

**Coordenação:**

Dr. Héctor Ricardo Leis

**Vice-Coordenação:**

Dr. Selvino J. Assmann

**Secretaria:**

Liana Bergmann

**Editores Assistentes:**

Doutoranda Marlene Tamanini

Doutoranda Sandra Makowiecky

Doutorando Sérgio Luiz Pereira da Silva

Doutorando Fernando Oliveira Noal

Linha de Pesquisa

ORGANIZAÇÃO HUMANA E IDENTIDADE SOCIAL

RAFAEL RAFFAELLI E SANDRA MAKOWIECKY

**SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA NATUREZA NA PINTURA OCIDENTAL:  
MIMESIS E DISEGNO INTERNO**

N 11–novembro- 2000

**Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**

A coleção destina-se à divulgação de textos em discussão no PPGICH. A circulação é limitada, sendo proibida a reprodução da íntegra ou parte do texto sem o prévio consentimento do autor e do programa.

## **SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA NATUREZA NA PINTURA OCIDENTAL: MIMESIS E DISEGNO INTERNO**

RAFAEL RAFFAELLI \*  
SANDRA MAKOWIECKY\*\*

### **RESUMO:**

O espaço imaginário, nos tempos modernos, passa a adquirir uma importância fundamental na história da arte, com a dissolução progressiva dos marcos de referência herdados do passado e com o consecutivo declínio das tradições. No subjetivismo moderno, passamos a contar com uma diversidade quase infinita de estilos individuais de arte. Tomando a representação da natureza como referência, traça-se um panorama diacrônico das mudanças que foram operadas ao longo do tempo na pintura ocidental, focalizando o conceito filosófico de natureza e o conceito de mimesis, da pré-história até a contemporaneidade.

**PALAVRAS-CHAVE :** Natureza, arte, pintura, representação.

---

Nota sobre os autores

\*Rafael Raffaelli é professor do programa de doutorado interdisciplinar em ciências humanas, da área de psicologia.

\*\*Sandra Makowiecky é doutoranda do programa de doutorado interdisciplinar em ciências humanas, da área de artes.

## 1. O CONCEITO FILOSÓFICO DE NATUREZA

O conceito de Natureza pode ser entendido na história da filosofia segundo quatro posições principais:

1. Como substância, princípio de movimento, princípio vital (*physis*) ou princípio ético;
2. Como aparência, reflexo ou imagem das Idéias;
3. Como Ordenamento e Conexão Causal, com o sentido de Universo (*Kosmos*) Material e/ou Racional;
4. Como campo fenomênico para a investigação científica e locus da experiência vivida. (Cf. Abbagnano, 1982)

Passemos a elas em separado:

1. O conceito de *physis* foi empregado pelos pré-socráticos com o sentido de substância primordial. Aristóteles retomou esse conceito de forma diferente, atribuindo-lhe a geração de todo movimento: “a substância das coisas que tem o princípio do movimento em si própria”. (*Metafísica*, V, 4). O estoicismo encarava a *physis* como um *logos* (razão) imanente que fundamentava o costume (*nomos*); assim, a virtude se define pelo “viver segundo a Natureza”. A esse conceito se liga a idéia de lei natural ou *hybris* (ultraje), princípio ético que a ação humana deve respeitar. O estoicismo supõe também a Natureza como ordem e necessidade, em conformidade com a visão dos pré-socráticos e seus sucessores. Em Diógenes encontramos: “a Natureza é a disposição que se move por si segundo as razões seminais (*logoi spermatikoi*), disposição que cria e mantém unidas todas as coisas (...)”. Para Averróis, seguindo a filosofia aristotélica, a Natureza é finalista e confunde-se com a criação divina, sendo assim Natureza naturante; à totalidade dessa criação se denomina Natureza naturada. Dentro dessa mesma posição encontraremos Espinoza, Nicolau de Cusa e Giordano Bruno. No século XVIII se contrapôs a Natureza ao Homem e se conclamou por uma volta à Natureza, buscando a virtude inerente aos instintos naturais, como em Rousseau, “o homem é naturalmente bom, a sociedade que o corrompe” (*Do Contrato Social*, 1760) e mais ainda quando afirma que é mais difícil “penetrar em si mesmo para estudar o homem e conhecer sua natureza” do que conhecer o universo (*Discurso sobre as ciências e as artes*, 1ª parte, 1750). Na mesma linha de pensamento seguem o movimento da *Aufklärung* (Iluminismo) e os Românticos alemães do *Sturm und Drang* (Tormenta e Impulso) como Goethe e Schiller (*Wallestein*). Freud desenvolve os conceitos de pulsão (*Trieb*) de vida (*Eros*) e de morte (*Thanatos*), tendo a libido ou energia sexual como força motriz.
2. Platão abandonou o conceito de *physis* em favor do de *psyche*; supõe ainda um *kosmos noetos* ou universo inteligível, isto é, um ordenamento ideal do universo sensível. Opõe, assim, um mundo ideal ao mundo natural, sendo esse último apenas um reflexo diminuído do primeiro. Plotino atenua a posição platônica, posto que considerava a Natureza como uma imagem à altura de seu criador, dado ser um reflexo da alma na matéria. O conceito mais importante é o de *psyche tou pantos* ou *anima mundi* (alma do mundo), que é a manifestação do Pensamento ou Espírito Universal (*Nous*) nas almas individuais. Os teosofistas da renascença, como Jacob Böheme, compartilhavam as mesmas idéias. Hegel exprimia esse conceito da seguinte maneira: “a Natureza é a idéia na forma de ser outro”, rebaixando-a a um acidentalismo mecânico. Por outro lado, a filosofia romântica alemã do século XIX, com Schelling, exaltava a Natureza como manifestação do Absoluto, embora ainda separando-a do Espírito. Essa idéia

ainda ganha expressão na filosofia de Bergson, com seu conceito de “evolução criadora”.

3. A palavra grega *kosmos* já supõe o ordenamento do mundo segundo um princípio de beleza, propriamente cosmético. A concepção pitagórica da Natureza como *harmonia* e do número (*arithmos*) como princípio (*arche*) de todas as coisas seria um desenvolvimento dessa idéia. Tal como os renascentistas, Copérnico e Kepler, Galileu também encarava a Natureza como ordem matemática e geométrica, caracterizada por regras ou sistemas de regras operando em conjunto. Em Leibniz o universo é regido por um princípio de harmonia pré-estabelecida. Para Kant a Natureza é a “conexão dos fenômenos”, distinguindo uma *Natura materialiter spectata* (conjunto dos fenômenos) de uma *Natura formaliter spectata* (regularidade dos fenômenos). Essa concepção tornou-se emblemática na ciência clássica e mesmo na moderna filosofia da ciência, como em Whitehead, que define Natureza como “um complexo de entes em relação” (*O Conceito de Natureza*). Para Marx e Engels a Natureza se ordena segundo as leis da dialética.
4. A Natureza como campo fenomênico é a relação entre a atividade humana de observação científica e os métodos e técnicas empregados nessa tarefa, separando-se o elemento empírico da experiência vivida. Seria delimitada pelo campo dos eventos prováveis induzidos do campo dos possíveis (intuídos) e estaria em concordância com os pressupostos culturais, sócio-políticos e metodológicos vigentes em uma determinada época.

## 2. O CONCEITO DE MIMESIS

No campo da teoria da arte, o conceito que mais se aproxima da possibilidade de representar e que apaixonou os pintores das mais variadas épocas, que, buscando caminhos diversos, ora o do idealismo, ora o do naturalismo, ora reproduzindo não o que a natureza fez, mas sim o que poderia ter feito, é o de MIMESIS. O conceito de *mimesis*, baseado na etiologia grega da palavra, significa imitação e seu sentido se amplia e se restringe ao longo tempo e sua aplicação tem sido realizada de modo diverso por historiadores, filósofos e poetas. Iremos restringir o emprego do conceito com relação à pintura, pois possibilita uma abordagem mais ampla que o conceito de “realismo” e “naturalismo”.

A idéia da arte como *mimesis* implica uma cópia da natureza, real ou ideal, e a expressão evoca sentimentos ou produção imaginária de idéia. Subsiste, em ambas, o dualismo entre forma e conteúdo, idéia e concepção.

