

O SEISCENTOS

Já ao findar do Quinhentos começa-se a sentir que o formalismo maneirista, com a sua dialética de regra e capricho ou de razão abstrata e arbítrio fantástico, não apreende a realidade e não resolve o problema, que agora emerge como essencial, da cultura ou da experiência global e ativa da natureza e da história. O período que se chama *barroco* pode ser definido como uma revolução cultural em nome da ideologia católica.

A luta religiosa não está isolada; além do campo doutrinário, a disputa se estende ao problema da conduta humana, da política: a relação entre o indivíduo e o Estado repete ou reflete a relação entre homem e Deus. Para os protestantes, o único liame entre Deus e o homem é a graça e nada se pode fazer para obtê-la: todo o esforço humano, toda a experiência acumulada e amadurecida no tempo, na cultura enfim, são despojados de objetivo. Os homens trabalham porque esse é o castigo do pecado original; mas as obras não têm valor além da vida terrena, não salvam. É o princípio do que será depois o trabalho puramente técnico, sem saídas de transcendência, da indústria. Os católicos afirmam, ao contrário, que Deus predispôs os meios da salvação: a natureza que criou, a história que desejou, a Igreja que explica o significado da natureza e da história, dirigindo assim ao fim da salvação o agir humano. Se a história é o caminho até agora percorrido pela humanidade em direção à salvação, é preciso prosseguir nele: deter-se, voltar atrás é pecado. Tal a diferença com respeito ao ideal cultural do Renascimento, a volta ao antigo. O que se chamará o "classicismo barroco" não será imitação, mas desenvolvimento, extensão, reinvenção da cultura clássica.

A questão religiosa tem um aspecto social: efetivamente, a disputa é entre a fé individual dos protestantes e a fé coletiva ou de massa propugnada pela Igreja. A cultura é um caminho de salvação, mas toda a humanidade deve salvar-se, não somente os doutos. É preciso, portanto, que a cultura penetre em todos os estratos da sociedade; que toda atividade humana, também a mais humilde, tenha uma

origem cultural e uma finalidade religiosa. A técnica do artista, como a do artesão e a do operário, não tem um fim em si mesma: o que quer que se faça, faz-se *ad maiorem Dei gloriam*,* isto é, a obra dos homens aumenta a glória, o prestígio de Deus sobre a terra. Por isso o barroco torna-se logo um *estilo* e passa da esfera da arte à dos costumes, da vida social; e confere conjuntamente feição, caráter, valor de beleza natural e histórica às cidades, ou seja, ao ambiente da vida social e política.

As poéticas barrocas retomam, revalorizam e desenvolvem a concepção clássica da arte como *mimese* ou imitação; a arte é representação, mas o objetivo da representação não é conhecer melhor o objeto que se representa, e sim impressionar, comover, persuadir. Mas em relação a quê? A nada de específico: nem a verdade da fé nem a benevolência de uma concepção política se podem demonstrar ou impor com uma pintura ou um edifício. A arte é o produto da imaginação e a sua finalidade precípua é ensinar a exercitar a imaginação. Ela é importante porque sem a imaginação não há salvação. Postular a salvação significa admitir que a salvação é possível, significa imaginar-se salvo, ou seja, imaginar-se além da contingência da realidade cotidiana.

A imaginação é superação do limite: sem ela tudo é pequeno, fechado, estático, incolor; com a imaginação tudo é vasto, aberto, móvel, colorido. Mas isso não está na imaginação em si, e sim no sujeito que se aproxima da realidade e vivencia a experiência, com a capacidade de ver além da coisa em si, de relacioná-la com outras coisas e com o todo, de situá-la em um espaço e em um tempo mais vastos. A arte barroca nada acrescenta ao conhecimento objetivo ou positivo da natureza e da história: para indagar a natureza existe agora uma ciência, e para reconstruir e explicar os acontecimentos do passado há a historiografia. O artista interessa-se pela natureza e pela história apenas na medida em que o pensamento da natureza e da história lhe permite ultrapassar os limites do real, estender a experiência ao *possível*. A imaginação, que agora é reconhecida como a faculdade que produz a arte, é muito diferente da fantasia ou do capricho. A imaginação tem uma finalidade: persuadir de que algo irreal possa tornar-se realidade. O conceito de que a arte representa o verossímil ou o possível é expresso por Aristóteles na *Poética*: e esse é, de fato, o texto sobre o qual se funda a concepção artística do Seiscentos. Mas não somente o possível pode fazer-se real; é o agir humano que traduz o possível em real. A arte, como agir estimulado e dirigido pela imaginação, é exatamente o processo ideal da tradução do possível em real: é, por conseguinte, um modelo de comportamento, e a sua finalidade é persuadir a agir segundo seu próprio modelo, que é justamente o modelo do agir de acordo com a verdadeira natureza humana.

Sendo uma técnica da persuasão, a arte encontra um sustentáculo conceitual – e um modelo operacional – não só na *Poética*, mas também na *Retórica* de Aristóteles e no *De oratore* de Cícero, que deriva dela. Há vários modos de persuadir: apresentando a prova, demonstrando com argumentos, comovendo com a ênfase do discurso. Por isso, na arte do Seiscentos uma aguda evidência realista acompanha-se quase sempre da representação imaginária: representam-se os céus abertos à visão do santo, mas se ressaltam com extrema agudeza a qualidade do tecido das suas vestes, a luz que incide sobre os objetos que tem ao lado. E a fatura artística é sempre rápida, segura, plena de engenho e de calor, talvez simulados, e acompanhada sempre por um amplo, eloquente gestual.

* Para a glória maior de Deus.

Pela vastidão dos seus assuntos ideológicos e a multiplicidade das suas funções, mas também pela composição da sociedade à qual se volta, a arte do Seiscentos apresenta uma vasta gama de fenômenos fortemente diferenciados. Uma vez que não se trata mais de realizar formas que tenham um valor absoluto e eterno, mas de agir sobre o espírito do povo, admite-se que haja vários modos de exprimir-se e de persuadir: delineiam-se para isso diversas *tendências* que, não correspondendo mais a diversos esquemas de interpretação da realidade, mas somente a diversas atitudes e modos de ser e comunicar, podem facilmente combinar-se ou entrelaçar-se. A necessidade de delimitar um campo tão vasto, e também de responder às exigências de uma sociedade sempre mais estratificada, determina a distinção de diversos *gêneros* artísticos, aos quais correspondem outras tantas categorias de especialistas.

O sucesso da pintura *de gênero* deriva da necessidade de documentar com o realismo vivaz dos detalhes a *verossimilhança* das visões da imaginação: por isso, no início, a pintura *de gênero* contrapõe-se à pintura de história e todavia a integra, inserindo no seio da própria arte a relação entre particular e universal, entre real e ideal. Posteriormente isolam-se os diversos gêneros: o retrato, a natureza-morta, a paisagem, a cena da vida cotidiana ou dos costumes. E cada gênero se subdivide em subespécies às quais correspondem diversas categorias de especialistas, de modo que surgem pintores de perspectivas e de ruínas, de flores, de peixes, de instrumentos musicais, de batalhas ou de cenas de costumes. O fenômeno dos gêneros, como fenômeno de especialização em sentido temático e técnico, não se restringe porém à pintura: não é diferente, em arquitetura, a distinção entre os diversos *tipos* de edifícios religiosos, públicos e privados, em relação às diversas funções e às exigências de uma clientela cada vez mais diferenciada conforme a cultura, gostos e possibilidades econômicas.

Contudo, a atividade dos especialistas não dá lugar a classes incomunicantes; não raramente, contudo, diversos especialistas intervêm na mesma obra, como quando o paisagista pinta o fundo de um quadro histórico ou o figurista as formações vegetais em um quadro de paisagem etc. A arte é concebida como um grande empreendimento social, para o qual cada um colabora segundo as suas específicas competências.

Outro fenômeno característico do barroco é o intercâmbio rápido e freqüente das experiências por meio das viagens dos artistas e da circulação das obras, bem como da difusão das reproduções das obras por meio da gravura. Em Roma, primeiro centro da arte barroca, trabalham estavelmente ou por longos períodos artistas franceses, flamengos, alemães, espanhóis: ali permaneceu brevemente, mas com importantes conseqüências, Rubens, o maior artista flamengo do Seiscentos; Diego Velázquez, o maior pintor espanhol; ali trabalharam por longo tempo dois mestres franceses, Nicolas Poussin e Claude Lorrain. Graças a eles, sobretudo, o barroco é um fenômeno não somente italiano, mas europeu.

Annibale Carracci, Caravaggio, Rubens

A primeira oposição ao formalismo maneirista tardio manifesta-se como oposição à cultura romana por parte de uma cultura "lombarda" ou mais genericamente

setentrional; e tem, na origem, uma motivação religiosa que orienta a busca de uma arte que, sem pretender revelar ou explicar as verdades da fé, estimulasse o sentimento religioso, quase sugerindo aos fiéis a atitude a assumir, de compungida devoção a Deus e de humildade para com o próximo. Em Bolonha, a segunda cidade do Estado da Igreja, a pintura já tinha uma tradição pietista e devocional, que remontava à França e à sua escola. O michelangelismo impusera-se com alarde, pouco depois da metade do Quinhentos, com as brilhantes decorações de Pellegrino Tibaldi (1527-96), repletas de escorços e de complicadas perspectivas. Mas se uma certa reação pode já ser observada no interesse de Bartolomeo Passerotti pela sólida prosa descritiva dos flamengos, as razões religiosas de uma arte voltada a tocar as cordas do sentimento mais do que a fazer-se admirar aparecem claramente na postura quase arcaizante de Bartolomeo Cesi (1556-1629) e especialmente no programa explícito de Ludovico Carracci (1555-1619).

