

A REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA NA ESTÉTICA DE HEGEL E A IMPORTÂNCIA DA COR NA PINTURA HOLANDESA DO SÉCULO XVII

Lucia Ferraz Nogueira de Souza Dantas¹

Introdução

Neste estudo, pautado, sobretudo, em determinadas passagens dos *Cursos de Estética* de Hegel, examinamos certos aspectos atinentes à relação entre ideal e natural na representação pictórica. De início, o que desde logo inferimos a respeito desta relação, que nos termos hegelianos, condiz com grau ótimo a expressão plástica que consiga reunir as dimensões espiritual e substancial da pintura, fixando-se a holandesa, mais precisamente a pintura de gênero produzida no século XVII, como manifestação pictórica catalisadora de qualidade maior propugnada por Hegel e pautada em dois fatores primordiais: o primeiro deles, circunscrito ao âmbito do conteúdo, afeito à escolha do prosaico, do comum, do transitório, a operar maior ênfase ao caráter espiritual da pintura; o segundo, inscrito nas determinações do material sensível, a se valer, sobretudo, da cor como meio de encantamento e aproximação do espectador com o objeto artístico, nosso principal objeto de reflexão aqui.

Ou seja, nos *Cursos de Estética*, Hegel discute uma correlação que nos parece central acerca de problemática constante tanto no que diz respeito ao processo de elaboração de uma pintura, como no processo de análise pictórica, a saber: o papel apreensão da aparência em contrapartida com a apreensão do conteúdo na obra de arte. Acerca desta reflexão Hegel, a certa altura, leciona: “O que nos deve encantar não são o conteúdo e sua realidade, mas o aparecer totalmente desinteressado no que diz respeito ao objeto. [...]”.²

Esta citação, sublinhemos, parece-nos fundamental para, amparados em exemplos visuais, dialogarmos com as instigantes afirmações do filósofo de Stuttgart acerca da pintura holandesa, cujos expoentes, segundo Hegel, teriam sido mestres máximos da cor e da representação. Nesse sentido, no fim deste ensaio, elegemos para serem analisadas algumas pinturas que nos parecem adequadas ao ecoarem as questões trabalhadas por Hegel à guisa de justificar o entendimento da cor como elemento chave para se investigar as especificidades e qualidades da arte pictórica.

¹ PUC-SP / CAPES - Programa de Estudos pós-graduados em Filosofia - Mestre em Filosofia, na área de concentração de Filosofia da Arte e Semiótica, e doutoranda em Filosofia.

² HEGEL, 2000, p. 334.

Da magia da cor

Isto é, entre as temáticas que Hegel fixa como centrais ao discorrer sobre pintura e, mais precisamente, sobre a pintura holandesa do século XVII, a cor ocupa posição destacada. Por conseguinte, em certo trecho dos *Cursos de Estética*, em que se trata especificamente da pintura, a cor é concebida como artifício de encantamento, e Hegel deixa claro que o seu entendimento acerca da importância da cor remete à eficiência na realização da pintura, como fica evidente em passagem onde ele afirma ser “a cor, o *colorido*, que faz do pintor um pintor”.³

Por conseguinte, em outro trecho, Hegel, ao registrar a magia da cor, a concebe como desvendamento ou detalhamento da visualidade designando o uso do colorido na superfície pictórica como um jogo em busca da apreensão da aparência no desvelamento do espírito; cito: “[...]pode se dizer que a magia consiste em empregar todas as cores a fim de que surja deste modo um jogo da aparência por si mesmo destituído de objeto, que constitui a ponta extrema que fica suspensa do colorido.”⁴

Por conseguinte, Hegel não apenas discorre que a cor é elemento determinante no alcance de uma aparente realidade representada na superfície pictórica, mas que esta realidade somente pode ser apresentada por meio da pintura advinda de jogo de claro-escuro. Neste ponto, Hegel marca um aspecto central no estudo do uso da cor na atividade do pintor, a saber: a cor como indissociável da luz. Nas palavras de Hegel: “Particularmente, o jogo da aparência da cor, não a cor como tal, mas seu claro e escuro, o surgir e desaparecer dos objetos, são o fundamento pelo qual a exposição aparece natural” [...].⁵

Nesse sentido é por meio deste jogo, cuja dinâmica reside no domínio do claro-escuro em busca da eficiente apreensão do visível, que a pintura se torna familiar, íntima, a permitir efetiva aproximação do espectador em relação ao objeto artístico, aproximação este afeita à magia da pintura e do pintor, sobre a qual Hegel escreve:

Por meio desta idealidade, desta interpenetração, deste ir e vir de reflexos e aparências de cores, por meio da mutabilidade e volubilidade das passagens se espalha pelo todo, na clareza, no brilho, na profundidade, na iluminação suave e forte da cor, uma aparência da animação que constitui a magia do colorido e pertence propriamente ao espírito do artista que é este mágico.⁶

³ HEGEL, 2002, p. 232.