Assim, o conceito de *mimesis* serve para expressar aquela quantidade de “transparência” de uma obra, bem como o desejo de apreender o visível, tornando-o verossímil. Nesse sentido, o assunto representado pela pintura não precisa obrigatoriamente ser parte do mundo real. Pode ser uma parte do mundo imaginário, um objeto fantástico, pois muitas vezes a obra de arte modifica ou deforma a realidade sem perder o seu poder de convicção. A obra mimética é capaz, pois, de refletir o geral como de deter-se no particular, de representar um mundo de verdade absoluta ou um mundo ideal desde que convincente, de buscar o verdadeiro quanto o apenas verossímil.

De qualquer modo, ela constituiu-se sempre em um desafio às reflexões sobre a Natureza da Arte, seu papel, suas relações com o mundo e esteve no centro das discussões das artes desde a antiguidade até os nossos dias.

Para os estudos da *mimesis*, partimos sempre de Platão e Aristóteles, pois toda a teoria posterior da arte mimética é de modo geral, uma retomada dos conceitos formulados por esses filósofos. É curioso notar que esse conceito, apesar de muito valorizado no

Ocidente, tem papel secundário no Oriente, onde a vitalidade rítmica e o movimento são muito mais valorizados.

Platão parece ter sido o primeiro a empregar o conceito de *mimesis*, que aplicou ao conjunto de ofícios manuais e que correspondeu ao que comumente se chama de Belas Artes. Nesses ofícios que utilizavam-se de *mimesis* estão a poesia, o drama, teatro, dança, pintura, escultura e a música, considerada a mais mimética das artes pois imita os estados de espírito.

De qualquer maneira, o conceito se inscreve na atmosfera estética do platonismo, o qual nos remete à uma visão do mundo em que a realidade sensível é apenas sombra, reflexo, imitação imperfeita de um outro original, esplêndido, perfeito: o mundo eidético, onde se encontram as idéias puras e eternas. A parte, remetendo ao sensível, é sombra da sombra, reflexo do reflexo, imitação, mais imperfeita ainda, do que já é imitação. A arte, portanto, por seu caráter imitativo, está afastada do mundo das idéias e o “artista nada sabe do verdadeiro ser, estando sua obra três vezes afastada do real” (Platão. República X, p.385).

Aristóteles também fala da arte como *mimesis*, para quem todas as artes são, em geral, imitação. Aristóteles se coloca em posição antagônica à de Platão já que em sua concepção a arte não precisa mostrar o verdadeiro, mas evoca-lo de modo que as situações, caracteres e emoções retratados pareçam verossímeis. A imitação poética não é imitação servil. A arte imitativa escolhe, procurando reproduzir o geral e o necessário. Sob as aparências exteriores, ela descobre a essência interna e o ideal das coisas “tais quais são ou parecem ser ou tais quais devem ser” (Aristóteles, Poética, XXV, p.99). Ela completa assim a natureza, que muitas vezes deixa incompleta a sua obra.

Para Aristóteles, a imitação é fonte de prazer, o prazer de observar o objeto imitado, a possibilidade de aprender algo observando objeto, o prazer de observar algo que nunca antes tenha sido visto pelo observador, e não tirar o prazer do objeto em si, mas sim do modo de fazer o objeto, suas cores e outras características.

Neste ponto, Aristóteles se afasta de Platão, pois o primeiro valoriza a arte imitativa e admite que ela possa causar prazer, considerando que o prazer estético pode levar ao conhecimento. Platão vê a arte como um empecilho ao verdadeiro conhecimento, uma vez que ela remete ao sensível (o mundo da matéria) e só indiretamente ao mundo das idéias (o mundo eidético), ou seja, o mundo verdadeiro. Outra diferença entre os dois pensadores reside no fato de que para Platão, arte e moral são inseparáveis e que da poesia deveriam ser retiradas todas as passagens nocivas, características indignas e lamentos, os excessos da dor e alegrias e estimuladas as representações que despertassem a força, a coragem, as virtudes, enfim. Aristóteles, ao contrário, coloca de lado esta concepção de arte moralizadora e, com sua teoria de *mimesis*, parece separar, de maneira hábil, Arte e Moral (Cf. Fabrício, 1987, p.12-20).

Portanto, a partir das idéias expostas acima, podemos depreender, a partir de posições platônicas e aristotélicas, que o conceito de *mimesis* é aberto, prestando-se a múltiplas interpretações, que ainda hoje não se esgotaram. Ao se fazer uma análise da gênese da representação da natureza na pintura ocidental, o conceito filosófico de natureza é fundamental, assim como o conceito de *mimesis*.

### 3. A REPRESENTAÇÃO DA NATUREZA ATRAVÉS DOS TEMPOS

#### Pré-História

**Pintura rupestre** (paleografia) - *Chauvet* (c.32410-720 BP); *Cosquer* (c.27100-350 BP); *Lascaux* (c.15000 BP). Fase de latência da Humanidade segundo Ferenczi, Idade do Gelo, Glaciação. Retração para as cavernas, maior densidade populacional resultando num incremento cultural. Técnica pictórica já desenvolvida, trabalhando com visões frontais, empregando uma perspectiva rudimentar e utilizando a sombra para sugerir sinuosidades e captando efeitos de luz. Representação esquemática da figura humana contrastando com o

naturalismo das figuras de animais, reproduzidas em detalhes. Presença também de desenhos abstratos. Hipóteses:

1. Abbé Breuil propôs que as imagens representavam rituais mágicos, nos quais as presas de caça eram abatidas em efígie, como substitutos em rituais de sacrifício. As lanças e setas que aparecem sobre o corpo de parte (28% em *Cosquer*) dos animais corroborariam essa hipótese. A escassez de presas, devida à glaciação, poderia justificar essa teoria.
2. André Leroi-Gourhan, dentro de uma perspectiva psicanalítica, procedeu à leitura dos desenhos abstratos em termos de simbolismo sexual, interpretando as retas como aspectos masculinos e as formas redondas e circulares como aspectos femininos. Sugeriu também que os cavalos simbolizariam o princípio masculino e os bisões e auroques o princípio feminino, dada à situação de contraposição na qual esses animais eram representados.

Desse modo, as pinturas representariam um ritual de fertilidade.

Gombrich argumenta que “o naturalismo dessa arte tenha permanecido muito seletivo é talvez menos surpreendente do que pode parecer à primeira vista. O aspecto lateral da maioria dos quadrúpedes é memorizado de modo comparativamente fácil, enquanto que nós, os bípedes, oferecemos à visão diferentes aspectos conforme estejamos em pé, sentados, de joelhos ou deitados, graças à nossa habilidade de virar e torcer o corpo em qualquer direção. Não surpreende que, desde o Renascimento, os artistas tenham que se submeter à disciplina do desenho com modelos vivos para que possam dominar a representação da figura humana. Mesmo os estilos do antigo Oriente restringiam-se a alguns esquemas rígidos, à diferença de suas ricas representações de animais em movimento” (Gombrich, 1997).

Já se tentaram muitas explicações para as pinturas rupestres. Primeiro se dizia que os desenhos eram destinados a função de um prazer estético. Depois, que se destinavam a motivos religiosos e ritualísticos. Mais tarde, mero retrato de cenas do cotidiano. Hoje em dia, acredita-se que a distribuição dos traços sobre as pedras do paleolítico e neolítico obedecia a uma rígida e ainda em grande medida incompreensível cosmogonia. O fundamental é sabermos que as pinturas constituem uma das mais poderosas fontes deste passado remoto.