Fundando com os primos Agostino (1557-1602) e Annibale (1560-1609) a *Accademia dei Desiderosi*,* que se chamará depois *Accademia degli Incamminati*,** Ludovico propõe-se a fazer da arte um instrumento capaz de estimular a devoção, também e sobretudo no povo. É preciso, portanto, fazer uma avaliação dos meios expressivos da pintura, selecionar os mais adequados a esse fim. Na Academia desenha-se a realidade não tanto por um gosto analítico quanto para afirmar em relação a essa realidade o desenho e o colorido dos grandes mestres do Quinhentos, eliminando assim a convencionalidade das regras que o maneirismo instaurara para aquelas formas. Restituir a naturalidade às formas da arte é o melhor modo para conferir-lhes a capacidade de agir sobre a natureza humana, sobre o sentimento; e não é de surpreender que a atenção se voltasse especialmente para aquele que era considerado o pintor do sentimento, Correggio. A *Anunciação*, pintada em torno de 1585 por Ludovico, exatamente quando se estava constituindo a famosa Academia, é uma obra típica e intencionalmente devocional: quer demonstrar que como mediação com o divino, mais do que as grandiosas figurações doutrinárias, valem a expressão direta dos sentimentos comuns, a fé simples e genuína dos humildes. Quase em protesto contra os elaborados escorços de Tibaldi, a perspectiva é a mais linear e a mais simples que se possa imaginar; e nas figuras o ardor correggiano é contido, quase castigado na sobriedade das poses, dos gestos, das cores, das luzes. Ludovico não crê, como Correggio, que o sentimento natural, exaltando-se, torne-se amor de Deus; mas que esse amor, refletindo-se sobre os sentimentos humanos, discipline-os, direcione-os para o bem. A humildade e a modéstia permitem ver e valorizar como sinais da providência também as pequenas coisas do mundo: a devoção não é somente oração e êxtase, mas contenção composta, perdão, benevolência para com os outros. Pouco importa que essa contenção pareça artificial, voluntariamente adotada, moralista; o fim da arte é precisamente induzir a imposição daquela disciplina, a transformação da paixão em virtude.

Posto o princípio da arte como instrumento, não surpreende que se atente mais à perfeição do instrumento do que à sua finalidade religiosa: Agostino é, sobretudo, um estudioso, que reexamina e quase criticamente analisa e verifica, ponto por ponto, o imenso legado formal da arte do Quinhentos. Dedicar-se à técnica da gravura, da qual se vale para reproduzir *criticamente* as obras dos mestres, de Correggio e dos vênets, especialmente de Veronese. É uma operação cultural importante e não somente para a difusão daqueles textos que, assim, se tornam o

* Em tradução literal, Academia dos Desejosos. (N.R.T.)

** Em tradução literal, Academia dos Encaminhados. (N.R.T.)

primeiro fundamento da formação profissional dos artistas. Na gravura as qualidades cromáticas dos originais são expressas mediante lineamentos e correlações de claro e escuro; também os mais brilhantes efeitos cromáticos são interpretados em chave de desenho, e os valores tonais vêm traduzidos em retículas gráficas mais ou menos densas. A técnica de reprodução é, portanto, uma técnica de análise, de pesquisa estrutural: a reprodução fornece não somente a imagem, mas a chave de interpretação do original. Observe-se a mais importante das pinturas de Agostino, a *Comunhão de São Jerônimo* (c. 1592), onde se vê como a sua pintura não é menos analítica do que a gravura: o arranjo tonal vêneto é reconstruído perspectivamente e os personagens, ainda que situados no espaço segundo o princípio da justaposição das massas tonais, são precisados, descritos, redesenhados com a atenção de quem quer retratar as causas e o mecanismo de uma emoção experimentada com o objetivo de reproduzi-la e utilizá-la.

FIG. 105

Com Annibale a reforma carracciana ultrapassa as motivações religiosas iniciais: não se trata mais de verificar e utilizar os meios expressivos elaborados pela grande pintura do Quinhentos, mas de repropor, de forma integral, o problema do valor da cultura. As primeiras obras bolonhesas – *Açougue*, *Homem comendo feijão* – poderiam fazer supor, de início, um genuíno interesse pela observação direta e a representação imediata; retomam, longe disso, a temática flamenga da natureza-morta com figuras, à maneira de Joachim Beuckelaer, já filtrada, através dos Campi, em Passerotti. Há ali, provavelmente, um indício polêmico: a figura humana não mais heróica e protagonista, mas, como coisa vista, não diversa das outras coisas. Mas subitamente coloca-se o problema: a antítese entre a singularidade das coisas, tão fortemente sentida e sublinhada pelos flamengos, e a unidade do espaço, a construção totalizante da tradição italiana. Ao contrário das perspectivas vertiginosas de Tibaldi, o espaço do *Açougue* é pouco profundo, sem escorços perspectivos, quase quadriculado pelo cruzamento das verticais e das horizontais: uma estrutura que contém coisas e figuras, atribuindo a cada uma a mesma evidência das outras. Nenhuma complacência pelo detalhe pitoresco, mas uma lúcida objetividade: nessa estrutura cada coisa é apresentada em seu ser-em-si e no seu ser-no-espaço, na sua singularidade e na unidade do contexto.

FIG. 106

Com Agostino, Annibale se aproxima de Correggio e dos vênets. Se na *Comunhão de São Jerônimo* Agostino faz uma obra de análise, na *Nossa Senhora de São Lucas* (1592) Annibale faz uma obra de síntese: parte do repertório vêneto de massas tonais justapostas mas, seguindo exemplos correggianos, projeta as figuras para o exterior do quadro ou as faz recuar para o fundo. É um convite a *entrar* no quadro, a participar do fervor dos santos ao redor de Nossa Senhora, a deixar que o sentimento se derrame e se desvaneça na natureza, na paisagem longínqua.

A *Esmola de São Roque* (c. 1595) fixa um tipo novo de quadro histórico-religioso. Annibale opõe-se ao pietismo de Ludovico: o cristianismo é história gloriosa como a de Roma, os humildes são heróis. São Roque é um comandante que distribui as recompensas às legiões: as mulheres são matronas; os enfermos, veteranos cobertos de feridas gloriosas. É vêneta o escorço do cenário monumental, vêneta a composição amontoada e saliente. Mas a luz é mais baixa, os confrontos tonais se reduzem a um claro-escuro mais marcado e, de cada figura, é literalmente descrita a nobreza do gesto e do semblante. Mais do que uma massa animada, é um coro de personagens, cada um dos quais recita a sua parte: a pintura não é mais somente

ut poesis, é também teatro. Como no drama, os sentimentos são descritos, individualizados, conciliados: deseja-se explicar a razão histórica e moral da virtude cristã.

Em 1595 está em Roma, chamado por Odoardo Farnese, para cujo estúdio particular pinta a *Escolha de Hércules*; dois anos mais tarde começa a decoração da galeria do palácio Farnese: vinte metros de comprimento, seis de largura, coberta de abóbadas de aresta. Em torno da cena central de *Baco e Ariadne*, entre fictícias hermas e cariátides, fábulas mitológicas aludem ao tema clássico e naturalista do triunfo do Amor. O programa de Annibale, secundado pelas tendências da mais avançada cultura romana, é a revalorização integral da cultura clássica e do Renascimento: era portanto inevitável a referência a Michelangelo e a Rafael, às abóbadas da Sistina e da Farnesina. Eram os venerados modelos dos maneiristas: e Annibale demonstra que não foram devidamente compreendidos porque os assumiram como modelos e imitaram-nos exteriormente, ignorando ou traindo a sua historicidade profunda, a sua substância clássica, a sua originalidade criativa. Associando experiências vênetas, romanas e emilianas, não visa uma composição eclética, mas a liberação de todas as regras: os compartimentos sucedem-se ritmicamente, mais largos ou mais estreitos, ora aprofundando a abóbada, ora sobrepondo-se a ela, como “quadros reproduzidos” com as suas molduras douradas. É o triunfo da pintura como “mimese”: imita a natureza (os fundos de paisagem e de céu), imita a arquitetura (seguindo as estruturas reais nas imaginadas, ou fictícias), imita a escultura (nas cariátides, nas hermas, nos medalhões), imita até mesmo a si própria (nos quadros fictícios). E imita a poesia: não somente porque narra em figuras as coisas que a poesia diz em palavras, mas porque imita a liberdade de imaginação que é própria ao poeta.

