

JOSÉ ANTÓNIO FERREIRA DE ALMEIDA

TEORIAS DA PINTURA

LISBOA

1 9 6 7

TEORIAS DE PINTURA - Teoria. em pintura, tanto se pode entender como uma abstracção de ideias e intenções a partir das obras de arte, como o conjunto de princípios que dirigem a execução artística. Platão, o primeiro que meditou profundamente acerca dos problemas teórico-estéticos, considera a imaginação uma faculdade que transcende o pensamento racional e está ligada à intuição e ao sonho, e que, tendo origem nos sentidos, pode ser insiparada por Deus e é capaz de produzir as diferentes formas da arte: subjectiva ou imaginativa, realista ou de imitação, e simbólica, esta a superior porque nela coincidem o divino e o humano (Venturi). A imitação deve ser objectiva: a modificação das proporções criará apenas fantasmagorias. O pintor, como o poeta, produz imagens ilusórias, aparências de apa-

rências. No neoplatonismo a obra de arte chega até a ser considerada uma queda na matéria inferior (Schlosser-Magnino). O conteúdo é preferível ao sensível: teoria idealística donde surgiu o critério da *arte bela*, tão desenvolvido a partir do século XVII.

Aristóteles, lógico da Estética, exprimiu a concepção célebre de *mimésis*, imitação. A arte é um «produzir», diferente, portanto, do «conhecer»: *homo additus rebus* (Bacon). A imitação é activa: exige a adaptação interna do artista ao objecto, uma «convivência cooperante»; era já o prenúncio da arte como expressão. Na pintura os meios expressivos são a forma e a cor: aquela depende da simetria e da justa medida. A sua distinção das formas de arte e das categorias estéticas serviu de base a muitas especulações importantes teórico-artísticas.

Longino, Vitruvius, Quintiliano, Plínio, embora não escrevessem obras especiais acerca da pintura, deixaram páginas que influíram, ao lado das doutrinas da Stoa, do platonismo (impregnado de elementos orientais), de Aristóteles, e dos Padres da Igreja, nas concepções medievais. Nestas, a arte é ofício, o artista o instrumento servil e anónimo de uma teoria técnica. E só as pinturas, em regra, nos deixaram o testemunho plástico de princípios teóricos, raramente formulados, apesar da relativa abundância das especulações estéticas, dos repertórios iconográficos e dos manuais de receitas de oficina. As variadas escolas, bizantinas, românicas, góticas, exprimiam complexos sistemas cuja diversidade revela uma unidade fundamental que os

opõe, em bloco, à Antiguidade e ao Renascimento, e que lhes foi dada pela impregnação teológica da cultura: a pintura é representação simbólica, de natureza imaginativa.

Entretanto definia-se a teoria do ornamento, isto é, do estilo considerado em si próprio e independente de qualquer simbolismo, puro artifício desligado da natureza. A estética metafísica, de Plotino a S. Tomás, vive à parte, apesar de estar impregnada de teologia como a pintura; chega-se a uma separação nítida dos valores metafísicos e dos valores práticos da arte. A obra representativa da concepção «tecno-pragmática» (Barash) é a «*Schedula Diversarum Artium*» de Teófilo, o livro de arte mais importante da primeira Idade Média (S.-M.), espécie de enciclopédia técnica.

O tratado de Cennino Cennini («*Il libro dell'Arte*», cerca 1390) exprime o grande desenvolvimento pictural da Toscana, no «Trecento». Giotto anuncia um rigor de concentração espiritual, em que a exaltação da cor e da luz cede à representação de corpos limitados e sólidos, incentivo da reflexão. Pintura que Cennini definiu de modo célebre: «a arte que se chama pintura requer fantasia e destreza de mão, para encontrar coisas não vistas, buscando-as sob aspectos naturais, e fixá-las de maneira que se faça ver como real o que não existe». É a apologia do imaginário, síntese do ideal e da realidade. A forma interior é determinada pela teoria e o pintor está perto do poeta.

No «Quattrocento» define-se uma nova forma de civilização e com esta surge uma revolução pictural pelo

guidores, a obra mais importante foi a de Borghini («Il Riposo»), essencial para o estudo dos últimos maneiristas florentinos.

A Contra-Reforma teve importância decisiva na evolução da teoria e da prática pictural, na medida em que se opôs ao individualismo racional do humanismo renascentista: o classicismo sobreviveu num simbolismo desracionalizado. A pintura religiosa e o tratamento do nu sofreram a censura da autoridade eclesiástica, procurando o retorno a uma austeridade severa e a uma pureza doutrinal medievais. Entretanto, certas ordens, como a dos Jesuítas e a do Oratório, procuraram adaptar a fé católica aos novos tempos: a sua influência foi inegável no movimento barroco, em que a pintura emocional e extática corresponde ao triunfo do irracional.