## Oriente

**Budismo e Zen** (sec.III a XIII) - A pintura chinesa feita de modo geral sobre papel ou seda formando rolos horizontais (*cheu*) ou verticais (*shu-kiuen*), não circunscreve o espaço como na pintura ocidental, pois a sucessão de cenas com diferentes pontos de fuga impele o espectador para o interior de várias paisagens panorâmicas, como se estivesse na janela de um trem ou num filme. De modo diverso da pintura ocidental, o horizonte não está situado na frente e sim atrás do espectador e a paisagem, consoante os hábitos de leitura, é enfocada da direita para a esquerda, como no vôo de um pássaro que percorre uma diagonal que vai desde o ângulo superior direito ao inferior esquerdo. A natureza adquire dimensões cósmicas e o espectador ao submergir nelas retorna à visão original, infantil, delas. Por isso o conceito de realismo não é a representação do concreto, tal como o percebemos conscientemente. Os pintores chineses estudavam animais ou plantas visando captar sua individualidade e entrar em contato com a harmonia cósmica. Poderia ser dito, então, que toda a pintura chinesa tem um caráter simbólico e que a representação da natureza é um veículo de expressão para sentimentos e noções abstratas de cunho místico. Antes de pintar o artista deve entrar em harmonia com o Universo, expressando-o como numa meditação. O taoísmo encontra-se na base da atitude chinesa frente à paisagem. Na Índia e no Japão, o budismo *dhyana* ou *zen* rejeita os dogmas e os ritos visando que cada indivíduo busque o Buda interior, através da meditação e da contemplação da natureza. A prática do paisagismo converte-se, assim, num meio privilegiado de auto-conhecimento. A paisagem é abordada como integração com a

natureza, cuja visão grandiosa é realçada pelo contraste com a representação da figura humana que, quando aparece, é sempre em escala reduzida. As representações da natureza, principalmente as paisagens, tornam-se expressão dessa doutrina cosmológica, que libera o olhar para a percepção da verdade perene dos fenômenos empíricos, buscando a unidade religiosa-metafísica do homem com a natureza. “Antes de estudar o *zen*, as montanhas são montanhas e as águas são águas. Quando se vislumbra a verdade, as montanhas já não são mais montanhas e as águas já não são mais águas. Porém, quando se alcança a iluminação, então as montanhas voltam a ser montanhas e as águas a ser águas”(provérbio *zen*). Desse modo, a natureza desempenha um papel predominante na pintura zen-budista. As figuras humanas aparecem em íntima harmonia com a natureza, sem dominá-la. A natureza já não é mais um pano de fundo, um bastidor ou um acessório simbólico, mas um elemento essencial do quadro, e participa com igual ou talvez com maior força até que a própria figura sagrada, do significado da verdadeira realidade (Cf. Brinker, 1991).

É curioso observar que, enquanto a *mimesis* é valorizada no Ocidente, ela ocupa um lugar secundário no Oriente. Os chineses, por exemplo, nunca sublinharam a semelhança; estavam mais interessados na vitalidade rítmica, que dá ao objeto a aparência de pronto a mover-se. A lenda chinesa de uma boa pintura fala de um dragão tão cheio de vida e vigor que abandonou o quadro, fugindo para o céu, para longe da vista do hábil pintor. Esta contrasta com a história da contenda entre Zêuxis e Parrásio (Grécia), em que Parrásio, para provar quem era dos dois melhor pintor, pintou uvas tão perfeitas que pássaros vieram tentar bicá-las.

### **Grécia e Roma**

Como vimos, a discussão sobre a arte e seus conceitos inicia, no Ocidente, na Grécia e ainda hoje recorremos aos gregos, como explicitado no início do texto. A natureza é vista como expressão dos deuses. *Anima Mundi* permeando o naturalismo. No seu centro, situa-se o problema da representação convincente, do significado da obra, do caráter iconônico da arte, questões centrais em relação à práxis artística do mundo helênico e do romano. A representação do corpo humano é um ideal a ser perseguido pela escultura greco-romana, ao lado da busca da proporção ideal, da harmonia das formas e dos ritmos. As figuras antropomórficas dos deuses encontram-se por toda a parte, nos relevos como na estatuária. O escorço e a representação ilusória do espaço tridimensional se faz presente na pintura e na decoração de vasos. O desejo de tornar verossímel os seres representados são observados na justeza dos eixos das figuras, na análise de suas proporções. A representação correta dos movimentos é uma preocupação das artes figurativas.

Estes conceitos e procedimentos constituem-se no ponto de partida de um longo caminho que durante séculos seria trilhado pela arte ocidental.

No Islã (século VIII), vemos a presença da tradição da abolição das imagens (iconoclastia), com proibição da representação de animais e, em especial, da figura humana. Predominância de figuras geométricas na expressão artística.

### **Arte Cristã Primitiva (Período Paleocristão – séculos I a V d.c.)**

A arte da pré-história e da antigüidade greco-romana esteve sempre associada à religião, essencialmente uma religião natural, vinculada à Natureza.

O cristianismo (arte cristã primitiva) triunfante deslocou essa temática, proibindo as pinturas religiosas e permitindo-as somente em cemitérios, desde que restritas a representações simbólicas. Dessa forma, a escultura e a pintura podiam ser empregadas como elementos decorativos, mas os retratos e toda representação humana eram inadmissíveis. O Antigo Testamento diz: “não farás para ti imagem de escultura, nem figura alguma (...)” [Êxodo, 20]. Proíbe, assim, todos os tipos de representações pictóricas ou escultóricas e esse é

o critério dos Pais da Igreja. E essa foi a sua doutrina antes mesmo da oficialização da Igreja pelo Império Romano. Por isso, nas primeiras igrejas cristãs não existiam objetos de arte e essa atitude anti-artística revela a **negação dos ideais estéticos pagãos associados ao mundo natural**.

Com a reconciliação entre o cristianismo e o Estado, as artes foram colocadas a serviço da fé, mas ainda submetidas a restrições. Ainda no século III, por exemplo, Eusébio condenava as imagens de Cristo como idólatras e contrárias às Escrituras. Apenas no século V começaram a surgir pinturas com a imagem de Jesus, as quais tornaram-se protótipos de toda a representação religiosa posterior.

### **Idade Média**

Alta Idade Média – séculos V a XII (Arte Românica)

Baixa Idade Média – séculos XIII a XV (Arte Gótica)

Arte Bizantina – séculos V a XV (Oriente).

A desintegração do Império Romano do Ocidente no século V - cerca de 410 d.C. os godos de Alarico saqueiam Roma - tornou a arte bizantina o modelo de expressão da arte cristã em geral. Essa arte visava exprimir o poder da Igreja e do imperador por meio da grandiosidade edificatória e da simbólica abstrusa. Sua técnica padrão é a representação frontal e estática das figuras, como na antiga arte oriental, visando impressionar os observadores. A frontalidade dessas representações faz com adquiram uma gravidade circumspecta, lembrando uma cerimônia onde se associa o poder secular ao religioso. Em regra, Jesus é representado como um rei e a Virgem como uma rainha, trajando vestimentas magníficas e sentados em tronos, seguidos por uma corte de anjos. No entanto, existem traços de naturalismo na arte bizantina, inclusive nos mosaicos. Em contraste com o estilo oficial, os retratos de particulares são vívidos e muito expressivos e as limitações da frontalidade são superadas pelo apuro técnico do artista.

Em 737, finalmente, o Concílio de Nice autorizou a confecção de imagens pictóricas da Bíblia.

Todavia, ainda no decorrer do século VIII, Leão III (c.675-741), imperador do Oriente, iniciou a iconoclastia, a destruição das imagens. Um dos fatores que possivelmente colaboraram para esse fato foi o triunfo militar do Islã, cujas crenças proíbem o culto de imagens. Mas talvez tenha sido uma estratégia do imperador para retirar dos monges cristãos o monopólio sobre o comércio de imagens religiosas ou ícones, base de seu poder. Retornou-se, então, ao estilo helenístico, possibilitando o tratamento de temas naturais, que antes haviam sido proibidos. Isso possibilitou a pintura de cenas de caça e de jardins durante o século IX e, no século X, essa naturalidade estendeu-se à figura humana, recuperada como forma de arte. Porém, a partir do século XI a arte bizantina regride aos seus estereótipos anteriores, devido à retomada do conservadorismo religioso.

Diversos aspectos que são comumente considerados característicos da arte medieval, como a simplificação e a estilização, a renúncia à profundidade espacial e à perspectiva, o tratamento arbitrário das proporções e posturas corporais, só são típicos do início da Idade Média. Assim que a economia monetária urbana se estabeleceu e predominou a representação utilitária da natureza, tais características foram superadas. O único fator relevante que domina a Idade Média é a visão do mundo baseada na metafísica. No decorrer da transição para a Alta Idade Média a arte liberta-se das limitações de cunho religioso que lhe eram impostas, mas mantém ainda um caráter espiritualizado (Cf. Hauser, 1995).