Inútil procurar isolar no conjunto esta ou aquela figuração; inútil procurar estabelecer quais sejam a estrutura do espaço, o princípio compositivo, o ideal formal de Annibale. O fato importante é exatamente a falta de um sistema, de um esquema constante: a mente não consegue deter-se, considerar analiticamente as imagens particulares, indagar o seu significado. A mesma imagem que impressiona o olhar com a beleza do ritmo e da cor imediatamente o remete às outras imagens, às miríades de imagens que preenchem o espaço imaginário da abóbada. A pintura não visa mais representar verdades objetivas; quer representar o cerne daquelas realidades da imaginação que são as imagens. A posição de Annibale é muito semelhante àquela que assumirá, dali a pouco, Giovan Battista Marino ao polemizar contra os maneiristas da literatura e afirmar que a poesia não deve ser senão uma rápida sucessão de imagens resplandescentes e sonoras para “deleitar o âmago dos sentidos”: o *Adônis*, texto-base da poesia barroca, será composto exatamente como a galeria Farnese, isto é, como um tecido diáfano e brilhante de imagens cambiantes, sem outro nexa a não ser o ritmo e o som. Não faz sentido reprovar nessa pintura e nessa poesia a ausência de conceitos profundos, de aderência à realidade: o que se deseja manifestar e propor como exemplo é o ritmo criativo da imaginação, a sua capacidade de ultrapassar os limites do real, de pôr-se no lugar das verdades objetivas da natureza e da história. Por que, então, revocar o mundo de imagem da cultura clássica? Porque a Antiguidade é, por antonomásia, o domínio da imaginação: expressou-se por imagens alegóricas porque não podia ter a noção precisa e direta da verdade que se terá somente com a revelação cristã; pode ser refigurada apenas mediante a imaginação, ainda que partindo dos

FIG. 107

FIG. 108

dados da história; é portanto, por excelência, imaginação “histórica”, não arbitrária. Por isso, em Annibale a figuração clássica é alegórica: e o alegorismo é a determinante da imagem porque por esse caminho se evita a correspondência rígida da imagem a um significado fixo (por exemplo, uma bela mulher é uma bela mulher, mas também a figura de um conceito, qual a Glória e a Fama). Como a história (o passado), assim também a natureza (o presente) se realiza apenas na imaginação; como da história conhecemos somente algumas particularidades (os testemunhos dos escritores, as poucas obras de arte conservadas, as ruínas), também da natureza vemos apenas os detalhes que incidem sob nossos olhos. Não se pode prescindir desses conhecimentos objetivos, mas eles servem apenas para fundar uma experiência do conjunto (a totalidade da história e da natureza: a cultura) que só a imaginação pode dar. Observemos uma paisagem de Annibale, a *Fuga para o Egito*: há árvores, águas, montes, céu, isto é, todos os elementos que compõem o cenário natural; há a cidade encerrada em seus muros e os rebanhos no pasto, a vida urbana e a vida agreste; há o fato histórico e religioso, mas ambientado na natureza, associado à paisagem. Como nessa visão imaginária totalizante a história se torna mito, assim também torna-se mito a natureza; a poesia clássica é profundamente mítica, daí que a cultura (natureza e história) é poesia. E a função da poesia, como atividade típica da imaginação, não é indagar e manifestar o real, mas superar o limite do real, passar do particular ao universal. Por isso a imaginação, como processo voltado ao universal, sempre leva à salvação, a Deus: mesmo quando o objeto da imaginação é pagão e profano, como na galeria farnesiana. Se a imaginação permite *sentir* aquela unidade e totalidade do real que a experiência direta não pode dar, a imaginação é a fonte do sentimento: sentimento da natureza, da história, sentimento religioso. As pinturas religiosas de Annibale exprimem sentimentos inteiramente diversos da pagã alegria de viver que está expressa na galeria Farnese: são severos, graves, dramáticos. Mas mesmo nas pinturas religiosas (e também nisso Annibale se opõe ao rigorismo contra-reformista e maneirista da fidelidade ao texto sacro) o que domina é a plenitude da imaginação, a força persuasiva da “ficção” ou da imagem: a qualidade do sentimento (dor, amor, alegria etc.) é apenas a coloração que assume o fluxo da imaginação, o ritmo mais grave ou mais animado da “poesia”.

FIG. 109-114

A pintura de Michelangelo Merisi, o Caravaggio (1571-1610), foi considerada pelos críticos do Seiscentos antitética à pintura de Annibale: este volta-se para o *ideal*, Caravaggio, para o *real*. Trata-se de uma esquematização, que não corresponde àquela que foi, de fato, a posição dos dois artistas. É contudo importante que, mesmo esquematizando, a crítica da época tenha reconhecido: primeiro, que Annibale e Caravaggio eram os dois grandes protagonistas da pintura do século; segundo, que ambos se opunham nitidamente à cultura humanística romana; terceiro, que o idealismo de um e o realismo do outro eram duas tendências divergentes, mas em relação dialética e quase de recíproca integração ou complementaridade. Os dois pólos, enfim, do mesmo problema. Nascido na Lombardia em 1571, Caravaggio foi aluno em Milão de Simone Peterzano, um maneirista que se declarava discípulo de Ticiano. Aos vinte anos aproximadamente, estabeleceu-se em Roma. Ali permaneceu até 1606, quando, tendo matado um jovem em uma rixa de jogo, fugiu para Nápoles, para Malta, para a Sicília e depois de novo para Nápoles. Morreu enquanto voltava a Roma, perdoado pelo Papa. A sua vida foi

desesperada e violenta; mas uma extrema tensão moral e religiosa confere à sua pintura uma carga revolucionária. O seu realismo nasce da ética religiosa instaurada por Carlo Borromeo na sua diocese lombarda: não consiste em observar e copiar a natureza, mas em aceitar a dura realidade dos fatos, em desdenhar as convenções, em dizer toda a verdade, em assumir as máximas responsabilidades. Isso significa: excluir a busca do “belo”, visar o verdadeiro; renunciar à invenção, restringir-se aos fatos; não pôr em prática um ideal dado, mas procurar ansiosamente uma saída ideal na práxis comprometida da pintura; contrapor o valor moral dessa práxis ao valor intelectual das teorias.

Os críticos do Seiscentos (Mancini, Bellori) censuraram Caravaggio, mas o compreenderam: compreenderam que o seu realismo era o oposto do naturalismo, a sua busca da verdade o oposto da imaginação. Por isso, contrapuseram a sua pintura à de Annibale, fundada no binômio natureza-história, na cultura, na imaginação. Para Caravaggio a arte não é atividade intelectual, mas moral: não consiste em apartar-se da realidade para representá-la, mas em imergir na realidade e vivê-la. Fazendo a pintura, refaz-se ou revive-se o fato: descobrem-se os seus motivos profundos, os êxitos transcendentais. Annibale *estende* a experiência do real ao possível; Caravaggio *aprofunda-a*, e tanto mais quanto mais a contrai ou concentra. Ambos combatem as regras dos maneiristas romanos: Annibale, por uma liberdade maior, Caravaggio, por um rigor moral mais estrito. Annibale aceita o mundo clássico como mundo poético; Caravaggio o recusa exatamente porque é um mundo poético, que se afasta daquela única realidade que é o mundo presente. Como Annibale, Caravaggio pensa que os maneiristas não compreendem Michelangelo e Rafael: mas para Annibale não compreendem a sua classicidade, a genialidade inventiva; para Caravaggio não compreendem o seu compromisso moral, o drama.

As primeiras obras de Caravaggio em Roma agradam antes aos críticos classicistas: têm cores “doces e genuínas”, levam ao ambiente fechado do maneirismo romano uma corrente fresca de cromatismo vêneta. Derivam, efetivamente, da cultura pictórica lombardo-vêneta, evocam Lotto, Savoldo, Moretto: opõem à pesada oratória maneirista uma poesia que certamente não é sonora e resplandecente como a de Annibale, mas íntima, sensível, lírica. No *Repouso na fuga para o Egito* Caravaggio retoma o motivo vêneta da representação sacra na paisagem; quer afirmar que não há diferença entre o sentimento do real e o sentimento do divino. As figuras são apresentadas uma ao lado da outra do modo mais simples: nenhuma ostentação de invenção, nenhum artifício compositivo. E nenhum artifício perspectivo para definir o espaço: são coisas próximas, que se vêem nas mínimas particularidades (os seixos, os tufo de erva em primeiro plano), e coisas longínquas, que aparecem encobertas por estratos de atmosfera luminosa. Nenhuma tentativa de heroizar as figuras: Nossa Senhora cede ao cansaço, ao sono; José é um velho camponês indisposto, sentado sobre o saco com a garrafa aos pés, ao lado, o jumento. O motivo religioso é também social: o divino revela-se nos humildes. Mas o motivo realista se transforma em mítico na figura “ideal” do anjo: surge como que por encanto da terra, o belo corpo róseo na espiral cândida do véu. É um *genius loci*, quase a personificação da paisagem quente, luminosa, acolhedora: a alusão poética é claramente vêneta. Da realidade passa-se à realidade poética, ao idílio: o anjo é uma figura ideal, mas apóia os pés na terra, entre a erva e as pedras, toca um violino verdadeiro, lê as notas no livro que São José mantém

FIG. 109

aberto diante dele. A unidade e a harmonia da cena são dadas pelas cores: no centro, o corpo claro e afuselado do anjo com a voluta branca do véu tornada mais luminosa, por contraste, pelas pontas negras das asas de andorinha; ao redor, uma variante de tons prateados, verde-claro, havana. É uma gama tipicamente lottiana, como também o é a modulação contida, por curvas brandas, dos contornos. Acrescenta-se a esse evidente lottianismo o motivo religioso-social da revelação divina nas pessoas, nas coisas mais humildes: é claro que Caravaggio, em polêmica contra o maneirismo e a oficialidade religiosa romana, defende uma cultura figurativa e uma religiosidade "lombardas" ou, ao menos, setentrionais. E talvez a cultura da província contra a cultura da capital. É certamente uma declaração de poética, polêmica em relação à cultura tardo-maneirista romana: o anjo-gênio, embora inspirado e talvez a imagem mesma da inspiração, não inventa a música, mas a lê, executa-a, interpretando sinais claramente distinguíveis no livro que o velho São José lhe mantém aberto: o que mais deve fazer o artista senão executar com os instrumentos da arte os sinais que lê e que interpreta? São José, o velho que personifica a experiência assim como o jovem a inspiração, segura o livro e olha estupefato o jovem que interpreta de modo tão novo aqueles sinais escritos, repetidos infinitas vezes, que todavia são lidos a cada vez de um novo modo. A "prática" dos velhos não serve para nada; a inspiração, ou o *furor*, dita uma nova práxis, inspirada, exatamente aquela do anjo que toca.

