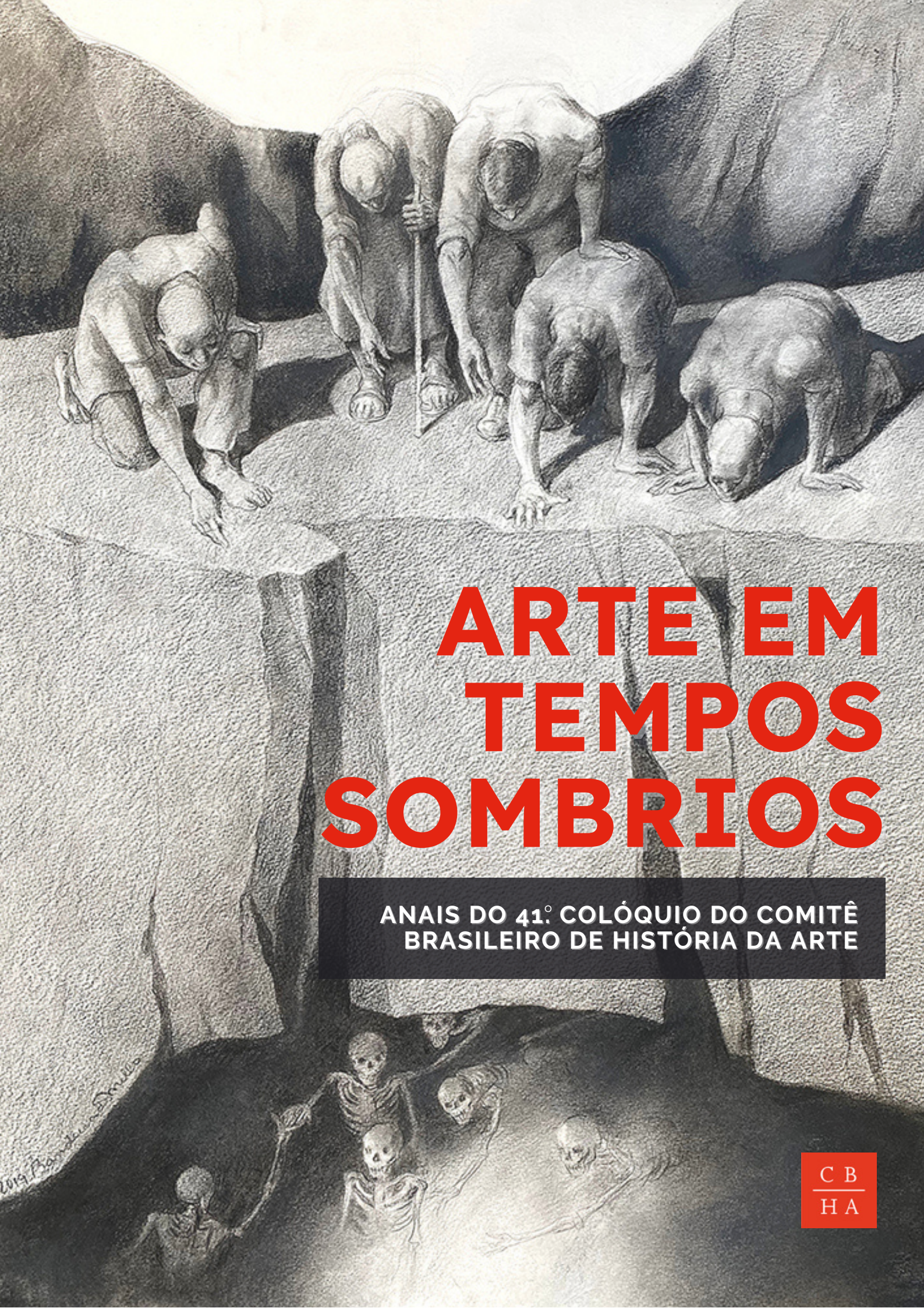

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CBHA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização

CBHA

Organização

UFRJ Universidade Federal do Rio de Janeiro · UFU Universidade Federal de Uberlândia · UFPEL · UFRRJ Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro · CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972
Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)
Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)
Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)
Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)
Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)
Almerinda da Silva Lopes (UFES)
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)
Luiz Alberto Freire
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)
Marize Malta (UFRJ)

41° Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios
Comissão Organizadora
Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)
Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)
Marize Malta (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPel/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico
Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)
Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)
Blanca Brites (UFRGS/CBHA)
Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)
Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)
Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)
Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)
Neiva Bohns (UFPel/CBHA)
Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)
Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)
Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)
Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa
Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação
Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41° Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios – Evento online **-** 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado
ISSN: 2236-0719 - https://doi.org/10.54575/cbha.41

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.
CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

O limite da pintura ou onde estão os tempos sombrios

Alexandre Ragazzi, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0002-4259-5597
alexandre.ragazzi@uerj.br

Resumo

Nesta comunicação pretende-se explorar o fato de que os "tempos sombrios", frequentemente condicionados pelo contexto em que os indivíduos estão inseridos, não raro carregam como componente principal conflitos inerentes ao próprio artista, o que por vezes o faz chegar, como diz Diderot, ao "limite extremo da arte". Para isso, articulando o pensamento de autores como Hubert Damisch, Georges Didi-Huberman e Honoré de Balzac, e tendo como exemplo situações ocorridas com pintores como Cézanne, Tiziano e Pontormo, serão cotejadas duas possibilidades: a dúvida instaurada na Primeira Época Moderna a partir do ceticismo, de Montaigne e Descartes, e a dúvida obsessivo-compulsiva tal qual identificada na segunda metade do século XIX.

Palavras-chave: Pintura e Representação. Teoria da Arte. Modelos Artísticos.

Abstract

In this paper I intend to explore the fact that the "dark times", often conditioned by the context in which individuals are inserted, sometimes carry as their main part conflicts inherent to the artist himself, a fact that occasionally can lead the artist, as Diderot says, to the "very limits of art". For this, articulating the thinking of authors such as Hubert Damisch, Georges Didi-Huberman, and Honoré de Balzac, and considering facts from the biographies of painters such as Cézanne, Tiziano, and Pontormo, two possibilities will be collated: the doubt established by skepticism, Montaigne and Descartes in the Early Modern Period, and the obsessive-compulsive doubt as identified in the second half of the 19th century.

Keywords: Painting and Representation. Theory of Art. Artistic Models.

As ideias norteadoras para a composição desta comunicação provêm de dois autores: Hubert Damisch[1] e Georges Didi-Huberman[2]. Em um diálogo dado a público entre 1984 e 1985, os dois tomaram como ponto de partida o célebre conto de Honoré de Balzac intitulado "A obra-prima ignorada"[3]. Damisch procurava, ao recorrer a Balzac, entrelaçar textos escritos entre 1958 e 1983, os quais compunham uma trama dedicada à compreensão da produção de artistas como Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Jackson Pollock, Willem De Kooning, Mark Rothko e Barnett Newman. Didi-Huberman, por sua vez, aprofundava as reflexões levantadas por Damisch, considerando as dúvidas que se impõem aos artistas quando se aproximam dos limites da representação pictórica.

No conto, Balzac imaginou três pintores que se encontram no final de 1612. O jovem e então desconhecido Nicolas Poussin queria apresentar-se a Frans Pourbus, o artista que tanto admirava, mas acaba deparando-se com Frenhofer, um pintor ainda mais extraordinário que, no entanto, ele ignorava. Trata-se, portanto, da reunião de dois pintores reais e um pintor fictício. Poussin era um artista em formação, mas logo se tornaria o grande nome da pintura francesa. Pourbus era um pintor consagrado, que havia estado a serviço da corte de Mântua (onde conheceu Rubens) e, em Paris, do rei Henrique IV e da rainha Maria de Medici. Quanto a Frenhofer, é concebido pela imaginação de Balzac como um grande mestre, alguém cuja obra podia ser confundida com a de Giorgione.

Vale aqui notar que essas figuras personificam, no texto balzaquiano, as três idades do homem: o jovem inexperiente, ambicioso e ávido por conhecimento; o pintor maduro que gozava de grande reputação em importantes cortes da Europa; e o velho mestre que tudo conhecia sobre a arte da pintura. Além disso, como veremos a seguir, cada um é acompanhado por seu par feminino.

