremendo e atónito, disse: Senhor, que
queres tu que eu faça?
7 E o Senhor lhe respondeu: Levanta-te e entra
na cidade e aí se te dirá o que te convém fazer.
A este tempo, aqueles homens que o acompanhavam,
estavam espantados, ouvindo sim a voz, mas sem
ver ninguém."
8 Levantou-se pois Saulo da terra e tendo os olhos
abertos, não via nada. Eles porém levando-o pela
mão, o introduziram em Damasco..."*

A luz é revelada não para que permaneça naqueles a quem o é, mas para que se consubstancie no exemplo máximo de compaixão divina, o Verbo divino feito carne. Foi a partir da luz revelada, a Luz Crística, da presença de Deus entre os Homens, num corpo aparentemente comum, que se construiu o tronco essencialmente cristão e foi abandonada a raiz judaica.

Esta luz é pura metáfora, é símbolo de "*Caminho, Luz e Verdade...*", por esse motivo, não é o Sol, esse Deus Rá dos egípcios, é a Luz do Verbo que se fez carne e habitou entre nós, permaneceu oculta para os ímpios e revelada aos

⁶ *Bíblia Sagrada*, Segundo a Vulgata Latina, pelo padre António Pereira de Figueiredo, op. cit., p. 154.

eleitos, mas, para todos, presente através da palavra. Esta luz não podia ser representada como se fosse uma luz natural, pertencia ao domínio do mito, do sagrado e só podia ser representada como forma simbólica. Porém, essa luz/essência divina, ao tornar-se carne para habitar entre os homens, torna-se, em parte, presença no mundo e é-lhe conferida a possibilidade de representação icônica ou simbólica, a Ele, aos seres celestiais e ao seu séquito de santos. Ao invés, o judaísmo não só não aceitou este Messias redentor (se bem que esperasse por Ele), como, mergulhado no legado do seu passado histórico, nunca poderia aceitar representações de características idólatras.

4. A aproximação ao Divino

Na tradição ocidental – radicada na matriz platônica – a criação de imagens pelo pintor é aceite, ainda que situadas num primeiro nível do mundo visível; este mundo visível, denominado «horata» ou «doxasta» é o espaço por excelência do processo de *Eikasia*, isto é, da ilusão, onde se situam os *Eikones* – as imagens; na teoria anamnésica platônica, este mundo, não obstante ser inferior ao mundo noético, ou seja, o mundo superior onde se encontra a *dianoia* (entendimento) e a *noesis*, a razão intuitiva, é inexoravelmente esse mundo das sombras, em que se torna concebível toda a possibilidade de representação. A *mimesis*, equacional a partir da “alegoria da caverna”⁷, ainda que no pensamento platônico mais maturo, não possa corresponder ou sequer assemilar-se à dialética noética e dianoética, é ainda assim, o fundamento da própria possibilidade artística.

⁷ PLATÃO, *A República* (514a - 518b e 596a - 598b), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, ⁵1987, pp. 317-322 e pp. 452-457.

4.1 Plotino, Santo Agostinho e São Tomás de Aquino

O neoplatonismo tenderá a recolocar a questão a partir de duas premissas fundamentais: a primeira, matricial em Platão, (429-348 a.C.), admite a possibilidade cosmológica assente nos transcendentais subsumíveis da beleza e da bondade; a segunda, e aqui constitui-se nova aporia para a possibilidade representacional, admite [...] *que as artes não imitam simplesmente o visível, senão que remontam às mesmas causas da natureza*.⁸ (Enneadas, V, 8, 1). Ainda assim, a beleza visível nos objectos sensíveis não deixa de ser, no limite, emanção directa do Uno expandido, num primeiro momento, e continua participação analogável à beleza supra-sensível. Independentemente destas aporias conceptuais, a alegorização da beleza na luz acarreta todo um programa plotiniano para as artes em que a ideia de forma se torna absolutamente fundamental; por um lado, a impossibilidade e ausência total de cor na pintura, e nomeadamente nos ícones, é tradução directa de uma ontologia que não admite qualquer défice ontológico, isto é, a ausência de forma inviabiliza qualquer possibilidade de representação, pois tudo o que não tem forma pura e simplesmente não existe, não se colocando, sequer essa possibilidade.

Plotino (204/205 – a.C.) aceitará a premissa de Platão, de um mundo supra-sensível e perfeito, mas dele se distanciará, no que concerne ao conceito de mundo como uma manifestação «imperfeita do mundo dos sentidos». Para Plotino, o mundo dos sentidos também estava separado do mundo supra-sensível e espiritual mas a este se poderá aceder por via do pensamento. Deste modo, será reconhecida a possibilidade da presença de uma beleza sensorial que, por via do pensamento, reflectirá a ideia de beleza do supra-sensível. Aliás, o resgate que Léon Battista Alberti (1406-1470) e Leonardo (1452- 1519) farão,

⁸ PLOTIN, Ennéades, (V, 8, 1), Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1931, p. 136.

«[...] les arts n'imitent pas directement les objets visibles, mais remontent aux raisons d'où est issu l'objet naturel [...]»

no Renascimento, da pintura e das artes face ao estatuto servil que envergaram na Idade Média, seguirá justamente esta via intelectual. Deste modo, podemos constatar que: à ideia platónica, de que apenas podemos aceder à beleza pela Razão, aduzirá Plotino um acesso à beleza por via agora dos sentidos, por outro lado, Plotino aproximará essa dualidade de mundos, em que a relação tricotómica: ideia/arquétipo; sombra/luz e sensibilidade/ inteligibilidade proposta diferencialmente pelos dois autores assimila no mestre de Alexandria a via dos sentidos; isto é, Plotino defende que o mundo supra-sensível também se pode revelar no mundo sensorial.

Com Plotino surge, conseqüentemente, um conceito de beleza que contempla uma materialização das formas e das cores, patente nas suas recomendações aos pintores, em que reconhece uma necessidade da presença do modelo a representar; da maior ou menor proximidade retiniana, depende a representação formal dos objectos bem como o seu colorido: *As cores não diminuem de intensidade, diluem-se, ao mesmo tempo que [diminui] a volumetria [dos objectos]. Mas há nas cores e nas formas um carácter comum, é o enfraquecimento que, no caso das cores, é uma diluição, e no caso das volumetrias, diminuição; e a volumetria diminui na proporção da diluição da cor.*⁹

Na sequência da inculturação pelo cristianismo do pensamento da Escola de Alexandria, Santo Agostinho (354-430) necessariamente reconhece uma dualidade do *pulchrum*, isto é, a beleza dos objectos tem uma correspondência numa beleza supra-sensível.¹⁰ Porém, o Hiponense não deixa de equacionar a questão do colorido no conceito de *claritas*, enquanto critério do belo, juntamente com a unidade e a conveniência das partes.¹¹ Assim sendo, a «a

⁹ PLOTIN, Ennéades, (II, 8, 1), Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1931, p. 101.

«... – Alors les couleurs ne se rapetissent pas, elles s'effacent, tandis que les grandeurs se rapetissent. – Mais il y a dans les couleurs et les formes un caractère commun, c'est l'amoindrissement qui, pour les couleurs, est effacement, et, pour les grandeurs, diminution ; et la grandeur diminue en proportion de l'effacement de la couleur»

¹⁰ SANTO AGOSTINHO, *Confissões de Santo Agostinho*, (X, 34), Livraria Apostolado da Imprensa, Braga, ¹²1990, pp. 274 – 277.

¹¹ *Ibidem*, (IV, 13), op.cit., p. 101.

amenidade das cores, ainda que seja tradução da «suma Beleza» converte-se num filosofema central de uma estética agostiniana. Deste modo, se encontra este autor dentro da tradição medieval da estética da luz em que o resplendor da cor é elemento fundamental de uma ontologia metafísica do sensível.

Neste contexto se insere igualmente São Tomás de Aquino (1255-1274) que, partindo de Agostinho e dentro de um programa transcendental, atribui igualmente à nitidez de cor um dos critérios fundamentais da beleza.¹²

5. Características da luz simbólica

Foi na sequência de uma concepção teológica da beleza que resultou todo um programa em que surgiram novas soluções pictóricas da representação simbólica da luz; a oriente, uma tradição icónica sedimentar-se-á ao longo dos tempos; a ocidente, toda uma iconografia em que o colorido assume uma maior complexidade. Ao nível de um programa formal, podemos encontrar várias soluções que traduzem essa concepção simbólica da luz:

- uma auréola de luz resplandecente de forma triangular e representando a emanação divina da Trindade ou de Deus, Pai;
- auréolas circulares de luz colocadas em redor da cabeça de Cristo, da Virgem, dos anjos e dos santos;
- halos com inscrição cruciformes de utilização exclusiva em redor da cabeça de Cristo;
- auréolas em redor das cabeças dos papas, ou de imperadores;

¹²S. T. de AQUINO, Suma de Teologia, (I, q. 39, a 8), Edição dirigida pelos regentes de estudos das províncias dominicanas em Espanha, BAC, Madrid, ³1997, vol. I, p. 389. «[...] para a beleza é requerido o seguinte: Primeiro, integridade ou perfeição, pois tudo o que é inacabado, por ser inacabado é feio. Também é requerida a devida proporção ou harmonia. Por último, é necessária a claridade, visto que tudo o que tem nitidez de cor seja chamado belo.»

- recurso a fundos de cor dourada que manifestam a presença da luz divina,¹³

Apartada da realidade perceptível e de seus fenómenos, a civilização ocidental desenvolve uma pintura denominada românica e gótica sem preocupações naturalistas. Uma luz simbólica é, como o nome indica, uma luz que revela os domínios do espírito ou que eleva o mundo material à presença de Deus. Esta luz não é a luz do mundo de Deus, mas a luz de Deus no mundo, luz essa que dá a ver Deus e encaminha os devotos para Deus.

A arte românica era fundamentalmente uma arte sacra. O seu forte pendor religioso bania do território artístico o acto de contemplação estético. As imagens existiam como uma forma de representação do divino, mais como um acto de culto e de oferenda a Deus.

O carácter simbólico desta arte está patente em todos os elementos utilizados numa tentativa de representação do mundo do sobrenatural e a humanidade, quando é representada, aparece como um penitente carregando as suas culpas de pecado universal, tendo como única salvação o refúgio na luz da palavra sagrada.

A pintura românica tinha a finalidade de incitar as populações à oração e à prática de actos piedosos, através de representações que se pretendiam imagens/presenças do reino de Deus, e da sua palavra sagrada. Palavra de salvação agora transposta para pinturas e esculturas que funcionavam como catecismos ilustrados, tendo como alvo um povo inculto, sem acesso aos textos redentores. Estas representações utilizaram uma linguagem plástica que não encontra necessidade de se apresentar/representar de forma naturalista,

¹³ Para uma informação mais detalhada consultar:

JAMES HALL / CLARK, KENNETH CLARK, *Hall's, Dictionary of Subject and Symbols in Art; introduction by Kenneth Clark*, edition John Murray, London, 1992, p. 144.

porque, como já vimos, não se tratava de representar a luz do mundo, mas a luz de Deus no mundo.

A eliminação de todos os elementos plásticos próprios de uma representação naturalista (o espaço e a ideia de profundidade; a sugestão de volume com o contraste de luz/sombra e o tempo e a ideia de movimento), são por si só prova de que a arte românica criava as suas representações envoltas num simbolismo didático e duma presença do Divino de tal modo esplendorosa, que estas representações funcionavam como um contraponto entre um espaço plástico virtual e simbólico e um espaço real mundano, portanto, sujeito a todas as vicissitudes.

Ao contrário do românico, o Gótico possui fundamentações estéticas próprias. A tradução de textos de Aristóteles (383-322 a.C), principalmente da sua Poética, vai permitir à representação gótica libertar-se da sua sujeição ao domínio do transcendental e que, sem a perda de religiosidade cristã, se dê uma aproximação a uma representação mais elevada de uma estética mais estilizada e trespçada de luz. A arte passará a representar a realidade de forma empírica, já que se torna possível conciliar a redenção, sem sentimentos de repulsa e de ostracização da realidade. A arte românica, que negava à aproximação natureza, porque imperfeita e perniciosa, e favorecia a aproximação da humanidade com o divino, é substituída pela aceitação da natureza. Uma natureza sujeita a um processo de idealização, porque não se tratava de enaltecer o mundo e suas "coisas", através de um processo de imitação/cópia do natural, mas de um acto de recriação e de embelezamento da natureza destinado a enaltecer a Deus através do enaltecimento da Sua obra.

O gótico fará uma progressiva passagem duma representação bidimensional, onde predomina o elemento plástico linha e a utilização de cores planas puras e contrastadas, para uma representação onde a volumetria vai lentamente emergindo e as cores são substituídas por tonalidades que

seguem subtilmente “modelando” as formas das figuras, que se insinuam agora volumétricas.

5.1 De Cenninno Cenninni a Giotto

Nos finais do séc. XIII e inícios do XIV, com Giotto (1266/7-1337), começa a surgir a necessidade de abandonar as delimitações do desenho enquanto valor plástico formal bidimensional e passa-se a assistir à consubstanciação do volumétrico, mediante a atenção dedicada aos efeitos de luz e de sombra do natural e da sua tradução pictórica em efeitos técnicos e expressivos de claro/escuro. É o próprio pintor Cennino Cennini que explica, no seu tratado, *Il Libro dell'Arte*, como o artista deve traduzir a distribuição da luz e da sombra em claro/escuro para dar relevo às figuras representadas:

*Y supongamos que hás de pintar durante el día sólo una cabeza de santa o de santo joven, [...]. Procura hacerte un pincel fino y agudo, de cerdas largas y delgadas [...] y con este pincel dale expresión al rostro que hayas de pintar (recordando que se divide el rostro en tres partes: el cráneo, la nariz y la barbilla con la boca). Y ve con tu pincel casi enjunto, poco a poco dando este color, que se llama en Florencia verdaccio y en Siena bazzeo [...] Después toma un poco de tierra verde bien líquida, en otro vasito y con un pincel romo de cerdas, exprimiéndolo con el pulgar y el índice de la mano izquierda, empieza a sombrear [ombrare] debajo de la barbilla, y más allí donde haya de ser más obscuro [scuro], insistiendo debajo del lábio y en los extremos de la boca, y debajo de la nariz, y un poco en los extremos de los ojos hacia las orejas. Y así con sentimiento ve tocando la cara y las manos y donde haya de ir la encarnación [...]*¹⁴

¹⁴ I. VICTOR STOICHITA, *Breve Historia de la Sombra*, Ediciones Siruela S.A., Madrid, 1999. p.54.

N. de T. – «E suponhamos que terás de pintar num só dia uma cabeça de santa ou de santo jovem [...] Procura munires-te de um pincel fino e pontiagudo, de pelo de cerda largo e delgado [...] e com este pincel dá expressão ao rosto que tens para pintar (recordando que o rosto se divide em três partes: o crânio, o nariz e a barbilla com a boca. E vai com o teu pincel quase enxuto, pouco a pouco dando a cor, que em Florença se chama «verdaccio» e em Siena «bazzeo». [...] Depois toma um pouco de terra verde bem líquida, em outro recipiente e com um pincel

Na pintura, a modelação obtém-se por intermédio dos valores tonais, mediante uma repartição, uma aferição calculada de tonalidades mais ou menos escuras e ou mais ou menos claras. Na escultura, o modelado não é o relevo enquanto relação de volumes, antes é dado pela maior ou menor acentuação dos relevos secundários, pelo que, para além de um procedimento de representação e um meio de expressão, torna-se numa modelação que possui uma poesia própria.

Se, como vimos, o olhar românico era ostracista em relação ao mundo, o olhar gótico, embora não ostracizando o mundo, dele permanecerá distanciado. Ao gótico não lhe interessará “possuir” o mundo.

Portanto, se o românico se caracterizou pela plenitude da cor, traduzida em conceitos teológicos de características simbólicas e hermenêuticas e, por outro lado, no domínio formal e plástico, pelo recurso a cores planas, saturadas e plenas de contraste cromático, ou, se quisermos, de uma luminosidade onde há uma quase total ausência de sombra, o olhar gótico irá contemplar a possibilidade de uma aproximação à realidade. A luz começará a partilhar a sua presença com a sombra e a bidimensionalidade formal e cromática começa a reclamar a tridimensionalidade e a recorrer à representação da luz e da sombra através de efeitos pictóricos de claro/escuro. Doravante, a luz simbólica e divina terá de dar lugar à luz natural e, por sua vez, a sombra iniciará uma presença na pintura em paridade com a luz, pois que ambas são parte integrante na representação virtual volumétrica no suporte plano da pintura.

A estas experimentações, em que a luz é o elemento dominante da dicotomia luz/sombra, versus, claro/escuro, outras técnicas e expressões artísticas se apresentaram no Gótico Final. Veremos surgir novas abordagens

romo de cerdas, espremendo-o com o polegar e o indicador da mão esquerda, começa a sombrear, debaixo da barbilla, e aonde tiver que ser mais escuro insistindo debaixo do lábio e nas extremidades da boca, e debaixo do nariz, e um pouco nas extremidades dos olhos até as orelhas. E assim, com sentimento, vai tocando a cara e as mãos e tudo o que é carneção [...]

pictóricas que serão marcadas por uma crescente apropriação do elemento sombra, de “modelação” moderada na pintura de Giotto e de marcada aproximação a uma emergente representação naturalista na pintura flamenga. A sombra que circunscreve a forma e a acentua tem, geralmente, um carácter gráfico, o semi plano na escultura levado ao limite no «*schacciato italiano*».

Com o aparecimento do Renascimento, dá-se o abandono da luz simbólica. A luz natural, conforme a natureza, mesmo que de forma empírica, toma a dianteira. No entanto, não durará muito tempo a perder terreno para uma luz artificiosa, a luz maneirista, e deixará de ter progressivamente essa importância simbólica, ou naturalista, já que veremos os pintores optarem por um foco luminoso nas suas pinturas, foco com o qual acabaram por encontrar várias soluções, especialmente importantes, na construção de uma dialéctica entre a luz e a sombra, que viria a caracterizar a pintura de efeitos de claro/escuro do período Barroco, como teremos oportunidade de salientar nos próximos capítulos.

Entretanto, retenhamos que a Idade Média não valoriza o claro/escuro. O recurso à distinção entre zona directamente iluminada do corpo, e a zona em sombra é praticamente inexistente. Quando é definida a zona de sombra, a cor nela utilizada é definida pela cor colocada na zona de luz, mas escurecida, ou então é utilizada outra cor de tonalidade mais escura para a zona de sombra, sem que haja a preocupação de utilizar o claro/escuro em progressão tonal, como modo de obter uma melhor definição de volume. Portanto, a luz traduz-se na utilização de uma cor mais clara na zona iluminada e de uma tonalidade mais escura dessa cor, ou de outra cor, na zona de sombra; é a procura da sugestão do volume e a recusa da verosimilhança.

6. O mito da criação na Grécia Clássica

Mas, para que uma nova atitude económica, social e artística se manifestasse, foi necessário um encontro “simbiótico” entre a tradição cultural cristã e o passado greco-romano. A abordagem da teogonia e cosmogonia grega é fundamental para o entendimento das influências que irão surgir na passagem do gótico final para o Renascimento.

Segundo Edith Hamilton¹⁵, os textos mitológicos gregos mais antigos a que podemos recorrer são de Hesíodo (séc. VIII a.C.), que passamos a citar, aproveitando a tradução da autora:

[...] Muito, muito antes de os deuses aparecerem, num passado obscuro, há eras incontáveis, existia apenas a disforme confusão do Caos, mergulhado na escuridão de breu. Por fim (e como ainda ninguém conseguiu explicar) nasceram duas crianças desse lado informe. A noite era a filha do Caos, tal como Erebo, a profundidade impenetrável onde a morte habita. Em todo o universo não existia mais nada, tudo era escuro, vazio, silencioso, infinito.

E depois foi a maravilha das maravilhas. De modo misterioso, vago, desse horroroso vazio ilimitado e inexplicável surgiu aquilo que de melhor e de mais belo a vida tem... Da escuridão e da morte nasceu o Amor, e com ele a ordem e a beleza, que começaram a abolir a confusão cega. O Amor deu origem à Luz e ao seu companheiro, o Dia radioso.

Seguiu-se então a criação da Terra, mas esse fenómeno também nunca ninguém conseguiu explicar. Aconteceu muito pura e simplesmente. É tudo. Com o aparecimento do Amor e da Luz, era natural que a Terra também surgisse.

6.1 Relações entre a mitogénese judaico- cristã e grega

Desde logo, nos apercebemos da similitude entre o «*ad initiis*» judaico-cristão e o grego; ambos os processos de criação emanam de um território de trevas. No entanto, o «*fiat lux*» é substancialmente diferente. Como tivemos oportunidade de transcrever, a divindade judaico-cristã não brota das trevas,

¹⁵ EDITH HAMILTON, *A Mitologia*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1991, pp. 85 – 101.

[...] o espírito de Deus era levado sobre as águas, pelo que, a divindade não só é anterior a toda a criação, como podemos ainda considerar que, ou é anterior em manifestação às águas primordiais e às trevas, ou sempre coexistiu com elas. De qualquer modo, nada nos pode levar a crer que saiu das trevas, mas que pode ser tido como um Deus existente desde sempre. Porém, é por sua expressa e manifesta vontade que se dá o aparecimento da Luz.

Para os gregos, o Amor nasce da escuridão e da morte e é o Amor que terá originado a Luz, e, por derivação, toda a criação das coisas visíveis e invisíveis, o que significa o próprio "nascimento" do mundo, dos deuses e da humanidade. A genealogia dos deuses é bem mais complexa e merece um estudo mais conforme com o seu grau de complexidade, mesmo assim, é possível colocar algumas premissas: o monoteísmo caracteriza o judaísmo e o cristianismo e a sua divindade é onipotente, onipresente e onisciente, a Sua existência e o Seu reino espiritual, no domínio da invisibilidade metafísica, é anterior a toda a criação do mundo fenomenológico que nos circunda, reino metafísico e físico que Ele dirige do além, apartado da humanidade. Ao invés, os gregos caracterizavam-se por uma religião politeísta, pese embora a circunstância de, com o tempo, Zeus se tornar o Deus dos Deuses, religião em que todo o manifestado, visível e invisível, deuses, coisas e demais seres, tinham em comum a cumplicidade da partilha da manifestação cosmogónica, se não totalmente em comum, pelo menos de forma encadeada e o mundo dos deuses, não sendo de acesso directo, ligava-se aos homens através dos fenómenos da natureza, manifestação/presença dos deuses.

Mas, se estes factores são importantes para a compreensão dos diferentes fundamentos religioso-culturais que influenciaram as mentalidades e as artes na civilização ocidental, devemos enfatizar pelo menos um aspecto de aproximação/afastamento relacional que a humanidade estabeleceu com os seus deuses, na procura de uma resposta para a sua existência e circunstância.

Efectivamente, a relação da humanidade cristã com a divindade não pode deixar de ser considerada inibidora e traumática. Senão, vejamos: o cristão é criado por Deus, à Sua imagem e semelhança, como filho, por vontade do Deus/Pai, é criatura última da criação divina para poder receber o paraíso, produto global de toda a criação, como usufruto, mas, ainda assim, um ser passível de imperfeição, de erraticidade, uma imagem/sombra da essência divina presente nos seres angelicais, de certa maneira, um produto menor. Não é, como para os gregos, parte de uma cadeia cósmica de manifestação criadora. Este facto, apesar de tão simples, pode ser um espectro que tolhe o pensamento mágico/mítico e que funciona como elemento de afastamento, de distanciação do imaginário humano sobre o divino, acrescido de um sentimento de culpabilização repetidamente proclamado e que faz da sua condição humana um acto de dívida para com o divino; a dívida/herança do pecado original. Este pecado afastou a humanidade da presença de Deus, relegado para um mundo aquém do divino que se torna um local de vergonha e de expiação do pecado original e de todos os outros a que, por acréscimo, a humanidade ficou sujeita.

Este princípio contraditório mereceu a Cassirer¹⁶ o seguinte comentário:

Não há outro caminho para conhecer o homem senão compreender a sua vida e comportamento. Mas o que encontramos aqui desafia toda a tentativa de inclusão numa fórmula única e simples. A contradição é o próprio elemento da existência humana. O homem não tem «natureza» - nada de ser simples ou homogéneo. É uma estranha mistura de ser e não ser. O seu lugar é entre estes dois pólos opostos.

6.2 O Homem, o mito e o símbolo

Esta relação dividida e tensa, de aproximação/afastamento do ser humano ao divino é, no cristianismo, uma efabulação paradoxal, já que a humanidade

¹⁶ ERNST CASSIRER, *Ensaio Sobre o Homem*, Guimarães Editores, Lisboa, 1995, p. 22.

carrega o pecado original herdado do casal primordial, mas, na verdade, sem o pecado original de Adão e Eva, a humanidade não existiria. Esta fragilidade lógica parece dar razão aos que defendem que a relação com o mito é sempre dirigida, tendo como ponto de partida o homem e a sua circunstância, de certo modo o que defendia Protágoras, nomeadamente, que o Homem é a medida de todas as coisas, ou que o mundo é para cada ser tal como lhe parece. No entanto, não é qualquer tipo de apelo à lógica que elimina a existência deste desencontro entre o real e o ficcional. Mas, como só podemos partir do homem na sua dimensão mental e inserido num espaço-tempo fenomenológico, parece plausível considerar a proposta de Kant quando diz que, com o espaço, o homem experimenta uma forma de «experiência exterior», e que, com o tempo vivência, a «experiência interior». A experiência com o mundo exterior, mesmo que empírica, propicia uma tentativa sistemática de organização do conhecimento do mundo. Facto que não invalida um domínio onde o mito se apresenta como uma forma específica de experimentação dos fenómenos, e justificamos, citando, embora não excluindo a necessidade de reparo, Ernst Grassi,¹⁷

É manifesto que o termo mito não possui aqui significado religioso, se é através dele que a obra de arte adquire o que Aristóteles chama de beleza [...]

Na «Poética» aristotélica, o mito representa, em primeiro lugar, a tensão, isto é, aquilo que liga em uma unidade todos os meios artísticos da obra (cores, sons, movimentos corporais, etc.). Não é possível a “realidade” por excelência, mas apenas uma ordem possível dos fenómenos, ou seja, um mundo possível. ... O mito integra toda a existência e torna manifesta, mesmo sob o aspecto da fábula, a possibilidade dos mais diversos comportamentos, pensamentos e linguagens humanas. A arte, pois, não reflecte nem designa

¹⁷ ERNST GRASSI, *Arte e Mito*, LBL Enciclopédia, Livros do Brasil, Lisboa, pp. 87-88.

uma realidade que seja apenas uma arbitrária ordenação de fenómenos isolados, empíricos e técnicos, ou então, um esquema teórico; é um mundo de humanas possibilidades... na relação original em que o homem tem a experiência da eternidade, a forma do mito reflecte a unidade emotiva, em que ele se integra. A sua experiência está aqui voltada para o que permanentemente vale; ainda não se consumou a irrupção da história... O mito é a relação instituidora de ordem por excelência: tudo está sob o signo de Deus e sob este signo são organizadas todas as formas e figuras. [...] Quando, porém, esta tensão inicial afrouxa e a atenção dos homens se transfere para o temporal, descobrindo aí a infinita variedade de vivências e fenómenos, aparece, pela primeira vez, a arte.¹⁸

Não concordamos com Grassi quando defende que o afrouxamento da tensão permite a passagem ao domínio temporal e, por isto, ao surgimento da arte. Se isto pode ser verdade, é-o, exclusivamente, para uma determinada manifestação formal de arte imitativa, ou, não sendo assim, teríamos de banir uma arte sacra directamente ligada ao mito e de características icónicas, uma arte onde o espaço é abstracto e o tempo aspira à intemporalidade, à unidade do momento. Seria também ignorar, ou mesmo desvalorizar, os contributos de Rousseau (1712-1778) e de Goethe (1749-1835) para uma nova teoria estética que veio chamar a atenção para a importância da emoção e da expressão. Mas o bom senso recomenda uma leitura mais reservada, onde, o facto de a arte enquanto verdade expressiva, não pode deixar de ser formativa.

Mas este nosso recurso a Grassi destina-se, principalmente, a despoletar uma reflexão sobre a diferença entre mito e símbolo.

Temos para nos que o mito, na sua dimensão sagrada, se relaciona com o conceito gótico de «*imago*», imagem, uma imagem que pretende ser algo em si, (de valor icónico) e nunca representação de natureza, pelo que o mito só pode ser considerado uma metáfora e nunca uma representação do sagrado, já que

¹⁸ ERNST GRASSI, *Arte e Mito*, op. cit., p.

pressupõe que a contínua metamorfose dos fenómenos se suspende de repente e permite uma experimentação de um tempo imutável onde passado e o devir se fundem numa dimensão de atemporalidade que une passado, presente e devir; ou, pelo contrário, temos um mito destituído da sua dimensão sagrada, na medida em que o homem torna visível e conceptualiza, de forma narrativa, ou metafórica, a sua forma de ordenação do mundo, tentando tornar dizível o indizível, criando símbolos e alegorias que não pretendem a aproximação mística e abstracta ao mistério, mas, pelo contrário, ordenar sistemas simbólicos que desvançam progressivamente o mistério.

7. A demanda de uma ordem simbólica do mundo

Dentro desta ordenação simbólica do mundo, mesclada de conceitos espiritualistas e ou materialistas, vingou o orgulho humano assente numa intelectualidade perscrutadora do mundo, numa descendência Aristotélica cujos frutos chegam até nós, como podemos constatar, nesta pequena, mas significativa transcrição de um texto sobre a arte, de Cassirer¹⁹:

"A beleza parece ser um dos mais claramente conhecidos fenómenos humanos. Não obscurecida por qualquer aura de segredo ou mistério, a explicação do seu carácter e natureza não necessita de subtis e complicadas teorias metafísicas. A beleza faz parte da experiência humana; é palpável inequívoca. Todavia, na história do pensamento filosófico, o fenómeno da beleza mostrou-se sempre um dos maiores paradoxos. Até Kant, uma filosofia da beleza significou sempre uma tentativa para reduzir a nossa experiência estética a um princípio estranho a ela e para sujeitar a arte a uma jurisdição estranha. Kant, na sua Crítica do Juízo, foi o primeiro a apresentar uma prova clara e convincente da autonomia da arte. Todos os sistemas anteriores tinham procurado um princípio da arte dentro da esfera ou do conhecimento teórico ou da vida moral. Se a arte era considerada como produto da actividade teórica, tornava-se necessário analisar as regras lógicas que conformavam esta particular actividade. Mas neste caso a própria lógica deixava de ser um todo homogéneo. Tinha de se dividir em partes separadas e comparativamente independentes. A lógica da imaginação tinha de se distinguir da lógica do pensamento racional e científico.