FIG. 110

As obras "claras" do mesmo período (o *Baco*, o *Tocador de alaúde*, a *Boa ventura*) confirmam essa posição polêmica: Caravaggio defende a pintura como poesia, mas no sentido que Giorgione e Ticiano tinham dado a essa identidade. A poesia não é invenção fantástica, mas expressão da vida interior, da mais profunda realidade humana. Não está contra nem acima, mas dentro do real, constituindo-lhe o significado mais autêntico. O que é perturbador nas pinturas dessa primeira fase é a extrema condensação da imagem, das cores, das formas que torna *transparentes* os objetos (por exemplo, o vaso de flores que reflete a janela no *Tocador* do Hermitage, as frutas, o cálice de vidro no *Baco* dos Uffizi), torneados os volumes, mais branca do que o branco a cor das vestes. Caravaggio não se detém contudo nessa posição genericamente antimaneirista. No *Repouso* há uma paisagem estupenda, inteiramente feita de delicadas velaturas cromáticas; de súbito a paisagem desaparece das composições caravaggianas, as sombras tornam-se quase negras e se contrapõem, sem transições, a luzes violentas. Há, pois, uma brusca reviravolta na sua polêmica: Caravaggio não se contenta mais em opor a cultura setentrional à cultura romana: leva a guerra ao campo adversário. Os maneiristas imitam Michelangelo e Rafael, mas não os compreendem; fazem pintura "de história", mas a história, para eles, é vã oratória; estão com os modelos, com as regras, com as teorias, mas estão fora da cultura, porque esta não é um princípio de autoridade, é uma experiência que torna mais claros, mas também mais áduos, os problemas concretos da vida. Em *São João Batista* e em *Amor vencedor* Caravaggio mostra como se deve servir-se da lição dos "grandes": retoma a impoção de algumas figuras de Michelangelo (e de Rafael, no primeiro *São Mateus* pintado para San Luigi dei Francesi), transporta-a para a realidade viva, demonstrando como, assim enquadrada e focalizada, a realidade torna-se mais próxima e os seus contrastes mais nítidos. O mesmo se pode dizer da história: não afasta a realidade, aproxima-a; não a pacifica, dramatiza-a. Os fatos do passado

não são dados como decorridos e julgados, mas colhidos no flagrante do seu acontecer aqui, agora. Do evento imediato não conhecemos as causas e os efeitos; não podemos nos distanciar dele, contemplá-lo, julgá-lo, devemos vivê-lo. É um instante, um fragmento: mas um instante real, um fragmento vivo da *nossa* existência.

Caravaggio enfrenta diretamente o problema da “pintura de história” nas três pinturas da capela Contarelli em San Luigi dei Francesi (*Vocação e Martírio de São Mateus*, 1599-1600; *São Mateus com o anjo*, 1599 e 1602) e nos dois quadros da capela Cerasi em Santa Maria del Popolo (*Crucificação de São Pedro*; *Vocação de São Paulo*, 1600-1). O primeiro quadro para a capela Contarelli (*São Mateus com o anjo*, 1599, feito para se colocar provisoriamente sobre o altar, como demonstrou Spezzaferro; levado posteriormente ao museu de Berlim e destruído durante a Segunda Guerra) foi acusado pela crítica classicista do Seiscentos de ser vulgarmente realista, tanto que a mesma crítica criou a lenda de uma impossível recusa da obra por parte do clero, pois a obra retomava exatamente um esquema de imagem de Rafael (Júpiter com Ganimedes, na Farnesina). Rafael era considerado o pintor do “belo” ideal, motivo do qual Caravaggio deduz uma figura que parece muito realista. O ideal, portanto, não leva a superar a realidade, mas a entrar profundamente nela, a perseguir mais obstinadamente os seus contrastes: a sombra e a luz, o velho apóstolo analfabeto e o anjo rapazinho que guia sua mão; os grossos pés cheios de terra em primeiro plano e as asas luminosas no fundo.

Tanto em San Luigi dei Francesi como em Santa Maria del Popolo os quadros laterais representam uma “vocação” e um “martírio”, como na capela Paolina de Michelangelo. São os dois momentos proeminentes da vida espiritual, mas esse significado ideal não é expresso na solenidade da composição “histórica” nem nos gestos heróicos das figuras. Faz-se real na realidade concreta dos fatos e das pessoas. *Vocação de São Mateus*: é a chamada direta, pessoal, de Deus, que surpreende o homem quando menos o espera, talvez no pecado. Mateus era coletor de impostos; o lugar é o corpo da guarda, um ambiente apertado, sem fundo perspectico, fracamente iluminado por uma janela. Os jogadores têm vestes modernas: não é uma velha história, é um fato que acontece agora e poderia acontecer a qualquer momento a qualquer pessoa. A graça não é um sinal que só ao eleito seja dado ver: todos se voltam surpresos, exceto o avaro que conta o dinheiro, como Judas e as trinta moedas. Com Cristo e São Pedro entra uma lâmina dura de luz: atinge as figuras, acende no escuro os tecidos, as plumas, os semblantes. É um raio de luz física, mas é também o raio da graça: a realidade é desvelada e queimada pela luz imprevista. Uma vez que tudo sucede naquele instante de luz, não há desenvolvimento de ação. São Pedro não faz senão repetir o gesto de Cristo; o diálogo é conciso: – tu – eu? – tu. Mais que *ut pictura poesis*, mais que literatura traduzida em figuras!

Martírio de São Mateus: o acontecimento histórico-dramático é reduzido à crua realidade de um ato de violência, um assassinato. Sabe-se que o quadro foi refeito duas vezes: o exame radiográfico demonstra que foi refeito sobre a mesma tela, por uma crescente necessidade de concisão e de intensidade. O mesmo clarão de luz revela os três momentos do acontecimento: o santo arrebatado do altar e abatido pelos carrascos; o pânico e a fuga dos presentes; o anjo que cai do céu com a palma do martírio. Há, bem clara, a evocação do *Milagre do escravo* de Tintoretto, o quadro que meio século antes criara um modo novo e mais intenso de figuração dramática. Mas Caravaggio contrai ainda mais os tempos: lá os presentes comen-

FIG. 111

FIG. 112

FIG. 111

tavam surpresos e o santo chegava voando do céu para resolver o drama; aqui os presentes aglomeram-se assustados, o carrasco golpeia o santo, mas o instante da morte é também o da glória, e a mesma mão estendida em um gesto de defesa e horror colhe a palma das mãos do anjo.

Crucificação de São Pedro: nada mais do que a mecânica da elevação da cruz à força de cordas e ombros. A máquina da morte é posta em movimento, nada poderá detê-la. Não há desenvolvimento de ação, mas uma duração: é como uma roda que gira em torno do eixo. Não mais um fato instantâneo, mas um fato que se prolonga no tempo e que se torna mais trágico exatamente pela lentidão, pela duração. Não há mais, portanto, um clarão de luz, não mais um choque violento de luz e sombra. As cores são amortecidas, como que estagnadas em uma luz mortífera, sem raio. Depois do fato instantâneo do martírio de São Mateus, do fato vivenciado no seu suceder “cadenciado” da crucificação de São Pedro, a *Vocação de São Paulo*. Em uma primeira variante, depois adquirida pelo cardeal Sannesio e agora na coleção Balbi-Odescalchi, Caravaggio representara o desenvolvimento do drama: o aparecimento de Cristo, a cegueira de Saulo. Foi provavelmente o próprio Caravaggio (Spezzaferro) quem quis substituí-la pela atual, que dá o fato como recém-decorrido, o instante de pausa e de silêncio que segue o cumprimento de um drama. Domina a composição a grande massa do cavalo: a chama repentina da fulguração divina o apavorara, agora já está calmo, ao lado do caído. Apagado o clarão miraculoso, permanece uma luminescência que parece emanar do cavaleiro prostrado, com o gesto dos braços abertos.

FIG. 112

O tema do fato consumado, e encerrado para sempre, inapagável, é fundamental na poética de Caravaggio e se liga ao tema da morte. Para os críticos do Seiscentos, Caravaggio abre o caminho para a pintura de gênero, especialmente para a natureza-morta; ele mesmo afirmava que não havia diferença entre pintar um quadro de flores e um quadro de figuras. Em Caravaggio a natureza-morta está ligada ao pensamento da morte: é a presença das coisas na ausência ou no desaparecimento do homem. A *cesta de frutas*, a única natureza-morta que resta dele, é vista de baixo, de modo que as frutas e as folhas apareçam ressaltadas nitidamente contra a parede clara. Os detalhes mais casuais – a casca rugosa dos figos, a casca luzente das maçãs, a casca translúcida da uva – são fixados com uma objetividade fria, impiedosa. Nenhuma participação ou interpretação: a verdade do objeto emerge precisamente pela ausência, pelo desaparecimento do sujeito. O pensamento da morte é dominante em Caravaggio, como antes fora em Michelangelo. Mas para Michelangelo a morte era libertação e sublimação, e para Caravaggio é apenas o fim, o enigma da tumba. Retorna a esse tema com obsessiva insistência logo depois das pinturas de San Luigi dei Francesi e de Santa Maria del Popolo: com o *Sepultamento de Cristo* (1602-4), a *Morte de Nossa Senhora* (1606), a *Degolação de São João Batista*, em Malta (1608), o *Sepultamento de Santa Luzia*, em Siracusa (1608), e a *Ressurreição de Lázaro*, em Messina (1609).