Pourbus está finalizando a sua "Santa Maria Egipcíaca", obra destinada a Maria de Medici. Ao vê-la em seu ateliê, Frenhofer, apesar de gostar da composição, diz que ela "não tem vida", que "o sangue não corre sob sua pele de marfim". Segundo Frenhofer, a pintura de Pourbus estava entre a vida e a morte; ocupava um lugar intermediário entre uma mulher, uma estátua e um cadáver. Pouquíssimo faltava para estar concluída, mas esse pouco era tudo. Dessas considerações teóricas, Frenhofer passa à prática para demonstrar a Poussin o que acabara de dizer. Como que possuído por um demônio, dá poucos toques de cor na obra, mas a transforma totalmente. E então conclui: "a última pincelada é a que conta. Pourbus deu cem, eu, apenas uma".

O par feminino de Frenhofer era um retrato de uma certa Catherine Lescault, a qual o artista representara reclinada sobre um leito de veludo, como uma Vênus, e na qual trabalhava havia já dez anos. Afirma que lhe faltava o modelo perfeito para concluí-la, mas o problema, como veremos, não era exatamente esse. Quanto

[1] DAMISCH, 1984.
[2] DIDI-HUBERMAN, 2008 (originalmente publicado em 1985).
[3] BALZAC, 1851. Publicado em 1831, o texto alcançou sua versão definitiva apenas em 1837.

a Poussin, seu par feminino era real, era Gillette, a amante com quem o pintor dividia um quarto em uma modesta hospedaria parisiense.

Apresentados os personagens, é preciso dizer, como nos lembra Damisch no primeiro capítulo de "Janela amarelo cádmio"[4], que o texto de Balzac é a narrativa de uma troca. A mulher real de Poussin será trocada pela mulher figurada de Frenhofer. Frenhofer poderá estudar a amante e modelo de Poussin, Poussin e Pourbus poderão contemplar a ainda inacabada, mas já quase perfeita, Catherine Lescault.

Assim, selado o acordo, os dois pintores mais jovens, plenos de curiosidade, foram enfim admitidos no ateliê de Frenhofer. A curiosidade, no entanto, deu lugar à perplexidade tão logo o quadro lhes foi apresentado. Embora Frenhofer afirmasse que as carnes de sua retratada, palpitantes, indicavam uma mulher prestes a se levantar, os dois esforçavam-se em vão para distingui-la. Em vez de uma mulher, depararam-se com uma "muralha de pintura", cujas cores "confusamente amontoadas" impossibilitavam o reconhecimento de uma figura, à exceção da ponta de um pé que emergia daquele "caos de cores". Enquanto Frenhofer via ali uma mulher de verdade, os dois outros pintores não enxergavam mais do que um quadro feito da própria matéria constituinte da pintura.

De fato, até mesmo Frenhofer já havia manifestado suas incertezas na primeira parte do conto, quando, ao descrever a pintura, dizia que, "de perto, o trabalho parece embaçado, sem precisão, mas à distância de dois passos tudo se afirma, se detém, se destaca". De longe a figuração comparece e a mulher ganha vida; de perto a materialidade das tintas e da tela impedem que se veja mais do que uma pintura informalista *avant la lettre*. Balzac aqui faz ecoar a magnífica descrição feita por Diderot no *Salão de 1763* a respeito da obra *A raia*, de Chardin (1728, *Louvre*, Paris). Além de afirmar que a figura da raia era feita da "própria carne do peixe", o crítico lembra que quando o observador se aproxima do quadro "tudo se mistura, se achata e desaparece", mas que, quando se afasta, "tudo se refaz e se renova"[5]. Estamos praticamente na fronteira entre o visível e o invisível.

Vasari, referindo-se às obras feitas por Tiziano para o rei espanhol Filipe II[6], aponta para essa diferença entre a visão de perto e a de longe, mas não em uma mesma obra do mestre, e sim comparando as pinturas feitas durante sua juventude e maturidade com aquelas que expõem seu *estilo tardio*. Em suas palavras:

---

[4] DAMISCH, 1984.