Assim, vemos no cristianismo, Deus feito à imagem e semelhança do homem. Preocupação com o simbolismo e a representação da figura humana. Separação entre o homem e a natureza.

Na Idade Média, buscou-se, mais que o homem e o mundo visível, a transcendência e o divino – os valores miméticos da Pintura e da Arte de um modo geral passam para um segundo plano. A arte da Idade Média - sobretudo a românica e a bizantina - considerava este mundo como um reflexo efêmero de outro para além dele e a Pintura, um meio de evocar um outro mundo: o de Deus, o drama de Cristo e das suas fontes eternas. A *mimesis*, portanto, não teria lugar no fazer artístico desse período.

### **Renascimento (sec. XIV-XV)**

Síntese dos elementos pagãos, cristãos e islâmicos (árabes). Preocupação com a representação naturalista do espaço, perspectiva e natureza. Natureza enquanto matemática e geometria, com fins utilitaristas. Ênfase na semelhança da representação com o objeto representado. Grandes navegações, expansão das casas bancárias, mercantilismo.

A distinção entre Idade Média e Idade Moderna é arbitrária e fluída, especialmente no que diz respeito à definição do Renascimento. Muitos artistas que viveram no período medievo podem ser considerados renascentistas e vice-versa. A mudança das concepções sobre a relação entre homem e natureza ganhou impulso no final do século XII, quando a economia monetária passa a ter um papel de relevo no comércio entre os novos agrupamentos urbanos que se desenvolveram nesse período, com o surgimento de uma classe média influente.

A concepção naturalista e científica do mundo é uma contribuição do Renascimento, porém esse naturalismo do século XV é um desenvolvimento do naturalismo do período gótico, no qual já existe uma concepção de individualidade. Pode-se marcar o início do naturalismo do período gótico quando a pintura e a escultura deixaram de ser exclusivamente símbolos e passaram a ser valorizadas como representações do mundo natural, sem depender de uma conexão com a hermenêutica cristã. Esse é o período de afirmação do Gótico Internacional, como uma escola cujo ponto de convergência para pintores de diversas nacionalidades foi a tentativa de representação fidedigna - no sentido perceptivo - do elemento natural.

A novidade presente no Renascimento não era a observação da natureza pelo artista, mas o fato da obra de arte ter-se convertido num estudo da natureza. A pretensa descoberta da natureza pela Renascença foi uma invenção do liberalismo do século XIX, com as teorizações de Jacob Burckhardt (1818-1897) na sua obra *A Cultura do Renascimento na Itália: Um Ensaio* (1860) e de Jules Michelet (1798-1874), autor do célebre frase “*découverte du monde et de l’homme*”, presente no volume VII (*Renaissance*) de sua *História da França* (escrita em 1842 e publicada em 1855).

Esses dois autores estavam empenhados na luta contra o clericalismo e o autoritarismo intelectual da Igreja e encararam o Renascimento como uma reação contra a religiosidade e as ‘trevas’ da Idade Média, embora não haja fundamento em afirmá-lo como destituído de crença religiosa e misticismo. Do mesmo modo, a concepção sensualista do Renascimento é fruto da imaginação do século XIX. E sendo considerado por esses teóricos mais como uma manifestação italiana do que nórdica, esse critério serviu para dividir as obras meridionais como renascentistas e as no norte da Europa como pertencentes à Idade Média, embora contemporâneas.

A arte gótica (última manifestação da Idade Média) leva o observador de detalhe em detalhe, compreendendo o sentido geral da obra pelo sentido particular de suas partes; na arte renascentista, contudo, o detalhe é sobrepujado pela composição global da obra, forçando o espectador a captá-la integralmente. A mudança que ocorre na concepção de espaço faz com que a obra forme uma unidade indivisível, passível de ser percorrida num relance.

De qualquer modo, a Renascença parece ser a forma particular em que o espírito nacional italiano se emancipa da cultura europeia universal. A Itália, em especial a Toscana e

Florença em particular, prenuncia o classicismo da Renascença, tal como prenuncia o desenvolvimento capitalista ocidental e seu racionalismo econômico. É nela que surge o primeiro sistema bancário europeu, que irá financiar as Cruzadas e as navegações, e a livre competição em oposição ao ideal corporativista das guildas da Idade Média. Além disso, também a tradição da Antiguidade clássica - suas ruínas e monumentos - teria exercido uma influência direta sobre os artistas italianos, já magnetizados pelas transformações sociais em curso.

A Renascença seria assim o resultado, no campo da arte, do processo de racionalização capitalista com ênfase no planejamento, nos sistemas de medidas e na calculabilidade, princípios que se podem dizer análogos à organização do trabalho, aos métodos de comércio e à contabilidade. Assim como a perspectiva central é o espaço criado a partir de um ponto de vista matemático, as leis da arte são também racionalizadas por um paradigma estilístico que delimita e ajusta o campo de suas representações através da realidade sensorialmente captada (Cf. Hauser, 1995).

Transfigurar a natureza no belo, respeitando-a em sua verdade: eis o antigo princípio do “realismo ideal grego” que, restabelecido por Giotto e Masaccio, será levado à perfeição por Leonardo da Vinci, Rafael e Michelangelo, após uma evolução quase ininterrupta que, do início do século XIV, chega, no limiar do XVI, à sua idade de ouro. A imagem do espelho, como fizera Platão para precisar o caráter da pintura, é utilizada pelos artistas.

Como diz Leonardo da Vinci: “A mente do pintor deve ser como um espelho que sempre toma a cor da coisa que reflete e que está cheia de tantas imagens quanto às coisas postas diante dele ...” (Da Vinci, 1925, p.22).

Para esta busca da perfeição, estão a serviço do artista a perspectiva, o modelado, o claro-escuro, o estudo da anatomia e das proporções da figura humana e dos animais. Para Leonardo da Vinci, a pintura é “coisa mental”.

“A procura das aparências do mundo exterior é feita, assim, de maneira racional e a busca de regras abstratas da beleza, ao invés de impedir, contribui para a impressão de que o artista conseguiu captar uma fatia da realidade” (Fabrício, 1987, p.21-2).

No renascimento, com a valorização do homem e do material, os valores miméticos voltam à cena.

### **Maneirismo (século XVI – 1920-1600)**

O conceito de Maneirismo deve ser diferenciado dos adjetivos depreciativos “afetado” ou “amaneirado”, derivados da crítica classicista do século XVII e XVIII, e que ainda persistem como sinóníma de uma arte inferior. O introdutor do termo *maniera* no século XVI - Giorgio Vasari (1511-1574) - em sua obra *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1560) o utilizou de modo positivo para designar a individualidade artística dentro de sua expressão social e técnica, isto é, um estilo de época, já identificável nas obras de Michelangelo e Rafael .

A partir da virada do *Quattrocento*, com a perda da supremacia econômica da Itália, das atribuições da Reforma e da Contra-reforma, da morte de Savonarola na fogueira, da invasão do país pelos franceses e espanhóis e do saque de Roma em 1527 pelos mercenários de Carlos V, predomina o sentido de perda da grandeza e da paz anteriores e a expectativa de um eminente ‘fim do mundo’, dissolvendo os ideais clássicos de harmonia de formas que antes haviam vigorado.

Os principais artistas maneiristas visavam a dissolução da regularidade e harmonia da arte clássica, substituindo-as pela subjetividade e pela singularidade, com ênfase na sutileza e na elegância. Esse estilo baseia-se na contraposição com a época precedente e busca superar suas limitações. Nesse sentido, o maneirismo é o primeiro estilo moderno, o primeiro preocupado com um problema cultural que encara as relações entre tradição e inovação como

um problema a ser meditado e cujas soluções devem ser buscadas por meios racionais. (Cf. Hauser, 1993)

E ninguém está mais ligado à tradição própria do campo, até na intenção de a negar ou subverter, do que os artistas ditos de vanguarda que, sob risco de parecerem ingênuos, devem se situar em relação às tentativas anteriores de superação que passaram para a história do campo e criaram o espaço do possível. (Cf. Bordieu, 1996)

E nada caracteriza melhor a perturbação da harmonia clássica do que a desintegração da coerência espacial da pintura visando a fragmentação dos critérios de realidade que separavam a espiritualidade medieval do naturalismo renascentista. Essa decomposição da unidade espacial do quadro expressa-se tanto na desproporção entre o tamanho relativo das figuras e sua importância temática como na relação entre o todo e as partes, construídas segundo vieses excêntricos.

