



PINTAR NO TEMPO

Ressonâncias da arte romântica

Claus Voss Cordeiro

Mestrado em Arte Plásticas - Pintura
Relatório de Trabalho para a obtenção do grau de Mestre

orientação: Professor Mestre Arlindo Silva
co-orientação: Professor Doutor Domingos Loureiro

Porto, 2023

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus pais.

Agradeço também a ajuda dos amigos, em especial do Rodrigo, e a paciência e dedicação do professor Arlindo, por ter sacrificado seu tempo para orientar este trabalho.

RESUMO

Este relatório de trabalho propõe relacionar a teoria estética de Hegel e um possível caminho para pensar a arte no século XXI. A interpretação da escultura policromática espanhola, representada por artistas como Gregorio Fernández e Pedro de Mena, segundo a ótica da estética Hegeliana, sugere a possibilidade de poder demonstrar esta teoria para além do repertório utilizado em seus escritos. Lança a hipótese de uma continuidade da fase romântica na determinação da prática artística atual, de forma a estabelecer possíveis componentes discursivas para o debate acadêmico sobre a legitimidade do ensino da pintura. Se a partir do século XVIII o dogma se afastou do pensamento e permitiu uma progressiva ampliação das formas e dos conteúdos da arte, o contexto atual, caracterizado pelo predomínio de uma intensa subjetividade, revela uma falta de consenso quanto ao seu próprio sentido. Se cada indivíduo têm uma ideia própria do que é arte, poderá significar que ela perde o seu valor cultural e capacidade de união. O enfraquecimento da ideia de tradição, causada pela frenética corrida dos movimentos de vanguarda nos séculos XIX e XX, enquanto ofereceu uma extraordinária quantidade de possibilidades pictóricas e conceituais, afastou ainda mais o interesse da sociedade pela arte, que já não mais possui o outrora eficiente intermédio da religião. Dentro desse quadro, portanto, apresento o trabalho de atelier como consequência de intuições que posteriormente determinaram a escrita desse relatório.

Palavras-chave: Hegel, pintura, historicismo, paisagem, tradição

Este texto segue a ortografia da Língua Portuguesa brasileira.

ABSTRACT

This work report relates Hegel's aesthetic theory, which described the history of art, from its origins to the beginning of the 19th century, with a possible way to think about art in the 21st century. From the perspective of Hegelian aesthetics, the interpretation of Spanish polychromatic sculpture, represented by artists such as Gregorio Fernández and Pedro de Mena, suggests the possibility of demonstrating his theory beyond the repertoire used in his writings. It launches the hypothesis of continuity of the romantic phase in determining current artistic practice to establish possible discursive components for the academic debate on the legitimacy of teaching painting. If, from the 18th century onwards, dogma advanced in thought and allowed a progressive expansion of the forms and contents of art, the current context, characterized by the predominance of intense subjectivity, reveals a lack of consensus regarding its meaning. If each individual has an idea of what art is, it loses its cultural value and uniting capacity. The weakening of the idea of tradition, caused by the frenetic rush of avant-garde movements in the 19th and 20th centuries while offering an extraordinary amount of pictorial and conceptual possibilities, further delayed society's interest in art, which it no longer possesses, or other efficient intermediaries of religion. Within this framework, therefore, the studio work resulted from intuitions that later determined the writing of this report.

Keywords: Hegel, painting, historicism, landscape, tradition

Índice

Agradecimentos	i
Resumo	ii
Abstract	iii
Prólogo	7
Capítulo 1 – O plano geral da estética, uma teoria	11
Capítulo 2 – A pintura na prática	31
Epílogo	43
Arquivo	46
Referências bibliográficas	109
Índice de imagens	111

Prólogo

“Escrever e pintar são coisas muito diferentes¹”. O texto que aqui se segue só foi possível após a suspensão da pintura no atelier e só progrediu na medida em que o impulso de visitar o cavalete era ignorado. Portanto, é o resultado de um esforço posterior à produção artística, mas que leva em consideração pensamentos e intuições que já existiam antes e que foram sendo aprofundados durante o mestrado. Apresento aqui a sugestão de uma ideia que, durante a pintura, dispensa-se da palavra. Esta ideia é a própria pintura. Não se trata exatamente de uma simples defesa da imagem na cultura, mas isto será explicado mais adiante.

Este relatório de trabalho divide-se em dois capítulos. O primeiro consiste num enquadramento teórico². Jean Luc Chalumeau divide a teoria da arte em cinco “grandes famílias”: fenomenologia da arte, psicologia da arte, sociologia da arte, formalismo e análise estrutural. É sob a luz da fenomenologia da arte, inaugurada por Kant e Hegel (Chalumeau, 1997, p.15), que a reflexão teórica deste capítulo se guiou. O motivo de abordarmos aqui uma teoria que influencia até hoje o pensamento de autores como Slavoj Žižek, tem a ver também com um fato histórico importante, que é o aumento da liberdade de pensamento e criação ocorrido no século XVIII, após um longo período de domínio dogmático no pensamento.

Foi convocada a filosofia para tornar possível a tarefa de situar o texto em bases conceituais sólidas. Confesso pensar que a filosofia possui maior competência sobre a discursão científica da arte. Goethe irá dizer que “quem quiser escrever ou simplesmente discutir sobre arte devia ter alguma noção daquilo que a filosofia dos nossos dias já nos proporcionou e continua a proporcionar” (Goethe, 2000, p.54). Não significa dizer que a arte em si faça parte da ciência, mas que o pensamento a partir da sua observação (theōriē - θεωρίη, em grego) pode ser articulado dentro do campo científico. Sendo assim, o primeiro capítulo é dedicado ao “plano geral da estética”, formulado por um filósofo amigo de Goethe: Hegel. Assume-se sua estética como principal fundamento teórico deste trabalho, além de ponto de partida para uma iluminação que se quer fazer da história da arte. É a partir da estética hegeliana que a ideia de determinismo histórico na arte torna-se relevante (Giedion, 1963, p.287). Passados mais de dois mil anos desde a Poética de Aristóteles, foi ela a primeira a observar e interpretar um vasto conjunto de formas

¹ roubo esta frase de Walter Swennen, para logo de início deixar clara a independência ontológica entre relatório e trabalho prático.

² termo utilizado no regulamento de mestrado para definir uma das componentes de um relatório de trabalho.

e transformações artísticas. O seu “plano geral” divide a história da arte em três fases: simbólica, clássica e romântica. Abordar esta divisão permitirá ver a relação intrínseca entre arte e o desenvolvimento histórico da consciência humana, definida por Hegel, simplesmente, como espírito. Além disso, a pintura é colocada como a primeira arte romântica (Hegel, 2009, p,111). Este fato é relevante para a hipótese de que o espírito do tempo atual ainda guarda muitas semelhanças com a fase romântica do plano de Hegel.

De modo geral, este primeiro capítulo é a síntese de um questionamento sobre consciência histórica na arte. Parte da intuição de que o passado possui chaves importantes para perceber o presente e também criá-lo. Afinal, possui a história algum poder sobre a obra de arte? Como situar historicamente a pintura? É possível, ainda, a continuidade de tradições históricas na pintura? É verdade que estas são questões amplas e complexas. Entretanto, apresentaram-se durante o trabalho em atelier como necessárias à defesa das formas e dos conteúdos realizados sobre a tela e, sendo assim, pertinentes de serem tratadas aqui. Além disso, este primeiro capítulo expressa, de maneira mais clara e objetiva, possíveis componentes discursivas para um debate acadêmico inserido no ensino artístico, uma vez que ele exige maior rigor e formalidade argumentativa. Assim, pode ser visto tanto isoladamente do trabalho prático, quanto como seu ponto de apoio lógico e moral. Além disso, assume-se Hegel como um autor atualmente pouco tratado academicamente nas artes plásticas e com baixa oferta bibliográfica no mercado, principalmente em língua portuguesa³.

O segundo capítulo, por sua vez, descreve questões ligadas ao trabalho autoral. Abdica, em relação ao primeiro, da impessoalidade do discurso teórico e a necessidade absoluta de convencer o leitor, uma vez que o trabalho artístico não é percebido como argumento. Descreve um processo condicionado pelas contingências do próprio autor, de alguém que começou a pintar em 2020 e descobriu nisso um mundo onde as fronteiras são definidas por quem viaja. Apesar de ser assumida uma dificuldade na tradução do processo artístico em escrita, tenta-se relacionar a prática do autor, guiada na maior parte das vezes pela intuição, com as determinações teóricas oferecidas pela estética de Hegel. Para apoiar essa tarefa, são mostradas algumas referências artísticas que, se inicialmente apareceram de maneira livre e desinteressada na rotina do atelier, na construção desse texto revelaram conteúdos que as uniam entre si e com a premissa teórica do relatório.

São descritas razões para explicar a possibilidade de ainda ser relevante a pintura figurativa e “tradicional”, mesmo após todas as transformações e rupturas ocorridas na arte durante o século XX. A ideia de tempo, tanto numa perspectiva histórica quanto metafórica, mostra-se como uma aliada na valorização da pintura enquanto prática e tradição. O ser humano provavelmente não será o animal que possui a melhor memória, mas o

(³ Autores como Stephen Houlgate admitem que na história e teoria da arte não há um grande reconhecimento de Hegel. P.61)

único que possui a consciência da “passagem” do tempo, que universalmente leva todos os seres vivos para um mesmo fim. Faz-se necessário, portanto, um meio para ressignificar esse fato e possibilitar uma conciliação entre sujeito e objeto, ser e tempo. É nesse sentido que foi escolhido o título “Pintar no tempo”.

Determinados momentos da trajetória do curso são mencionados, a fim de ilustrar como o contexto em que o artista se encontra é capaz de influenciar o seu trabalho. Inevitavelmente, o espaço, as situações, as pessoas, interferem nos rumos do trabalho de um pintor. Em certa altura, por exemplo, vi a possibilidade de continuar com a produção das pinturas ameaçada, o que não aconteceu graças a ajuda inesperada de um amigo. Não se trata de atribuir importância a coisas que alguém pode dizer não fazerem parte da produção acadêmica. Pelo contrário, o processo artístico é encarado aqui como uma coisa diferente do processo controlado do experimento científico. Afinal, o mestrado na Belas-Artes do Porto foi o primeiro espaço de partilha artística que frequentei

De modo geral, o segundo capítulo tenta lançar pistas para permitir o leitor avaliar a possibilidade de uma teoria, com mais de duzentos anos, poder ainda ajudar em problemas atuais no campo da cultura e da educação.

Capítulo 1 – O plano geral da estética, uma teoria

“Pediram a Confúcio para explicar o sentido da tradição. O mestre disse: Não sei. Quem o soubesse, teria o mundo inteiro na palma da mão.” (3.11, Confúcio)

"A noção hegeliana de determinismo histórico, mesmo que muito dela foi incompreendido, teve uma profunda influência no quadro do pensamento característico da vanguarda artística do final do século XIX e início do XX. Arte e arquitetura poderiam realizar seus destinos históricos apenas ao virar as costas à tradição." (Colquhoun, 2004, p.14)

Hegel nasceu em agosto de 1770, no mesmo ano e mês do “descobrimento” da última fatia de terra a faltar para completar o atlas do mundo.

Formado pela compilação de suas aulas e publicado após sua morte, o curso de estética de Hegel constitui o primeiro tratado de filosofia das artes na história ocidental. Nele são analisadas, em detalhe, as artes da arquitetura, escultura, pintura, música e poesia. Também descreve um “plano geral”, onde a história da arte acompanha o desenvolvimento espiritual do ser humano. Consiste, de facto, numa teoria (no sentido de uma determinação universal que permite relacionar formas diversas), não numa simples definição que serve para isolar e limitar um objeto (Bungay, 1984). Essa teoria tem como base um ser humano caracterizado pela capacidade de pensar, de possuir consciência de si e do mundo, de modo que não se contenta, como os outros animais, em apenas "ser". Ou seja, necessita representar-se, criar um duplo, pois assim facilita o pensamento de si e sua consequente transformação. Quanto mais acumula conhecimento, mais cria esquemas e transforma a realidade. Pensa que com isso encontrará um fim maior do que a mera repetição mecânica da morte. É dentro deste quadro de múltiplas representações do mundo que a arte, para Hegel, é tida como a aparência sensível da ideia, ou verdade (Hegel, 2009, p.139). A ideia consiste numa intuição da verdade do mundo, sempre difícil de alcançar, mas sempre bela ou sublime. Seu “plano geral”, portanto, apresenta-nos uma teoria que revela em toda e qualquer criação artística a luz de uma mesma ideia.