[5] Cf. DIDEROT, 1876, p. 195.

[6] Vasari acabara de mencionar as pinturas conhecidas como Fúrias, isto é, as quatro telas pintadas por Tiziano para Maria da Hungria, irmã de Carlos V, com representações de Sísifo (1548-1549, Museo del Prado, Madri) e Tício (cf. a cópia tardia feita pelo próprio Tiziano em 1565, Museo del Prado, Madri), Tântalo e Íxion (ambas destruídas em 1734, sendo que Vasari confunde Íxion com um Prometeu). Quanto às obras feitas para Filipe II, trata-se da série de poesias mitológicas, a qual foi inspirada nas Metamorfoses, de Ovídio. Das seis pinturas finalizadas até a publicação da edição giuntina das Vidas (1568), Vasari cita quatro: Vênus e Adônis (1554, Museo del Prado, Madri), Perseu e Andrômeda (1554-1556, Wallace Collection, Londres), Diana e Acteão (1556-1559, National Gallery, Londres) e O rapto de Europa (1559-1562, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston). Cf. VASARI, 1966-1987, VI, p. 166; cf. ainda DIDI-HUBERMAN, 2008, pp. 44-46.

> Essas pinturas pertencem ao Rei Católico [Filipe II] e lhe são muito caras devido à vivacidade que Tiziano conferiu às figuras através das cores, as quais parecem quase vivas e naturais. É bem verdade que esse modo de pintar que exibiu nessas últimas obras é muito diferente daquele de quando era jovem. Suas primeiras obras foram produzidas com fineza e com uma espantosa diligência; foram feitas para serem vistas tanto de perto quanto de longe. Já suas últimas pinturas foram produzidas com rápidas pinceladas, finalizadas grosseiramente e com manchas, de maneira que de perto não podem ser compreendidas, mas de longe aparecem perfeitamente. Esse modo de pintar foi a razão pela qual muitos, querendo imitá-lo e mostrar desenvoltura, produziram pinturas desleixadas. Isso acontece porque, ainda que a muitos essas pinturas pareçam ter sido feitas sem esforço, na verdade não é assim; enganam-se, pois sabe-se que foram reelaboradas e que o artista voltou a elas com as tintas muitas vezes, tantas que, [prestando atenção], o esforço ali se vê. E esse modo de trabalho é criterioso, belo e admirável porque faz parecer vivas as pinturas, uma vez que feitas com grande arte e dissimulando todo o esforço[7].

São, portanto, pinturas de pinceladas rápidas e pouco definidas, feitas para serem vistas de longe, lembrança da concepção ótica característica dos drapeados tardo-romanos tal como nos fez ver Riegl[8], mas também prenúncio dos impressionistas do século XIX. Além disso, Vasari chama a atenção para o fato de que essas pinturas parecem "ter sido feitas sem esforço". O tema da oposição entre a aparente facilidade e o esforço dissimulado[9], personificado no século XVI pela *sprezzatura* de Rafael e pela *terribilità* de Michelangelo, remete às angústias que alguns artistas experimentavam tanto para conceber suas obras quanto para cancelar os vestígios de sua elaboração. Michelangelo, por exemplo, inseriu ao pé da cruz na *Pietà* realizada para Vittoria Colonna uma citação dantesca – "*Non vi si pensa quanto sangue costa*"[10] –, a qual, além do significado religioso do derramamento do sangue de Cristo, certamente faz também referência à dificuldade que sentia ao tentar transferir seu pensamento à matéria. Por outro lado, poucos dias antes de morrer, ele fez questão de destruir os estudos e desenhos preparatórios que mantinha consigo. O objetivo era esconder a arte, fazer parecer que os dificílimos resultados obtidos, aquelas obras que pareciam vivas, haviam sido produzidos sem esforço. No caso da pintura, o artista deveria ser o responsável por levar a representação ao limite, criando assim uma espécie de *trompe l'œil* absoluto, uma obra *quase-viva*.