Se no *Tondo Doni* (1503-4) Michelangelo prenuncia o maneirismo, no *Juízo Final* (1534-41), na Capela Sistina, ele já se entrega ao novo estilo, pois o espaço no qual essa composição se desenrola é irreal e descontínuo, isto é, carente de uma uniformidade mensurável. Essa obra é uma tentativa de escapar à tirania do 'belo' imposta pelos mesmos ideais que se concretizaram na sua pintura do teto da mesma capela realizada entre 1508 e 1512, tendo sido censurada por três Papas. Nela a profundidade espacial é criada rasgando-se o último plano, como que escoando o espaço num vazio informe. (Cf. Gombrich, 1995)

O maneirismo é o primeiro movimento a levantar a questão epistemológica da concordância entre arte e natureza. Para a Renascença a natureza era a fonte donde emanava a forma artística, intuída pelo artista através de um ato sintético, reunindo e combinando os elementos de beleza natural. Os padrões de arte baseavam-se, portanto, num protótipo objetivo, embora organizado pelo sujeito. O maneirismo abandona a idéia de arte como cópia da natureza, pois o *disegno interno* (idéia artística, Federigo Zuccari) é a manifestação de um dom divino na alma do artista.

Desse modo, a relação ingênua entre artista (sujeito) e natureza (objeto) que funda a estética renascentista fica desfeita, sendo substituída por uma concepção não-sistemática do trabalho artístico. O artista maneirista não se propõe a apresentar em sua obra uma descrição naturalística da realidade em geral, mas interpreta essa mesma realidade segundo o dom divino que o possui. Portanto, para a estética maneirista toda representação pictórica é uma versão idiossincrática do artista realizada à semelhança da natureza.

A partir do renascimento e à exceção do maneirismo, a *mimesis* irá estar presente em todos os complexos artísticos que se sucederão no Ocidente até o final do século XIX. O caminho que havia sido apontado pela Grécia e retomado no renascimento, passará pelo Barroco, Rococó, Neoclassicismo, Romantismo, Realismo e Impressionismo. No século XX, com a ocorrência da abstração e o alargamento das fronteiras estéticas, a situação se modifica.

### **Barroco (século XVII)**

Os dois estilos pós-clássicos (maneirismo e barroco) surgem quase simultaneamente como resultado da crise intelectual e de valores do início do *Cinquecento*, o maneirismo como expressão do antagonismo entre as tendências espiritualistas e sensualistas e o barroco como solução de compromisso entre ambas. O conflito entre os dois estilos poderia ser considerado como de fundo social, pois enquanto maneirismo é o estilo afeito a uma classe aristocrática, culta e internacionalizada, o barroco é a expressão de uma tendência popular, de gosto médio, nacionalista por excelência. O barroco acaba por triunfar sobre o estilo mais refinado do maneirismo conforme a propaganda religiosa da Contra-reforma se difunde e o catolicismo volta a ser uma religião do povo.

Em 1542 é criada a Inquisição, a censura à imprensa em 1543 e o Concílio de Trento realiza-se em 1545, onde decide-se pela restauração do catolicismo pela força. Surgem novos

santos, como Juan de la Cruz e Tereza D'Ávila, e novas ordens religiosas, sendo a principal delas a Companhia de Jesus. Uma das decisões do Concílio foi colocar um fim ao liberalismo artístico, fazendo que os pintores e escultores fossem obrigados a serem supervisionados por teólogos. É a época da adesão explícita da Igreja ao realismo político, teorizado por Maquiavel em sua obra *O Príncipe* de 1513. (Niccolo Machiavelli, 1469-1527)

O termo barroco, que significa grotesco ou extravagante, foi aplicado pelos críticos classicistas do século XVIII com o intuito de ridicularizar esse estilo considerado excessivo e mesmo bizarro frente ao ideal clássico, da mesma forma que os renascentistas (como em Alberti, L.B.) denominaram o estilo que os precedeu de gótico, isto é, advindo dos bárbaros godos que destruíram o Império Romano.

Na tentativa de contrapor-se ao racional renascentista, a igreja cristã inunda o mundo da arte utilizando-se deste para aproximar-se do observador e contaminá-lo, em um movimento arrebatador. O Barroco, que desejava reavivar a religiosidade perdida na Renascença se caracteriza por um idealismo metafísico e perfeccionista, porém não rejeita a *mimesis*. Na nova visão de mundo, impregnado de um estremecimento meta-físico traduzido sobretudo em emoções e vivência religiosas, coloca-se o ilusionismo e o *trompe l'oeil* a serviço da tarefa catequética que se cobra da arte. Há, por certo, uma reação anti-naturalista com o *trompe l'oeil* e a anamorfose (distorção do objeto representado), mas a *mimesis* está presente, pois são recursos que são utilizados com inúmeras regras para criar sensações de momentos verdadeiros.

Através de artifícios de perspectivas, sempre mais refinados, consegue a ilusão perfeita do sobrenatural. O fiel que olha o céu “fingido” no teto das igrejas barrocas tem a impressão de estar mais perto de Deus. É a *mimesis* levada às últimas conseqüências, uma “miragem barroca”, expressão que pode traduzir o efeito arrebatador e ilusionista que tem sobre o fruidor este tipo de arte.

### **Rococó (século XVIII)**

Típica de um momento histórico em que a nobreza francesa está em decadência, esta pintura nos abre as portas de um mundo gracioso, galante, frágil, cheio de delírios e caprichos. O rococó é o estilo predominante do século XVIII, que teve origem na França, distinguindo-se sobremaneira na decoração de interiores, entretanto, apesar de não ter produzido uma teoria estética própria, orgânica, corresponde a uma série de realizações que respondem por um gosto comum, que visava a graça, a elegância, o agradável, o belo, o afetado, contrariamente ao barroco, que buscava o grandiloquente, sublime, imponente. O afrouxamento da disciplina geral, a irreligiosidade crescente, o modo de vida mais livre e pessoal, favorecerá no rococó, o aparecimento de uma arte feita sob medida para uma corte frívola e galante, despreocupada, que “borboleteia” nos palácios e jardins (Cf. Hauser, 1995).

O rococó irá manter o princípio da cópia da natureza.

### **Introdução ao Século XIX**

Desde os meados do século XVIII (revolução francesa de 1789) até o final do século XIX, há uma complexidade muito grande nas mudanças sociais, políticas e culturais que irão transformar a Europa e que afetarão a arte. Dentro deste período, os historiadores identificaram numerosas correntes e movimentos artísticos, fato que impede uma só designação, como ocorreu em outros períodos históricos, como o renascimento, barroco e até o rococó, por exemplo. Iremos verificar no século XIX vários movimentos e tendências como: neoclassicismo, romantismo, realismo, impressionismo e movimentos menores (não em importância, mas abrangências) como *arts and crafts*, os pré-rafaelitas, o simbolismo, o *art nouveau*, os nazarenos, o grupo “*Nabis*”, os paisagistas ingleses; os paisagistas franceses do grupo de Barbizon, sendo que a maioria deles surgiu devido ao movimento romântico. No

final do século XIX, temos os primórdios da arte do século XIX com os pós-impressionistas Van Gogh (expressionismo), Cézanne (cubismo), Gauguin (fauvismo) e Toulouse-Lautrec (artes gráficas). O conceito de *mimesis* ainda presente até o final do século XIX, irá tornar-se manifesto de formas diferenciadas.