¹⁹ ERNST CASSIRER, *Ensaio Sobre o Homem*, op. cit., p. 122.

Para os gregos era outra a relação com os deuses, com as coisas, com os outros e consigo próprios. O acto de questionar os fenómenos tinha acento em conceitos saídos de uma tradição mitológica em tudo diferente da tradição judaico-cristã. Os gregos partilhavam as vicissitudes da vida com os seus deuses, homens e deuses sucumbiam a atitudes temperamentais e eram susceptíveis às mais variadas formas de caprichos.

7.1 «Mimesis» e «Eidos» em Platão e Aristóteles

A condição humana não era, para eles, fruto de nenhum pecado original e consequente punição, por isso, os gregos encontravam cumplicidade com os seus deuses e amavam o mundo. O mundo era um simulacro do Olimpo a que aspiravam chegar. Um mundo que, embora longe da perfeição arquétipa do mundo dos deuses – o mundo das ideias a que se refere Platão – podia aspirar a uma presença/representação quase similar ao mundo dos deuses através da aproximação “mimética” das coisas efectuadas por um pensamento e uma representação onde a razão e a «*poesis*» estivessem imbuídas de sentido de perfeição, ou seja, de ordem e de beleza, a mesma ordem e beleza a partir das quais, e com as quais, o mundo tinha encontrado os seus fundamentos e possibilidades de manifestação.

A apresentação, apresentação e representação do mundo eram uma forma de aproximação ao mundo dos deuses, se necessário, catarse a esse mundo todavia impossível de imitar em sua plenitude e beleza, segundo Platão. Mas Platão, ao salientar o valor da verdade, da beleza e do bem, colocou-os, enquanto presença artística no domínio da abstracção, no domínio do inatingível. Em A «República», Platão defende que a obra de arte não passa de um simulacro, definindo-a como uma imitação de uma realidade ideal e, por esse motivo,

aquém de qualquer forma/arquétipo puro, «*eidos*», ou Ideia platónica. Por este motivo, a «*mimesis*» é um conceito de cópia, de imitação da natureza, como que desvalorizado, já que a natureza é também ela falha de perfeição.

Ao contrário de Platão, Aristóteles começa por defender que, se o «*eidos*» (a Ideia) existisse numa outra dimensão, de tal modo de nós afastada, ser-nos-ia incognoscível. Simultaneamente, defende que, mais do que imitar a natureza, a arte recria a beleza do objecto natural e que esta forma de reconhecimento da presença da beleza na natureza, o mesmo é dizer no homem que dela é parte integrante, é desenvolvido pela prática do ensino do desenho.

O conjunto de referências enunciadas sobre estes dois troncos da cultura ocidental, não sendo exaustivo, parece-nos suficiente para concluirmos, com facilidade, da grande diferença de mentalidades civilizacionais e, por inerência, das diferentes posturas perante o mundo nas suas formas de relacionamento com as coisas e os seres. A sociedade medieval, na sua vertente cristã, negava-se a enfrentar o mundo e, no acto de ver/representar, só podia assistir à proliferação de formas simbólicas da realidade. Qualquer verosimilhança com a realidade era tida como uma ligação a um mundo de perdição, mundo afastado de Deus, mundo expiatório, do qual não tínhamos motivo de júbilo nem necessidade de aproximação.

Porém, embora para os gregos o mundo fosse uma cópia imperfeita do plano espiritual, não viam nessa cópia imperfeita nada de desprezível, nem motivos de consternação. Para eles, olhar/representar o mundo era motivo de uma profunda reflexão, de um cuidadoso ver e representar que fizesse desse acto de representação uma aproximação tão real quanto possível à natureza e, simultaneamente, a melhorasse, elevando-a a um ideal de beleza que se aproximasse o mais possível do arquétipo da forma representada. Todo este interesse pelo mundo e seus fenómenos está presente num conjunto de mitos e textos filosóficos, suficientemente elucidativos, sobre a reflexão e o olhar atento

que dirigiam para o mundo, do qual procuravam obter o máximo de conhecimento/perfeição. Ao aforismo, "*Homem conhece-te a ti mesmo...*", – que acentua a importância de desenvolver um auto-conhecimento, enquanto chave de todos os conhecimentos – está apenso a progressiva importância dada à dialéctica e à raiz etimológica da palavra, numa clara procura de termos exactos que expressassem conceitos exactos. De entre essas palavras/conceitos, já nos referimos à «*eidos*» e à «*mimesis*»; falaremos ainda da «*empíria*», da «*poiesis*» e da «*poiética*».

7.2 A «*empíria*» e a ordenação simbólica do mundo

E eis-nos chegados a um momento-chave desta investigação. Para um artista plástico pintor, olhar o mundo, para dele efectuar uma representação, é relacionar-se de tal modo com o espaço-tempo real, que as coisas representadas pareçam reais, um simulacro perfeito do espaço e dos volumes. Para que isso aconteça, o olhar atento deve perscrutar a perspectiva dos objectos no espaço, quer se opte por um recurso a uma perspectiva empírica ou se decida pela utilização da perspectiva cónica. Simultaneamente, precisa o pintor de entender a presença dos volumes no espaço real. Observar a direcção da luz e a sua presença, zona de maior intensidade luminosa, no objecto iluminado, para, a partir daí, ter a noção de como interagem as zonas de luz e de sombra, ...Esta primeira tomada de consciência, este primeiro grau de iniciação ao ver, só é possível numa sociedade que direcione o seu olhar para o mundo e que dele se abeire para o questionar, primeiro, e representar, depois. Esta postura de observação e de questionação é uma forma de conhecimento fundamental, de ponto de encontro entre observador e observado, sem a qual, a representação

do observado se quedará por representações simbólicas de maior ou menor presença naturalista.

A aproximação à realidade por parte do observador faz com que este remeta as suas impressões sensoriais do objecto ou fenómeno observado, para um momento de verificação, de modo a poder fazer associações e ordenações dos fenómenos, princípio de um conhecimento sistematizado iniciado por Aristóteles. Esta forma de impressão/verificação do mundo e dos seus fenómenos inscreve-se de «empíria» e posteriormente, servirá de elemento inspirador ao aparecimento da fenomenologia no séc. XX.

Em Ernesto Grassi,²⁰

[...]para conhecer os fenómenos, forçosamente entramos no caminho da flutuante na correlação... o material das impressões sensoriais tem de ser ordenado e fixado. Se, porém, «legein», no sentido de discriminar e portanto de dissociar e associar, constitui a primeira actividade do logos, a empíria será também uma realização do logos, embora a esse termo ainda não corresponda para nós um significado nítido, como seja o de razão ou entendimento. A empíria é a primeira tentativa para estabelecer uma ordem («cosmos», em grego) no caos das impressões, quer dizer, é um primeiro grau no esboço do projecto de um mundo.

Pelo transcrito, podemos concluir da importância dos sentidos para uma primeira apreensão do mundo. Diz ainda o autor:

[...] A empíria é o primeiro degrau para a ordenação de dados sensoriais, não é passividade, não é somente impressão, como pretendem os materialistas. Nunca encontramos a natureza como ela é em si, mas sempre e somente ordenada pelas nossas verificações.

Para Grassi, se a empíria pode ser vista como um primeiro grau de apreensão dos fenómenos e sua posterior ordenação, onde colocar o conceito de talento do rapsodo, que Platão descreve no *Íon*?

O talento do rapsodo – segundo nos ensina Platão – provém do conhecimento do particular. Pretendemos, portanto, saber se este conhecimento corresponde àquilo que as impressões

²⁰ ERNESTO GRASSI, *Arte e Mito*, op. cit., pp.31-36.

sensíveis e as verificações empíricas transmitem. Agora podemos reconhecer que, o talento do rapsodo não provem das impressões sensíveis nem da empiria: das puras impressões sensíveis não, visto que estas não são nunca o primeiro grau de conhecimento, porquanto estão sempre, [...] inseridas, articuladas e ordenadas nas verificações empíricas. A verificação empírica, por sua vez, não corresponde à actividade artística, porque a obra de arte dela se distingue pelo facto de instaurar um mundo e uma ordem, nos quais uma multiplicidade se transforma numa totalidade. A totalidade de uma obra de arte não é nunca o resultado de várias verificações sensíveis; a obra de arte transcende a empiria. Por conseguinte, também nunca a pura descrição empírica de uma obra de arte nos pode desvendar a sua essência. A especificidade da empiria consiste em que as suas verificações nunca alcançam a totalidade de um cosmos, de um mundo ordenado como a arte o faz.

Deste modo, podemos reter como, numa primeira abordagem, a empiria é testável e possível, mas também como, numa segunda e mais profunda abordagem, se apresenta insuficiente na instauração de uma ordem global, sentido totalizante e universal que a obra de arte possui.

Também aqui, a validação/invalidação da empiria serve para demonstrar a afinidade entre a cultura grega e a renascentista. A ambas interessou a superação da impressão, pois que a construção/ordenação dos seus universos se fundamentava nos domínios da ordem e da procura da razão. A representação da realidade não se construía com impressões sensíveis, mas com um misto de técnica e de conhecimento do saber fazer, a «poiesis», no sentido de «techne» de pendor aristotélico; procura de ordem e de beleza na natureza que é entendida pela praxis do exercício, por exemplo, no desenho e, simultaneamente, por uma inspiração de foro divino, indefinível, a que recorre Platão no *Íon*. É neste novo território conceptual que uma reordenação do mundo é estabelecida; ao domínio do mito sobre o homem, segue-se a humanização da natureza.

Esta tipologia de apreensão/representação do mundo, que definia o espírito inquiridor grego, viria a ser retomada, de um modo meramente empírico e formal, e sem referências teórico-práticas, pelos pintores primitivos flamengos e aprofundado pelo classicismo renascentista, na procura de elos filosóficos e de tradução simbólico-formal entre os mitos pagãos gregos e os mitos cristãos.

É neste misto de orgulho e de curiosidade pela condição existencial humana, associado à constatação da existência de um mundo imenso por descobrir e duma dimensão do Ser, até então, somente equacionada à luz da teologia, que o homem do Renascimento vai encontrar cumplicidade conceptual nos textos e na arte da antiguidade clássica, e os meios teórico-práticos de aprendizagem, que lhe serviram de inspiração para regressar a uma forma de representação de imitação da natureza.

Curiosos por encontrar os fundamentos de formas de representação tão perfeitas, tais como a estátua de Hércules, de Apolo, ou da Vénus, entre outros, e, perante a inexistência de um legado pictórico, procuraram, nos textos de Pitágoras (c. 580 ?-500 ? a.C.), Platão, Aristóteles, Plínio (23/24-79), informações que lhes fornecessem dados sobre os conceitos e as metodologias da pintura na Grécia clássica.

Ficaram a saber pouco, apenas um eco de que os pintores gregos possuíam um elevado grau técnico e expressivo de representação da realidade. Nos textos, encontraram descrições de obras de pintura; Zeuxis (séc. V-IV a.C.) terá pintado com tal realismo um cacho de uvas, que os pássaros partiram os bicos ao tentar debicá-lo, ... e a Parrasios se atribui a pintura de umas cortinas, que eram tidas como se existissem na realidade, ... Estes dados, que dizem muito pouco sobre a técnica dos pintores gregos, são uma fonte de informação preciosa sobre os conceitos estéticos de ordem e de beleza e sobre aspectos práticos, como a regra de cânone ideal para que, com estas normas de proporcionalidade, se pudesse obter um grau de perfeição harmonioso na representação do corpo humano.., Estas indicações são apenas pequenos, mas precisos exemplos de como, a partir destes textos se desenvolveu uma técnica pictórica que se pretendeu o mais próxima possível da realidade. Tornou-se evidente a necessidade de construir na superfície/suporte de pintura um espaço virtual que se revelasse o mais aproximado da realidade. Este espaço

teria que ser preenchido com seres e com objectos, cuja corporeidade fosse elevada a um grau de ilusão volumétrica que fizesse com que parecessem reais, de certo modo tão reais, como reais eram os volumes dos corpos modelados pela escultura. A luz, ou, se preferirmos, os efeitos cromáticos de luminosidade utilizados até então, já não tinham possibilidade de se manter. A natureza e a sua luz, tantas vezes negadas e trocadas por uma representação e uma luz simbólicas, davam, de agora em diante, um lugar privilegiado à sombra. Sombra sem a qual a representação do mundo não ganharia forma.

8. A presença da sombra

É, no mínimo, curioso verificar como a sombra foi quase banida da pintura ocidental até ao advento do Renascimento. Dir-se-ia que a sombra implicava treva, que a treva sugeria a noite e que por seu turno, a noite insinuava o domínio do oculto, do diabólico, que inspirou um conjunto de efabulações e de ilustrações de um bestiário povoado de monstros e de bruxas. Ou será obra do acaso o mito da hora das bruxas ser a meia-noite? A negação da sombra aparece como uma má relação com tudo o que é obscuro ou saído das trevas/noite. A recusa da sombra incorporou uma das partes mais obscuras da negação do mundo.

Nas efabulações gregas, nos seus mitos, descobrimos como os gregos fazem a sua catarse, a sua superação dos males do mundo. A catarse, entre os gregos era feita, não pela negação do elemento mal da dicotomia bem/mal, mas através do conhecimento e da aceitação da componente trágica e dramática da vida. Uma forma de catarse que não nega o confronto dos opostos e que não se esconde da realidade, já que o mundo é, para os deuses e para a humanidade,

cheio de vicissitudes; a vida é misteriosa e cruel, mas da inteira responsabilidade do homem.

Por todos estes motivos, compreendemos como para os gregos foi natural a incorporação da sombra na representação pictórica. A sombra era parte do mito e da realidade, por isso, parte da representação pictórica, era imprescindível para sugerir um espaço de representação virtual, no qual a sugestão da terceira dimensão, ou seja, do volume, dos relevos e dos corpos, só podia ser conseguida com um claro/escuro que desse oportunidade à sombra de se manifestar de modo explícito.

8.1 O mito da criação da pintura em Plínio

O legado mítico judaico-cristão centrou a sua atenção na criação do mundo e do homem. Os gregos não só se questionaram sobre a origem do mundo e do homem, como sobre a razão de ser dos fenómenos e das suas actividades culturais. O mito pliniano acerca da origem da pintura pode ser uma simples lenda sem fundamento histórico, mas não deixa, por esse motivo, de ser significativo, já que o domínio dos mitos nos revela um pensar o mundo que é factor primeiro de todas as opções e actos de realização de uma civilização.

A este respeito, é particularmente interessante o contributo de Stoichita. Este autor procura estabelecer relações entre os mitos da antiguidade e a presença da sombra na arte ocidental. Envereda por caminhos de especulação antropológica, simbólica e hermenêutica que, a dada altura e com sentido auto-crítico, considera como um território pouco explícito e de empreendimento arriscado, para noutro momento do seu texto, defender, em parte, o que temos vindo a defender: a necessidade de dinamizar um esforço na procura da significação e da influência dos mitos na mentalidade das civilizações.

Para Stoichita há dois mitos que merecem uma primeira abordagem: o mito sobre a origem da pintura, de Plínio, o Velho, e o mito da caverna, de Platão. Acerca destes mitos, o autor escreve:

[...] son dos relatos paralelos que non comunican a nível del discurso, pero que sí pueden hacerlo a nivel hermenéutico. Si hasta hoy no se ha tratado de estudiarlos/interpretarlos juntos se debe probablemente al hecho de que ésta es una empresa arriesgada. Platón y Plinio hablan de cosas distintas en contextos diferentes. No obstante, diversos detalles me incitan a imaginar una lectura dialogada. Ambos relatos son etiológicos (sobre el origen del arte en Plinio, del conocimiento en Platón); tanto el mito del inicio de la representación artística como el de los comienzos de la representación cognitiva se centran en el motivo de la proyección; la proyección originaria es una mancha en negativo, una sombra. El arte (verdadero) y el conocimiento (verdadero) consisten en la superación de la situación límite de su nacimiento.²¹

O texto por nós citado é preciso na sua explanação. Cativa de imediato a nossa atenção e deixa-nos uma vontade de reflexão mais aprofundada. Torna fundamental a pergunta: Mas afinal, qual é o conteúdo narrativo desses mitos?

Começemos por Plínio. No seu tratado de Pintura, refere-se à origem da pintura como algo incerto. Começa por nos informar que, segundo os egípcios, teriam sido eles a legar a pintura aos gregos, mas, assim sendo, pouco nos interessa essa origem, já que a representação egípcia nada tem a ver com o tipo de representação grega e a posterior influência da arte Grega na arte Renascentista. Por outro lado, e dum ponto de vista historicista, é sabido que a pintura começa nos primórdios da civilização humana, na denominada pré-história. Portanto, para nós, e por exclusão de partes, o que importa reter e salientar é que: a primeira representação foi atribuída a uma jovem apaixonada

²¹ I. VICTOR STOICHITA, *Breve Historia de la Sombra*, Ediciones Siruela S.A., Madrid, 1999, p. N. de T. - [...] são dos relatos paralelos que não comunicam a nível do discurso, mas que podem fazê-lo a nível hermenêutico. Se até hoje não se tratou de estudá-los/interpretá-los juntos, isto deve-se provavelmente ao facto de ser uma tarefa arriscada. Platão e Plínio falam de coisas distintas em contextos diferentes. Não obstante, diversos detalhes incitam-me a imaginar uma leitura dialogada. Ambos os relatos são etiológicos (sobre a origem da arte em Plotino, do conhecimento em Platão); tanto o mito da representação artística, como o de os começos da representação cognitiva se centram no motivo da projecção; a projecção originária é uma mancha em negativo, uma sombra. A arte (verdadeira) e o conhecimento (verdadeiro) consistem na superação da situação limite do seu nascimento.

que, perante a iminência da partida do seu jovem amante, traçou o perfil do seu amado na sombra projectada na parede pela luz de uma vela, pedindo de seguida ao seu pai, o oleiro Butades, que a preenchesse com argila (fig. 2)

8.2 O mito da alegoria da caverna

Deixemos, por agora, as considerações em torno da origem da pintura e prossigamos com Platão, através da transcrição do seu mito da caverna:²²

[...] Suponhamos uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna com uma entrada aberta para a luz, que se estende a todo o comprimento da gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões; serve-lhes de iluminação um fogo que se queima ao longe, numa eminência, por detrás dele; entre a fogueira há um caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno muro, no género de tepumes que os homens «robertos» colocam diante do público, para mostrarem as habilidades por cima deles [...] Visiona também ao longo desse muro, homens que transportam toda a espécie de objectos, que o ultrapassam: estatuetas de homens e de animais, de pedra e de madeira, de toda a espécie de labor; como é natural, dos que os transportam, uns falam, outros seguem calados [...] Em primeiro lugar, pensas que, nestas condições, eles tenham visto, de si mesmo e dos outros, algo mais que as sombras projectadas pelo fogo na parede oposta da caverna [...] Então, se eles fossem capazes de conversar uns com os outros, não te parece que eles julgariam estar a nomear objectos reais, quando designavam o que viam? [...] o que aconteceria se eles fossem soltos das cadeias e curados da sua ignorância [...] Que julgas tu que ele diria, se alguém lhe afirmasse que até então só vira coisas vãs [...] Não te parece que ele se veria em dificuldades e suporia que os objectos vistos outrora eram mais reais do que os que agora lhe mostravam?

De posse do conhecimento dos conteúdos destes mitos, é-nos agora possível, não só perceber a proposta de Stoichita, como trazer uma proposta de interpretação que tenhamos por pertinente efectuar no que à luz/sombra diz respeito.

Por tudo isto, cremo-nos chegados ao ponto de encontro entre as duas fontes da nossa civilização e das suas relações com um princípio iluminador:

²² PLATÃO, *República*, (VII, 514a – 518a) Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1987, p. 317-322.



2. MURILLO, A Origem da Pintura, c. 1660-1665, Bucareste, Museu Nacional de Arte.

- um princípio de luz, que, a um momento, é do domínio metafísico do mito e que, ao reclamar presença no domínio da realidade, só o pudera fazer no território da representação simbólica;

- e uma luz partilhada por estes dois domínios, uma luz onde o mito e a realidade se tocam, uma luz banhando o entendimento e a visualização do mundo.

Como tivemos a oportunidade de defender, a luz do legado judaico-cristão possui nitidamente a dimensão metafísica e física. Não só a luz do paraíso é diferente da luz do mundo – a primeira, a luz do paraíso, permitia a visualização da dimensão espiritual e de seus seres celestiais, enquanto que, a luz do mundo nega essa possibilidade – como, ter-se-á que aguardar por um Messias, qual Prometeu agrilhado, que nos traga a luz do espírito ao mundo. Estas duas dimensões da luz apartam toda e qualquer possibilidade de relação entre a luz do divino e a luz da matéria, fora do âmbito da vontade da manifestação da luz espiritual pelo divino ou fora do método da prática da redenção.

Platão, na Alegoria da Caverna, expressa uma diferença subtil. Platão parte da «*substantia*» de uma mesma luz. A luz arquétipa, a luz fora da caverna, é a mesma luz que envolve as coisas, tal como elas são, em toda a sua perfeição e simultaneamente, a que permite ver a “sombra”, essa presença imperfeita dos arquétipos formais.

A ausência de uma luz diferenciadora entre mito e realidade permitiu a representação de uma realidade que, embora falha, era a realidade possível e passível de ser elevada a um conjunto de cânones ideais, «*Idea*», e a uma forma ideal, «*eidos*», próxima do mundo arquétipo das ideias e das formas dessa «*Idea*» emanada do seio dos Deuses, de representação desinteressante para Platão, mas realizável pela capacidade do artista.

Esta pequena diferença é suficiente para colocar um elo entre invisível e visível. E, se Platão recorre à metáfora, é para diferenciar o grau de veracidade das formas e para acentuar que a erudição permite esse conhecimento; mas, é pelo pensamento e pela reflexão, que o ser humano pode esbater o desiderato entre mito e realidade. Apetece-nos dizer: onde a luz se esbate e a sombra se afirma, nasce a forma.

A REPRESENTAÇÃO DA LUZ/SOMBRA E A RESOLUÇÃO DOS EFEITOS DE CLARO/ESCURO NA PINTURA

Se desprezas a pintura, que apenas pode imitar todos os produtos visíveis da natureza, desprezas de certeza uma invenção subtil que, através dos seus raciocínios filosóficos e difíceis, examina todas as qualidades das formas, os mares, as paisagens, as plantas, os animais, as ervas, as flores, todos banhados pela sombra e pela luz. E esta ciência é verdadeiramente a filha legítima da natureza, uma vez que foi a natureza que a criou; mas, para sermos mais precisos, chamar-lhe-emos filhinha da natureza, porque a natureza produziu todas as coisas visíveis e dessas coisas nasceu a pintura. Chamemos-lhe, portanto, a filhinha da natureza perante Deus.
Leonardo da Vinci

O recurso pictórico ao claro/escuro, enquanto procura de representação volumétrica, só voltou a ser utilizado pela denominada pintura italo-gótica, ou pintura de Trezentos. O regresso a este tipo de representação pictórica não é um mero regresso ou recuperação da pintura classicista do passado, já que não partilha de pressupostos semelhantes. Essa abertura deu-se devido a uma mudança do entendimento filosófico e religioso da época, de certo modo a alguma influência franciscana, assim como a um florescimento económico e cultural.

São Francisco vem humanizar a relação do homem com o mundo e, principalmente, do homem com ele mesmo. Recordemos que Francisco de Assis (1182-1226), o monge carismático da época e fundador da Ordem Franciscana, se referia à lua, ao cão ou a outra qualquer coisa do reino animal,

vegetal, ou mineral natural, com o termo de irmão ou irmã, como se se dirigisse a um outro ser humano. Com este ideal e postura, São Francisco humanizou a relação do homem com o mundo e do homem com ele mesmo: o mundo torna-se reflexo da divindade e, na beleza do mundo, está reflectida a beleza divina; o corpo deixa de ser um miserável habitáculo da alma e passamos a assistir a um novo conceito baseado relação de união do corpo e da alma, em que ambos partilham da criação e com o Divino. Estes acontecimentos permitem que a tradução de Aristóteles encontre receptividade e surja a valorização do princípio de «imitação da natureza».

Esta mudança de atitude permitiu que a aproximação a uma representação de pendor realista tivesse sido objecto de uma abordagem dos espaços e das formas de um modo singelamente volumétrico. Para o Gótico, a natureza era tida como um meio para atingir o divino e, por esse motivo, a representação foi submetida a um processo de idealização simbólica, ao invés do Renascimento que, abre as portas a uma representação como exaltação da natureza.

A idealização gótica passou pela adopção corrigida das normas e conceitos de proporção da antiguidade clássica, mas, ao invés dos gregos que mediam as proporções reais no homem para chegar às proporções ideais do corpo humano, os artistas góticos utilizavam sínteses de estruturas geométricas nas quais inscreviam a representação de homens ou animais. O exemplo mais conhecido é o álbum de desenhos de Villard de Honnecourt.

As diferentes expressões pictóricas do Gótico vão exhibir variadas soluções plásticas de aproximação à realidade, assim como o aparecimento de novos recursos técnicos e expressivos, através de materiais plásticos há muito arredados dos estúdios dos pintores, nomeadamente, da pintura a óleo.

Os protagonistas desta mudança são a escola Italo-Gótica ou Trezentos e a escola Flamenga. São estas escolas e a parcial adopção do legado clássico que se vão tornar as antecâmaras do período áureo da representação naturalista.

Entre os novos recursos plásticos, salientamos os seguintes: representação do espaço através duma "geometria empírica", da volumetria das formas e consequente relação dos efeitos de luz/sombra que originaram a aproximação à modelação cromática tonal; interesse pela compreensão anatómica, pelo movimento dos gestos e dos corpos representados e dos estados anímicos.

Esta progressiva aproximação à realidade teve como consequência o progressivo abandono da linha de contorno e a procura da valorização da corporeidade das formas, através do entendimento e prática da gradação da luz e da sombra. No tratado "Il Libro dell'Arte", do pintor Cennino Cennini, já existem recomendações aos artistas de como distribuírem a luz em claro/escuro, de modo a obter o efeito virtual de um volume.

A pintura gótica deixou progressivamente o território da bidimensionalidade pictórica, no qual o contraste das superfícies de luz e de sombra se obtinham pelo recurso a uma cor mais saturada, ou simplesmente mais clara, para a definição da zona iluminada da forma representada e com a utilização de outra cor menos saturada ou mais escura, para definição da zona de sombra. Deste modo, era sugerida a zona de luz e zona de sombra sem volumetria do representado e sem necessitar de recorrer à modelação cromática tonal. Com a adopção duma representação naturalista, a pintura gótica começou a evoluir no sentido de desdobrar os valores cromáticos da cor, modelação em claro/escuro, para uma melhor representação das tonalidades de luz e de sombra que sugerem a modelação em cor das figuras e lhe conferem maior noção de volume.

A tradução de uma forma virtual pintada numa superfície implicou, de imediato, à semelhança da realidade, a virtualização de um espaço circundante à forma representada. A criação desse espaço virtual deu início a uma abordagem rudimentar da perspectiva. A geometria empírica gótica flamenga

conseguiu, embora longe dos resultados da perspectiva linear do renascimento, uma aproximação minuciosa da realidade.

Numa aproximação conclusiva aos elementos plásticos utilizados pela pintura gótica, podemos afirmar que a pintura gótica em Itália e na Flandres procurava de igual modo uma aproximação à pintura naturalista e que, decorrente dessa procura, se desenvolveu o interesse pela anatomia, pela representação dos estados anímicos do ser humano, pela volumetria e pelo valor cromático. Valor cromático que, na pintura flamenga, se caracterizou pelo detalhe e pela abolição das cores planas, que são substituídas pelas gradações cromáticas tonais de uma cor. Por fim, a escola italiana apresenta, em termos de perspectiva, uma espacialidade pictórica de efeito cenográfico e menos expressivo e rigoroso que a pintura flamenga com o seu sistema de subjectividade perspectica.

No domínio das técnicas e materiais utilizados, salientamos uma diversidade de suportes que contemplavam; a parede, tábua, iluminura, o vidro e a tapeçaria. A parede (fresca ou seca) podia receber os pigmentos, sendo utilizada a técnica de têmpera. Esta técnica foi mais utilizada em Itália. Surgem várias combinações de suportes em tábua: dípticos, trípticos e polípticos. Nesses suportes, a pintura a têmpera ou a óleo permitiu uma representação mais minuciosa, um maior detalhe, o que demonstra o crescente interesse pela representação enquanto aproximação à realidade, nomeadamente na pintura flamenga.

2 A influência da cultura grega e romana na pintura do Renascimento

Ao olharmos para a história das civilizações, em geral, e para as obras de arte por elas produzidas, podemos concluir que a representação da figura

humana poucas vezes mereceu uma observação minuciosa e atenta como a observação/representação colocada na elaboração da pintura que denominamos de naturalista/realista.

O termo naturalismo/realismo é aqui mencionado de forma indistinta, porque não temos como finalidade a discussão e o desenvolvimento da história das teorias conceptuais de representação da figura humana. O corpo é apresentado como um referente, enquanto "coisa" a representar, a partir do qual os artistas partem à descoberta de recursos técnicos/expressivos que satisfaçam a representação das formas, neste particular, os efeitos de luz/sombra sobre as formas. Mas, ao colocarmos ênfase na leitura das soluções técnicas e expressivas, não abdicamos, nem seria correcto fazê-lo, dos elementos teóricos que nos aproximem duma melhor compreensão dos recursos técnicos e expressivos, pois que, como bem sabemos, os elementos plásticos utilizados encerram conceitos pictóricos que deram origem a diferentes conceitos/abordagens plásticas do espaço virtual pictórico.