---

[7] VASARI, 1966-1987, VI, p. 166.
[8] Cf. RIEGL, 1953.
[9] Cf. RAGAZZI, 2013.
[10] DANTE, Paradiso, XXIX, 91. Quanto ao desenho de Michelangelo, de 1540, está no Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

Nesse sentido, Diderot, abordando o tema da cor na pintura, considerou o desespero do artista ao se dar conta de que se iludira, de que não conseguia contrafazer a natureza como gostaria. As dificuldades são muitas. Tratando-se de um retrato, o retratado pode variar seu estado de espírito enquanto posa; sua agitação mental – os movimentos de sua alma – pode fazê-lo empalidecer ou corar, ou pode denotar tédio, indiferença, ternura, ansiedade e assim por diante. É por isso que captar "o encarnado e a vida", como diz Diderot, é para poucos. O pintor "sabe, vê e sente", e sua luta é por representar tudo isso adequadamente. Nesse embate, contudo, na ânsia por transformar a ideia em matéria, uma pincelada a mais pode arruinar uma obra-prima. E é nesse momento que Diderot pondera que o pintor "estava, sem suspeitar, no limite extremo da arte"[11].

Frenhofer, ao constatar que havia ultrapassado esse limite, desesperou-se e, mergulhado na dúvida, alternando momentos de lucidez e loucura, misturando arte e vida, deparou-se com o momento mais terrível de sua existência. Em um caso real, Émile Bernard lembra que, numa noite em que falava a Cézanne sobre Frenhofer, Cézanne, com os olhos marejados, revelou-lhe com um gesto, apontando o indicador contra o peito repetidas vezes, que se sentia Frenhofer[12]. Em ambas as situações, estamos diante de artistas atormentados, artistas que atravessam, por assim dizer, tempos sombrios. Agora surge a pergunta: quais fatores podem levar o artista a esse limite da arte, ao ponto em que, no ímpeto por atingir a perfeição, acaba destruindo o que havia produzido? Uma via possível seria pensar em questões externas ao indivíduo. Na verdade, os tempos sombrios frequentemente são condicionados pelo contexto em que o artista está inserido, pois todos somos atravessados, em maior ou menor grau, por questões políticas, econômicas, sociais, culturais, religiosas. Contudo, nesta comunicação minha intenção é refletir sobre os tempos sombrios criados a partir do próprio artista, a partir das dúvidas que ele mesmo se impõe.

Da Primeira Época Moderna em diante, a dúvida converteu-se no principal agente promotor do conhecimento, e é possível traçar sua fortuna a partir da recepção do ceticismo no século XVI. Os "Esboços pirrônicos", de Sexto Empírico, foram estudados na Itália por Savonarola e Gianfrancesco Pico della Mirandola[13]. Depois, Michel de Montaigne[14] se envolveria no debate, chegando a adotar como divisa pessoal a expressão "que sei eu?"[15], a qual fez acompanhar de uma balança. Essa divisa representava as opiniões contrárias que sempre deveriam ser invocadas antes de se tentar emitir qualquer juízo. Ao afirmar que "tudo está sujeito à incerteza e à discussão"[16], Montaigne recolocava a dúvida, esse elemento

[11] DIDEROT, 1993, pp. 45-53, sobretudo pp. 52-53 (DIDEROT, 1876, pp. 468-473, sobretudo p. 473). Cf. ainda DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 24.
[12] BERNARD, 1921, p. 44; cf. DAMISCH, 1984 (capítulo 1, II: "Frenhofer, c'est moi!").
[13] Cf. EMPÍRICO, 1993; RAGAZZI, 2020.
[14] Cf. MONTAIGNE, 2016, sobretudo II, XII, pp. 443 ss. (Apologia de Raymond Sebond), mas também I, XXVII, pp. 211 ss. (Da loucura de opinar acerca do verdadeiro e do falso unicamente de acordo com a razão) e I, XLVII, pp. 306 ss. (Da incerteza dos nossos juízos).
[15] Ibid., p. 522.
[16] Ibid., p. 544.

constituinte do ceticismo, no centro da teoria do conhecimento. Mas foi com René Descartes que a dúvida, que para a escola cética só podia levar à suspensão do juízo, foi revestida de método e levada ao limite[17]. Sua meta era um paradoxo: queria implantar a dúvida para eliminar a dúvida. Descartes assumiu que tudo no mundo é incerto e duvidoso, a não ser a própria existência do ser pensante. Daí a conclusão tirada na segunda de suas "Meditações metafísicas": "Mas o que é que sou então? Uma coisa que pensa. O que é uma coisa que pensa? Isto é uma coisa que duvida [...]"[18].