### **Neoclássico (séculos XVIII e XIX – 1780-1820)**

Vários são os fatores que desencadearam o neoclassicismo, que é um retorno à antiguidade clássica greco-romana e aos ideais do renascimento. Arte de caráter internacional, cuja linguagem se espalhou pelo mundo inteiro. Entre esses fatores, citamos o rigor da Inglaterra vitoriana que não adotou os excessos do rococó; a descoberta de Herculano (1731) e Pompéia (1748), despertando o interesse pela antiguidade clássica; escritos de Winckelmann e Stuart Kell sobre a arte grega e romana; os novos ideais de a burguesia-francesa, classe revolucionária que provocou a revolução francesa; mudança do sistema econômico (sai a aristocracia ociosa e entra a burguesia trabalhista). Temas de estoicismo, heroísmo e civismo dos antigos gregos e romanos são valorizados. Fatos históricos, mitologia, história sagrada, retratos oficiais, animais nobres (como o leão e o cavalo).

Ao resgatar o idealismo normativo e perfeccionista greco-romano, continuou afirmando o princípio da cópia da natureza, para louvar tanto a imitação de objetos reais como ideais.

### **Romantismo (século XIX – 1820-1850)**

Este mal do século que atacou toda a juventude no mundo após a queda de Napoleão I, este veneno delicioso que prefere a dor à alegria e ao mesmo tempo tem uma exuberante vitalidade, não se gerou a si mesmo nem nasceu de um dia para outro. Pode-se dizer que há sempre algo de romântico em toda a obra produzida pelo espírito humano, há certos apelos de caráter dramático, certa poesia impregnada de sentimentalismo. Todos eles impõem-se à tarefa de sondar e representar as profundezas da alma, os mistérios, a dor, a solidão, o amor incompreendido, o sacrifício heróico e a morte. O romantismo pode ser entendido como um estado de espírito que aparece nos mais diferentes períodos da história da humanidade, mas aqui falamos do romantismo do século XIX, quando o movimento ganhou nome de batismo e quando sua estética, sua técnica e sua temática se cristalizaram em objetivos definidos. O romantismo nasce na França para expressar os ideais da revolução. Liberdade de expressão, igualdade de expor nos salões e fraternidade para expressar os ideais da nobreza, da pequena e grande burguesia.

A mistura romântica valorizará a imaginação, a criatividade e os sentimentos. O foco centrava-se nas ações da mente e os estados da alma sob a tônica do artista. Se a arte é o espelho da alma, é ainda também, espelho da vida. A *mimesis* continua presente, deslocando, porém, seu objeto.

A obra deixa de ser, primeiro, reflexo da natureza real ou idealizada, para ser, antes, espelho da mente e do coração do artista. Toda ênfase é dada ao sentimento e à imaginação, mas um paradoxo se instala. Por um lado, ocorre, conceitualmente, um deslocamento da visão mimética da arte para a visão expressiva e por outro lado, vemos que quanto mais a visão expressiva deve à imaginação e à expressão, tanto mais ela procura fazer passar por natural sua ficção.

Uma das bandeiras do romantismo é a fuga do mundo, a tragédia, enfatizam a cor, colocando o desenho em segundo plano, as pinceladas se tornam largas e soltas, mas não negam a *mimesis*, pois o que emana de suas telas é a sensação de vida. A noção de *mimesis* se alarga, pois a realidade interior passa a ter o mesmo valor de objeto que a noção de realidade exterior (Cf. Fabrício, 1987).

### **Realismo (século XIX – 1850-1870)**

O realismo, também surgido na França, foi em parte uma reação contra o “estilo correto” que dominava os salões oficiais (a uniformidade da arte neoclássica) e em parte uma reação contra as visões subjetivas da natureza e os extremos de fantasia da visão romântica da paisagem.

O realismo do século XIX é expressão do forte individualismo da burguesia industrial e mercantilista. A revolução industrial, contra o qual o romantismo se rebelou deu lugar a um realismo exagerado. A segunda revolução industrial (1868) desencadeou os segredos da química e da eletricidade que começaram a ser colocados a serviço da indústria. A vida diária, com as novas invenções, sofre mudanças radicais.

No realismo, o alvo passa a ser a observação exata da natureza. O pintor realista tem a ambição de representar a natureza tal qual ela é, tal qual ela existe. Isto se justifica em um momento em que se vive o positivismo, em que toda ênfase é dada ao fato e à experiência. Nesse momento de positividade e cientificismo, filosofia e arte querem tornar seus os modos da ciência. O domínio da subjetividade passa há segundo plano e o artista quer estar impassível diante do seu modelo. Captar uma “fatia da vida”, é nesse período, o ideal da pintura, como das outras artes. A expressão “fatia da vida” foi criada pelo autor dramático Jean Jullien e adotada pela escola realista pra designar as obras de arte de caráter mimético como as realistas. A vida cotidiana com seus personagens ordinários é o principal motivo retratado pelos pintores, o que resulta em um realismo, onde a imparcialidade do produtor passa a ser fundamental. A aplicação de métodos científicos à criação artística, contemporaneidade dos temas, mensagem política e social são aspectos fortes dessa corrente, que realça a miséria e a grandeza da condição humana, apegados ao espetáculo da vida diária.

A *mimesis* segue soberana. A transição entre esse realismo e desmaterialização do objeto pintado começa a esboçar-se no impressionismo. O que a pintura realista parece-nos dizer é: aqui está a natureza, tal qual ela é, tal qual ela existe.

### **Impressionismo (século XIX – 1850 até final do século)**

Trata-se de um movimento que não começa nem acaba bruscamente, a rigor, nem os demais. Entretanto, é um movimento que pode ser considerado o mais revolucionário ocorrido na história da pintura do Ocidente, desde a renascença até o final do século XIX.

Nova visão plástica do mundo, com inovações no domínio da técnica da pintura. Para esta escola, o pintor pinta o que vê, portanto há um caráter subjetivo em suas composições. Pode ser considerado um ponto de chegada e ao mesmo tempo um ponto de partida para novos rumos da arte, que culminará com a rejeição dos valores miméticos. É na pintura impressionista que nasce a primeira leve dúvida sobre a necessidade de objeto como elemento importante na pintura. No impressionismo, apenas se dá uma idéia do que se passa em um certo momento que nunca mais voltará e libera as cores das formas no desejo de demonstrar o que o olho registra, desta forma se liga a *mimesis*, porém, quando constrói uma obra com desenhos sem formas, contornos, planos ou perspectivas, dela se afasta. A pintura impressionista revela-nos um mundo feito de luz e cor, de impressões fugazes, de formas imprecisas e sem contornos: um mundo fluido e desmaterializado.

A visão estática do mundo se dissolve completamente e esta é uma moderna atitude perante a vida, pois as influências do capitalismo financeiro e industrial na vida econômica e social mostram seus reflexos na arte.

São relevantes também, a aplicação de métodos e critérios científicos, à criação artística e as investigações da química e da física no campo da ótica e das cores. A fotografia, surgindo nesse período contribui, levando a um desprezo pela forma e pelo tema. Possui contradições profundas em sua formulação – pode-se dizer que o impressionismo na pintura corresponde ao positivismo na filosofia, pois encaram o mundo como se ele não fosse mais do

que experiências e sensações pessoais e não uma realidade objetiva que existe independente dos sentidos individuais (Cf. Fabrício, 1987).

Ao se colocar como um observador da natureza, interessado unicamente em suas impressões, o artista mostra um individualismo de evasão e conformismo e, portanto, uma dualidade entre revolta e passividade. Deste modo, em certo sentido, o impressionismo foi um sinal da fragmentação e desumanização do mundo (Cf. Hauser, 1995 e Fischer, 1981).

O que a pintura impressionista revela é: aqui está natureza, tal qual eu a vi, em determinado momento; momento esse que não poderá jamais ser recuperado. O impressionismo reintroduz, assim, a subjetividade e, nesse sentido, afasta-se do realismo; no seu desejo, entretanto, de registrar a realidade visual, ele é sua continuação natural. No desejo de registrar o que o olho percebe, ainda se liga a mimesis. Esquece-se porém do desenho que toma a forma precisa; despreocupa-se dos planos e perspectivas, reduz o quadro à manchas coloridas e luminosas e assim, da mimesis se afasta. A tela já não se compõe de signos dos objetos, mas de “moléculas de cores”.

### **O pós-impressionismo e o final do século XIX**

A arte moderna é uma história de rupturas. Comprometida com a precipitação do novo, ancorado no futuro, seu mecanismo de desdobramento interno consiste em estabelecer, através do corte com o passado, novos percursos. A arte moderna é a institucionalização da ruptura enquanto busca da história, da sua própria história.