As teorias maneiristas estão representadas pelas obras, extraordinariamente divulgadas na Europa, de Zuccaro e de Lomazzo. Zuccaro é um escolástico para quem a ideia criadora é um *disegno interno*, reflexo do divino na mente humana. Lomazzo, marcado pelo neoplatonismo cristão, anti-racionalista e místico, exerceu uma influência profunda, não só na Itália, mas também na França do século XVII, tal como Armenini. O eclectismo e academismo do final do século XVI e século XVII andam associados a estes teorizadores.

A teoria do classicismo italiano do século XVII foi expressa magistralmente na introdução às «Vite» de Bellori. A erudição tolhe o passo à invenção. A originalidade teórica é pouca também no que se refere ao Barroco. Alguns autores seriam dignos de registo neste

desenvolvimento da perspectiva linear. A construção parcial é substituída por um sistema de projecção unitária; busca-se a representação sensível do espaço euclidiano. Era o fim duma pintura em superfície e sem sombras, em que a imagem era um símbolo intelectual cujos pormenores figuravam num só plano, excluindo a profundidade, índice material. A geometria euclidiana já era conhecida, mas só nesta época, por influência de Brunelleschi, de Alberti, de Donatello, se chegou a uma interpretação plástica das fórmulas. No terceiro dos seus «Comentários», Lorenzo Ghiberti procura determinar as bases teóricas das artes plásticas, afirmando a importância fundamental da óptica. Uma teoria das proporções, o método de construir a figura humana sobre um reticulado, são outros aspectos originais dos seus trabalhos especulativos. Os dois livros de Leon Battista Alberti «De pictura» e «De statua» são importantes documentos artísticos do primeiro Renascimento. «De pictura» (1436) é «a mais antiga expressão teórica do Quattrocento» (S.-M.); aí o autor quis dar a regra e o sistema das artes plásticas. Logo na introdução distingue a forma tangível, forma presente, palpável, estereométrica, e a forma aparente, óptica, de propriedades mutáveis, dependentes das variações de lugar e de luz. Ao definir a representação pictural e proceder à construção da perspectiva, Alberti dá início à série de inúmeros trabalhos sobre a perspectiva artística que foram publicados na Europa até final do século XVIII. Na sistemática da pintura também se encontra na origem dos sistemas de teoria da arte que culminaram no

período. Limitada é porém a sua contribuição para a teoria da pintura.

Interpretação da natureza e maneirismo, eis as duas correntes teóricas do século XVII. A um sentir apaixonado opõe-se um conhecer metódico. Ao grupo dos teóricos da sensibilidade pictural pertencem Marco Boschini e Roger de Piles. «O pintor forma sem forma» (plástica); a forma pictural é uma «deformação» que busca traduzir a aparência visual das coisas. É o mundo do pictural, por oposição ao plástico. De Piles representa o grupo dos *rubinistes* (de Rubens), partidários dos «modernos», da cor e da «verdade». Dos teóricos da Ideia, foram mais notáveis Gian Pietro Bellori e Nicolas Poussin, apologistas da «verdade essencial», contra o naturalismo; dos «antigos» contra os «modernos» (buscando as proporções ideais na estatuária grega e romana); a imitação deve sujeitar-se a uma doutrina: «é preciso que o desenho das coisas seja tal como as exprimem os pensamentos dessas mesmas coisas». Uma série de teóricos da mesma orientação formularia a doutrina «académica» (a teoria oficial da *Académie Royale de Peinture et Sculpture*, fundada em 1648). Le Brun e André Félibien, o homem que fez da hierarquia dos géneros um dogma, foram os campeões da pintura «nobre», da «expressão» afectada, e da intenção literária.

O século XVIII, que assistiu ao nascimento da Estética, como filosofia especulativa, também nas teorias de pintura revelou a influência do Iluminismo e do Neoclassicismo. Watteau é o anti-Poussin, exprimindo uma nova corrente do gosto, como Chardin e Frago-

nard. Mas o descobrimento das ruínas de Pompeia e de Herculanium, o espírito «filosófico», criaram uma reacção contra a corrente pictural do Rococó. David virá a encarnar a pintura intelectual, fiel ao cânone grego, sujeita a convenções férreas, codificadas definitivamente. Tinham-se multiplicado os escritos acerca da pintura; não esqueçamos que La Font de Saint-Yenne iniciara o que chamamos hoje a crítica de arte em 1747 e que Diderot e Grimm tinham agitado fortemente o meio artístico. Mengs é o teórico do Neoclassicismo, isolando o artista do mundo contemporâneo e procurando os esquemas da perfeição numa arte grega imaginária, porque impregnada dos conceitos intelectuais e morais da filosofia corrente. Quatremère de Quincy e Delécluze deixaram críticas que exprimiram a concepção neoclássica em França.