FIG. 113

Na *Morte de Nossa Senhora*, que foi recusada pelo clero de Santa Maria della Scala, a ética religiosa associa-se a um novo sentimento social. Nossa Senhora é representada, observa Bellori, como uma “mulher morta inchada”, uma afogada resgatada e deposta sobre uma liteira, tendo ao lado uma moça (Madalena) que chora desesperada e em volta (como apóstolos) os parentes e vizinhos amontoados, com aquela genuína solidariedade na dor que é própria somente dos humildes.

É muito mais que o motivo social da devoção popular: é a presença de Deus nos fatos da vida cotidiana, na humanidade sem convenções da gente pobre. Já nas duas versões da *Ceia em Emaús* Caravaggio fizera Cristo sentar-se à mesa de uma taberna, e a testemunha de um dos mais solenes dos seus atos era o hospedeiro. Deus, em seu pensamento, não está no céu entre os coros dos beatos, mas na terra, entre os pobres e os aflitos. Na *Nossa Senhora do Rosário* (1607) exalta, já não a devoção ou o obséquio, mas a verdadeira fé dos humildes: exprime-a no fremente estender das mãos implorantes dos fiéis apinhados ao redor do trono.

A religiosidade de Caravaggio está em relação com as mais genuínas correntes religiosas da época. Diante da ameaça da heresia, havia quem sustentasse a necessidade de uma defesa extrema da autoridade da Igreja e do seu aparato político (os Jesuítas) e quem visasse a unidade espiritual dos fiéis acima das divisões hierárquicas e de classe, o despertar da fé, a prática empenhada da caridade. A essa íntima corrente (que derivava do apostolado de São Felipe Neri) associa-se Caravaggio. Isso se vê no quadro com as *Sete obras de misericórdia* (1607) para o Pio Monte della Misericórdia em Nápoles, obra capital para todo o Seiscentos: uma composição aparentemente desconexa, feita de fragmentos, mas inteiramente animada por um contido fervor, pelo ritmo cerrado daquela entrega ao fazer, pela alegria interior que acompanha a obra caritativa. Mais do que nunca, nessa obra e nas sucessivas afirma-se em Caravaggio que o valor da arte não está na nobreza dos conteúdos e das formas, mas no fervor do *fazer*, no modo com que a ação de pintar realiza a intencionalidade, o compromisso moral do artista. O que se encontra na obra não é mais do que um momento, um fragmento da sua existência: um momento ou um fragmento vividos com o compromisso de um enfrentamento direto da realidade. Pela primeira vez o artista não procura mais representar algo de exterior, mas exprimir o fluxo, o tormento, a angústia da própria interioridade e responder à pergunta: quem sou? Qual é a razão do meu estar-no-mundo? O que será quando eu não estiver mais? A práxis, o angustiado *fazer* pictórico desintegra a estrutura representativa do retábulo de altar: a partir do primeiro período napolitano, nas últimas, intensíssimas obras-primas, Caravaggio transforma o *quadro* em *pintura* no sentido etimológico de tela pintada, realizada pelo pintor.

Caravaggio pode parecer, no vasto e clamoroso quadro da arte barroca, um caso isolado. Produzirá, ao contrário, conseqüências longínquas, alcançando os dois vértices opostos da cultura artística européia do Seiscentos: Rembrandt, na Holanda, e Velázquez, na Espanha. Não nos esqueçamos que o desenvolvimento da cultura figurativa barroca começa depois da morte de Caravaggio e que um dos máximos criadores dessa cultura, o flamengo Rubens, viveu em Roma nos primeiros anos do século e conheceu e admirou a obra de Caravaggio, por mais distante fosse esta do seu gosto pela ênfase pictórica, pelas alegorias vistosas, pelos mais brilhantes efeitos de luz e de cor. A arte barroca, em seu conjunto, é uma exaltação demasiadamente enfática do valor da vida para não trair, subliminarmente, o obsedante e angustiante pensamento da morte. Se nos aparatos fúnebres e nos sepulcros fizer da morte mesma espetáculo, será para encobrir o gélido horror à sepultura que Caravaggio designara como último destino do homem. Se romper as abóbadas das igrejas para mostrar Deus no céu, será para refutar a idéia, que Caravaggio afirmara, da presença de Deus no mundo, na consciência dos homens. Se soprar as trompas da retórica, será para sobrepujar o terrível silêncio de Caravaggio. Não faz

FIG. 114

sentido perguntar se a arte de Caravaggio é barroca ou antibarroca: é possível, se tanto, perguntar se a arte barroca é caravaggiana ou anticaravaggiana. Poder-se-á responder que a arte barroca reage a Caravaggio, mas o assume como indelével pólo da dialética de realidade e ideal, de verdade e imaginação.

Como muitos conterrâneos, o flamengo Peter Paul Rubens (Siegen, 1577-An-tuérpia, 1640), depois de uma primeira educação na pátria, vai à Itália "para estudar de perto – são palavras suas – as obras dos mestres antigos e modernos e aper-feiçoar-se com o seu exemplo". Está a serviço de Vincenzo Gonzaga, não só como pintor de corte, mas também como diretor da galeria ducal, consultor artístico e mesmo como diplomata: enquanto tal, já nos primeiros anos da estada italiana, visita todos os mais importantes centros artísticos da península, e em 1603 muda-se para a embaixada da Espanha, na corte dos Habsburgo, onde pode ver o núcleo mais representativo das pinturas tardias de Ticiano. A Itália aparece-lhe como um imenso museu; a sua cultura, e não só a visual, é estrondosa, sem igual; tem a oportunidade de conhecer e estudar as obras conservadas nas coleções gonzaguianas, sem dúvida as mais ricas da época; nas suas viagens copia, em desenhos que são mais do que traduções, verdadeiras e exatas interpretações críticas (e geralmente com uma precisa intencionalidade operacional), as obras dos mestres antigos e modernos: os vênnetos (sobretudo Ticiano), Rafael, Michelangelo, Cor-reggio, Leonardo, Pordenone, Polidoro, Barocci, Cigoli, mas também as antigüidades romanas e os seus contemporâneos Annibale Carracci e Caravaggio (adquire, por conta do duque de Mântua, a *Morte de Nossa Senhora*, recusada pela igreja de Santa Maria della Scala). Ele próprio, enfim, coleciona jóias, estátuas, camafeus, medalhas antigas, antigüidades preciosas mas fragmentárias, que a imaginação tem a tarefa de complementar. A relação com o antigo é ainda mais livre do que aquela de Annibale: não é o passado a ser citado, mas algo de vivo, que não pode deixar de continuar no presente, na consciência de quem o recebe e concebe, um ilimitado repertório de alusões formais, de imagens que têm potencialidade em si mesmas, e desenvolvimentos diversos. A imaginação, como faculdade de conceber imagens, é para Rubens uma força vital, que presentifica tudo em um único instante, em uma só e abrangente imagem; passado e futuro não se sobrepõem à sensação, intensificam-na, ativam a apreensão quase tátil, sensual, do presente. Explica-se assim a extraordinária intensidade e vitalidade das imagens rubensianas: a história não acumula significados estratificados na imagem, mas garante que ela se apresente plena, imediata e integralmente à percepção sensitiva. Compreende-se também que os seus temas preferidos sejam o retrato e a alegoria, ou melhor, que a *naturalidade* da imagem própria do retrato e a identificação entre conceito e emoção visual típica da alegoria sejam o caráter intrínseco de todas as suas obras. Explica-se, enfim, que o interesse pelos vênnetos seja também e essencialmente de tipo técnico: "a grande prontidão e a fúria do pincel" (Bellori) que Rubens herda dos vênnetos e leva às últimas conseqüências, até o limiar do virtuoso *fazer depressa* barroco, é nada mais do que a necessidade de fixar a sensação plena, assim como foi colhida pelos sentidos, fazendo com que nada perca em completude ou até mesmo em corporeidade; pelo mesmo motivo, aliás, desenvolve um método para secar rapidamente o óleo. Também a introdução do uso do *esboço*, típico do barroco, nada mais é do que um desenvolvimento do desenho vênneto, entendido como estágio, momento preliminar mas não projetual da

operação criativa: na pequena tela experimentam-se os efeitos gerais da composição, o “tom geral” que estará, depois, no formato grande.