Ao referirmo-nos à representação naturalista, importa não esquecermos que este termo tem na reflexão teórico-prática, Tratado e obra, de Leonardo da Vinci (1452-1519), o culminar de um ciclo de abordagem naturalista/realista da figura humana que veio da Grécia e de Roma, e a introdução da primeira tentativa de sistematização de um processo de entendimento plástico do espaço real e da sua transposição para o espaço plástico virtual da tela, dando início a um período completamente inovador da história da pintura ocidental, problemática da representação naturalista/realista que decorre até aos dias de hoje, mas cujo período exclusivo de representação naturalista/realista decorreu entre o séc. XV e finais do séc. XIX e inícios do séc. XX.

A técnica de «sfumatto», utilizada por Leonardo da Vinci, abre novas soluções no domínio plástico das técnicas de claro/escuro e influencia, principalmente, uma nova dimensão na representação da atmosfera que

circunda as formas, tornando-as difusas e de contornos menos nítidos. Efectivamente, e dum ponto de vista pictórico, a obra-prima "Mona Lisa" de Leonardo tem a sua importância centrada na resolução plástica utilizada pelo pintor na representação da paisagem e no efeito atmosférico que está por detrás da figura e não tanto no enigmático sorriso e nunca em aspectos especulativos de se tratar ou não de um auto-retrato ou de um "travesti"...

A ideia de representação «conforme a natureza», ou, se preferirmos, como "imitação da realidade", encontrou no estudo da representação da figura humana dificuldades acrescidas devido à impossibilidade de estudar livremente a anatomia do corpo humano. A solução para vencer esse contra-tempo fez com que os artistas dessa época recorressem ao grande património escultórico de origem grega e romana.

Uma referência deve desde já ser feita, para quem pretenda fazer um estudo mais aprofundado das teorias da representação e das influências de Platão no neoplatonismo Renascentista. O conceito grego de *mimesis* é prenúncio de representação idealizada, e até estereotipada, como podemos observar nos cânones de altura, na complexão física e nos rostos. Esta «*mimesis* grega inspirou inicialmente a construção de um corpo ideal, à maneira grega, o que não significava exactamente o princípio de Leonardo «conforme a natureza» e o conjunto de ilustrações de nítido pendor realista com que percorre o seu Tratado de Pintura. Para Leonardo e seus contemporâneos renascentistas, a natureza era forma de estudo e reflexão para ser elevada a um estatuto mais digno pela mão do artista, a cópia da natureza, na verdadeira acepção da palavra, surgiu com o retrato, pela necessidade expressa de semelhança. Num princípio teórico estão ambas as civilizações de acordo: o ideal é sinónimo de perfeição e a perfeição passa pelo equilíbrio do "todo" pictórico.

A importância da influência grega na arte pictórica ocidental renascentista é incontornável e, sobretudo, todo o período clássico parece receber, quase que

por unanimidade, a classificação de período áureo, quer de Plínio, o Velho (23-79), que considerava que a arte cessara durante o séc. III e a primeira metade do séc. II a.C., até ao historiador Winckelmann no séc. XVIII... Da pintura grega, da sua técnica e qualidades expressivas não nos é possível tecer qualquer tipo de afirmação. Desaparecida no tempo, o que dela nos chega são ecos da sua qualidade de representação inexcelável, quer através das descrições escritas de Plínio, quer, principalmente, do aparecimento da teoria da arte, para a qual contribuíram alguns filósofos (Demócrito (c. 460-c. 370 a.C.), Sócrates (470-399 a.C.), Platão e Aristóteles, ...) ou de citações posteriores aos tratados "Da Simetria Dórica", de Sileno, "O Cânone", de Policleto (séc. V a.C.) e "Da Pintura", de Parrasios... Estes textos e algumas citações a estes textos têm sido o suporte para podermos estabelecer os princípios teóricos da arte grega.

A beleza objectiva e objectivada na obra, a obra tendo como modelo a natureza e estabelecida conforme a natureza, mas não conforme uma presença qualquer da natureza, pretendia-se a natureza no seu melhor, já que o mundo arquétipo das formas perfeitas era pelo homem inatingível. Os gregos estabelecem como princípio primeiro a ideia de perfeição universal, e que essa perfeição universal se baseava em regras matemáticas precisas. Assim sendo cabia ao artista estar à altura, responder/corresponder a essa perfeição universal.

Para corresponder a essa matemática cósmica, a essa cosmogonia, foram criadas normas - em grego cânone - com as quais se obteria a relação ideal, harmoniosa, bela e proporcionada do todo com as partes e das partes com o todo, princípio que estabelece o conceito de módulo.

Na aplicação dos seus princípios teóricos e tendo por base o conceito de cânone e de módulo, os gregos aperceberam-se de que, se as regras introduzidas na realização das obras de arte fossem aplicadas integralmente, os edifícios, as esculturas e as pinturas apareceriam à visão humana deformados.

Necessariamente, tiveram que fazer o percurso contrário: introduziram deformações/correções nalguns elementos para que, desse modo, essas formas, intencionalmente corrigidas, passassem a ser adequadas à visão humana. Na pintura, a adequação das regras obrigou à destriça entre as características de elaboração de um trabalho em pequeno formato e as de um trabalho grande formato, à criação de leis de perspectiva matemática e ao enaltecimento das formas pelo uso da representação da luz e da sombra, através dum efeito cromático de claro/escuro bem contrastado.

2.1 O Tratado De Architectura de Vitróvio

A arte pictórica romana recebeu no seu seio os princípios da arte grega, sem que se manifeste grande desenvolvimento. De qualquer modo, no domínio da teoria da arte, o conjunto de teorias gregas e ou romanas terão um papel fundamental junto dos artistas renascentistas. Se outros motivos não houvesse, bastar-nos-ia uma leitura do tratado *De Architectura*, de Vitróvio (séc. I a.C.), para constatarmos a existência dos mesmos fundamentos da Grécia clássica (o cânone, o módulo, a proporção, a simetria, ...), em suma, a procura da harmonia. Para os pintores e escultores é particularmente interessante o capítulo primeiro, *Origen de las medidas de los templos*, do Livro Terceiro, do tratado de Vitróvio²³, onde podemos encontrar a seguinte explanação:

[...] A disposição dos templos depende da simetria [...] A simetria tem origem na proporção, que em grego se denomina analogia. A proporção define-se como a conveniência de medidas a partir de um módulo constante e calculado e a correspondência dos membros ou partes da obra e de toda a obra em conjunto [...] como sucede com o corpo humano bem formado [...]

²³ VITRÚVIO, *Diez Libros de Architectura*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1995, p. 129.

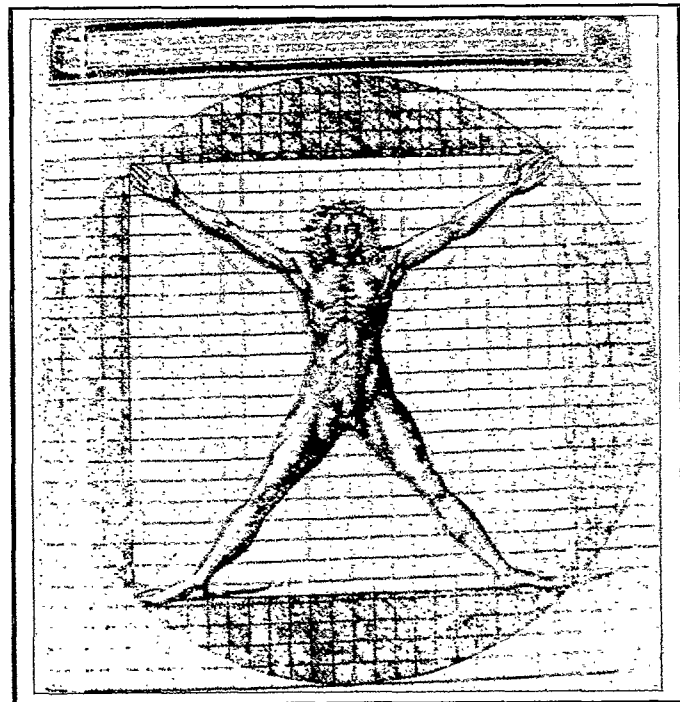
E prossegue a sua descrição relacionando as várias partes do corpo entre si. Será este homem descrito por Vitrúvio (fig. 3) e fundamentado nos princípios gregos que servirá de reflexão aos homens do Renascimento, nomeadamente o homem inscrito num círculo de Leonardo da Vinci (fig. 4). Mas, não perdendo de vista o que nos propomos abordar, a modelação tonal de uma forma em claro/escuro, encontramos ainda, a respeito da pintura mural, indicações de como deve a pintura representar os objectos e os seres.²⁴

[...] A pintura é uma representação ou reprodução do que existe ou pode existir, [...] ou de qualquer outra coisa que se tome como modelo, para ser imitado ou representado mediante os perfis exactos de seus corpos [...] Estas representações pictóricas, que eram uma cópia ou imitação de objectos reais, [...]

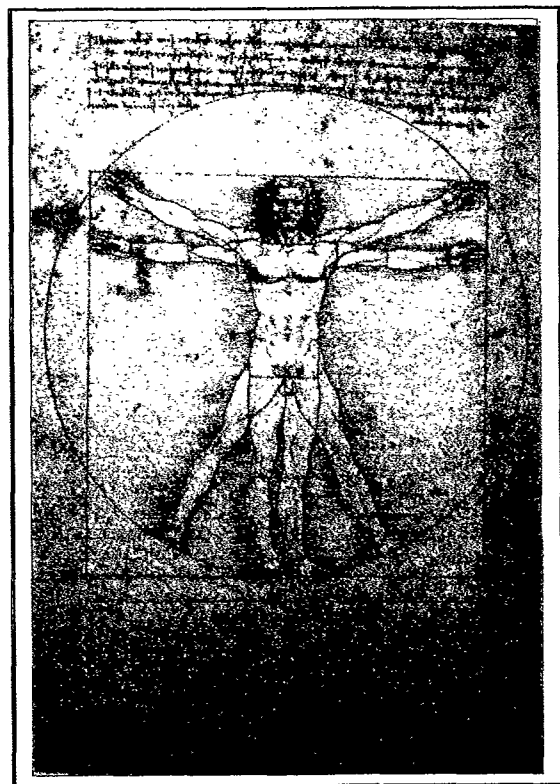
Este conjunto de frases é bem significativo da necessidade de rigor naturalista pretendido por Vitrúvio, e faz parte duma clara alusão crítica aos arquitectos e pintores seus contemporâneos que, embora representando à maneira grega, começavam a utilizar elementos arquitectónicos pintados em vez de elementos arquitectónicos reais, entre outras práticas decorativas.

Efectivamente, o que importa constatar-mos no seu testemunho é a rotura que se verificou entre os princípios classicistas gregos e a sua reabilitação posterior, no séc. XV. Por outro lado, sem este desejo Renascentista de regressar aos fundamentos classicistas, “fazer como a natureza”, não seria possível uma procura de exactidão na representação das formas, em geral, e da figura humana, em particular, e, conseqüentemente, ter-se-ia perdido ou adiado a possibilidade de aprofundar o entendimento das formas tridimensionais e dos seus componentes estruturais, da inserção dessas formas numa superfície bidimensional, dando a aparência duma representação tridimensional, e de uma teoria e prática da pintura enquanto meio técnico/expressivo através dos

²⁴ VITRÚVIO, *Diez Libros de Architectur*, op. cit., pp. 273 – 275.



3. C. CESARIANO, Homo ad Circulum, in Vitruvius, De Architectura, Como, 1521.



4. LEONARDO DA VINCI, Homem Vitruviano, c. 1490, Veneza Galeria da Academia.

vários elementos plásticos da linguagem plástica, nomeadamente da representação de um volume através de efeitos pictóricos de modelação/graduação em claro/escuro numa aproximação à visualização da luz e da sombra sobre os objectos. É neste contexto que as sínteses de estruturas geométricas planas do álbum de desenhos de Villard de Honnecourt (fig. 5) perde posição e dá lugar aos estudos volumétricos de Cambiaso (fig. 6) ou Rubens, (fig. 7) nos permitem ter a noção exacta da diferença de objectivos: no primeiro caso, uma estrutura geométrica plana destinada à representação de formas bidimensionais; e em Rubens, pela necessidade de volumetriação, o recurso a sínteses geométricas tridimensionais.

3. A tratadística no século XV

A rotura com o passado gótico, "bárbaro", segundo Vasari (1511-1574), deve ser entendida como manifestação do orgulho Renascentista. Orgulho legítimo, na medida em que o séc. XV e XVI vêem surgir em Itália uma produção artística e um conjunto de abordagens no campo da literatura, filosofia, etc.... de uma qualidade que, eventualmente, só terá tido paralelo nos legados do passado clássico. Legado que os Renascentistas não se limitam a copiar, mas vão recriando e acrescentando à tradição cristã e ao conceito de humanismo.

Para definir o novo conceito de humanista, é fundamental entendermos que a arte se tornou uma actividade intelectual e que a mentalidade do homem Renascentista se manifestou através duma teoria e prática experimental e de investigação, num âmbito de conhecimento plural.

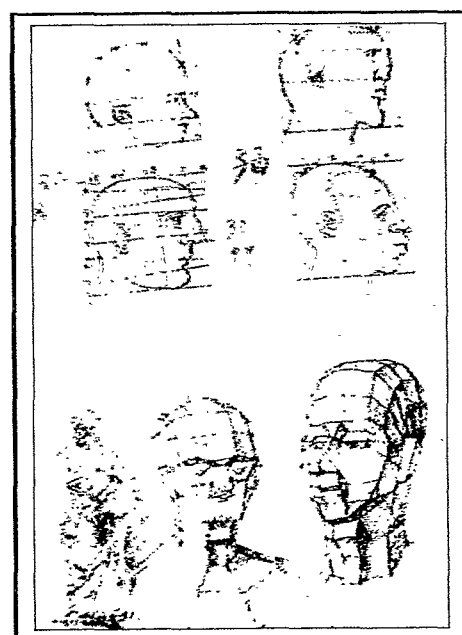
Com este espírito inovador e inquiridor, procurou criar bases sólidas sobre as regras e os sistemas do passado clássico, que mais lhes conviessem às diferentes expressões artísticas. Os tratados e as esculturas do passado não



5. **VILLARD DE HONNECOURT**, in Método de Traçado para Desenhar a Figura Humana Segundo a Arte da Geometria, c.1240, Paris Biblioteca Nacional

6. **L. CAMBIASO**, Grupo de Figuras,

7. **A. DÜRER**, Cabeças estruturadas em facetas, 1523.



bastaram, houve a necessidade de discorrer sobre esses princípios teóricos e ampliar esses conhecimentos com novos tratados que vão surgindo ao longo do séc. XV e que criaram uma apetência teórica de reflexão artística que se desenvolve até à contemporaneidade.

Dos tratados escritos ao longo do séc. XV, podemos salientar: o *Da Pintura*, de Léon Battista Alberti; o *Da Pintura*, de Piero della Francesca (1416-1492); o *Da Divina Proporção*, de Luca Pacioli e o *Tratado de Pintura*, de Leonardo da Vinci.

3.1 Alberti e a representação baseada na observação atenta da natureza

O tratado de Alberti será crucial na mudança que se verificará no início do séc. XV. Alberti fará uma nova síntese entre platonismo, aristotelismo e cristianismo. Reclamará destes conceitos, para expor os seus princípios, nos quais os indivíduos devem erigir uma sociedade fundada na razão e na interacção entre ética, política, religião e estética. Com base no tratado de Vitrúvio, defenderá uma arte baseada na imitação da natureza, mas, consolidada por um rigor que vai buscar ao cânone, à geometria e à anatomia. São estes conceitos humanistas que permitirão a nova teoria da arte com a qual se realizará a consagração dos grandes mestres do período áureo do renascimento: Leonardo da Vinci, Rafael de Sanzio (1483-1520) e Miguelangelo Buonarrotti (1475-1564).

No caso do *Da Pintura*, a recepção da luz constitui, juntamente com a circunscrição (*circumscriptio*) e a composição (*compositio*), uma das três partes fundamentais, em que o autor divide a arte da pintura. No Livro II, do mesmo

tratado, refere Alberti que, ²⁵a luz tem força para variar as cores; ensinamos como uma mesma cor de acordo com a luz que recebe, altera a sua aparência.

Neste tratado onde aparece consubstanciada claramente a diferença entre desenho e pintura torna-se a recepção da luz critério fundamental para distinguir as duas artes:

Eu quase sempre considerei pintor medíocre aquele que não entende bem a força que têm a luz e a sombra numa superfície. Eu, fazendo coro com doutos e não doutos, louvarei aquelas fisionomias que, como que esculpidas, parecem sair do quadro, e criticarei aquelas em que não vejo outra arte senão a do desenho. Gostaria que um bom desenho com uma boa composição fosse bem colorido. Portanto, preocupem-se os pintores primeiro com as luzes e com as sombras e não deixem de notar que é mais clara a superfície na qual incidem os raios de luz e que, onde falta a força da luz, a cor se torna escurecida. Note-se que a sombra corresponde sempre à luz da outra parte, de tal modo que nenhum corpo terá parte alguma iluminada se a outra contrária não for escura²⁶

3.2 Leonardo e a representação como "imitação da natureza"

Nestes tratados são explicitados os mais importantes princípios teóricos do Renascimento: o homem como centro da criação e a medida de todas as coisas (o antropocentrismo) e, por este princípio, a representação da natureza concebida segundo a razão e as necessidades do homem; a paixão pelos clássicos reabilita os princípios clássicos de simetria e de harmonia sem se limitar à cópia, mas incorporando esses princípios na procura de um protótipo idealizado que é revelador do espírito de renovação e de experimentação que caracteriza o Renascimento; o encontro entre ciência e arte, pela observação directa da natureza e explicação empírico-científica (Leonardo chega a afirmar

²⁵ LÉON BATTISTA ALBERTI, *Da Pintura*, editora da Universidade Estadual de Campinas / Campinas, Unicamp, 1992, p. 120.

²⁶ LÉON BATTISTA ALBERTI, *Da Pintura*, op. cit., pp. 119-120.

que a pintura é uma ciência, dado que utiliza uma forma de representação rigorosa baseada nos conhecimentos matemáticos da perspectiva); a arte é concebida como actividade intelectual e perde o estatuto de trabalho artesanal; a arte já não se submete à teologia, revestindo-se de uma atitude pedagógica, concilia cristianismo e paganismo e, simultaneamente, é meio de deleite para os olhos; o estatuto de humanista surge da reivindicação do conceito de artista erudito, o artista que é capaz de teorizar sobre a sua própria obra e estabelecer conceitos universais, em várias áreas do conhecimento; surge a emancipação dos artistas e o aparecimento de uma burguesia rica e de uma aristocracia alargada que retira à igreja e aos monarcas o monopólio do mercado artístico.

3.3 As novas técnicas pictóricas de representação do claro/escuro.

Todos estes factores teóricos de índole artística ou sociológicos estabeleceram, no campo pictórico, novas normas técnicas expressivas. A dicotomia luz/sombra fez surgir um conjunto de meios técnicos e expressivos que evoluem duma representação giottesca até às soluções "esfumadas" de Leonardo da Vinci. Este percurso evidenciou um claro/escuro subtil e suavizado em Giotto, (fig. 8) um claro/escuro mais denso e rígido em Piero della Francesca, (fig. 9) em Masaccio e Mantegna (1431-1506) (fig. 10) temos uma presença de luz/sombra semelhante á de Piero della Francesca mas, mais contrastante e com os efeitos de claro/escuro a participarem duma nítida cumplicidade com as soluções perspécticas do pintor...., até às tentativas de «sfumatto» de Leonardo da Vinci (fig. 11) para conseguir um claro/escuro de forte presença volumétrica.

A pintura, enquanto imitação do mundo, apela a uma representação tão parecida quanto possível com o objecto representado, com o referente. Já no



8. GIOTTO DI BONDONE, Retiro do Frade e Pastores, c. 1303-1305, Pádua, Cappella degli Scrovegni all' Arena.



9. PIERO DELLA FRANCESCA, Madona de Senigallia, c. 1460-1475, Urbino, Galeria Nacional.



10. ANDREA MANTEGNA, Cristo Morto, c. 1480, Milão, Pinacoteca di Brera.



11. LEONARDO DA VINCI, Baco, Paris, Museu do Louvre.

início do séc. XV, encontramos em vários pintores, nomeadamente Masaccio, o interesse no estudo do corpo humano, em particular, e das formas da natureza, em geral.

Este interesse generalizado pelas coisas do mundo origina o aparecimento duma concepção unitária da obra. O observador deve ser capaz de abarcar toda a obra e, para que isso seja possível, o artista terá de ser capaz de criar o equilíbrio das partes, num "todo" pictórico harmonioso. Deste modo, todos os elementos plásticos (luz, cor, volume, espaço, ...) se devem ordenar de forma a evidenciar uma composição harmoniosa.

A necessidade de reproduzir de forma objectiva a natureza esteve na origem da descoberta da perspectiva linear. Esta descoberta permitiu a criação da ilusão óptica tridimensional no plano bidimensional do suporte e reforçou o sentido de unidade da obra. Os estudos de perspectiva desenvolvidos por Leonardo da Vinci são-nos particularmente interessantes no que se refere ao "esfumar" da cor à medida que se distancia do observador, assim como a perda de nitidez dos corpos que se vão distanciando do primeiro plano.

O interesse científico pela perspectiva e pela luz origina o regresso ao escorço. O escorço submete os corpos a uma progressiva redução das proporções reais à medida que esse corpo se afasta do primeiro plano. Com este efeito óptico, o corpo transmite uma maior sensação de tridimensionalidade, dado que uma parte avança nitidamente na direcção do observador, enquanto o lado oposto se afasta nesse espaço virtual. Este efeito é reforçado por um maior detalhe da zona do corpo mais próxima e pela utilização de uma iluminação lateral. A luz lateral é ideal para obter um bom volume e foi, sendo ainda, a mais utilizada e eficaz na representação naturalista/realista, quando se pretende um efeito eficaz de modelação cromática tonal de claro/escuro.

O tratamento da luz/sombra é um dado essencial de quatrocentos. No seu tratado, Piero della Francesca refere-se à luz como um elemento que ajuda a criar o volume das formas e que, pela gradação dos valores cromáticos, permite obter uma profundidade perspectica maior. Esta procura de volumetização de uma forma através dos valores cromáticos de uma cor implicava concomitantemente, uma outra maneira de criar a perspectiva. Subsidiário deste efeito de perspectiva é sabermos que, nos objectos próximos do foco luminoso, a cor é mais luminosa e que essa luminosidade diminui à medida que os objectos se afastam do foco luminoso, o mesmo acontecendo com as sombras, que se tornam mais intensas à medida que se afastam do foco de luz.

A luz era, então, concebida como uma luz natural, assim o exigia a representação da realidade. Neste sentido, o uso da luz pode ser considerado como um sistema que permite à gradação cromática tonal modelar um qualquer referente no primeiro plano e ou perspectivizar todo um espaço pela diminuição da luminosidade da cor à medida que os planos se afastam. Digno de relevo é o Tratado de Leonardo da Vinci, no qual o artista desenvolve, pormenorizadamente, um estudo sobre a luz e a sombra na natureza e elabora soluções para a representação pictórica.

Leonardo descobre um conjunto de preceitos teórico-práticos. Entre esses preceitos, temos a técnica do «sfumatto». A técnica consiste em “esfumar”, diluir progressivamente. O «sfumatto» é apresentado como um fenómeno óptico da luz, que interfere tanto com o contorno das formas como com a sua cor, criando uma divisão atmosférica da realidade sem divisões e contornos onde os objectos se definem por mudanças de luz. Essa atmosfera está devidamente representada nas paisagens que servem de fundo às pinturas de Leonardo da Vinci.

Por sua vez, o claro/escuro é uma técnica que consiste em modelar com luz sobre um fundo de sombra. Deste modo, se retiram contrastes que sugerem

volume e profundidade. O «*sfumatto*» e o claro/escuro, não sendo exactamente o mesmo, surgem como técnicas para resolver questões de volume e espacialidade das formas. Nesta obstinação pela busca da veracidade pictórica, prevalecerá a técnica de claro/escuro, onde a luz é concebida como meio de dar volume a figuras presentes num espaço perspectivado de modo científico.

O pintor Masaccio é o exemplo mais significativo do início das novas teorias renascentistas. Interessado pelas obras e investigações de Ghiberti, (1378-1455) de Donatello (1386-1466) e de Brunelleschi (1377-1446) o pintor materializa na sua obra, "A Trindade", (1420-1425) um espaço perspectivado de forma rigorosa, onde a luz valoriza as suas figuras representadas.

À semelhança das perspectivas de Paolo Ucello (1396-1475), o pintor Andrea del Castagno (1390-1457) usa o mesmo rigor na perspectiva, mas reforça as figuras que cria figuras com um modelado de claro/escuro de forte expressividade e cunho escultórico.

Estas abordagens teórico-práticas da pintura no início do séc. XV encontram rapidamente eco nas gerações seguintes, e artistas como Piero della Francesca (1416-1492), António (1432-1498) e Piero del Pollaiuolo (1441-1498) e Andrea del Verrocchio (1435-1488) vão prosseguir essas abordagens pictóricas em torno da perspectiva, da luz, da representação vigorosa e anatómica dos corpos, em que as questões dos efeitos de luz e sombra vão progressivamente dar corpo ao efeito "modelador" do claro/escuro.

Após esta explosão de "modernidade clássica" florentina, vemos os artistas dos grandes centros urbanos, tais como Perugia, Pádua, Ferrara e Veneza, aderirem e aprofundarem o legado da escola florentina.

Em Perugia, capital da Umbria, salientaram-se três grandes pintores: Pietro Perugino (1445-1523), Bernardino Pinturichio (1454-1513) e Luca Signorelli (1439/1450-1523). Se Pinturichio pode ter nesta análise um interesse especial, este deve-se ao seu gosto pelo pormenor, o qual permite uma superfície

pictórica dum claro/escuro texturado. No caso de Luca Signorelli, temos uma pintura em que a representação do corpo humano se submete de tal modo a uma exaltação da componente anatómica, que as formas apresentam uma abordagem pictórica do claro/escuro de contraste violento...

Andrea de Mantegna, pintor em Pádua, trabalhou as formas de forma vigorosa numa abordagem pictórica do claro/escuro de compleição escultórica.

O outro grande centro de pintura do séc. XV é Veneza. Esta cidade - muito influenciada pelo gosto orientalizante de influência bizantina, pela permanência das influências góticas e pelo seu orgulho pela tradição - ofereceu alguma resistência aos novos conceitos de pintura.

É Giovanni Bellini, (1430-1516) cunhado de Mantegna, quem primeiro assimila as novas tendências pictóricas e se torna, desse modo, o criador do *naturalismo veneziano*. A sua pintura fundamentada e estruturada nos novos conceitos clássicos não perde a influência da pintura flamenga, pelo que elaborou um claro/escuro menos acentuado e de maior efeito cromático e luminoso.

A maior apetência que surge por uma cor mais saturada e por efeitos cromáticos de maior luminosidade, remete-nos para Rudolf Arnheim²⁷.

²⁷ ARNHEIM, Rudolf, *Arte y Percepción visual*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1979, p. 353.

N. de T. - Quando os pintores começaram a criar volume e espaço através de efeitos de iluminação, verificaram rapidamente que esta técnica do claro/escuro interferia com a composição cromática. Entretanto, conceberam-se as sombras como aplicações de uma obscuridade monocroma, era inevitável que turvassem e escurecessem as cores, com a qual não só se alterava a sua saturação com resultados pouco atractivos, como perdia luminosidade a sua presença. Um casaco azul sombreado com preto já não parecia verdadeiramente azul, e perdia a sensível homogeneidade da sua cor local; um braço ou uma perna pintados sobre uma primeira camada de pintura escura nem pareciam da cor da carne nem apresentavam uma boa tonalidade rosada e clara.

É muito possível que Leonardo da Vinci [...] não conseguisse terminar algumas das suas pinturas porque o desejo de conseguir um forte relevo espacial através do sombreado coincidiu ao tempo com uma nova sensibilidade de organização cromática. A unificação dos dois sistemas rivais pictóricos desenvolveu-se gradualmente. A sombra seria redefinida como modificação da tonalidade ao longo de um processo que desde Ticiano e passando por Rubens haveria de levar a Delacroix e Cézanne. «A luz não existe para o pintor» escreveu Cézanne a Emile Bonnard. Já no nosso século, o estilo cromático dos «fauves» eliminou pouco a pouco o problema omitindo todo o sombreado e utilizando tonalidades saturadas.

Cuando los pintores empezaron a crear volumen y espaço mediante efectos de iluminación, no tardaron endarse cuenta de que esta técnica del claroscuro perturbaba la composición cromática. Mientras se concibieron las sombras como aplicaciones de una oscuridad monocroma, era inevitable que enturbiaran y oscurecieran los colores, com lo cual no solo se alteraba su saturación com resultados poco atractivos, sino que se deslucía su identidad. Una casaca azul sombreada com negro ya no parecia verdaderamente azul, y perdia la sencilla homogeneidad de su color local; un brazo o una pierna pintados sobre una primera capa de pintura oscura ni parecían de color carne ni presentaban un matiz rosado bueno y claro.

Es muy posible que Leonardo da Vinci,[...] no pudiera terminar algunas de sus pinturas porque el deseo de lograr un fuerte relieve espacial mediante el sombreado coincidió en el tiempo con una nueva sensibilidad hacia la organización cromática. La unificación de los dos sistemas rivales de forma pictórica se operó gradualmente. La sombra sería redefinida como modificación del matiz a lo largo de un proceso que desde Ticiano y pasando por Rubens había de llevar a Delacroix y Cézanne. «La luz no existe para el pintor», escribiu Cézanne a Emile Bonnard. Ya en nuestro siglo, el estilo cromático de los fauves eliminó a menudo el problema omitiendo todo sombreado y componiendo com matizes saturados.