O século XIX, desde Delacroix até Cézanne, deu-nos um notável grupo de pintores donde partiram as mais profundas revoluções da teoria da pintura. As páginas de Delacroix revelam o teorizador do romantismo pictural, apologista da imaginação e da inspiração individual ou da «liberdade pitoresca», contra as abstrações e o virtuosismo, fazendo da cor o antídoto da frieza, da exactidão compassada e da monotonia neoclássica. Ingres, o chefe da escola rival, apologista do contorno contra o modelado e a cor e para quem «nada de essencial se pode encontrar na arte, depois de Fídias e de Rafael...», entende que o desenho é tudo, o desenho que «escolha» na natureza, conforme o gosto e a maneira de sentir dos antigos.

A obra crítica de Baudelaire e de Fromentin é indispensável para a compreensão das teorias picturais do século XIX. Baudelaire transcende a polémica Ingres-Delacroix e afirma a proeminência do individualismo futuro em que a expressão sincera de um temperamento apenas sofreria as limitações do plano técnico. Fromentin afirma também a subjectividade da visão do pintor.

Corot, Courbet, Th. Rousseau, Daumier, Millet deixaram obras que representam implicitamente concepções originais. Das suas pinturas extrai-se uma teorização *a posteriori*. Do paisagismo e realismo se chegaria ao movimento impressionista, antiteórico, mas que iniciara a destruição do espaço plástico do Renascimento italiano com a nova concepção da luz, do desenho (como «elemento de repartição») e da cor, em oposição às concepções académico-realistas. Contra a «dissolução» das formas, Cézanne reagiria. Prima a construção do quadro, cujos elementos, simbólicos dos elementos do universo visível, se obtêm por uma transposição estilística. A organização rítmica prevalece sobre representação do espaço e da luz.

E depois vieram outras concepções. O Neo-impressionismo. Seurat, Signac. Van Gogh, Gauguin, Sérusier e o sintetismo de Pont-Aven. Munch. Toulouse-Lautrec, precedendo os Nabis e o Fauvismo, o primeiro dos *ismos* célebres do século XX, com Derain e Marquet, Matisse e Vlaminck. O cubismo analítico e o cubismo sintético, o orfismo, a pintura abstracta. Delaunay, Braque, Villon, Gris, Picasso, Metzinger. O expressio-

4 nismo latino e germânico e os seus grupos («Die Brücke», «Der Blaue Reiter», «Die Neue Sachlichkeit») e alguns grandes teorizadores, como Klee e Kandinsky: o futurismo, a «pintura metafísica»; o dadaísmo, o surrealismo, os pintores do fantástico. É a «escola de Paris», e os Independentes. Chirico, Arp, Duchamp, Ernst, Magrite, Miró. (Nomes e doutrinas analisados noutros artigos desta obra, para os quais remetemos o leitor). Sem falar dos críticos e dos comerciantes que criam opinião...

Há inflação especulativa. Formigam os manifestos e as análises teorizantes em jornais, revistas, livros de doutrina. O que nos dizem? As teorias da pintura contemporânea confundem-se com as próprias criações picturais. Quantos se debruçaram sobre o problema, de L. Venturi a A. Lhote ou Kahnweiler, entre centos de outros, fizeram afinal a exegese das pinturas; alguns pintores entregam-se à teorização oral ou escrita (Maurice Denis, etc.), mas falam sobretudo através das linhas e das cores. Lhote, a propósito das leis da composição do quadro, divide os pintores em dois grupos, conforme a sua natureza pessoal: «os sensíveis, cujo tipo moderno é Cézanne, esperarão das suas impressões as directrizes essenciais: qualidade de harmonia colorida, carácter da composição (clássica ou barroca), disposição dos traçados reguladores; os «intelectuais», representados muito bem por Georges Seurat, partem duma ideia preconcebida, que encarnam e vivificam à força de invenção e amor. As suas obras são habitualmente de tendência clássica: amadores de ritmos sim

ples, de disciplinas visíveis, de medidas evidentes...»
Generalizando, encontraremos em todos os movimentos contemporâneos a tendência para um ou outro desses casos limites. A teoria exprimirá a reacção criadora do indivíduo perante a influência aceite e assimilada. A «ordem das cores e das formas», até na pintura abstracta, está em relação com a maneira de sentir. E nunca o pintor foi tão livre de seguir o seu caminho como hoje, e nunca foram tantos os problemas plásticos e as soluções, teóricas ou práticas, apresentadas, na actual pluralidade de estilos.

(vj. *Revistas*).

F. A.