Para Hegel, a Ideia é o conceito absoluto e só ela é capaz de basear a verdade (Hegel, 2009, p.119,). A verdade é a ideia, e a ideia, a verdade. Se concordarmos que a ideia é uma forma de conhecimento, então podemos afirmar que a definição de ideia em Hegel está de acordo com a condição de Kant, postulada na Crítica da Razão Pura, de que não existe uma lei a priori, isto é, não existe qualquer possibilidade de conhecimento que não co-

mece pela experiência (Kant, 2001, p.36). Assim, toda possibilidade de um conhecimento puro, ou verdade, ou ideia, provém do que Kant chama de juízo sintético, que é algo formulado pela intuição, no sentido de algo que parte daquilo que os sentidos são capazes de captar do mundo (Kant, 2001, p.75). O próprio conceito, por sua vez, surge de um esquematismo interno da imaginação, “uma arte oculta das profundezas da alma humana” e “cujo funcionamento dificilmente poderemos arrancar à natureza e pôr à descoberto aos nossos olhos” (Kant, 2001, p.209,). Esta relação entre pensamento e realidade explica a hipótese de Hegel onde a verdade em si mesma, da qual a ideia “quer ser” manifestação, é uma “verdade na sua generalidade ainda não objetiva” (Hegel, 2009, p.95). Daí a necessidade de conceber a Ideia em concordância com a realidade exterior. Logo, o que se busca é a reconciliação do ser humano com o mundo que habita, possível somente através da ideia (Hegel, 2001, p.75) - as obras de arte, nesse sentido, possuem esta capacidade. As ciências, entretanto, podem guiar-se apenas por concepções de ideia. Estas concepções se apresentam sempre positivamente no mundo concreto, mas completamente “fora” do espírito. Na arte, ao contrário, a ideia se apresenta apenas numa forma negativa, pois não se deixa esgotar pelo meio de representação, de modo que existe apenas no e para o espírito. Por sua vez, a verdade é exteriorizada e representada na arte na medida em que ela é expressão de beleza, daí partir sua definição de que também o belo é manifestação sensível da ideia (Hegel, 2009, p.139). Stephen Houlgate, por outro lado, resume o belo em Hegel de modo mais simples: "O Belo é, portanto, não algo etéreo ou de outro-mundo; é na verdade pedra, madeira, pigmentos, ou som trabalhados de um modo que possamos ver nossa própria vida, liberdade e espírito expressos nela" (Houlgate, 2000, p.62).

É preciso deixar claro que a teoria estética de Hegel é o desenvolvimento de um problema filosófico mais amplo - a contradição entre sujeito e objeto, entre espírito e natureza - resolvido poucos anos antes (e insatisfatoriamente, segundo Hegel, por Kant) (Hegel, 2001, p.74). Entretanto, há uma consideração importante sobre a diferença entre conceito e ideia. Para Hegel, a exploração do conceito é matéria própria da ciência, e nisso ela difere da arte, que deve considerar necessariamente a Ideia, ou seja, deve superar o conceito. A ciência extrapola a existência imediata das coisas e a substitui por conceitos objetivos para satisfazer “impulsos dos desejos práticos”. A arte, entretanto, “não vai além do objeto que lhe é dado”, de modo a “salvaguardar toda a sua liberdade” (Hegel, 2009, p.57). Esta mesma posição será vista em Merleau-Ponty, em seu famoso ensaio "O olho e o espírito". O autor francês, logo no primeiro capítulo, também contrapõe a lógica científica ao fazer artístico. Entretanto, não faz mais do que repetir aquilo que Hegel já havia anunciado há mais de um século, isto é, que o problema da ciência consiste em "isolar o objeto", na crença de que ao fazer isso evita qualquer tipo de erro. Mas o erro acontece assim que a ciência esquece que o que a move é a necessidade de o ser humano pensar a si próprio, o seu ser no mundo, e não os objetos isolados em si¹. Talvez por isso Merleau-Ponty afirme

¹ Sloterdijk, em “Mobilização infinita” coloca a imprevisibilidade do erro no desenvolvimento científico como um dos principais elementos que caracterizam a modernidade.

que a ciência "renuncia habitar as coisas", apesar de estarem como se "predestinadas aos nossos artifícios"(Merleau-Ponty, 2018, p.1). Além disso, vemos essa mesma oposição (entre arte e ciência) em Kant, onde "ideias estéticas" são "essencialmente diferentes de ideias racionais de fins determinados", próprias à ciência (Kant, 1998, p.260).

Deixemos claro, mais uma vez, que há um compromisso da arte com a verdade e que isso, de certo modo, define-se por uma conciliação do ser humano com o mundo. Daí podem partir as mais variadas relações com a política, a religião, a ciência, uma vez que todas estas atividades refletem a ideia que o ser humano busca ter de si mesmo. Mas, o elemento revelador está no modo como, em diferentes formas, o acordo entre interior e exterior ocorreu ao longo da história. A estas variações da conformação entre sujeito e objeto, tão latentes no processo artístico, Hegel dará o nome de ideal.

"O ideal é, assim, constituído pela realidade extraída da multidão de particularidades e acasos, desde que, nesta exterioridade oposta à generalidade, o próprio interior apareça como uma individualidade vivente." (Hegel, 2009, p.186)

O ideal é, portanto, uma forma de conciliação entre sujeito e objeto:

"A este respeito, a lei geral que se pode formular é a de que o homem deve se sentir no mundo que o cerca como em sua casa, de que a individualidade deve estar tão familiarizada com a natureza e as condições exteriores que não haja separação entre a totalidade subjetiva e a exterior subjetividade. É preciso, pelo contrário, que um acordo subsista entre elas, e se adaptem mutuamente. Despojar-se-á a objetividade exterior, como realidade do ideal que é, da sua rudeza, e à sua objetiva independência renunciará para se revelar idêntica àquilo de que é manifestação exterior." (Hegel, 2009, p.286)

Dito isso, o seu plano geral estabelece três fases históricas da arte: simbólica, clássica e romântica. Cada uma destas fases possuiu diferentes ideais, onde conceitos são elevados a condição de ideia. A novidade, entretanto, é a forma com a qual o filósofo insere estes ideais dentro de um desenvolvimento de expressões artísticas que, no fundo, acompanharam o desenvolvimento espiritual do ser humano no passar do tempo. Percebemos, então, um ponto de virada em relação ao carácter "desinteressado" e "universal" da arte descritos por Kant (Kant, 1998, p.98). Apesar de estarem mantidas as diferenças entre bom, agradável e belo, onde os dois primeiros aprazem enquanto meios e o último enquanto um fim em si mesmo (Kant, 1998, p.94), o estabelecimento do tempo como elemento determinante, revela a existência de um interesse misterioso na obra de arte que se mostra no processo histórico. Entretanto, este interesse não significa uma finalidade da arte externa a si mesma (Hegel, 2009, p.77), pois, como já dissemos, a sua razão de ser está na conciliação entre o ser humano e a vida, realizada na própria obra de arte. Em suma, esta determinação conciliatória pode ser identificada como uma possível resolução da propriedade do belo conduzir "a um conceito qualquer (sem determinar qual)", descri-

ta brevemente por Kant (Kant, 1998, p.94). Em termos Kantianos, as três diferentes fases históricas do plano geral da estética, representam mudanças estruturais na faculdade de julgamento do belo, onde a condição de objeto de um prazer geral da obra de arte está, necessariamente, ligada à condição histórica de um determinado povo ou indivíduo. Portanto, não sendo este um texto dissertativo sobre filosofia hegeliana, mas apenas um enquadramento teórico sobre pintura, abordaremos rapidamente as fases simbólica e clássica para depois focar a discussão na fase romântica da arte, pois não somente ela se inicia através da pintura, como também representa a desvinculação entre arte e religião e, conseqüentemente, o nascimento do conceito de arte autônoma (Belting, 2011, p.45).

O elemento romântico é definido pelo grau de autonomia subjetiva na obra de arte. Na cronologia de Hegel, se a arquitetura é a primeira arte produzida e aperfeiçoada ao limite pelo espírito - e dela nasceu a escultura, definida como arte clássica, a que melhor unificou forma e conteúdo - a pintura, por sua vez, será um desenvolvimento dessas duas (Hegel, 2009, p.110). Definida pelo princípio da subjetividade, a pintura é colocada da seguinte maneira:

“É com efeito na pintura que pela primeira vez se afirma o princípio da subjetividade ao mesmo tempo finita e infinita, o princípio da nossa própria vida, e contemplamos nas obras dela tudo o que vive, atua e se agita dentro de nós.” (Hegel, 1974, p.20)

E continua:

“Deste modo, o princípio da subjetividade é, por um lado, o da particularização, mas, por outro, o da mediação e do agrupamento, de maneira que a pintura reúne, numa só e mesma obra, o que até aqui pertencia a duas artes: a envoltura exterior, que era da competência da arquitetura, e a forma espiritual representada pela escultura.” (Hegel, 1974, p.21)

Por um lado, Hegel propõe a escultura clássica como a arte que melhor idealizou o belo, na medida em que sua forma era baseada, principalmente, na figura humana (Hegel, 2009, p.100). Por outro, a eleição da figura humana como um ideal na arte clássica foi consequência da longa e heroica exploração da arte simbólica que, a partir da arquitetura, passou a dominar um amplo conjunto de formas e materiais. A arte simbólica foi toda aquela arte condicionada pelo estado de vulnerabilidade humana perante a natureza e sua conseqüente necessidade de atribuir um sentido a esta condição. Segundo Hegel, o símbolo é a origem da arte e “apresenta, geralmente, o caráter do sublime, pois representa a ideia ainda imensa e incapaz de se determinar livremente” (Hegel, 2009, p.342). Entretanto, o conteúdo fugaz, e muitas vezes hermético, da arte simbólica (pensemos, por exemplo, na arte egípcia), de alguma forma, ao desenvolver-se no tempo, calhou na realidade que desde sempre foi a mais próxima do sujeito: o corpo. Após dominar os perigos do mundo natural, o ser humano se viu livre para pensar a si próprio numa condição

de maior liberdade. Esta liberdade foi materializada na “presença corpórea” da escultura (Houlgate, 2000, p.63). Lembremos que essa conclusão é fruto de um exercício profundo de interpretação histórica que, por acaso, coloca a antiguidade clássica numa posição de destaque na história da arte – fato eventualmente denunciado como eurocentrismo. Contra essa acusação, é possível dizer que Hegel deixa clara a importância de elementos africanos e asiáticos na origem dos deuses gregos, e que a arte clássica é fruto de uma “transformação necessária” de uma herança exterior e mais antiga (Hegel, 2009, p.492).

Se assumirmos a escrita como elemento necessário à disciplina histórica, então veremos que uma das suas primeiras produções é a História da Arte Antiga, de Johann Winckelmann, que trata principalmente da escultura antiga. Hegel reconheceu em Winckelmann o “novo método de estudo”, focado na busca pela “ideia” na obra de arte (Hegel, 2009, p.82). Escrita na Alemanha, em 1764, A História da Arte antiga se insere num movimento histórico amplo, hoje conhecido como Romantismo, que estabeleceu na Antiguidade uma fonte de obsessão para disciplinas como a história, arquitetura, pintura, escultura e a arqueologia que nesta época se institucionalizava. O espírito de nostalgia próprio do romantismo só pode ser compreendido, por sua vez, a partir da oposição entre um passado idealizado e o presente habitado (Pevsner, 1982, p.124). Esse fenômeno pode, ainda, ser percebido como um agente desse novo sentido da história, formulado filosoficamente no século XIX com o movimento romântico alemão do qual Hegel faz parte. É no sentido de caracterizar as origens desse novo sentido da história que o historiador alemão Friedrich Meinecke defenderá que “o século XVIII é um grande exemplo do processo de uma força espiritual absolutamente triunfante, aparentemente, durante certo tempo, mas acompanhada desde seu início por uma tendência contrária que ao fim a substitui” (Meinecke, 1943, p.79). Com isso, o historiador quer dizer que o século do iluminismo possuía, em si, os “germes” de uma reação à modernização em franca aceleração, e que resultavam numa atitude romântica. Esse fenômeno é visto não só nas artes, como também na própria ciência:

“Enquanto movimento cultural, o romantismo é em geral considerado intensamente hostil à ciência, o seu ideal de subjetividade tido em oposição eterna à objetividade científica. Não acredito que tenha sido sempre assim ou que os termos sejam mutualmente exclusivos. [...] Com efeito, existe uma ciência romântica, do mesmo modo que existe uma poesia romântica e na maior parte dos casos pelas mesmas e persistentes razões.” (Holmes, 2015, p.12)

Para Holmes, a ciência romântica pode ser “demarcada” pela expedição marítima de James Cook que, em 1770, descobriu a lendária Terra Australis (Holmes, 2015, p.13). O interessante é que esse episódio encerrou o projeto de “descoberta” do mundo, iniciado por Colombo no século XV. A cosmologia imaginária que o guiava, baseada na ideia de equilíbrio entre as quantidades de terra dos hemisférios norte e sul, chegou ao fim para ser substituída por outra cosmologia imaginária que agora quer descobrir o passado –

a arqueologia. Uma atividade fundamental para o estudo da antiguidade foi a prática do Grand Tour, que na época consistiu em viajar para os grandes centros econômicos e culturais da antiguidade clássica. A valorização da arqueologia, como consequência do Grand Tour, pode ser exemplificada através de uma pintura que William Turner faz do Forum Romanum, realizada como um presente ao arquiteto John Soane (por este ter escrito um guia de viagem para o pintor) (Holcomb, 1969, p.132). Além de revelar o interesse que Turner possuía pelo passado, é possível encontrar nela uma referência à prática arqueológica na presença de pessoas realizando uma escavação ao mesmo tempo que uma procissão religiosa acontece ao fundo. Lembremos aqui que a cidade de Roma, que nunca deixou de estar presente no imaginário da cultura ocidental, mesmo após a queda de seu império, é o que, na verdade, dá nome ao termo romantismo. Curiosamente, Hegel, em sua estética, classificará como Arte Romântica o último estágio de evolução de seu sistema das artes, que por sua vez é algo diferente do movimento descrito acima.