Em 1605 Rubens termina as três telas que serão colocadas na capela-mor da igreja jesuítica da Trinità de Mântua: as duas telas laterais representam o *Batismo* e a *Transfiguração*, a central, infelizmente semidestruída no princípio do Oitocentos, a *Adoração da Trindade*. Com o intuito de unificar espaço real e espaço pintado, Rubens simula no quadro uma dupla ordem de colunas: a perspectiva, incorreta, demonstra que o objetivo não é ampliar ilusionisticamente a arquitetura real, mas atrair o espectador para o interior da pintura. Em primeiro plano, a naturalidade extraordinária dos retratos dos membros da família Gonzaga, quase como se fossem os fiéis mais à frente dentre os que se aglomeram na capela, torna verossímil a simulação. Além da balaustrada, o fundo paisagístico *natural*; no alto, a aparição *sobrenatural* é simulada, representada pela arte, sobre um arrás sustentado por anjos esvoaçantes. É ainda o tema – de origem rafaeliana – da arte que imita a si mesma: e não surpreende que seja retomado em Mântua, onde o herdeiro de Rafael, Giulio Romano, ditara as regras por mais de vinte anos. Mas não se trata mais, em Rubens, de um jogo erudito de conversão de técnicas, nem de experimentações lingüísticas; a tarefa da arte é apresentar como sensação viva, real, os fenômenos imaginados; que sejam estes naturais ou sobrenaturais, não faz diferença nem é problema, tratando-se igualmente de representação. É a resposta ao rigoroso realismo de Caravaggio, para quem a realidade é o problema; e é uma resposta que não mascara a urgência da realidade, mas, transcendendo-a, nega o seu caráter intrinsecamente problemático. Daí deriva a concepção teatral da arte que se verá, mais tarde, no barroco romano, ou pelo menos na sua vertente berniniana. Se tudo é representação, a natureza profunda da realidade é o espetáculo: o discernimento da dupla representação, que será retomada mais tarde por Bernini na capela Cornaro, não é menos inquietante, ainda que menos angustiado, que o realismo de Caravaggio: se olho para pessoas que olham para um espetáculo, não serei eu mesmo, talvez, objeto de espetáculo?

A última obra da estada italiana de Rubens é, em 1608, o retábulo para a Igreja Nova da ordem dos Filipinos, em Roma, a mesma para a qual haviam trabalhado, poucos anos antes, Barocci (a *Apresentação da Virgem ao templo*, 1603) e Caravaggio (a *Deposição*, de 1604, agora nos Palácios Vaticanos). Rubens pinta o quadro que lhe foi encomendado: seis santos em adoração da imagem, muito antiga e veneranda, de Nossa Senhora della Vallicella; não obstante o seu número e o reduzido espaço da tela, concebe os seis santos como personagens antigos, de amplo porte, quase heróis que declamam à frente de um prosaetrio claramente indicado por um arco triunfal; Santa Domitila volta-se para o espectador, como em Correggio e depois em Annibale, a atraí-lo para o espaço da representação; os outros voltam-se devotamente para a imagem da Virgem. A natureza (o espaço distante) e a história (o arco qualificado como antigo) participam do espetáculo sacro, que se desenvolve, entre coros angelicais, no alto. Depois de ter terminado a pintura, o resultado não o satisfaz; e com efeito (Jaffé) o próprio Rubens oferece-se para substituí-la por uma outra, bem mais empenhada: invoca os “perversos lumes” e a “malvada luz”, que não permitem “discernir as figuras, nem fruir a excelência da cor, a delicadeza das frentes e vestes, concebidas com grande estudo do natural”. Em lugar de uma tela, pintará sobre “pedra ou matéria que absorva as cores a fim de que

FIG. 115

não retenham brilho”; em vez de um, executará três quadros: no central, representando os coros angelicais que veneram a imagem sacra, e nos outros dois, aos lados da abside, os santos solicitados pela congregação filipina. Apenas um ano antes, em Nápoles, na *Nossa Senhora da Misericórdia*, a *práxis* caravaggiana desintegrara o retábulo como representação histórica, fazendo emergir da obscuridade, como por clarões instantâneos, as obras da misericórdia; na abside da Igreja Nova em Roma, Rubens desintegra no espaço o retábulo, tornando-o *objeto, coisa*, distinguindo os santos em adoração da imagem adorada, exibindo-a, *apresentando-a* mais do que *representando-a*, à adoração dos fiéis.

É inútil perguntar de que modo seria transformada a cultura figurativa romana se, em 1608, Rubens não tivesse voltado para Antuérpia, mas tivesse permanecido, como intencionava, na Itália. O seu classicismo, entendido como princípio retórico, que se manifesta mediante a evidência da percepção, incidirá na formação de Bernini como na de Pietro da Cortona, até constituir um dos pólos da dialética interna do barroco romano.

A pintura em Roma nas três primeiras décadas

O “rebelde” Caravaggio não fez uma escola; exerceu uma influência que se fez sentir dentro e fora da Itália, de modos cada vez mais diversos e quase sempre sem limitar as pesquisas originais, antes encorajando-as. Na sua breve atividade, Caravaggio propõe problemas, não oferece soluções válidas para outros que não ele próprio; não tem alunos, a não ser alguns muito precoces seguidores dos quais não temos elementos suficientes para avaliar a obra; à exceção de Baglione (c. 1566-1644), por um breve período, até 1603, seu estreito, mas não muito brilhante, imitador. No entanto, a pesquisa personalíssima de Caravaggio perturba o ambiente artístico romano, já rico de fermentos, e cria um “antes” e um “depois” de Caravaggio. A categoria do “caravaggianismo” é, mais do que seiscentista, criada no princípio do século xx; alguns pintores – alguns até mesmo mais velhos do que ele – lhe são próximos, mas já antes da partida de Roma, em 1606, entre os “adeptos de Caravaggio” irrompem polêmicas furiosas que freqüentemente se acompanham de brigas, duelos, emboscadas, no disputado clima de grupos rivais. Entre muitos artistas o interesse pelas obras caravaggianas é limitado a um período bem circunscrito da sua atividade e, sobretudo, quase sempre voltado a repetir assuntos – a *Boa fortuna*, trapaceiros, ciganos, músicos, soldados – que fazem sucesso no florescente mercado dos quadros ou entre os colecionadores: ao divulgar temas de “gênero” parece ter obtido um notável sucesso Bartolomeo Manfredi (c. 1587-1624), do qual, todavia, bem pouco conhecemos, a não ser pelas críticas dos ambientes classicistas a ele dirigidas (as poucas obras de atribuição segura revelam-no porém como um pintor inteligente, que nada tem de um monótono repetidor de assuntos esgotados).

Um artista que, como Caravaggio, negava o valor normativo da tradição clássica não podia deixar de interessar, antes de tudo, aos muitos artistas estrangeiros que trabalhavam em Roma mas provinham de uma tradição não-clássica, como a flamenga, que antepunha o valor particular das coisas e dos fatos ao valor universal do espaço e da história, ou de uma tradição ainda consubstanciada no maneirismo internacional, como a francesa.

Basta lembrar, entre os flamengos, Gerard van Honthorst (1590-1656, em Roma desde 1610), que na *Degolação de São João Batista* em Santa Maria della Scala “leva a luz formadora de Caravaggio a uma fonte de luz interna ao quadro, explorando a sombra não como matriz de luz, mas como uma encenação” (Brandi); Ter Brugghen (1588-1629), cuja *Libertação de Pedro* (Uffizi) foi atribuída recentemente ao seu período romano (de 1604 a 1614); e Dirk Theodor van Baburen (c. 1595-1624), importante intermediário entre a cultura romana e o grande holandês Vermeer. O alemão Adam Elsheimer (1578-1610) permanece em Roma depois de uma breve estada veneziana, de 1600 até a sua morte; dedica-se exclusivamente a trabalhar lenta e meditadamente pequenas e preciosas pinturas, em especial sobre cobre, em que a paisagem predomina sobre a história. A relação com a primeira cultura científica que se concentra, em Roma, em torno da Academia dos Linceus, explica o interesse por uma pintura que tenha a perspicuidade do natural; a interpretação lírica da luz formadora de Caravaggio permite-lhe escapar à minuciosa descritividade de Paul Brill.

Entre os numerosos franceses destaca-se Valentin (1592-1634): depois de um exórdio “tenebroso” em que utiliza em registro fortemente dramático o emergir do claro desde o fundo escuro, tenta, em outro momento, com a *Alegoria de Roma*, executada para o cardeal Francesco Barberini em 1628, o árduo experimento de conjugar o rigoroso realismo caravaggiano com as alegóricas poesias barrocas. Tentativa que será muito mais fácil, mas muito menos empenhada, para o brilhante, eloqüente Simon Vouet (1590-1649), que usa os detalhes realistas somente para tornar mais incisivos os seus cenográficos quadros de altar.

Mais importantes do que os reflexos imediatos são os efeitos posteriores: partindo de Caravaggio, Velázquez, na Espanha, opõe a sua lúcida objetividade ao maneirismo transcendental de El Greco; Rembrandt opõe a sua concepção da história como experiência vivida à concepção áulica da história como exemplo; Vermeer chega a propor a pintura como processo da percepção que a consciência constrói; La Tour (talvez informado pelas novidades romanas por meio de Trophime Bigot) busca decantar em lirismo sofrido o dramático contraste entre consciência e realidade a conhecer.

Orazio Gentileschi (1563-1639) não é um seguidor de Caravaggio, mas um intérprete do lirismo e do cromatismo claro da sua primeira fase. Toscano e de formação maneirista, serve-se da finura do seu desenho para esculpir a forma e oferecer assim à cor a possibilidade de modular-se variadamente ao contato da luz, incidente ou rasante, que forma nitidamente os volumes. No terceiro decênio viveu em Gênova, depois na França e na Inglaterra; e talvez a sua refinada escolha de arranjos tonais entre cores claras e frias – às vezes lembrando, mais do que Caravaggio, as obras de Lotto feitas nas Marcas, que Gentileschi certamente conheceu – influa na formação do maior colorista holandês do Seiscentos, Vermeer. A filha de Orazio, Artemisia (1593-c. 1652), é um dos intermediários entre o caravaggianismo romano e a corrente caravaggiana que se formara em Nápoles, com Battistello, desde os tempos da atividade napolitana do mestre. A nota pessoal na lírica pictórica de Artemisia é a ambígua, sombria beleza que se acompanha, em contraste tipicamente barroco, de imagens de sangue e de morte: motivo originalmente caravaggiano, mas retomado com uma complacência literária bem distante da angústia autêntica de Caravaggio.