⁴ HEGEL, 2002, p. 240.

⁵ HEGEL, 2002p. 240.

⁶ HEGEL, 2002, p. 241.

Jogo entre conteúdo e cor

Na esteira das ideias supra elencadas, logo, não é a familiaridade ou a eleição de temas que nos parecem próximos - como no caso das pinturas de gênero holandesas, apontadas por Hegel como ponto máximo da arte pictórica - que propiciam o encantamento, mas sim a maestria na manipulação do material sensível na superfície pictórica, ou seja, o uso do claro-escuro, base para a construção de uma harmonia cromática que passa a exercer um papel abstrato, no sentido de estabelecer parâmetros puramente formais e sensíveis para a apreciação estética. Sendo assim, nos parece que o pintor holandês do século XVII estava mais interessado no seu ofício que no mundo real propriamente dito. Melhor dizendo: estava mais interessando no jogo e na magia da visualidade do que no conteúdo que produz esta visão. Desta forma, as escolhas dos temas das pinturas de gênero holandesas atuam como meros pretextos para se pintar, um dos fortes argumentos a favor desta inferência é a recorrente repetição de composições feitas pelos artistas, como veremos.

Portanto, seria legítimo afirmar que é o trabalho com a cor e com a luz a operar variações formais que nos parece um dos pontos principais da explicação acerca do encantamento que o espectador tem ao olhar estas imagens produzidas na superfície pictórica, imagens estas que são menos representações da realidade, sejam elas quais forem, do que construções abstratas de luz e cor. As seguintes palavras de Hegel repercutem nesta esteira:

Assim como no espírito, pensando e conceitualizando, reproduz para si o mundo em representações e pensamentos, a questão central que agora se coloca, independentemente do objeto mesmo, é a recriação subjetiva da exterioridade no elemento sensível das cores e da luz. Isto é por assim dizer uma música objetiva, um soar das cores. Se de fato na música o som singular por si não é nada, e sim apenas produz efeito em relação com outro som, em sua oposição, concordância, transformação e fusão, assim ocorre o mesmo aqui com a cor.⁷

E nesse sentido, pode-se inferir que o conteúdo maior de parte significativa da pintura holandesa do século XVII seria, então, a visualidade mesma, ou melhor, o conteúdo da pintura seria o jogo da visão enquanto desvelamento mágico para o que Hegel chamou de espírito, proposição esta que pensamos ter sido assimilada pelos mestres holandeses, não nestes termos, claro, mas em certa medida, no seu sentido.

Da relação entre ideal e natural

Sendo assim, contrariamente ao que uma leitura precipitada possa concluir, a pintura holandesa aproxima-se mais do ideal e não do natural, no sentido hegeliano dos termos. Hegel, a este respeito, oferece interessantes observações, cito: “Nesta idealidade formal da arte, porém, não é o próprio conteúdo que

⁷ HEGEL, 2000, p. 335.

principalmente nos chama atenção, mas a satisfação do produzir espiritual. A exposição deve aqui aparecer natural, mas não deve aparecer nela a naturalidade enquanto tal, e sim o poético e ideal em sentido formal [...]”.⁸

Por conseguinte, em outra passagem, Hegel discute a relação do ideal e do natural e explicita que a natureza mundana e ordinária do tema da pintura não necessariamente revela uma simplicidade no que concerne ao conteúdo, mas pelo contrário, alcança da forma mais elevada possível o espírito, nas palavras dele: “[...] devemos olhar para a pintura de gênero dos holandeses tardios. Já mencionei na primeira parte, quando da consideração do ideal enquanto tal o que nesta pintura, segundo o espírito universal, é a base substancial da qual ela foi produzida.”⁹

Logo, conclui-se que Hegel entende que é a partir deste delicado equilíbrio entre ideal e o natural, entre o conteúdo e a forma sensível que a grande pintura se estabelece, e é a partir desses parâmetros que Hegel define o grau de maior eficiência e qualidade na pintura, apontada por ele como sendo a holandesa do século XVII, como apontado acima, e que seria, nas palavras dele em “[...] um triunfo da arte sobre a transitoriedade, onde o substancial é por assim dizer logrado em vista de seu poder sobre a contingência e o fugaz.”¹⁰

Entendemos que esta pintura que prescindiu do texto e da história, ao se perfazer simplesmente como imagem, não está necessariamente subordinada ao mundo exterior. Sem dúvida, relaciona-se com o subjetivo, com o espiritual de forma mais plena, mas menos meio da imaginação ou da construção geométrica e matemática ou da filosofia, como faziam os italianos, e mais mediante a abstração formal, associada aos elementos sensíveis do ofício da pintura, tendo como um dos seus elementos fundamentais a cor. E é justamente como forma sensível que ela alcança o espírito e supera a transitoriedade para abarcar o substancial.