O auge do regresso às formulações clássicas deu-se nos finais do séc. XV e nas primeiras décadas do séc. XVI. São seus autores principais Leonardo da Vinci (1425-1519), Miguelangelo Buonarotti (1475-1564), Rafael de Urbino (1483-1520), Giorgione (1478-1510) e Ticiano (1487-1576).

Estes artistas representavam o expoente máximo da representação mimética, quer pela sua excelência intelectual na adopção, reflexão e consolidação inovadora das teorias clássicas, quer pelo elevado desenvolvimento técnico expressivo da praxis pictórica. O desenvolvimento técnico expressivo é tanto mais importante se nos lembrarmos da inexistência de qualquer presença pictórica do passado clássico. A pintura grega tinha desaparecido e os referentes, as fontes de reflexão, foram encontrados através do estudo da estatuária e de algumas descrições de textos, nomeadamente através de

pintor» escreveu Cézanne a Emile Bonnard. Já no nosso século, o estilo cromático dos «fauves» eliminou pouco a pouco o problema omitindo todo o sombreado e utilizando tonalidades saturadas.

algumas descrições anedóticas que serviram como exemplo para criar nos artistas renascentistas um maior grau de preocupação com uma representação vincadamente realista. De Zeuxis relembramos que se escreveu que pintou com tal realismo um cacho de uvas, que os pássaros vieram debicá-lo e que Parrasios terá pintado umas cortinas, numa das suas obras, de tal forma que estas eram tidas como se existissem na realidade.

3.4 O Maneirismo e a nova mimética; a imitação dos mestres

A pintura classicista, como já salientámos, encontra o seu ponto mais alto em torno das obras pictóricas de Leonardo, Rafael e Miguelangelo. Motivo suficiente para se tornarem artistas de referência. Se, no passado, estes pintores se tinham inspirado na antiguidade clássica grega e no estudo e imitação da natureza, a nova geração de pintores, alguns seus discípulos, encontrava nestes mestres o expoente máximo de aproximação à arte pictórica como representação da realidade. E, não abdicando dos estudos elaborados a partir da estatúária grega ou directamente da natureza, encontrou um novo modelo de aprendizagem: a pintura feita à maneira dos mestres.

Pintar à maneira de um mestre, derivado do termo italiano «*maniera*» é uma das designações para a pintura que se desenvolveu ao longo do séc. XVI. A outra designação chega-nos através de Vasari, que definia como “*amaneirada*”²⁸ a pintura mais conforme um gosto cortesão e elaborada de pormenores e efeitos. Mas a noção pejurativa do termo “*amaneirado*” manter-se-ia e dela temos, entre outros documentos, o testemunho escrito de Pietro Bellori (1615-1696) que condena o abandono do estudo directo da natureza, pelo estudo dos

²⁸ **GIORGIO VASARI**, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianis desde Cimabue a nuestros tiempos (Antologia)*, editorial Tecnos, S. A., 1998.

mestres clássicos, chegando mesmo ao ponto de considerar os que o fazem copiadore e artífices. (fig. 12 e 13)

No entanto, e apesar de se referenciarem Rafael e Miguelangelo como exemplos típicos de classicismo, não podemos deixar de considerar que, tanto Rafael como Miguelangelo apresentaram obras em que o advento do Maneirismo se pode advinhar. Rafael, pela assimilação que faz da técnica de «*sfumatto*» de Leonardo e Miguelangelo pela monumentalidade das composições na Capela Sistina. Rafael altera o princípio de composição simétrica e sentido de ordenação de um espaço racionalista, na feitura das suas últimas obras, “O Incêndio do Borgo” (1514-1517) e, na “Transfiguração” (c. 1517-1520), obra inacabada, mas reveladora de uma tensão e dinamismo que marcaram o Maneirismo emergente. No que concerne a Miguelangelo e à obra realizada na Capela Sistina, é interessante observar as duas fases de realização. Na primeira fase, em que realiza as pinturas do tecto da Capela, temos uma pintura que valoriza valores compositivos estáveis, dentro de uma estrutura simétrica que divide as zonas a pintar e onde o nu, enquanto modelo, corresponde a uma assimilação do arquétipo grego, embora tratado com liberdade de expressão; na segunda fase, trinta anos depois, quando executa o Juízo Final (1537-1541), a sua pintura dá presença a um dramatismo incontido, a uma tensão da qual não escapam as formas contorcidas das figuras representadas. Estes dois momentos – rotura com a representação da figura humana segundo a forma canónica da antiguidade e, posteriormente, a inclusão da torção das figuras – são os elementos mais marcantes do contributo de Miguelangelo para a geração emergente de Maneiristas.

Estas representações Maneiristas, saídas de Classicismo tardio, desenvolveram-se no seio de um período histórico conturbado, que se reflectiu na transição de uma arte serena, harmoniosa e equilibrada, para formas



12. MIGUELANGELO, A Sibila de Delfos, c. 1506-1509, Roma, Vaticano, Capela Sistina.

13. PETER P. RUBENS, Cópia de Isaías de Miguelangelo, Paris, Museu do Louvre.

artísticas onde as soluções encontradas apresentam uma experimentação e diversificação dos elementos da linguagem plástica.

A arte do início do séc. XVI teve de dar resposta aos intuitos propagandísticos da igreja saída da Contra-Reforma, a contas com o protestantismo emergente, com a crise económica, a instabilidade social e bélica. Para tal, acompanhando a mudança dos tempos, a arte abandonou o elitismo intelectual humanista presente na serenidade compositiva da representação classicista renascentista e introduziu resoluções técnicas e expressivas, que alteravam a teoria e prática do século anterior, criando as condições para uma arte de mais fácil entendimento popular e mais conforme a instabilidade cultural vigente.

A Contra-Reforma tornar-se-á o mecanismo pelo qual a igreja reclamará um regresso a posições teológicas mais ortodoxas. Os antigos princípios de conciliação do paganismo com a escolástica serão agora uma ameaça à unidade religiosa e política do ocidente. Todo este movimento ruíno a uma nova ordem cultural cristã terá um rosto comum de instabilidade e rotura, mas simultaneamente, de uma enorme multiplicidade de abordagens pictóricas que, paradoxalmente, contrastará com a tentativa de controlar todo o processo artístico do artista, dando-lhe indicações precisas de como deverão ser efectuadas as pinturas religiosas.

A igreja banirá a presença de elementos seculares, estabelecerá uma norma iconológica entre objectos e personagens a representar e proibirá a representação do nu. Para trás ficava a defesa de imitação da natureza defendida por Alberti, substituída pelo conceito de que a natureza, assim como os cânones de proporções, podiam ser superados pela actuação inspirada do artista, pois que ele era o veículo de uma inspiração divina que lhe facultava a inspiração e o engenho necessário, para servir de fiel produtor de obras, cuja tendência mística, se opunha ao racionalismo renascentista. Esta tendência

“misticizante” tem em Zuccaro (-†1609) e Lomazzo, os teóricos mais representativos do final do século XVI que, sem resquícios de pudor em relação às teorias clássicas, vêm defender a supremacia da imaginação do artista sobre qualquer princípio regulador da pintura, já que o essencial da pintura está contido na mente do artista, mente através da qual e na qual está a fonte de inspiração divina.

Todas estas aproximações teóricas promoveram, e possibilitaram, o aparecimento de uma arte cujas práticas artísticas se desenvolveram numa alteração aos preceitos classicistas vigentes.

A teoria renascentista, que era baseada no modelo idealizado da antiguidade clássica e na cópia/aprendizagem através da observação da natureza, dá lugar ao predomínio do papel intelectual e à inspiração do artista. Assistimos ao abandono da perspectiva linear centralizada e ao aparecimento de uma perspectiva construída com diferentes pontos de fuga, onde os elementos nela inseridos passam a ocupar vários locais da composição, criando uma multiplicidade de chamadas de atenção ao observador. Neste espaço maneirista, embora se apresente um tema central, não existe a construção de um espaço direccionado para um tema central, mas, a par desse conjunto de elementos centrais, surgem outros elementos representados como participantes que, partilhando desse momento, estão ao mesmo tempo alheados e desenvolvendo uma participação autónoma da cena representada, onde as paisagens, os céus e os edifícios representados, se afastam gradualmente da realidade. Este espaço, que perde referências com a realidade, ganha em virtualidade e efeito de surpresa e, ao mesmo tempo, rompe com a composição equilibrada de estrutura piramidal clássica, propícia um efeito encantatório e a um envolvimento emocional que vai ao encontro das prerrogativas da Contra-Reforma

É neste espaço, que se afasta progressivamente de um espaço que se queria de aproximação à realidade, que vemos surgir uma figuração humana de progressivo abandono do cânone clássico das sete cabeças e meia. As figuras humanas chegam a alcançar as dez cabeças e, simultaneamente, uma procura de complexidade na elaboração de figuras "serpentinadas", de entrelaçamentos de figuras humanas representadas e escorços arrojados.

As composições abandonam a utilização de uma luz natural e de envolvimento unitária dos elementos representados, por uma luz artificial que visa a selecção do que se pretende mostrar ou ocultar, embora permaneça fiel a um pré-estabelecido foco luminoso (luz da esquerda para a direita e de cima para baixo, ou vice-versa). Por este motivo, é difícil explicitar uma técnica de claro/escuro definidora deste período da história da pintura, já que, os artistas aproveitam a liberdade técnica e expressiva para encontrarem modos de representação do claro/escuro, diversificando as cores utilizadas, com a utilização de maior ou menor contraste cromático, ou através de um maior ou menor contraste entre zonas iluminadas e zonas de sombra, maiores contrastes de luz/sombra que antecipam o denominado tenebrismo barroco.

Estas novas formas de abordagem pictóricas são, para alguns, uma nova forma de elevar e aprofundar o legado classicista. Nesta situação estão os últimos trabalhos de Rafael e algumas das obras posteriores de Miguelangelo e de Ticiano, estes últimos com uma vida que se prolonga até cerca de meados do séc. XVI; para outros, uma nova geração discípula destes mestres, era a aposta na rotura com seus mestres e também, certamente, a convicção de um trabalho mais profícuo e de concepção mais profunda e espiritualizada.

O Maneirismo não desenvolveu uma linguagem plástico-pictórica de consensos. Cedo se instalaram polémicas em redor da mais valia do desenho e, ou da cor, outros optaram por propostas mais ecléticas, numa tentativa de conjugar o primado do desenho, adoptando o formulário florentino e o

patrocínio de Miguelangelo conjugado com a cor veneziana de seu mais representativo mestre, Ticiano. E, apesar de todas as tentativas de ecletismo, mais ou menos académico, esta polémica permaneceria em aberto até aos finais do século XIX, dinamizando o aparecimento de tratados e debates teórico-práticos sobre pintura e a revitalização criativa da representação, em geral, e da figura humana, em particular.

O Maneirismo é uma corrente artística que surge numa profunda crise política, económica e religiosa no seio duma cultura humanista e que culmina com o saque de Roma pelas tropas de Carlos V, em 1527. Esta situação desenvolve no seio da Igreja de Roma a necessidade de uma profunda alteração das anteriores concepções humanistas que faça frente ao protestantismo e ao enfraquecimento do poder político-religioso da corte papal. A reafirmação do poder da igreja, para uma nova ordem social, far-se-á através das directivas ratificadas no Concílio de Trento.

Em Roma, o Maneirismo vai ter duas referências fundamentais: Rafael e Miguelangelo.

Da escola de Rafael e dissidente das premissas classicistas, salientar-se-ão Perin del Vaga, Sodoma e Polidoro de Caravaggio, sendo o mais talentoso pintor Giulio Romano (1492-1546). Todos eles abandonaram o equilíbrio compositivo e a serenidade presencial das suas representações, pelo dinamismo inquieto e ficcional das suas composições pictóricas. A sua actividade artística acaba por se salientar não só pelos trabalhos executados em Roma, como por obra encomendada por outros patronos: Giulio Romano deixará Roma por Mântua; Perin del Vaga executará obra em Génova; e Caravaggio irá até Siena. Simultaneamente, outros pintores se deslocarão a Roma. Entre esses pintores estão o florentino Giambattista di Jacopo, denominado o Rosso, e o veneziano Sebastiano del Piombo.

Em Florença, Pontormo (1494-1557) e Rosso são o exemplo de dois discípulos em colisão com o legado classicista do seu mestre, Andrea del Sarto (1486-1531).

Talvez seja exagerado o termo colisão, já que, nos últimos trabalhos de Andrea del Sarto, observamos uma certa *maniera* presente no modo subjectivo como utiliza a cor e que é continuada pelos seus discípulos. Mas, por outro lado, é de tal modo ampliado esse legado cromático pelos seus discípulos, que podemos dizer ter existido uma autonomia expressiva da cor, trabalhada em parceria com a nova concepção expressa dos elementos plásticos, que o resultado pictórico final das obras de Pontormo e de Rosso se emancipam do legado cromático timidamente maneirista de Andrea del Sarto.

Não podemos deixar de ter em conta os contributos de Beccafumi, Bronzino (1507-1572) e Vasari. Todos eles contribuíram para um conjunto de obras onde podemos perscrutar o ambiente intelectual e palaciano florentino, em composições plenas de ritmo e de uma luz artificial construídas a partir de uma estrutura baseada no contributo do desenho. A melhor compreensão das características desta luz artificial pode ser feita a partir da observação e comparação com a luz natural utilizada por Rafael numa das suas obras, por exemplo, a "A Escola de Atenas", (1508-1511).

A cidade de Parma desfrutará da singular personalidade de Correggio (1489-1534). Como artista, desenvolve uma obra cuja *maniera* é expressa pelo recurso a uma ambiência de grande sensualidade e que é obtida pela subtileza no uso da cor e da luz. A sua originalidade distingui-lo-á do maneirismo da época e antecipará alguns recursos pictóricos caracterizadores do Barroco.

Parmigianino (1503-1540) é um dos melhores exemplos das representações de figuras humanas "serpentinata". A representação pelo recurso ao alongamento/deformação das suas figuras substitui completamente o cânone

clássico, dos ambientes ficcionados, e pela assimetria na distribuição compositiva dos elementos e da luz e da cor.

De Veneza salientaremos quatro artistas emblemáticos da produção artística desta escola pictórica: Ticiano; Lorenzo Lotto (1480-1556); Paolo Caliari, (1528-1588), denominado Veronese; e Jacopo Robusti, (1518-1594), de cognome Tintoretto.

A nova «*maniera*» rapidamente se espalha pelas cortes italianas e é tal o seu sucesso que, em meados do séc. XVI, são vários os artistas italianos que se deslocam a algumas cortes europeias para efectuar algumas encomendas, ao mesmo tempo que muitos artistas europeus se deslocam a Itália com a finalidade de poderem observar e aprender directamente nas obras dos mestres do alto renascimento classicista, assim como nas do novo movimento artístico.

Em Portugal assiste-se à adopção de um certo formulário classicista, na viragem do séc. XV para o séc. XVI. Dizemos, um certo, já que é notória a influência da pintura flamenga em meados de quatrocentos e nos denominados pintores “primitivos” renascentistas, que corresponde ao reinado de D. Manuel. A este respeito, citamos Dalila Rodrigues²⁹:

Se em termos de categorização estilística a pintura do período manuelino tem gerado alguma polémica historiográfica, no emprego de uma linguagem conceptual que a defina – entre um «tardo-gótico» e um «renascimento» – tal facto não se deve, seguramente, a continuidades que este período, em relação ao anterior, possa efectivar. Com efeito, a pintura do «ciclo manuelino» corresponde, tanto pelas propostas inovadoras do seu discurso formal, como nos valores intrínsecos que se pressentem nessas novas propostas, a um Primeiro Renascimento de inspiração nórdica, já que o Renascimento pleno (tendo a matriz itálica como referente), fugaz e limitado à actividade de três ou quatro individualidades artísticas, corresponde em absoluto ao amadurecimento de alguns desses valores. A resistência ideológica e formal à Renascença italiana prolonga-se na pintura portuguesa,

²⁹DALILA RODRIGUES, «A Pintura no período manuelino – O primeiro ciclo da pintura portuguesa do Renascimento», Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, 2 vol., edição Temas e Debates, 1995, p. 200.

pese embora a dificuldade em balizar cronologicamente fenómenos de sensibilidade artística, até aos anos 20-30 do século XVI, pelo que é já no quadro da pintura «joanina» que se pode identificar um renascimento pleno, fenómeno tardio e que será, assim, necessariamente efêmero e eclético.

Mas esta alteração da tradição clássica estava longe de ser circunscrita a uma rotura com a tradição da representação naturalista idealizada do renascimento clássico, assim como não representou apenas circunstâncias de carácter sociológico, religioso e ou económico. No domínio da teoria e prática da pintura, naquilo que ao pintor diz directamente respeito – o domínio técnico e expressivo por ele utilizado para traduzir plasticamente, pictoricamente, os elementos representados numa superfície – podemos considerar que o essencial da «janela de Alberti», se manterá. Facto que nos faz compreender a rotulação que a modernidade tendeu a fazer ao classificar (generalizando), a arte entre os séculos XV e finais do século XIX de ultrapassada, clássica e académica.

Mas, noutra perspectiva, devemos permitir outra classificação, a de um fazer questionado, que se estabelece na procura de novas resoluções técnicas e expressivas. No entanto o que encontramos é um desenvolvimento da representação clássica com a alteração de soluções plásticas baseadas na maior ou menor evidência dada aos elementos da linguagem plástica.

3.5 O Barroco entre a tradição, a experimentação e o eclectismo

É deste modo que a ambiência ficcional e inquietante introduzida pelo Maneirismo se vê ampliada e ainda mais exaltada pelo movimento Barroco que dominará o século XVII e o início do século XVIII.

Segundo este princípio, estamos aptos a afirmar que todas as formas de representação anteriores ao Renascimento Italiano, ou que tiveram o seu epicentro na Itália quatrocentista e que se propuseram realizar uma

representação virtual da realidade, se debateram com os mesmos problemas de estruturação, proporcionalidade, linha, cor, forma/fundo, espaço..., tidos como necessários à maior ou menor preocupação com um grau de aproximação icónico pormenorizado dos objectos e seres representados, através do exercício de efeitos pictóricos que, e como não poderia deixar de acontecer, davam simultaneamente resposta no domínio da prática da pintura e respondiam às necessidades sócio-culturais ou de uma classe dominante, pois, a arte sempre respondeu às necessidades sociais, políticas e religiosas, acentuação sociológica que não exclui uma concepção de mundo, assente em ideias/valores de ordem cultural.

Portanto, se a abordagem técnico-expressiva do Maneirismo pode ser considerada uma continuada experimentação dos mesmos elementos plásticos presentes nos grandes mestres do Renascimento, o Barroco, que começou por ser apresentado como a antítese do Classicismo Renascentista, e tido como uma arte confusa, desmesurada e teatral, pode, a nosso ver, reclamar por ver os seus princípios vilipendiados ou no mínimo, mal avaliados, já que as suas propostas morfológicas não fogem da construção de um espaço plástico virtual enquanto simulacro da realidade, prática essa comum a toda a arte de pendor naturalista, independentemente de enfatizar um maior ou menor grau de realismo. Ou estamos a esquecer-nos de que a pintura do Classicismo Renascentista ficou sempre aquém da sua proposta de "imitação da natureza", versus mimesis. Diremos, ainda, que este princípio é válido para toda a pintura realizada entre o período Barroco e a pintura que vai até finais do séc. XIX. A pintura compreendida entre estes dois momentos da história da pintura não faz outra coisa senão variações da pintura executada entre o período renascentista e o período barroco, mantendo as mesmas premissas técnicas e expressivas iniciadas no renascimento e apenas modificando, de forma mais ou menos radical, a sua sintaxe.

Mas, sem querer aferir da validade das apologias e das negações da mais-valia do Barroco, o que nos parece importante é, na sequência cronológica que vimos traçando, delimitar e definir o conceito e o estilo, para definirmos as suas características formais e técnicas. O que nos pode remeter para conteúdos de carácter formalista, numa abordagem de características Wölfflinianas, abordagens que são tidas como desinteressantes para a maioria dos historiadores, mas que se referem e enfatizam os recursos plásticos dos diversos tipos de fazer pictórico.

Se tentarmos estabelecer uma cronologia e uma caracterização do Barroco, devemos considerá-lo como sendo uma arte do séc. XVII e do início do séc. XVIII, cuja primeira característica se baseia numa grande diversidade de experimentações plásticas. Esta característica experimental deriva da procura de estabilidade no seio social, do pós Concílio de Trento e das especulações filosóficas e estéticas em torno de "como melhor conceber e fazer plástico" existentes em redor das diversas escolas que tinham de se relacionar e satisfazer a solicitação de quatro grupos sociais: o clero, a monarquia absolutista e seu séquito, a burguesia e a intelectualidade. Toda esta situação experimental e diferente clientela permitem o aparecimento de novas temáticas pictóricas, até então subestimadas; a natureza morta, a paisagem, a representação de animais, ..., a chamada pintura de género.

Não existe, portanto, uma linguagem plástica unitária e homogênea do Barroco, mas isso não impede que se procure e encontre soluções formais diferentes, que nos ajudam a identificar os princípios da linguagem pictórica do estilo Barroco.

Embora possa acontecer direccionarmos a nossa atenção para um pormenor duma pintura, geralmente, a primeira impressão experimentada é a provocada pelo impacte da totalidade e, nessa primeira impressão apercebemo-nos das características plásticas dominantes; podemos salientar o domínio da sombra

sobre a luz, ou vice-versa, podemos aperceber-nos: da existência de uma cor dominante, fruir da presença alegórica da pintura, ou tentar adivinhar o modo como o artista resolveu a cor de uma carnação, etc. ou, simplesmente, fruir do encantamento produzido pela empatia sentida perante essa obra, da qual desconhecemos qualquer tipo de dado cultural.

Sem nenhuma intenção dogmática de ordenação de percursos de leitura plástica, e apenas remetendo para uma possibilidade metodológica que facilite a pretendida abordagem facilitada das características formais plásticas, sugerimos que, pela especificidade deste tipo de leitura, se comece do todo pictórico para a parte.

Quando olhamos para uma pintura Barroca, verificamos de imediato como, na continuidade do Maneirismo, os artistas de setecentos tendem a abandonar a composição de estrutura simétrica. Mas, enquanto no maneirismo a assimetria era obtida pela substituição do triângulo clássico e simétrico pela construção de um espaço plástico assimétrico, onde se apresentam, disseminados pelo suporte, grupos de elementos relacionados, ou não, com o grupo de elementos central e temático, mantendo entre si alguma distância, autonomia, vemos que, no Barroco, não só é dada continuidade a este tipo de solução, a simultaneidade de acontecimentos a par da representação central, como este fenómeno é recriado, dinamizado ao ponto de as figuras se entrelaçarem num turbilhão de corpos em movimento. O artista Barroco, ao dedicar uma maior preocupação à composição, vai privilegiar composições cujos eixos direccionais são diagonais, onduladas, levando a sinuosidade compositiva a movimentos espiralados que tão bem caracterizam as composições de Rubens. (1577-1640) Mas, apesar desta característica inovadora, continuamos a assistir à adopção de composições onde as estruturas circular, triangular e rombóide são utilizadas quer pelos artistas mais arrojados, quer pelos com tendências mais classicistas. Este, facto reforça a ideia de que o

Barroco é uma forma de progresso na continuidade do formulário plástico do classicismo renascentista.

Esta procura de composições dinâmicas, onde o movimento dos corpos amplia e reforça esse dinamismo, empresta à representação barroca uma presença teatralizada que é ampliada pela representação de figuras em cujos rostos é possível observar expressões de sentimentos.

A cor partilharia duma representação arrebatada através de efeitos cromáticos em que a “pureza lumínica” da cor saturada – já utilizada por Rafael, Miguelangelo ou Pontormo – passou a ser utilizada em contrastes de claro/escuro bem definidos.

Diremos que o gosto pela composição chamou ao seu domínio a utilização da cor, tornando-a parte integrante do seu território privilegiado, de tal modo os artistas barrocos pretendem definir e equilibrar as zonas claras de cor e as zonas escuras, de forma mais subtil e difusa em Poussin (1594-1665) e de forma mais brusca e demarcada em Caravaggio (1571-1610).

Esta exaltação cromática privilegiará, nalgumas situações, como por exemplo, em Rubens ou Rembrandt, (1606-1669), uma cor dada em pinceladas soltas, dinâmicas, noutras situações será mais contida, lembramo-nos de Poussin em cuja obra o abandono da linha pela mancha não é evidente, ou ainda, a posição eclética dos Carracci. Mas, em definitivo, a novidade técnica e a nova estética privilegiaram o predomínio da técnica expressiva e solta da pincelada.

Mas o conceito estético e a técnica e expressividade barrocas não estariam completos sem que o espaço envolvente dos elementos representados não participasse da exaltação barroca. O Barroco vai acentuar a ilusão atmosférica, vai recuperar a perspectiva cromática de Leonardo da Vinci, atmosfera inovadora que o mestre classicista utilizou como fundo, na sua obra Mona Lisa, e desenvolver uma variedade de soluções, que abarcam: a acentuação dos

elementos colocados no primeiro plano; a alternância sucessiva de zonas de luz e de sombra, nesta alternância a luz está, por vezes, no plano de fundo, noutras, e no que concerne à paisagem, é dada uma tonalidade de cor verde, entre o primeiro plano e o plano de fundo, técnica que permite aumentar o efeito de profundidade; a diopsia na construção perspectica de um espaço virtual; o uso do escorço; a utilização de uma luz lateral para reforçar a volumetria das formas... Soluções formais que foram coadjuvadas por uma infinidade de procedimentos técnicos inovadores e caracterizadores das diversas escolas ou pela criatividade artística dos seus protagonistas.

Se em Itália assistimos a uma contínua consagração dos princípios classicistas, na segunda metade do séc. XV e, primeiro quartel do séc. XVI, vemos que, em Portugal, o eco do classicismo italiano da pintura quatrocentista é quase inexistente. Mesmo assim, gostaríamos de referenciar este período com duas obras, que pelas suas características estéticas, se situam entre um formulário plástico gótico, de modelo inspirador vincadamente flamengo e a evocação das características renascentistas. Referimo-nos ao *Ecce Homo*, pintura de mestre desconhecido e aos *Painéis de S. Vicente*, de Nuno Gonçalves.

O *Ecce Homo*, cuja datação é um dos seus mistérios, obedece à representação estética gótica, principalmente, pela auréola dourada em torno da cabeça do Cristo e no pouco rigor do desenho. No entanto, há no manto e no rosto uma nitidez e uma suavidade pictórica. O modo como o pincel toca a superfície da pintura e “modela” o rosto e o manto em claro/escuro, empresta a estes elementos uma clara ênfase do volume.

No que aos *Painéis de S. Vicente* diz respeito, temos uma polémica instalada nos bastidores da história da arte portuguesa, que se tem revelado sem solução. De facto, esta obra é de uma singularidade única e merece um tratamento de tal forma privilegiado que, as modestas linhas aqui impressas podem até parecer sem sentido. Mas, como apenas pretendemos salientar a importância dalguns

elementos plásticos desta obra, não vemos que seja inoportuno citá-la. Os painéis possuem duas resoluções pictóricas singulares: a caracterização fisionómica diferenciadora das personagens, e também, o grau de realismo das representações dos rostos próprios do retrato; e a clareza formal e geometrizarante posta na “modelação” dos trajes, com o recurso a um claro/escuro, onde uma luz natural está presente.

A pintura do século XVI desenvolveu-se dentro de características oficinais a várias mãos e com uma trajetória onde as influências italianizantes, flamengas e espanholas se misturaram com a perpetuação da tradição gótica. Situação portuguesa que, segundo Ayres de Carvalho, parece nada ter beneficiado com os escritos de Francisco de Holanda, e, nem mesmo, o próprio pintor com a sua viagem de estudo Itália.³⁰ Ou será que, pelo contrário, Francisco de Holanda e o seu tratado terem sido avançados para a época?

[...] É imensa a originalidade e o alcance antecipador deste texto. Antes dos grandes e mais célebres tratados, como o *Trattato dell'arte della pittura, scoltura ed architettura* (1585) e a *Idea del tempio della pittura* (1595) de Giovan Paolo Lomazzo, ou a *Idea de' pittori, scultori et Architetti* (1607) de Federico Zuccaro, é introduzido na teoria da pintura um princípio inteiramente metafísico, a ideia, [...] ³¹

³⁰ ARMINDO AYRES DE CARVALHO, «Três Temas sobre as Relações Artísticas entre Portugal e Espanha, nos séculos XVI e XVII», *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, pp. 233-242, ed. Minerva, Coimbra, p. 250.

[...] deveria ter continuado na posição em que o deixaram os críticos do passado [...] O Holanda só conheceu os grandes de Itália [...] esquecendo os seus contemporâneos [...] e tantos outros artistas que Holanda intitulou e amesquinhou como sendo míseros «pedreiros».

³¹ ADRIANA VERÍSSIMO SERRÃO, «Estética e Teorias da Arte no Séc. XVI», Pedro Calafate (coord.), *Dicionário do Pensamento Filosófico Português*, vol. II, ed. Caminho, Lisboa, 2001, p. 355.

TEORIA E PRÁTICA DO CLARO/ESCURO: AS INTERACÇÕES ENTRE OS
ELEMENTOS DA LINGUAGEM PICTÓRICA

[...]o claro e o escuro não são mais do que a base da pintura, esta base é, no entanto, da maior importância, porque é ela que permite marcar as distâncias, as diferenças de planos, a delimitação dos objectos, enfim, fazer sobressair a forma sensível. Produz o que chamamos modelagem. Sob este aspecto, os mestres do colorido não receiam ir até à extrema oposição entre a luz mais deslumbrante e as sombras mais obscuras, o que lhes permite obterem os efeitos mais surpreendentes. Porém esta maneira de executar só se justifica quando esta maneira não é brusca, quer dizer, quando entre estes dois extremos é intercalado um jogo variado de transições e de mediações que atenuam a dureza e a transição da passagem do mais claro ao mais escuro[...]introduzindo-lhe infinitos matizes. À falta destes matizes, a obra parece mais lisa, porque as diferenças entre o mais claro e o mais escuro fazem apenas sobressair determinadas partes,[...]