Agora saltamos para o final do século XIX, quando o médico Henri Legrand du Saulle escreveu um livro em que descreveu os sintomas, as fases, o diagnóstico e o tratamento de um distúrbio mental que ele sugestivamente nomeou de "loucura da dúvida (com delírio do tato)"[19]. Com o tempo, os estudos sobre pacientes que sofriam dessa enfermidade foram sendo incorporados ao que se passou a definir como obsessão compulsiva, e foi então que se chegou ao "transtorno obsessivo-compulsivo (TOC)" e, mais recentemente, ao "transtorno de personalidade obsessivo-compulsiva (TPOC)"[20].

Du Saulle identificou três fases evolutivas da doença, mas são apenas a primeira e a segunda que aqui interessam, pois são as que mais estão relacionadas ao problema da dúvida. A primeira fase é caracterizada por uma "indecisão interior em forma interrogativa"[21]. A pessoa começa a produzir, de forma "espontânea, involuntária e incontrolável", séries de pensamentos sobre temas teóricos, abstratos ou mesmo irrelevantes. A dúvida se instaura. Tudo é questionado, até que o indivíduo fica obcecado por alguma ideia específica. Em alguns casos, isso gera representações mentais e preocupações fixas relativas às imagens assim produzidas. Da obsessão passa-se à compulsão, e a exteriorização desse estado mental se dá através de várias tentativas de se assegurar de que o mundo material está sob controle. Por isso, por exemplo, a pessoa pode chegar a conferir diversas vezes se deu duas voltas na fechadura da porta de casa, se a porta está mesmo trancada, se a chave está no bolso, se o bolso não está furado e assim por diante[22].

Na segunda fase do distúrbio, é frequente a compulsão por lavar as mãos, gesto que pode se repetir centenas de vezes ao longo do dia[23]. O sofrimento é evidente, o que produz um medo obsessivo por alguma coisa, como vidro, objetos pontiagudos, um determinado animal. Ao apresentar seu quinto estudo de caso, du Saulle transcreve o relato de um jovem que, aos dezessete anos, estava obcecado por acreditar que não havia se confessado o bastante, temendo ser castigado por isso. Três anos depois tornou-se ateu e mergulhou em um "estado de

[17] Cf. DESCARTES, 2005, p. XV.
[18] Ibid., pp. 47-48 (e aqui a sequência da sentença: [...] "que concebe, que afirma, que nega, que quer, que não quer, que imagina também e que sente").
[19] DU SAULLE, 1875. Cf. ainda DIDI-HUBERMAN, 2008.
[20] Cf. FLEISSNER, 2007.
[21] DU SAULLE, 1875, p. 14.
[22] Ibid., p. 7.
[23] Ibid. pp. 20 ss.

pirronismo", a época mais infeliz de sua vida. As "angústias da dúvida" atormentavam-no. Passou a interrogar-se sobre o que é verdadeiro e o que é falso, sobre o divino e o humano, a alma e o corpo, a vida e a morte. Essas preocupações deram lugar ao medo de ter sido intoxicado pelos vapores exalados durante a queima da cal, de ter bebido água contaminada, de alfinetes (que perfuram seu tímpano ou são engolidos), de cães (que lhe transmitem raiva)[24]. Trata-se de um caso paradigmático, e é preciso destacar que a dúvida tende a diminuir ao final da segunda fase, quando a loucura da dúvida e o delírio do tato se encontram. De fato, como demonstrado no sétimo estudo de caso, "quanto mais o delírio do tato progride, mais a loucura da dúvida diminui"[25].