Análises visuais

Como anteriormente mencionado, elegemos algumas pinturas que nos parecem adequadas ao ecoarem as questões trabalhadas nos capítulos anteriores. Tomamos o cuidado de escolher pinturas de alguns artistas comentados por Hegel, sem esquecer que poderíamos ter selecionado pinturas de outros pintores, por igualmente refletirem as questões que pretendemos demonstrar neste estudo.

⁸ Idem, 1999, p. 175.

⁹ Idem, 2000, p. 332.

¹⁰ Ibidem.

No que concerne igualmente às pinturas de gênero de Isaak van Ostade (figura 01)¹¹ e de seu irmão e mentor Andrien Jansz van Ostade, (figura 02)¹², interessante é ressaltar o seu aspecto monocromático, este aspecto destaca um caráter abstrato da composição e leva o espectador a ter um contato visual imediato com o “efeito luminoso” e puramente formal da imagem, ao observar manchas de luz e sombra. Em ambos os casos, as pinturas fazem um movimento circular levando o olho para o canto esquerdo (do espectador) e apenas num segundo momento o espectador busca o tema tratado na pintura. Curiosamente, o que chama mais a atenção do olhar não são as pessoas ou os detalhes internos da sala, mas sim a luz trazida do exterior pela porta e/ou janela. Poderíamos então arriscar dizer que o artista, de certo modo, transmite o recado de que aquilo que estamos vendo na pintura é apenas um fragmento de realidade, por haver elementos fora dela que não são fornecidos à visão. Esta sensação é ainda mais acentuada pelo fato da pintura parecer natural e aleatoriamente recortada e não composta de forma simétrica com limites bem definidos. Esta sensação de acaso na escolha das margens da imagem intensifica e ajuda a criar uma aparência de uma realizada verosímil, embora não inteiramente conhecida. Por outro lado, conseguimos perceber melhor as “cenar” ao “isolarmos” as várias figuras e/ou objetos paralelos, retirando um pouco do extremo contraste de luz e sombra existente na pintura, como se criássemos pinturas na pintura. Ainda, não podemos deixar de atentar para o aspecto esfumado destas pinturas. Este efeito visual nos leva a não distinguir muito bem figura e fundo, o que produz um aspecto fugidio, levando-nos a prestar menos atenção aos detalhes e aos objetos em particular e mais atenção nas relações de formas e luzes.

No que diz respeito à duas pinturas de Gerhard Ter Borch (figura 03 e figura 04)¹³ realizadas num espaço de um ano cada, mas são praticamente iguais, remetendo a citada repetição de composições. A única coisa que muda de maneira mais significativa é a proporção da tela. Como mencionado, vale ressaltar que este procedimento foi uma prática comum entre os artistas setentrionais, prática esta que remonta ao tempo dos Van Eyck, e, portanto, podemos encontrar vários casos de diferentes artistas que reproduziram suas próprias pinturas, em alguns casos sem mudar praticamente nada. É difícil ter certeza acerca dos motivos de se fazerem isto. Parece-nos que esta é uma boa maneira de entender que muitos artistas se utilizaram de determinado tema muitas vezes como pretexto para se pintar. Neste caso, a repetição seria uma forma de repetir e/ou aperfeiçoar alguma pintura anteriormente bem ou mal realizada.

Continuando a tratar das pinturas de Ter Borch, se nos determos à escolha dos elementos compositivos, podemos observar que o olho é diretamente direcionado para a “mancha quase branca” que se

¹¹ Figura 01- Isaak van Ostade, (1621, Haarlem, 1649, Haarlem) “Interior de casa de fazenda”, 50 x 68 cm, óleo sobre carvalho, 1642, Wallraf-Richartz-Museum, Colônia.

¹² Figura 02- Andrien Jansz van Ostade, (1610, Haarlem, 1685, Haarlem) “Taberna com duas figuras”, óleo sobre carvalho, 13 x 17 cm, Residenzgalerie, Salzburg.