Hegel

É um facto que o excesso de luz ou a predominância da obscuridade não permitem uma boa visibilidade. Esta verdade «la Palissiana», na procura de uma luz favorável a uma representação adequada, não obteve unanimidade, já que não existe uma luz ideal à representação. O que podemos dizer é que, a existir um modelo, um estereótipo de representação de luz/sombra, esse modelo correspondeu à necessidade de dar expressão às ideias e mentalidades predominantes de uma época, ou, pelo contrário, de antecipar um novo paradigma. Ao pintor, coube encontrar as soluções técnicas e expressivas (as duas componentes que concretizam a representação) e produzir uma

diversidade de efeitos pictóricos de claro/escuro que se coadunassem com o espírito primeiro, a «*Idea*», e final da obra.

Como já tivemos oportunidade de expor, tanto Cennino Cennini, quanto Leonardo da Vinci, pareciam concordar com um conceito de luz/sombra baseado na moderação dos efeitos de claro/escuro. Mas, se as suas teses teóricas são idênticas no domínio da tratadística, o mesmo não acontece com a obra pictórica. Um breve olhar basta para percebermos quão distanciados estão estes dois pintores na produção de efeitos pictóricos de claro/escuro. O claro/escuro não é, para ambos, uma preocupação morfológica, já que, em Cennino Cennini, se sugere a presença da luz e da sombra sem grandes intenções de volumetria, enquanto que, em Leonardo, existe uma inequívoca preocupação com a representação da volumetria das formas expressas, que se pretendiam uma imitação da natureza, uma procura de verosimilhança.

As questões em redor das representações da figura humana, mais ou menos idealizadas, ou mais ou menos objectivadas, foram equacionadas pelos pintores renascentistas de uma forma morfológica. A morfologia, como a palavra indica, refere-se ao logos/razão da «*morfe*», a forma, e a procura analítica da forma fez-se, principalmente, através da observação/representação atenta da estatuária greco-romana e da natureza.

O conhecimento do corpo podia passar pela representação de um modelo morfológico, mas não pelo seu estudo anatómico, no sentido estrito e científico da palavra. Era, portanto, através da morfologia do próprio corpo vivo, ou do estudo de uma representação escultórica de um corpo, que o conhecimento dos volumes corporais era possível. A anatomia não teve grande desenvolvimento como ciência até ao século XVIII, embora, nalguns casos, como por exemplo, em Vitróvio, a morfologia se relacionasse com a medida, Alberti, numa vertente vitruviana acentua a leitura antropométrica e, ainda assim, o mais anatomista foi Leonardo. De facto, não é difícil de adivinhá-lo no pormenor

existente nos seus desenhos de anatomia, cuja minúcia apela ao estudo efectuado a partir da dissecação anatómica. É curioso verificar que o período áureo da representação da figura humana teve lugar entre o séc. XV e o séc. XVII, séculos nos quais a leitura das formas é mais morfológica do que anatómica. Claro que, ao dizermos isto, não desdenhamos da importância da anatomia que, a ter sido desenvolvida, teria dado outra presença à figura humana, mais que não seja, enquanto valor acrescido de conhecimento facilitador deste tipo de representação que, como sabemos, é um domínio da representação particularmente complexo.

A estes pintores foi possível representarem com algum rigor morfológico o corpo humano, dado que ao artista só interessava a representação em volume das saliências ósseas e músculos de superfície de maior visibilidade. De facto, o corpo era idealizado e devia parecer verdadeiro, não tinha obrigatoriamente de sê-lo, por outro lado, o observador comum necessitava (e necessita), de algum conhecimento anatómico, para verificar que haviam sido representados alguns músculos inexistentes nas costas das figuras humanas representadas por Miguelangelo.

Se podemos abdicar da componente científica da anatomia, temos que considerar que não podemos passar sem referenciar a sua abordagem morfológica, enquanto parte estruturante na criação de um volume virtual através do claro/escuro. Fazemo-lo pela simples razão de querermos acentuar a componente morfológica do elemento plástico claro/escuro. Imaginemos que a representação de uma figura humana, vestida ou nua, pode surgir numa situação em que a sua presença/forma está representada sobre um fundo neutro, quase homogéneo, onde se esbata a presença de um espaço em torno da figura representada. Neste caso, a volumetria do corpo representado não partilha de cumplicidades com o espaço virtual, ou, com a «atmosfera» ao seu redor, nem com elementos estruturais decorrentes da perspectiva que

permitem uma acentuação da forma no espaço e no tempo. A figura aparece isolada e adquire, deste modo, um lugar de excelência. Ora, é neste lugar de exclusividade, de um volume remetido para o seu próprio domínio, que o claro/escuro pode reclamar de um território morfológico próprio. Por esta razão, um domínio mais estrito da forma, para além da anatomia, pode ser analisado em mais duas abordagens morfológicas: a morfologia da luz e da sombra num volume e o estudo morfológico a partir do desenho.

2. A morfologia da luz e da sombra

A luz, como sabemos, é uma fonte de radiação composta por fotões. Os fotões, ao encontrarem as superfícies dos objectos, refractam-se em diferentes direcções e com diferentes comprimentos de onda, correspondendo a cada comprimento de onda uma cor fixada pelas células da retina. Assim sendo, as zonas mais iluminadas reflectem maior quantidade de luz, luz que vai perdendo luminosidade para dar lugar a zonas menos iluminadas, ou seja, a zonas de sombra.

Quando nos referimos à cor de um objecto, estamos a falar de uma banda de comprimento de onda e de uma intensidade da luz. Esta luz, de diferentes intensidades, entra pelos olhos e é dirigida ao cérebro que a recebe como uma sensação de luminosidade. As sensações de brilho e de cor só existem porque possuímos este sistema ocular que capta os estímulos provocados por cada radiação.

Cada cor que vemos, para além de ser função dos diferentes comprimentos de onda da energia radiante, é também o resultado de uma série de efeitos transferidos para o cérebro. Deste modo, podemos afirmar que a luz não é colorida em si própria, a luz dá lugar às sensações de brilho e de cor.

Quando a luz do dia, ou de qualquer outra fonte de luz incide numa superfície, certos comprimentos de onda da luz branca, (lux ou lúmens por m²), são absorvidos, enquanto que outros são reflectidos. Os comprimentos de onda reflectidos ao combinarem-se são vistos por nós como cor. A cor das superfícies, a cor pigmento, provem de luz reflectida e não de luz emitida.

As variações cromáticas tonais de uma cor alteram-se com a intensidade da luz reflectida pela superfície: cor mais luminosa e saturada na zona onde a luz tem maior incidência e de menor grau de saturação onde há menor exposição directa à luz.

Efectivamente, toda a superfície de um objecto recebe luz, quer se trate da zona que denominamos iluminada ou da zona considerada em sombra. A não se verificar este princípio estaríamos perante a ausência de visibilidade.

Ao pintor interessa traduzir estes efeitos da luz na superfície dos corpos, em registos pictóricos de claro/escuro, e para tal, deve começar por escolher a fonte de luz, condição primordial para iniciar a procura de uma modelação tonal.

2.1 A luz natural e as gradações tonais

Como é sabido, a representação tridimensional da figura humana foi evoluindo através de uma aproximação mimética da natureza, essa intencionalidade consolidou progressivamente a utilização de uma luz natural que solicita a aplicação de um claro/escuro sem grandes contrastes entre as zonas de luz e de sombra.

Este comportamento da luz, em gradações cromáticas tonais das superfícies mais ou menos expostas à fonte de luz, mereceu a particular atenção dos pintores, nomeadamente de Leãoardo da Vinci. No seu tratado de pintura,

podemos encontrar um conjunto de estudos que nos possibilita uma primeira abordagem de, pelo menos, algumas características básicas da sombra: a sombra própria e a sombra projectada. O acto de "sombrear", a representação das sombras, é fundamental para a "modelação" e visualização do volume dos corpos, assim como, para a criação de uma ilusão de profundidade, dado que, a zona da forma mais próxima da fonte de luz terá uma cor mais luminosa, cor que se esbaterá, em tonalidades progressivamente mais escuras da cor na zona iluminada, à medida que se afaste dessa fonte de luz. Foi este entendimento da morfologia da luz e da sombra, que esteve na origem da técnica de "*sfumatto*" de Leonardo, morfologia cujos fundamentos também foram seguidos pelos demais pintores seus contemporâneos, mas com recurso a outras técnicas-expressivas³², como salienta Doesner, ao reivindicar uma base comum técnica, servida pela diversidade do fazer individual.³³

³² Ver página 94 – 95, sobre morfologia da sombra.

³³ DOERNER, Max, *El Material de Pintura y su empleo en el arte*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1956, pp. 239 – 249.

A través de los cambios de épocas y de técnicas encontra una práctica fundamental y distintiva [...] que va hasta la pintura directa pura: composición sistemática y subdivisión del trabajo en la ejecución de las formas y en el colorido. En la base o fondo quedaba incluido todo el trabajo penoso; el dibujo exacto, el sombreado e las luces, todo necesario para comunicar al color luminosidad, vigor y claridad. Nos encontramos, generalmente, con diluyentes de secado rápido. A los antiguos les interesaba que las diversas capas del cuadro llegaran pronto al reposo y que no se modificaran ya más [...] llegando al final de un modo regular y metódico, consiguiendo el acabado más perfecto en forma y colorido, así como la máxima claridad y vigor de la luz de los tonos. [...].

N. de T. – Através das inovações das épocas e das técnicas encontra-se uma prática fundamental e diferente [...] que se direcciona para uma pintura directa e pura: composição sistemática e subdivisão do trabalho na execução das formas e no colorido. Na base ou fundo ficava incluído todo o trabalho penoso; o desenho exacto, o sombreado e as luzes, tudo o que fosse tido como necessário para emprestar à cor luminosidade, vigor e claridade. Deparamos, geralmente, com diluentes de secagem rápida. Aos antigos interessava-lhes que as diversas camadas do quadro atingissem rapidamente sua consistência e permanência [...] concluindo de um modo regular e metódico, conseguindo uma conclusão mais perfeita a nível da forma e do colorido, assim como a máxima claridade e vigor da luz e das tonalidades [...].

2.2 A relação entre o foco de luz e o efeito de claro/escuro

A luz natural ver-se-ia substituída pela luz “artificial” do maneirismo e esta, pela luz tensa e de cunho dramático do barroco. Mas estas luzes, definidoras de conceitos estéticos e de ambiências virtuais formais, ganharam liberdade sobre algumas recomendações de Cenninni e de Leonardo. Ambos defenderam a utilização de uma luz dirigida da direita para a esquerda e ainda que, se uma pintura estava colocada junto de uma janela ou de uma fresta de luz, era essa luz que entrava pela janela que devia definir a direcção luminosa da luz a colocar na pintura, ambos salientaram a necessidade de um claro/escuro suavemente definido, mas basta-nos comparar as obras de Giotto e de Leonardo para vermos como os resultados são tão díspares. Também em Philippe Nunes, no seu tratado de 1615, continuamos a ter o conceito matriz do legado classicista, mas o pintor, ao descrever a técnica de elaboração do claro/escuro, afasta-se de uma representação suave dos efeitos de luz/sombra e chega mesmo a aconselhar o reforço das zonas obscuras: é o prenúncio do conceito de representação do claro/escuro Barroco.

Daniel Bárbaro, tratando ente ponto diz, que as Sombras na pintura não fao outra coufa, que falte do luz, porque aonde a luz da & fere, emprenhei eftà mais claro, & aonde ella vay faltando, logo as fombras fe vão feguindo, pouco, & pouco. E pêra melhor fe ifto deixar entender, fe aduirta, que todo o Pintor, que quizer acertar, hade ver primeiro de tudo, donde dá a luz na figura, fe vem da janella, fe vem de fima, fe vem de baixo, fe he fronteira, fe he de candea, fe faõ mais luzes, porque então a mayor luz he a que fe guarda. E vendo primeiro donde he a luz, verà que todos o alto da figura faõ claros, & nestes ao colorit fe há de por a côr mais clara, & logo a mea tinta, que fera eftà clara com algua outra que à afombre, & nos efcuros feruirà a mefma meã tinta com outra, que a efcoreça mais, & fe for neceffaria outra mais efcura, para os mais fortes, aonde de todo falta a luz, tambem fe lhe applicará: & para que ifto melhor fe entenda da luz, fe pode fazer experiêcia de noite á candea, aonde fe verà claramente o que he luz, & o que he efcurto: & fe o Pintor guardar efta orde, em breve tempo alcançarà o que há nefta arte, pêra faber relevar bem huã figura, & que pareça fendo pintada, que he de vulto.

Tem esta regra hua exceição, que nos corpos esfhericos, & redondos não há luz de todo clara em todos elles, & redondos não há luz de todo clara em todos elles, bate fô em hum ponto, & logo fe vay deminuindo afsi como fe vay fazendo o redondo, até que bate em hum torre, & efcurο muito efcurο; & a rezaõ he, porque como he esfherico vay logo a luz faltando a huã, & outra parte quando he fronteyra: mas fe he de huã ilharga, daquella donde dá a luz fempre he mais clara, & dude falta, mais efcura. E porque difemos, que a pintura constaua de certas linhas, & traças, fera bê dizer do liniamento de hum corpo humano, para fe verificar definição.³⁴

Vencidas algumas convenções em torno da escolha do tipo ideal de luz, a história da pintura está cheia de vários exemplos de uso da luz, tais como: da luz natural que vem do “infinito”, do sol ou da lua, e da luz “artificial”, mas, na realidade, não há luz artificial para um pintor, sendo, no entanto, possível considerar a luz “artificial” como a luz produzida por um foco luminoso próximo; da luz do dia e da luz da noite; da luz da aurora e da luz crepuscular; da luz utilizada como elemento da composição; da luz resplandecente; da luz simbólica do divino e da luz simbólica do diabólico; da acentuação da luminosidade e da acentuação da obscuridade.

De facto, apesar de ser importante a definição de um determinado tipo de luz pretendido, que vai emprestar uma “atmosfera” à obra cujos conteúdos simbólicos e conceptuais se podem revelar fundamentais, temos de ter presente que o pintor não representa a luz, mas, tão só, as zonas iluminadas dos corpos, ou seja, os efeitos causados pela luz nas superfícies que ilumina. É neste sentido que uma teoria da aplicação do foco luminoso partilha com a «poiesis» na construção da totalidade da obra, na estrita medida em que a opção do foco luminoso condiciona a direcção em que progredirá a sombra e condicionará, nalguns casos, a sombra projectada. Pois, como sabemos, um foco luminoso colocado no “infinito”, digamos a luz do sol, projecta sombras que têm uma

³⁴, *Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiua, Composta por, Philippe Nunes natural de Villa Real, em Lisboa, Anno 1615, Fac-Simile Da Edição de 1615, Com Um Estudo Introdutório De Leontina Ventura, Editorial Paisagem, Porto, 1982, pp.89-90.*

direcção paralela, enquanto que a luz da vela, à semelhança do foco utilizado na geometria descritiva, projecta sombras divergentes.

Esta tipificação de possibilidades plásticas requer do pintor a procura de uma direcção luminosa que lhe permita uma representação adequada do que conceptualmente pretende expressar, no entanto, não lhe dá os meios técnicos e expressivos de que necessita para a realização plástica da representação pretendida. Como afirma Arnheim,³⁵ a luminosidade é relativa e os factos perceptíveis são o domínio privilegiado para o encontro com as soluções técnicas e expressivas do pintor.

Como pudemos verificar, a tipificação morfológica da luz toma a dianteira, na medida em que, na representação, é o elemento que permite a visibilidade do referente (uma determinada visibilidade objectiva, formal e que, simultaneamente, é subjectiva e conceptual...), mas em indissociável parceria com a presença da sombra. Esta indissociabilidade da luz e da sombra inerente

³⁵ RUDOLF ARNHEIM, *Arte y Percepción Visual*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1979, pp. 338.

[...] *la luminosidad observada del objecto depende de la distribución de los valores de luminosidad dentro de la totalidad del campo visual.*

El que un pañuelo parezca blanco o no viene determinado no por la cantidad absoluta de luz que envia al ojo, sino por su lugar en la escala de valores de luminosidad que arroja la situación total. Leon Battista Alberti afirmaba: «El marfil y la plata son de un color blanco que, puesto junto a plumas de cisne, parece pálido. Por esta razón, en la pintura las cosas parecen muy luminosas cuando hay una buena proporción de blanco y negro, como la hay de iluminado a sombrío en los objecto; pues todas las cosas se conocen por comparación.

N. de T. – [...] a luminosidade observada no objecto depende da distribuição dos valores da luminosidade dentro da totalidade do campo visual.

Para que um pano pareça branco ou não, esse facto é determinado, não pela quantidade de luz que envia ao olho, mas pelo lugar que ocupa na escala de valores de luminosidade de todos os elementos envolventes. Leon Battista Alberti afirmava: «O marfim e a prata são de uma cor branca, que colocadas junto de plumas de cisne, parece pálida. Por esta razão, na pintura as coisas parecem mais luminosas quando há uma boa proporção de branco e preto, como há de iluminado e de sombra nos objectos, pois todas as coisas se conhecem por comparação.

à forma do referente (luz própria e sombra própria do referente) está mesmo presente na pintura de cariz bidimensional, onde sugestão de luz/sombra da forma é dada através de uma mancha homogénea de cor, mais ou menos luminosa, na zona que se pretende iluminada e por uma mancha de cor homogénea mais escura na zona pretensamente em sombra.

2.3 A acentuação progressiva da sombra no claro/escuro; a sombra própria.

Desta dicotomia complementar entre luz/sombra, podemos ainda referenciar um percurso de abordagem do claro/escuro em progressão até ao Renascimento onde se define e cientifica uma metodologia consequente. Assim, de uma «insinuação» de volume presente nas personagens de Cimabue, se passa a uma volumetria subtil e pouco contrastada em Giotto para, após Giotto, assistirmos a uma presença mais reforçada dos contrastes de luz/sombra, em Masaccio e Piero de la Francesca, pintores onde o claro/escuro adquire, principalmente em Piero de la Francesca, uma presença robusta de carácter escultórico que vai evoluindo no sentido do reforço naturalista, através de um «sfumatto» em Leonardo da Vinci, ou de um claro/escuro naturalista a que não é estranha a observação da luz natural e a aposta na sua representação e, já que estava adquirido o conhecimento e a mestria plástica do claro/escuro nos mestres do classicismo renascentista, assistimos a uma proliferação de experimentações plásticas que desembocaram num claro/escuro artificioso, dum Maneirismo preocupado mais com o efeito que com a “realidade” para, por fim, se manifestar um claro/escuro muito definido, robusto e contrastado de que foram arautos os pintores do período barroco.

A sombra própria tem que ser vista em parceria com a luz, não há maneira de contornar esta situação. O que podemos fazer é, como acabamos de observar, estabelecer qual destes elementos exerce o papel preponderante.

Esta cumplicidade representacional entre luz/sombra, na construção da forma em claro/escuro, não invalida que a sombra possua o seu domínio formal peculiar. Efectivamente, não é apenas a luz que define a «atmosfera» de uma pintura, pois, como sabemos, o tenebrismo barroco, ao limitar a presença da luz, deu origem a uma presença dominante da sombra. Esta solução plástica permitiu dar à representação da sombra uma importância que, se não quantitativamente igual à da luz, é, pelo menos, qualitativamente igual e pode abrir caminho a um estudo mais aprofundado do papel da sombra na pintura ocidental. Definindo uma representação, que não tenha apenas como proposta uma leitura da representação a partir do princípio da explicitude, da visibilidade, pela e da luz e que dê lugar a uma abertura no sentido subjectivo, metafórico da representação onde a sombra remeta para uma simbólica do subliminar, do indizível/invisível, dentro do dizível/visível.

2.4 A sombra projectada

A autonomização da sombra, se assim podemos considerar, está na sua presença pictórica enquanto sombra projectada. Ela foi-nos apresentada como se de um simples rasto da forma se tratasse, como uma anamorfose da forma representada, como uma repetição dos contornos da figura volumetricamente representada caída na bidimensionalidade, ela é sempre bidimensional e simulacro da forma tridimensional. (fig. ...) A sombra projectada foi ainda mais abandonada que as técnicas de claro/escuro desenvolvidas nas demarcações das zonas de luz e das zonas de sombra na representação. A sombra projectada

não serviu, durante muitos séculos, os intentos «ilustrativos» das ideias dominantes. Para se passar um conceito, uma ideia, não se necessitava da veracidade naturalista. Mesmo em período de desenvolvimento renascentista, a sombra projectada é, muitas vezes, abandonada e, quando adoptada, parece encerrar mais do que a própria luz, uma intencionalidade plástica na criação de planos de profundidade, entre as figuras representadas e as figuras no espaço, ou como meio para evidenciar as formas do fundo. A sombra projectada é utilizada mais como artifício subtil de efeito plástico, do que como elemento importante da representação naturalista. Esta sombra parece encerrar um atributo misterioso, que só o barroco valorizará plenamente.

2.5 Exclusão e ou adaptação da representação da sombra projectada

No entanto, é possível traçar um roteiro de alterações morfológicas que a representação da sombra projectada foi tendo por parte dos artistas. Podemos encontrar na pinturas opções pictóricas, que são bem elucidativos de como as sombras projectadas podem ser aplicadas. E também temos suficientes exemplos, na pintura, de exclusão da sombra projectada.

Essa recusa de representação da sombra projectada é, até ao Renascimento, mais uma forma de afirmação simbólica daquilo que se pretendia representar do que uma aproximação verosímil da figura que se representava. Neste caso, a sombra projectada pela figura era quase sempre banida ou subtilmente representada, ao contrário dos objectos que pareciam necessitar de um apontamento de sombra para deles se ter uma melhor leitura; a negação da sombra projectada é muito utilizada quando se trata da sombra de uma figura sobre outra, para que, deste modo, se evite a parcial ocultação da figura que recebe a sombra. Noutras situações, a opção passa pela marcação de uma

sombra ténue na superfície junto aos pés das figuras, de modo a que a figura não pareça que está suspensa e mantenha uma autonomia presencial, ou ainda quando a sombra se projecta num fundo, não crie uma duplicação da figura representada, se bem que, esta intencionalidade não é completamente excluída. Temos ainda que considerar casos contraditórios, em que há uma nítida diferença entre a direcção luminosa e a direcção da sombra, que nos indica uma incoerente da projecção da luz/sombra.

Estes supostos erros só o são, na medida em que o conjunto da obra abandone uma total veracidade em favor de outros propósitos artísticos (obviamente que, por vezes, é o absurdo e o grotesco que se pretendem expressar, ...), princípio que é tão válido para a sombra como para qualquer outro elemento que se desarmonize com a finalidade da obra, pois que a harmonia é parte integrante do receituário classicista.

E eis-nos chegados ao centro da questão: é exactamente com a intenção de respeitar a harmonia, a legibilidade e coerência formal, que o elemento sombra é usado com a máxima cautela.

Aos estudos de óptica de Leonardo da Vinci, segue-se, pelo mesmo autor, igual dedicação reflexiva ao estudo das sombras próprias e projectadas pelo método da perspectiva científica. Com estes estudos, Leonardo chega à conclusão de que *"as sombras são indispensáveis para a perspectiva pois sem elas se compreendem mal os corpos e os volumes"*³⁶ e, baseado neste pressuposto, conclui que a projecção da sombra a partir de um foco de luz se faz do mesmo modo que se estabelece o ponto de fuga na geometria descritiva.

Este procedimento está presente num desenho da escola de Leonardo. No desenho podemos ver um conjunto de indivíduos em redor de uma mesa, sobre a qual foi colocada uma vela. Do foco de luz saem linhas, quais raios de

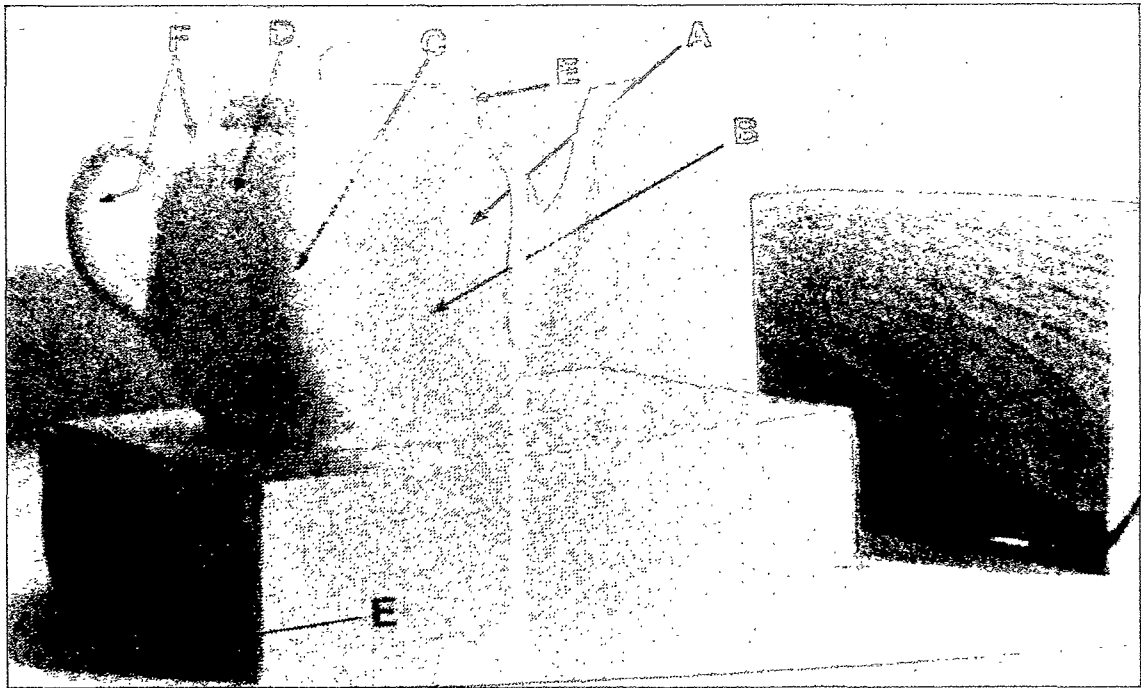
³⁶ LEONARDO DA VINCI, *Tratado de la Pintura*, Editorial Losada, S.A., Buenos Aires, 1943.

luz divergentes saídos da vela, em direcção aos corpos e aos objectos colocados em redor da mesa. Estes raios de luz divergentes, ao passarem pelo contorno das figuras, projectam na parede formas desmesuradas e absurdas...Este desenho é bem elucidativo sobre o papel desempenhado por um estudo e a consciência da sua inimitabilidade numa obra final, pois que, como é fácil de perceber, a sua adopção pictórica produziria uma representação da sombra de tal modo desmesurada, que a sombra retiraria leitura, legibilidade aos modelos representados.

A definição da sombra projectada segue, quanto aos seus contornos, os princípios de menor ou maior definição dos seus limites. Leonardo defendeu que os limites das sombras projectadas não deviam possuir uma linha limite muito definida, valorizando a representação da penumbra, pelo contrário, Dürer insistiu na definição dos contornos.

2.6 Os efeitos de luz/sombra sobre a superfície dos objectos

Mas, se a dissociação, que temos vindo a estabelecer entre luz e sombra, ajuda a um melhor entendimento das características e potencialidades de cada uma delas, isso não invalida que devamos sempre observá-las como complementares e que necessitemos de erigir uma metodologia de reflexão sobre a morfologia da luz/sombra nos objectos. Considerações muito práticas e úteis para o leigo, como para o estudioso das artes plásticas, em geral, e da pintura, em particular. O princípio consiste em observarmos os efeitos da luz/sombra sobre a superfície de um conjunto de objectos (fig. 14), ou através da observação dos sólidos geométricos, prismas, cones, cilindros e esferas, superfícies geométricas simples ou complexas e superfícies curvas em geral.



14. O efeito da luz sobre os objectos.

No primeiro caso, é possível esmiuçar uma grande variedade de diferenças entre as zonas mais ou menos iluminadas. Neste conjunto de formas, as relações de luz/sombra merecem-nos uma atenção especial. A necessidade de definir de forma explícita a separação entre a zona iluminada e a zona não iluminada levou a que, cedo, os pintores se apercebessem da vantagem em estabelecer uma fonte de luz única, uma direcção luminosa.

É o que vemos na ilustração: uma luz que banha os objectos da direita para a esquerda e que é, simultaneamente, lateral, para acentuar os volumes. O efeito da luz varia de acordo com a forma da superfície que a recebe. A superfície, de características formais esféricas, recebe a luz e define, desde logo, as zonas de luz e de sombra. As duas zonas de luz, assinaladas por A e B e as duas zonas de sombra, e ainda, as zonas C e D que define uma transição tonal suave e intermédia entre o claro e o escuro e a zona mais afastada e mesmo oposta da fonte luminosa, de tonalidade mais escura podem ser definidas como as zonas de luz e de sombra próprias dos objectos. A letra E mostra-nos a sombra projectada do objecto sobre a forma do paralelepípedo e da mesa.

As zonas de sombra assinaladas a F merecem outro reparo. Neste caso, a asa do objecto recebe luz do lado da fonte luminosa, apesar de estar por trás da zona de sombra do corpo esférico do objecto e o limite da sombra da asa é da tonalidade mais escura da sombra. No entanto, a outra zona assinalada a F recebe uma zona mais iluminada no limite do contorno da superfície do bule que está do lado da sombra, é um efeito que se repete amiúde nas formas cilíndricas, cónicas e esféricas e que tem maior presença luminosa em superfícies brilhantes. As formas cilíndricas, cónicas e, principalmente, as esféricas são fundamentais para a compreensão da modelação das formas do corpo humano em claro/escuro. O corpo não possui arestas, não tem transições bruscas de uma superfície para outra, a natureza da qual o ser humano faz parte é essencialmente biomórfica.

A sinalética E indica-nos a sombra projectada do bico do bule e da forma paralelipipédica. As sombras projectadas devem ser mais escuras que as sombras próprias, para que se obtenha um bom efeito de forma/fundo, embora a sombra projectada do paralelepípedo pareça negar este princípio.

3. Os conceitos e os contributos do desenho

Por último, temos a assinalada abordagem morfológica da representação da figura humana, baseada na prática do desenho.

O termo desenho, usado no contexto da arte de desenhar e enquanto representação, pressupõe a noção de modelo. No desenho representa algo, e esse algo é o referente, o modelo. No entanto, a este modelo, tido como um desenho em papel ou em algum outro suporte, se pedia que demonstrasse, com clareza e detalhadamente, uma aproximação de semelhança com os motivos, figuras ou composição espacial virtual dos elementos representados. Assim sendo, o termo modelo já não era apenas o referente em si, como começámos por classificá-lo, mas um desenho/modelo, cujo grau de acabamento, mais ou menos elevado e de escala usualmente reduzida, se executava com a finalidade de servir como estudo ou projecto padrão suficientemente esclarecedor de como ficaria a pintura após a execução do trabalho final.

Estas práticas de preparação de modelos através do desenho levantaram grandes problemas de interpretação e polémicas teórico-práticas que decorreram entre o início do séc. XIV e finais do séc. XVIII. No entanto, pareceu consensual considerar o desenho como elemento estruturante e fundamental de aprendizagem que antecede a pintura e, simultaneamente, como um elemento que prepara e define o que será a pintura a realizar.

O conceito de modelo, enquanto desenho propriamente dito, criou alguma polémica basicamente por duas razões.

Primeiro, o termo modelo, no início do séc. XIV, foi utilizado para designar um desenho preliminar em papel e ou, frequentemente, uma primeira abordagem onde eram estudadas: as formas a representar; as suas poses; um ou outro elemento; e a relação de claro/escuro. (fig. 15)

Segundo, o termo modelo foi entendido e usado de forma aligeirada, como um objecto que servia de exemplo, como um meio e não como um fim. No sentido generalizado da época, um desenho, uma representação tridimensional, ou mesmo uma pintura, podiam reivindicar o estatuto de modelo, podiam servir como modelos preliminares de uma obra final.

Na primeira das duas razões apresentadas, podemos tomar como exemplo a tradição Toscana que, ao longo dos séc. XV e XVI, fez consistir a prática do desenho em torno da representação da figura humana (figura enquanto modelo), através da representação de esculturas/modelos da antiguidade clássica e ou pela cópia das obras dos artistas mais representativos do classicismo renascentista do séc. XV. Estes modelos eram particularmente importantes, porque permitiam um estudo mais detalhado do escorço, do claro/escuro, da disposição do panejamento nas roupas e dos contrapontos das poses.

3.1 O desenho enquanto projecto de pintura

O próprio Vasari refere, nos seus textos³⁷, a prática e as sequências metodológicas necessárias a uma boa execução duma composição. O termo

³⁷ **GIORGIO VASARI**, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianis desde Cimabue a nuestros tiempos (Antologia)*, op. cit.,



15. FILIPPINO LIPPI, Rapaz de Pé, Rapaz Sentado, New York, The Metropolitan Museum of Art

modelo aparece em Vasari inserido num conjunto de designações que o retiram de um único conceito de desenho. Para Vasari, o desenho podia contemplar as seguintes abordagens: os "*schizzi*", esboços, rascunhos; os "*disegni*", desenhos; os "*modelli*", modelos; e os "*cartoni*", cartões, ... De facto, em Vasari, a tentativa de encontrar um termo satisfatório para *disegni*, no sentido que damos a desenho, não encontra denotação com o termo "*modelli*". Ele usa o termo "*disegni*" para referir o cuidado colocado nos desenhos com finalidade composicional. O termo de desenho, enquanto "*modelli*", já pressupõe, (enquanto padrão, referência, exemplo de perfeição), uma «*Idea*», ou seja, que os princípios ideais de representação, estejam de tal modo elaborados e incorporados nos desenhos/"*modelli*" (fig. 16 e 17) que eles funcionem como referência final e passíveis de serem de imediato transpostos para o suporte a que se destinavam. Mesmo em Alberti, a recomendação de usar o desenho, neste caso particular, o "*cartoni*" (ao qual se devem sobrepor quadrículas antes de se transpor o desenho para a superfície final) não encerra nenhuma importância especial com o desenho em si, mas visa somente o resultado da composição final. Portanto, o domínio experimental e criativo expresso nos "*schizzi*" e nos "*disegni*" aparece como meio, para uma aproximação ao ideal inscrito num desenho mais detalhado e representativo no "*modelli*" e do "*modelli*" a utilizar. Deste modo, desfaz-se qualquer ambiguidade em torno do termo "*modelli*", se este for entendido como uma forma não restritiva e apenas como meio, dentro de um contexto e da sua suposta finalidade.

Desde o início do séc. XV, em Itália, vemos os pintores a prepararem as suas composições pictóricas através dum sistemático recurso ao desenho em papel. Esse desenho/*modelli* era posteriormente passado para a tela, para a madeira ou para a parede, no caso da técnica da pintura a fresco. O desenho/*modelli*



16. Leonardo da Vinci, Santa Ana, a Virgem, o Menino Jesus e São João Baptista, c. 1495, Londres, National Gallery.

17. Leonardo da Vinci, Santa Ana, a Virgem, o Menino Jesus, São João Baptista e um Anjo, (A Virgem dos Rochedos) c. 1483, Paris, Museu do Louvre.

desempenhou um papel fundamental ao longo de cinco séculos, sempre recorrendo a novos procedimentos. Nesses novos procedimentos, o que sobrevive ao "*modelli*" é um conjunto de abordagens que contempla o simples esboço, o estudo altamente elaborado da figura humana, que passa a contar com a presença de modelo vivo e recorre a uma grande variedade de técnicas, caracterizadas pela busca de perfeição e precisão. Estas inovações técnicas procuravam enfatizar o claro/escuro das figuras, os seus contornos, as relações de forma/fundo, aos quais se juntavam, por vezes referências à cor a aplicar e ao tamanho final do trabalho, desenhando grelhas em quadrículas, ou colocando indicações de escalas métricas entre os elementos da figura.

A designação de "*modelli*" também servia para o desenho final ampliado à escala pretendida da superfície a pintar. Mas, para facilitar esta ampliação, a quadrícula era normalmente sobreposta ao "*modelli*" efectuado e, depois, passada para a superfície a pintar com uma ampliação proporcional à escala da quadrícula do desenho. O uso desta técnica de ampliação por correspondência de quadrículas pode ser observado na figura da Virgem representada no fresco "A Trindade", (c. 1426-1428) de Massaccio. As marcações, ainda visíveis nalgumas zonas da superfície, sugerem que o pintor transferiu o desenho directamente para a superfície do fresco, através de uma ampliação feita de um desenho de pequena escala, o "*modelli*".

Por volta de meados do séc. XV, o "*modelli*" precede a elaboração de um cartão, ou, de um desenho em papel de grandes dimensões. A utilização de desenhos preliminares com representações mais ou menos pormenorizadas e a sua ampliação em cartões e perde pouco a pouco, importância, devido ao aparecimento e à proliferação da técnica de pintura a óleo, que veio permitir a passagem directa do desenho para a superfície final do trabalho.

Rafael desenhou uma sequência completa de desenhos preliminares para a Capela Baglione, em S. Francisco, Perugia. Entre estes esboços, existe um

grande "*modelli*", efectuado com precisão. Este "*modelli*" foi desenhado a pena com tinta castanha sobre outro desenho apontado a carvão, exibindo duas grelhas de quadrículas: uma em encarnado, por baixo do desenho e outra grelha a pena com tinta castanha, por cima desta grelha. A grelha encarnada ajudou o artista a equacionar as relações de proporção e escala dos estudos efectuados para as figuras representadas e os estudos de composição que precederam o "*modelli*", enquanto que o desenho a pena e tinta castanha, permitiu obter uma maior pormenorização aquando da ampliação da escala do "*modelli*".

As resoluções técnicas aplicadas por Rafael podiam ser executadas, não só com o uso de pena sobre carvão preto, mas também, com pena e tinta castanha aplicada em mancha dada a trincha, ou, com uma aguada cinzenta sobre traços de carvão preto. Após esta primeira abordagem do claro/escuro, o desenho era finalizado com realces a branco, de modo a enfatizar os efeitos de luz do claro/escuro e, deste modo, tornar ainda mais explícitos os contornos das formas representadas.

Os "*modelli*" eram indispensáveis quando se tratava de executar trabalhos em parceria, ou quando o mestre pintor, no âmbito da divisão de tarefas, entregava ao discípulo o início da feitura do "*modelli*" a carvão, para, depois, executar ele os detalhes, ou então, dando-lhe o cartão concluído para que o transferisse para o suporte final da obra, podendo esta obra ser totalmente executada pelo mestre, ou iniciada pelo discípulo e intervencionada pelo mestre pintor no momento considerado necessário. Estes estudos preparativos, para a execução final da obra incluíam, muitas vezes, instruções detalhadas sobre a sua transposição para o suporte e até notas sobre a iconografia das cenas a transpor.

A quase inexistência deste tipo de desenhos quadriculados para serem transpostos para a parede é bem reveladora da pouca importância dada a estes

trabalhos. Mas, os "*modelli*" detalhados estão presentes e referenciados pelas várias academias europeias, nomeadamente, a academia francesa do séc. XVII, incluindo pintores com a nomeada de Poussin ou de Charles Le Brun, (1619–1690) referências que existem até ao séc. XIX, pela mão de Ingres e de seus contemporâneos, os quais, no entanto, põem fim a esta tradição. Lentamente, começamos a assistir ao abandono dos desenhos a tinta e à apropriação de novos recursos técnicos a partir de novos materiais, tais como a grafite, a aguarela e o pastel.

A divisão de tarefas entre o desenho/*modelli* e a sua concretização em obra finalizada é típica do processo técnico da gravura. Na gravura, o "*modelli*", usado para ser transposto para a chapa de metal, era um desenho em escala real e no qual se podiam observar os sulcos da ponta seca deixados nas linhas de contorno das formas a transferir para a chapa. São inúmeros os exemplos de "*modelli*" concebidos para serem utilizados em gravura. Rubens está entre os muitos pintores que iniciaram e ou finalizaram estes "*modelli*" para serem transpostos para a chapa final de gravura, por um assistente.

Estamos aptos a afirmar que a diversidade de classificações dadas por Vasari às diferentes abordagens técnico-expressivas por que o desenho passava até chegar ao cartão final, não eram mais do que meios usados com a finalidade de garantir um bom resultado na concretização final da obra pictórica. Para nós, hoje, e adquirida que está a autonomia do desenho em relação a outras formas de expressão plástica, todo este processo nos parece desactualizado. Porém, são muitos os artistas que continuam a adoptar o desenho como componente preparatória e reflexiva, como elemento estruturante e auxiliador utilizado na procura de resoluções formais que dêem visibilidade a um objectivo parcelar da obra ou à sua composição final.

O que ressalta do uso do "*modelli*" é a finalidade objectiva e prática que esta metodologia contém, é a procura de rigor que está contida na citação que

Vasari faz de uma frase de Michelangelo: *«É preciso ter o compasso nos olhos e não na mão, ou seja, o juízo pelo qual as mãos operam e o olho julga»*. O uso do *“modelli”* destinava-se a quatro finalidades fundamentais:

- primeiro, o estudo apurado da composição final, de modo a permitir uma boa finalização da obra;
- segundo, a apresentação ao patrono de um desenho projecto, podendo até ser efectuada uma pequena pintura exemplificativa, de modo a possibilitar uma pré-visualização do resultado final e a obter mais facilmente a aprovação do projecto, ou ainda, acrescentar alguma indicação de alteração a efectuar;
- terceiro, definição do trabalho a executar, de forma a permitir que o próprio artista, ou outra pessoa, a quem a execução final fosse entregue, ficasse de posse de todos os dados julgados necessários;
- quarto, a obtenção de uma representação detalhada das formas e, consequentemente, da sua modelação em claro/escuro.

4. A especificidade do ver artístico

Recentemente, um médico norte-americano publicou, nos Estados Unidos da América, um estudo de diagnóstico clínico, a partir de um conjunto de auto-retratos de pintores famosos. Pela análise de uma das pinturas, um auto-retrato tardio de Rembrandt, diagnosticou que o artista apresentava, pela cor dos olhos e manchas do rosto, sintomas de doença hepática. Mas, se, para um pintor, todos estes dados são de algum modo irrelevantes, eles não deixam de demonstrar a grande capacidade de observação representação de Rembrandt e,

por outro lado, reforçar a ideia de que só vemos aquilo que estivermos preparados para ver.

Também os artistas pintores não deixam de questionar/ordenar dados sobre o que observam no mundo; não são, nem mais, nem menos sensíveis e inteligentes, que os profissionais de outras áreas, os pintores são, se quisermos, especificamente sensíveis e inteligentes. A diferença pode residir – reportando-nos só ao universo das artes – em factores que vão desde um meio sócio-cultural favorável ao desenvolvimento das capacidades que se possam desde logo manifestar numa aproximação ao território artístico, como, por exemplo, a existência de uma maior ou menor acuidade dos sentidos tácteis visuais ou auditivos... No entanto, se o valor científico em torno destas afirmações é duvidoso, porque ainda não totalmente esclarecido, isso não impede que tenhamos o trabalho do cientista António R. Damásio em consideração, já que a atitude científica se fundamenta numa atitude não preconceituosa perante os fenómenos, ou seja, os fenómenos existem em si, não são bons nem maus, importantes ou não, são simplesmente fenómenos e, enquanto fenómenos que são, devem ser interpretados à luz da procura da sua explicação científica.

Não entremos por outros territórios do conhecimento, fiquemos pela especificidade do pintor, para salientar que a sua demanda conceptual de uma ordenação das coisas do mundo se expressa pela manipulação de um conjunto de produtos culturais variados (apresentação, representação), que manipula para criar outros objectos de valor artístico. Na representação, a criação de um imaginário, em imagens, faz-se pelo recurso a linhas, pontos, manchas, cores,... e com a inter-relação destes elementos tornados comunicação, linguagem plástica. O pintor apresenta o seu universo de conceito/razão, expressão/emoção e faz surgir perante nós o todo cultural da sua época, assim como, as resoluções técnicas e expressivas utilizadas, nas quais podemos

observar, se existirem, as soluções de cunho pessoal (o estilo), (a linguagem) do seu autor, ou um puro e simples fazer.

5. As inter-relações entre os elementos da linguagem plástica

Como já tivemos ocasião de salientar, quando os trabalhos dos pintores se inscrevem numa mesma forma plástica de representação, “pintura conforme a natureza”, a primeira impressão que podemos ter é a de alguma homogeneidade na representação da figura humana. No entanto, um olhar mais atento verificará a existência de variações da «sintaxe». Estas variações surgem com diferentes resoluções plásticas, por exemplo, numa transição de claro/escuro pintada da zona de maior incidência luminosa para a zona de sombra, ou vice-versa, e independentemente duma maior ou menor variação cromática e tonal, dum volume do corpo mais ou menos salientado, da existência, ou não, de uma linha a marcar o contorno da figura, etc. São estas diferentes opções entre elementos plásticos que, (por referência à semiologia, chamamos de «sintaxe») associadas a uma metodologia e a uma técnica e expressão, nos dão a singularidade do processo pictórico.

É através deste fazer/desfazer, desta relação “sintáctica”, modo como os elementos plásticos se relacionam entre si, que os artistas nos permitem encontrar relações significantes entre os elementos da linguagem plástica que se tornam portadores de graus de significação que vão da diáfana metáfora à solidez narrativa. É por este motivo que, quando o artista pretende representar a luz/sombra, acaba invariavelmente por expressar – com um claro/escuro mais ou menos acentuado, com uma luz natural ou artificial, etc., – não apenas a dicotomia formal de luz/sombra, mas um conjunto de significados, que nos remetem para conteúdos simbólicos, iconológicos, ou hermenêuticos.

Se, por outro lado, a obra pictórica está situada fora do âmbito da representação e não existir uma evidência de significado, é no entendimento e prática da interacção dos elementos da linguagem plástica da pintura que se deve procurar entender o universo conceptual do pintor e o seu modo de o manifestar num fazer que apenas nos exige um conhecimento mais específico da linguagem plástica.

Ao fruidor de uma obra de arte cabe observar atentamente a obra e nela decodificar quais os elementos plásticos presentes, a maneira como se relacionam e a que elementos foi dado maior ou menor relevância.

A classificação dos elementos plásticos feita por diversos autores não parece colher grande unanimidade. Para Arnheim, o elemento linha foi incluído num dos capítulos dedicado ao estudo da forma, a composição surge da abordagem dos elementos plásticos: espaço, luz, cor, ... Em Rocha de Sousa, os elementos plásticos são denominados de elementos estruturais da linguagem plástica: o ponto/linha, a textura e a cor/valor. O autor reconhece ao elemento plástico ponto, uma importância particular [...] *Há uma tendência, aliás justificada por diversos estudos, como os de Paul Klee, para separar o ponto da linha. É possível, com efeito, analisar o ponto só por si, verificando como esse elemento tem uma participação específica na formação da linguagem plástica. Mas, em geral, considera-se que o ponto é subsidiário de um outro elemento estruturador da linguagem plástica - a linha - cuja função técnico-expressiva envolve uma larga gama de problemas básicos no discurso artístico[...]*³⁸. Ao mesmo tempo, o autor parte da linha para a construção das formas e daquilo que denomina de “linha implícita”, para a noção de linhas implícitas estruturais, eixos direccionais fundamentais à construção do espaço plástico, o mesmo é dizer, elemento não visível da estrutura da composição. Efectivamente, a interacção plástica não se define de forma simples. Ela obedece a estruturações e interacções complexas, que levam Rocha de Sousa a

³⁸ **ROCHA DE SOUSA**, *Desenho (IV volume)*, colecção de Textos Pré-Universitários, Editorial do Ministério da Educação, p.21.

explorar, no segundo capítulo, a percepção visual e a forma plástica de um modo mais completo.

No seu texto, o suporte é tido em linha de conta enquanto relação espacial de forma/fundo, quando nos parece que as superfícies não pintadas ou usadas em transparência são superfícies que, pela sua textura, são passíveis duma presença própria. Isto sem esquecer que outros elementos menos utilizados, tais como o já citado ponto, podem fazer a sua aparição em situações em que o ponto ultrapassa a sua representação mais literal e se torna num “ponto de luz” na representação do brilho de um olho e até mesmo, um ponto enquanto “toque” de pincel, que empresta a luminosidade pretendida, ou seja, a expressão na representação do brilho de uma pérola, de um botão, etc.

Para a análise que nos propomos realizar sobre o claro/escuro, podemos dizer que os elementos plásticos que interagem com a técnica de claro/escuro são os seguintes: a linha, a forma, a textura, a cor e o espaço. Todos estes elementos plásticos são parte fundamental da linguagem plástica e da técnica e expressão do pintor, enquanto meios utilizados para reforçar a representação virtual dos efeitos de “modelação” dos volumes em claro/escuro.

Daremos presença às diversas possibilidades e interacções plásticas na feitura do claro/escuro, para que possa existir uma aproximação ao entendimento da prática da representação na pintura. Não sem que comecemos por definir que privilegiaremos a denominação de tonalidade, quando nos referirmos à variação tonal de uma cor para a obtenção de claro/escuro. A opção por este termo não invalida que se possa encontrar autores que utilizam os termos “gradiente” e “valor”.

Os elementos plásticos que, em interacção com a tonalidade, contribuem para explicitar a “modelação” em claro/escuro: a linha, a forma, a textura, a luz, a cor e o espaço-tempo.

As relações entre tonalidade e linha

Ao contraste em luminosidade e sombra, ou, em zonas mais claras e mais escuras obtidas pela quantidade de registos gráficos de linhas produzidos sobre uma superfície podemos chamar de variações cromáticas ou acromáticas tonais. Uma só linha, num conjunto de linhas, pela sua espessura, pela sua diferença cromática, ou mesmo pela diferença de tonalidade, pode sobrepor-se a outras para ganhar maior visibilidade, ou definir uma acentuação dos volumes e do contorno da forma representada. Grupos de linhas próximas e espessas dão-nos a sensação de escuro ou de fundo, assim como, linhas finas e espaçadas permitem uma superfície de valores mais claros.

Concluimos que a variante de inter-relações entre linhas, e, pelo modo como estas se ordenam para traduzir luz e sombra na procura da volumetria de uma forma, se podem criar diferentes valores tonais que permitem a “modelação”, mais ou menos volumétrica, da forma.

Efectivamente, como é sobejamente sabido, a linha tem uma maior ligação à disciplina de desenho, mas, como pudemos ler em Rudel,³⁹ o desenho é componente fundamental para o desenvolvimento da compreensão da forma e, consequentemente, do claro/escuro em toda a pintura naturalista.

Mesmo assim, a linha não se limita a essa função formativa e estruturante de um desenho direccionado à representação na pintura, a linha é passível de uma grande variedade de expressões pictóricas.

A linha pode aparecer como linha de contorno/luz de uma forma modelada em claro/escuro. Nas obras de Vermeer, (1632-1675) nos rostos das mulheres, cujos perfis estão virados para a fonte de luz, o pintor contorna a forma do perfil do rosto com uma linha de cromatismo tonal mais luminoso que as

³⁹ JEAN RUDEL, *A Técnica do Desenho*, Zahara editores S.A., Rio de Janeiro, 1979, 19-26.

demais tonalidades aplicado na totalidade do rosto. Deste modo, Vermeer reforça o efeito da luz invadindo a sala e a leitura do perfil representado.

A acentuação dos limites de luz e de sombra nas formas trabalhadas a claro/escuro tem, na pintura de Caravaggio, uma importância fundamental. Em Caravaggio, a forma no limite da zona de sombra é muito acentuada por uma cor escura, por vezes, até é reforçada por um contorno linear quase preto. Com esta solução técnica, o pintor sentiu a necessidade de aclarar ligeiramente o fundo e, assim, obter uma maior clareza de «leitura» das relações de forma/fundo. Mas, noutras situações, a forma e o fundo chegam mesmo a fundir-se. Temos ainda que, noutros trabalhos, quando o limite da zona sombreada começa a misturar-se com o fundo e com uma escuridão envolvente da «atmosfera» das suas pinturas, o pintor, para evitar a confusão nas relações de forma/fundo, opta pela representação de uma linha de intensidade cromática tonal igual à cor da zona mais iluminada do corpo. (fig. 18) Esta linha é também utilizada nos corpos em primeiro plano. Com esta linha, Caravaggio não só representa o limite da zona em sombra com uma claridade (que sabemos poder acontecer na realidade), como evita que se confundam as zonas escuras de sombra entre as personagens representadas em primeiro plano com as demais personagens colocadas imediatamente atrás e consegue, por intermédio desta linha, não só a demarcação da forma da figura do fundo, como dá uma maior definição e expressão ao contorno da forma delineada. Mais ainda, com estes efeitos pictóricos, Caravaggio contorna a densidade das zonas imersas na escuridão, de uma pintura que tende a anular a leitura por planos de profundidade.

No caso de Caravaggio, a opção pelo uso de um foco de luz lateral e a preferência por efeitos de grandes contrastes entre as zonas de luz e as zonas em sombra permitiram uma maior expressividade e valorização da modelação dos valores cromáticos tonais.



18. MICHELANGELO MERISI, (CARAVAGGIO), São João Baptista, c. 1604-1605, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art.

Esta linha, que é parte integrante das demarcações das zonas de claro/escuro, pode adquirir uma presença explícita e, embora saibamos que a linha é uma abstracção, ela foi fazendo a sua aparição na pintura, como acontece na obra *O Nascimento de Vénus*, (fig. 19) de Sandro Botticelli (1444-1510).

Perante a obra e detentores de algum conhecimento plástico, facilmente verificamos que, Botticelli recorre ao elemento plástico linha ao longo de toda a obra, mas centremos a nossa atenção na representação da Vénus. A silhueta do corpo é percorrido por uma linha de contorno assim como, todas as partes do corpo e pormenores do rosto, cabelos, mãos e pés. O que falta em variação cromática tonal, em contraste e “modelação em claro/escuro, é expresso e “agarrado” por uma linha explícita de contorno.

É fácil de constatar que a linha é uma abstracção. Se observarmos um prisma rectangular, ou um cubo, vemos que a transição cromática da superfície mais iluminada do prisma para uma outra superfície menos iluminada, em sombra, é visualizada como uma mudança de tonalidade da cor e que não existe qualquer tipo de separação linear. Não só não há linha separadora, como nem sequer há necessidade dela, o que poderia tornar-se numa regra preferencial a ter em consideração na representação, (fig. 20) o princípio técnico expressivo utilizado por Rosso Fiorentino na definição dos limites das formas e na separação de uma forma sobre outra num plano posterior. Porém, se a pintura é estruturada a partir de um desenho inicial a que se quer dar especial relevo, a presença da linha mantém-se presente, mesmo que de forma menos explícita.

Ainda assim, podemos contemplar algumas excepções à regra. O recurso ao elemento plástico linha na representação da figura humana pode aparecer com oportunidade nalgumas situações: como linha separadora dos dedos das mãos e dos pés; como linha separadora da representação de uma parte do corpo



19. **SANDRO BOTTICELLI**, O Nascimento de Vénus, c. 1485, Florença, Galleria degli Uffizi.



20. **ROSSO FIORENTINO**, *Moisés Defendendo as Filhas de Jethro*, c. 1523, Florença, Galleria degli Uffizi.

sobre outra, uma perna sobre outra perna; como linha separadora do lábio superior do lábio inferior; como linha definidora de uma parte do cabelo e de seus movimentos; na definição da linha da pálpebra dos olhos.

As relações entre tonalidade e forma

A anterior abordagem da relação tonalidade/linha acabou, inevitável e justificadamente, por incluir uma referenciação à linha como contorno. E o contorno é - na teoria da Gestalt nota explicativa- um limite que define uma forma representada, quer se trate de uma forma bidimensional, quer de uma forma tridimensional. Pelo que se começam a estabelecer sucessivas interações entre os elementos plásticos: a linha que, pela sua repetição, permite a materialização de uma tonalidade, tonalidade que se obtém pelo recurso a um movimento linear, a linha que circunscreve uma forma, a linha utilizada para definir uma forma sem que a circunscreva, ... Tal é o caso das formas na pintura de Claude Monet (1840-1926). As formas dos nenúfares mesclam-se com os elementos circundantes, sem que uma linha demarque os nenúfares da água e a água dos nenúfares, o mesmo acontecendo entre os demais elementos representados. Neste caso talvez fosse melhor, trocar o termo forma por mancha!?. Mas, continuaríamos a olhar os nenúfares de Monet, como nenúfares sobre as águas de um lago, a ver um lago e seus limites, e assim por diante. E todo este fenómeno por uma razão muito simples, a forma bidimensional ou tridimensional não se define exclusivamente pelo contorno. A forma bidimensional pode definir-se por um contorno circunscrito, por uma demarcação linear geométrica, mas essa linha explícita pode não existir, já que os limites da forma são apreendidos na relação da forma com o fundo. Na forma tridimensional, a obtenção do efeito de volume é conseguida através do desdobramento cromático tonal de uma cor, independentemente de se recorrer

à cobertura da superfície com um acumular de pontos, de linhas ou de manchas.

Definamos melhor o que acabamos de defender. Os elementos plásticos pontos e linhas são, em termos plásticos, fáceis de definir, se considerarmos duas formas de representação: uma forma de representação rigorosa em que o ponto se define como um círculo, e a linha como um traço geométrico ininterrupto e de maior ou menor variação na espessura. Quando esta situação de rigor geometrizar é substituída pela liberdade expressiva do toque do pincel na superfície do suporte utilizado, o ponto perde o rigor da delimitação circular do contorno e a linha irrompe na superfície variando de espessura, perdendo aqui e ali o rigor de um traço contínuo, deixando para trás zonas não tocadas pela cor, perdendo-se de algum modo a noção de linha e adquirindo uma presença a que atribuímos preferencialmente a denominação de mancha. Nalgum Maneirismo, mas principalmente no Barroco, adquiriu-se o gosto por estes efeitos plásticos, por constituir um território tido como mais «expressivo» e menos «linear», menos baseado no desenho. É nesta dicotomia de diferenciação técnica que separamos a técnica de Rafael ou de Ingres (1780-1867) da técnica de Greco (1541-1614) ou de Rubens. Em Ingres, a cor da zona de luz e a cor da zona de sombra são misturadas entre si com um pincel em leque, de forma a obter uma transição suave e progressiva de tonalidades cromáticas intermédias, em Rubens, o pincel solta-se e vai pontuando em linhas desenvoltas e em manchas a construção dos volumes.

Passaremos a considerar formas, no que ao claro/escuro se refere, as representações tridimensionais de características objectivas (representações derivadas do fenómeno observável), ou de características subjectivas (anamorfoses da realidade, formas fantasiosas, com contornos biomórficos ou geométrico).

A representação do corpo humano é, sem margem para qualquer dúvida, derivada do fenómeno observável. Interessa-nos definir de que modo o entendimento da forma valoriza a noção de tonalidade e como a noção de tonalidade importa à representação da forma.

As formas, a que não são alheias as técnicas utilizadas, são usadas pelos artistas por dois motivos fundamentais: sugerir a forma física que eles viram (território por excelência da representação natural), ou formas físicas que eles imaginaram, e para obter certas qualidades plásticas e, como tal, visuais, ou conteúdos na representação plástica usada nos seus trabalhos.

O acto de "formar" em pintura possui uma componente teórico-prática e é usado com alguns dos seguintes propósitos: adquirir ordem, harmonia e verdade; criar a ilusão de massa, volume e espaço na superfície do plano; ampliar a atenção do observador ou captar a sua atenção.

Cremos que, de algum modo, este assunto já foi abordado. De um ponto de vista histórico, a vontade de imitar a natureza implica a leitura e a representação em volume de qualquer referente cuja tradução representativa não escapa à observável modelação em luz/sombra. Mesmo que essa forma que pretendemos do corpo humano, em particular, surja sem o conhecimento anatómico e da perspectiva enquanto técnica de representação rigorosa, como é o caso do pintor Giotto, ou mesmo, dos Van der Weyden (c. 1400-1464) que, não estando de posse de conhecimentos anatómicos profundos, nem das técnicas de representação perspectiva, conseguiram, de modo empírico, através de observação atenta, representar em moldes realistas o volume dos objectos e das suas personagens.

As relações entre tonalidade e textura

A textura está sempre presente nos nossos sentidos tácteis e visuais. Sempre que tocamos algo, temos a sensação táctil da sua superfície. Do mesmo modo, olhamos uma superfície e temos como que uma visualização táctil dessa superfície. A textura é, por esse motivo, o único elemento plástico a activar directamente uma conotação sinestésica entre os dois processos sensoriais.

Basicamente as texturas são de dois tipos: naturais ou artificiais. Mas, na pintura podemos esmiuçar quatro tipos de texturas: a textura real; a textura abstracta; a textura inventada; a textura enquanto simulacro. Exemplifiquemos:

- A textura real é a que deriva da presença da textura em si, de um qualquer tipo de material ou objecto que, com as suas texturas de superfície próprias, seja aplicado sobre um suporte em forma de colagem, ou justaposto em forma de «assemblage»; é a presença da textura em si. Portanto, é na colagem e na «assemblage» que as texturas permanecem no seu estado natural, no seu estado original, mantendo as características texturais das suas superfícies.

- A textura abstracta é a que deriva de uma apropriação de texturas retiradas de elementos naturais e colocadas num contexto em que as formas e texturas utilizadas nada têm a ver com a representação dessas texturas naturais. Podemos observar estes efeitos em algumas obras de Roy Lichenstein, nas quais o pintor recorre a efeitos gráficos simplificados ou transformados, de malhas de pontos e de nervuras de madeira, para obter, simplesmente, efeitos plásticos.

- A textura inventada é uma textura que não tem existência, surge enquanto textura sem precedentes. Estas texturas não são simulações, nem abstracções da realidade, mas puras criações da imaginação do artista; são recriações de efeitos gráficos com, ou sem, o uso de computador. Nos pintores surrealistas, é frequente a aplicação de texturas arbitrárias, sem relação com as texturas naturais, ou mesmo a alteração da textura natural de um referente

representado. No caso de Max Ernst, (1891-1976) a representação da vegetação possui uma textura que nos faz lembrar a superfície rugosa da pedra.

- A textura simulacro é a que se enquadra na análise que temos vindo a desenvolver, é uma textura que é simulacro das texturas naturais, é, no verdadeiro sentido da palavra, a representação virtual da textura real. Esta textura simula a textura propriamente dita, é a coisa real, é a forma como um objecto é visto e dele temos a visualização/sensação táctil sem lhe tocar. Esta textura é a que nos interessa em particular, pois pertence ao processo técnico e expressivo utilizado pelo naturalismo, em geral. Se o desejar, o artista pode representar a textura do cabelo, da pele, ou diferenciar e caracterizar qualquer superfície, de um qualquer material.

Na pintura, a textura das superfícies pintadas servem não só para diferenciar as superfícies dos objectos representados, como, para através da contenção dos valores dum panejamento, criar uma maior exaltação num corpo através de um claro/escuro mais intenso, ou vice-versa. No caso das figuras representadas por Miguelangelo na Capela Sistina, a síntese cromática tonal e a textura das roupas são utilizadas para dar maior destaque às formas em que o artista representa as zonas do corpo descobertas, zonas essas que nos surgem com tonalidade cromática e texturas mais contrastantes. Noutros pintores por exemplo em Van Dyck, (1599-1641) observamos exactamente o contrário: o corpo, de tonalidades e texturas suaves, estabelece um evidente contraste com a exuberância e pormenor colocados nas indumentárias e demais ornamentos; ao mesmo tempo, Van Dyck utiliza uma técnica de "modelação" suave, de um claro/escuro progressivamente construído no rosto e nas mãos. Estas diferenças técnicas só são percebidas à medida que nos aproximamos da tela, já que à distância a manchas soltas e expressivas utilizadas nas indumentárias se fundem.

A textura simulada ainda pode caracterizar-se por fazer parecer a representação real quando, na realidade, não o é. Nesta procura de verosimilhança, a textura desempenha um papel fundamental em toda a representação naturalista. Por vezes, esta intenção é levada a um grau de preciosismo tal, que o artista chega a sacrificar toda uma envolvência técnica e expressiva dos elementos pictóricos, para submeter o seu trabalho a uma técnica de pura cópia realista. De tal modo real, que o objecto pintado nos ilude e parece estar mesmo presente: é o «trompe l'oeil».

Por último, podemos também considerar a textura da superfície pintada, a textura integrando simultaneamente a do referente representado, em que o artista explora a técnica pictórica de empaste da superfície, dando-lhe uma rugosidade própria inerente à técnica pictórica adoptada. É o que acontece na técnica pictórica de representação utilizada por Rembrandt, e, na pintura *Starry Night*, de Van Gogh, (1853-1890) ou ainda, na técnica de Lucien Freud de sobreposição de manchas, mais ou menos espessas. Estas texturas, que podem recorrer, ou não, a texturas naturais, pertencem mais ao domínio da própria expressão plástica da superfície pintada onde o efeito de textura obtido é o resultado da técnica pictórica utilizada.

As relações entre tonalidade e cor

O estudo da cor é vasto e mesmo complexo quando nos abeiramos dos territórios da análise científica... Apesar disso, os artistas dos séculos XV, XVI e inícios de XVII, não necessitaram – para legar à humanidade muitas das obras mais representativas da criação artística da nossa civilização – das teorias saídas da psicologia da arte, do conhecimento dos mecanismos da visão, do contributo da óptica, da fotometria, entre outras análises possíveis.

A razão para este fenómeno pode residir no facto de a cor exercer sobre nós uma grande atracção, assim como, na eficácia dos efeitos que permite, quer ainda porque, essa eficácia produz facilmente em nós estímulos emocionais imediatos. A reacção de agrado e ou desagrado que a cor produz é instantânea e não necessita de grandes explicações racionais. Estas características da cor dão a este elemento plástico, suficiente autonomia para podermos analisá-lo isolado dos demais elementos plásticos.

Análise da cor que, neste texto, pressupõe, à partida, um leitor já detentor de um prévio conhecimento de algumas noções básicas; as noções de síntese aditiva e subtractiva, de cores primárias, secundárias e intermédias, de qualidade térmica da cor, de complementaridade da cor, etc., ... Noções que, facilmente, podem ser encontradas em qualquer livro de qualidade que se detenha sobre a teoria da cor, a fim de evitar uma grande dispersão em torno da nossa questão central, a relação do elemento plástico cor com o elemento plástico claro/escuro.

Concretamente, e além destes princípios teóricos enunciados e do material utilizado pelo artista, as cores por ele aplicadas, de um ponto de vista da metodologia prática da pintura, têm três propriedades físicas: a saturação, a tonalidade e a intensidade.

A saturação refere-se ao grau de pureza de uma cor, pureza que se vai perdendo em gradações à medida que a aproximamos de outras cores.

Uma cor pura seria produzida por um único comprimento de onda da radiação lumínica, seria essa mesma cor obtida no espectro, ou na roda das cores, e pode ser medida por um espectrofómetro.

Hoje em dia, e de uma forma científica, podemos utilizar três sistemas de classificação da cor: o sistema de Munsell; o NCS (Natural Colour System); e o da CIE (Commission Internationale de l'Eclairage). O primeiro é o mais generalizado, o segundo baseia-se em escalas perceptivas e não em ascalas

ópticas, é o preferido dos arquitectos e dos profissionais ligados ao estudo da percepção e da psicologia, o sistema CIE é usado nas ciências ópticas e para estabelecer padrões de cor-luz nos ecrãs de televisão e nos computadores.

A noção de saturação é fundamental no desenvolvimento cromático de um desdobramento tonal da cor, por duas situações diferentes: ao termos como ponto de partida uma cor saturada, por exemplo, um vermelho próximo do vermelho do espectro prismático ou electromagnético, e, se o misturarmos com outros vermelhos, obteremos invariavelmente valores cromáticos tonais diferentes e com eles poderemos criar gradações de diferentes intensidades lumínicas desse vermelho, em cambiantes de um claro/escuro pouco contrastado, pois como sabemos, o vermelho é uma cor «difícil» que não permite grande amplitude tonal; por outro lado, se utilizarmos duas cores saturadas, por exemplo, um amarelo e um vermelho, vemos como com a sua adição subtractiva conseguimos uma maior quantidade de tonalidades de cor de laranja.

A função de uma cor saturada na aplicação plástica do claro/escuro é de dois tipos: a cor saturada ocupa o lugar da zona mais iluminada e é progressivamente escurecida, com um preto, com um terra, ou outra cor que lhe seja adicionada de menor intensidade lumínica; pode, ainda, ocupar o papel de sombra, sendo pouco a pouco aclarada, por um branco, ou por outra cor saturada de maior intensidade lumínica. O que devemos ressaltar é que, a partir das cores saturadas entre si, podemos criar “modelações” de claro/escuro ou então apelar ao branco, ao preto e às cores de terra.

Todas as cores saturadas ou aclaradas por um branco tendem a salientar-se das demais cores, sem esquecer que um verde pode ser aclarado por um amarelo, um azul tornar-se mais claro e violáceo com um vermelho, um vermelho mais vibrante com um pouco amarelo, ... Não avançamos mais. Continuar, significaria pegar nas cores saturadas e desenvolver as inter relações

entre cores primárias para a obtenção de secundárias, etc., assunto que deixamos para a abordagem da tonalidade.

A tonalidade apresenta-se-nos como uma relação quotidiana directa com a iluminação do mundo físico, com a capacidade de percepcionarmos os vários graus de luminosidade.

Podemos verificar, com facilidade, as alterações dos valores cromáticos de uma cor ao longo do dia. Basta que, de tempos a tempos, durante o dia olhemos para um mesmo objecto, num local determinado, para nos apercebermos de que a cor desse objecto vai alterando em variações cromáticas tonais desta cor, consoante a intensidade da luz é maior ou menor nos diferentes períodos do dia. Um outro exercício, que podemos utilizar em qualquer circunstância, consiste em interpor a mão entre o foco de luz e uma forma qualquer, o que nos permite verificar de imediato a alteração tonal que se opera na zona que recebe esta sombra.

Na prática, o que esperamos da tonalidade é que as variações tonais de uma cor determinada, ou de uma síntese subtractiva entre cores, nos permitam que, para além duma noção de alteração cromática, tenhamos uma diversidade de tonalidades que nos possibilite a obtenção ilusória de volume. É também, através da relação que conseguirmos estabelecer entre os efeitos pictóricos de variações cromáticas tonais e os efeitos na representação de texturas, que podemos enriquecer a cor de um corpo.

A cor de um corpo, da pele, circunscrevamo-nos à pele dita branca, é baseada numa base de ocre, branco e vermelhão. O conjunto de tonalidades resultante da junção destas cores terá de ser muito variado e tanto mais variado, quanto mais o artista tiver em consideração: as zonas mais vermelhas do corpo, as faces, mãos, joelhos e pés; as zonas onde a pele se torna acastanhada e se tem de recorrer às cores terra; as zonas das pálpebras e da testa na transição para o cabelo, onde uso contido do preto pode emprestar uma tonalidade acinzentada

à cor; a zona dos lábios com a característica de um lábio superior de tonalidade mais escura que a do lábio inferior; ao recurso a uma tonalidade esverdeada ou de um azul arroxeadado, quando o preciosismo naturalista exige o registo das zonas onde as veias são mais nítidas.

Quando uma tonalidade de uma cor é obtida pela adição de uma quantidade variável de branco, a cor é de uma luminosidade mais suave. A sombra pode ser obtida pela adição criteriosa de preto, de modo a não acinzentar, acinzentar que, na gíria de «atelier», se intitula de “sujar” as cores. Numa pintura acromática, a grande variedade de cinzentos que se obtém entre o branco e o preto, é, por vezes, ligeiramente alterada pela adição de outra cor, de modo a evitar cinzentos muito “crus”.

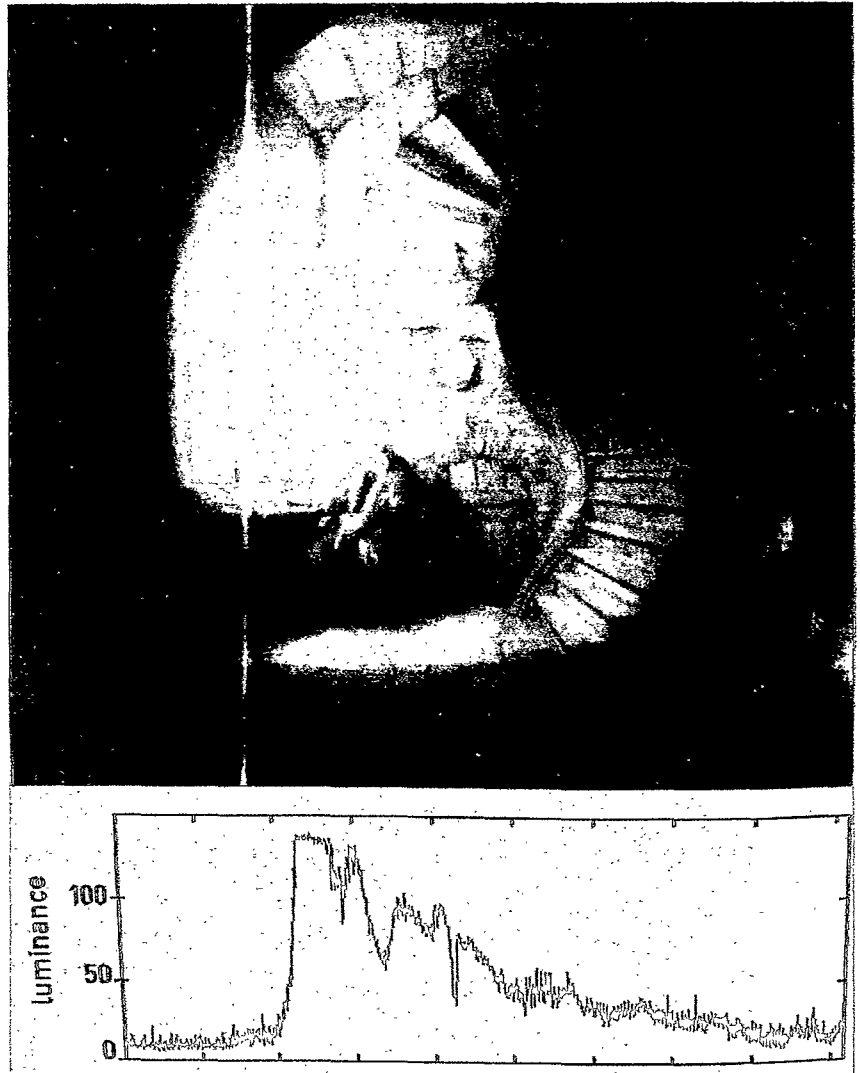
Por tudo isto, e dependendo do grau de representação icónico pretendido ficamos elucidados sobre quão complexa pode ser a variação das tonalidades na representação de um corpo. Mas estamos, obviamente, no domínio da especulação teórica. Na realidade, o que os artistas fizeram na prática foi adoptar um conjunto de variações tonais, em torno dos fundamentos teóricos do claro/escuro, técnicas suficientemente convincentes e sugestivas na modelação através da variação das tonalidades, que permitissem ao observador um estado de adesão a este simulacro da realidade. De posse do exposto, podemos percorrer toda a pintura de representação, de “imitação da natureza” e constataremos com facilidade a presença destas variações cromáticas tonais.

O termo tonalidade relaciona-se com aspectos técnicos da pintura e encerra a ideia de intensidade luminosa das cores, a luminosidade, de gradação lumínica das diferentes tonalidades das cores usadas pelo pintor, na procura duma imitação da realidade. A gradação lumínica progride, duma cor mais clara ou luminosa, a zona onde a luz incide e define a cor desse corpo, para uma sequência de tonalidades em que esta cor vai perdendo luminosidade tornando-se a zona onde trabalhamos as gradações de sombra. Essa superfície

na zona mais iluminada, devido a uma maior incidência de luz, vai criar um conjunto de tonalidades de intensidade lumínica alta, em contraponto com as tonalidades dessa cor, de intensidade lumínica baixa. Estas escalas lumínicas da cor e o conhecimento das técnicas nelas implícitas são uma componente fundamental na aproximação à modelação da luz e da sombra na figura humana ou em qualquer objecto.

Como podemos verificar, a propriedade que diz respeito à intensidade da luz (luminescência de uma cor) pode estabelecer-se entre as cores mais luminosas e as menos luminosas e, pela quantidade de luz que a cor reflecte, obtemos suaves tonalidades de uma cor, cujo espectro luminoso, sendo pouco contrastado no claro/escuro, podem ser suficiente para estabelecer a diferença entre uma zona de valor lumínico mais intenso (cor mais clara e zona de luz) e uma zona de valor lumínico menos intenso (cor mais escura e zona de sombra).

Estas variações no grau de luminosidade entre cores podem ser verificadas através das imagens nas páginas seguintes: em Rembrandt, (fig. 21) o gráfico com a variação da luminosidade, mas principalmente, o efeito de luminescência da cor na pintura de Ingres (fig. 22). Nesta obra, as duas cores do vestido são obviamente diferentes, mas as intensidades luminosas do azul e do amarelo do vestido parecem diferentes, o amarelo é mais luminoso, mais apelativo e evidente. Este facto é, no entanto, ilusório, quando comparado com uma reprodução a preto e branco da mesma obra. Se olharmos a reprodução a preto e branco, facilmente verificamos que os brancos, os cinzentos e os pretos do vestido não permitem distinguir nenhuma diferença entre essas zonas a preto e branco, como nos parece existir entre estas zonas no original a cores. Este fenómeno permite-nos perceber como o grau de luminosidade de uma cor em relação a outra pode ser idêntico e, mesmo assim, funcionar como um elemento diferenciador das zonas trabalhadas a cor e justificar o princípio que



21. REMBRANDT, Filósofo em Meditação, 1632,



22. JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, Retrato da Princesa Albert de Broglie, 1853,

diz que um branco, pela sua intensidade lumínica, sobressai a todas as cores que a circundarem.

Por outro lado, se dirigirmos novamente o olhar para a reprodução a cores, não conseguimos imaginar que o contraste de claro/escuro, aparentemente tão diferente entre a zona do vestido azul e a zona do vestido amarelo é duma gama de tonalidades tão próxima. Pelo que podemos concluir estarmos perante uma solução técnica de claro/escuro que tira proveito da luminosidade da cor, em detrimento de uma “modelação” tonal e progressiva de um claro/escuro “leonardesco”, cuja elaboração de modelado denso tem uma grande influência no estudo dos volumes e sua representação no desenho.

Quando uma tonalidade é obtida pela adição de uma quantidade variável de branco, a cor obtida é mais luminosa, mais suave, se assim se pode dizer, leve. A sombra pode ser obtida pela adição variável de preto. Podemos estabelecer o mesmo tipo de raciocínio em relação à utilização da variada gama de cinzentos.

Para os pintores «coloristas», é muito importante considerar o valor lumínico de uma cor, a quantidade de luz que essa cor reflecte. Neste caso, devem ter em consideração, por exemplo, que uma grande quantidade de luz é reflectida pelo amarelo e uma pequena quantidade de luz é reflectida pelo violeta. Este factor pode ser alterado pelo grau de luminosidade que tiver a cor colocada ao lado do amarelo, o amarelo: perderá luminosidade ao lado de outra cor de grande intensidade lumínica e ganhará luminosidade junto de uma cor escura.

Do mesmo modo, a cor pode realçar, fazer avançar um volume, ou afastar uma determinada área pintada. Este efeito de espaço tem muito a ver com as características de certas cores, por exemplo, as cores saturadas avançam quando colocadas em fundos cinzentos, neutros, mas, um azul mais escuro pode dar a sensação de penetrar esta superfície cinzenta. Apesar de, como tão

bem sabemos, estes efeitos poderem ser alterados pelo pintor na manipulação e uso de diferentes tonalidades cromáticas, quer pela intensidade luminosa das cores. A noção de avanço e recuo de uma cor é, desde logo, um meio para a definição do plano mais próximo do observador. Questão que nos remete para as relações que podem existir entre as tonalidades cromáticas e o espaço.

As relações entre tonalidade e espaço-tempo

Na pintura efectuada sobre um qualquer suporte plano, a representação de formas planas bidimensionais, ou de formas tridimensionais, pode – cada qual de seu modo – sugerir e diferenciar uma presença que o espaço especifica. Se a pintura contempla a representação de formas planas, geometrizantes ou biomórficas, temos alguma noção de espaço que nos é sugerido pela sensação de aproximação ou de afastamento de um cor na sua relação com as cores circundantes. Quando olhamos para um quadrado duma cor qualquer, sobre um fundo de outra tonalidade desta cor ou de outra cor qualquer, observamos que esse quadrado cria em nós a sensação de aproximação ou de afastamento consoante a cor que escolhermos para fundo. Mais ainda, a visão permite que o ser humano seja capaz de distinguir qual, de duas folhas de papel da mesma cor, a que está sobreposta à outra folha. Este fenómeno é, por si só, suficiente para realçar a função fisiológica da visão (visão estereoscópica, cinematoscópica e cinestésica), que se estabelece em concomitância com as necessidades de sobrevivência com que o ser humano foi dotado para se integrar numa dimensão espaço-temporal tridimensional. Sendo assim, e em sentido lato, podemos considerar que o elemento plástico espaço está presente em qualquer trabalho de pintura. Factos facilmente verificáveis através de uma singela passagem pelos domínios da percepção visual.

A concepção gestaltista dá-nos a perceber que a visão está mentalmente condicionada pela experiência do observador. O observador tem, na sua visão, a experimentação perceptiva do mundo e, na mente, a interpretação e ordenação simbólica dos fenómenos. Portanto, a percepção envolve o completo estímulo neuronal e o cérebro responde a esses estímulos visuais. Os nossos olhos percebem continuamente o espaço e estão preparados para uma experimentação visual numa dimensão fenomenológica espaço/temporal, pelo que podemos considerar as figuras geométricas planas (triângulo, quadrado, ...) como conceptualizações, abstracções, enquanto elementos de características formais fora da realidade «naturada», mas não menos importantes na sua contribuição para um melhor entendimento das formas bidimensionais, enquanto elemento estruturante e estruturador de uma dialéctica entre configuração geométrica de uma estrutura e a forma, em si, no seu contorno e aparência formal

Porém, uma contínua aproximação à realidade foi emergindo através de uma apurada representação empírica do espaço real, tornado espaço pictórico virtual. A percepção sensível recorreu a uma geometria empírica, na qual o claro/escuro já elaborava com nitidez a representação de volumes. A pintura nórdica das oficinas de Van der Weyden, entre outras, demonstram que estas oficinas já possuíam um conhecimento muito elaborado da técnica do claro/escuro, principalmente na representação de rostos, mãos e vestuário. A representação de um corpo nu estava restringida ao Cristo menino, ao Cristo mártir, crucificado ou morto, aos mártires e aos condenados ao purgatório e ao inferno. Nestas representações, o claro/escuro aparece desfavorecido por soluções de síntese cromática e pouca evidência dos volumes, a par de um conhecimento anatómico parco.

Por seu turno, o Renascimento italiano tirou partido dos conhecimentos da perspectiva de representação rigorosa, acentuou as “modelações em

claro/escuro e, pela primeira vez, envolveu as personagens numa "ambiência atmosférica". A Gioconda, de Leonardo da Vinci, é a primeira tentativa de materialização virtual da denominada "atmosfera" de uma pintura. Nesta obra, que tantas considerações mereceu em torno da personagem retratada, salientamos aquilo que nela se evidencia de mais inovador no domínio pictórico, a criação de uma espacialidade por trás da figura que reforça a presença da retratada(o). Mas os seus contemporâneos preferiram enaltecer as presenças das suas personagens, recorrendo à perspectiva rigorosa que, sem dúvida, dava para obter bons resultados.

O gosto pelo jogo de volumes num espaço virtual está presente no recurso que se vai fazendo à representação em escorço. O escorço, quando tecnicamente dominado, permite um grande domínio do claro/escuro, já que o domínio do claro/escuro na representação de um escorço, necessita, da parte do pintor, de uma dupla actuação: por um lado, a distribuição das tonalidades de luz e de sombra para o lado direito ou esquerdo do quadro, consoante a direcção do foco luminoso utilizado e, ao mesmo tempo, fazer com que cada uma das tonalidades de luz e de sombra progridam numa tonalidade cada vez mais escura em direcção ao plano do fundo.

Constatámos que, com a intervenção do artista, o suporte se revelava um espaço plástico sensível, onde a simples opção por uma linha mais espessa provocava uma ilusão de aproximação da linha, onde uma forma tendia a destacar-se ou afundar-se na superfície, onde os elementos podiam parecer sobrepostos.

De tal modo que, em certos casos, os efeitos pictóricos mantêm um tal grau de autonomia plástico que, quando estamos muito próximos do quadro, parece que só observamos manchas, traços de cor e, à medida que recuamos, começamos a observar as formas pintadas como um volume consistente, com uma nítida definição das zonas de luz e de sombra, num efeito de claro/escuro

vigoroso. Em Rembrandt, a textura pictórica, associada ao claro/escuro das superfícies, empresta densidade à forma e ao espaço envolvente, a que não é alheio também, o recurso a um fundo escurecido.

A escolha do foco de luz revela-se de grande importância para as características das tonalidades que pintor terá que usar. Quando o pintor usa uma fonte de luz lateral localizada num plano que anteceda as figuras em primeiro plano, temos um primeiro plano muito iluminado e uma progressiva perda de luz na direcção dos elementos colocados no plano do fundo. Consoante a opção do artista, o claro/escuro do primeiro plano, poderá ser mais ou menos luminoso, assim como os fundos, mais ou menos escuros. Se, ao invés, usar uma fonte de luz lateral localizada num segundo plano, ou mesmo num plano de fundo, a ordem de valores inverte-se, primeiro plano mais escuro e plano de fundo mais claro e a progressão das tonalidades de claro/escuro é menor. As tonalidades de claro/escuro deslocam-se em sentido contrário, mas têm em comum planos de fundo menos definidos, factor importante para uma maior definição das opções cromáticas tonais no primeiro plano.

Assim sendo, a cor torna-se um elemento importante da composição, numa interacção directa com o espaço virtual pictórico, como podemos ver em Vermeer e Caravaggio (fig. 23 e 24), entre tantos outros exemplos possíveis.

A este respeito Bouleau, na procura de um conceito de espaço luminoso, referiu-se à qualidade técnica de Vermeer deste modo: [...] *capaz de expressar com grande precisão a quantidade e a qualidade de luz sobre uma determinada superfície em uma posição determinada em relação à fonte luminosa e ao olho do observador [...] aqui o espaço não se abre graças a uma sequência de aposentos diversamente iluminados e como ocorre em Vermeer, é a intensidade da luz e a sua densidade atmosférica, mais que a perspectiva, o que cria a profundidade.*⁴⁰

⁴⁰ BOULEAU, Charles, *Tramas - La Geometría Secreta de los Pintores*, Ediciones Akal, S.A., 1996, pp.181-182.



23. VERMEER, O Atelier do Pintor, c. 1666, Viena, Kunsthistorisches Museum.

24. MICHELANGELO MERISI (CARAVAGGIO), A Deposição no Túmulo, c. 1602-1604, Roma, Museu do Vaticano

Na representação de grupos, os corpos em primeiro plano sobrepõem-se aos que se encontram imediatamente atrás. Nestas situações, a aplicação do claro/escuro, da sombra projectada de um corpo sobre outro é de grande utilidade na definição do espaço representado, mas pode ser confusa, se o corpo que recebe a sombra não tiver uma forma bem definida. Para contornar esta situação, é possível ignorar os efeitos da sombra projectada no corpo em segundo plano, apenas sugerir a sombra, ou ter em consideração que esse efeito pode e deve ser explorado, de modo a valorizar ainda mais o primeiro plano. Nesta última opção, o claro/escuro é sombra projectada e, portanto, mais escura que todas as tonalidades em claro/escuro das superfícies em que toca.

Da mesma forma, as sombras projectadas por um objecto sobre outro, principalmente no solo, são de grande utilidade na definição do espaço representado, mas podem ser confusas se o objecto que recebe a sombra não tiver uma forma bem definida.

Nesta procura de definição do modelo, o pintor tem de aplicar a técnica do claro/escuro de forma criteriosa. Deve utilizar uma “modelação” cromática selectiva que permita expressar o volume dos corpos, e, simultaneamente, tornar mais nítidos os volumes e os contornos das formas. A aplicação destes pressupostos, faz a diferença entre uma prática da pintura onde há conhecimentos de representação e aquela onde eles são falhas. Como podemos verificar, nos dois nus de Picabia (fig. 25 e 26) está presente o conhecimento do pintor, no modo como consegue utilizar e ultrapassar o referente fotográfico. O pintor foi capaz de definir as formas do rosto, as pregas do tecido no braço, “modelar” o ventre e aplicar uma definição de contornos nas bases das mamas, na mama esquerda da figura uma tonalidade mais clara e na outra cor mais escura.