Por isso que as artes plásticas do final do século XIX se apresentam, aos olhos da contemporaneidade, como o momento de adesão de uma nova trajetória, que viria a se constituir, ao longo do século XX, na arte moderna.

É no final do século XX que a pintura será conduzida no caminho do rompimento com a *mimesis*. A subjetividade proporciona uma maior aproximação entre o pintor e o objeto. Os artistas passam a enriquecer suas composições através de soluções próprias para decompor e organizar a cor, o tom, o traço. A arte torna-se expressiva dentro de uma poética particular do autor. Já no século XX, a linguagem pictórica se aprofunda tanto em relação à forma e à cor que não há mais imitação do mundo.

Bastante esclarecedores deste período, passam a ser as rupturas realizadas por Van Gogh, Cézanne, Toulouse-Lautrec e Gauguin. Artistas considerados pós-impressionistas, estabelecem um corte profundo em direção à arte moderna. Estas quatro figuras paradigmáticas têm também uma história de solidão e de dor (Cf. Doctors, 1990).

Gauguin abandona a família e posição bem sucedida para se transformar em pintor e parte para uma outra cultura, o Taiti – é a solidão geográfica, que culmina no fauvismo. Cézanne transforma-se em um recluso, desenvolvendo ojeriza ao toque humano e seu empenho passa a ser buscar uma nova forma de interpretar a natureza – geométrica, racional, numa solidão intelectual, que desencadeia no cubismo. Toulouse-Lautrec abandona a aristocracia e passa a se misturar com o povo em busca de afetividade, querendo compensar sua deformidade física. É a solidão física. Van Gogh desenvolve uma introspecção de auto-flagelo, alimenta uma forma direta de relação com o mundo e sua opção culmina em suicídio. É a solidão da loucura, que dá origem ao expressionismo.

De certa forma, todos esses artistas, a seu modo, encarnam uma nova forma de estar no mundo, uma nova forma de marginalidade (do outro que não o estabelecido) que o discurso da arte moderna necessitava para fundar-se. Começam novas buscas expressivas através de outras culturas, de outras formas de organização da razão, da afetividade e da emoção. Acontece a sagração da subjetividade que será muito importante para entendermos a arte moderna. O que faz resultar nesses novos movimentos não é a solidão e o sofrimento em si, mas o fato de estarem a serviço de uma formação subjetiva que busca a verdade. Verdade e

sujeito então, se encontram em um ponto e é esse encontro que vem sendo considerado o território expressivo da arte.

A soberania da subjetividade, enquanto agente da verdade, é a grande questão moderna (Cf. Doctors, 1990). Com essa extrema subjetividade, ocorre a morte da *mimesis* (ou a morte do naturalismo) em arte; o esvaziamento do quadro enquanto representação da exterioridade, o campo plástico delimitado como política voltada para si, a ruína do belo enquanto valor moral, resumem rapidamente o estabelecimento da expressividade do sujeito enquanto liberdade. Verdade e liberdade atuando no mesmo campo, devido à subjetividade. Daí a sacração da subjetividade. A ruptura é pensada como o motor da história da arte, cuja história indica um campo da verdade, onde sujeito e liberdade se encontram.

### **O Século XX**

E então surge a pergunta de sempre: porque não é a arte contemporânea compreendida como era a arte do passado?

O desaparecimento do código múltiplo é uma das causas principais da escassa compreensão da arte atual. Até o século XX a arte caracterizava-se por uma multiplicidade de níveis de leitura, apresentava uma narração “extraída da vida, dos textos sagrados, da literatura, uma ‘cena’ extraída do teatro, nas representações sacras das várias outras formas de espetáculo; uma ordem compositiva extraída das regras da proporção, das harmonias musicais, da arquitetura; um sistema cromático extraído das observações empíricas, das leis da ótica, da prática do ofício, um simbolismo extraído dos mitos e das crenças; e, principalmente, apresentava os modelos extraídos da natureza (Cf. Fusco, 1988).

A arte era mimética. O código múltiplo da arte do passado abrangia as mais variadas camadas de conhecimento e cada obra, por uma razão ou outra, independentemente de seu grau de sofisticação ou erudição, podia ser compreendida pelo maior número de pessoas, fosse qual fosse seu nível de informação cultural.

As várias correntes da pintura e da escultura contemporânea abandonaram o que se chama de código múltiplo para adotarem tendência a tendência, códigos particulares e especializados, que se manifestam numa vasta gama de poéticas: o Fauvismo e a cor pura; o Futurismo e o movimento; o Expressionismo e a emoção; o Cubismo e a geometria; a Pop art e a cultura de massas; a arte conceitual e a reflexão sobre meios expressivos próprios; e etc... etc... Estas manifestações de tantos códigos únicos e mensagens especializadas exigiram, para a compreensão de cada uma das tendências da arte contemporânea, uma chave de leitura apenas acessível a uma elite capaz eventualmente de a assimilar com muitos esforços e também, com muitos equívocos. Ela se tornou hermética e se distanciou do público.

As obras do século XX nem sempre podem, nem querem descrever, narrar, ensinar. A adequação ao mundo externo tornou-se a adequação à verdade do sujeito. A questão moderna não é mais imitar o visível, mas de tornar visível, como indicou Paul Klee. Desejam existir apenas como obra, à espera do momento em que serão estetizados por uma experiência estética qualquer. Guardam total fidelidade ao objeto estético, no qual se transformarão em presença do fruidor.

“O reino da arte, como o da natureza, o da ciência e da vida política é um reino com direitos próprios governados por leis exclusivamente suas”, nos diz Kandinsky (Kandinsky, 1967) e “a arte não compete relatar, mas sim realizar-se”, (Heis, 1967) nos diz Cézanne.

O caráter específico da linguagem artística, elaborada segundo suas próprias leis, diz ainda que a arte só tem sentido quando é necessário para representar alguma coisa não representável de outro modo, justificando a arte abstrata que irá se desenvolver no século XX.

A *mimesis* já não atrai mais o novo homem que surge no século XX, que não se atém aos valores convencionais. Temos um homem deslumbrado face às novas conquistas, ao universo que se alarga e aos horizontes que se ampliam. A arte passa a ser tão inovadora

quanto as concepções surgidas nos mais variados campos da atividade humana do século XIX que espira e do século XX que desponta.

O discurso da arte não remete mais ao mundo sensível; ele reformula, refaz, não imita mais: apenas cria, inventa, segue a imaginação ancorada na subjetividade e individualismo extremos, criando um mundo de formas e cores, desvinculado do mundo existente.

Os códigos únicos e particularizados podem ser entendidos como poéticas. “A poética é um programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística. Ela traduz, em termos normativos e operativos, um determinado gosto, que, por sua vez, é toda espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte” (Cf. Pareyson, 1984).

O público em geral, nada familiarizado com as teorias que embasam a arte moderna, custa a assimilá-la. Esta dificuldade obrigou os artistas a assumirem posturas teóricas que eram lançadas sob a forma de manifestos, textos de poetas, críticos de arte, intelectuais e dos próprios artistas, reafirmando poéticas particulares. A obra, para os modernos, só ganha sentido em referência à subjetividade, vindo a se tornar expressão pura e simples da individualidade, que visa à criação de um mundo. O mundo interior do artista. No subjetivismo moderno não existe mais um mundo unívoco evidente e sim, uma pluralidade de mundos particulares a cada artista; não existe mais uma arte e sim, uma diversidade quase infinita de estilos individuais de arte.

Até a modernidade, a realidade visual se desenrolava em um cenário fixo e localizado. As linhas de um mestre renascentista são formas dependentes das formas já ordenadas na natureza. A pintura moderna é o primeiro estilo complexo da história da arte que procede de elementos não ordenados previamente em formas fechadas e articuladas. O artista moderno é atraído pela desordem, variabilidade e casualidade (Cf. Schapiro, M., 1996).

“A problemática do visual, o trabalho de figurabilidade e sua representação na mente, próprios da formação do inconsciente, caracterizam o paradoxo da apresentação da imagem moderna para qual o nosso olhar se dirige. A exigência a que estão submetidos os pensamentos e a tirania do legível acontecem quando discernimos algum elemento na imagem como signum, como alguma coisa da superfície da imagem que o olho pode ver. Os atributos visíveis na imagem moderna permitem a interpretação de códigos que se inserem nos aspectos da cultura” (Cf. Meira, J., 1999, p.45).

A modernidade se define por um vasto processo de subjetivação do mundo, colocando o espaço imaginário como local de comunicação entre o artista e o espectador. O que define o mundo imaginário como universo é a atitude da consciência frente à realidade e a consciência é a motivadora de interpretações ou transformações do real (Cf. Meira, J., 1999).

E como se dá essa comunicação entre artista e espectador (fruidor)? Se a arte se concretiza em obras, supondo a iniciativa do artista, ela supõe também a contemplação do fruidor. O que o artista cria não é ainda – segundo Mikel Dufrenne (Dufrenne, 1977), o objeto estético, é o meio para que ele o seja. O objeto estético não tem uma existência própria, a não ser em colaboração com o fruidor: o objeto estético é a obra de arte tal e qual a apreende a experiência estética. E o objeto esteticamente percebido e seu ser depende da percepção. Esse mundo de existência é o que distingue uma obra de arte de um objeto qualquer percebido. O que importa é a percepção que o contempla. “Uma obra que deseja ser verdadeira segundo o mundo e não segundo ela própria não é estética” (Cf. Dufrenne, 1967, p.166), já que a verdade da obra não se liga ao que representa, mas ao como representa. Para exemplificar, reveremos o tema da Pietá, tratado por Michelangelo.

O artista trabalha o tema em dois momentos – a Pietá de Roma, obra da juventude e a Pietá Rondanini, obra da velhice. As duas Pietás não nos atingem da mesma forma, pois mesmo que mostrem a figura do Cristo e da Virgem, sua forma não é a mesma, e torna

diferentes as idéias, pensamentos e sentimentos. “O que importa, para isso, é o como foi dito e não o que foi dito, pois a mesma coisa pode ser dita ou representada com resultados artísticos diferentes” (Cf. Fabrício, 1987, p.49).

Os significados próprios da imagem moderna, dependem da intervenção ativa do espectador, da sucessão de interpretações, das possibilidades de consumação da imagem que provocaram a comunicação da idéia.

Cada espectador, de acordo com os estímulos provocados pela imagem, irá exercer sua percepção pessoal, seu gosto, sua cultura determinada tendência ou preconceitos que orientam a perspectiva de percepção do espectador.

Segundo Kant (Kant, 1987), existe sempre uma escolha filosófica sobre a compreensão e o entendimento deste processo subjetivo de adquirir conhecimento.

“Uma obra é eterna não porque impõe um sentido único para homens diferentes, mas porque sugere sentidos diferentes a um homem único, que fala a mesma linguagem simbólica através dos tempos múltiplos: a obra propõe, o homem dispõe” (Barthes apud Barbosa, J.A., 1993, p.21).

Assim, a obra de arte não existe para um olhar neutralizado, um olhar não estético e o contato com a obra de arte não garante acesso à ela. A leitura da imagem “implica em tornar o sujeito mais do que um mero espectador ou receptor, mas um enunciatório da imagem, isto é, um interlocutor que também produza significados, um leitor que de certa forma, recrie a imagem (Cf. Oliveira, 1999, p.8).

Parafraseando Merleu-Ponty(1971), a arte é o que percebemos, mas temos que aprender a vê-la. A problemática do estudo e da percepção da imagem visual, a forma da tratar as figuras e sua representação anímica, próprios da formação do inconsciente, caracterizam o paradoxo da apresentação da imagem moderna. Os atributos visíveis na imagem moderna podem permitir a interpretação de códigos variados, que se inserem em vários aspectos da cultura. A imagem moderna pode resultar do equilíbrio que se estabelece da seguinte forma: o anímico procura seu equivalente num dado visual, e esta imagem mental se constitui através do repertório disponível, conhecido do sujeito e construído pela tradição das imagens. Daí o fato de dependerem da intervenção ativa do espectador, para que o significado se torne significante e adquira sentido.

Ao nos colocarmos do lado do observador, do receptor da imagem, passamos a compreender que a significação de uma imagem permanece em grande parte na dependência da experiência e do saber que a pessoa que a contempla adquiriu anteriormente. Nesse sentido, a imagem visual não é uma simples representação da realidade, e sim um sistema simbólico e o signo visual é, antes de mais nada, um signo de recepção, um signo dado para ser visto. Por isso, é para além da percepção que precisamos buscar o sentido de sua existência.

#### 4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- ARENAS, J.A **Lás claves del Renacimiento**. Barcelona: Planeta, 1989.
- ARISTÓTELES. **Poética**: tradução de SOUZA, E. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- BARBOSA, J.A. In: BARBOSA, A. et al. **O ensino da arte nas universidades**. São Paulo: Edusp, p.21, 1993.
- BLAVIER, A. (ed.). **Ecrits complets**. Paris: Flammarion, 1979.
- BORDIEU, P. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRINKER, H. **O zen na arte da pintura**. São Paulo: Pensamento, 1991.
- CÉZANNE. In: HEIS, W. **Documentos para la comprensión del arte moderno**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1967.
- COPIER CREER. **Réunion des Musées Nationaux**. Paris, 1993.
- DA VINCI, L. **Trouté de la peinture**. Paris: Librairie, Delegrave, 1925.
- DOCTORS, M. **A verdade e o sujeito**. Revista Galeria, São Paulo: Casa Editorial Paulista (18), p.35-40, 1990.
- DUFRENNE, M. **Phénoménologie de l'expérience esthétique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
- DUPONT, J., GNUDI, C. **La peinture gothique**. Genebra: Skira, 1994.
- ENGE, T.O., SCHRÖER, C.F. **Garden architecture in Europe 1450-1800**. Colômbia: Taschen, 1992.
- FABRÍCIO, M.J.F. **História da arte e estética. Da mimesis à abstração**. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1987.
- FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editoras, 1981.
- FUSCO, R. **Historia da arte contemporânea**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.
- \_\_\_\_\_. Entrevista: tradução de artigo publicado no New Yorker Review of Books. In: **Folha de São Paulo**, caderno 5:8-9, Domingo: 12-01-1997.
- \_\_\_\_\_. **Gombrich on the Renaissance**. Londres: Phaidon, v.1, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Imagens simbólicas**. Madrid: Alianza, 1990.
- HATZFELD, H. **Estudos sobre o barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- HAUSER, A. **Historia social da arte e da literatura**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1995.
- HAUSER, A. **Maneirismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- KANT, E. **Critique da la raison pure**. Paris: Flammarion, 1987.
- KANDINSKY, W. **De lo espiritual em el arte**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1967.
- LEONARDO, **Trattato della pittura**. Milão: TEA, 1995.
- MAGRITTE. **Musée des Beaux-Arts de Montreal**. Montreal, 1996.
- MEIRA, S. **As diferentes representações da paisagem na pintura moderna francesa do início do século XX**. Cadernos de Pós-Graduação. Instituto de Artes, UNICAMP, São Paulo, ano 3, v.3, n.1, p.45, 1999.
- MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- OS GRANDES MESTRES DA ARTE. Livros & Livros, Lisboa, 1994.
- OLIVEIRA, S.R.R.e.. **O problema da leitura de imagens**. Arte online. [Http://www.udesc.br/centros/ceart/hp.artigosandra.htm](http://www.udesc.br/centros/ceart/hp.artigosandra.htm). 1999.
- PANOFSKY, E. **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Essais d'icologie**. Paris: Gallimard, 1967.
- \_\_\_\_\_. **Galilee critique d'art**. Paris: Les impressions nouvelles, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Idea: a evolução do conceito de belo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- PLATÃO. **A república**: tradução de VALLANDRO, L. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1968.
- RIBON, M. **A arte e a natureza**. Campinas: Papyrus, 1994.
- SCHAPIRO, M. **A arte moderna: século XIX e XX, ensaios escolhidos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – USP, p.282-285, 1996.
- SCHNEIDER, N. **Still life**. Colômbia: Taschen, 1994.
- WITTGESTEIN, L. **The blue and brown books**. New York: Princeton Press, 1964.
- WÖLFFLIN, H. **A arte clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Renascença e barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1989.