Recorri ao estudo de Legrand du Saulle para lembrar, através desse exemplo extremo, que as pessoas podem criar seus próprios demônios, seus próprios tempos sombrios. E não importa aqui se isso é decorrente de uma disfunção mental ou física. Efetivamente, há alguns anos há uma tendência para que esse distúrbio deixe de ser considerado o resultado de uma defesa mecânica do indivíduo contra conflitos ocultos e, em vez disso, passe a ser tratado como um mal funcionamento dos gânglios de base[26]. Parece que as sessões de terapia estão dando lugar à medicação. O ponto, contudo, é que com Montaigne e Descartes a instauração da dúvida foi utilizada como meio para atingir sua própria superação. Essa atitude, naturalmente, engendra a ideia de um progresso indefinido, ao que surge a seguinte objeção: é possível acreditar que temos a capacidade de resolver todos os problemas que continuam a se acumular sobre nossas cabeças? Eis que esses dois modelos da dúvida se encontram, pois, voltando ao distúrbio mental, a obsessão que leva à dúvida (seguida da compulsão que leva ao toque) talvez seja consequência de uma desesperada tentativa de controle, controle sobre si ou sobre um mundo cada vez mais complexo e amedrontador. Não por acaso, no século XIX essa neurose obsessiva chegou a ser entendida como desdobramento da neurastenia, esse esgotamento completo face às novas tecnologias e ao modo de vida frenético da modernidade[27].

Enfim, chegamos a uma encruzilhada. De um lado está a dúvida racionalmente utilizada e sempre renovada para superar cientificamente toda sorte de problemas; de outro, a dúvida obsessiva e sem fim que se abre para um jogo implacável de controle e regulação, isto é, para uma compulsão. Essas duas vias, aparentemente distintas, na verdade estão mais relacionadas do que se poderia supor à primeira vista, posto que ora se fundem, ora se afastam.

Frenhofer era um mestre. Dominava completamente as técnicas da pintura. Teoricamente, qualquer que fosse o desafio que se lhe apresentasse, tinha as condições materiais para superá-lo. Contudo, ao longo de dez anos trabalhou ininterruptamente no retrato de Catherine Lescault, fracassando ao final. Chegou

[24] Ibid., pp. 29-33.
[25] Ibid., pp. 38-40.
[26] Cf. FLEISSNER, 2007, p. 108.
[27] Ibid., pp. 111-113, 116-118.

ao limite da dúvida, ao momento em que, não sendo suficientes a técnica e a razão, a obsessão venceu. Já não havia como saber se estava diante de uma mulher real ou de uma "muralha de pintura".

Quando Jacopo Pontormo respondeu à enquete de Benedetto Varchi sobre o *paragone* entre a pintura e a escultura, afirmou que o objetivo de um pintor é "superar a natureza ao querer dar espírito a uma figura e fazê-la parecer viva"[28]. Pontormo assim evocava um *tópos* recorrente do Renascimento, isto é, a quase-vida da obra. Seguindo o modelo dado por Ovídio com Pigmalião, ou por Plínio com as anedotas sobre Apeles, Zêuxis e Parrásio, Vasari insistiu muitíssimas vezes nesse tema. Por exemplo, ele diz que Giorgione nasceu para "dotar de espírito suas figuras e contrafazer o frescor das carnes vivas", que Rafael, na *Sagrada Família Canigiani* (c. 1507, *Alte Pinakothek*, Munique), deu "pinceladas de carne, e não de tinta," às figuras, e que Tiziano, na *Bacanal de Andros* (1523-1526, *Museo del Prado*, Madri), fez aquela figura feminina, adormentada e nua, "tão bela que parece viva"[29]. Como disse Ovídio, em tais casos, tanta é a arte que a arte não se vê[30].