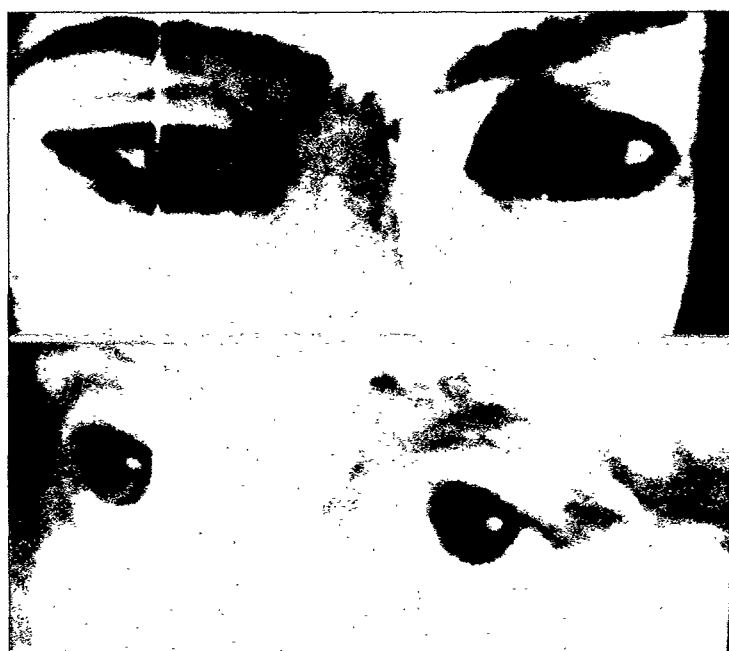


25. FRANCIS PICABIA, Deux Nus, Deux Femmes aux Pavots, 1942-1943, Museu de Grenoble aquando da exposição Francis Picabia Les Nus et la Méthode, de 17.10.1997-03.01.1998.

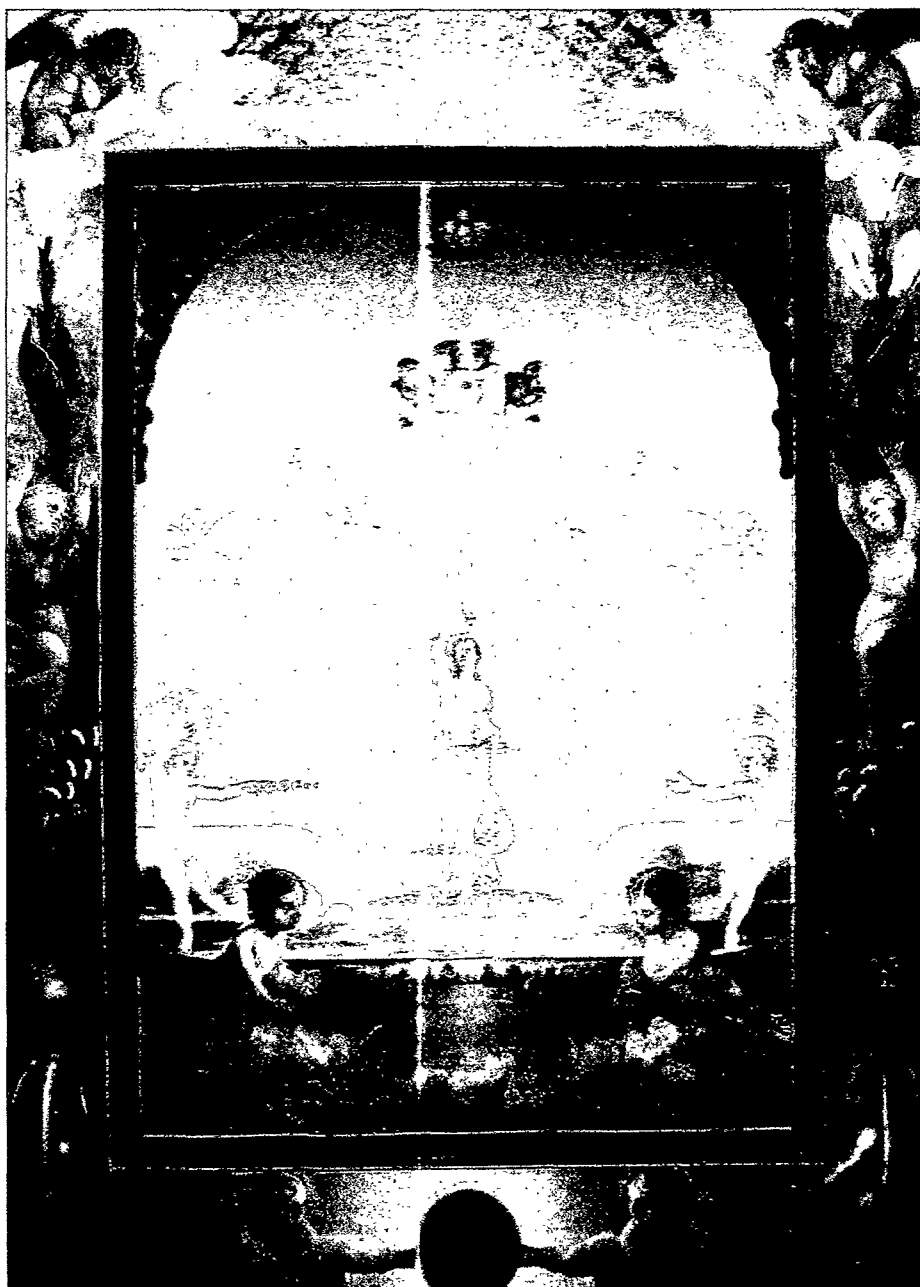
26. Fotografia, in Beauté Magazine, nº. 64, Maio 1936.

A clareza da representação pictórica contempla técnicas diferentes, (fig. 27) mas exige um conhecimento estruturado e uma procura de definição que, mesmo quando distanciada duma representação "real" não pareça inverosímil.

Portanto, quando em certos casos a realidade é contornada pelo pintor, isso pode não significar incapacidade ou falha, mas uma opção técnica aplicada na construção de um plástico menos narrativo e mais poético. Na pintura de Runge (fig. 28) alguns objectos recebem a luz de uma direcção e outros objectos de outra direcção. Neste caso, podemos considerar que o artista está a ordenar o espaço pictórico virtual com o recurso a efeitos de luz e cor, deste modo a representação adquire um carácter simbólico, onírico e misterioso.



27. As diferenças técnicas e expressivas da representação dos olhos.



28. PHILIPP OTTO RUNGE, *A Pequena Manhã*, 1808, Kunsthalle, Hamburgo.

A luz e a sombra parecem complementar-se com facilidade, com eficácia. De certo modo, uma parece não existir sem a outra; o «*fiat lux*» não só dá início à criação, como permite a sua visibilidade.

A luz permite olhar e ver. A luz só permite ver, na medida em que encerre um conceito de visibilidade no seu seio do acto perscrutador do ver. O olhar é fugidio, enquanto que o acto de ver pressupõe sempre uma questionação daquilo que se vê. Se, em parte, conhecemos o mundo através do que vemos, também é verdade que só vemos no mundo aquilo que conhecemos. Os seres humanos que assim agem são os mentores e os executores de uma realidade naturante e legam aos outros a sua efabulação do mundo.

Este mecanismo que se opera no seio do ver enquanto conhecer, e do conhecer pelo acto de ver, não é um acto unilateral, não parte somente de um ser para outro (s), também ele recebe o fluxo do colectivo para a sua presença individual. Acção que justifica plenamente a fundamentação da arte como uma dialéctica e como acto cultural ontológico.

Por todos estes motivos, o artista culto não nega a memória individual e colectiva de que é depositário. Ele sabe que as grandes interrogações da humanidade permanecem, em essência, inalteráveis nos seus conteúdos simbólicos, o que lhe é pedido é actualidade, contemporaneidade. A contemporaneidade sabe, ou devia saber, que já não faz sentido falar da espontaneidade e da emoção como bandeiras de valores contra outros valores...

Os estudiosos da arte da pintura, em particular, e da arte, em geral, e que sejam detentores de conhecimento histórico, estético, sociológico, iconológico,

(...), entre outros, verão “presenças subliminares”, influências dessas áreas de conhecimento, dados que permitirão uma grande variedade de leituras.

Por outro lado, a intencionalidade do acto artístico parece comprovada, mesmo no caso da pintura emotiva, aparentemente irracional, de Pollock. O cientista Richard P. Taylor baseou-se na teoria dos fractais de Mandelbrot, demonstrou a não existência de arbitrariedade na obra de Pollock (1912-1956). Nestes estudos, Taylor provou que, a estrutura das pinturas de Pollock operavam dentro dos padrões e ritmos da natureza,⁴¹ para trás ficava a aleatória teoria do caos.

Por outro lado, um pensamento estruturado, analítico é – mesmo eivado de empirismo – o devir do conhecimento científico. Observa e reflecte sobre o fenómeno, levanta questões até encontrar leis imutáveis e, no caso da arte, faz actos de magia ao descobrir soluções para a construção de imagens sem recorrer às leis imutáveis da ciência. No entanto, artista e cientista encontram-se nessa atitude comum; olhar e questionar o mundo. A Leonardo Da Vinci se reconhece esse mérito de aliar a ciência e a arte.

Não cremos que seja necessário ser pintor e ou conhecedor “do segredo de ofício”, para fazer uma leitura das opções e resoluções plásticas dos artistas. Necessitamos, sim, de uma cultura plástica dirigida para um conhecimento

⁴¹ **RICHARD P. TAYLOR**, «Ordem no Caos de Jackson Pollock», revista Scientific American Brasil, Ano 1 - nº. 8, Janeiro de 2003, pp. 86 – 87.

[...] As novas formas – denominadas “fractais” por Benoit Mandelbrot – eram totalmente incompatíveis com as formas euclidianas tradicionais. Diferentemente da continuidade das linhas artificiais, os fractais são padrões que se repetem quando os ampliamos cada vez mais, construindo formas de imensa complexidade. As pinturas [...] tanto as análises computadorizadas quanto o estudo das fotografias evidenciam um processo de pintura extremamente sistemático. Pollock começou pintando “ilhas” pequenas e localizada sobre as telas [...] alguns padrões da natureza partem de pequenas nucleações que, em seguida, se espalham e se fundem. Depois ele pintou trajetórias mais longas e extensas, que uniam as ilhas, submergindo-as gradualmente em uma densa teia fractal de tinta. Esse estágio da pintura formava uma camada que servia como âncora: essa camada é que guiava as acções posteriores [...] Durante o processo de interligação dos padrões, a complexidade da pintura crescia num período inferior a um minuto. Após essa actividade rápida, Pollock fazia uma pausa. Em seguida, voltava à tela, e, durante um período entre dois dias a seis meses, adicionava camadas de trajetórias de diferentes cores sobre a “camada âncora” negra [...] trabalhava para reforçar o carácter fractal da obra, cortando a tela para excluir as regiões, nos bordos, onde a qualidade fractal se deteriorava.

efectivo da estruturação e interacção dos elementos da linguagem plástica, e que os formandos no domínio das artes façam o discurso de um saber teórico que, simultaneamente, seja capaz de descodificar as resoluções plásticas aplicadas pelo artista. É nesta medida que viemos defender o princípio do conhecimento teórico-prático da pintura, o território que nos parece melhor corresponder ao papel do artista na contemporaneidade. Ao artista culto deve caber o papel de traduzir um discurso teórico-prático ou só prático, cuja actualidade não seja baseada na negação do passado civilizacional, pois, como sabemos e constatámos, o entendimento e ordenação simbólico, do mundo alteram-se formalmente, mas os grandes temas e interrogações da humanidade mantêm-se no essencial.

Esta visão da arte, síntese do conhecer, saber fazer e fazer, serve de argumento à questão da possibilidade e da legitimidade de avaliar a qualidade da pintura. Quem será capaz de avaliar? Alguém de bom entendimento, mas que não seja um bom pintor? Neste caso o juízo será meramente opinativo, dependente da perspectiva pessoal, na medida em que cada pintor tende a transpor o seu estilo como norma geral. Ou, pelo contrário, o pintor erudito? Este, valorizando a exactidão e o rigor, terá sempre o prático, o habilidoso, em baixa estima. A capacidade de julgar, julgando bem, depende da capacidade de avaliação intrínseca das obras singulares - «pela excelência delas próprias» - independentemente da fama do autor. No que respeita à avaliação, Félix da Costa desliga a obra tanto do autor como do modelo exterior - não é da semelhança com o pintado que se julga a arte -, o que reforça o critério inteiramente objectivo da arte, mesmo quando a avaliação é auto-avaliação.

*Neste contexto, emergem duas figuras de crítico; um é aquele que se aproxima do génio do pintor, porque entende e conhece mesmo que não saiba fazer, e adequa o seu juízo à regra interna da pintura; [...]*⁴²

Por outro lado, e sem enfatizar a polémica em torno de uma metafísica de inspiração divina na criação artística, temos de considerar que a prática da

⁴² ADRIANA VERÍSSIMO SERRÃO, «Estética e Teorias da Arte no Séc. XVI», Pedro Calafate (coord.), *Dicionário do Pensamento Filosófico Português*, vol. II, ed. Caminho, Lisboa, 2001, pp. 378-379.

representação classicista, neste particular, e de qualquer representação de aproximação verosímil à realidade, em geral, requer

*[...] Intenso labor da aprendizagem e de treino - «quão defícilmente e quão de uagar nasce um pintor em muitos anos». Um programa de instrução completa um espectro de conhecimentos, uma aturada cultura geral nas Humanidades,[...], Entre as disciplinas mais próximas da especificidade das artes plásticas, [...]*⁴³

⁴³ Ididem, pp. 357.

AUTORES NACIONAIS

Obra de referência:

AA.VV., *A Permanência do Corpo – Academias da Escola de Lisboa*, Exposição do Património Artístico da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa na Reitoria da Universidade de Lisboa, Novembro de 1999, edição Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Novembro de 1999.

AA.VV., “...o risco inadiável” *O Caderno do Desenho*, Jubileu do Professor Lagoa Henriques, Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa 1988, edição Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa.

AA.VV., *O Conceito de Representação*, Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, nº. 10, Lisboa, Colibri, 1997.

A Arte Portuguesa na época dos Descobrimentos, Catálogo, Lisboa, Instituto português de Museus, 1992.

BARREIRA, João, *Arte Portuguesa*, edições Excelsior,

DIAS, Pedro, *História da Arte em Portugal – O Manuelino*, vols. 5, 6, 7 e 8, publicações Alfa, Lisboa, 1986.

PEREIRA, Paulo (dir.) *História da Arte Portuguesa*, edição Temas e Debates, Lisboa, 1995.

RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário Técnico e Histórico: de pintura, escultura e gravura*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1875.

ROMANO, Rugiero, *Artes – Tonal/Atonal*, Enciclopédia Einaudi, vol. 3, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

ROMANO, Rugiero, *Criatividade e Visão*, Enciclopédia Einaudi, vol. 25, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.

SOUSA VITERBO, *Notícias de Alguns Pintores Portugueses – e de outros que sendo estrangeiros exerceram a sua arte em Portugal*, ed. Da Typographia da Academia Real das Sciencias, Lisboa, 1903.

Bibliografia específica:

CARVALHO, Armindo Ayres de, «Três Temas sobre as Relações Artísticas entre Portugal e Espanha, nos séculos XVI e XVII», *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, pp. 233-242, ed. Minerva, Coimbra.

BOTELHO, Afonso, *Ensaio de Estética Portuguesa*, editorial Verbo, Lisboa, 1990.

CAETANO, Joaquim Oliveira, *O que Janus Via – Rumos e Cenários da Pintura Portuguesa (1535-1570)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa, 2 vols. Lisboa, 1996.

DIAS, Pedro, *Arte Portuguesa, Notas de Investigação*, Universidade de Coimbra, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Coimbra, 1988.

GONÇALVES, Flávio, *História da Arte Iconografia e Crítica*, Lisboa, IN/CM 1990.

HOLANDA, Francisco de, *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*, Livros Horizonte, 1989.

HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antiga*, Livros Horizonte, 1984.

HOLANDA, Francisco de, *Diálogos em Roma*, Livros Horizonte, 1984.

HOLANDA, Francisco de, *Do Tirar Pólo Natural*, Livros Horizonte, 1984.

HOLANDA, Francisco de, *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*, Livros Horizonte, 1984.

- NUNES, Philippe**, *Arte da Pintura. Symmetria, e Perpectiua, Composta por, Philippe Nunes natural de Villa Real, em Lisboa, Anno 1615*, Fac-Simile Da Edição de 1615, Com Um Estudo Introdutório De Leontina Ventura, Editorial Paisagem, Porto, 1982.
- PEREIRA, Fernando António Baptista**, *História da Arte Portuguesa (1500-1800)*, Lisboa, 1992.
- PEREIRA, José Fernandes**, *A Cultura Artística Portuguesa (Sistema Clássico)*, Lisboa, 1999.
- ROCHA de SOUSA**, *Desenho (IV volume)*, colecção de Textos Pré-Universitários, Editorial do Ministério da Educação.
- SALDANHA, Nuno**, *Poéticas da Imagem – A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*, Editorial Caminho S.A., Lisboa, 1995.
- SANTOS, Reinaldo dos**, *Os Primitivos Portugueses (1450-1550)*, Lisboa, 1958.
- SEGURADO, Jorge**, *Francisco d'Ollanda*, ed. Excelsior, Lisboa, 1970.
- SERRÃO, Adriana Veríssimo**, «Estética e Teorias da Arte no Séc. XVI», Pedro Calafate (coord.), *Dicionário do Pensamento Filosófico Português*, vol. II, ed. Caminho, Lisboa, 2001.
- SERRÃO, VITOR**, «O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)», in *História da Arte em Portugal*, editorial Presença, 2002.
- SERRÃO, VITOR**, «O Barroco», in *História da Arte em Portugal*, editorial Presença, 2002.

AUTORES ESTRANGEIROS

Obra de referência:

ALBERTI, Léon Battista, *Da Pintura*, editora da Universidade Estadual de Campinas / Campinas, Unicamp, 1992.

CENNINI, Cennino, *Il Libro del Arte*, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1998.

HALL, James / CLARK, Kenneth, *Hall's Dictionary of Subject and Symbols in Art*; introduction by Kenneth Clark, edition John Murray, London, 1992.

JANSON, H. W., *História da Arte*, edição Fundação Calouste Gulbenkian,

PACIOLI, Luca, *La Divina proporción*, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1991.

VASARI, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianis desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*, editorial Tecnos, S. A., 1998.

VINCI, Leonardo da, *Tratado de la Pintura*, Editorial Losada, S.A., Buenos Aires, 1943.

VITRÚVIO, *Diez Libros de-Arquitectura*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1995.

Bibliografia específica:

AA.VV., *Francis Picabia – Les Nus et la Métnode*, Musée de Grenoble et Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998.

AA.VV., *Le Nu*, 1999, Édition Gründ, Paris.

AA.VV., *Techniques of the Great Masters of Art*, Grange Books, Quantum Books, Ltd., London, 2000.

ALCAIDE, Victor Nieto, *La Luz Símbolo e Sistema Visual*, Cadernos Arte, Cátedra, Madrid, 1997.

- ARGAN, Giulio Carlo / FAGIOLO, Maurizio, *Guia de História da Arte*, Editorial Estampa, Lda., Lisboa, 1994.
- ARISTÓTELES, *Poética*, edição I.N. – C.M., Lisboa, 1990.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y Percepción Visual*, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1979.
- BARASCH, Moshe, *Teorias del Arte – De Platon a Winckelmann*, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1985.
- BÄTSCHMANN, Oskar, *Nicolas Poussin – Dialectics of Painting*, published by Reaktion Books Ltd, London, 1990.
- BAXANDAL, Michael, *Pintura Y Vida Cotidiana en el Renacimiento*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 2000.
- BAXANDALL, Michael, *Las Sombras y el Siglo de las Luces*, La Balsa de la Medusa – Visor. Dis., S.A., Madrid, 1997.
- BAXANDALL, Michael, *Giotto Y los Oradores – La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450*, La Balsa de la Medusa – Visor. Dis., S.A., Madrid, 1996.
- BÉNEZIT, E., *Dictionaire Critique et documentaire des peintres sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Nouvelle edition, Librairie Gründ, 1976.
- BLUNT, Anthony, *La Théorie des Arts en Italie 1450 – 1600*, Gallimard, 1956.
- BOULEAU, Charles, *Tramas – La Geometría Secreta de los Pintores*, Ediciones Akal, S.A., 1996.
- BOZAL, Valeriano, *Mimesis: las imagines y las cosas*, La Balsa de la Medusa – Visor, Ediciones Antonio Machado, 1987, Madrid.
- CASSIRER, Ernst, *Filosofia de las Formas Simbólicas*, I e II, ed. Fondo de Cultura Económica, 1971, México.
- CASSIRER, Ernst, *Ensaio Sobre o Homem*, Coleção Filosofia & Ensaio, Guimarães Editores, Lisboa, 1995.
- CHARPIER, Jacques / SEGHERS, Pierre, *L'Art de la Peinture*, Marabout, Pierre Seghers, éditeur, Paris, 1957.

- CHASTEL, André, *Les Arts de l'Italie*, tomo 1 e 2, Presses Universitaires de France, 1963.
- CHASTEL, André, *La Crise de la Renaissance (1520-1600)*, Édition Albert Skira, Geneve, 1968.
- CHALUMEAU, Jean-Luc, *As Teorias da Arte – Filosofia, Crítica e História da Arte de Platão aos nossos Dias*, 1997, Instituto Piaget, Lisboa.
- CLARK, Kenneth, *El Desnudo*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1996.
- DOERNER, Max, *El Material de Pintura y su empleo en el arte*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1956.
- ELIADE, Mircea, *O Sagrado e o Profano – Coleção Vida e Cultura*, Edição Livros do Brasil, Lisboa.
- ELIADE, Mircea, *Tratado de História das Religiões*, Edições ASA, 1992.
- ELIADE, Mircea, *Imagens e Símbolos*, Coleção Artes e Letras, Editora Arcádia, Lisboa.
- FRIEDLANDER, M. J., *De l'Art et du connaisseur*, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1969.
- GAGE, John, *Color y Cultura – La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, Ediciones Siruela, S. A., Madrid, 2001.
- GOLDTEIN, Carl, *Teaching Art – Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge University Press, United States of America, 1996.
- GOLDTEIN, Carl, *Visual Fact over Verbal Fiction: A Study of the Carracci and the Criticism, Theory and Practice of Art in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, 1988.
- GOMBRICH, E. H., *Art et Ilusion – Psychologie de la représentation pictural*, Éditions Gallimard, 1971.
- GOMBRICH, E. H., *Gombrich on the Renaissance, Symbolic Images*, vol. 2, Phaidon Press Limited, 1972.
- GOMBRICH, E. H., *Norma Y Forma – Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 1., Editorial Debate, S.A., Madrid, 1999.

- GOMBRICH, E. H., *La Imagen y el Ojo - Nuevos estudios sobre la psicología da la representación pictórica*, Editorial Debate, S.A., Madrid, 2000.
- GRASSI, Ernesto, *Arte e Mito*, LBL Enciclopédia, Livros do Brasil, Lisboa.
- GREGORY, R. L., *Olho e Cérebro - psicologia da visão*, Zahar editores, Rio de Janeiro, 1979.
- GUERRITSEN, F., *Color, Aparencia Óptica, Media de Expressión Artística y Fenómeno Físico*, ediciones Blume, Barcelona,
- HEGEL, G. W. F., *Estética*, Guimarães Editores, Lisboa, 1993.
- JIRMOUNSKY, Myron Malkiel, *Pintura Sombra dos Mosteiros*, Lisboa Bertrand, 1961.
- KEMP, Martin, *Visualizations - The Nature Book of Art and Science*, Oxford University Press, United Kingdom, 2000.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La Peinture*, Larousse-Bordas, 1997.
- LIVINGSTONE, Margaret, *Vision and Art: The Biology of Seeing*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 2002.
- LOSOS, Ludvik, *Les Techniques de la Peinture*, Collection Techniques d'art, Librairie Gründ, Paris, 1988.
- MOLINA, Juan José Gómez, *Las Lecciones de Dibujo*, Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1995.
- NEAD, Lynda, *El Desnudo Femenino - Arte, obscenidad y sexualidad*, Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1998.
- NOCHLIN, Linda, *Representing Women*, Thames and Hudson Ltd., London, 1999.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*, Martins Fontes, São Paulo, 1994.
- PANOFSKY, Erwin, *Estudos de Iconologia - Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*, editorial Estampa, 1995.
- PANOFSKY, Erwin, *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*, editorial Presença.

- PANOFSKY, Erwin, *O Significado nas Artes Visuais*, editorial Presença, 1989.
- PLATÃO, *A República*, edição Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1990.
- PLATÃO, *Íon*, editorial Inquérito, Lisboa, 2000.
- PLATÃO, *Fedro*, Guimarães Editores, 1994.
- PLATÃO, *O Banquete (O Simpósio ou do Amor)*, Guimarães Editores, 1986.
- PEVSNER, Nicolaus, *Academies of Art, Past and Present*, 1940, Cambridge, Reprinted New York, 1973.
- ROBSON, Deirdre, *The Art of the Nude*, Parragon Book Service Ltd., Bristol, 1995.
- RUDEL, Jean, *A Técnica do Desenho*, Zahara editores S.A., Rio de Janeiro, 1979.
- RUSKIN, John, *Técnicas de Dibujo*, Laretas S.A. de Ediciones, 1999.
- SANTO AGOSTINHO, *Confissões de Santo Agostinho*, (X, 34), Livraria Apostolado da Imprensa, Braga, ¹²1990.
- SÃO TOMÁS de AQUINO, *Suma de Teologia*, (I, q. 39, a 8), Edição dirigida pelos regentes de estudos das províncias dominicanas em Espanha, BAC, Madrid, ³1997, vol. I.
- STOICHITA, I. Victor, *Breve Historia de la Sombra*, Ediciones Siruela S.A., Madrid 1999.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *História de la estética*, Vol. 1, La estética antigua, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1987.
- VENTURI, Lionello, *Para Compreender a Pintura de Giotto a Chagall*, ed. Estúdios Cor.
- WARIN, François, *L' Art, Ellipses*, editions marketing S.A., Paris, 1996.
- WAZBINSKY, Z., *L'Accademia medicea del disegno a Firenze nel cinquecento: idea e istituzione*, Florence, 1987.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *A Arte Clássica*, Livraria Martins Fontes editora, 1990.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, Livraria Martins Fontes, 1989.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Corregio, 84

Alberti, Léon Battista, 14, 28, 67, 68, 80, D

86, 94, 112

Aristóteles, 32, 43, 47, 56, 61

Arnheim, Rudolf, 74, 101, 120,

B

Beccafumi, 84

Bellini, Giovanni, 75

Bellori, Pietro, 77

Botticelli, 125

Bronzino, 84

Brunelleschi, Filippo, 74

C

Cambiaso, Giovan P.

Caravaggio, 83, 90, 123, 145

Carracci, 90,

Carvalho, Ayres de, 92

Casebre, 13, 38, 41

Castagno, Andrea del, 74

Cennini; Cennino, 33, 57, 94, 99

Cimabue, 102

Da Vinci, Leonardo 13, 28, 59, 60, 63,
67, 68, 69, 72, 73, 76, 77, 79, 90, 94, 97,
98, 99, 102, 105, 106, 144, 153

Damásio, António R., 118

Demócrito, 61

Donatello, 74

F

Francesca, Piero della, 67, 69, 73, 102

Freud, Lucien, 173

G

Ghiberti, 74

Giotto, 12, 33, 35, 69, 99, 102, 130

Goethe, 40

Gonçalves, Nuno, 91

Grassi, Ernesto, 13, 39, 40, 45

Greco, 129

H

Hamilton, Edith, 36

Hesíodo, 36

Holanda, Francisco de, 92

Honnecourt, Villard de, 56, 65

I

Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 116,
129, 138

K

Kant, Immanuel, 39

Klee, Paul, 120

L

Le Brun, Charles, 116

Liechtenstein, Roy, 131

Lomazzo, 80

Lotto, Lorenzo, 84

M

Mandelbrot, Benoit, 153

Mantegna, Andrea del, 69, 75

Massaccio, 22, 69, 72, 74, 102, 114

Miguelangelo, 67, 76, 77, 79, 82, 83, 90,
95, 117, 132

Monet, Claude, 128

N

Nunes, Philippe, 99

P

Pacioli, Luca, 67

Pallaiolo, António, 74

Pallaiuolo, Piero, 74

Parmigianino, 84

Parrasios, 47, 61

Perugino, Pietro, 74, 77

Picabia, Francis, 147, 148

Pinturichio, Bernardino, 74

Piombo, Sebastiano del, 83

Pitágoras, 47

Platão, 12, 13, 14, 28, 42, 43, 45, 46, 50,
51, 53, 54, 60, 61

Plínio, o Velho, 47, 50, 51

Plotino, 12, 28, 29

Polícleto, 61

Pollock, Jackson, 153

Pontormo, 84, 90

Poussin, Nicolas, 90, 116

R

Rafael, 11, 67, 76, 77, 79 82, 83, 84, 90,
114, 115, 129

Rembrandt, 90, 117, 133, 138, 145

Rocha de Sousa, 120

Romano, Giulio, 83

Runge, Philipp Otto, 149

Rosseau, 40

Rosso Fiorentino, 83, 125,

Rubens, Pieter Pauls, 11, 65, 89, 90,
116, 129

Rudel, Jean, 122

S

Santo Agostinho, 12, 29, 30

São Francisco de Assis, 55, 56

São Tomás de Aquino, 12, 30

Sarto, Andrea del, 83, 84

Signorelli, Luca, 74, 75

Sileno, 61

Sócrates, 61

Stoichita, V., 49, 50, 51

T

Taylor, Richard P., 132

Ticiano, 11, 76, 82, 84,

Tintoretto, 84

U

Ucello, Paolo, 74

V

Van der Weyden, Roger, 130, 143

Van Dick, 132

Van Gogh, Vincent, 173

Vasari 65, 77, 84, 110, 112, 116, 117,

Vermeer, 122, 123, 145

Veronese, 84

Verrocchio, Andrea del, 74

Vitrúvio, 13, 62, 63, 94

W

Winckelmann, 61

Wölfflin, Heinrich, 87

Z

Zeuxis, 47, 76

Zuccaro, 80