Em suma, a fase clássica, que antecede a fase romântica, cuja definição foi muito auxiliada pelo estudo histórico e arqueológico, pode ser caracterizada pela objetividade concreta da escultura [Im.1,2], capaz de “encerrar” em si mesma, numa “unidade imediata” e independente, a ideia (Hegel, 2009, p.109). Na arte clássica a ideia está configurada em deuses humanizados, porém livres de naturalidades físicas e morais ordinárias, realizados em formas plásticas produzidas a partir das descrições de Homero e Hesíodo (Hegel, 2009, p.492). A arte clássica abandonou a eleição de elementos naturais e animais como entes divinos. Se antes o espírito era voltado para o mundo incompreensível e misterioso da natureza, na arte clássica ele se voltará para a forma corpórea e as ações humanas. Mas um fato essencial é comum à arte clássica e à simbólica: ambas eram criadoras da religião. O próprio Platão alerta, no livro X da República, para o poder de influência que a arte possui na determinação do espírito humano, ao ponto de sugerir o uso da censura quando eventualmente fosse necessário.

A precedência da arte em relação à religião mudará, pela primeira vez, com o cristianismo, onde a representação de Deus assume a forma encarnada de Cristo. Se na arte clássica o ideal pousava na tranquila e serena exterioridade da escultura grega, na arte romântica o ideal exigirá a assertividade do desenho e capacidade cromática da pintura para alcançar a interioridade característica do espírito cristão - em outras palavras, o ideal passa a reivindicar sua existência no interior da consciência. É no cristianismo que a fase romântica da arte se inicia. Para ilustrar a relação de transição entre escultura e pintura que a teoria descreve, temos como exemplo a escultura policromática espanhola, que muito provavelmente eram desconhecidas por Hegel. O que torna esse exemplo tão apropriado é não somente o fato óbvio dessa arte convocar a pintura para realizar-se, mas também os motivos que a levam a fazer isso.

Foi por uma feliz coincidência que a escultura policromática espanhola foi possível. Ao mesmo tempo que a influência renascentista se espalhava no continente, a sobrevivência



Im.1 - *Três Graças*, século II D.C.



Im.2 - *Eros dormindo*, século III ou II- A.C.



Im.3 - Gregorio Fernández, *Cristo morto*, 1625-1630



Im.4 - Pedro de Mena, *Mater dolorosa*, 1628 - 1688.

do sistema de guildas na Espanha (que preservava a tradição de pintar esculturas desde o período românico) permitiu a combinação entre pintura e escultura (Rodriguez, 1999, p.282,). Gregorio Fernández [Im.3] e Pedro de Mena [Im.4] são dois dos principais nomes nesta arte. É verdade que o fato de a escultura policromática ser pintada não fazia com que a sua materialidade fosse completamente sublimada numa aparência ilusória e sentimental como a fase romântica demandava. Ainda sim, o uso da cor era capaz de atribuir às obras a devida representação da sentimentalidade humana própria do cristianismo. Pintar os olhos das figuras esculpidas para mostra um olhar de tristeza ou piedade, pintar o sangue e a pele sem vida para mostrar a dor e a morte, são formas de expressão sensível ausentes na escultura clássica. Sabemos que na Grécia antiga as esculturas também eram pintadas, mas devemos nos perguntar se tinham a mesma finalidade de evocar sentimentos.

“Os escultores espanhóis dos séculos XVI e XVII, tão inclinados à figura humana, levam a estética naturalista a um realismo popular, a uma espécie de fotografia do homem vulgar. [...] A escultura e a talha percorrem então um caminho equidistante do flamenco e do italiano, e com uma notável influência árabe: o hábito de acentuar profundamente a expressão melancólica. Nem o fantástico e nem o abstrato foram, por regra geral, matéria adequada aos artistas espanhóis. Ao contrário, a arte espanhola é uma associação de naturalismo e sentimento democrático. Por isso, na arte religiosa, como os espanhóis tendiam a dar encarnação humana às cenas celestiais, quanto mais atrevida é a nota terrena, quanto mais se aproxima o céu da terra, tanto mais intensa é o encanto da obra.”² (Rodriguez, 1999, p.285).

Tecnicamente, a escultura policromática espanhola aproximava-se da pintura quando, por exemplo, utilizava a madeira como suporte - um material tradicionalmente adequado à pintura. Mesmo sendo considerada pobre em termos de conservação, os artistas conseguiam tirar proveito da sua facilidade, pois a madeira é um material mais brando e que admite correções através de assemblagens. A própria tinta era capaz de ocultar as juntas entre as partes que a formavam. Os fins práticos relativos a dinâmica dos costumes religiosos, como as procissões, parecem sobrepor-se aos fins artísticos. Por outro lado, essas

² “Os escultores españois dos séculos XVI e XVII, tan pendientes da figura humán, levan a estética naturalista a un realismo popular, a unha especie de fotografía do home vulgar. [...] A escultura e a talla discorren entón por un camiño equidistante do flamenco e mais do italiano, e cunha notable influencia árabe: o hábito de acentuar afondamente a expresión melancólica. Nin o fantástico nin o abstracto foron, por regra xeral, materia adecuada ós artistas españois. Contrariamente, a arte española é unha asociación de naturalismo e de sentimento democrático. Por eso, na arte relixiosa, como os españois tendimos a dar encarnación humán ás esceas celestiais, canto máis atrevida é a nota terrenal, canto máis se achega o ceo á terra, tanto máis intenso é o encanto da obra.”

esculturas também cumpriam a função de criar verdadeiras ilusões para a teatralidade religiosa – eram, inclusive, chamadas de imagens.

Podemos observar, portanto, que é possível enquadrar o plano geral da estética para além dos exemplos que Hegel descreve em seu texto, pois essa teoria está inserida não numa história reflexiva ou pragmática, mas sim numa história filosófica.

Segundo Sloterdijk, Hegel foi o primeiro “visitante total de museu”. Apesar de nunca ter pisado na Espanha, na Itália ou na Grécia, sabemos que viu a Madona Sistina (Rafael) e a Natividade (Corregio) em Dresden, a Ronda Noturna (Rembrandt) em Amsterdã; e obras de Leonardo da Vinci e Ticiano em Paris. Viajou o máximo que pôde para ver pinturas ao vivo (Houlgate, 2000, p.62). Devido ao vasto repertório histórico e geográfico que teve acesso, ele pôde observar, de uma perspectiva privilegiada, um movimento de “auto recapitulação” do espírito no “tempo do mundo” (Sloterdijk, 2017, p.225). É ao compreender essa lógica de transformações espirituais e suas correspondentes representações artísticas que podemos posicionar as esculturas policromáticas de Gregório Fernández e Pedro de Mena como parte de uma “antessala” da arte romântica. Para Hegel, entretanto, foi Giotto quem “orientou a pintura para o presente e o real e quem pintou as figuras e expressou os sentimentos segundo confrontação com a vida circundante” (Hegel, 1975, p.154). Ao mesmo tempo que a pintura inicia a fase romântica da arte através da representação religiosa [Im.5], suas formas e conteúdos passam a ser caracterizados por elementos cada vez mais próximos da dimensão humana:

“Na pintura religiosa, o carácter principal é constituído pelo amor puro, sobretudo na figura de Maria, cuja essência totalmente reside no amor, tal como nas mulheres que acompanham Cristo e, entre os Apóstolos, em João, o Apóstolo do amor; mas esta expressão é perfeitamente compatível com a beleza sensível das formas, como é o caso de Rafael, por exemplo; porém esta beleza não deve impor-se como tal, como simples beleza; deve ser espiritualmente animada, ser a expressão do fundo mais íntimo da alma, deve ser transfigurada, de modo a que seja essa interioridade espiritual que surja como o fim e o conteúdo propriamente dito do tema representado. [...] Não são ideais divinos ou deuses ideais, mas ideais humanos no mais alto grau de individualização, não são só homens tal como deveriam ser, mais ideais humanos tal como existem na realidade, homens aos quais não faltam nem a particularidade do carácter nem a participação desta particularidade no universal, que ocupa e penetra os indivíduos. [...]” (Hegel, 1975, p.134)

Entretanto, a representação religiosa foi apenas a primeira a explorar seriamente as possibilidades da pintura, depois dela se desenvolveram a pintura de paisagem e a pintura de natureza-morta e de cenas ordinárias. Esse desenvolvimento é descrito na seguinte passagem:



Im.5 - Rafael, *Madonna Sistina*, 1512

“Pela continuação, as situações religiosas são pouco a pouco invadidas pelo presente, a individualidade, a beleza expressiva das figuras, assim como a interioridade e a profundidade, pelo encanto e magia do colorido, até que a arte acaba por se orientar para o profano, para a natureza, a vida quotidiana, para os acontecimentos importantes da história nacional do passado e do presente, para o retrato, para o assunto mínimo e insignificante, que trata com o mesmo amor que os temas religiosos e, ao proceder assim, não realiza apenas a perfeição exterior da pintura, mas adquire também a faculdade da concepção mais viva e de execução mais individual. Tal foi a evolução da pintura bizantina, italiana, holandesa e alemã.” (Hegel, 1975, p.144)

A necessidade de representar a carne e o sangue, a anatomia de um corpo que sofre ou que ama, as diferentes expressões sentimentais no rosto humano, o espaço onde o corpo de uma figura divina, porém real, se encontra³, levaram a pintura a desenvolver as mais varadas técnicas e estilos. Contudo, a consequência de tal processo também elevou a sensibilidade do olhar do artista, que passou a perceber a expressão divina em coisas alheias à religião. É nesse sentido que podemos situar historicamente não só a pintura, mas também a capacidade perceptiva do artista moderno, que Hegel de modo original conseguiu perceber. O desenvolvimento da pintura de paisagem como consequência desse processo histórico pode ser caracterizado pelas seguintes afirmações:

“O que nos apraz é, portanto, a imitação do humano pela natureza.” (Hegel, 1974, p.29)

“Uma vez mais: que a arte tenha de pedir as formas à natureza é afirmação incontestável”, mas faz isso “impelido pelo anseio de exteriorizar um conteúdo particular” (Hegel, 1974, p.30)

Atualmente, autores como Laura Castro, oferecem pontos de vistas aprofundados sobre a pintura de paisagem, que para ela é “o modo convencional de apresentar a relação entre a natureza e a arte e como o modelo mais frequente de a comunicar” (Castro, 2007, p.47). Há na representação da paisagem um valor que é a capacidade da natureza (até aquela criada pelo ser humano) de refletir uma ideia. É por isso que Hegel define a paisagem como um dos três temas fundamentais da pintura, sendo os outros dois as cenas religiosas e os objetos inanimados ou cenas ordinárias (Hegel, 1974, p.89). A paisagem apresenta o acordo entre subjetividade interior e realidade exterior de maneiras amplas e variadas, pois são vários os climas, formações geológicas, arquiteturas, escalas e reflexos da luz que podem compor a imagem de uma pintura. A natureza por si só, oferece mais formas que qualquer outra atividade humana. Testemunhar o modo como essa diversidade influencia a pintura de paisagem, sugere que o caráter expansivo do que Hegel

(³ A perspectiva na pintura foi inaugurada por Masaccio, em sua Trindade.)

chama de espírito se assemelha a um movimento de libertação, pois não se limita a nenhuma definição formal ou de conteúdo. A pintura de paisagem é justificada por Hegel da seguinte maneira:

“Em oposição com a esfera religiosa encontra-se a natureza, desprovida de sentimento e de divindade, que a pintura utiliza sob a forma de paisagem. Definimos o caráter dos temas religiosos, dizendo que neles e por eles se exprime a interioridade substancial da alma, a presença do amor no Absoluto. Mas a interioridade tem ainda um outro conteúdo. Também pode encontrar na natureza exterior um eco, uma ressonância do que se agita na alma e reconhecer nos objetos físicos traços de afinidade com o espírito. Sob o seu aspecto imediato, as colinas, montanhas, flores, vales, torrentes, planícies, o refugir do sol, a lua, o céu estrelado, etc., são concebidos tal como se apresentam na sua realidade; mas, por um lado, todos estes objetos são interessantes por si mesmos, dado que neles se manifesta a livre vitalidade da natureza e que assim animados eles provocam um eco na alma vivente do espectador; além disso, comportam na vida sentimental disposições que correspondem às da natureza. Graças a este apelo da natureza à alma e aos sentimentos, o homem pode chegar a identificar-se com ela. Assim como os Arcades falavam de Pã que na sombra espessa da floresta difundia o medo, o terror, o pânico, do mesmo modo os diferentes estados da natureza, na sua doce serenidade, na sua quietude perfumada, no seu frescor primaveril, na sua letargia invernal, no seu despertar pela manhã, no seu adormecimento pela tarde, etc., evocam disposições da alma em relação com cada um destes estados. A calma profundidade do mar e a imensa possibilidade que lhe é dada de manifestar, de um instante para outro, um poder de agitação infinito, têm a sua ressonância na alma, do mesmo modo que a contemplação do mar fustigado pela tempestade e das ondas espumantes que cavalcando umas sobre as outras se procuram furiosamente ultrapassar, encontra igualmente na alma ecos de simpatia. É esta interioridade que a pintura tem igualmente por objeto. Não são, todavia, os objetos tais como existem na realidade, nas suas combinações e sob a sua forma puramente exterior, que constituem, nestes casos, o próprio conteúdo da pintura, porque, se assim fosse, ela tornar-se-ia uma pura e simples arte de imitação; o que a pintura de paisagem deve revelar e fazer sobressair nas suas obras é a própria vitalidade da natureza, espargida em todas as suas manifestações, assim como a simpatia característica que existe entre estados particulares desta vitalidade e certas disposições da alma humana, porque, só deste modo, a natureza afirmará a sua independência e se tornará um verdadeiro conteúdo, uma fonte inesgotável de assuntos para a arte.” (Hegel, 1974, p.79)

É nesse assunto inesgotável para a criação artística, proveniente da paisagem, que imagino estar a razão pela qual ocorreu a imensa abertura das possibilidades da pintura,

ocorrida no século XIX. De Corot à Cézanne, de Cézanne à Picasso. É impressionante observar como Hegel foi capaz de pressentir toda uma reinvenção da arte:

“A esta integração na plenitude da vida e na evolução dramática dos estados e dos caracteres podemos ligar a importância cada vez maior que atribuímos, na concepção e execução, à individualidade, à relevância dos objetos pela insuflação de vida com o auxílio das cores, visto que, na pintura, é a cor que constitui o mais elevado ponto da vitalidade. Mas esta magia de cores expõe-se, num dado momento, a tornar-se predominante, a ponto de relegar o conteúdo para um plano de fundo e de o tornar indiferente, caso em que a pintura, pela exposição e pela harmonia de suas cores, pelo seu contraste ou o seu reforçamento recíproco, começa a aproximar-se da música, tal como a escultura ao evoluir para o baixo-relevo, começa a aproximar-se da pintura.” (Hegel, 1974, p.166)

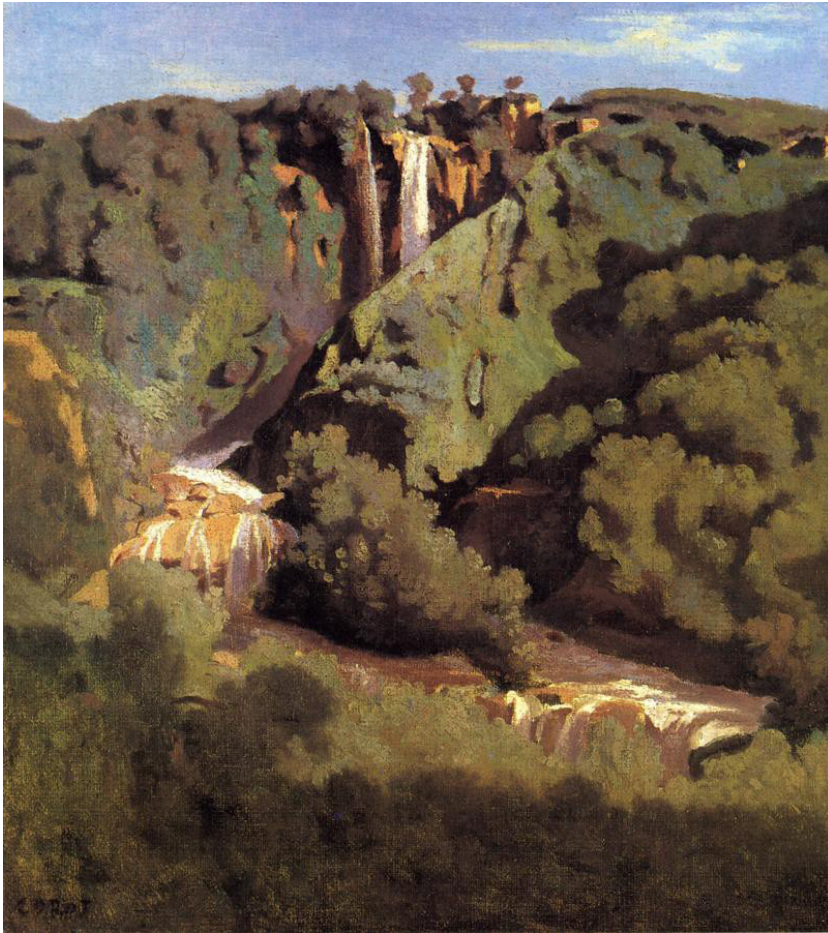
Numa outra passagem, vemos uma explicação da pintura ainda mais próxima da noção moderna:

“Podemos dizer, de uma maneira geral, que a magia consiste em tratar todas as cores de modo a produzir um jogo de aparências sem objeto, o que constitui o ponto extremo e evanescente do colorido; é uma interpenetração de cores, um jogo de reflexos que são eles mesmos reflexos de reflexos, sendo o todo de uma delicadeza, de uma instantaneidade, de uma plenitude de vida e sentimentos tais, que quase nos sentimos transportados ao reino da música.” (Hegel, 1974, p.108)

Quando, numa pintura, a realidade objetiva dá lugar a um “jogo de aparências sem objeto” (para usar a expressão de Hegel), ou seja, quando a materialidade da pintura adquire vida, ganhamos uma agradável consciência que a realidade concreta que nos rodeia possui dimensões reservadas ao nosso próprio domínio individual, ao nosso próprio deleite - tomamos consciência da nossa própria liberdade. Se seguimos o raciocínio de Hegel, em termos de conteúdo, veremos que uma pintura deve representar uma ação, seja ela humana ou da natureza. A este respeito, a pintura deve seguir o princípio da inteligibilidade, que tem a ver com um contexto determinado que permite algo ser reconhecido. Nesse sentido a pintura de paisagem possui a vantagem de ser mais facilmente percebida pelo espectador:

“As paisagens naturais e as cenas da vida cotidiana são inteiramente claras e oferecem simultaneamente, à invenção e à execução, possibilidades muito favoráveis para a expressão da individualidade, da variedade dramática, do movimento e da plenitude da existência.” (Hegel, 1974, p.126)

É preciso deixar claro que toda pintura, para Hegel, deve ser figurativa, pois o que a determina é a vontade de conciliação entre espírito e mundo, sujeito e objeto. Portanto, não



Im.6 - Camille Corot. *Cascata de Terni*, 1826



Im.7 - Henri Le Sidaner. *Luar em Gerberoy*, 1904

pode a pintura almejar uma representação puramente espiritual, que de alguma forma negue a realidade sensível, porque essa negação estaria impedindo qualquer possibilidade conciliatória com o mundo aparente. A arte pode não ser apenas arte (como acontece na escultura grega, que existe apenas em si e para si mesma), mas deve sempre ter alguma aparência sensível. Não significa dizer, entretanto, que a sua forma deve limitar-se a mera imitação do real, pois o acordo entre interioridade e exterioridade demanda uma rerepresentação do mundo onde vivemos:

“A exatidão formal na representação de uma obra de arte não é suficiente. É necessário também um conteúdo adequado e conveniente para "animar" um objeto. Além disso, o conteúdo é capaz de exigir alterações na representação que uma obra faz de alguma formação natural” (Hegel, 1974, p.99).

O conteúdo da pintura, portanto, vê-se livre quando segue a condição na qual:

“Toda a ação pela qual se objetiva a interioridade tem aspectos interiores, consequências e relações sensíveis que, na medida em que são verdadeiras manifestações da vida interior, revelam e refletem os sentimentos e podem por este motivo ser utilizadas como meios de inteligibilidade e individualização.” (Hegel, 1974, p.126)

O desenvolvimento da pintura iniciada pela fase romântica testemunhou a representação de todo o tipo de coisa que era possível a vista alcançar e o coração sentir. Nesse sentido, vemos que estes artistas depositaram na realidade concreta do mundo uma carga espiritual considerável. Através de suas obras uma nova dimensão na aparência dos objetos foi possibilitada. O exemplo mais utilizado para ilustrar esse processo foi o de Cézanne⁴. Além disso, o plano geral de Hegel, afirma que a pintura representa um renascimento do simbolismo (Hegel, 2009, p.101). Isso pode ser atestado claramente em vanguardas da virada do século XIX para o XX. A pintura do futurismo italiano, por exemplo, pode ser vista como um retorno do elemento simbólico, pois claramente em obras de artistas como Umberto Boccioni e Giacomo Balla estão presentes expressões sublimes (no sentido de ideias incapazes de se determinarem verdadeiramente). A ideia de apreender o infinito, possibilitada pela tecnologia, é representada em algumas dessas obras por formas que combinam simbolismo e conhecimento científico, como na representação da luz ou do movimento da matéria. A representação da luz, por exemplo, é extremamente simbólica - possui formas geométrica bem definidas. Curiosamente, a forma triangular aparece repetidas vezes, como uma inesperada ressonância do motivo piramidal da arte egípcia. No pontilhismo também a representação da luz é simbólica, pois é dada por pontos realizados em pequenas pinceladas de cor pura. Não é de se admirar que a po-

(⁴ A famosa menção de Picasso à Cézanne, que diz que ele é, de certa maneira, “o pai de todos nós”)

pularização da própria pintura de paisagem aconteça no mesmo momento do início da revolução industrial – a consciência da capacidade de transformar a natureza, aguça a sensibilidade do espírito para representá-la, pois agora ele "reconhece-se nas formas das coisas" (Hegel, 1974, p.96).

É possível concluir que Hegel constitui um ponto de referência importante em termos de pensamento aprofundado sobre a arte em si e seu desenvolvimento histórico. Embora se reconheça que estudos sobre sua obra sejam muito comuns em diversos departamentos de ciências humanas, é possível perceber uma certa falta de domínio e de menção à sua teoria dentro do meio acadêmico artístico. Para além de começar a compreender seus dois principais conceitos, ideia e espírito, abre-se uma janela de oportunidade para investigar o porquê de Hegel definir a paisagem como um dos três temas principais da pintura e também como sua constante reinvenção ao longo da história pode ser analisada. Além disso, podemos perceber que realmente é possível "que o romantismo consiste num esforço da arte para ultrapassar a si próprio sem, todavia, transpor os limites próprios da arte"(Hegel, 1974, p.103). Portanto, na arte romântica há um jogo entre o espiritual e o sensível, entre interioridade e exterioridade, onde o espírito é capaz de representar-se múltiplas vezes, mas sem nunca conseguir encontrar uma forma absoluta, pois "quando o espírito atingiu um estado que pode ser para si, está liberto da representação sensível"(Hegel, 1974, p.105). É assim que podemos ver, por exemplo, o tanto que a importância da representação formal na pintura gradualmente deu espaço ao tal gesto do artista, uma vez que o espiritual na arte passa a estar cada vez mais próximo da subjetividade, da interioridade do artista e, por sua vez, da sua própria pessoa:

"E é deste modo que nos achamos agora em face de particularidades subjetivas dos sentimentos e dos atos, em face de uma variedade de viventes movimentos individuais, de individuais queres e não-queres."(Hegel, 1974, p.110)

A permissão à novas possibilidades plásticas ou temáticas acelerou uma cadeia de transformações históricas que eventualmente calhou por questionar a si mesma. Fim da história? Mondrian, por exemplo, propôs uma pintura final. Mas ao estabelecer as regras do "novo estilo", não conseguiu chegar ao fim verdadeiro da arte, e sim num fim artificial, que partia de uma redução arbitrária do espírito. Negava à subjetividade sua representação na realidade exterior, e permitia apenas variações formais segundo algumas regras abstratas. Ponto, linha, plano, luz e sombra não são a correspondem completamente a Ideia de onde o mundo nasce. O neoplasticismo ignorou, por exemplo, a força da gravidade. Achava que poderia haver uma relação entre a arte e a matemática, que talvez fosse possível calcular uma pintura. Entretanto, não penso que seja uma arte "errada", como se fosse possível haver arte errada. Acho que a pintura neoplasticista de Mondrian faz parte de seu percurso de vida e é, de certa forma, uma simbolização de sua própria relação com o mundo, sua subjetividade romântica convertida num puritanismo estético. Mas as tendências finalistas da pintura continuam até os dias de hoje. Fim da pintura? Numa

exposição chamada "Stop Painting", concebida pelo artista suíço Peter Fischli, e realizada em 2021 no palácio Ca' Corner della Regina, são mostrados repetidos momentos onde a pintura é repudiada nos últimos 150 anos [Im.8]. O argumento principal da exposição está, contudo, na ideia do contínuo triunfo da pintura na história mais recente - seu "novo radiante poder" como uma reação a expansão tecnológica na vida contemporânea. Para isso, são mostradas na exposição diversas pinturas que pretenderam a posição de ponto final da sua própria história, como se fosse possível ao artista contemporâneo, nunca tão erudito, definir num só gesto o percurso histórico. Se isso foi possível para os diversos movimentos de vanguarda desde a virada do século XIX para o XX, para o século atual isto já não mais o é. Peter Sloterdijk resume a falência das tendências históricas da seguinte maneira:

“O privilégio da contemporaneidade, neste período tardio da era moderna, consiste em saber que o horizonte do mundo como história já não está aberto.” (Sloterdijk, 2017, p.104)

E explica o porquê:

“As grandes arrancadas e fugas da humanidade para o tempo histórico e para o espaço geográfico conduziram, porém, a sufocantes rareamentos de um e de outro - e à certeza de que, caso ainda haja algo aberto atualmente, não são sem dúvida o horizonte geográfico e o futuro histórico, mas somente os campos de forças da vida presentista.” (Sloterdijk, 2017, p.105)

Gombrich parece fazer um diagnóstico parecido quanto ao esgotamento da arte de sua época:

“[...] hoje, o problema consiste sobretudo em que o choque amorteceu e quase tudo o que é experimental parece aceitável para a imprensa e o público. Se alguém precisa hoje de um defensor, é o artista que se esquia aos gestos rebeldes. Acredito ser essa transformação dramática, mais do que qualquer novo movimento particular, que representa o mais importante evento na história da arte por mim presenciado desde que o presente livro foi publicado pela primeira vez em 1950.” (Gombrich, 1979, p.610)

Se, por um lado, o modernismo, como consequência da liberação romântica, volatilizou as diferentes tradições artísticas, um caminho possível para a revitalização da pintura atual, portanto, pode ser mais uma vez tomar o passado como paradigma, pois:

“Quando inspirado por um modelo eminente, é que a novidade sem exemplo consegue abrir caminho - parece que as repetições entusiásticas são o grande veículo da inovação.” (Sloterdijk, 2017, p.59)

Gombrich assume que “de todas as artes, a pintura provou ser a mais receptiva a inovações radicais” (Gombrich, 1979, p.614). Isso não significa, entretanto, que a inovação por si só seja a sua finalidade ou razão de ser. Não penso que as obras de arte do passado tenham valor apenas histórico, mas são, de facto, uma herança artística ainda viva e com potenciais de participação no ensino e na prática artística. Como pode o chamado ecletismo ser considerado ultrapassado, se o passado continua ainda a ser descoberto e a oferecer novas possibilidades de combinação, expansão e aprimoramento?

Agora que vimos como a determinação da arte foi dada pela história, veremos como essa consciência histórica pode, ou não, ser traduzida em termos práticos. Há uma intuição da pintura ser uma tradição ainda viva e com potenciais culturais ainda pouco desenvolvidos.



Im. 8 - Joerg Immendorf, *Hoer auf zu Malen* (pare de pintar), 1966

Capítulo II – Pintura na prática

Afinal, esta é a parte da escrita mais espontânea, pois seu objeto é o processo artístico em si, e como tal, limita-se na capacidade do autor em expressar por palavras o que, na prática, é realizado de forma plástica, quase mecânica. Logo, a dificuldade em escrever é um pouco menor se comparada ao primeiro capítulo, uma vez que cada afirmação não precisa ser vista como prova científica - deve apenas ser sincera e corresponder com a realidade com a qual se refere. Ainda assim, não é tarefa fácil. Penso que pintar e escrever são como dois comboios com destinos opostos, é preciso escolher em qual deles estar. Feita a escolha, é necessário seguir em frente, e caso queira-se trocar, o avanço numa direção significará o afastamento da outra. Por mais que eu tenha tentado conciliar pintura e escrita ao longo do mestrado, a realidade que prevaleceu foi a de separação entre as duas. Claro que considero a imposição dessa condição uma limitação pessoal. Entretanto, uma apresentação do artista Miguel Gervásio, para uma das disciplinas de mestrado, alertou-me para os riscos da escrita acadêmica no trabalho de um pintor. O artista disse que quanto mais escrevia o seu relatório de mestrado (um trabalho com mais de 60000 palavras e que mais parece uma tese de doutorado), menor era sua vontade de pintar. Tomei essa fala como um sinal e não me preocupei muito com a escrita enquanto não estivesse na reta final do segundo ano de mestrado. Essa desconfiança com a palavra até mesmo me levou (penso eu) a ter um sonho estranho. Nele, eu frequento uma escola de pintura onde tanto os professores quanto os alunos são mudos, e as aulas são feitas por meio de demonstrações. De qualquer forma, busco nesse capítulo contextualizar e descrever meu processo artístico.

Vimos no primeiro capítulo que os conteúdos das duas primeiras fases da arte (simbólica e clássica) foram determinadas por forças externas ao domínio individual do artista. A natureza misteriosa e a religião definiram, por milênios, a criação artística, que assim produziu verdadeiras estruturas semióticas para a viabilização da vida humana na terra. Porém, na fase romântica, inaugurada pela arte cristã, seu conteúdo gradualmente voltou-se para a subjetividade do artista. Com a reforma protestante, o rompimento entre arte e religião foi completo, e ao mesmo tempo que as artes plásticas se viram pela primeira vez livres para definir seu próprio caminho, sua importância na dinâmica social nunca mais foi a mesma. Há quem diga que a tutela divina da arte, ao invés de desaparecer, foi apenas substituída (quase sem ninguém perceber) por um novo deus – o capital. O elemento divino da obra de arte, nessa hipótese, passa a ser o fetiche de mercadoria (Silva, 2010, p.345). Mesmo se isso for verdade, penso que hoje surgiram muitos artistas que obstinadamente orientam seu trabalho para o antigo objeto da arte, isto é, o belo (definido no primeiro capítulo como aparência sensível da ideia). O atual momento his-

tórico, com suas novas tecnologias mediáticas, me possibilitou conhecer uma série de pintores, inseridos ou não na crítica e no mercado de arte, cujo trabalho revelou para mim uma espécie de retorno à história do belo. Para ilustrar isso, posso citar alguns nomes do meu país, o Brasil: David Almeida, Lucas Arruda, Mariannita Luzzati, Paula Siebra. Mas também posso citar nomes estrangeiros: Alejandro Sintura, David Abbott, Jonathan Hooper, John Joseph Mitchell, etc. Todos estes artistas utilizam predominantemente a paisagem como motivo na pintura, e foi ela que escolhi para guiar o início da minha prática, de 2020 até o final do segundo ano de mestrado. Não porque queria imitá-los, mas porque a paisagem mostrou-se a mais fácil para o aprendizado da pintura figurativa, no que diz respeito à composição e ao uso da cor. Além disso, trata-se de algo que revela uma vitalidade não só de uma tradição temática específica, como também da própria pintura. Fazer parte disso significa, para mim, defender a possibilidade de coisas eternas. Logo, posso dizer que adotei tanto uma abordagem de viés formalista na pintura, como também historicista.

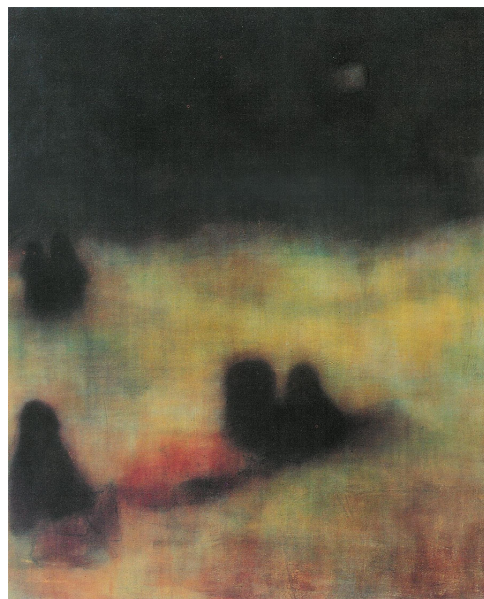
Do começo (e sinto que ainda estou no começo) até o final do mestrado, busquei explorar diferentes formas de pintar a paisagem, sem me preocupar muito com questões conceituais. Não foi exatamente por uma busca de um estilo próprio, uma marca, mas sim para ganhar uma maior intimidade com a técnica específica da pintura a óleo e suas possibilidades cromáticas. De facto, a coisa se parece com uma floresta. Você descobre os caminhos, eles podem te levar a um sítio interessante, ou não. Muitas vezes você se perde, ou tenta lembrar de um caminho que já fez e não consegue. Sabe que existem vários outros possíveis, e isto é o mais importante. Pode confiar na intuição, mas também é bom ter consciência sobre as decisões que toma. Um dos maiores prazeres desta floresta misteriosa é poder encontrar outros pintores, o que é sempre muito difícil, pois estou a falar dos bons. A minha ingênua referência, quando comecei, era o Corot, que assim como eu começou a pintar aos 27, e já logo nas primeiras telas revelou-se um grande mestre. Obviamente não foi o que aconteceu comigo. Até hoje pergunto-me se não estou ainda no mesmo nível de quando comecei. De qualquer modo, continua a ser importante para mim possuir esses referenciais inalcançáveis, como uma forma de consciência autocrítica motivadora – sofro do mal da última tela nunca estar boa o suficiente. De qualquer modo, minha exploração da paisagem foi auxiliada pelo próprio Hegel, que irá dizer o seguinte:

“É assim que numa paisagem a natureza colora e desenha minuciosamente cada folha, cada ramo, cada haste de erva, mas a pintura de paisagem não tem de seguir a natureza, mostrando-se tão meticulosa como ela: só deve fazer sobressair os pormenores na medida em que contribuem para exprimir o carácter do conjunto, mas mesmo então, não reproduzirá esses pormenores em toda a sua precisão natural, por outras palavras, não fará retratos. (Hegel, 1975, p.138)

Um outro fato, motivou-me a pintar paisagens: a minha identificação existencial com



Im. 9 - Lucas Arruda, *Sem Título*, 2022



Im. 10 - Mariannita Luzzati, *Los Desaparecidos*, 1992



Im. 11 - Paula Siebra, *Jangada e coqueiros*, 2022



Im. 12 - David Almeida, *Estandarte do meio*, 2019



Im. 13 - Valentijn Klotz, *Vista de Grave*, 1675



Im. 14 - Claus Cordeiro, *Portão*, 2021

a realidade temporal e espacial do mundo. De facto, há um imenso conjunto de coisas que existem e estão ao nosso redor. São indiferentes, entretanto, a nossa existência, mas constituem verdadeiros cenários que animam, de diferentes modos, a vida humana. Valorizar e ressignificar o tempo, o espaço, a natureza, a arquitetura e a luz foram objetivos que persegui através da pintura. Valentijn Klotz [Im.13], ao representar uma paisagem destruída por uma guerra, em “Vista de Grave”, mostrou-me um caminho possível. Seu desenho possui um traço tortuoso geral e um claro-escuro que destaca cada plano de parede arrasado e, por sua vez, suas linhas de contorno. O resultado dá a impressão de uma paisagem surreal onde a materialidade das formas transcende o mero caráter funcional e até simbólico da arquitetura. É um exemplo de como o tempo transforma a forma e consegue incorporar no seu próprio domínio, com a ajuda da guerra ou não, tudo o que é criado pelo homem. Mas é possível, também, a ação do tempo de forma involuntária, como em “O moinho”, de Rembrandt. Nesta pintura, que serviu de lição para muitos outros artistas, foi causada pela passagem do tempo uma coloração diferente à intencionada pelo pintor, ou seja, através do modo como o verniz escureceu, alterou a luminosidade da cena. Além disso, é importante ressaltar que houve uma feliz coincidência entre o verniz amarelecido e a composição adotada por Rembrandt, onde acontece uma abertura através das linhas para o esplendor de um céu tornado mais quente pelo verniz envelhecido (Cooke, 1977, p.126).

Na carta de motivação exigida para ingresso no mestrado, menciono que a cidade do Porto e a Faculdade de Belas-Artes aparentavam ser sítios estimulantes em termos de paisagem e espaço de criação. Logo, as primeiras telas que fiz mostram sítios reais do Porto, feitas a partir de fotografias tiradas por mim. Desde o princípio optei por formatos menores, mais íntimos, mas também como forma de questionar a tendência, bastante comum atualmente, de obrigar o artista a pintar grande, numa escala museológica. Além disso, não gostava da ideia de perder tanto tempo e dinheiro a fazer telas com motivos que, no final das contas, poderiam não ser dignos o suficiente para o tamanho da tela. Com a exceção de uma pintura grande que fiz do Coliseu de Roma, numa tela abandonada que encontrei, todas as pinturas que fiz são de formato pequeno ou médio. O professor Francisco Laranjo, ao ver o resultado da primeira série de trabalhos feitos no atelier da Boa Hora, repara que possuem em comum uma luz prateada [Im.14], coisa que eu não havia percebido e que nunca foi uma intenção. Pelo contrário, desde o começo almejei fazer pinturas que mostrassem um ambiente grave e misterioso. Entretanto, a luz prateada, como é comum notar no cinema, sempre remete ao espaço idealizado do sonho, do paraíso. Será que isso é uma ressonância da cultura cristã onde cresci, ou uma simples coincidência pelo fato de não dominar bem a técnica e, inconscientemente, sempre adicionar uma dose de branco de titânio na mistura das cores? Não tenho a resposta, mas sei que depois que o professor disse aquilo, nunca mais eu pinte uma imagem com esse tipo de luz, embora tenha tentado. Os poucos encontros com o professor Laranjo foram sempre agradáveis e produtivos, mesmo ele sendo um pintor cem por cento abstrato. Numa das aulas, ele nos explica que havia faltado a aula anterior porque foi ao médico,

e que descobriu lá que estava com um problema, mas que não era nada muito sério (percebo algo de estranho na sua fala). Pouco tempo depois, somos informados que irá reformar-se. Lembro que na nossa última aula, a tradicional visita em seu atelier, riu-se alto quando lhe disse que, por acaso, vários professores em final de carreira me tiveram em suas últimas turmas, e que por conta disso eu lhe havia trazido uma certa sorte para a tão esperada aposentadoria, almejada por todo trabalhador. No início do ano letivo seguinte, fomos comunicados da sua morte. Lembrando agora, fico impressionado com a serenidade e leveza que aparentava mesmo ele sabendo que sua situação era perigosa. Também não posso deixar de pensar na coincidência idiota que junto comigo, vieram também à Europa a morte, a guerra e a crise econômica. O contexto histórico não foi dos melhores.

No segundo ano, o mestrado em artes plásticas foi transferido do edifício da Boa Hora para a faculdade de Belas-Artes. As turmas de pintura agora habitam um atelier ainda mais precário que o anterior, no único espaço da escola que não possui acesso a uma pia para lavar os pincéis. Além da má iluminação e falta de paredes e espaço, a sala é toda composta por esquadrias de vidro que impedem qualquer possibilidade de privacidade. Foram nessas condições que a segunda série de pinturas aconteceu. Não me deixei desanimar, pois estava com o fôlego renovado pelo mês inteiro das férias sem pintar. Fiz a minha primeira pintura de observação (os jardins da faculdade, graças às esquadrias de vidro) e passei a utilizar um livro de paisagens portuguesas, chamado *A Descoberta de Portugal*, que encontrei num dos muitos alfarrabistas do Porto. Suas fotografias são bastante simples e convencionais, porém estimulantes em termos de composição. De alguma forma, penso que algumas fotografias parecem estar no meio do caminho de se tornarem pinturas.

Durante as conversas com o orientador, frequentemente era levantada a questão se era eu quem escolhia as imagens ou se eram elas que me escolhiam. Agora, no momento em que escrevo essa linha, percebo que não seria possível pintar essas imagens se não houvesse antes alguém capaz de observar as coisas com os olhos bem abertos, e que aprendeu, no estudo de história da arte, uma série de possibilidades pictóricas de representação da realidade imediata. Não nego, porém, a possibilidade de uma imagem escolher o “seu” artista, pois o elemento sublime (aquele que está na origem do símbolo e, portanto, da arte) parte sempre de determinadas qualidades objetivas da realidade exterior e têm como fim apenas a apreensão do olhar sensível. Dentre todos os animais do mundo, foi o ser humano quem a natureza infinita escolheu para dar forma à sua imagem. Não é, entretanto, o elemento sublime que mais me interessava, e sim o belo. Não por considerar o sublime pouco importante, pelo contrário, é que simplesmente não tenho os meios para fazer justa a sua expressão.

A beleza parece possuir algo em comum com a felicidade. Aqueles que já vivenciaram momentos de felicidade plena e verdadeira podem concordar comigo quando afirmo que o seu acontecimento prescinde, tanto no momento em que ocorre, quanto depois, de tra-

dução em palavras ou de discursão. É como um fenômeno que existe apenas num espaço entre os sentidos e a cognição, e só pode ser vivenciado na companhia de um certo silêncio. É pelo fato da beleza ser próxima do silêncio que desconfio de qualquer modelo de ensino de pintura baseado apenas na palavra. Neste aspeto, o atelier (bom ou mal) se mostra como um espaço de grande importância para o ensino, pois nele é possível estar em silêncio sozinho ou na companhia do silêncio dos outros.

Numa das aulas de mestrado, foi mostrada a polêmica obra *La Trahison des images*, de Magritte, que mostra um cachimbo com a legenda “Ceci n’est pas une pipe”. De modo precipitado e sem conhecer bem o artista, digo à professora que aquela era uma obra que negava a própria arte, pois seu sentido era dizer que a pintura (ou imagem) de um objeto não corresponde em nada ao objeto “real”. Meses depois, após ler um texto de Magritte sobre seu próprio trabalho, percebo que estava errada a minha colocação. Na verdade, o que ele pretende é algo muito menos pedante e até mesmo engraçado:

“Eu quero respirar vida nova na forma como olho para as coisas ordinárias ao nosso redor. Mas como deve alguém olhar? Como uma criança, a primeira vez que encontra uma realidade fora de si mesma. Eu vivo no mesmo estado de inocência que a criança que acredita que pode alcançar para além do seu berço e pegar um pássaro no céu.” (Magritte, 2016, p.122)

Foi algo parecido com esse “estado de inocência” que percebi em dois colegas de atelier que já estavam no segundo ano do mestrado no momento que entrei no curso. Eles foram importantes não só pelas valiosas discursões sobre arte, mas também pelos bons modos que ensinaram e até hoje tento assimilar. O Gonçalo e a Carlota foram os únicos a se apresentar e a puxar conversa. Imediatamente vi que sabiam do que se tratava um atelier de pintura, e que também seriam bons amigos ao longo do ano. Ambos compartilhavam a mesma sala, cuja desordem assustou-me na primeira vez que a vi. E afinal, que pinturas estranhas eram aquelas, que eu não percebia nada? Na verdade, era eu que estava atrasado em termos de história da arte e não tinha sagacidade suficiente para perceber suas intenções. Tive de conhecê-los um pouco antes disso, era um tipo de pintura que nunca havia visto no Brasil (o fato de eu ter feito a licenciatura em arquitetura também não ajudou). O conselho que eles muitas vezes me deram, e que levo em consideração até hoje, é o de “soltar mais a pintura”. É um bom conselho, vai de encontro até mesmo com o que o velho Hegel diz sobre a pintura não poder estar presa a mera imitação exata da forma, mas que deve também possuir uma certa espontaneidade no desenho:

“O melhor a fazer em tal circunstância é ficar-se no meio termo entre o esboço e a imitação fiel da natureza. Assim procedeu Ticiano nos seus magníficos retratos, os quais dão uma impressão de individualidade e vida espiritual que raramente recebemos de uma fisionomia real. O mesmo acontece com as descrições de grandes feitos e acontecimentos, dados por um historiador artista: o quadro

que deles nos oferece é mais convincente e verdadeiro do que o que nos ofereceria esses mesmos feitos e empreendimentos se deles fôssemos testemunhas oculares.” (Hegel, 1975, p.135)

A saída dos dois (e de alguns outros também) da minha rotina no segundo ano de curso, causou-me um impacto negativo na saúde mental. Percebi com isso, que o estado de espírito de um artista é fator determinante na qualidade do seu trabalho. É claro que existem dificuldades na vida de todo mundo e que, mesmo assim, é preciso continuar a trabalhar. Mas no caso do pintor, penso ser necessário o mínimo de harmonia e ausência de conflitos internos para poder criar com o pleno emprego de suas capacidades. Tomo como exemplo o caso da pintora americana Alice Neel, que em 1926 pintou aquela que considero ser sua melhor obra. Trata-se de um retrato do também pintor Carlos Enríquez [Im.15], com quem havia casado um ano antes e esperava um bebê. A pintura mostra uma figura de expressão relaxada e feliz, as pinceladas são soltas, porém precisas, e as formas são definidas por áreas de cor com valores tonais todos corretos. Contudo, sua pintura muda drasticamente após a morte prematura da primeira filha, ocorrida no ano seguinte [Im.16]. A partir daí, suas figuras passam a ser definidas por linhas de contornos demasiado expressivas, que comprimem a forma e a cor, e as proporções tornam-se menos precisas. Neel teve uma vida pobre e o reconhecimento da sua obra veio apenas tardiamente.

Saber sobre a vida dos artistas pode proporcionar, a qualquer pessoa, tanto conhecimento quanto inspiração. Devido a coragem e a esperança que muitas vezes guia suas vidas, os artistas podem servir como verdadeiros modelos éticos e estéticos, mesmo para alguém alheio ao campo artístico. O pintor americano Edward Hopper é uma dessas referências, pois ele foi capaz de estabelecer um caminho e uma atitude que transcendeu o seu próprio tempo. Hopper conseguiu, através da pintura, não só vencer sua tendência à depressão, que podia imobilizá-lo por longos períodos, mas renovar completamente a pintura clássica, num contexto histórico que a tinha como morta. Em cenas banais da vida quotidiana, revelou dimensões ao mesmo tempo simbólicas e realistas [Im.15]. Sua consciência sobre o sentido da arte pode ser ilustrada por uma citação de Goethe que sempre carregava em sua carteira:

“O início e o fim de toda atividade literária é a reprodução do mundo que me cerca por meio do mundo que está em mim, todas as coisas a serem alcançadas, relacionadas, recriadas, moldadas e reconstruídas em uma forma pessoal e maneira original.” (Backer, 2006, p.1)

A ligação entre esta frase e a teoria que defendo neste trabalho é não apenas uma coincidência, mas também uma prova da sua relevância, ao mostrar que Hopper, através de Goethe, também via a arte como expressão do espírito e aparência sensível da ideia. O princípio da subjetividade descrito por Hegel, está vivo e representado na obra de Ho-



Im. 15 - Alice Neel, *Carlos Enríquez*, 1926



Im. 16 - Alice Neel, *Maternidade*, 1928



Im. 15 - Edward Hopper, *Soir Bleu* (Entardecer azul), 1914

pper, que através do simples, conseguiu mostrar a liberdade. Tenho, portanto, a intuição da pintura clássica ser uma tradição ainda viva e com potenciais culturais pouco explorados. Penso que a dimensão (a)temporal da prática da pintura pode ser encarada como uma forma de resistência à sensação de aceleração, própria da modernidade. Inevitavelmente, é uma oposição feita às transformações causadas pelas diversas vanguardas que surgiram na história da arte ocidental. Na pintura, o tempo é percebido na sua longa duração, uma percepção que, de certo modo, traz à consciência a própria duração da vida humana. Aquilo que o ser humano percebe como tempo, sempre nasce de uma relação com a vida orgânica e sua capacidade de atribuir sentido aos fenômenos. Pois, na física, já é aceito que o tempo não existe, e que é apenas uma invenção humana – uma ideia. Portanto, a capacidade da pintura de refletir essa relação existencial entre tempo e existência, pode, talvez, caracterizar uma espécie de *Catarse*, no sentido Aristotélico do termo. Desse modo, a invencível passagem do tempo que produz uma “tristeza desinteressada”, como Hegel identifica na sua filosofia da história (Hegel, 2020, p.39), pode permitir à pintura colocar-se na posição de um possível remédio perante a consciência triste da mortalidade. Não apenas para valorizar o estudo da história da pintura, mas também para justificar seu ensino prático e seu valor cultural. Numa recente tese de mestrado, o artista alemão Tom Soly justifica sua escolha pela pintura a óleo da seguinte maneira:

“A razão pela qual escolhi o método da pintura a óleo em telas engradadas por mim mesmo têm a ver com o simples fato que eu quero criar algo que dure. Grafite é temporário e geralmente presente hoje e ausente amanhã. As tatuagens que formaram minha geração irão desaparecer com a morte e todas as imagens da internet são possíveis apenas no ecrã. A tradição da pintura a óleo sobre tela é talvez o único hábito obsoleto que estou a utilizar¹”. (Soly, 2021, p.71)

A importância da “duração” na pintura gradualmente tornou-se clara na minha prática. Foi por esse motivo que comecei a utilizar o linho como suporte, um tecido com maior durabilidade e resistência que o algodão. A textura orgânica do linho é preferível à textura regular das telas de algodão, que inevitavelmente remetem a um produto industrializado e, portanto, descartável. Em relação à tinta, adotei desde o início espessuras mais finas, por ser esta a maneira mais tradicional na história da pintura. Foi também uma forma de expressar certa economia de meios – a imagem prevalece mesmo onde há pouca substância. Assim, pode-se estabelecer uma tensão interessante entre a camada modesta de tinta e a durabilidade do objeto da tela enquanto objeto. Contudo, percebi que a finura da tinta, mas também sua transparência e seu matiz, relacionam-se não só entre si, mas com a textura do suporte e a própria imagem representada, o que inevitavelmen-

¹ The reason why I choose the method of oil painting on self-constructed canvas goes back to the simple fact that I want to create something that lasts. Graffiti is temporary and mostly created today and gone tomorrow. The tattoos that shape my generation will disappear with death and all the images from the internet are only available on a screen. The tradition of oil painting on a canvas is maybe the only obsolete habit I am using. (tradução livre)

te me leva à necessidade de resolvê-los antes de começar qualquer pintura, o que nem sempre funciona. Penso, portanto, que a pintura consiste na relação mútua entre forma, conteúdo e a materialidade do suporte e da tinta. Logo, não posso dizer que a pintura é somente imagem, mas sim um ‘amálgama’ de elementos materiais e espirituais que servem ao olhar. Merleau-Ponty destaca que a visão, própria à atividade da pintura, configura para o espírito um “mundo da idealidade”, através da união entre corpo, espírito e matéria (Merleau-Ponty, 2018. P.20). A pintura é algo real, não pode ser transformada em NFT². e se um discurso é aderido ao seu conteúdo, então ela se torna coisa secundária, um acessório irrelevante.

Em termos socioeconômicos, a pintura mostra-se como uma mãe pobre que pode dar amor ao filho, mas não o que comer. Da forma como as coisas andam, podemos afirmar que o artista voltou a ser um “parasita de uma classe parasitária”, para usar a expressão de Ferreira Gullar (1978, p.27). Ou seja, continua a valer a estrutura elitista anterior ao século XVIII, uma vez que a ascensão da burguesia ao poder não resultou num desenvolvimento intelectual das massas. Hoje, a percepção da prática artística é mais definida pelas forças de especulação financeira do que pelo simples valor de um bem cultural. O financiamento estatal e filantrópico, por sua vez, é muito pequeno. De modo geral, “faz-se muito pouco pela arte” (Kent Presents, 2016). O formato de telas pequenas ou médias que utilizei, portanto, têm a razão prática de tentar adaptar-se a atual dinâmica econômica e histórica da arte. Mesmo assim, há quem diga que o preço mais acessível, possibilitado pelos formatos menores, não é justo à nobreza do artista enquanto profissional, ou que é alto demais para uma coisa que serve apenas para enfeitar a parede. A verdade é que penso ser necessário a classe dos artistas, primeiro, enxergarem-se como classe, segundo, criar uma forma de popularizar o acesso de obras de arte, ou seja, não focarem apenas nas exposições em galerias, museus, salões, etc. Deve, pelo contrário, criar meios para fazer presente a arte nas próprias casas das pessoas, em suas vidas diárias. O mito do apogeu da arte na cultura helênica nunca aconteceu (Kothe, 2021, p.37). Se há uma tarefa ainda não realizada pelas artes plásticas é a de sua popularização. A música e o futebol são populares, a pintura e a escultura não. Claro, isso só será possível acontecer com um melhoramento no ensino, uma pedagogia adequada, aumento de exigência e, necessariamente, um maior consenso sobre a determinação teórica das artes plásticas. Enquanto isso não acontece, prevalecerá a mesma atitude iniciada no século XVIII, onde:

“O Romantismo nasce como uma reação à mediocridade da vida burguesa, como uma fuga ao presente e o “refúgio num passado em que todos os seus valores se realizavam sem antagonismos ente ideia e realidade, pessoa e mundo, indivíduo e sociedade”. O artista romântico inicia, assim, a batalha contra tudo o que define a objetividade burguesa e a vida prática, terminando por afirmar que “o

² Non-fungible token

fluxo dos pensamentos e sentimentos é mais real que a realidade exterior”. Em contraposição à cautela e à mesquinhez burguesas, o romântico faz profissão de fé da audácia e do desprendimento, da vagabundagem, do sonho, de tudo o que se opõe à vida cinzenta do cotidiano.” (Gullar, 1978, p.27)

O termo romantismo colocado aqui por Gullar não pode ser visto como a mesma coisa que arte romântica em Hegel, mas podemos dizer que faz parte dela uma vez que é caracterizada por um intenso princípio de subjetividade.

Epílogo

No livro VII da República, Platão descreve sua famosa Alegoria da Caverna. Nela, é possível reparar uma contradição importante. Aquele que se liberta do mundo das sombras, toma consciência que os próprios sentidos (visão, audição, olfato, etc.) constituem, também, uma caverna de aparências enganosas (Platão, 2017, p.319). A libertação, portanto, não está na simples mudança do referencial, mas numa tomada de consciência da condição existencial humana. Por sua vez, quando Hegel define a arte como “aparência sensível da ideia”, não está a justificar o domínio das aparências sobre a totalidade das coisas, mas a indicar sua condição de meio para se chegar à verdade, que é o mesmo que ideia (Hegel, 2009, p.138). A verdade na Alegoria da Caverna é representada pela liberdade. Nesse sentido, a própria história, vista por Hegel, revela um movimento de constantes aproximações da liberdade. Não é à toa que identifica na última fase desse movimento o chamado princípio da subjetividade, que é o “princípio da nossa própria vida” (p.20, Hegel, 1974).

Ocorre-me agora, ao lembrar de uma conversa com o professor Arlindo, sua explicação sobre a cor poder ser ofuscada pela luz excessiva, e que, portanto, na pintura, também é necessário haver uma consciência sobre a importância e o uso da sombra. Ou seja, é necessária à pintura, possuir também algum nível de escuridão para podermos percebê-la. Em última instância, a pintura só é possível através do mundo das aparências.

Eu disse, no início do prólogo, que esse texto não é uma simples defesa da imagem na cultura. Isto é, não serve para justificar a necessidade das aparências, que apenas em parte tornam possível a pintura. A função desse texto foi descrever uma teoria específica e relacioná-la à possibilidade de cumprir uma tarefa cultural e educacional ainda a ser feita. Por maior que seja essa pretensão, mostrou-se ela ser a única possível para justificar essa pesquisa. De certa forma, ela também vai de encontro à ideia de liberdade descrita no livro VII da República, que têm como premissa principal a educação (Platão, 2017, p.315). Na caverna de Platão, aquele que pretende libertar seus pares, arrisca-se a ser morto por eles (Platão, 2017, p.319). Além disso, uma outra contradição aparece: As pessoas que fornecem as sombras aos prisioneiros são, elas mesmas, livres. Afinal, de onde conseguiram a madeira e as imagens de animais das estatuetas que transportam (Ibid, p.315)? Há um interesse por parte de quem é privilegiado em controlar o jogo das sombras.

Arquivo



Sem título, 40x45cm , óleo sobre tela, 2023



Laranjas de Cabeceiras, 30x40cm , óleo sobre tela, 2023



Sem título, 30x40cm , óleo sobre tela, 2023



Sem título, 27x33cm , óleo sobre tela, 2023



Sem título, 30x40cm , óleo sobre tela, 2023



Jarro metálico, 20x30cm , óleo sobre tela, 2023



Sem título, 25x33cm , óleo sobre tela, 2023



Sem título, 30x40cm , óleo sobre tela, 2023



Sem título, 20x30cm , óleo sobre tela, 2023



Árvores e sombras, 27x35cm , óleo sobre tela, 2023



Pirâmides de Meroé, 40x50cm , óleo sobre tela, 2023



Torre de Menagem, 24x27cm , óleo sobre tela, 2023



Passagem, 22x27cm , óleo sobre tela, 2023



Complexo de Gizé, 27x32cm , óleo sobre tela, 2022



Luar azul, 40x40cm , óleo sobre tela, 2022



Oasis ao vinho, 40x40cm , óleo sobre tela, 2022



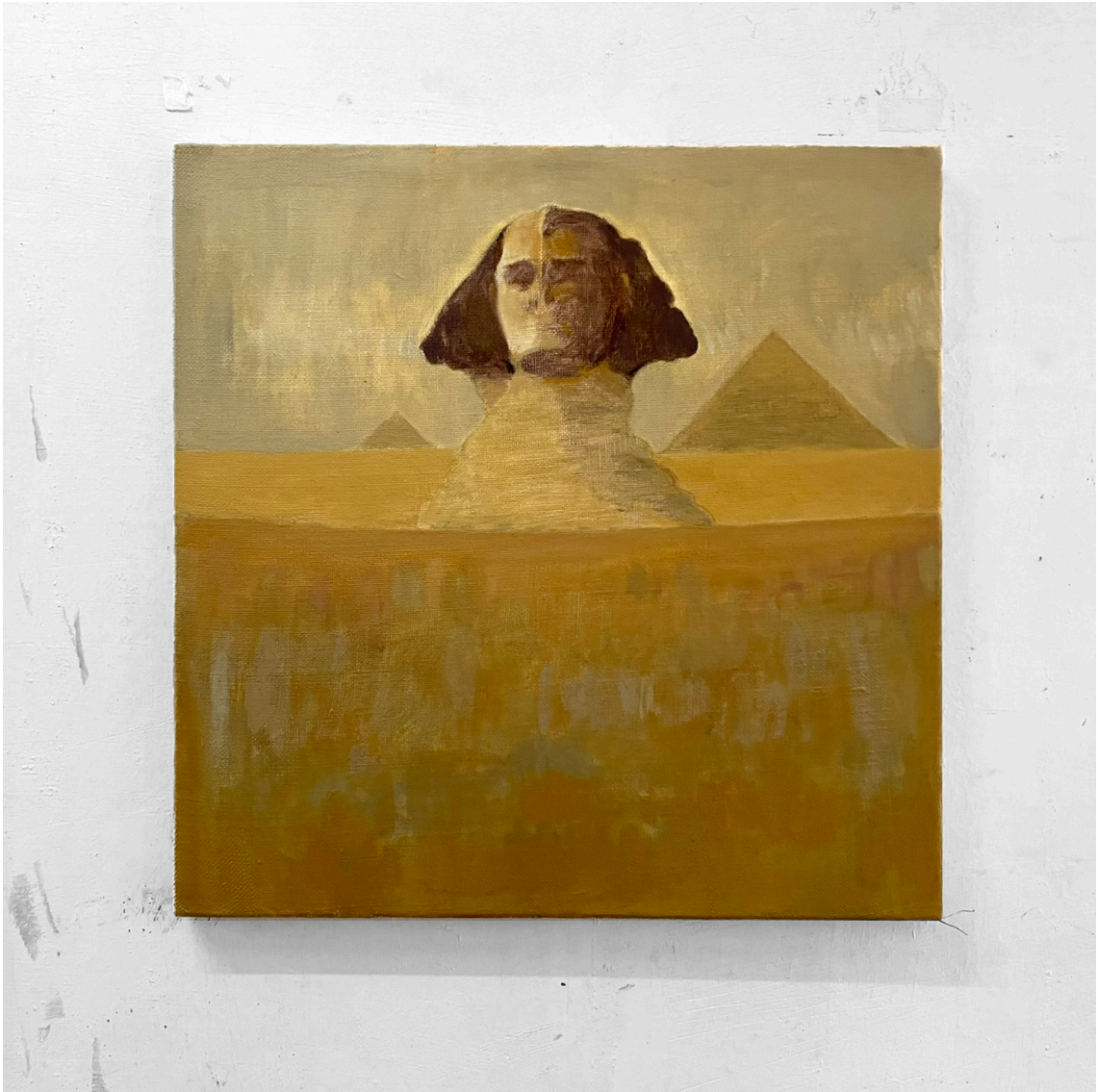
Sem título, 20x20cm , óleo sobre tela, 2023



Pirâmide Djozer, 40x50cm , óleo sobre madeira, 2022



Pirâmide de Meidoum, 27x33cm , óleo sobre tela, 2022



Necrópoles de Gizé, 40x40cm , óleo sobre tela, 2022



Lua, 40x40cm , óleo sobre tela, 2022



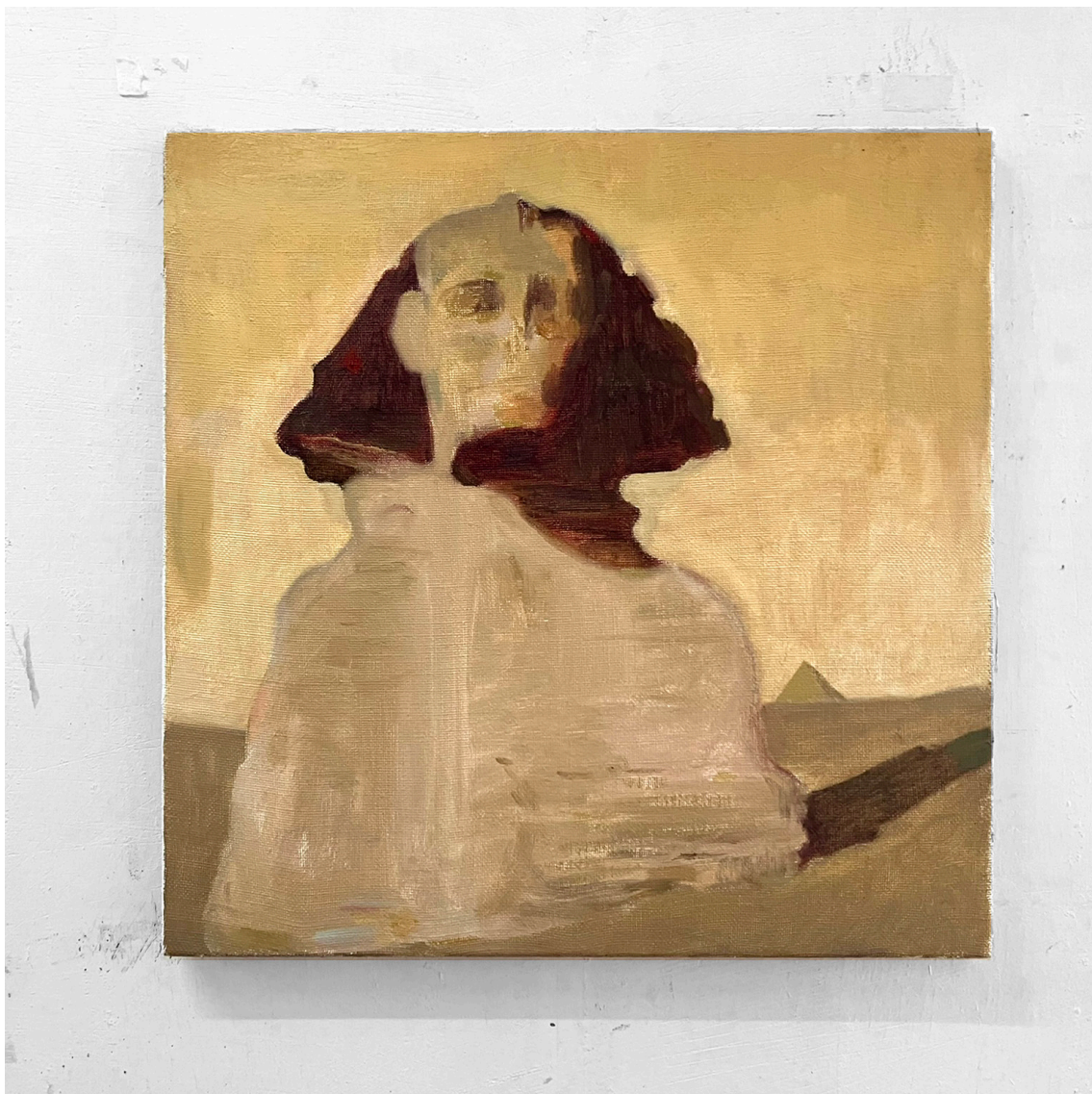
Noite tropical, 40x40cm , óleo sobre tela, 2022