¹³ Figura 03- Gerard Ter Borch (1617, Zwolle, 1681, Deventer), “Conversa galante” ou “Advertência paternal”, óleo sobre tela 1654-55, 70 x 60 cm, Staatliche Museen, Berlim. Figura 04- Gerard Ter Borch, “Conversa galante” ou “Advertência paternal”, óleo sobre tela, 1655, 71 x 73 cm, Rijksmuseum, Amsterdã.

produz a partir da figura da mulher de costas em primeiro plano. Também é curioso que apesar dela ocupar boa parte da pintura, a nossa atenção central é guiada não apenas pelo contraste cromático, mas pela proporção de tamanho e pelo apuro do brilho do tafetá, que proporciona uma sensação tátil a ponto de conseguirmos imaginar a consistência do tecido e a caída do vestido. Sem dúvida, é nesta figura que mais nos detemos, sem que vejamos o seu rosto. Não temos de fato acesso a ela: o mistério permanece e a nossa apreensão do real, apesar de ser intensa no que diz respeito à sensação, é incompleta no que diz respeito ao tema. Que por sua vez, é bastante controverso - as interpretações variam de uma cena familiar entre pais e filha a uma cena de bordel, entretanto, nada disso diminui o encanto e o interesse pelas pinturas, corroborando com a tese de que o encantamento é, em primeira instância, sensível. Dois elementos ainda conduzem o olhar, ao atuar nas relações entre espaços e formas cromáticas. Um deles é a forma retangular vermelha quase quadrada que ocupa boa parte do quadro: uma cama de dossel familiar em muitas pinturas já nos tempos da primeira pintura flamenga (século XV). A cama contrabalança os vários “brancos” do vestido da mulher com os tons de preto e quase preto de dominam praticamente toda pintura, como se ela emoldurasse a cena, separando as figuras do espaço da sala e destacando os planos espaciais; na pintura de 1654 este efeito é ainda mais acentuado pelo destaque dado à cadeira da direita do espectador. A pintura de 1655 ainda conta com mais um elemento que corrobora para este efeito: é a porta do fundo, nada mais do que um retângulo mais escuro que faz toda a diferença, sobretudo em contraste com o colorido azul. De novo, se isolarmos determinadas partes destas pinturas obteremos “outras” pinturas na pintura.

Conclusão

Logo, seguindo a esteira da argumentação regida por Hegel nos seus *Cursos de Estética*, gostaríamos de destacar, para concluir: em primeiro lugar, que chamamos a atenção para o fato de que o uso da cor se dá com a construção de um ritmo luminoso através de grandes linhas de força e de massas de luz, independentes do tema abordado na pintura. Estes efeitos ficam mais evidentes quando transformamos estas pinturas em pintura brancas e pretas (figura 05, figura 06, figura 07 e figura 08), retirando a saturação das cores para eliminar os matizes.

Em segundo lugar, em fragmentarmos as pinturas, ao invés de obtermos pedaços de imagens inacabadas obtemos outras pinturas, tão autossuficientes quanto as anteriores e originais. Neste caso, fica claro que o quê em parte fundamenta o encantamento e o arrebatamento não é nem o conteúdo nem a composição e sim o jogo de cores e luzes, pois é justamente o elemento cromático que permanece intacto nos “detalhes” que obtemos dos recortes.

Ainda, à guisa de conclusão, gostaríamos de deixar claro de que entendemos que a busca pela aparência de uma realidade do espírito, nos termos de Hegel, pode não ser o único ou o principal objetivo

destas pinturas, pelo menos, no sentido de intensão por parte dos pintores que as produziram. Por isso, não podemos deixar de mencionar que isso leva a constatação de que também nos aproximamos das imagens pictóricas ao repercutirem nossas experiências de vida, que são ativadas através de seus conteúdos. Portanto, estes são elementos de identificação que convidam à outras visitas, a permitir uma apreciação estética, não apenas de sua eficientíssima apreensão de uma visualidade por meio de uma intrincada e sofisticada rede de cor e luz, mas também no que diz respeito a suas camadas de conteúdos possíveis. Ou seja, nesse delicado equilíbrio entre ideal e o natural, entre o conteúdo e a forma sensível na representação pictórica, pode-se dizer que a forma sensível, através do encantamento estético, e, nesse caso, sobretudo através da cor, abre portas para outro tipo de deleite, a saber: aquele proporcionado por correlações e diálogos entre signos e significados.



Figura 01- Isaak van Ostade, (1621, Haarlem, 1649, Haarlem) “Interior de casa de fazenda”, 50 x 68 cm, óleo sobre carvalho, 1642, Wallraf-Richartz-Museum, Colônia.