FIG. 116

Quando, em 1605, volta a Roma da sua segunda e breve estada na Espanha, Orazio Borgianni (c. 1578-1616) é um dos reconhecidos chefes do “partido caravaggiano”; deveria ter conhecido Caravaggio alguns anos antes de 1603 (Spezzaferro). A *Aparição da Virgem a São Francisco* (1608), em Sezze, é obra de capital importância: como bem nota Brandi, “o pressuposto da luz, quente e pastosa, é o ouro das cúpulas de Correggio”, mais do que o maneirismo ascético e visionário de El Greco, que Borgianni também viu na Espanha. A grande luz que se irradia do fundo constrói planos paralelos e sucessivos que impelem para a frente as figuras; não dá lugar a largas extensões de cor, mas se recorta em riachos, filamentos, grumos de matéria luminosa, como na extraordinária *contraluz* abaixo, em profundos sulcos cheios de sombra. Na *Sagrada Família*, a luz se identifica à matéria nos mínimos “acidentes” das coisas; torna preciosas as rugas de um velho rosto, as pregas e a trama dos tecidos, adensa-se, até transformá-lo em emissor luminoso, no branco dos panos enrolados na cesta em primeiro plano. Talvez sem desejá-lo, ou talvez por meio de El Greco, encontra indícios do luminismo bassaniano e contribui assim para reaproximar a tradição caravaggiana à vêneta.

Refuta essa ligação o veneziano Carlo Saraceni (c. 1585-1620), que se associa à primeira fase romana de Caravaggio; preocupa-se em atribuir causas naturais aos efeitos de luz e em variá-la segundo a qualidade das cores locais, interpretando assim em sentido tonal a luminosidade caravaggiana. Essa tendência naturalista manifesta-se também no íntimo liame entre figuras e paisagem nas composições sacras e no marcado interesse pela visão paisagística pura (ou com mínimos pretextos de narrativas mitológicas, como nos cobres de Capodimonte). Importantes são também as relações de Saraceni com os caravaggianos estrangeiros em Roma: o francês Le Clerc, o holandês Honthorst, o alemão Elsheimer.

Os críticos do Seiscentos supõem descender de Caravaggio a pintura de gênero, isto é, uma pintura não orientada à visão universalista da natureza e da história, mas à observação vívida do particular. A distinção de “gênero” é ligada à distinção de duas classes de imitação: da realidade *como é*, portanto vista como “particular”, e da realidade *como se desejaria que fosse*, vista pois como “universal” ou ideal. De fato, o único gênero inserido na problemática realista caravaggiana é a natureza-morta, que de resto contava, já no fim do Quinhentos, com os notáveis precedentes flamengos: é inegável porém que, sobretudo nos primeiros decênios do século, entre Roma e Nápoles, o rigoroso empenho “naturalista” de Pietro Paolo Bonzi, de Luca Forte ou do ainda anônimo Mestre do Palácio San Gervasio deriva do realismo caravaggiano. Ao contrário, não são absolutamente associáveis a Caravaggio as cenas do cotidiano e dos costumes populares (vendedores ambulantes, mercados, carnavais) dos *bamboccianti*, uma corrente que tem como precursor um pintor holandês, Pieter van Laer, chamado justamente de Bamboccio,* que conheceu e freqüentou os classicistas Poussin e Claude Lorrain. E o fato de que uma pintura caracterizada pela curiosidade pela vida cotidiana adote uma visão idealista mais do que realista explica-se facilmente: a pintura de gênero imita os “iguais” ou os “piores”; a pintura de história, os “melhores”, os grandes, os heróis.

Diverso de Van Laer é o caso do ticinense Giovanni Serodine (1600-30), que foi também escultor. Mais ainda do que Borgianni e Saraceni, reduz o quadro sacro a episódio da vida cotidiana, mas vivido com um fervor interior que se exprime na luz irradiada pelo arranjo pictórico, animado pelo toque rápido, febril,

FIG. 117

* Fantoche. (N. R. T.)

resplandecente. Deseja opor-se à maneira lisa, acurada de Reni e de Domenichino: os pintores-literatos concebem nobres pensamentos e os traduzem em nobres imagens; os realistas, que não se movem por idéias *a priori*, vivem até o fundo a experiência entusiasmante de “fazer a pintura”. É como na vida religiosa: há quem medite sobre as verdades supremas e contemple grandiosas visões celestiais e há quem pregue com humildade e fervor, vivendo intensamente a própria fé.

Assim como a tendência realista, também a tendência idealista se enrijece, assumindo caráter polêmico. Guido Reni (1575-1642) forma-se na Accademia degli Incamminati e logo se faz conhecer no devoto e rigoroso ambiente bolonhês. Muitas vezes em Roma no primeiro decênio do século, assume de pronto uma atitude de rigor: em relação a Caravaggio mas também, subrepticamente, ao liberalíssimo classicismo de Annibale. Apreende a importância da revolução caravaggiana: sente que precisa enfrentar decididamente o dilema entre realidade e ideal. Na *Crucificação de São Pedro* (1604) reporta-se ao quadro de Santa Maria del Popolo. Aceita o princípio ético caravaggiano: a dura realidade do fato, sem simulações da imaginação e amplificações oratórias. Mas o recompõe, procura torná-lo ainda mais rigoroso; elimina, como indigno de um santo, o gesto humano de rebelião do mártir, converte-o em um sóbrio gesto de invocação e de oferenda, que reforça a estrutura rigidamente geométrica do espaço, feito de verticais e de horizontais. O ideal que busca não é o belo natural, mas o belo moral: um modo ideal de comportamento humano. No *Massacre dos inocentes*, pintado em Bolonha ao retornar de Roma em 1611-12, concebe uma história de maneira não menos intensa de como teria feito Caravaggio: o drama explode, súbito e violento. Contudo, o *tempo breve* não deriva de um acontecimento que unifica diversos momentos, como no *Martírio de São Mateus*, mas do rigoroso respeito pela unidade de tempo e de lugar enunciada pela *Poética* aristotélica; os gestos, embora violentos, são contidos em uma férrea estrutura geométrica de redes que se entrecruzam, de diagonais que se prosseguem, revocando-se de um e de outro lado da pintura (o levantar do braço que segura a espada se repete, qual um eco distante, sobre o pórtico, na pequena figura de um soldado romano). Como uma tragédia clássica, a pintura exprime os dois sentimentos trágicos indicados por Aristóteles: a comiseração e o terror; a catarse, em chave cristã, é indicada pelos anjos que, sem precipitar-se a desfazer a bem balanceada estrutura formal, esperam sobre as nuvens com as palmas do martírio bem evidentes nas mãos. O fundo não de paisagem, mas de arquitetura: a passagem da crua realidade do fato à espiritualidade da idéia não requer a mediação da natureza, bastando o severo classicismo das formas para revelar o alto sentido religioso e moral da cena brutal.

FIG. 118

Também quanto a Annibale tem suas reservas. Em um quadro mitológico, *Atalanta e Hipómenes*, inscreve as duas figuras que correm em uma precisa e abstrata geometria de diagonais: os movimentos físicos, como os morais, devem conter-se nos limites de uma norma aceita *a priori*. A realidade é paixão, o ideal é dever: a questão se transpõe, assim, para o plano moral. É o conflito que encontraremos nas tragédias de Corneille.

FIG. 119

A paixão contida, moralmente controlada, é o sentimento. Reni é o pintor do sentimento moral: a ele a sociedade seleta do século deve grande parte da sua educação sentimental. Dentro dos limites da razão e do dever, o sentimento, que não encontra alívio na ação, compraz-se de si, das próprias gradações e esvaecimentos, daquelas secretas, sutis razões que Pascal chamará as “razões do coração”.

Exprime-as não somente nas harmoniosas cadências compositivas e nas atitudes patéticas dos personagens, mas na escolha delicada, nas infinitas transparências e esfumaturas das cores. Uma vez que o seu ideal é a moderação, não somente geometriza a mímica icástica de Caravaggio, mas evita os extremos opostos dos seus valores de luz e de sombra: desenvolve, ao contrário, aqueles tons intermediários, que Caravaggio suprimia. O claro e o escuro traduzem-se em uma vibração tênue de gamas cinza-prata, que permanece a base de todas as cores, a nota dominante do seu tonalismo claro, transparente, frio. Nos últimos anos chega a modular a pintura inteira sobre uma única cor perolada, quase como se fosse um monocromo, que todavia não deriva da escultura, mas se plasma, animando-se de acordo com a diversa reação de uma mesma cor à luz.

Domenichino (1581-1641) tem o programa, não a sensibilidade moral de Reni. Segue o princípio do "diligente estudo" de Agostino, os conselhos de teóricos como Agucchi, de cujo círculo faz parte e do qual é o artista preferido. Diferentemente de Caravaggio, para ele a história não é problema, nem é drama, como é para Reni: conseqüentemente, a pintura não requer catarse, mas ela mesma é um modo de catarse, porque nobilita os fatos no tom, no modo, no estilo do relato. Identificando a arte com a mimese, esta só pode ser mimese da Idéia; o ideal torna-se modelo, e o modelo não pode ser senão Rafael. De Rafael, Domenichino admira, sobretudo, a expressão dos sentimentos, a universalidade da poética, o equilíbrio; por isso não se deve imitar Michelangelo, cuja arte é inteiramente tensão. Na *Caridade de Santa Cecília* (1613) Domenichino não foge nem mesmo de motivos popularescos: as crianças que brigam em primeiro plano, os rapazes que sobem nas costas um do outro para atingir o balcão sobre o qual se debruça a santa. Não há gosto pelo "singular": os pobres são os prediletos de Deus, a mãe que amamenta o recém-nascido tem a dignidade de uma estátua antiga, o tom geral é nobre, classicista, de entonação rafaeliana: assim, aliás, a arquitetura da composição é precisa, na calculada, pausada repetição de verticais e horizontais que nega profundidade ao cenário e também na conseqüente ampliação, até o agigantamento, das figuras, cada uma das quais exprime um estado de espírito bem definido; a luz não dá lugar a fortes contrastes de sombras, as cores são combinadas em tonalidades claras. A dramática epicidade da *Esmola de São Roque*, que é o precedente imediato do afresco de San Luigi dei Francesi, dá lugar aqui a um fazer largo, amplo e devoto. Se na pintura sacra Domenichino recupera o estilo de um Francesco di Sales, nas pinturas de assunto profano ou mitológico, como a *Caçada de Diana* (1617), oferece uma versão inteiramente literária do classicismo: sobre a tela, as cores são mais brilhantes mas não menos dosadas que as cores do afresco, a paisagem é de nítida derivação teatral, pelo proscênio e bastidores que rompem os lados, as figuras têm os movimentos de um bem calculado balé, obviamente dançado num compasso lento, um *adagio*, longe de ser ditirambo desenfreado.

O classicismo carracciano é reduzido a arcádia por Francesco Albani (1578-1660), monótono repetidor de quadros de meninos dançantes, um pouco ticianianos e um pouco rafaelianos, um pouco geniozinhos clássicos e um pouco anjinhos barrocos. O academismo de Domenichino se exaurirá bem depressa no rigorismo devoto de Cozza (1605-82) e de Sassoferrato (1609-85): esse último um pintor de madonas que na sua mania de purismo remontará até mesmo ao primeiro Rafael, às madonas do tempo florentino e a Perugino.

FIG. 120

O horizonte da cultura oficial romana, que com Domenichino ia se restringindo cada vez mais a um academismo neo-rafaeliano, reabre-se com a contribuição genial do parmesão Giovanni Lanfranco (1582-1647). Em Parma, a tradição correggiana tivera uma vigorosa retomada, mantida porém em âmbito provincial, com Bartolomeo Schedoni (1578-1615), que reforçara nas últimas obras, com um forte luminismo plástico, o cromatismo esfumado e o fluido linearismo dos seguidores de Correggio. Lanfranco segue o mesmo caminho, com um conhecimento mais amplo da cultura contemporânea: esteve em Roma uma primeira vez já de 1602 a 1610, bastante ativo na oficina de Annibale, trabalhando também no palácio Farnese. Mas mesmo quando, como no *São Lucas* (1611), cita explicitamente as duas sucessivas versões de Caravaggio para o *São Mateus* em Contarelli, o princípio da luz pastosa, quente, que se sobrepõe à cor e suscita reflexos dourados, é claramente correggiano, transformando o rigoroso realismo caravaggiano em emotiva, dramática luminosidade. Inspirando-se nas grandes decorações das cúpulas correggianas, pinta, em Roma, em 1625-27, “sem dificuldade de invenção nem hesitação de pincel” (Bellori), a *Assunção de Maria* na cúpula de Sant’Andrea della Valle. É uma obra de capital importância, que suscita no efervescente ambiente artístico romano entusiasmos e polêmicas. A invenção de Lanfranco é explicada em uma contemporânea *descrittione* da cúpula: “a pintura, como a poesia, fabrica imagens e pertence à virtude fantástica, e tem licença para reunir coisas com tal verossimilhança que de outro modo não se poderiam conjugar, e além do mais obteve o privilégio, acima do poder da natureza, de ajuntar ao presente os tempos já há muito passados, e com frequência de amontoá-los” (Carlo Ferrante). Se nos pendentes Domenichino pinta com precisa diligência os evangelistas, atendo-se estritamente ao princípio de poucas e colossais figuras, na cúpula Lanfranco faz aparecer, em ondas concêntricas, um gigantesco turbilhão de figuras, apóstolos, santos, profetas, mártires, todos sobre nuvens sustentadas por anjos flutuantes em uma luz dourada; serve-se da luz natural para isolar, no lanternim, o Cristo que emana, ele mesmo, luz. Na grande concavidade da cúpula Lanfranco materializa, recorrendo ao princípio poético do *anacronismo*, uma imagem sugestiva e emocionante: é a retomada da concepção decorativa de Annibale, o início da grande decoração barroca romana.

Uma outra sensacional abertura se dá com a chegada a Roma de Guercino (1591-1666): na brevíssima mas intensa estada (1621-23) pinta duas obras capitais: o *Sepultamento de Santa Petronela*, para a basílica vaticana, e as *alegorias do Dia e da Noite*, no casino* Ludovisi. Forma-se em Bolonha, no âmbito de Ludovico, cuja pintura evolui, no último decênio do século, em sentido nitidamente emotivo, neo-vêneto; o mesmo Guercino, em 1618, vai a Veneza, onde certamente estuda Ticiano. Já antes de ir para Roma, assenta as suas composições – por exemplo, a *Ordenação de São Guilherme de Aquitânia* (1620) – sobre diagonais quebradas que se entrecruzam, para formar linhas ascendentes; a volumetria das figuras é dada pelas luzes rasantes que afloram às superfícies, suscitando sombras que são manchas de cor, sinal evidente de que a luminosidade de Guercino não sobrevém de Caravaggio, mas deriva dos vênets e do ferrarense Dosso.

Há claramente a lembrança, quase nostálgica, da “fantasia” dossiana na alegoria da *Noite*, melancólica figura envolta na sombra da arquivolta quebrada, que deixa passar, fria, uma lâmina de clarão lunar. A irrupção do carro da Aurora, com

FIG. 121

FIG. 122

* Casa de campo.
(N.R.T.)

os cavalos que pateiam em um céu estriado de nuvens, além do aprofundamento arquitetônico, é claramente polêmica em relação ao olímpico afresco pintado por Reni, dez anos antes, no casino Rospigliosi, no qual as figuras estatúarias se dispunham como em um baixo-relevo antigo, e o afresco, quase como se fosse um *quadro riportato**, era contido em uma sóbria moldura de estuque.

Muito se falou de uma "crise poética" de Guercino após o retorno à Emília, primeiramente para Cento e depois, morto Reni, para Bolonha: mas foi justamente observado (Mahon) que a crise, ou a mudança em sentido classicista, já está presente na atividade romana. O *Sepultamento de Santa Petronela*, para a basílica vaticana, é a obra que assinala a reviravolta decisiva: e é inegável que esta se acompanha do atento estudo de Caravaggio, que se torna citação precisa e pontual, no grande anjo de asas abertas, na figura em escorço do homem que depõe a santa no sepulcro, no clérigo que ilumina a cena com a vela, até na esplêndida natureza-morta na coroa de flores que cinge a cabeça de Petronela.

Não se deve falar de interesse realista, até porque é compreensível que, na parte inferior do retábulo, deva prevalecer o dado natural assim como na parte superior, na assunção ao céu, prevalece o neoticianiano sobrenatural. O interesse de Guercino é, na realidade, pela compacidade plástica que a iluminação caravaggiana permite: a cor se adensa nas sombras e confere um destaque inédito às formas; a composição, de livre que era, se geometriza em planos paralelos, delimitados no espaço e por sua vez (veja-se a alta parastática que dá unidade espacial à cena) delimitadores do espaço.

É, portanto, mais do que uma crise de arrojo poético, o início daquela nova fase que conduzirá Guercino "à formulação de um estilo clássico ao qual dará uma contribuição indubitavelmente pessoal" (Mahon).

A escultura e a arquitetura em Roma

A escultura romana do maneirismo tardio é abundante, mas de qualidade limitada. Aos muitos escultores que trabalham em Roma, na maioria ticinenses, pedem-se sobretudo obras decorativas e de restauração do antigo. Dessa multidão de hábeis artífices, destacam-se apenas Stefano Maderno (1576-1636), famoso por uma figura de *Santa Cecilia* fiel como um decalque, devota e comovente na extrema simplicidade, e o vêneto Camillo Mariani (1556-1611), cujas grandes estátuas na igreja de San Bernardo conservam na nobre postura e na sensibilidade luminosa das superfícies a lembrança do pictoricismo de Vittoria.

Da Toscana chegam, no princípio do século, Pietro Bernini (1562-1629) e Francesco Mochi (1580-1654). O primeiro é um artista culto mas fraco, pelo menos até o momento em que sua obra não se entrelaça com os primeiros ensaios do filho Gian Lorenzo. O segundo é um grande artista, mas oprimido e quase eclipsado pela prepotente personalidade de Bernini. Forma-se em Florença no âmbito de Giambologna e, em Roma, ao lado de Mariani. É um trabalhador lento, meditativo: na *Nossa Senhora Anunciada* de Orvieto (esculpida em 1608-9, três anos depois do *Anjo anunciador*, de 1603-5) apura e atormenta o esquema maneirista para encontrar em algum ponto o acento nervoso de Michelangelo e, além disso, certas asperezas quatrocentistas e góticas, como a vertical do braço que serve de corda

FIG. 123

* Pintura para decoração de tetos executada com a perspectiva que teria um quadro para ser pendurado na parede, não levando em conta portanto a posição do expectador em relação a ela. (N. E.)