Luar vermelho, 40x40cm , óleo sobre tela, 2022



Praça portuguesa, 40x45cm , óleo sobre tela, 2022



Esfinge, 40x40cm , óleo sobre tela, 2022



Casa em Portugal, 27x33cm , óleo sobre tela, 2022



FBAUP, 40x40cm , óleo sobre tela, 2022



Casa em Santana, 30x40cm , óleo sobre tela, 2022



Sem título, 40x50cm , óleo sobre tela, 2022



Caminho em Guimarães, 40x50cm , óleo sobre tela, 2022



Rua em Portugal, 30x35cm , óleo sobre tela, 2022



Estudo, óleo sobre tela, 2022



Diversos estudos, óleo sobre papel, 2022



Tenda, 50x65cm , óleo sobre tela, 2023



Esfinge (noturna), 40x45cm , óleo sobre tela, 2023



Sem título, 40x40cm , óleo sobre madeira, 2023



Sem título, 30x40cm , óleo sobre tela, 2023



Paisagem onírica, 30x40cm , óleo sobre madeira, 2022



Sem título, 30x40cm , óleo sobre tela, 2022



Blá, 40x50cm , óleo sobre tela, 2022



Sem título, 50x60cm , óleo sobre tela, 2023



Rua da Travagem, 27x33cm , óleo sobre tela, 2022



Homenagem a Pacetti, 27x33cm , óleo sobre tela, 2022



I. de São Pantaleão, 40x50cm , óleo sobre tela, 2022



Sem título, 40x40cm , óleo sobre tela, 2022



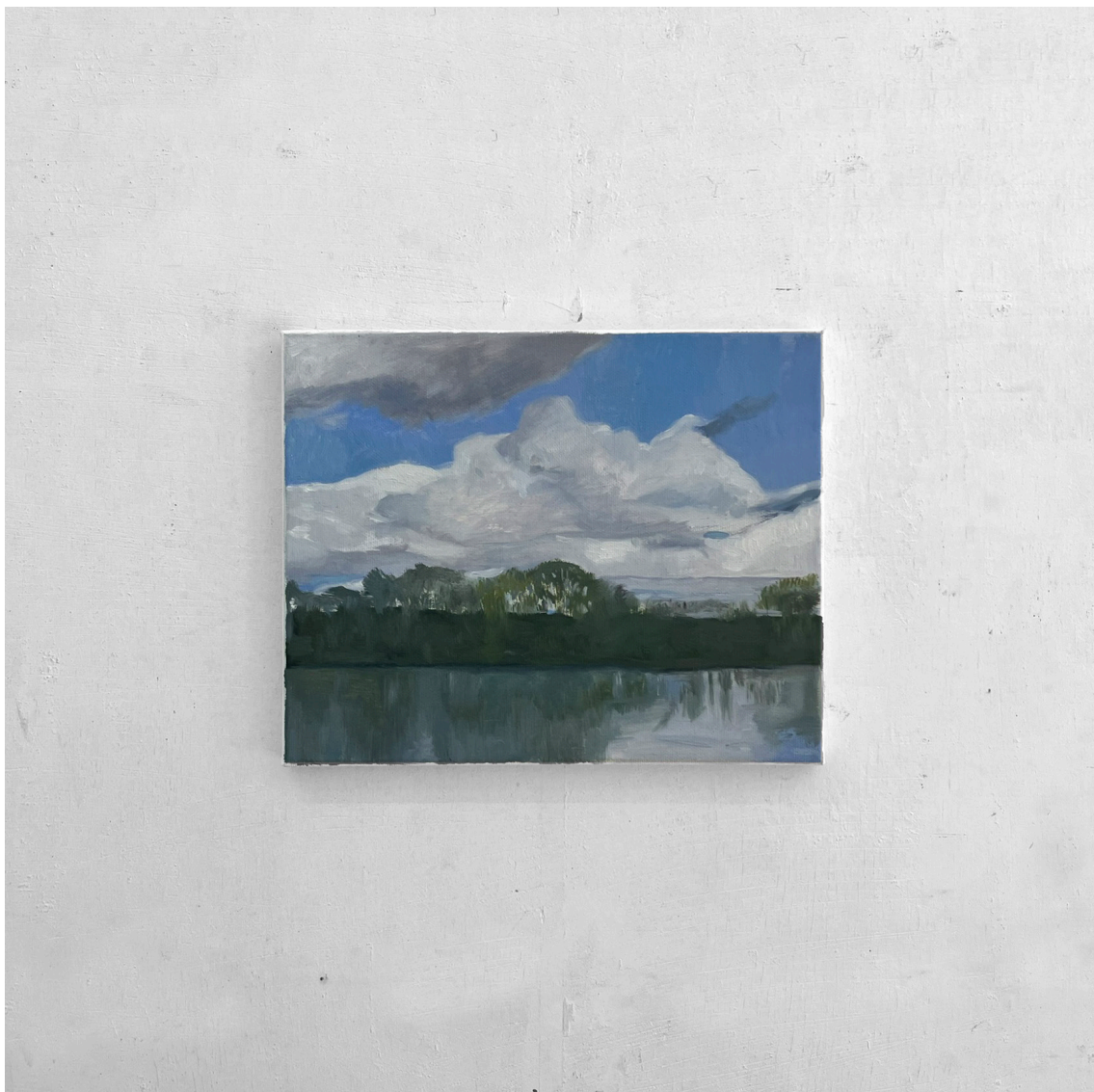
MArgem de um rio, 30x40cm , óleo sobre tela, 2022



Aqueduto, 35x35cm , óleo sobre tela, 2022



Sem título, 30x40cm , óleo sobre tela, 2022



Sem título, 27x35cm , óleo sobre tela, 2023



Vista de Torres Novas, 30x40cm , óleo sobre tela, 2022



Carlota, 30x40cm , óleo sobre tela, 2022



Pirâmide, 30x40cm , óleo sobre tela, 202a



Portão, 27x35cm , óleo sobre tela, 2022



Verde e azul, 20x30cm, óleo sobre tela, 2022



Sem título, 25x33cm, óleo sobre tela, 2022



Boa Hora I, 30x40cm , óleo sobre tela, 2021



Boa Hora II, 30x30cm , óleo sobre tela, 2021



Lago do Palácio de Cristal, 24x33cm , óleo sobre madeira, 2021



Palácio de Cristal, 24x33cm , óleo sobre tela, 2021



Sem título, 27x35cm , óleo sobre madeira, 2021



Fonte do palácio de Cristal, 30x40cm , óleo sobre tela, 2021



Jardim P. Vallada, 24x33cm , óleo sobre madeira, 2021



Jardim em S. Roque, 24x33cm , óleo sobre tela, 2021



Mickey, 50x70cm , óleo sobre madeira, 2022

Referências Bibliográficas

- Backer, M. (2006). Resource Library. URL = < <https://tfaoi.org/aa/6aa/6aa261.htm> >
- Belting, H. (2011). A verdadeira imagem. Dafne Editora
- Bungay, S. (1984). Beauty and Truth. Oxford University Press
- Cardoso, I. e CHAIA. (2012). Paisagem. Pagine d'Arte
- Chalumeau, J. (1997). As Teorias da Arte. Instituto Piaget
- Colquhoun, A. (2004). Modernidade e tradição clássica. Cosac & Naify.
- Cooke, H. (1977). Painting Techniques of the masters. Watson-Guption Publications
- Doorman, M. (2003). Art in progress. Amsterdam University Press
- Gombrich, E. (1979). A história da arte. Zahar Editores
- Giedion, S. (1963). Space, Time and Architecture. Harvard University Press
- Goethe, J. (2000). Goethe, máximas e reflexões v.5. Relógio d'água
- Gullar, F. (1978). Vanguarda e subdesenvolvimento. Civilização brasileira.
- Hegel, G. (1974). Estética: pintura e música vol.VI. Guimarães Editores
- Hegel, G. (2009). O Belo na arte. Martins fontes
- Hegel, G. (2020). A razão na história. Grupo Almedina
- Holmes, R. (2015). A Era do Deslumbramento. Gradiva
- Houlgate, S. (2000). Hegel and the art of painting. State University of New York Press
- Kant, I. (2001). Crítica da Razão Pura. Fundação Calouste Gulbenkian
- Kant, I. (1998). Crítica da faculdade do juízo. Imprensa nacional – casa da moeda
- Khote, F. (2021). Fim da arte?. Revista Mosaicum 34

- Maia, T. (2015). *Incandescência*. Atelier-Museu Júlio Pomar
- Meinecke, F. (1943). *El historicismo y sus genesis*. Fondo de cultura económica,
- Merleau-Ponty. (2018) *O olho e o espírito*. Nova Veja.
- Pevsner, N. (1982) *Panorama da arquitetura ocidental*. Martins fontes.
- Platão. (2017) *A República*. Fundação Calouste Gulbenkian
- Rutter, B. (2010). *Hegel on the modern arts*. Cambridge University Press
- Rodriguez, L. (1999). Gregorio Fernández, a sua vida e máis a sua obra. *Boletín Do Museo Provincial De Lugo*
- Silva, F. (2010). O conceito de fetichismo da mercadoria cultural de T. W. Adorno e M.Horkheimer: uma ampliação do fetichismo marxiano. *Revista Kínesis - Universidade Estadual Paulista*
- Sloterdijk, P. (2017). *The Aesthetic Imperative*. Polity Press
- Solty, T. (2021). *The spectacle of painting*. Universidade de Lisboa
- Redding, Paul, "Georg Wilhelm Friedrich Hegel", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/hegel/>>.
- Houlgate, Stephen, "Hegel's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/hegel-aesthetics/>>.

Índices de imagens

1 - Três Graças, século II D.C. fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/256403>

2 - Eros dormindo, século III ou II- A.C. fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254502>

3 - Gregorio Fernández, Cristo morto, século 1625-1630. fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/736080>

4 - Pedro de Mena, Mater Dolorosa, 1674–1685. fonte: <https://painting-mythology.blogspot.com/2017/03/15-sculptures-of-mater-dolorosa-by.html>

5 - Rafael, Madona Sistina, 1512. fonte: <https://painting-mythology.blogspot.com/2017/03/15-sculptures-of-mater-dolorosa-by.html>

6 - Camille Baptista, 1826. fonte: <https://pt.wahooart.com/@/8XX5Y3-Jean-Baptiste-Camille-Corot-Cascata-de-Terni>

7 - Henri Le Sidaner. *Luar em Gerberoy*. 1904. fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artists/henri-le-sidaner-1495>

8 - Joerg Immendorf, *Hoer auf zu Malen (pare de pintar)*, 1966 fonte: <https://www.groene.nl/artikel/betrekkingen>

9 - Lucas Arruda, sem título, 2022 fonte: <https://dasartes.com.br/colunas/noticias-da-franca/com-lucas-arruda-a-suspensao-do-tempo-triunfa/>

10 - Mariannita Luzzati, *Los Desaparecidos*, 1992 fonte: <http://www.mariannitaluzzati.com/>

11 - Paula Siebra, *Jangada e coqueiros*, 2022 fonte: <https://paulasiebra.com/pinturas-selecionadas>

12 - David Almeida, *Estandarte do meio*, 2019 fonte: <https://www.premiopipa.com/artistas/david-almeida/>

13 - Valentijn Klotz, *Vista de Grave*, 1675 fonte: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-T-00-172>

14 - Claus Cordeiro, *Portão*, 2021 - Acervo pessoal

15 - Alice Neel, *Carlos Enríquez*, 1926 fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/828089>

16- Alice Neel, *Maternidade*, 1928 fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/827482>

17 - Edward Hopper, *Soir Bleu* (Entardecer azul), 1914 fonte: <https://whitney.org/media/945>