Figura 02- Andrien Jansz van Ostade, (1610, Haarlem, 1685, Haarlem) “Taberna com duas figuras”, óleo sobre carvalho, 13 x 17 cm, Residenzgalerie, Salzburg.



Figura 03- Gerard Ter Borch (1617, Zwolle, 1681, Deventer), “Conversa galante” ou “Advertência paternal”, óleo sobre tela 1654-55, 70 x 60 cm, Staatliche Museem, Berlim.



Figura 04- Gerard Ter Borch, “Conversa galante” ou “Advertência paternal”, óleo sobre tela, 1655, 71 x 73 cm, Rijksmuseum, Amsterdã.



Figura 05- (imagem em PB) Isaak van Ostade, “Interior de casa de fazenda”, 50 x 68 cm, óleo sobre carvalho, 1642, Wallraf-Richartz-Museum, Colônia.



Figura 06- (imagem em PB) Andrien Jansz van Ostade, “Taberna com duas figuras”, óleo sobre carvalho, 13 x 17 cm, Residenzgalerie, Salzburg.

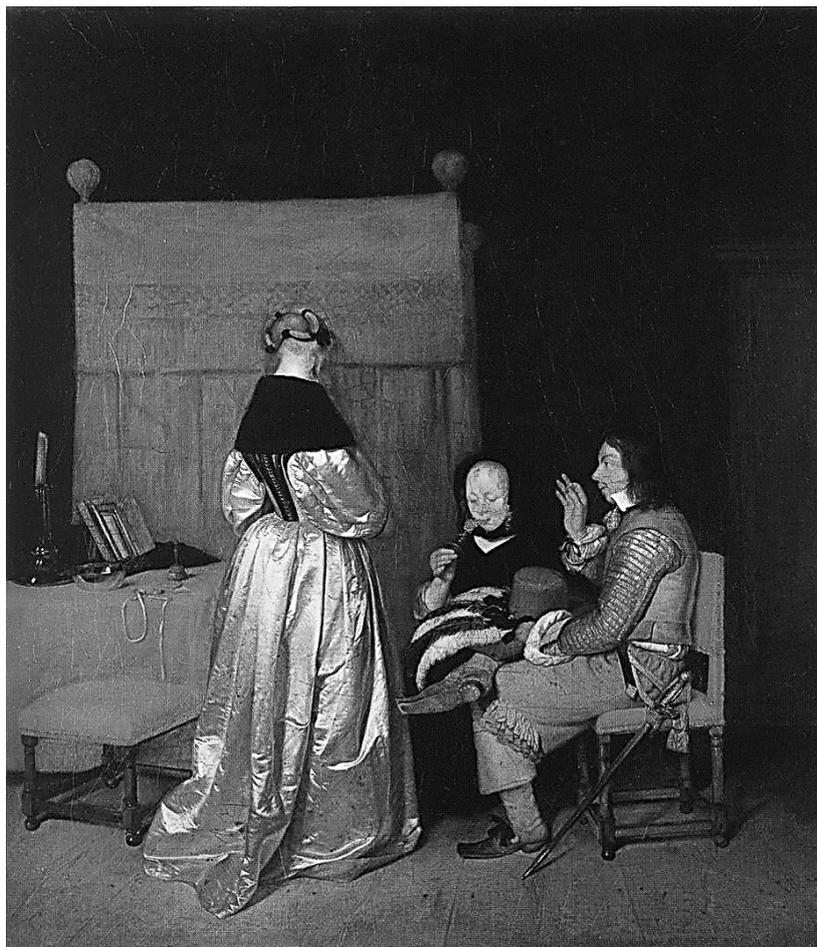


Figura 07- (imagem em PB) Gerard Ter Borch, “Conversa galante” ou “Advertência paternal”, óleo sobre tela 1654-55, 70 x 60 cm, Staatliche Museem, Berlim.



Figura 08 - (imagem em PB) Gerard Ter Borch, “Conversa galante” ou “Advertência paternal”, óleo sobre tela, 1655, 71 x 73 cm, Rijksmuseum, Amsterdã.

Fonte das imagens digitais: disponível em < <http://www.wga.hu/index1.html>>, acesso em 01/08/2014

Referências bibliográficas:

ALPERS, S. *A arte de descrever: A arte Holandesa do século XVII*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*, vol. I. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle, São Paulo: Edusp, 1999.

_____. *Cursos de estética*, vol. II. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle, São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *Cursos de estética*, vol. III. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle, São Paulo: Edusp, 2002.

SLIVE, Seymour. *Pintura holandesa 1600-1800*. Trad. Miguel Lana e Otacílio Nunes. São Paulo: Cosasc & Naify, 1998.