Esse objetivo que Pontormo se impunha, e que Vasari percebia como qualidade distintiva dos grandes pintores, abria caminho justamente para o aparecimento de dúvidas e angústias. E, diante dessa imensa dificuldade, o artista podia assumir tanto uma atitude produtiva quanto paralisante. Em Poggio a Caiano, inspirado em gravuras de Dürer, Pontormo pintava, destruía e refazia seus afrescos; atormentava-se tanto que dava pena, como diz Vasari[31]. De alguma forma, o que Pontormo se propunha era o mesmo que Cézanne – o pintor que se identificava com Frenhofer – ao pensar a relação entre arte e natureza. Retomando a célebre fórmula de Merleau-Ponty, ambos são artistas que visaram a realidade, mas proibiram-se os meios para alcançá-la[32]. Delimitaram um problema cuja solução não estava a seu alcance. Enfim, não será errado dizer que, tratando-se de Pontormo, Cézanne ou Frenhofer, são todos artistas que, cada um a seu modo, colocaram-se no limite da pintura, à beira de tempos sombrios.

Referências

BALZAC, Honoré de. "Le chef d'œuvre inconnu". In: *Œuvres illustrées de Balzac*. Paris: MM. Marescq / J. Bry Ainé, 1851.

BERNARD, Émile. *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres*. 3ª ed. Paris: Rénovation Esthétique, 1921.

[28] Cf. VARCHI, 1549, pp. 132-135; PONTORMO, 2005, pp. 33-36.
[29] Cf. VASARI, 1966-1987, IV, pp. 42-43 (para Giorgione), IV, p. 163 (para Rafael), VI, p. 158 (para Tiziano).
[30] OVÍDIO, Metamorfoses, X, 252.
[31] Cf. VASARI, 1966-1987, V, p. 318.
[32] Cf. MERLEAU-PONTY, 2013.

DAMISCH, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

DESCARTES, René. *Meditações metafísicas*. Introdução e notas Homero Santiago; tradução Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão; tradução dos textos introdutórios Homero Santiago. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DIDEROT, Denis. *Ensaios sobre a pintura*. Tradução, apresentação e notas Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus / Editora da Unicamp, 1993.

DIDEROT, Denis. *Œuvres complètes de Diderot: revues sur les éditions originales*... T. 10. Paris: Garnier, 1876.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*. Trad. Sara Guindani. In appendice *Il capolavoro sconosciuto*, di Honoré de Balzac. Trad. Paola Vallerga. Milano: Il Saggiatore, 2008.

DU SAULLE, Legrand. *La folie du doute (Avec délire du toucher)*. Paris: Adrien Delahaye, 1875.

EMPÍRICO, Sexto. *Esbozos pirrónicos*. Introducción, traducción y notas Antonio Gallego Cao y Tereza Muñoz Diego. Barcelona: Editorial Gredos, 1993.

FLEISSNER, Jennifer L. "Obsessional modernity: the *institutionalization of doubt*". *Critical Inquiry*, 2007, pp. 106-134.

MERLEAU-PONTY, Maurice. "A dúvida de Cézanne". In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaios*. Tradução e notas Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 2016.

PONTORMO, Jacopo. *Em nome do corpo. Escritos de Iacopo Pontormo*. Organização, tradução e notas Homero Freitas de Andrade. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

RAGAZZI, Alexandre. "Giogio Vasari e i modelli plastici ausiliari: sforzo dissimulato, apparente facilità". *Figura: Studies on the Classical Tradition*, n. 1, 2013. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/issue/view/423, consultado em 30/08/2021.

RAGAZZI, Alexandre. "A incerteza como método nos escritos e na arte de Jacopo Pontormo". *LaborHistórico*, v. 6, n. 2, 2020, pp. 250-266. DOI: https://doi.org/10.24206/lh.v6i2.32306. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/lh/article/view/32306, consultado em 30/08/2021.

RIEGL, Alois. *Industria artistica tardoromana*. Firenze: G. C. Sansoni, 1953.

VARCHI, Benedetto. *Due lezzioni di M. Benedetto Varchi*. Fiorenza: Lorenzo Torrentino, 1549.

VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di Rosanna Bettarini / Commento secolare a cura di Paola Barocchi. 6 v. Firenze: Sansoni / S.P.E.S., 1966-1987.

Como citar:

RAGAZZI, Alexandre.O Limite da Pintura ou Onde Estão os Tempos Sombrios. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 397-406, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.033
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm