



0810000242





UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - FAAC

UM CASO DE CASTIDADE

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

AMBÍGUA:

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARQUITETURA
SUB-ÁREA: Práticas Visuais
NÍVEL: Mestrado
CANDIDATO: Galomar Josefinha Bonda
ORIENTADOR: Profa. Dra. Nelyse Aparecida Melo Salgado

"SUSANA E OS DOIS

VELHOS"

(TINTORETTO)

ABRIL - 1994

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - FAAC

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM "PROJETO, ARTE E SOCIEDADE"

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Comunicação

SUB-ÁREA: Poéticas Visuais

NÍVEL: Mestrado

CANDIDATO: Guiomar Josefina Biondo

ORIENTADOR: Profa. Dra. Nelyse Aparecida Melro Salzedas

BAURU - 1994

N.º 242
BIBLIOTECA - UNESP
CAMPUS DE BAURU



Dedicatória

*Dedico este meu trabalho aos colegas da Rede
Pública Estadual, para estimulá-los a seguir o
caminho do conhecimento.*

"Desenho de Michelangelo e colorido de Ticiano"

H.W. Janson

Dedicatória

*Dedico este meu trabalho aos colegas da Rede
Pública Estadual, para estimulá-los a seguir o
caminho do conhecimento.*

RESUMO

O texto produzido pela autora deve-se a leitura da obra de Tintoretto "Susana e os Velhos".

Pressupõe que o pintor leu o texto bíblico e interpretou-o. Pela ambiguidade e poeticidade do texto, seria possível a Tintoretto produzir várias *Susanas*. E o fez. E duvidou. Casta ou não Casta?

Inegavelmente o Veneziano foi um leitor e sua obra uma recepção. A Estética da Recepção, a linha de Jauss, seria um método adequado à pluralidade de leitura do pintor.

Enriquecendo o horizonte de expectativa, agora, de um outro leitor - a autora - os textos de Berger, Arheini, Calabrese e Furió foram essenciais.

Como Tintoretto que perspectivou o texto bíblico de lugar e distâncias diferentes, a autora leu. Leu diferentemente.

O presente trabalho é um somatório de leituras. Um feed-back para a obra e seu autor: Tintoretto.

Agradecimento

*Aos meus professores da Pós-Graduação,
pelas informações recebidas; à minha orientadora,
pelas conversas que esclareceram as minhas
dúvidas para a realização do presente trabalho.*

ABSTRACT

RESUMO

O texto produzido pela autora deve-se a leitura da obra de Tintoretto "*Susana e os Velhos*".

Pressupôs que o pintor leu o texto bíblico e interpretou-o. Pela ambiguidade e poeticidade do texto, seria possível a Tintoretto produzir várias *Susanas*. E o fez. E duvidou. Casta ou não Casta?

Inegavelmente o Veneziano foi um leitor e sua obra uma recepção. A Estética da Recepção, a linha de Jauss, seria um método adequado à pluralidade de leitura do pintor.

Enriquecendo o horizonte de expectativa, agora, de um outro leitor - a autora - os textos de Berger, Arheim, Calabrese e Furió foram essenciais.

Como Tintoretto que perspectivou o texto bíblico de lugar e distâncias diferentes, a autora leu. Leu diferentemente.

O presente trabalho é um somatório de leituras. Um feed-back para a obra e seu autor: Tintoretto.

ABSTRACT

SUMÁRIO

TEXTO BÍBLICO 01

The text was produced by the author due to the reading of Tintoretto's work: *Susana and the Old Men*, supposing that the painter had read the bible text, interpreting it. Because of the text ambiguity and poeticity, it could be possible that Tintoretto produced many *Susanas*. And he did it. And he doubted: chaste or not chaste?

TEXTO PRODUTOR 09

Undoubtedly, the Venetian was a reader and his work, a reception. The Reception Aesthetics, the Jauss line, has been and adequate method for the painter's reading plurality.

By enriching another reader's expectation horizon, the author's, Berger, Arnheim and Calabrese's texts were an essential part.

Like Tintoretto viewing the bible text perspective from different place and distance, the author read. And she did read differently.

DE LEITURA 37

This work is a result of readings. A "feed-back" to the work and the author: Tintoretto.

2.1. Proposta 40

2.2. Leitura do título 43

2.3. Leitura narrativa 48

2.4. Leitura espelhada 50

2.5. Leitura do olhar 51

2.6. Leitura ética 53

2.7. Leitura dos pontos de fuga 56

2.8. Leitura formal 86

CONSIDERAÇÕES FINAIS 96

BIBLIOGRAFIA 96

SUMÁRIO

TEXTO BÍBLICO	01
INTRODUÇÃO	05
CAPÍTULO I - TINTORETTO E SEU CONTEXTO PRODUTOR	09
1.1. Tintoretto	09
1.2. O seu contexto estético	16
1.3. O espaço pictórico	24
1.4. O nu como forma ideal de arte	31
CAPÍTULO II - AS POSSIBILIDADES DE LEITURA	37
2.1. Proposta da Estética da Recepção	37
2.2. Leitura do título	40
2.3. Leitura narrativa	43
2.4. Leitura espelhada	48
2.5. Leitura do olhar	50
2.6. Leitura ética	51
2.7. Leitura dos pontos de fuga	55
2.8. Leitura formal	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
BIBLIOGRAFIA	96

TEXTO BÍBLICO

SUSANA E OS DOIS VELHOS

Havia um homem, que habitava em Babilônia, cujo nome era Joaquim; o qual casou com uma mulher chamada Susana, filha de Helcias, formosíssima e temente a Deus; porque seus pais, como eram justos, tinham instruído a sua filha segundo a lei de Moisés. Ora Joaquim era muito rico, e tinha uma horta ajardinada junto de sua casa; e os judeus concorriam a ele, porque era o mais respeitável de todos.

Naquele ano tinham sido constituídos juizes dois velhos dentre o povo, daqueles de quem o Senhor falou, quando disse: A iniquidade saia da Babilônia por meio dos velhos que eram juizes, os quais pareciam governar o povo. Frequentavam estes a casa de Joaquim, e iam ter com eles os que tinham pleitos para julgar. E ao meio-dia, quando o povo se tinha retirado, Susana entrava e passeava no jardim de seu marido. E estes velhos viam-na entrar e passear todos os dias; e conceberam uma ardente paixão por ela; e perverteram o seu sentido, e voltaram os seus olhos para não verem o céu, nem se lembrarem dos justos juizes. Eles, pois, estavam ambos feridos do amor de Susana, mas não declararam um ao outro a sua paixão; porque se envergonhavam de descobrir um ao outro a sua concupiscência, tendo cada um intenção de corromper Susana. Assim eles observavam todos os dias com grande cuidado o tempo em que a poderiam ver. (Um dia), pois, disse um ao outro: Vamos para casa, porque são horas de jantar; e, tendo saído, separaram-se um do outro. Mas, tornando logo (cada um) a vir, encontraram-se de novo no mesmo lugar, e, depois de se terem perguntado mutuamente a causa, confessaram a sua paixão, e então, de comum acordo, fixaram o tempo, em que a podiam encontrar só.

Atentado dos velhos, que acusam Susana

Aconteceu, pois, que, aguardando eles uma ocasião oportuna, entrou ela, como de costume, acompanhada somente de duas donzelas, e quis banhar-se; fazia (muito) calor, e não se encontrava então ali ninguém, senão os dois velhos, que estavam escondidos, e a contemplavam. Disse, pois, Susana às donzelas: Trazei-me os oleos e os perfumes, e fechai as portas do jardim, pois quero banhar-me. E elas fizeram o que lhes tinha mandado; fecharam as portas do jardim, e saíram por uma porta escusa, para trazerem o que lhes tinha mandado; e não sabiam que os velhos estavam dentro escondidos.

TEXTO BÍBLICO

SUSANA E OS DOIS VELHOS

Havia um homem, que habitava em Babilônia, cujo nome era Joaquim; o qual casou com uma mulher chamada Susana, filha de Helcias, formosíssima e temente a Deus; porque seus pais, como eram justos, tinham instruído a sua filha segundo a lei de Moisés. Ora Joaquim era muito rico, e tinha uma horta ajardinada junto de sua casa; e os Judeus concorriam a ele, porque era o mais respeitável de todos.

Naquele ano tinham sido constituídos juizes dois velhos dentre o povo, daqueles de quem o Senhor falou, quando disse: A iniquidade saiu da Babilônia por meio dos velhos que eram juizes, os quais pareciam governar o povo. Frequentavam estes a casa de Joaquim, e iam ter com eles os que tinham pleitos para julgar. E ao meio-dia, quando o povo se tinha retirado, Susana entrava e passeava no jardim de seu marido. E estes velhos viam-na entrar e passear todos os dias; e conceberam uma ardente paixão por ela; e perverteram o seu sentido, e voltaram os seus olhos para não verem o céu, nem se lembrarem dos justos juizes. Eles, pois, estavam ambos feridos do amor de Susana, mas não declararam um ao outro a sua paixão; porque se envergonhavam de descobrir um ao outro a sua concupiscência, tendo cada um intenção de corromper Susana. Assim eles observavam todos os dias com grande cuidado o tempo em que a poderiam ver. (*Um dia*), pois, disse um ao outro: Vamos para casa, porque são horas de jantar; e, tendo saído, separaram-se um do outro. Mas, tornando logo (*cada um*) a vir, encontraram-se de novo no mesmo lugar; e, depois de se terem perguntado mutuamente a causa, confessaram a sua paixão, e então, de comum acordo, fixaram o tempo, em que a podiam encontrar só.

Atentado dos velhos, que acusam Susana

Aconteceu, pois, que, aguardando eles uma ocasião oportuna, entrou ela, como de costume, acompanhada somente de duas donzelas, e quis banhar-se no jardim, porque fazia (*muito*) calor; e não se encontrava então ali ninguém, senão os dois velhos, que estavam escondidos, e a contemplavam. Disse, pois, Susana às donzelas: Trazei-me os óleos e os perfumes, e fechai as portas do jardim pois quero banhar-me. E elas fizeram o que lhes tinha mandado; fecharam as portas do jardim, e saíram por uma porta escusa, para trazerem o que lhes tinha mandado; e não sabiam que os velhos estavam dentro escondidos.

E logo que as donzelas saíram, levantaram-se os dois velhos, e correram para ela, e disseram: Eis, estão fechadas as portas do jardim, e ninguém nos vê, e nós ardemos em paixão por ti; rende-te, pois, ao nosso desejo, e entrega-te a nós; porque se recusas, daremos testemunho contra ti, dizendo que estava contigo um jovem, e que foi por isso que despediste as donzelas. *(Ao ouvir isto)* Susana gemeu, e disse: De todas as partes me vejo cercada de angústias; porque, se eu fizer o que vós desejais, incorre na morte; e, se o não fizer, não escaparei das vossas mãos. Porém melhor é para mim cair entre as vossas mãos sem cometer o mal, do que pecar na presença do Senhor.

E imediatamente deu Susana um grande grito; e os velhos também gritaram contra ela. E um deles correu à porta do jardim e abriu-a. Os criados da casa, tendo ouvido gritar no jardim, correram para lá pela porta escusa, para verem o que era. E, depois que os velhos falaram, ficaram os criados sumamente envergonhados, porque nunca tal coisa se tinha dito de Susana.

Julgamento e condenação de Susana

E amanheceu o dia seguinte, e, tendo vindo o povo à casa de Joaquim, seu marido, vieram também os dois velhos, cheios de iníquos pensamentos contra Susana, para lhe fazerem perder a vida. E disseram diante do povo: Mandai buscar Susana, filha de Helcias, mulher de Joaquim. E logo a mandaram buscar. E ela veio, acompanhada de seus pais, seus filhos e de todos os seus parentes. Ora Susana era por extremo delicada, e de uma formosura extraordinária. Então aqueles malvados mandaram-lhe descobrir o rosto (porque estava velada) para se fartarem ao menos assim com a vista da sua beleza. Entretanto choravam os seus e todos os que a conheciam.

Então aqueles dois velhos, levantando-se no meio do povo, puseram as suas mãos sobre a cabeça de Susana. Ela chorando, levantou os olhos ao céu, porque o seu coração tinha uma firme confiança no Senhor. E os velhos disseram: Quando nós passeávamos sós no jardim, entrou esta mulher com duas donzelas; fechou as portas do jardim, e despediu as donzelas. Então um jovem, que estava escondido, foi ao seu encontro, e pecou com ela. E nós, que estávamos a um canto do jardim, vendo esta maldade, corremos para eles, e os vimos estar ambos neste ato. E a ele não o pudemos apanhar, porque era mais forte do que nós, e, tendo aberto a porta, escapou-se correndo. Mas, tendo nós apanhado a esta, perguntamos-lhe que jovem era aquele, e ela não no-lo quis dizer. Deste sucesso somos nós testemunhas.

Todo o ajuntamento lhes deu crédito, como a velhos e a juizes do povo, e eles
a condenaram à morte.

Então, Susana exclamou em alta voz e disse: Deus eterno, que penetras as coisas
escondidas, que conheces todas as coisas ainda antes que elas aconteçam, tu sabes que eles
levantaram contra mim um falso testemunho; e eis que morro, sem ter feito nada do que eles
inventaram maliciosamente contra mim. E o Senhor ouviu a sua oração.

O profeta Daniel livra Susana da morte

E, quando a conduziam à morte, suscitou o Senhor o santo espírito (*da profecia*)
num jovem menino chamado Daniel, o qual gritou em alta voz, dizendo: Eu estou inocente
do sangue desta mulher. E, tendo-se voltado para ele todo o povo, disse-lhe: Que quer dizer
essa palavra que tu acabas de proferir? E ele, pondo-se em pé no meio de todos, disse: É
possível, filhos de Israel, que sejais vós tão insensatos que, sem forma de juízo, e sem mais
informação da verdade, tenhais condenado uma filha de Israel? Julgai-a de novo, porque eles
disseram um falso testemunho contra ela.

Voltou-se, pois, o povo apressadamente, e os velhos disseram a Daniel: Vem,
e assenta-te no meio de nós, e instrui-nos, visto que Deus te deu a honra da velhice. E Daniel
disse ao povo: Separai-os longe um do outro, e eu os julgarei.

Tendo sido, pois, separados um do outro, chamou Daniel um deles, e disse-lhe:
Homem inveterado no mal, os pecados que cometias noutro tempo caíram agora sobre ti,
que pronunciavas juízos injustos, que oprimias os inocentes, e que absolvias os culpados,
apesar de o Senhor ter dito: Não farás morrer o inocente e o justo. Agora, pois, se tu a viste
(*pecar*), dize debaixo de que árvore os viste falar um com o outro. Ele respondeu: Debaixo
dum lentisco. E Daniel disse-lhe: Verdadeiramente mentiste contra a tua cabeça; porque eis
que o anjo de Deus, tendo recebido dele (*o poder de executar*) a sentença (*proferida contra*
ti), te partirá pelo meio.

E, tendo feito retirar este, mandou que viesse outro, e disse-lhe: Raça de Canaã,
e não de Judá, a formosura seduziu-te, e a concupiscência perverteu-te o coração. Era assim
que tu fazias às filhas de Israel, e elas, com medo, condescendiam convosco; porém esta filha
de Judá não sofreu a vossa iniquidade. Dize-me, pois, agora, debaixo de que árvore os
surpreendeste quando estavam falando? Ele respondeu: Debaixo dum carvalho. E Daniel
disse-lhe: Verdadeiramente que também tu mentiste contra a tua cabeça; porque o anjo do
Senhor está esperando com a espada na mão, para te cortar pelo meio, e para te matar.

	4
Então toda a assembléia gritou em alta voz, e bendisseram a Deus, que salva os	93
que esperam nele. E levantaram-se contra os dois velhos os quais Daniel tinha convencido	94
por sua própria boca de terem dado um testemunho falso, e fizeram-lhes sofrer o mesmo mal	95
que eles tinham intentado contra o seu próximo, para cumprirem com a lei de Moisés; e	96
mataram-nos sendo salvo o sangue inocente naquele dia.	97
Então Helcias e sua mulher louvaram a Deus por (<i>ter salvado</i>) Susana, sua filha,	98
com Joaquim, seu marido, e com todos os parentes, por se não ter achado nela coisa que	99
ofendesse a honestidade. E Daniel, desde aquele dia em diante, tornou-se grande diante do	100
povo.	101
O rei Astiages foi juntar-se a seus pais (<i>no sepulcro</i>); e Ciro Persa sucedeu-lhe	102
no reino.	103

INTRODUÇÃO

"O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico e a parte da mediação e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um sujeito público. Depoñtando-se distância estética aquela que me leva entre o horizonte de expectativa precedente e a aparição de uma obra de arte nova – cuja aceitação, dando-se por superação da negação da experiências conhecidas ou da conscientização de outras jamais expressas, pode ter por consequência uma "mudança de horizonte" –, tal distância estética deve-se objetivar intencionalmente no especto das reações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia)".

Hans Robert Jaus

Suzana e os Velhos é objeto desse estudo crítico. O ponto de partida para a leitura da obra apela-se à sua ambigüidade do texto bíblico e nas diversas leituras que dele fez Tinoretto.

O apoio teórico deve-se à Estética da Recepção de Jaus, privilegiando a historicidade do texto plástico e também o leitor, que poderá, aproveitando-se da plurissignificação, fazer dela diversas leituras.

Nenhuma obra jamais foi pintada para ser interpretada apenas por críticos de arte. Isto levou-me como pesquisadora a tentar desvendar o sentido da obra de arte não mais a partir de comparações com fontes históricas, mas da reconstrução das expectativas do leitor contemporâneo à obra.

Ao reconhecer ao leitor, o mediador entre História da Arte e Experiência Estética, passa-se da Estética da Representação para a Estética da Recepção; tendo como recurso a experiência do leitor, para uma mudança de horizonte, onde o principal veículo é a obra de arte.

Por sua vez, Omar Calabrese, Vicente Furió, Rens Berger e Rudolf Arnheim somaram-se às propostas da Estética da Recepção para que os muitos caminhos da obra de arte sejam trabalhados pelo leitor crítico. Também a intertextualidade deve ser trabalhada, pois Tinoretto operou com ela, ao trazer ao texto bíblico – poético e ambíguo – temas, motivos para a sua expressão plástica.

Sendo *Suzana e os Velhos*, resultado de uma narrativa poética, seria necessário um estudo da narrativa, da cena, das acções e dos personagens. Para tal, o texto de Calabrese seria básico.

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

"O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra de arte nova — cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras jamais expressas, pode ter por consequência uma "mudança de horizonte" —, tal distância estética deixa-se objetivar historicamente no aspecto das reações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia)".

Hans Robert Jauss

Susana entre os Velhos é o objeto desse estudo crítico. O ponto de partida para a leitura da obra apoiar-se-á na ambigüidade do texto bíblico e nas diversas leituras que dele fez Tintoretto.

O apoio teórico deve-se à Estética da Recepção de Jauss, privilegiando a historicidade do texto plástico e também o leitor, que poderá, aproveitando-se da plurissignificação, fazer dela diversas leituras.

Nenhuma obra jamais foi pintada para ser interpretada apenas por críticos de arte. Isto levou-me como pesquisadora a tentar desvendar o sentido da obra de arte não mais a partir de comparações com fontes históricas, mas da reconstrução das expectativas do leitor contemporâneo à obra.

Ao reconhecer no leitor, o mediador entre História da Arte e Experiência Estética, passa-se da Estética da Representação para a Estética da Recepção, tendo como recurso a experiência do leitor, para uma mudança de horizonte, onde o principal veículo é a obra de arte.

Por sua vez, Omar Calabrese, Vicenc Furio, René Berger e Rudolf Arnheim somaram-se às propostas da Estética da Recepção para que os muitos caminhos da leitura pudessem se abrir ao leitor crítico. Também a intertextualidade deve ser trabalhada, pois Tintoretto operou com ela, ao buscar no texto bíblico — poético e ambíguo — temas, motivos para a sua expressão plástica.

Sendo *Susana e os Velhos*, resultante de uma narrativa poética, seria necessário um estudo da narrativa, da cena, das seqüências e dos personagens. Para tal, o texto de Calabrese seria básico.

Contudo, a referência ao contexto estético não poderia ser ignorada, uma vez que ele era o próprio momento situacional: o tempo do maneirismo.

E o texto pictórico como seria abordado? Apesar do apoio da Estética da Recepção, a estrutura interna do texto e sua formalidade também seria fundamental à leitura deste texto pictórico de Tintoretto. Furió, aqui proporia uma metodologia de leitura formal necessária.

Berger completaria o estudo da expressão pictórica.

Como se expôs, várias leituras abririam o leque significativo e ampliador de *Susana e os Velhos*. Cada leitura contribuiria para detalhar a estrutura interna bem como toda uma sintaxe visual, além de adentrar pela significação da obra.

O leitor usando de vários instrumentos críticos poderia contribuir ao enriquecimento e valorização desse texto de Tintoretto.

Para se atingir os pressupostos discutidos, o presente estudo contará com o texto bíblico⁽¹⁾, extraído da Bíblia Católica, Livro de Daniel, capítulo 13.

Um segundo momento, terá um enfoque ao contexto produtor de Tintoretto, na busca de sua realidade histórica dentro do século XVI. O seu momento produtivo, vistos dentro das teorias básicas da construção do num espaço pictórico.

O terceiro momento com elementos oferecidos pela narrativa, uma série de leituras, colocando *Susana e os Velhos*, num diálogo íntimo de conhecimento, dentro de um espaço temporal questionador.

Um enfoque maior seria dado à leitura formal, valorizando o produto pictórico, colocando em destaque a sua estrutura básica, a sua intimidade gráfica e colorística, tornando este espaço vivo. Pode-se questionar e fazer um paralelo entre o processo de leitura verbal e não verbal, uma maneira de estar presente nesta história.

"A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para as quais o texto constituiu uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra. Tal abordagem corrige as normas de uma compreensão clássica ou modernizante da arte — em geral aplicadas inconscientemente — e evita o círculo vicioso do recurso a um genérico espírito da época. Além disso traz à luz a diferença hermenêutica entre a compreensão passada e a presente de uma obra, dá a conhecer a história de sua recepção — que intermedeia ambas as posições — e coloca em questão, como um dogma platonizante da metafísica filológica, a aparente obviedade segundo a qual a poesia encontra-se atemporalmente

presente no texto literário, e seu significado objetivo, cunhado de forma definitiva, eterna e imediatamente acessível ao intérprete".

Jauss – História da Literatura

¹⁰JAUSS, H. Robert. *História da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994. cap. VIII, p. 31 e 33.

¹¹CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Madrid: Catedra Signo e Imagem, 1993.

¹²FURIÓ, Vicenc. *Identiy formus en la representacion pictória*. Barcelona: Anthropos, 1991.

¹³BERGER, René. *El conocimiento de la pintura, el arte de comprenderla*. Barcelona: Ed. Noguer, 1970.



NOTAS DA INTRODUÇÃO

- (1) BÍBLIA SAGRADA. Rev^{mo} Signore D. Giovanni Roatta. Provinciale della Pia Societa San Paolo - per il Brasile, 1957. Sociedade Bíblica Católica
- (2) JAUSS, H. Robert. *História da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994. cap. VIII, p. 31 e 35.
- (3) CALABRESE, Omar. *Como se lee una obra de arte*. Madrid: Catedra Signo e Imagem, 1993.
- (4) FURIÓ, Vicenc. *Ideas y formas en la representacion pictória*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- (5) BERGER, René. *El conocimiento de la pintura, el arte de comprenderla*. Barcelona: Ed. Noguer, 1970.

CAPÍTULO I - TINTORETTO E SEU CONTEXTO PRODUTOR



CAPÍTULO I - O CONTEXTO PRODUTOR DE TINTORETTO

1.1. Tintoretto

"eu Mestre Giacomo pintor"¹⁴¹

Assinatura

"A lúbia avós da obra"

Vasari

Giacomo, Jacomo ou Jacomo Robusti, segundo pronúncia italiana era apelidado de Tintoretto devido ao ofício do pai, o tingidor (tintureiro) Batista Robusti, nasceu em 1518 em Veneza, morreu em 1594 aos 76 anos.

Aluno de Ticiano no início, desligou-se dele depois de algum tempo.

Devido ao seu temperamento e posto pela figuração dramática se assemelha a Michelangelo. Mas projetou suas imagens com diferentes visões e desigualdade de sentimento, tentando solucionar o problema da luz e da construção, potencializando a cor dentro do vigoroso maneirismo veneziano.

A nova realidade social exigia um novo estilo, a substituição da harmonia excessiva (Renascimento) por uma interpretação clássica mais sugestiva e movimentada (Maneirismo).

Tintoretto começou a descolar muito cedo, aproveitando a riqueza do material de trabalho do pai. Ao ser despedido do atelier de Ticiano, desenvolveu seus dotes artísticos dentro de um mundo colorido e começou a estudar, por conta própria, os desenhos de Miguel Ângelo e a teoria colorística de Ticiano.

Suas telas levam a crer que ele considerasse limite de inspiração os Florentinos quanto ao desenho e os Venezianos quanto ao colorido. Teria havido o desejo de conciliar dois conceitos em teorias opostas: o desenho com a cor, que na época impelia muitos artistas pela estética renascentista.

CAPÍTULO I - TINTORETTO E SEU CONTEXTO PRODUTOR

Tintoretto chega a usar esses dois princípios através da luz, começando por etapas. Em uma primeira, a luz era ainda tonal, influenciada por Miguel Ângelo, dentro de uma teoria de Leonardo. O sfumato.

Sabia tirar aquilo que lhe agradava da tradição Veneziana, renovando os meios de sua linguagem própria, aplicando-as na expressão de senso da dramaticidade que nela havia.

CAPÍTULO I - O CONTEXTO PRODUTOR DE TINTORETTO

1.1. Tintoretto

“eu Mestre Giacomo pintor”⁽¹⁾

Assinatura

“A idéia atrás da obra”

Vasari

Giacomo, Jacomo ou Iacomo Robusti, segundo pronúncia italiana era apelidado de Tintoretto devido ao ofício do pai, o tingidor (tintureiro) Batista Robusti, nasceu em 1518 em Veneza, morreu em 1594 aos 76 anos.

Aluno do Ticiano no início, desligou-se dele depois de algum tempo.

Devido ao seu temperamento e gosto pela figuração dramática se assemelha a Michelangelo. Mas projetou suas imagens com diferentes visões e desigualdade de sentimento, tentando solucionar o problema da luz e da construção, potencializando a cor dentro do vigoroso maneirismo veneziano.

A nova realidade social exigia um novo estilo, a substituição da harmonia excessiva (Renascimento) por uma interpretação clássica mais sugestiva e movimentada (Maneirismo).

Tintoretto começou a desenhar muito cedo, aproveitando a riqueza do material de trabalho do pai. Ao ser despedido do atelier de Ticiano, desenvolveu seus dotes artísticos dentro de um mundo colorido e começou a estudar, por conta própria, os desenhos de Miguel Ângelo e a teoria colorística de Ticiano.

Suas telas levam a crer que ele considerasse fonte de inspiração os Florentinos quanto ao desenho e os Venezianos quanto ao colorido. Teria havido o desejo de conciliar dois conceitos em teorias opostas: o desenho com a cor, que na época impelia muitos artistas pela estética intelectualista.

Tintoretto chega a unir esses dois princípios através da luz, começando por etapas. Em uma primeira, a luz era ainda tonal, influenciada por Miguel Ângelo, dentro de uma teoria de Leonardo. O esfumato.

Sabia tirar aquilo que lhe agradava da tradição Veneziana, renovando os meios de sua linguagem própria, aplicando-as na expressão de senso da dramaticidade que nele havia.

A protagonista de suas obras é a luz que, trabalhando-a com exigência, empunhando uma lamparina, buscava de noite os mais estranhos efeitos, procurando formar marcas contrastantes, para que os relevos se acendessem melhor. Também se interessava pela anatomia e os recursos de perspectiva, modelando bonecos que depois desenhava.

O seu ritmo linear e o gosto pelas linhas sinuosas vêm da capacidade de guiar a visão do observador, através da superfície da obra, sugerindo um método de apreciação, acompanhando a evolução artística de seu tempo. Compreender que um quadro devia realizar-se de tal maneira que o espectador, à distância, percebesse o impacto do conjunto, para, em seguida, deter-se nos detalhes minuciosos. Ensinar a ver o quadro é marca de seu estilo, colocando um tom de epopéia na narração dos acontecimentos.

Suas telas abrem-se como janelas secretas para a natureza, onde a noção de religião, do Estado e da Igreja se misturam na sua sociabilidade, caminhando no espaço e no tempo, preconizando o homem moderno.

Enveredando pelos segredos da tela, têm-se objetos, seres com seus valores simbólicos determinados em cada momento por suas duplicidades e ambivalência das citações, propondo a existência de outras referências que estão misturadas na própria obra - são as técnicas de representação, assumindo um valor metalingüístico e metatextual. Incluiu-se o conhecimento da teoria das cores, colocando a lei do claro e do escuro, bem como rompendo com essas formas tradicionais de pintar.

Quando pintou “São Marcos liberta um escravo” (Figura 1) data de 1548, ele traduz um milagre. Uma composição na diagonal que sobe da esquerda para a direita, dividindo o espaço em quatro triângulos retângulos isósceles. Sendo que o inferior ocupa o primeiro plano e os outros focalizam o personagem central, e se afastam em distâncias luminosas. Os dois triângulos obedecem a pontos de vistas diferentes dentro de uma visão múltipla de Tintoretto. A triangulação é uma constante nas suas obras pela estabilidade expressiva que proporciona.⁽²⁾





fig 1

Em “São Jorge e o Dragão” (Figura 2) a obra pode ser lida, em tempos diferentes. A mulher retém primeiro nossa atenção, o olho percorre o gramado, chega ao cadáver que está representado numa técnica do escorso, como também em suas obras. O cavaleiro com a lança em punho, na arremetida contra o dragão e acima deparamos com nuvens em anéis concêntricos - o criador.⁽³⁾

O pintor busca o espiritual através da construção da luz e da cor. Os raios luminosos trabalhados caligraficamente sobre a superfície da tela, acentuando a transparência que transforma os corpos em fantasmas luminosos, onde seus perfis suspensos no ar, tem uma consistência volumétrica, sugere uma visão múltipla de espaços profundos e de aparição imaterial. Como se vê, atenta para luz moral na obra “Cristo diante de Pilatos” (Figura 3) ela domina moralmente seus perseguidores, quase tem voz. Tintoretto confia na luminosidade, como finalidade de criar significado dramático.⁽⁴⁾

Da sinfonia dos claros e escuros nasce o drama, nasce a unidade da obra, porque o movimento serpenteado e contrastante das figuras, unidas aos golpes de luz, suscita o senso da tensão e a profundidade, fazendo a natureza participar do sentimento humano.

fig 2

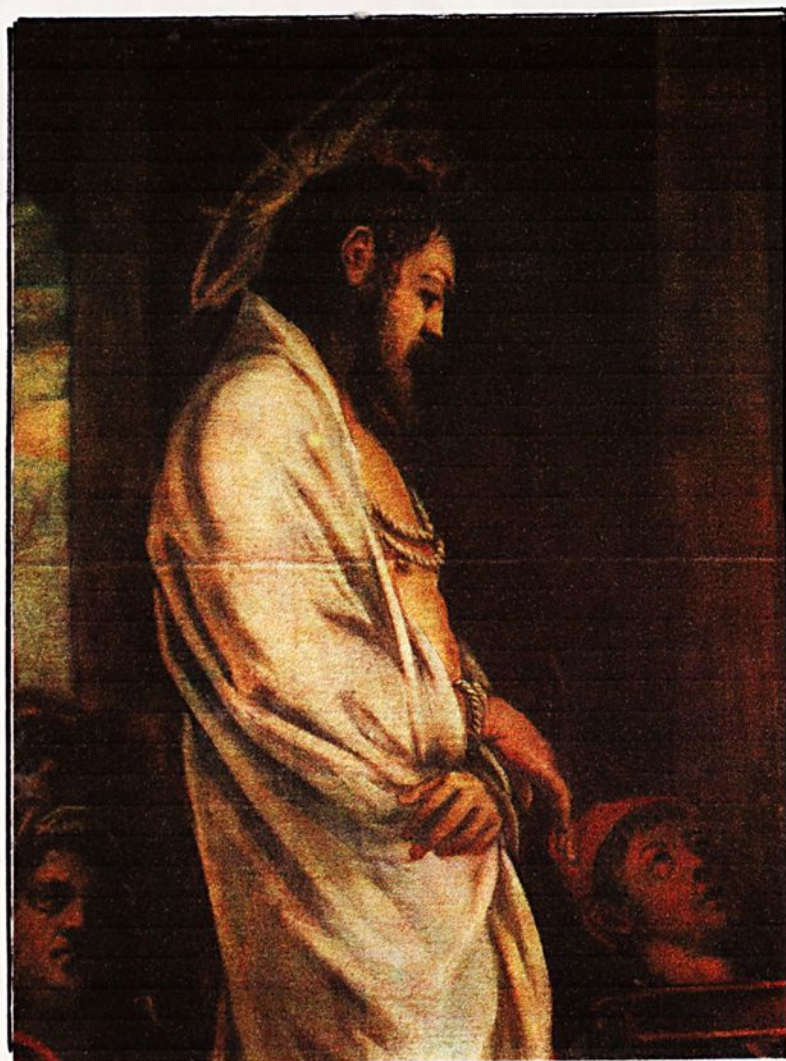


fig 3

Com a “Crucificação” (Figura 4) renovou um modo diferente de iconografia religiosa, com inúmeras invenções numa única obra, surge como uma reviravolta na pintura que serviu de inspiração a Gravadores do séc. XVII e XVIII.⁽⁵⁾



fig 4

O sentimento é também marca do artista, bem como seu movimento. Em a “Madona, com Jesus e a fuga para o Egito”, (Figura 5) exalta não só a luz, mas evidencia o movimento que parece querer sair dos limites reais do quadro.⁽⁶⁾

As plantas inclinam seus ramos e compõem uma arcada à passagem de Maria, fazendo a natureza viva e participante.

Nos retratos também mostrou sua sabedoria dando um toque espiritual, conseguindo exprimir inquietação interior nos modelos. Mas através do olhar consegue traduzir o espírito do retratado.

É com Tintoretto que se tem os últimos retratos Renascentistas, com uma simplicidade concentrada, carregada de tensão pictórica-luminosa⁽¹⁹⁾.



fig 5

Tintoretto renunciou a forma pura, a cor pura, a realidade objetiva, para alcançar a luz plena, da luz construiu a forma plástica e com a linha faz o movimento, abrindo os horizontes da arte. Com pinceladas rápidas, brutais e sintéticas, como que feitas a esmo, com ousadia mais do que com desenho em juízo, cria um esvaziamento abstrato dos tipos, em efeitos calculados de sombra e luz que antecipa o séc. XVII.

Concentrou-se em quebrar uma harmonia excessivamente óbvia ao substituir sua normatividade por uma interpretação subjetiva e mais sugestiva, dando preferência a espaços abstratos evocados em ritmos compositivos.

Tintoretto não tinha corte, nem trabalhou para reis e príncipes. Foi mais apegado às fraternidades religiosas. Suas telas sociais de grande formato estão mais para ser lidas pelo povo, onde o corpo alcança mais do que os rostos, uma vibração.

Era um homem do povo, e descobrindo-se como tal transferiu para a tela esta realidade, fazendo-os personagens participantes.

Mais do que colorista Tintoretto é um "luminista", fazendo brotar da luz as tensões e a profundidade perspéctica colocando a natureza participante do sentimento humano.

Faz do claro escuro, um verdadeiro manual de pintura, o estudo da luz própria e a luz projetada, mostra a máquina pictórica, dentro e fora do atelier.

As buscas intertextuais na representação da cor estão na própria personalidade de Tintoretto, investigando e aplicando a teoria das cores de Leonardo da Vinci⁽⁷⁾ e assim suas obras adquirem seu caráter teórico sistemático.

As leis de Leonardo vêm a partir do claro-escuro, numa técnica do sfumato que envolve o personagem, numa atmosfera de penumbra. Não colocou o limite entre luminosidade e homem e corpo. A continuidade dos contornos.

Leonardo relacionou elementos da óptica, física, da química e da fisiologia dentro da mistura de cores, colocando um quadro com quatro cores verdadeiras, que vale tanto para a física como para a química e incluiu o preto e o branco, seguindo um estudo aristotélico. O preto era para Leonardo a ausência de cor e o branco a mistura de todas elas, usando-as para dar um grau maior de luminosidade.

A teoria das cores de Leonardo são encontradas em seus Tratados de Pintura e da Paisagem e Sombra e Luz.

A cor para Leonardo está na relação do ar, que fez surgir a perspectiva linear e aérea. E o azul, sendo a cor do ar, vai tendo uma degradação e dos matizes torna sensível a distância dos objetos entre si.

Atento aos fenômenos naturais Leonardo pesquisou o claro e o escuro e sua degradação do preto, colocando primeiro a cor e como variam sob a luz, misturando uma com outra, infinitas aparecem. A sombra para Leonardo é a diminuição da luz. Quanto mais escura mais luz se tem. E os corpos nunca tem a sombra igual a sua cor, esta é sempre a conjugação de luzes e cores diferentes, colocando a veracidade das coisas na cor e não apenas nos corpos como se o espírito buscasse a realização.

Levando a cabo a teoria de Leonardo e os estudos filosóficos de Ficino sobre a cor e tendo a luz como sua maior conquista, Tintoretto pintou Susana, numa atmosfera serena, criando uma polêmica pictórica pois, conhecia as regras da harmonia mas as aplicava com vigor. Nessa obra, ao contrário, faz como que imitando o Mestre. Mas em um detalhe deixou transparecer seus conflitos, quando na sebe decorada com rosas ele faz uso do vermelho e verde, coloca um contraste, uma objeção à teoria das cores, dando origem a um sentido abstrato, mostrando que a realização pictórica pode inverter claramente os valores da obra.

A luz e sombra parecem estar neste detalhe, desnudas, em contrastes opostos, como

se encontra nas teorias de Leonardo e Newton.

Tintoretto converteu estes opostos em fruto de sua elaboração pessoal. Assim, deixa transparecer seu estado de alma, um contraste entre o eufórico, o vibrante, com o sóbrio, o triste. E a luz, que aparece e retrai, dá margem a interpretações mais poéticas e literárias, fazendo surgir temas que melhor justifiquem esse estado do mundo.

Dentro da lei de transformação Tintoretto foi mestre no trato com a luz e a sombra para produzir a ilusão na visão.

Com raios vindos de vários ângulos mostra um corpo que irradia, colocando a luz como uma máscara que encobre uma verdade com aspecto de real, porém falso.

A luz ambiente, a luz projetada e a luz divina, são um longo caminho percorrido pelo estudo do clarão do raio e da labareda. A chama que arde.

Separar, na vista, o fogo interior, o fogo que sai de nós e o que está entre nós, é encontrado no “Timeu” do Mestre Ficino. A impressão que experimentou é de um relâmpago e que o objeto que a produziu é brilhante e resplandecente.

Tintoretto⁽⁸⁾ renunciou a forma pura, a cor pura, alcançando sua maior conquista na luz construtiva conseguindo dar uma forma plástica e uma linha em movimento. Através da luz, ele une duas teorias: da cor e da forma, dando à obra maior agilidade discursiva. Mas, diante de toda uma dramaticidade dos vigorosos contrastes de claro-escuro, fez surgir *Susana* como uma reflexão teórica sobre a cor e uma maneira de usá-la, dentro de uma linguagem expressiva.

1.2. O contexto estético de Tintoretto

Reina muita divergência quanto à visão maneirista do mundo. O homem revoltado sente-se perdido num universo instável, fragmentado e inseguro. Concebe o universo como um caos, não como um cosmo.

Maquiavel dá a chave da política maneirista. Tende-se para o individualismo e o subjetivismo. Vive-se num labirinto, num beco sem saída, sem esperança, atormentado pela angústia.

Este sentimento causado pela perda da supremacia econômica dos estados italianos, o choque sofrido pela Igreja com a Reforma⁽⁹⁾, a invasão da península, por tropas francesas e espanholas e o saque de Roma em 1527, abalaram os alicerces da cultura renascentista, explicando

a ambigüidade das relações entre os artistas e os modelos clássicos. Muitos críticos foram sensíveis a tais impasses sem contudo perceber que a simultânea imitação e distorção da arte era condicionada, não por falha da inteligência ou defeito de estilo, mas pela nova realidade social.

Encontramos em uma situação muito rara da História da Arte. Diversos historiadores da arte, bem experimentados, expressaram pontos de vista diferente, e até se questionaram como entender a própria denominação de estilo.

Alguns desejaram eliminar o termo maneirista, dizendo não ser necessário, que os fenômenos acontecidos nesta época poderiam ser designados por outro nome.

Querer explicar o maneirismo através da união de qualidades específicas claras é impossível, porque apesar de sua aparente forma de compor dentro da tradição de regras fixas, ele apresenta um dualismo interior, uma tensão, que só encontra resposta na liberdade do artista na busca da expressão, tanto física como espiritual, o modo de ser da própria arte.

Três tendências podem ser consideradas para facilitar as buscas: a primeira de ordem técnica, o anti-classicismo como foi chamado por Smyth e Shearman. Ela se volta para as características renascentistas, de construção harmônica, da ordem da proporção, da composição com formas perfeitas, a profundidade, a perspectiva. As obras deveriam ser analisadas pelas suas características formais clássicas e quando não reunia estas características, elas eram tidas como maneiristas.

Ao ponto e E.R. Curtius - dar à palavra maneirismo um sentido amplo, aplicando-a a todo movimento não clássico. Segundo ele, “todos os movimentos artísticos se resumem em dois pólos essenciais; ou maneiristas ou classicistas”.⁽¹⁰⁾

Num segundo momento os maneiristas são analisados dentro do pensamento histórico que estava condicionado, analisando o que chamou de natural, como ascensão e queda de um período de arte. Aqui é necessário citar Bellori e A. Agucchi⁽¹¹⁾, uma queda do Renascimento e uma ascensão do Barroco. Colocando o maneirismo como época do caos, época da obscuridade. Colocando a história da arte como testemunho concreto da continuidade. “Defendido também por Hauser e Hack, onde o homem revoltado sente-se perdido, num universo fragmentado e instável, rompida que foi a concepção antropocêntrica do mundo como caos e não como cosmo. Aceitando a tese da crise ideológica da cultura européia nessa época”.

“A tendência individualista da política de Maquiavel, onde se vive num mundo sem saída, num labirinto sem esperança, atormentado pela angústia”.

Mas, ao mesmo tempo Schearman não concorda com semelhante avaliação, e ressalta

que é uma época que mais resultado tem alcançado, reconhecendo as verdadeiras características do maneirismo. Que apesar de ter que voltar ao passado, ele é uma pedra nos sapatos dos historiadores porque obriga a retomar as obras de arte para buscar seu verdadeiro significado. (Tringali Danti)

É assim que Georg Weise expressou sua convicção de que é muito difícil explicar o maneirismo como estilo, no mesmo sentido que se faz com as grandes épocas.

A palavra modo, maneira e estilo estão determinadas por um uso vulgar, dentro da temporalidade, que mudam de sentido de época para época.

Estilo é conceito utilizado em literatura, música e artes constituído de propriedades formais. São expressões que revelam a individualidade do artista, a filosofia da escola.

Muitas vezes entendemos estilo como modo, como traços marcantes de uma obra, resultantes de fatores sociais, espirituais e artísticos.

Como tal, fecham-se em uma temporalidade, em um espaço, em um ideário político, em um ideário estético.

Afunilando a linguagem ter-se-á a expressão de uma individualidade e ainda como linguagem artística um fenômeno social geral, que acontece também no tempo e no espaço.

Assim, estilo é uma expressão individual, ao mesmo tempo coletiva, por meio da qual o artista dava formas diversas àquilo que desejava representar. Essa forma pessoal de cada artista se chamava também maneira.

Estilo teria o mesmo sentido de maneira e foi tomada de empréstimo da Retórica e da Teoria da Literatura.

A teoria da arte também foi buscar na música o conceito “modo”.

Se o estilo de um artista pode ser compreendido subjetivamente, o modo de sua atividade criadora está condicionado à objetividade, dependendo da obra e da expressão desejada.

- “Modo” é usado para compreender certos fenômenos que seria difícil de explicar de outra forma⁽¹²⁾. E procede da teoria da música, dependendo da sua harmonia que pode ser: austera, triste, alegre seguindo a sua forma de representar.

A retórica clássica, através de suas formas de versos, teve critérios para diferenciar tipos de poesias e determinar os vários tipos de ânimos: o sublime, o médio e o sensível chamados por Aristóteles respectivamente de normal, baixo e alto.

E os artistas pintavam os homens melhores, piores ou iguais. Ex: Pausanias pior, Dionísio iguais aos que são. Já os pintores Florentinos pintavam melhores do que são (Miguel

Angelo). Os venezianos nem melhor nem pior. Os holandeses - pior.

Nas outras artes o uso do “modo” não foi tão complicado como nas artes figurativas.

A teoria Renascentista e Barroca estabeleceu a diferença entre figura pintada e, de acordo com seu caráter, sua função e sua dignidade, que dependia da idade e sexo. Para representá-la de diferentes formas.

Gombrich em um artigo sobre os modos em paisagem⁽¹³⁾, uniu a retórica crociniana e a divisão tríptica medieval com a decoração tríptica de Vetrúvio, podendo ser ampliada ou simplificada surgindo, então, a paisagem pastoral, a marinha, etc...

A força expressiva dos diversos “modos” que atua sobre o sentimento pode estar relacionada com o sentido musical primitivo da palavra modo. Assim, as figuras têm suas fisionomias próprias e o artista deve procurar dar o seu caráter de modo que o público o reconheça.

Se a teoria da Retórica propôs as categorias de estilos artísticos, das cenas de decoração do teatro também apareceram inúmeras concepções na forma de representar. A maneira ordenada da figura no palco, sua forma de monitorar.⁽¹⁴⁾

Quando L. Batista Alberti exigia o movimento e a posição das mulheres: "seja melodioso e sensível", também descreveu o modo de seus quadros.

Assim, modo seria a razão, a medida e a forma de que nos servimos para conceber e representar e, por ela, evitamos os excessos, fazendo-nos atuar em todas as coisas com moderação.

O objeto representado deve ser de tal forma que desperte sentimento ao observador.

“Giorgio Vasari⁽¹⁵⁾ (1511-1557), artista plástico e escritor italiano, usa a palavra maneira em dois sentidos. Na acepção de “Arte”, “Estilo”, opondo a maneira vecchia (velha) de Giotto, à maneira moderna de Leonardo que chama de bela maneira, bela harmonia, medida, imaginação e fantasia de seu mestre, em especial Miguel Ângelo. Neste sentido, o termo maneira não corresponde ao adjetivo maneiroso, amaneirado de conotação negativa, mas usado em acepção positiva”.

“Para Giovanni Pietro Bellori (1615-1696), a maneira é apenas má imitação dos mestres Miguel Ângelo e Rafael. Assim como Carlos Cesare Malvasia (1616-1693) e Felippo Baldinucci (1623-1696) reiteram a crítica no sentido pejorativo do termo. O francês Freret de Chamblay (1606-1676) emprega pela primeira vez a palavra manicreste, “maneirista”, a um grupo de artistas. Por fim, em 1792, o erudito italiano Luigi Lanzi (1732-1810) cria o termo maneirismo, definido negativamente como “alteração do verdadeiro”.

“Durante o Séc. XIX, maneirismo ganhou curso nas línguas européias: em português, maneirismo; espanhol, manierismo; francês, manierisme; inglês mannerism; alemão, manierismus. Sempre usado no sentido pejorativo”.

“No Séc. XX, sobretudo a partir das grandes exposições de Nápoles em 1964 e Paris, 1965/1966, buscou-se valorizar o termo maneirismo, sem

constatação negativa. E o seu reconhecimento se deu quando celebrou em Rijksmuseum de Amsterdam uma exposição dedicada ao fenômeno artístico, dando triunfo ao maneirismo, reconhecendo e confirmando o conceito geral. Podendo assim pensar com justiça que o conceito maneirismo havia sido aceito no repertório terminológico da História da Arte, como aconteceu com outros conceitos artísticos''.

Mas, ao mesmo tempo que o grande público aceitava, os especialistas ainda tinham certas reservas em adotá-lo, dizendo ser necessário maiores e profundas investigações.

Mesmo no Congresso Internacional de História da Arte (1961)⁽¹⁶⁾, onde a maior parte dos trabalhos eram dedicados ao problema do maneirismo, ninguém saiu em defesa do conceito no seu sentido mais amplo. James Ackermann publica em 1961 uma obra sobre a criação arquitetônica de Miguel Ângelo, introduzindo uma visão diferente, dizendo ter encontrado seu maior escrito no Séc. XX, porque através de ser sempre uma época difícil de conceituar e ser um estorvo para os historiadores, ela serviu para obrigá-los a buscar nas próprias obras o que deveriam encontrar nas definições estilísticas.

A idéia defendida por Panofsky volta-se para a relação sujeito-objeto, como construção de um pensamento plástico. Dentro de uma visão filosófica, mais humana, proposta pelos teóricos da arte, onde Lamazzo e Zucarri interpretando o neo-platonismo Ficiniiano, lançam a "Doutrina das Idéias", buscando a imagem interior, reclamam o valor ultrasubjetivo da arte.

Numa relação de sujeito-objeto, os maneiristas resolveram sonhar, voltando-se para o interior de cada um. No lugar do pensamento lógico, racional, o pensamento plástico sentiu despertar, pensando a natureza, sem tomar de empréstimo fórmulas prontas de outros pensamentos. A estrutura não é a principal razão de ser, elas crescem e multiplicam-se e são dominadas pelos artistas.

Vasari expressa que "só uma realização técnica exterior, formada no espírito, é procedente de idéia e será universalmente válida".⁽¹⁷⁾

A imagem interior precede a realização, é uma forma de entendimento. Destacando o valor intuitivo e cognitivo da arte, como se encontra na teoria formulada por Lamazzo, a valorização do homem como sujeito interior e exterior, onde o real se contrasta com o irreal, é que inspirou novo interesse na respectiva época histórica da arte.

Na atualidade os estudos de Dvorak sobre o maneirismo com vistas à experiência surrealista, trouxeram um novo alento aos historiadores. Essas descobertas e em especial sobre um novo estado de ânimo, de uma atmosfera que apareceu na Arte Moderna, oposta a todas as normas possíveis, como representaram que se esforça para criar um novo mundo da arte. Conseguir uma

expressão livre das personalidades artísticas. Muitas das formas encontradas no maneirismo podem ser integradas ao Surrealismo. As técnicas de tecer o maravilhoso e o sonho são comparáveis, a revalorização do homem como exterior e interior, o outro que nele existe.

O maneirismo, segundo Dvorak⁽¹⁸⁾, é a dissociação do elemento espiritualista e do realista. Quando as normas rígidas do classicismo, destinadas a manter o equilíbrio perfeito são substituídas por critérios subjetivistas, com deformações sistemáticas das formas naturais.

E com a inversão por Miguel Ângelo da “figura serpentinada”, conferindo-lhe um aspecto convulsionado e conseguido o máximo movimento dentro de um espaço limitado. Inspirou horrores dos idealistas e não foi compreendido pelos realistas.

Essas anomalias serviram para demonstrar metodologicamente que o maneirismo, ora ressaltou o individualismo, ora o realismo, como El Greco e Brughel, fazendo-nos ver um homem individualista e de caráter melancólico. Muitas vezes chamados de excêntricos, produzindo obras onde predominam a desarmonia alógica, labirintos de metáforas. Ao anular o corpóreo, descobre a beleza do hermetismo, vive na miragem, aventura-se na representação como sujeito irracional. Vivendo o irreal num contraste com o real, prima pela obscuridade, e essa obscuridade com um emaranhado de formas só é possível ver na imagem, porque através de excitar os sentidos, ela aventura para o que está dentro da realidade, que o homem é capaz de evoluir.

No momento desta perda de harmonia e da unidade orgânica é que o ser genial se afunda no desespero, na depressão. Por causa da sua inteligência e de sua imaginação superabundante, reconhece sua genialidade e seus limites perante o universo, chegando às fronteiras da loucura.

Exemplo: A melancolia de Durer (1514), (Figura 6) como conta Panofsky em Vida y obra de Durero⁽¹⁹⁾, deve ter-se utilizado das idéias de Agrippa, seguidor de Ficino, definindo bem o gênio: “que o furor melancólico era na verdade um furor divino uma energia inspiradora, diferente da melancolia como doença terrível do homem medieval. Na melancolia está a chave maneirista por ser um exemplo claro da mistura do espiritual e natural.

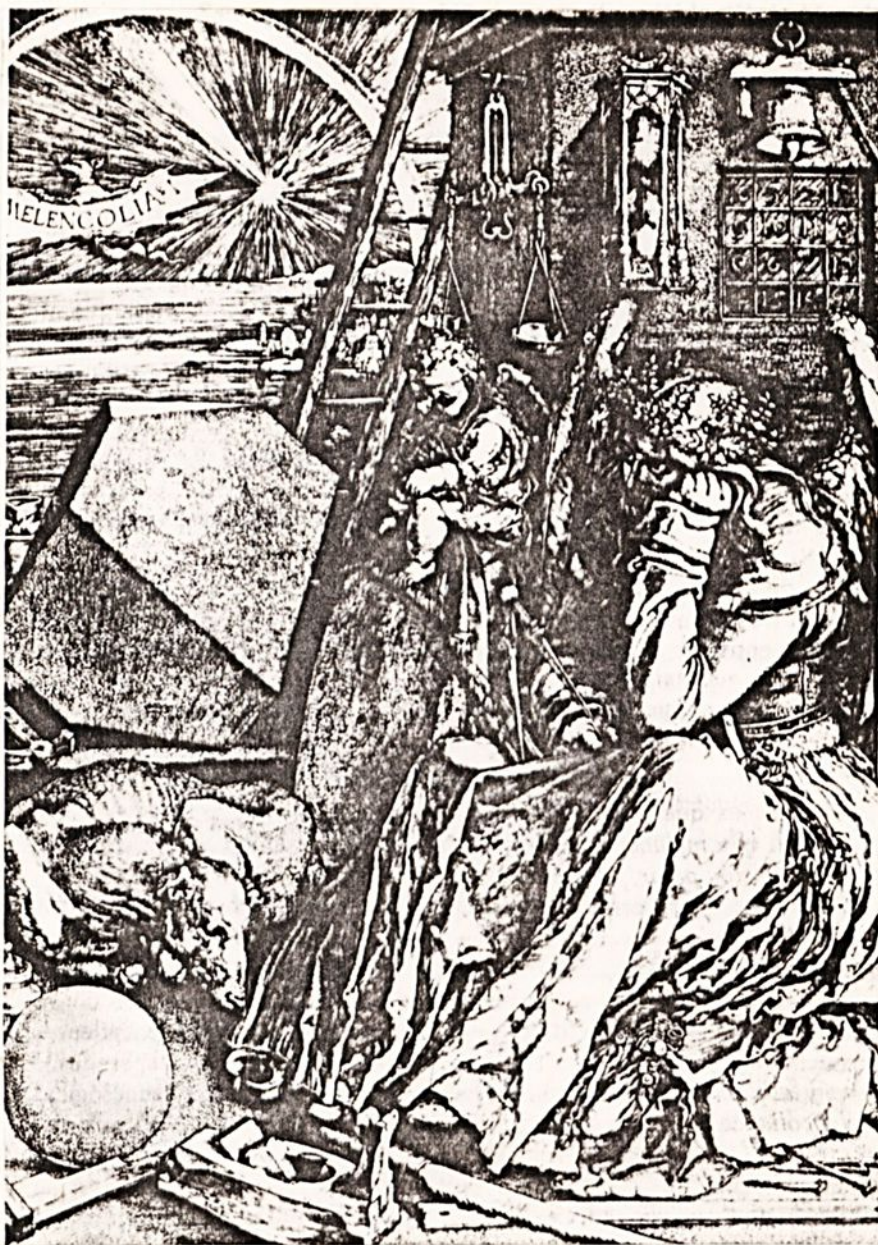


fig 6

Essa melancolia transformou os artistas maneiristas em gênios visionários onde circula o espírito da luz duplicando o plano do significante.

O maneirismo vem quebrar a tradição no modo de pensar, colocando a arte como forma de pensamento, de conhecer com características individuais, expressando um modo de ver o mundo, criaram uma fórmula, e impuseram essa característica a todas as artes.

A busca do conhecimento artístico “não” com o sentido de dominar a natureza, mas com graça, elegância, buscando o estético. Expressa a beleza como jogo fantástico, fazendo conexão entre liberdade (o prazer) e a regra.

O pensamento artístico se volta para o sensível, intermediando entre liberdade e regras. Expressando um conteúdo espiritual por meio de formas clássicas, da deformação da natureza. Esforçando por separar-se das regras clássicas, com a consciência de quem as conhece, valoriza o

passado, mas não com regras fixas matemáticas. Não perseguia o “ideal” de liberdade absoluta, e se movia dentro de espaços estreitos e convencionais. Movia-se neste espaço buscando novos espaços. Trabalhar o subjetivismo e o expressionismo.

Por isso o maneirismo não pode ser um anti-clássico, irracional e desordenado. Ele é o complemento de todas as épocas, é uma constante. Não é o maneirismo colocado por Bellori e Agucchi como queda da Renascença e ascensão do Barroco. O que se propõe é se ouvir a própria arte como se ouve uma música, e poder apontar fenômenos de rupturas dos quais são estes que conferiu significado e não a continuidade histórica.

No plano horizontal, os limites de cada arte são indefinidos e hoje mais do que nunca são desarticulados, instáveis, fundindo um estilo ao outro.

No eixo vertical, colocaria a história em vários níveis metodológicos de reflexão, muitas vezes de investigação sociológica, psicológica, antropológica ou estrutural e estética. Pelo seu belo, sublime, fantástico deve envolver fatores técnicos e culturais.

Os maneiristas fizeram foi verificar os conceitos de arte - como forma, intuição, idéia ou prece. Pensar arte significado, não como fato físico, externo, também como auxiliar da memória mas uma época que apela para o fazer como linguagem na busca de um simbolismo com muitas interpretações, portanto também deve ser visto dentro da filosofia e da Teoria do Conhecimento.

Ela é concepção, execução, produto de uma ação criadora, que deve ser apreciada e admirada.

Unindo o processo do conhecimento ao pensamento estético atual, pode-se chegar a entender o Séc. XVI. Partindo da arte como criação de que o artista dispõe de maneira fantástica, e que tem o propósito de expressar valores e significados que o autor vai descobrindo em si mesmo.

Os cânones e princípios da natureza, da verossimilhança, da perspectiva, questionandos sobre a ordem técnica e artística, vai colocar a obra pictórica como conhecimento e a arte como desafio.

Com esse perpassar pelos princípios maneiristas descobre-se uma maneira de enveredar pela obra de Tintoretto, buscar no interior obscuro uma hipótese de trabalho.

Ao colocar o estilo maneirista como composição ordenada e partindo do ponto de vista formalista, sem antes analisar seus verdadeiros objetivos, seria cair na tentação de compará-los, se teriam ou não unidade formal, de funções, de conteúdo ou de expressão.

Colocá-lo como anti-clássico, se opondo às regras, proporções e harmonias, estar-se-ia identificando como época de crise ideológica da cultura, como consequência do pensamento



histórico condicionado à situação da época, testemunhando a continuidade histórica.

Ao refazer a obra resgatando a técnica, buscando significados nas formas - com relações dentro e fora delas, num processo de construção, as analogias surgiram e se estruturam, no sentido do estilo, indicando as similaridades entre coisas distintas, numa afinidade de forma e função. Afinidades que têm relações lógicas, históricas, biológicas e estéticas, dentro de uma concepção de interpretar e compreender o texto figural.

1.3. O espaço pictórico

A grandeza da arte não está em ser capaz de tocar, de comover, de lembrar-nos emoções por vias literárias, abrindo as portas do sonho. A grandeza do pensamento humano não está só no inconsciente mas na razão e na técnica.

Assim a grandeza da arte advém de ser capaz de materializar o progresso do espírito humano. Portanto, o signo artístico merece ser tratado com objetividade e método.

Quando o pensamento humano se expressa no espaço, ele toma uma forma plástica, congelando um momento, mas não deixa as artes plásticas fora do tempo e do movimento.

Uma vez que o quadro é um sistema de linhas e manchas que procura satisfazer um problema, exprime tanto conceitos quanto um discurso ou um teorema. O espaço plástico oferece um campo de conhecimento de expressão tão vasto como outros sistemas.

A obra artística tem um espaço independente de sua forma, visto conter um organismo, uma estrutura e um tempo que mantém num ritmo, um movimento interno que vai dar a diversidade e a unidade de sentido.

O Espaço como organismo plástico tem propriedades internas e externas de tempo e espaço, inerentes à estrutura significativa e à significado. Uma de caráter material interna, é a posição absoluta e a origem do objeto, privilégio das artes do espaço. O quadro conserva sempre o seu modo de fazer, registra a pincelada, o traço, é o gesto criador.

Outra, também interna, a sua segunda característica, a simultaneidade, diz respeito ao tempo. O quadro pode sempre se converter em um antes e um depois dando a impressão de plenitude, de clareza e de clausura.

Na pintura o objeto é mantido à distância e, ao olhar, situamos nossa relação e nossa presença; numa lei de compensação sendo o que se perde em proximidade, se ganha em apreensão

lúdica, firme e objetiva.

As artes do espaço favorecem a compreensão do objeto, porque, sendo coisa mantém sua independência, mantém sua distância e o seu espaço sagrado, reservando seu culto e agregando a coisa morta. Mas essa morte é vida e por ela sua posição alcança nossa concentração, fazendo-nos dialogar com seus signos.

O espaço como realidade é condição básica para a existência de um quadro.

Perceber-se que neste espaço, a sua terceira dimensão, produto de uma ilusão, permite a articulação de manchas de cor na superfície.

O problema está em como criar um espaço numa superfície escolhida. O modo como o artista coloca as coisas no espaço, estabelece a sua linha. A matéria dentro das margens irá gerar o espaço pictórico que não deve ser confundido com realidade da matéria e realidade do espaço criado, pois ele é um ente de existência própria, precisa da matéria e apresenta características particulares.

Existem diversos tipos de espaço e o pictórico é um deles. Um quadro é uma estrutura do espaço articulada em duas dimensões que dispõe de suporte, cor e de tensões.

O espaço criado é o sentimento vital do artista, a cor e a tela são instrumentos para tornar possível a aparição desses sentimentos. Numa obra pictórica o espaço representado não é real, mas virtual, possuindo apenas realidade plástica, pois aquele carece de forma, enquanto esse já a possui organicamente.

Para se traçar a forma de qualquer objeto tridimensional e sua localização no espaço, as três dimensões são suficientes.

Mas ao pretender-se mudar a forma e a posição, deve-se acrescentar a dimensão do tempo, ou seja, a quarta dimensão, que o artista capta através da lei da diferenciação.

A primeira é linear, onde a forma é definida pela sua localização - distância, velocidade, é o que poderia conceber um artista pouco experimentado.

Se a concepção bidimensional oferece extensão, variando a forma e o tamanho a tridimensional oferece liberdade completa estendendo a forma a qualquer direção, explicando a nossa maneira de ver o mundo. E o artista aplica intuitivamente ou não estes fatos a representação visual. Na realidade não existe uma atuação unidimensional, nem a imagem é plana, porque a nossa percepção se encarrega de dar profundidade aos objetos no espaço pictórico, tornando as relações de profundidade visíveis.

Segundo a teoria da percepção (Gestalt) existem várias maneiras de se conceber o



espaço segundo as leis interiores determinadas. A lei da simplicidade, do fechamento, da sobreposição, da simetria da figura e fundo, todas elas foram usadas por artistas de várias épocas, exigindo um conhecimento de outros recursos para que as regras revertissem num efeito visual expressivo.

Transferindo para a realidade diária existe a diferença entre a visão do artista, seu comportamento e do espectador (o que vemos e o que sabemos).

Ao olhar um quadro o espectador é auxiliado até certo ponto pelo que conhece do espaço físico com base em sua própria experiência, enquanto que o artista não aplica só as experiências percebidas mas principalmente seu conhecimento.

O nosso olho ao fixar na figura, sua localização dentro do plano, é imutável e controlado pela retina. Isso sozinho não prescreve a profundidade, porque enquanto olhamos o mundo físico, a tridimensionalidade nos oferece outros problemas, que irão completar essa visão em terceira dimensão. É só através de experiências concretas com a imagem é que se percebe como se dá a profundidade. Não é apenas localizar numa superfície plana distâncias, colocando-se atrás ou na frente. O volume passa por um processo de rotação, que pode ser por via indireta, distorcendo ângulos, formas, tamanho, violentando o objeto, enfraquecendo o próprio processo visual. As figuras vão diminuindo a medida que se distanciam do observador, criando a ilusão de profundidade, a ponto de André Bazin chamar a perspectiva de “o pecado original da pintura ocidental”⁽²⁰⁾ por achar que no momento da construção do quadro a imagem perde sua inocência.

Certas deformações são fatores chaves na percepção de profundidade aumentando a tensão visual. Deformar não é apenas alterar contornos, mas uma mudança na sua estrutura espacial. É uma forma de comunicação, proporcionando o que deve ser e não o que é realmente⁽²¹⁾.

A mais comum das deformações é a oblíqua, resultando, dos desvios da estrutura normal, do vértice e do horizontal num processo mecânico, como se estivesse esticando ou torcendo o objeto e assim a forma plástica origina-se das condições do meio bidimensional e não se desenvolve pela imitação da natureza.

Sabe-se que a representação pictórica dos sólidos, prismáticos provém do quadrado fundamental. Quando usada a forma frontal do quadrado e acrescentada a ele os lados superiores e laterais, que exprimem a profundidade, tudo ficará mais lógico, porque as pessoas estão acostumadas a esse tipo de desenho (é a perspectiva cavaleira). O que não acontece sob o ponto de vista ótico, porque quando se olha de frente e não se vê a lateral ao mesmo tempo. Sendo o quadrado uma base estável, ajuda a harmonizar o espaço e a partir daí, tudo pode ser percebido como

um desvio claro e definido.

Na inter-relação ambígua entre planura e profundidade o paralelismo é mantido também na perspectiva isométrica com as faces inclinadas dos dois lados, indicando-se o plano frontal influenciado pelo paralelismo.

Ela abandona os elementos da frontalidade dando mais liberdade ao objeto pictórico de se movimentar, embora fixo na estrutura do espaço parece flutuar em relação ao observador, cujas coordenadas ortogonais não estão mais ligadas.

A perspectiva isométrica apesar de ser um sistema unificador do espaço pictórico tridimensional, conserva sua restrição dentro do espaço ilimitado, não é suficiente para representar o mundo infinito. Porque a construção isométrica acomodando todo o assunto em linhas paralelas é traçado em uma única direção, recaindo todos do mesmo lado. Sendo obstáculo para o artista que quer representar em várias direções com vários pontos de vista.

A Renascença lutou para buscar um nível de complexidade mais alto. A partir da perspectiva isométrica, abandonando o paralelismo e acrescentando variações de tamanho, junto com outros indicadores da terceira dimensão, obteve um efeito de profundidade mais forte.

E nessa convergência espacial encontrou sua codificação final no princípio da perspectiva central formulada pela primeira vez por artistas italianos: Leon Battista Alberti, Brunelleschi e Piero della Francesca⁽²²⁾.

A perspectiva central é uma deformação na forma dos objetos, muitas vezes difícil de se perceber e se fazer e que só foi possível dentro deste contexto histórico porque fez parte das necessidades culturais daquela época.

Foi uma solução nova encontrada pelos Renascentistas visando integrar o espaço pictórico de modo realístico envolvendo regra elaborada e má construção geométrica centrada na maneira própria de olhar.

Como num jogo matemático unificou por meio dos esquadros, o assunto do quadro inteiro. Numa reprodução mecânica correta, independente da mão e do olho, provando que arte não se faz só pelos sentidos, mas dentro de um processo cognitivo do pensamento.

As bases teóricas para essa reprodução mecânica partiu da noção da pirâmide visual de Alberti. Constituída por meio de linhas retas. Saindo da superfície frontal do objeto, acompanhando o olho do observador, uma pirâmide cujo ápice é o olho.

A perspectiva central veio provar dentro do desenvolvimento do pensamento ocidental, a preferência científica para a realização de obras da imaginação criadora.



Concorda-se que foi o individualismo Renascentista que aceitou essas manifestações. Simbolicamente tal mundo centralizado correspondeu à sua concepção hierárquica da existência humana.

O efeito dinâmico do espaço piramidal encontra-se na compreensão, porque é visto como desenvolvendo-se gradualmente. A convergência, a profundidade, a velocidade, o tamanho, vão se processando no sistema nervoso em relação a estrutura espacial.

O reconhecimento do observador é uma imposição violenta sobre o mundo representado que, através das distorções da visão, vai indicar o lugar deste, no processo de observação.

Na figura da “Última Ceia” de Leonardo da Vinci, os efeitos de profundidade são dados pela simetria da composição, com Cristo bem no centro, mostrando um mundo no qual o centro vital determina harmonicamente todos os detalhes e o observador se posiciona como tal. Mas como se está sempre a busca de leis mais completas, este sistema centralizado, vai mudando seu ponto de fuga, mudando com ele a unidade e a harmonia introduzindo o conflito na imagem da realidade. Esse conflito se adapta à história do pensamento ocidental, no qual o homem tomou sua posição perante Deus e a natureza. (Figura 7)



fig 7

É o que demonstra a representação da “Última Ceia” de Tintoretto, com a mudança do ponto de fuga para a lateral mudou o sentido da história onde o centro não recai na cabeça do Cristo, mas em um terceiro ponto da ação particular desafiando a totalidade. Esta descentralização do espaço pictórico indica que a lei do mundo mudou, - a Eucaristia - mudando com ela as suas

visões. (Figura 8)



fig 8

Outras variações podem ser estudadas nas obras maneiristas e em especial nas de Tintoretto.

Tintoretto manteve uma reviravolta na construção da obra refletindo o espírito da nova era - manipulando as estruturas espaciais, introduzindo contradições na perspectiva e o desvio de regras.

Criou um mundo real mas que muda de significado dependendo de onde olhamos e que elementos aceitamos para julgá-lo. Essas contínuas transformações que aparecem em Tintoretto nas estruturas espaciais, nas maneiras de representar o tridimensional e continuaram historicamente pela estética fez os surrealistas reforçarem o fantástico; os cubistas trabalhar em objeto no seu espaço próprio usando o isométrico irracional e a transparência.

Entretanto, há uma questão a ser discutida a respeito da perspectiva, como ela entraria na estrutura narrativa dessa tela. Dentro do tecido da história, a perspectiva entra como uma metáfora no sentido oculto, uma forma de captar o invisível dentro do visível, explica-se o visível é a estrutura geométrica da perspectiva, enquanto sistema que esconde o invisível.

A estrutura gráfica vai servir para buscar novas estruturas e viajar no mundo novo dos sentidos, onde o material se une ao espiritual.

A veduta, um artifício interno da tela, mostra como o artista pode se servir da teoria narrativa para manter ou esconder o secreto. Ela deve ser aberta, desvelando seu valor teórico simbólico. Assim vista, a perspectiva tem algo a ver com o mistério da visão, figura de união entre o divino e o humano. Não é apenas uma teoria geométrica, mas uma prática, cujos adeptos formaram uma elite intelectual.

Dentro do espaço da perspectiva pode-se receber um sub-espaço que vai se articulando entre si. As perspectivas são as regras intelectuais possíveis de pôr em prática sempre que se quer o avanço no conhecimento. Com essa afirmação é possível se pensar em tipologia perspectiva.

Ela não é exterior ao homem, não é apenas construção geométrica como foi no Renascimento. Não se trata da descoberta de um meio racional para representar o mundo de forma exata, trata-se de uma construção arbitrária e superficial que é uma montagem, um sistema descoberto a partir de dados arbitrários, sobre a interpretação da imaginação das possibilidades da técnica e da ciência, revelando mecanismos do pensamento.

Nas perspectivas há sempre convergências de lugar e de tempo, enriquecendo a experiência do fato e revelando as estruturas históricas. Essa atividade é uma ilusão do imaginário, não é apenas da visão. Elaborava-se esquemas que, associados às experiências individuais com a tradição, geram sentido. Cada signo figurativo ou não, deve ser interpretado no espaço e no tempo (dentro de uma perspectiva), porque são tomados de empréstimos da memória coletiva que o artista integra num sistema.

Se reconhecermos o caráter social e psicológico da perspectiva, dentro de um espaço (texto) estaremos reconhecendo por onde entra o seu sentido. Não é uma lei, mas funções da inteligência, porque permite conferir mentalmente uma ordem às sensações.

Sempre o homem se preocupou com o exterior, cada um deles com seu espaço e suas perspectivas. O Renascimento, com um sistema de coordenadas geométricas, colocando no interior da mesma, coisas diferentes. O Renascentista L.B. Alberti com projeção do mundo das aparências visíveis. Piero della Francesca, com a representação de corpos. Eles usaram método de perspectivas idênticas para exprimir preocupações diferentes.

Também o cinema é uma nova perspectiva, mas não tão diferente das outras, graças ao Renascimento que abriu um círculo de leitura do universo, através da construção de um novo espaço.

1.4. O nu como forma ideal de arte

O nu não é um tema, um motivo para a Arte, mas uma forma de arte (um modo de fazer arte) criada pelos gregos no século III A.C. E' um objeto sobre o qual o olho reside, se devora com fúria e que somos tomados pelo prazer ao vê-lo representado.

Pois o corpo não é um material que se pode transformar em Arte por transmissão direta. Não move a empatia, mas a desilusão e o desânimo. Sabêmo-lo um organismo não vivo. Entretanto, suas partes são percebidas como unidade simples e não têm relação clara entre si. Ele não é a forma que a arte fez acreditar que fosse. O corpo nu parece imitar sempre um outro de como poderia ser. É um ponto de partida para um trabalho de arte, é um pretexto de grande importância, por ser rico em associações⁽²³⁾.

O nu faz surgir no espectador idéias e desejos, sentimentos eróticos e, por menor que sejam esses desejos, se não o fizer, não é bastante. O desejo de pegar, de estar unido com um novo corpo humano é parte fundamental da nossa existência (natureza). Aí ao julgá-lo forma pura é sempre influenciado.

O nu, como material para a arte, não é um material escondido. Ele sempre perturba, desordena, participando do erotismo. Além das necessidades biológicas, fornece valores e ternos no ramo da experiência humana, harmonia, energia, êxtase, humildade.

Na Itália, na época da Renascença, o corpo despido foi um material respeitável, adaptou-se às exigências religiosas e sofreu um processo canônico próprio. Um artista do Norte, Durer, mostra como era difícil representar um nu. Fazia esboços, círculos grandes e outros diagramas para que o nu não fosse alterado.

Entretanto, na Grécia, origem do culto do nu ideal, encontramos peculiaridades de sua arte que contribuíram para a formação dessa concepção de beleza ideal do nu, como sua paixão pela matemática e pela forma visível da geometria, fundamento de toda arte estruturada em números harmoniosos, que tem sua máxima expressão na escultura.

Inspirando os Renascentistas, que vão usar as proporções do corpo humano para as regras dos ofícios sagrados, lançando o corpo humano como modelo de proporção e fundamento de uma filosofia, a beleza ideal platônica ou o realismo aristotélico, domina todo um período estético.

Com braços e pernas estendidos, determina, nas formas geométricas perfeitas, o quadrado e o círculo, símbolo da união física masculino e feminino. Apesar de terem usado o

quadrado e o círculo para conseguir a perfeição, a beleza ideal, não conseguiram. A beleza ideal só existiria na mente do criador. O nu não depende de proporções analisáveis embora não se possa constituir um nu admirável só por regras matemáticas, também não se pode ignorá-las. E' a "dependenza" de Miguel Ângelo⁽²⁴⁾, o artista não pode esquecer componentes do corpo humano e nem por isso usá-lo com exagero. (Figura a e b)

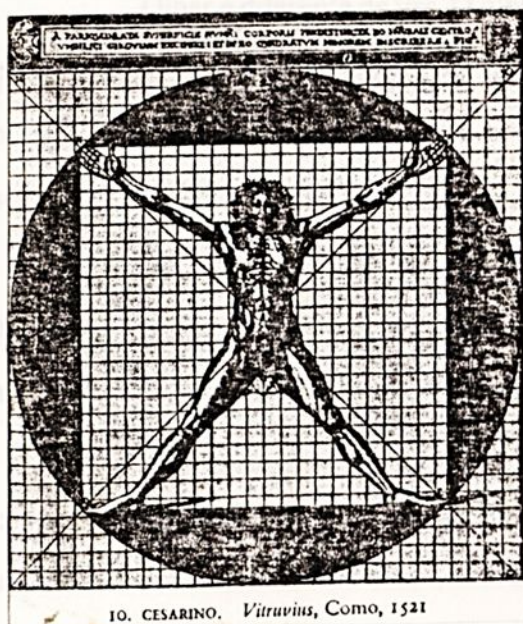


fig a

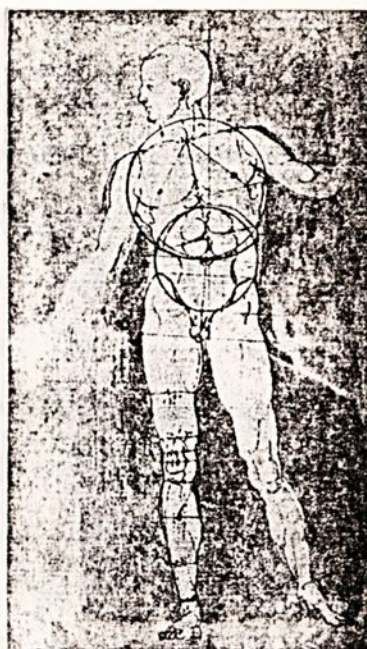


fig b

fig c

Em se tratando de nu, o cânone clássico é aquele que toma para o nu feminino a distância dos dois peitos como unidade de medida, a parte mais baixa do peito até o umbigo e deste até as pernas. O modelo básico gótico é uma oval, as esferas tornam-se pequenas adquirindo o ritmo de ogiva. Houve uma deformação com disposição desses elementos, o corpo ficou mais comprido, colocando o umbigo duas vezes mais abaixo⁽²⁵⁾. (Figura c)

O uso do nu, por parte dos grandes artistas, fez dele um modelo de construção formal. Em meio de afirmação, a crença da perfeição permanece como o exemplo completo da transmutação da matéria em forma.

Não rejeitamos o corpo humano, porém, não podemos adorá-lo pois, seu equilíbrio está centrado nas pernas mantendo a força da gravidade. O ritmo de sua respiração, a batida do seu coração são medíveis.

14. MEMLING. *Eve*

Assim, o nu é o mais sério de todos os assuntos da arte, expressa necessidades e experiências humanas reais, que hoje se encontra desvalorizado como símbolo. Até agora tratou-se da representação, mas não se viu o olhar para essa representação. O olhar chega antes de qualquer medida, antes de qualquer construção, estabelecendo relações entre o que se vê e o que se sabe, situando-nos no mundo circundante.

Olhar é diferente de ver. O olhar é uma ação retinária. Porém, se nunca se olha uma só coisa, mas a relação entre elas e às demais. A visão está em constante atividade e movimento, e presente nos outros tal como somos. Nós vemos e podemos ser vistos. Nós olhamos o nu e podemos ser vistos por ele. Essa natureza recíproca da visão é tão fundamental quanto o diálogo falado.

Foi com o intento de verbalizar este acontecimento, explicando o ver como metafórico e literal que se descobre como o nu nos vê, não sendo um acontecimento só da visão como provocou a perspectiva, mas provou ir além do simples ver.

Assim é *Susana*, que se olha e se vê; os velhos que olham e o espectador que, também, como a protagonista olha e vê. A presença de um nu feminino é diferente do masculino. Ela expressa sua própria atitude, aquela que tem de si mesmo e define o que pode fazer. Sua presença se manifesta em seu gesto, sua voz, expressão, objeto e gosto.

As mulheres nasceram, segundo a estrutura social, para serem mantidas pelos homens dentro de um espaço, possuindo duas identidades, a de examinante e examinado.

O homem examina a mulher antes de tratá-la. Sua aparência determina como deverá ser tratada. Como ela se olha, como se trata e como gostaria de ser olhada, são índices para os homens.

O homem atua, a mulher aparece. O homem olha, a mulher se contempla⁽²⁶⁾. A mulher leva consigo o supervisor masculino e a supervisada feminina.

Sendo um objeto visual em uma visão, as pinturas de nus oferecem critérios para ver e julgar as mulheres como visão.

“Adão e Eva, história relatada em Gênesis⁽²⁷⁾, cobram a consciência de sua nudez, quando Deus disse a mulher: “Parirás com dor e buscarás com ardor, e teu marido te dominará”. Culpendo a mulher de ter comido a maçã, o homem se converteu num agente de Deus e assim em cada época esta tradição era ilustrada de diferentes formas: na Idade Média com uma sequência de cenas, no Renascimento retratando o momento da vergonha. Outros temas surgiram. Porém em todos eles conservou-se sempre a mulher consciente de que tem alguém a contemplá-la.

Ela não está desnuda tal como é. Ela está desnuda como o espectador e vê. Sob o manto

dos séculos, escondida pela cultura, repousa ainda dentro de toda mulher as deusas, Hera, Demeter, Atenas, Artemia, Perséfone, Afrodite, que estão presentes no modo feminino de agir, sentir e traçar a personalidade, e ao reconhecê-las, identifica-se as suas fraquezas e potencialidades.

Pela preponderância do pensamento masculino na cultura ocidental esses arquétipos foram desaparecendo da alma feminina. Basta pensar no que restou de Deméter, deusa-mãe, que virou Nossa Senhora, figura sacra, excluindo possibilidades de ambivalência.

No caso de *Susana*, o espectador se une aos velhos para espiar. Ela olha para o espectador, isso na primeira tela.

Na segunda tela, ela se olha no espelho. Essa postura une-a ao espectador, tratando a si mesmo como espetáculo. O espelho diz que ela se desnuda para seu próprio prazer, pode até preparar-se para o marido, numa atitude moralizante.

Outras obras aparecem, onde o homem olha para várias mulheres nuas como a de Cranach, *O juízo em Paris*. Tendo assim um outro juízo, convertendo a beleza em objeto de competição (o juiz); também em sua *Vênus e o Cupido*, essa nudez não expressa sentimento e sim um signo de submissão dos sentimentos pelo proprietário do quadro.

Compreende-se assim a diferença entre o desnudo: como nu e como despido. O nu é uma forma de arte, um modo de representar, levando-se em conta as partes do corpo, a harmonia, o claro e o escuro, dando volume, tornando-o objeto escultório tridimensional, com todas as regras de proporção impostas pelo classicismo.

E o segundo está convencionalizado ao nosso modo de olhar, como percebemos quais as intenções do observador, a sua sensualidade vivida, a sua maneira de trabalhar as emoções, é o que transferimos para o nu da tela, ambas estão ligadas à forma de arte. O nu é ele mesmo, e ser desnudo é estar a mostra, é ser visto nu pelos outros, é objeto não reconhecido por si mesmo.

Sendo um material de arte, o nu não é privado de nada, ele projeta no espectador o equilíbrio necessário para que este possa apreciá-lo, exibindo-se sem disfarce como se estivesse, sem sua própria pele, é um objeto a ser visto.

É por isso que artistas ao representar o nu, não deixam transparecer sua sensualidade, o seu apetite, mas alimentar o apetite do espectador, que terá o monopólio dessa paixão.

Dentro esta sabedoria do pintor ele também foi capaz de fazer um nu real, apenas tirando-lhe a roupa, provando o valor visual, é o ver-se e querendo ver o outro é ver e ser visto numa integração visual.

Foi assim que livrando-se de todas as heranças passadas da Grécia e da Renascença,

esquecendo a mitologia e a imitação, o nu sozinho sobreviveu, continuando a ser nosso elo com as disciplinas clássicas, quando queremos provar que nossos revolucionários foram de fato artistas, recorremos aos desenhos de nu, não apenas provando sua técnica, mas buscando a verdade do sujeito e da Arte.

Segundo George Ferguson⁽²⁸⁾, nos tempos da Renascença haveria vários tipos simbólicos do nu: a nudez natural, a nudez temporal, a nudez virtual e a nudez criminal.

Talvez em *Susana e os Velhos*, o nu criminal possa tipificá-la. Pois este é usado como posição a nudez virtual, símbolo da luxúria, vaidade e ausência de virtude.

A diferença entre esses dois tipos de nudez (criminal e virtual) possa ser explicada como a questão da felicidade eterna, como posição a felicidade transcendente. Porém a pintura de Ticiano pode indiciar nova versão, pois o *Sagrado e o Profano* revelam o tal contraste. (Figura 9)



fig 9

A eterna felicidade, nudez virtual é personificada por uma mulher na qual a nudez denota sua contemplação para a matéria deteriorável. Uma chama ao lado da sua mão esquerda simboliza o amor de Deus. A felicidade transitória, nudez criminal é descrita por uma mulher ricamente vestida e adornada. Na sua mão direita segura um vaso de ouro e pedras preciosas, símbolos da vaidade e do amor a riqueza e prazeres deste mundo. A verdadeira virtude é representada pela figura da mulher nua na tela de Ticiano.

Sob este ponto de vista Tintoretto veria *Susana* nua como uma figura pura, porém os adereços que a rodeia são materiais e inferem as vaidades do mundo. Daí a sua castidade ambígua, dada pelos referentes textuais pictóricos.

NOTAS (CAPÍTULO I)

- (1) Enciclopédia da Civilização e da Arte. v. III. A arte na Renascença. Ed. Martins.
- (2) *Gênios da Pintura*. Tintoretto. Abril Cultural. v. III.
- (3) Idem. p. 3.
- (4) Idem. p. 4.
- (5) Idem. p. 5.
- (6) Idem. p. 6.
- (7) PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. E.V. Brasília, 1982. Cap. II. p. 37-48.
- (8) *Arte no Século*. - Renascimento e Europa. Abril Cultural, v. III, p. 691-94.
- (9) *Gênios da Pintura - Maneirismo*. Abril Cultural, v.III. p. 2.
- (10) TRINGALI, Danti. *Escolas literárias - História e crítica*. São Paulo: Musa, 1994. p. 57.
- (11) BIALOSLOCHI, Jan. *Estilo e iconografia. Contribuição a uma ciência de las arte*. Barcelona: Barral Editores, 1973, p. 68.
- (12) BIALOSLOCHI, Jan. *Estilo e iconografia. Contribuição a uma ciência da arte*. Cap. O problema do modo em artes plásticas. Barcelona, 1973, p. 15.
- (13) GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusão*. Cap. VI, VIII a participação do observador e ambigüidades da terceira dimensão.
- (14) Idem. BIALOSLOCHI, Jan. p. 16-25.
- (15) ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL. São Paulo, v. 13, 1987. p. 7193
- (16) BIALOSLOCHI, Jan. *Estilo e iconografia*. p. 60.
- (17) ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL. São Paulo, v. 13, 1987. p. 7193
- (18) BIALOSLOCHI, Jan. *Estilo e iconografia*. p. 68.
- (19) Revista Diacrítica. Centro de Estudos Portugueses. Universidade de Ninho, n. 8, 1993.
- (20) ARHEIM, R. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 1986.
- (21) Idem.
- (22) HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. Mestre Jou, v. II, p. 427.
- (23) CLARK, Kenneth. *The nude*. Penguin Books, 1956.
- (24) Idem.
- (25) Idem. p. 13, 15, 17.
- (26) BERGER, John. *Modos de ver*. Coleccion Comunicacion Visual. Penguin Books, 1974.
- (27) Idem.
- (28) FERGUSON, George. *Signos e Símbolos*, 1971. p. 49.



CAPÍTULO II - AS POSSIBILIDADES DE LEITURA

2.1. *Proposta da Estética da Recepção*

A compreensão de um texto não é fruto de apreensão de significados literais, exige estratégias complexas pelo leitor apropriador.

Compreender não é memorizar nem imagem nem palavras ou frases, essa não garante a compreensão. Mas é ter poder de inferência e estabelecer relações entre as partes.

Também as condições de compreensão não parecem ser um jogo de adição, inflexões como sugeria Gadamer.

O texto opera em vários níveis sendo a proposicional um deles, pois o texto opera e se funda em práticas sociais, e cada leitor tem suas formas de perceber e relacionar relevâncias e conexões que o autor não pode controlar.

Os fatores que afetam o texto podem ser de ordem estrutural, o conhecimento e a familiaridade com o texto. Há sempre um esforço comunicativo, que se dará entre sujeito e obra. Será o modelo textual e cognitivo, com os intertextos, estão impedidos de interação.

Esse modelo procede do conhecimento de uma gramática, conhecimento de situações, fatos, eventos, regras sociais, objetos que se encontram na memória.

Quando se entra em contato com um texto verbal²⁰, escrito, opera o confronto entre as estruturas de conhecimento surgindo a construção, reconstrução, a criação, a recriação, promovendo uma integração entre texto e imagem mental e a atividade do leitor.

O texto dentro do processo construtivista tem uma estrutura que é única para cada indivíduo e depende de como ele entende e interpreta o texto. A sua leitura decorre de um trabalho que envolve adequação do leitor, inteligibilidade do material e disponibilidade e maturidade do sujeito, estímulos externos e internos.

CAPÍTULO II - AS POSSIBILIDADES DE LEITURA

É na reflexão histórica que se encontra a produção da leitura como parte da história.

Mesmo quando produzida dentro de padrões naturais, ela vai produzir estruturas que poderão ser lidas, compreendidas por indivíduos de qualquer época, produzindo sentido.

O sentido pode ser historicamente construído e precisa ser conhecido os seus mecanismos para fazer a discussão do lugar que o leitor se instala nesse processo, fazendo parte da história. O

CAPÍTULO II - AS POSSIBILIDADES DE LEITURA

2.1. *Proposta da Estética da Recepção*

A compreensão de um texto não é fruto de apreensão de significados literais, exige estratégias complexas pelo leitor apreciador.

Compreender não é memorizar nem imagem nem palavras ou frases, essa não garante a compreensão. Mas é perceber relevâncias e estabelecer relações entre as coisas⁽¹⁾.

Também as condições de compreensão não parecem ser um jogo de adivinhações como sugeriu Goodman.

O texto opera com vários níveis sendo o proposicional um deles, pois o texto opera e se funda em práticas sociais, e cada leitor tem suas formas de perceber e relacionar relevâncias contextuais que o autor não pode controlar⁽²⁾.

Os fatores que afetam o texto podem ser de ordem estrutural, o conhecimento e a familiaridade com o tema. Há sempre um esforço comunitário, que se dará entre sujeito e obra. Sem o modelo textual e cognitivo, com os interactantes, estão impedidos da interação.

Esse modelo procede do conhecimento de uma gramática, conhecimento de situações, fatos, eventos, regras sociais, objetos que se encontram na memória.

Quando se entra em contato com um texto verbal⁽³⁾, escrito, opera o confronto entre as estruturas de conhecimento surgindo a construção, reconstrução, a criação, a recriação, ocorrendo uma integração entre texto e imagem mental e a atividade do leitor.

O texto dentro do processo construtivista tem uma estrutura que é única para cada indivíduo e depende de como entendeu e memorizou o texto. A sua leitura decorre de um trabalho que envolve adequação do leitor, inteligibilidade do material e disponibilidade e maturidade do sujeito, estímulos externos e internos.

Não é só quem desenha, pinta ou escreve que produz sentido, mas quem lê também. É na reflexão histórica que se encontra a produção da leitura como parte do sujeito.

Mesmo uma obra produzida dentro de padrões naturalistas vai produzir estruturas que poderão ser lidas, compreendidas por indivíduos de qualquer época produzindo sentido.

O sentido pode ser ideologicamente construído e precisa-se conhecer os seus mecanismos para fazer a discussão do lugar que o leitor se instala nesse processo, fazendo parte da história. O

sentido vai ser construído no confronto de relações sócio-históricas e fundadas nas relações de poder do imaginário.

O sentido parte de um processo que se realiza num contexto, tem historicidade, tem passado e se remete ao futuro seguindo a responsabilidade do autor-leitor.⁽⁴⁾

Numa leitura, jogamos com a contradição, com a reprodução, transformação com a memória, esquecimento. E no interior da contradição, do preexistente e contemporaneidade dele, é que produz a leitura com seu sujeito e sentido.

O sujeito é formado da junção de duas historicidades, a sua e a do texto. Os sentidos são muitos, mas há sempre um legível, o exterior que preexiste, é a partir dele que cada um pode intervir.

O sujeito pode aparecer em várias posições justificáveis pela teoria da recepção. A percepção não é linear, plana e fechada. Ao perceber uma árvore, desloca-se de um para outro detalhe, de um lugar para outro, apreende formas, dimensões, espessuras, brilhos etc. É o entrar do olho, ora num ora noutro ponto.

A percepção é desorganizada, não é fixa, não a faz só de um lugar, o olhar é móvel, se desloca por pontos e posições diferentes.

O que se sabe é que existem várias perspectivas que o olhar assume. E por outro lado tem vários pontos de fuga.

Portanto a unidade do texto não é linear, nem simétrica e o olhar do observador-leitor deve atingir diversos pontos. Os pontos de entrada são as várias posições do sujeito, é linear.

Os pontos de fuga são as diferentes perspectivas de atribuição de sentido, ao relacionar-se com vários pontos de entrada, o leitor produz leituras que encaminha-se em várias direções, sem serem previstas.

Os pontos de fuga são percursos da historicidade do leitor, em relação ao texto.

Os pontos de entrada são efeitos da relação sujeito-leitor com a historicidade do texto.

Ao entrar no texto está-se afetada pela historicidade que se relaciona em alguma parte com a historicidade do texto. É por essa relação, entre ponto de fuga e entrada no texto é que se pode dizer que o sentido não caminha em linha reta⁽⁵⁾.

A distinção entre inteligível, interpretável e compreensível se faz em torno do sujeito colocando em foco a individualidade, enunciado, um ponto de entrada e de saída.

Compreender é refletir sobre a função do efeito do eu - aqui - agora -, unindo teoria e história dentro de uma desconstrução.

Essa desconstrução vai partir de uma problematização do texto, procurando explicitar os processos de significação e seus mecanismos de produção, reconhecendo a historicidade e a arte, que é elemento decisivo para a compreensão.

Nesse aspecto, a estética da recepção apresenta-se como teoria em que a investigação muda de foco do texto como estrutura imutável, ele passa para o leitor que é tão importante quanto o texto.

A meta principal de estética da recepção é a reabilitação da história. Onde Gadamer e Jauss recuperam a história como base do conhecimento do texto, trazendo de volta o intérprete-leitor⁽⁶⁾.

O objetivo era incluir as perspectivas do sujeito produtor, a do consumidor e sua interação mútua.

Colocar no eixo artístico a relação produção e recepção, colocando assim uma possibilidade de questionar a própria teoria da arte. Deixando de ser passiva e autônoma, fazendo refletir sobre a arte sua historicidade junto à história geral.

Se for analisada na sua receptividade ela será compreendida, devolvendo assim a sua função social de comunicação.

Deste modo, ela se opõe aos idealistas, aos materialistas, supondo um diálogo entre a arte e sociedade dentro de uma prática histórica.

Para haver interação entre o sujeito e a obra, há necessidade de um diálogo entre o sujeito presente e o discurso passado, isto é uma articulação, que só irá ocorrer se o sujeito descobrir na obra respostas às suas questões, indo do receptor a obra.

O receptor precisa perguntar. Ambos precisam estar abertos para a compreensão, para obter respostas, procurando o sentido que muitas vezes não é claro.

Para se conhecer o verdadeiro papel da arte, não é apenas estudando sua produção, mas é dentro da recepção que encontrariam os seus verdadeiros significados. A verdadeira revolução da arte não está na sua produção, na busca de cânones passados - em renovar valores consagrados, mas está no processo de recepção.

Para que se produza algo novo, há necessidade de se ter uma consciência relativa daquele que lê a obra, que não é um sujeito passivo, espectador, mas um receptor expressivo.

A obra produz no sujeito novas experiências, novas expectativas, novos interesses, despertando outras necessidades, que podem ser de ordem técnica, para se produzir em formas diferentes, aspirar a novos significados, mas que podem também provocar rupturas no mundo da

linguagem e da informação. E assim, segundo Jauss e Calabrese, buscou-se leituras diferentes dentro de uma trajetória da obra, produzindo história.

2.2. Leitura do Título

O título é a atmosfera da tela e vem com o objetivo de fixar o tema. Funciona como operador da trans-semiotividade.

Relacionando as obras de Giacomo Robusti, *Susana* é um ponto de reflexão, um momento áureo no ciclo das obras. Uma ruptura que tem sua resposta ressaltada no seu temperamento de homem genial. Algo que perturbou um momento de sua vida, e também de outros artistas em épocas anteriores e posteriores, é por isso necessariamente significativo do ponto de vista simbólico.

A cena evangélica parece ser o começo da história quando é colocado o divino dentro do humano, onde o nu vai ser o pivô da história. Analisando a teoria da história percebemos que o tema não está apenas na distribuição dos elementos e personagens na cena, mas pode aparecer escondido na história individual do artista.

Para buscar essa teoria da história narrada, é preciso buscar dentro da obra instrumentos de constatação. Sendo que uma narrativa tem na perspectiva um instrumento que impõe uma coerência tanto espacial como temporal.

Os títulos, constituem um verdadeiro programa articulado em três ou quatro momentos. O momento narrativo, somático, temático e metalingüístico⁽¹³⁾. O narrativo e o somático, se referem ao espaço representado e o temático e metalingüístico se referem ao espaço representado e o de representação.

O primeiro e o segundo estão dado pela narrativa evangélica, extraída do texto de Daniel, o somático - "*Susana entre os dois Velhos*" - são conotações verbais. O temático é dado pelo detalhe abstrato do contraste complementar da cor vermelha do manto de um dos velhos, próximo ao verde da relva e pelo movimento do corpo de Susana. O metalingüístico está formado pela teoria das cores. Se renunciava a cor pura e usou a complementar num detalhe, houve o confronto entre duas teorias.

Os temas podem surgir das diversas leituras que se faz das imagens pintadas. O que ocorre com *Susana* é uma polêmica entre título e o tema.

Quanto ao título, dentro de um plano verbal comporta certas conotações disfóricas, mostrando que a realização pictórica inverteu seus valores.

Quanto à cena, toda ela é trabalhada na técnica da luz e sombra, um detalhe vai mostrar uma incoerência (o uso do contraste por complementar) conclui-se que estes contrários, também se encontram dentro de uma polaridade passional ou tímida, dentro do autor que a transfere para a figura representada. Num mecanismo pessoal, deixando transparecer, além da sua alma um problema que lhe aflige.

Quando nos seus outros quadros retrata o eufórico, o vibrante, o luminoso, nesse ele deixa transparecer a serenidade, a timidez - a busca de algo distante. Uma introspecção contrária à sua fúria pictórica.

Na busca de conhecer os mistérios da fé, da religião, a filosofia e a arte, surge o tema da melancolia na figura de Susana com um olhar imerso em si mesmo e auto-retratando.

Um sofrimento físico e moral na busca de um entendimento.

Esta angústia era impossível de ser representada em perspectiva linear, na técnica do *escorso* vertical ou horizontal como havia feito em outros quadros.

Buscando resolver o problema por meios teóricos dentro da própria obra usou da perspectiva isométrica envolvendo o *nu* numa coisa fechada do cubo em três dimensões. Reproduzindo através de um símbolo fechado o estado da alma do artista.

É possível mostrar como a perspectiva linear entrou em crise, no momento em que se questiona valores humanos profundos.

Acredita-se que sim, pois há um rompimento com o autoritarismo do ponto de vista fixo, determinado pelo olho do rei, das figuras mandatárias. O mesmo que acontecia nos palcos teatrais.

O espectador, livre do olho do governante, varria o palco com seu olhar e fixava o seu ponto de vista. O que pode ser visto, exemplificando, na *Santa Ceia* de Tintoretto.

No Maneirismo, a utilização simbólica da melancolia adquiriu o mais profundo significado, tornando importante para a compreensão da fenomenologia cultural e estética desse período.

O tema melancolia se tornou importante tanto para a teologia como para a técnica de representação, lugar de relevância no pensamento e na arte do Ocidente.

E foi Marsilio Ficino, ele próprio um homem melancólico quem caracterizou o homem de gênio num ser melancólico e um dom divino, que é dispensado por Saturno o mais poderoso e

nobre dos planetas, o deus do tempo.⁽⁷⁾

A raiz melancólica ficiniana encontra-se no sentimento de perda da unidade originária que se encontra na alma do gênio Tintoretto - fechado em seu trabalho intenso, ele busca um regresso do pai, a essa unidade perdida.

Configurando na obra de *Susana* a nobreza e a dignidade do homem, e a consciência de seus limites da condição humana.

A melancolia de *Susana* é otimista e heróica, pois a perda não é irrevogável, nem se afunda na tristeza mortuária desesperadora. Uma disposição do espírito, onde gênio e faculdade criadora se fundem com sofrimento e angústia se o nu corresponde a entrada visual do leitor na tela, criando uma expectativa entre título e obra.

A melancolia corresponde a terminalidade. Um ponto onde acaba a pintura e começa a leitura.

Essa passagem de pintura a leitura, pode ser considerada o trânsito, um ponto que obedece a duas proposições: uma a transição da fase onde se apaga a visão e outra onde começa o imaginário. A observação destes componentes pontuais aliados a outros elementos figurativos e teóricos vêm formar uma rede coerente para se ter o sentido da leitura. Pois no texto tudo é relação. E o que vai dar sentido às figuras é um tema. O exposto pode ser justificado pela própria palavra melancolia, o leitor, partindo da estrutura superficial, (a melancolia (mela-colia), tristeza, magoa, desgosto, pesar) passando-se por uma intermediária ("Melas: negro e bilis buscando arte e alquimia - que corresponde ao negror da morte - O escuro da obra, o chumbo, o saturno ao mito") e chegando à estrutura profunda⁽⁸⁾.

Nesta confusão de palavras, chega-se a melancolia como o sentido da seiva que fazem os olhos - o do rosto e da alma - assumir o tamanho do assombro. Um assombro que segundo a lenda, o Saturno seria o deus alucinado com a idéia de inventar a geometria.

A bilis negra que poderia desequilibrar o organismo foi afastada por Ficino que soube ler Aristóteles, como um furor divino, a energia inspiradora que se aloja no corpo dos escolhidos pelos deuses. Do qual Tintoretto foi um deles, e soube muito bem representar. Amando acima de tudo a glória, com sua arte abriu o caminho da mortalidade. Com este sentimento melancólico, o pintor procurou o contraste com o próprio orgulho, buscando soluções mais profundas, questionando temas que não estão a nível elementar de soluções, resgatando a dignidade e a consciência da condição humana.

2.3. *Leitura da narrativa*

A obra não é apenas um objeto concreto na sua objetividade, vai depender do papel do artista no seu universo: se ele imita, cria, sente, figura ou consagra, e da capacidade de quem lê.

É necessário buscar a essência, a sua origem e procedência. Para se ter um rigor, no acesso à figura, é necessário distinguir a noção de “ser” existencial e realidade. Aqui se entende que a obra de arte é um “ser”, objeto de toda afirmação que contém um todo coerente estabelecendo relações participantes entre afirmação e afirmado. O conteúdo, na obra, também determina caminhos do ser. Por exemplo: uma análise formal, apresenta o “ser” participante em sua fonte, como algo substantivo, na sua existência e sua essência. A experiência artística acentua um caráter vital, onde a participação expressa o ato.

O Formalismo, o materialismo histórico e demais tentaram contribuir para a explicação das obras de arte, reduzindo-a muitas vezes à formas complicadas. Todos eles parecem enfatizar a relação artista e realidade, através de sua cultura, da sua historicidade.

Porém, a obra é um produto do conhecimento humano e deve existir uma maneira de conhecê-la, de penetrá-la em sua origem, de explicar-lhe a índole, sem julgá-la, mas saboreá-la.

Sabemos que em arte existe um saber imediato, uma intuição, um método do sentido comum, espontâneo, enfim é um conhecimento de primeiro grau intuído, observado, verificado, não demonstrado.

Toda imagem artística oferece uma complexa relação com seu espectador expressivo, requerendo a compreensão, com uma atividade mental que exige estratégias complexas. Não se chega à obra apenas apreendendo significados literais nem memorizando, mas através da compreensão, havendo a perfeita integração entre o observador e a imagem.

O objeto físico-estético desvenda certas lei que pertencem ao universal, leis essas que só ficarão claras no momento da sua leitura, com o alargamento das nossas intenções.

Se o artista constrói sua obra dentro de uma lógica criadora, combinando formas, volumes, cores, correspondendo a uma racionalidade do imaginário, não se diferencia do matemático ou do retórico, que também operam com sistemas.

Aceitar a arte como linguagem é considerá-la produto e produção, texto e recepção.

A arte contém uma estrutura interna, que não resulta apenas de sua organização, mas da relação entre produção e interpretação entre produtor e leitor.

Dentro desta perspectiva de transportar uma teoria verbal para a pictórica, que pode

resultar muitas vezes imprecisa, foi necessário comparar as duas teorias da construção e da interpretação, segundo suas estruturas internas. Deste modo duas constatações podem ser feitas: a) a pintura figurativa desde o séc. XV com a descoberta da perspectiva, tendeu a definir como “*icônica*”, como símbolo icônico, fundada em um contrato comunicativo. b) Mas pode-se constatar que esse *iconicismo* na pintura, depende da teoria da geometria, da teoria das cores⁽⁹⁾.

Para se passar da teoria para o uso, requer um adestramento técnico. Isto é, quanto mais se quer um efeito de verossimilhança mais se deve recorrer a artifícios técnicos.

Para compreender melhor, dois princípios parecem necessários: 1) Em pintura figurativa a teoria da representação está escondida na obra, dentro de um espaço profundo e superficial. 2) Neste espaço existe uma teoria que está expressa fisicamente. O artista prepara o quadro, esquematizando antes.

Se a semiótica é o estudo do objeto teórico, então a obra figurativa tem a sua semiótica centrada na geometria do objeto, ao analisar o figurativo como objeto teórico, dotado de próprios e específicos meios metalingüísticos. Colocando obra de arte como linguagem, como produção e interpretação, onde o texto é o lugar das estruturas internas, que deve ser compreendida, é que se abre o leque de possibilidades de leituras.

Se a obra “*Susana entre os dois velhos*” está sustentada por um texto, é possível provar uma coerência textual entre verbal e o não verbal?

Existe um modo de manifestação pictórica específica para a intertextualidade? Ou será que a intertextualidade não pode se constituir também num meio de arquitetura do texto, da obra.

Susana é um produto da intertextualidade, porque tem uma base relacional num texto bíblico, não se apresenta como uma tradução, uma ilustração daquele texto, mas um outro texto, em nova linguagem, resgatado através de um processo da inteligência, que criou um efeito estético. Essa é uma possibilidade de leitura intertextual do texto (Daniel cap. 13 e 14) do Evangelho para o Tintoretto: *Susana*.

Essa relação intersistêmica resultou de uma pesquisa de leitura do texto religioso, do texto filosófico e do literário e porque não dizer, do pictórico.

Muitas vezes, empolgados com a busca histórica, esquecemos do aspecto sistemático que o intertexto reveste a obra como do leque de perguntas que se abre para buscar as relações e os parentescos entre os textos.

Se um é o efeito do outro; se ocupam o mesmo lugar; se procedem das mesmas manifestações; se são interpretados segundo a terminologia semiótica, sintagma e paradigma. Em

quais artistas encontramos tais parentescos?

A referência a outros textos devem ser interpretadas como finalizadas em sua globalidade, como uma construção que, de um lado é criação, e, de outro, cooperam com a interpretação.

Influenciando a construção para a mecânica da interpretação, surge a transmigração de causas, que é a natureza da intertextualidade e as suas referências intertextuais, como as variações de interpretações que aparecem nas três obras de Tintoretto: na maneira de representar o nu, na localização nos modos de olhar, na busca de um momento do texto, um flash.

O citado pintor tomou de empréstimo não só o texto bíblico, mas outros textos teóricos que foram transformadas pelo artista, graças ao conhecimento de uma gramática geométrica e pictural.

Pontos importantes implicam em uma transformação de texto: revisitação, inter-relação, antropologia, mimesis, releitura, etc. O que pode ser estudado a partir do texto literário, fruto de intersistemas.

Se a obra de arte evocou um texto e o transformou, podemos constatar assim a expressão do artista, que busca uma coerência semântica e precisa no interior (na construção) do texto. Ao sair em busca de outras significações, Tintoretto estabeleceu seu sistema configurativo.

Em pintura, a intertextualidade necessita de reflexões profundas. Porque em arte figurativa o sistema de expressão e o sistema de conteúdo não é um sistema simbólico, mas semi-simbólico. Porque reconhecer uma figura não depende apenas de uma estruturação da expressão, como a linguagem verbal, mas de um contrato comunicativo, que implica na relação de semelhança (verossimilitude) entre as representações e o objeto natural.

A “*Susana entre os dois velhos*” parece conter tudo o que foi dito - a obra é um exercício de intertextualidade. Por outro lado, o quadro se manifesta como um hieróglifo secreto, que Tintoretto soube muito bem transformar num desafio para o leitor, uma espécie de dupla função. Pois, o texto escrito e o pictórico colocam uma leitura para leitores críticos e ingênuos.

Neste ponto, abre-se uma nova possibilidade de leitura. Ir em busca de uma chave, realizando saltos qualitativos e interpretativos que se tornam coerentes pela capacidade do intérprete-leitor.

Sendo uma obra realista e minuciosa alguns detalhes nos levam a examiná-los atentamente, desviando-nos da visão geral, e a libertar a fantasia para leituras ficcionais, a partir de elementos metanímicos da tela. O secreto aparece como fim da representação e cede lugar a um

questionamento visual tornando-se um enigma da visão. Neste secreto dos objetos, dos personagens, se encontra uma série de pontos a serem desvelados. A busca em outros textos essencializa-se para o reconhecimento de detalhes. Necessitando de buscas profundas como complicações architextuais que tem seus indicadores na obra.

Assim, o Nu sentado que não olha para o espectador, pode ser analisado como verdadeiro ou falso, que mostra o invisível dentro do visível.

O nu é uma técnica figurativa de representação, que leva em conta as proporções, a harmonia, bem como o conhecimento da óptica.

Reconhecemos naquele nu, formas transportadas de outros artistas. Surgiu de uma transformação.

O que há por trás do Nu? É adúltera ou não, existindo aí uma metatextual como mentira e secreto. De certo, esses níveis intertextuais é, ao mesmo tempo, um discurso da essência da representação figurativa, temos a intertextualidade reconhecida nos trechos homólogos, numa cadência de equivalências.

Um desafio para buscar o que há por trás de uma figura faz surgir uma série secreta de elementos invisíveis que se revelam de diversas formas de intertextualidade, que irá comparar teoricamente.

Efetivamente um desses secretos se encontra na identificação dos personagens.

Um desafio para descobri-los, através de uma prática intertextual, que neste caso tem como suporte a Bíblia e o neo-platonismo de Marsilio Ficino, fundindo a teologia cristã com a filosofia pagã.

No texto verbal narrativo bíblico, Daniel e o narrador. É o quarto dos últimos profetas maiores. Era da tribo de Judá e descendente de Davi. Jovem ainda foi levado cativo para a Babilônia por Nabucodonosor, que o escolheu, junto com outros jovens judeus.

A história de Susana referida no capítulo XIII vem no Grego, no princípio do Livro de Daniel. Pelo seu contexto se vê que o caso sucedeu no tempo do cativeiro de Babilônia.

Susana era mulher de Joaquim, homem rico, filha de Helcias, formosa e temente a Deus, porque seus pais, como eram justos, tinham instruído a sua filha, segundo a lei de Moisés.

Os velhos eram juizes, aqueles que governam o povo e freqüentadores da casa de Joaquim. Todos esses personagens podem adquirir maior pertinência dentro de um plano semântico mais profundo.

Entretanto, no texto pictórico o narrador aparece na cena como um pássaro, pousado

na árvore, porque Susana é uma narrativa e o texto de Tintoretto é um momento dessa narrativa. Se bíblico é o Daniel, no pictórico é o pássaro. A veduta é um autêntico “ator” de narração, um elemento figurativo, personagem antropomórfico, em idêntica medida com os outros “atores” Deus, a virgem e o anjo que dentro do plano superficial da cena não têm muito a ver e vão adquirir valor quando estudados dentro do plano semântico.

A coluna dentro de um contexto arquitetônico foi transformada em árvore, como sendo a duplicação da figura de Cristo, do qual o narrador tem a visão e a voz. A mata fechada e escura também remete a uma figura antropomórfica de lugar - o demônio.

Talvez, influenciado pelos venezenianos e florentinos, em especial esse último, através de estudos de Marsilio Ficino, tornando popular a teoria platônica, numa análise feita pelo filósofo do Simpósio de Platão, levou Tintoretto a representar o nu, numa harmonia da religião cristã e pagã.

Assim, Susana vai simbolizar Vênus discutida no Simpósio como Celeste e Vulgares, que vem sempre acompanhada de um Eros, tornando a beleza inteligível.

Desse modo, explicando Susana através da mitologia e da religião, valorizou a arte como expressão e experiência humana, como construção e interpretação. Ensinando a ler a pintura através de outros textos.

Os discursos poéticos sempre focalizaram locais de encontros amorosos. Os discursos sobre o amor que vêm de Ovidio, Virgílio, Dante, sempre se materializaram em obras de arte. Sua identidade cultural se concretiza em objetos, sinais inteligíveis, códigos secretos: pentes, fitas, anéis, braceletes, lenços, espelho, que são presente de amor. Também, plantas interlaçadas, jardins floridos significam união, a fidelidade e a lembrança.

Vasculhando os pontos da tela encontramos objetos, coisas, lugares, relíquias, onde o secreto é descoberto.

Esses pertences são particularidades de *Susana*, que podem ser codificadas e compreendidas numa análise intertextual da história da vida privada e da vida pública.

Os adornos são objetos de sedução, que sublinha a vinculação sexual, daquele que se enfeita. Deste modo, o espelho, se usado como abuso acaba por concentrar horrores diabólicos, constata imperfeições. É o amplo, o direito e o avesso. Uma ameaça virtual ao real objeto ambíguo, o reflexo do ser, a vaidade, o excesso de nervosismo, a busca da memória.

A fonte, um outro elemento, serve a sua duplicação do real pelo reflexo ao outro que se apresenta. Se circular, é a fonte do conhecimento e um jogo ótico.

Na tela, a intimidade de *Susana*, é ampliada, o que só acontecia no quarto, ela trás para

o jardim, o impudor do privado.

Um detalhe - o colar de pérolas, fator de prestígio e de amor próprio, adorno de sedução que sublinha a vinculação sexual daquele que se enfeita como um talismã - torna-se proteção do pudor, provocando, o desejo é aniquilado. As esposas são protegidas por uma jóia, argola de ilusão, anel ou broche, engedrando a impotência.

Os cabelos trançados, segundo um fetiche de Freud, numa simpatia de alma e corpo, correspondeu um elemento de consciência de si mesmo. O penteado é um apêndice do traje, não é arranjo capilar; é o acessório maior que tem seus substitutos nos colares, echarpes, pulseiras, tudo que parte do corpo. Cortar as tranças é um elemento castrador.

Os objetos têm o poder de lembrar os amores e as amizades, e a socialização da mulher, obstinadamente corporificada. Os objetos impõe-se através da história, estabelecendo trocas de pensamento entre os homens, levando a identificação dos autores.

A sebe decorada com rosas, remete-nos as obras de Poliziano “Canzoni a Ballo” lançando o manto de púrpura da gentileza e graça como nas célebres canções, a Balada das Rosas, poesia figurativa postas em moda por Lourenço de Medice, para as semanas populares florentinas⁽¹⁰⁾. Quem lê estes versos sente-se coberto por um sopro de melancolia, nascendo entre o pensamento da perda de alguma coisa, a morte e a alegria.

É o espetáculo de maio florentino que é evocado pelo poeta. O prado coberto de flores dentro de um cercado. A fragilidade das Rosas e a comparação de sua vida com o destino dos jovens.

Os jardins são temas favoritos de toda a escola de pintura do séc. XV. Existindo assim a perfeita ligação dos temas literários com obras de arte. Não podendo esquecer de que outros tipos de arte como tapeçaria, vaso e orivesaria têm uma perfeita relação dentro da intertextualidade, em especial os jardins e canteiros medievais.

2.4. *Leitura espelhada*

A chamada ao texto, à obra, pode partir de qualquer ponto. A primeira recai sobre uma de suas primeiras assinaturas “eu mestre Giacomo, o pintor”⁽¹¹⁾. Esta assinatura, além de inscrever a autenticidade da obra e a autenticidade criadora, é a sua autobiografia. Maneira de afirmar sua subjetividade de artista e sua função na sociedade. Uma forma de registrar-se neste mundo. É um processo de identidade artística. “Eu mestre Giacomo e o outro”, o artista.

Assinando com esta frase, mantém uma coerência consigo mesmo. Seus sentimentos, seu modo de pensar e representar. Assim é visto no interior da obra, lugar de trabalho e de realização. Afirmando sua independência na atividade pictórica, aspirando seu inexaurível trabalho, a coisa que só a arte podia lhe dar.

Sua obsessão pelo trabalho traz uma marca de situações típicas, de uma chamada para a vida, que é retratada muito bem, no uso da luz.

“Eu mestre”, e o outro “o pintor”, uma frase no lugar de uma só palavra. Eu - 1ª pessoa centrando nele mesmo. Mestre aquele que domina o conhecimento. O pintor reforçando sua superioridade no domínio da cor e diferente dos outros.

O lúdico polissêmico de imagens pintadas contribui para fixar, para se auto-afirmar, é uma trans-semiotividade, que o registra historicamente como pintor.

Esses valores revelaram-se, na representação das cenas e nos títulos escolhidos para suas obras, de gênero religioso: *Milagre de S. Marcos - Lava-pés, São Jorge e o Dragão, Criação dos animais, Última Ceia, Conversão de S. Paulo, Cristo diante de Pilatos*, acompanhando uma polaridade registrada pela cor e pelo desenho.

No desenho, a construção, a força, o trabalho, o físico, o “Eu”.

Na cor, a luz, o brilho, a glória, o pintor.

É possível descobrir Tintoretto se auto-retratando dentro da lei dos contrastes, dentro da inversão de valores que converte em fruto de sua elaboração pessoal como é comum encontrar textos da literatura e das artes plásticas com exemplos de artistas maneiristas que foram dominados por neuroses e depressões, afundados por uma ansiedade sem repouso.

A busca deste mecanismo, para justificar a sua auto-retratação, na obra de Susana, passou por dois momentos, do enunciado pictórico ao somático e ao temático.

Do ponto de vista somático, um detalhe chama nossa atenção. Na zona escura da sebe, faz brotar o claro das rosas e o vermelho tijolo das vestes de um dos anciãos, a espiar a jovem, colocado bem próximo ao verde da folhagem. O verde sendo complementar ao vermelho e vice-versa, vem colocar um par de contrários, em um contraste dentro da teoria das cores, produzindo uma valorização ou desvalorização do outro. Cobrando uma verdade passional e tímida.

Enquanto em outros quadros ele usa de uma turbulência cromática, aqui parece abandonar essa turbulência habitual, criando o nostálgico, numa atmosfera de fábula, onde a luz inunda a nudez transparente e depois se retrai, deixando a sombra, o prado, a sebe, as árvores.

Um outro detalhe é o nu sentado, com um olhar, que remete para o interior, num

momento de depressão, à procura de algo. Em outros temas, é comum o movimento dos personagens retorcidos, em pé, revelando sua vibração, sua euforia, uma fúria pictórica indicando o eu, a glória, o superior.

Naquele tema a inversão, a serenidade, um momento que parece reportar-se, por um instante, para um mundo distante.

Tintoretto, dentro desta inversão pictórica, num confronto entre pintura e filosofia, arte e Ciência, vai se auto-retratar na figura melancólica de Susana.

É um ser genial que se afunda no desespero e na depressão por causa de sua inteligência e de uma imaginação superabundante, pois que reconhece sua própria genialidade, os seus limites perante o enigma do universo (Melancolia de Durer, 1514). (ver Figura 6)

A sua inércia, a paralisia da sua vontade, exprime um estado de espírito, diante dos acontecimentos. Renúncia de quem sabe que são inúteis os instrumentos e os segredos da ciência e que é vã toda a sua atividade.

2.5. Leitura do olhar

A nossa visão perspécta, enganosa e anamorfísica, mostra-nos uma hipótese de recriar a pintura e recriar a visão, que estava certamente presente no artista.

Tal jogo aparece nos estudos de Tintoretto, feitos com o mesmo tema. No primeiro, como representação fiel ao texto bíblico, Susana está, com suas damas, em um jardim quando é olhado por dois velhos. Nessa tela, Susana olha o espectador.

No segundo, ela é tocada por um dos velhos. “S. Tomé toca para crer”.

E no terceiro, Susana olha a si mesma e é olhada pelo espectador e os velhos.

É certo dizer olha e é olhada, ver e ser visto. O olho nos induz a um jogo, que deve ser analisado como uma sintaxe discursiva. Uma forma de expressar o enunciado para persuadir o leitor a olhar a pintura. É uma enunciação enunciada, interna ao próprio enunciado. Um jogo entre enunciado e enunciação. Um verdadeiro ato de comunicar-se, a exigir uma leitura exterior do enunciado, que pode ser:

a) A olhada é interna ao enunciado e dirigida aos personagens da cena.

b) A olhada pode ser dirigida ao espectador.

Tintoretto compôs algumas variantes do texto bíblico de *Susana*: aquela que queria ser

vista; a que queria olhar e, ao mesmo tempo, ser olhada. Na primeira situação, o pintor trabalha com uma simetria de olhares, ela não olha o espectador mas olha a si mesma no espelho, estabelece uma assimetria. Os velhos a olham e o espectador olha Susana e os velhos, aumentando assim a tensão da situação narrativa.

Porém, quando Susana olha o espectador indicia querer ser olhada por eles, criando uma implicação de sentido ao espectador externo, pois os velhos os são internos.

Tudo ocorre dentro de um acidente histórico (passado) que projeta no discurso, que, por sua vez, ao se projetar no presente, reveste-o de uma assimetria. É uma separação espacial entre enunciado e enunciação que nos remete para a obra e não para a história.

O espelho é um exemplo de visão interior, podendo olhar para o seu interior, temos a metatextual. Num jogo de olhares que nos remete a um jogo de palavras, a diálogos conosco mesmo e com os outros.

2.6. *Leitura Ética*

A história bíblica começa resgatando a cena do casamento de Susana, sua educação e o homem rico com quem se casaria, integrando o elemento de justiça colocando um ponto entre o casal.

O primeiro ponto do problema refere-se aos velhos que freqüentam a casa de Joaquim e passam a ter por ela ardente paixão⁽¹²⁾.

Outra parte do conflito era o passeio de Susana pelos jardins.

Um terceiro ponto, a intenção de corromper Susana.

O quarto ponto corresponde a acusação pelo velho (é o atentado) diante da impotência de Susana, que resulta em julgamento, condenação e absolvição.

Os valores católicos são retomados no começo - casou-se com Joaquim - mulher temente a Deus. E no fim, como não condenar um inocente.

Não basta retomar a seqüência do fato, é necessário buscar pistas que possam julgar ou condenar.

De um modo geral é-se levado a questionar. Era ou não inocente? E dentro de uma sociedade machista sempre o erro incorre no elemento feminino.

É no vai e vem da leitura que descobrimos os enigmas que devem ser examinados.

Enigmas esses que têm como finalidade despertar o interesse colocado em pontos estratégicos.

O jardim fechado é ponto de interesse para desvelar o íntimo. O que se faz num quarto fechado?

O seu gemido e seu grito são expressões que despertam sensações.

Susana reaparece junto com seus familiares - retoma a origem da família, a proteção.

A humilhação de Susana que aceita a morte.

E o aparecimento de Daniel que retoma, o início do texto impondo a palavra de Deus, fazendo refletir sobre o justo julgamento. Esse retomar de um novo julgamento, esse reconsiderar dos fatos, obriga o leitor a ir e vir, jogando com o leitor a ter seu próprio julgamento, o que acontece com a leitura associativa e retrospectiva.

Essa retomada nos remete a Susana, jovem temente a Deus, de educação refinada, moça de família. E' bem focalizada pelo narrador e os velhos com sua concupiscência, faz retomar aspectos relevantes do texto, colocando em atrito a atitude ingênua, inocente, a meninice, contra a vivência e a astúcia dos velhos.

Susana apresenta-se com aqueles que poderiam defendê-la (a família).

Ponto importante é que Joaquim (o marido) nunca apareceu para defendê-la, passando uma ameaça de desconfiança sobre sua conduta.

Se ela se apresenta como rica, bela, inocente, não há do que temer, mas ela não deixa de ocultar suas paixões. Suas atrações, mascarada pela feminilidade, inocência. E um processo de ocultação dos sentimentos interiores. Pela conveniência social, ela não pode desviar dos mandamentos. Mas ela pode esconder de todos, mas não de si mesmo, que seria a chave do enredo.

A verdade é escondida do leitor e de si mesmo.

A sua absolvição se faz necessária para sepultar os segredos, as suspeitas que poderiam cair sobre ela, deteriorando a pureza das intenções, os sentimentos, a integridade das pessoas, a harmonia doméstica.

Encobrir e revelar permitem analisar as idéias religiosas e sociais, garantindo a normalidade transmitida pelo comportamento das pessoas. Em desdobramento dentro da narrativa, num jogo de espelho que intensifica e defende a imagem refletida, descobrindo as verdades de si mesmo.

Os velhos que provocaram a intriga têm um amor grande por Susana que, sendo velho, não iriam prejudicá-la, tem seu atenuante na diferença de idade que assume caráter profético.

O comportamento dos personagens, preocupados com o que os outros vão pensar, é

trabalhado a nível de discurso narrativo, onde o narrador aparece para afirmar que Susana é inocente, corresponde ao que gostaria de aparentar se trata da retórica da aparência. O Narrador vem ao encontro, salvaguardando as leis de Deus. Suas palavras visam a impedir que façam uma injustiça.

As cenas que o leitor têm acesso, o passeio no jardim, o julgamento, são associados ao paradigma mítico de Pausânios a que o tema do incesto induz. E' confirmado pelo texto, pelas palavras. A tragédia pode fazer do assunto uma ação teatral, mas o que a religião reprova não deve achar guarida na alma de uma mulher honesta e casta. Sua impossibilidade de rever seus desejos internos coloca-a perto das deusas gregas.

Ao tentar colocar Susana em uma situação dúbia, ser ou não pecadora, é uma implicação dúbia nascida do próprio narrador da história. Ele não tem intimidade com o interior de Susana, que deixa encoberto durante a história, sustentando o mistério, pois não se deve invadir a intimidade das pessoas.

O leitor se identificando com os velhos se coloca numa situação mais agradável, ele sabe tanto quanto os personagens. Mas ao se identificar com Susana ele sofre, porque sente as acusações injustas.

O leitor pode apresentar-se como conhecedor, ou colocando suas emoções dividido entre acusar e ser acusado e não é nenhum deles, e se distancia podendo julgar. Pode pensar os fatos e avaliá-los no ângulo do conhecimento, ele se (leitor) identifica com os velhos, com aqueles que sabem ver e ler. De outro o sentimento, o nu de Susana que seria um nível mais inferior.

Na realidade a situação mostra uma época de questionamento religioso. Sendo Susana o objeto de discussão indica que alguma coisa mudou, preparou o mundo para uma nova visão das coisas. O responsável não é o nu, ou os velhos, mas a busca do entendimento do conhecer-se uns aos outros.

A Susana acusada indicia uma nova mulher, aproximando-a de uma nova deusa - A virgem Mãe, citam novamente o mítico, associado a outro modelo da mitologia.

A vítima está em constante mudança. Sacrificando-se como heroína em nome de honra. Ela não contestou seu lugar no sistema vigente onde se encontra. São os números do passado que ela deseja manter, porque isto lhe dava alguma segurança. Não subentende os valores do passado, não caminha para a modernização.

A narrativa caminhou dentro de uma sequência hierárquica.

O narrador empurra o leitor para ver mais que os personagens, pelo retrospecto.

Esse colocar o leitor entre Susana e os Velhos - faz com que ele tenha que buscar o conhecimento histórico alargando o horizonte, aumentando as possibilidades de compreensão do mundo ali traduzido.

O moralismo e a religiosidade fazem a narrativa ter uma estrutura linear, recorrendo a artifícios obrigando o autor a repensar o relato e o destino dos personagens.

A Susana aceita sua condenação por ser moralista e conservadora e mesmo porque o público não aceitaria uma Susana emancipada. E sua defesa se deu por meio de um herói masculino.

Ela abre mão de sua liberdade, “eis que morro sem ter feito nada” (linha 65). Um final dramático. Se o leitor é levado a refletir sobre o assunto ele fica impedido de questionar os fundamentos religiosos.

“E o Senhor ouviu a sua oração”. (linha 66)

Mas esse leitor, que realiza a leitura, é também histórico, seus horizontes - a aceitação da obra impõe restrições ao escritor. E o escritor é capaz tanto de colocá-lo no interior do texto como promove questionamentos - formando assim a tensão dialética.

Essa troca de leitura, coloca os dois em pé de igualdade, mas não se deve esquecer da época em que o texto foi escrito.

Retomar a história, não para explicar o texto mas para reconstituir a leitura (texto) e a realidade circundante.

A maneira como a obra relata os elementos do cotidiano indica o seu contato com a sociedade. Importa como a realidade é retratada na Bíblia, definindo como a religião espera a resposta do público. E assim objetamos a elas ou alteramos como novos comportamentos.

Essa assimetria entre escritor e público provoca o diálogo, que mesmo em outras épocas é questionado. E assim a obra se atualiza. Isto se deve aos dois - obra e leitor, porque quando um não provoca o diálogo isto não ocorre. Assim mostra a sua historicidade que é o papel ativo da estética da recepção.

Em *Susana* - isto ocorreu - o leitor fica preso à intriga. Embora colocada como personagem romântica em reconhecimento faz valer a lei das aparências, descobrindo até que ponto é religioso e profano, é falso ou verdadeiro, é pecadora ou inocente. Mesmo ocorrendo como os velhos dizem a verdade ou não.

A fantasia caminha pelo texto, mas não chega a fugir do tema.

Reconhecê-la por dentro e por fora, dando uma solução religiosa, buscando a calúnia e a infância, faz predominar a ótica dos personagens.



Os velhos com a calúnia e a absolvição do narrador (vinda de Daniel).

O ponto de vista ideológico aparece muito pouco, dentro do aspecto religioso, endossa os valores morais da religião cristã.

Este texto Bíblico é possível dentro do projeto de Jauss. A teoria da recepção da comunicação, retomando numa obra religiosa o diálogo com o leitor - muitas vezes interrompido pela ideologia das diversas religiões.

2.7. *Leitura dos Pontos de Fuga*

A obra de Tintoretto, com seu significado simbólico relativo à narrativa, reveste-se de um sentido teóretico e desenvolve-se dentro de uma visão, de uma voz, a partir de uma situação: Susana e os dois velhos.

Se pararmos para visualizar detalhes, destacaremos na obra: O nu, Os velhos, A veduta. Em uma análise substancial do ponto de vista da composição, a veduta situa-se em uma posição central. Os velhos encontram-se alinhados em uma linha de fuga, cujo ponto de fuga é a própria veduta. Susana corresponde ao terceiro ponto, vértice do triângulo, num esquema idêntico ao Renascentista, dentro de uma visão católica das três pessoas da Santíssima Trindade.

Ante esse esquema profundo, os três pontos são importantes para a ambientação da cena. E só resultam pertinentes, depois de encontrar outros textos que se vinculem ao primeiro.

Um deles, o ponto da veduta, é o irrepresentável, o ponto de Deus, ponte e passagem para o invisível, chegando a ser o verdadeiro transporte de toda a representação. É a verdade colocada entre a palavra e a figuração.

Nessa tela Tintoretto, vivendo o espírito maneirista ambíguo e dilemático, num questionamento entre razão e emoção, verdade e arte, retrata uma melancólica narcisista. Levado pelos questionamentos interiores, numa fixação fantasmática, própria dos gênios, incorpora a verdade e a arte. O perdido, objeto do desejo. Ressalta a verdade que há no interior de cada um, suas misérias humanas e pequenez diante de Deus. Na busca da luz que só virá quando o Pai, mediante a graça divina, indicar os caminhos da verdade.

“Se cremos na representação estamos condenados a mentira, se não cremos estamos condenados ao secreto”⁽¹⁴⁾.

A verdade está além dos corpos representados, com possibilidade de ver e saber.

2.8. Leitura Formal

A obra de arte é um monumento que comunica uma idéia num tempo, despertando recordações e antecipações.

O modo de apresentar uma realidade visual está em sua composição.

Da composição surge a idéia do artista, suas relações com o mundo, o lugar que ocupa e quisera ocupar, a realidade em que vive e também que imagina.

Existem vários estudos sobre a representação do espaço, pois a concepção pictórica essencializa-se no espaço, o tempo e o momento eram objeto da música e da literatura.

Porém, aqui, deter-se-á na temporalidade do processo perceptivo e na sua natureza bem como na temporalidade que se relaciona mais diretamente com a organização formal e com a organização do espaço pictórico.

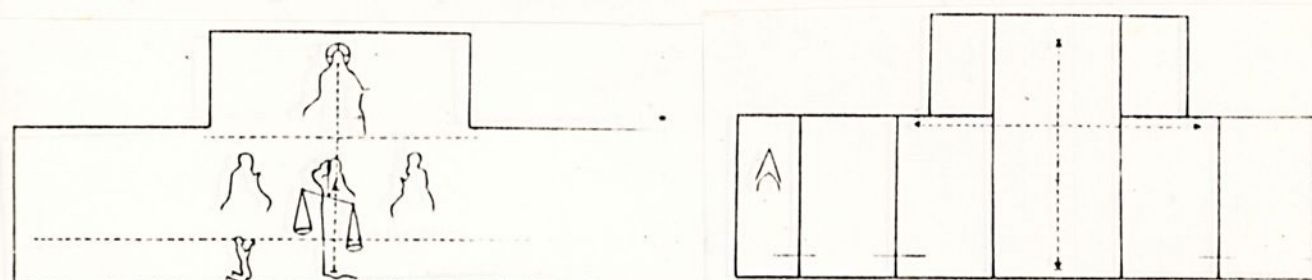
É um modo diferente de canalizar e dirigir a análise para melhor compreender a obra numa visão atual. Colocar a temporalidade com um papel a desempenhar, extraída através da representação espacial. A expressão do tempo vai apoiar-se na representação do espaço. A aproximação e o afastamento, o antes e o depois, as distâncias e as direções, os recorridos das linhas são elementos que sugerem uma experiência temporal.

Umberto Eco tenta diferenciar o tempo nas Artes⁽¹⁵⁾ ao propor uma classificação, centrando sua atenção na narração literária, dividindo em seguida as obras de conteúdo temporal e classificando-a como gênero pictórico.

Para Omar Calabrese em "Como se lee una obra de arte" não dá para desvincular o tempo do mecanismo da manipulação. E para compreender essa representação temporal, não basta apenas olhar, é preciso dar tempo ao processo perceptivo, e ficar atento a diversos fatores que podem intervir.⁽¹⁶⁾

Assim, para Calabrese, a pintura pode sugerir e comunicar a idéia e o tempo de várias maneiras.

A primeira é o tempo da história⁽¹⁷⁾, o próprio tema é uma história que sucede em acontecimentos. São relatos que tem começo, meio e fim com cenas e quadros separados. E, às vezes, dentro de um mesmo quadro várias cenas acontecem e exemplifica com as pinturas medievais, como o Juízo Final de Roger Van der Weydern. (Figura 10)



A segunda seria o tempo da ação⁽¹⁸⁾, como está representado o quadro: a posição dos personagens, seus gestos, suas olhadas são aspectos que indicam duração refletindo o momento representado. Assim, buscando o tempo da ação na obra de Tintoretto, vamos nos deter no tipo de representação - não apenas na figura.

A atenção de *Susana* é um suspenso, oferece uma certa tensão entre o momento representado, a narração e a representação.

Para diferenciar o tempo da história, do tempo da ação, dentro do tempo da história, buscar-se-á outras obras textuais e pictóricas, bem como religiosas.

Conhecendo outras versões da história bíblica em questão, foi possível identificar corretamente o momento representado.

O tempo ação pode ser identificado através de códigos visuais e mentais da nossa vida cotidiana. A distância dos objetos, seu tamanho, posição, tonalidade.

Mas, antes, tem-se que buscar seu significado que é transmitido pelo tempo da história, ver o recorrido do tempo oferecendo onde se realizou e através de que tipo de ação. Isto é possível através do gesto produtivo do artista colocando em cena estes gestos que é um dos conteúdos da

obra.

Em terceiro lugar, Calabrese coloca o tempo da cena⁽¹⁹⁾, ou seja, a cena temporal em tempo cronológico. Tal tempo é como identificar a hora do dia em que está representada a cena. Ela, às vezes, é imprecisa porque vem de modo explícito. Às vezes como tela de fundo, ou recursos estilísticos ou então com um único motivo impressionista ou conotação simbólica teremos uma cena temporal.

Calabrese orienta-nos em direção ao tema que, sendo esta uma expressão da melancolia, melancolia essa dos homens invulgares colocada sobre o signo de Saturno, do qual Tintoretto não fez uma alegoria do tempo, mas, configurou a dignidade e a nobreza do homem e seus limites de consciência (Saturno, o deus do tempo, é o deus do desejo de regresso à unidade originária). Vai ser usado como uma forma encontrada para evocar a temporalidade, dentro da organização do espaço formal.

Em outras obras, Tintoretto consegue dar o tempo certo, mas dá margem à interpretação dúbias. Na sua *Susana* procurou a composição e, através da maneira de organizar as estruturas, chegar ao seu significado narrativo.

O quadro não poderia ser outro, não só pela composição, mas pelo sentido do conjunto. Nem o primeiro, nem o segundo.

A captação do momento temporal do Banho é que Tintoretto procurou. Um momento que o nosso conhecimento pode ser dilatado - imaginado seus gestos de tirar a roupa - tudo é anterior e posterior à situação que vemos. Mas o intervalo de tempo é curto, é o instante que não dá para prender, se se considerar a estrutura da composição, o espaço, o tempo, o lugar, a situação, o olhar, os gestos dispostos na melhor ordem possível, para resgatar aquele momento seguindo a narrativa.

É um momento ideal, não é qualquer momento.

Tintoretto com seus espaços dinâmicos, imersos em luz irreal, trabalhou no sentido do marco - com vários focos de atenção, dentro de um espaço tridimensional, criando soluções rebuscadas, representou um momento concreto num espaço real.

Esse marco que encerra a composição, é um pedaço da natureza vista pelo retângulo com quatro limites retos, afetando a composição. Um canto pode acentuar ou anular uma impressão e modificar a importância do que tem dentro dele.

Assim temos um marco retangular no sentido horizontal.

Separado por uma linha interior, a linha do horizontal, dedicando a parte superior ao céu e a inferior à terra (Figura 11).

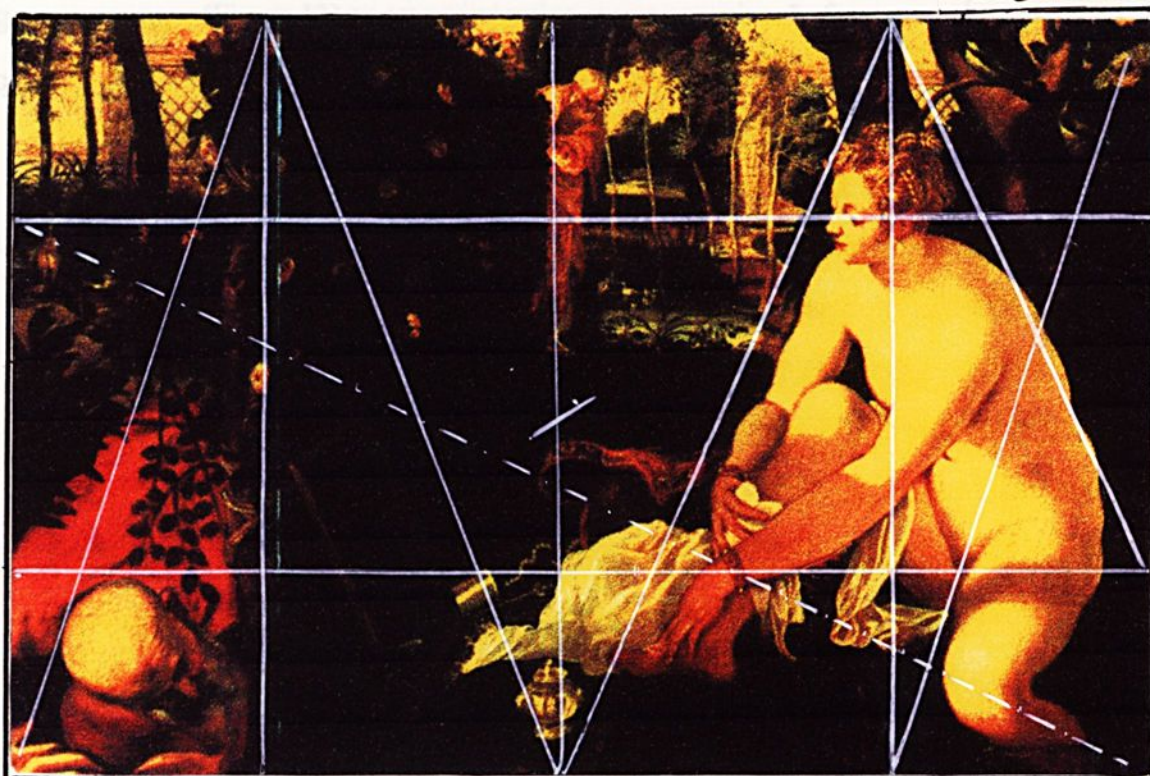


fig 11

Os ângulos agudos são pontas de flechas que atuam sobre a linha de unidade da composição.

As diagonais que atravessam o marco são as que mais se destacam (Figura 12).

fig 12



Buscando tornar sensíveis as relações de dimensão, valorizar-se-á a construção em quantidade para chegar a qualidade.

Descobrimos detalhes da fantasia formal, compreendendo seu assunto, chegar-se-á ao espaço tempo, que unido aos vários textos, será possível ter o sentido da obra. Mas, é através da penetração na sua infraestrutura, que se apreciará a realização estética, como o lugar que ela foi construída, imitando o gesto produtivo do artista.

O que se chama análise formal pode ter relação neste trabalho com as sintaxes visuais ou comunicação visual, incluindo tudo numa teoria e leitura da imagem.

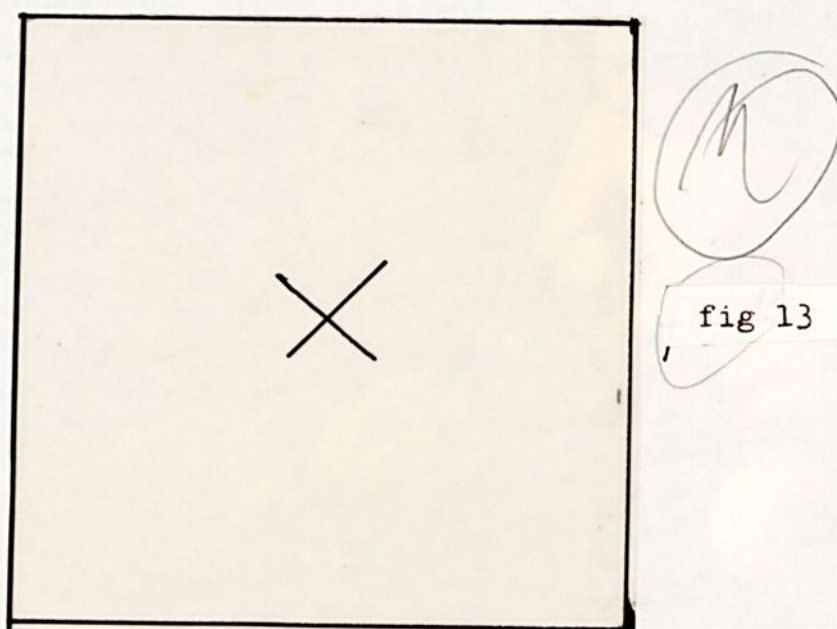
Aqui não se retoma a forma, mas a maneira como foi escrita, a artegrafia, um alfabeto, que seria a base da sintaxis.

Não se está preocupado com cada unidade, forma, cor, textura, nem com os meios de organização formal, proporção, ritmo, equilíbrio, em colocar à mostra a escrita visual, através de uma demonstração das leis que podem amparar o mundo das formas, cores e suas relações, posicionando-se como quem busca a gênese do contexto da obra, não só buscando um significado.

O desenho irá competir com as palavras, mas dentro da imagem visual a expressão é quem vai competir com a comunicação.

A relação entre as imagens externas e as nossas atitudes e valores, dentro desse espaço, podem ser descritas por duas concepções básicas do espaço, relacionadas com o sistema filosófico.

A primeira é de uma filosofia de centralidade onde o homem é o centro do universo pelo lugar que ocupava (Figura 13) no espaço cósmico, numa organização frente ao mundo exterior. (Ele é o centro).



Tomando-o como centro, a segunda é o conhecimento que o homem tem do espaço, colocando as leis cartesianas para medir o nível de extensão, vindo completar o anterior (Figura 14).

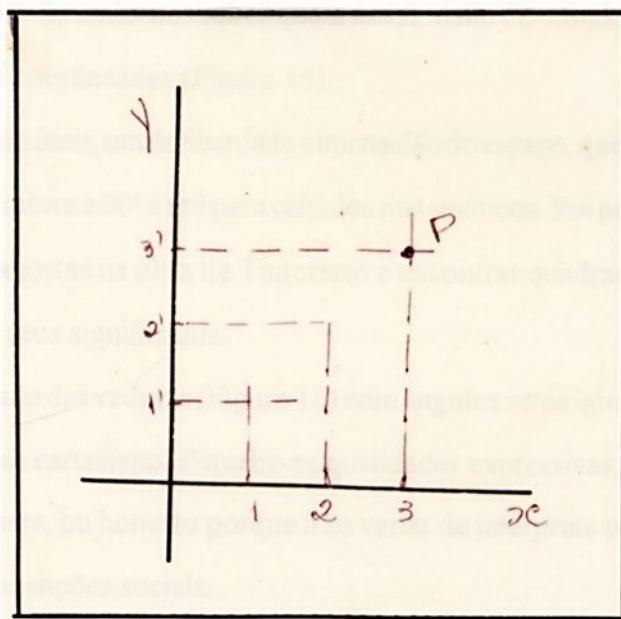


fig 14

Em nenhum deles é colocado o olhar do observador, que muitas vezes se confunde com todos os outros. Não é só gestalt, não é só olho, mas história. É o que vemos e o que sabemos, juntos valorizando a forma e a comunicação.

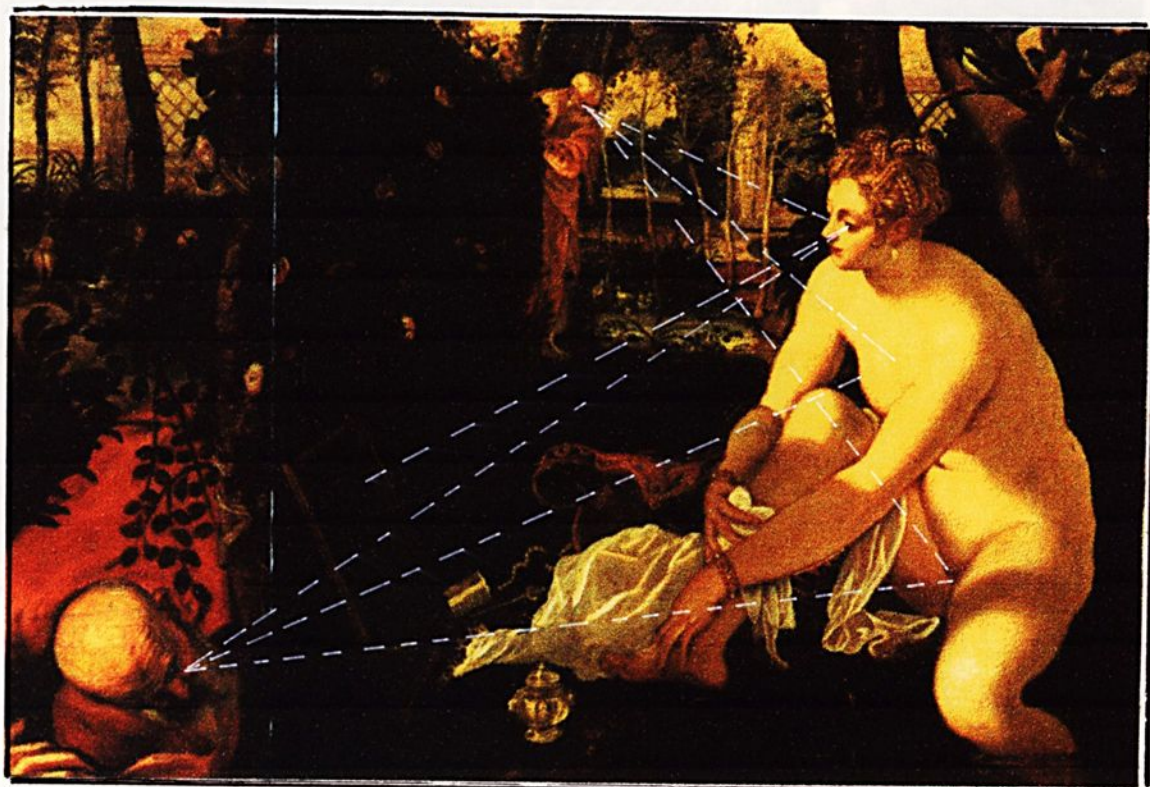


fig 15

Este percurso de um ponto a outro, descreve uma trajetória do olhar que tem sentido, e não deixa de ser um discurso, levando o espectador a querer o produto (Susana).

Este sistema defendido por A.A. Moles (Psicologia do Espaço) coincide com Arheim⁽²⁰⁾, “*O poder do centro*”, fazendo-nos saber que a nossa visão de mundo se baseia nestas interações dos dois sistemas de coordenadas (Figura 15).

Ambos são úteis, um de liberdade e imensidão do espaço, que não é o mundo que vivemos. O cartesiano de quadratura a 90° é útil para cálculos matemáticos. Foi preciso combinar as duas para se chegar a certas respostas na obra de Tintoretto e encontrar quadrados, retângulos e triângulos e ter a clareza dos seus significados.

O quadrado das vedutas (Figura 16) com ângulos retos iguais, quatro lados iguais, uma forma pura do sistema cartesiano. Percebe-se qualidades expressivas, mas em nenhum momento afirma-se que ele é triste, ou honesto porque irão variar de intérprete para intérprete - unindo suas consciências e as convenções sociais.



fig 16

A resposta encontra-se nos acordes, na harmonia e no equilíbrio vinda do conjunto das formas e das cores, na maneira do artista organizar o espaço de acordo com seu modo de ver as coisas, sua cultura, sua técnica, sua história.

Fica-se a meio do caminho, entre o ponto central de Arheim e as cartesianas de A.A. Moles, e a teoria da imagem da recepção.

Isto considerando a atitude mental dos homens desta época maneirista, suas divergências quanto à visão de mundo, tendendo para o individualismo e o subjetivismo, em se tratando de um tema religioso onde interesses políticos-sociais devem estar em harmonia com a realidade divina.

Colocar-se-á a obra de Tintoretto num espaço temporal “híbrido” porque nos remete a dois lugares ao mesmo tempo, onde a perspectiva linear provoca a ilusão de estar vendo a realidade, a veduta, o mundo como se vê, é um espaço medido, numérico, o ponto de fuga uma porta do tempo, à linha do horizonte, aumenta o protagonismo do tempo, deixando ver a cena acontecer. Os personagens são pontos de referência que ajudam a intuir dentro dos gradientes da fuga (Figura 17) vendo além do visível, chegando ao impossível.

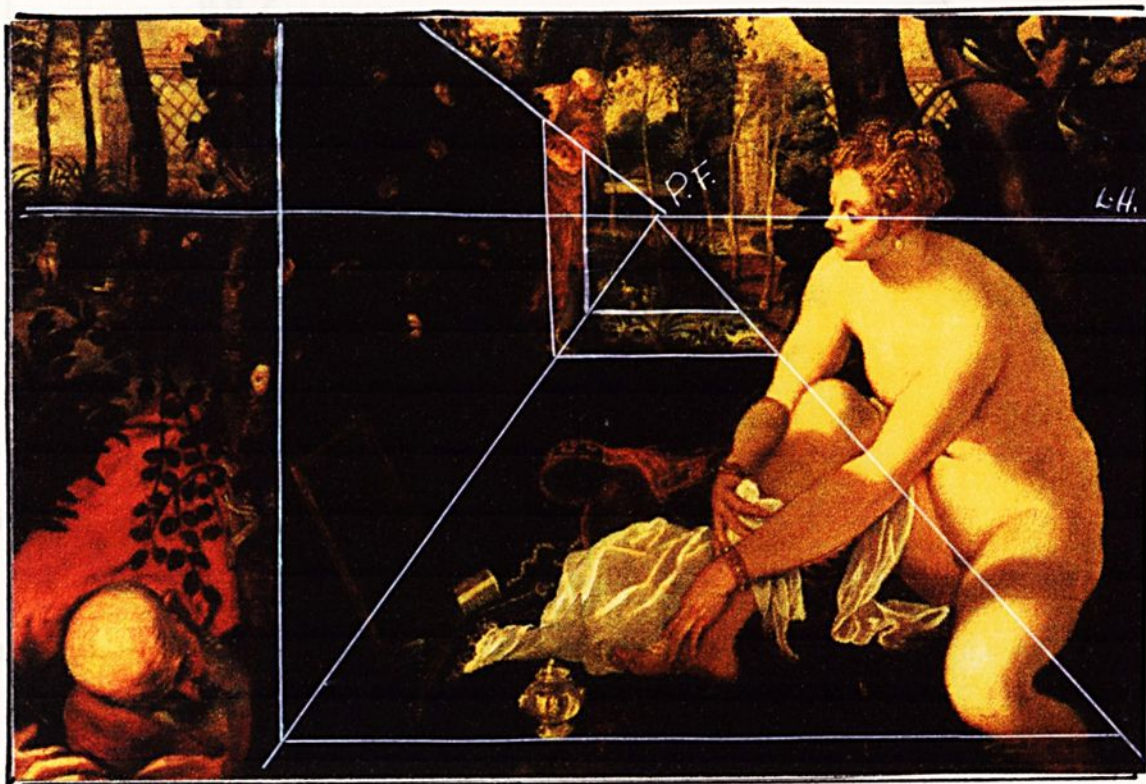


fig 17

Existindo uma relação temporal entre os três personagens, num espaço triangular: que se adapta a posição das figuras, que estão nos seus vértices, reclamando um modelado de cor; de profundidade subordinando os três elementos a perspectiva dando uma direcionalidade visual; e o espaço do observador, que se posiciona dentro e fora da obra, observando os personagens (Figura 18).

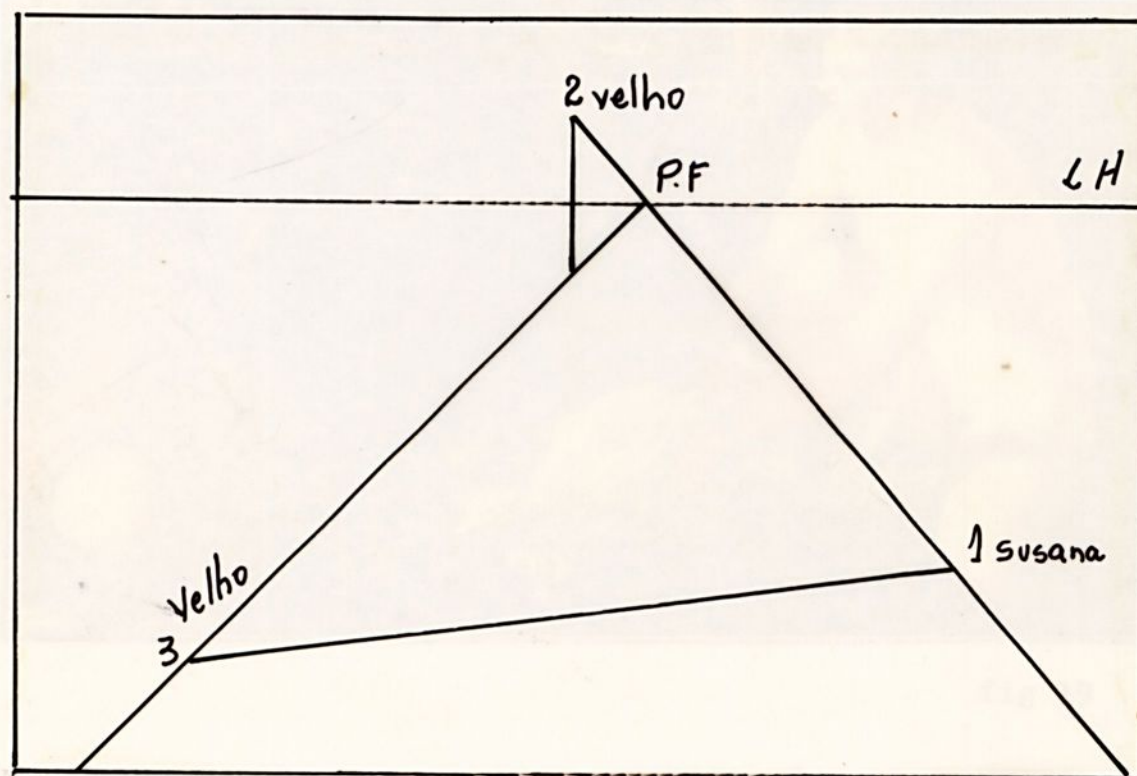


fig 18

Consideramos esses esquemas do espaço a estrutura da composição, o lugar (jardim), a situação, o olhar, os gestos foi possível resgatar o momento narrativo.

Se se tornar a narrativa bíblica, o argumento resume em uma mulher em seu banho, quando foi espiada por dois velhos, havendo a acusação, o julgamento e a absolvição.

A nível da intriga, a construção agrupa personagens, acontecimentos e ação. Isto acontece na pintura a nível de assunto. Susana está nua e os velhos estão a espia-la.

Na narrativa aconteceu num tempo que o pintor colocou num espaço.

Tintoretto operou as partes do relato narrativo em dois tempos correspondentes. O piso superior, acima da linha horizontal e o piso inferior abaixo da mesma linha.

Cada personagem tem seu espaço e uma situação determinada (Figura 19).



fig 19

Existe uma separação entre o espaço de Susana e seus objetos, que é feito pela sebe; uma liminalidade que se dá pela ultrapassagem da cabeça de Susana para o espaço do velho em pé e demonstrando uma incorporação de uma personagem sobre o outro, a toalha de banho, num prolongamento das vestes de Susana e o velho, seguros pelas mãos de ambos, vai textualizar a estrutura narrativa. (Figura 20)



fig 20

Esta é uma condição do ato de comunicar-se dentro do sentido horizontal conotativo e denotativo vertical.

Essas linhas na obra de Tintoretto são traçadas, não existem apenas no virtual. São linhas limitadas pelo marco feito em duas direções, sugerindo a presença das leis de leitura, numa temporalidade avant-la-lettre como a de Mondrian. Mas dentro da estrutura geométrica coincidem com a lei das proporções, tendo, como suporte, a secção áurea.

Sendo uma obra retangular, ela oferece um suporte pictórico projetando seus lados menores sobre os maiores, resultando o quadrado, cujas diagonais do retângulo, marco inicial, oferecem o esquema linear básico, onde seriam distribuídos os principais elementos da obra (Figura 21).



fig 21

Essa divisão áurea encontrada na obra de Tintoretto tem sua credibilidade do aproximar-se de estudos da época renascentista, tanto no corpo humano como nos elementos orgânicos da natureza, explicando que todas as coisas estavam em relação entre si, igual aos números.

Assim não se pode dizer que tal construção tenha sido traçada deliberadamente por um processo criador, pois que veio de inúmeros estudos das linhas.

Em virtude dessa relação de correspondência entre uma parte e o todo se consegue que os elementos lineares da obra estejam em relação entre si e com o contorno do quadro, seus lados e ângulos.

O ponto áureo se encontra no canto esquerdo superior da obra e coincide com a linha de divisão horizontal, e a vertical, com a sebe. Separando o quadro em retângulos áureos (Figura 22).

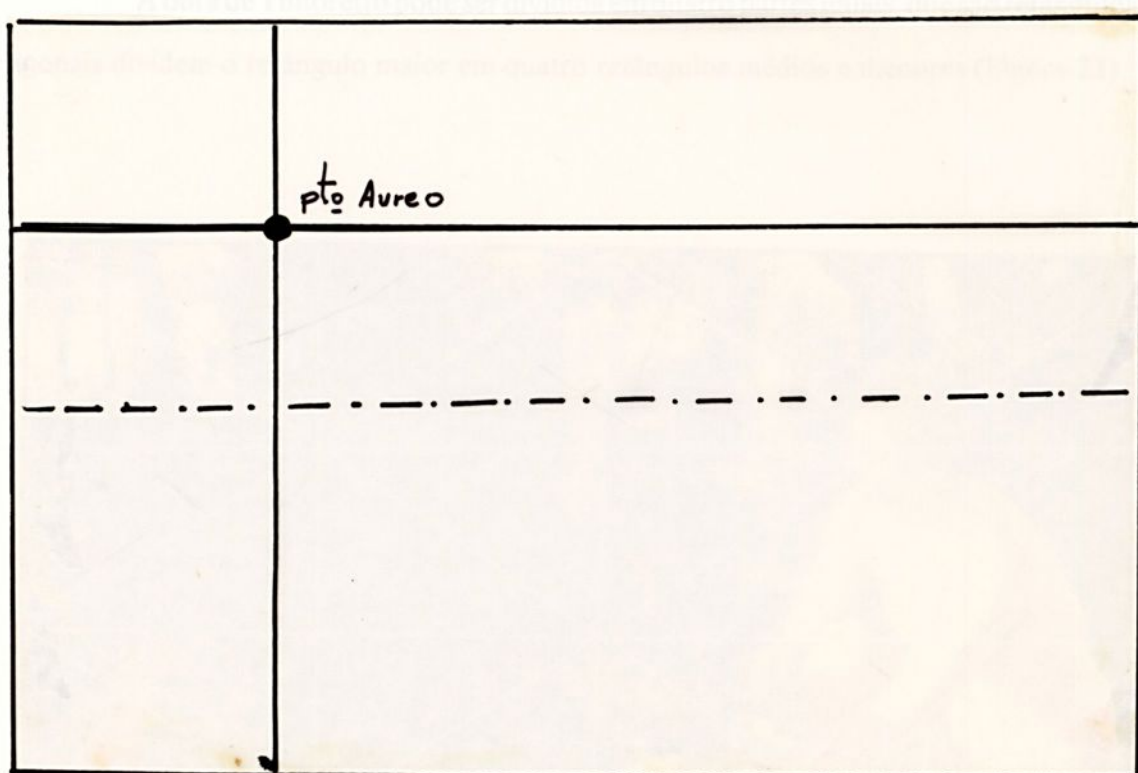


fig 22

Depois de marcar o ponto áureo e o que corresponde a essas medidas, situamos uma regra transparente sobre a obra, encontrando linhas que coincidem com as diagonais do retângulo de Susana, determinando na sua cabeça um novo ponto de equilíbrio do segmento áureo.

Estendendo-se mais sobre esses pontos, encontra-se uma linha vertical que passa pelo meio das pernas de Susana. E uma outra horizontal inferior que irá ligar a cabeça do velho deitado, produzindo dramaticidade à obra, as diagonais, coincidem com outros elementos da figura. O corpo de Susana, o pássaro, o velho deitado.

Todas essas linhas não precisam de ser deliberadamente importantes para a construção do quadro, mas exercem importante papel na harmonia do conjunto.

Muitas das medidas dos ângulos se opõem, desviando o interesse para outros pontos. Cada elemento é um fator preciso e essencial na estrutura e na beleza harmônica do conjunto, servindo para conhecer o princípio da estrutura.

É possível montar outras estruturas lineares da obra, com curiosas relações, e observar como estão concentrados os elementos nestas diversas divisões.

Estudando essas relações de medidas lineares tem-se a dos retângulos iguais, onde o movimento mais importante parte das diagonais, formando triângulos retângulos iguais.

A obra de Tintoretto pode ser dividida em quatro partes iguais, que são retângulos cujas diagonais dividem o retângulo maior em quatro retângulos médios e menores (Figura 23).

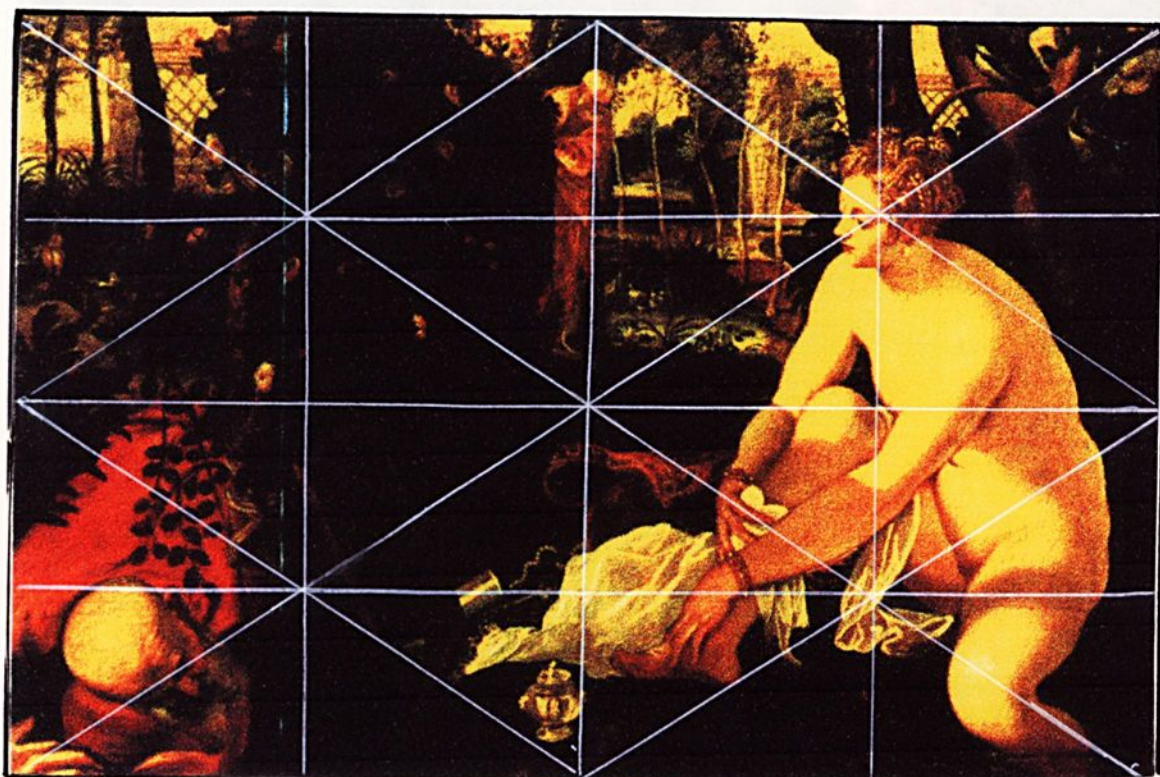


fig 23

Em cada uma das diagonais descendentes esquerda e direita encontram elementos da obra.

Os encontros das diagonais se dão no meio das pernas de Susana.

Sua divisão segue a diagonal que enquadra o corpo nu.

No ponto superior encontramos o olho de Susana.

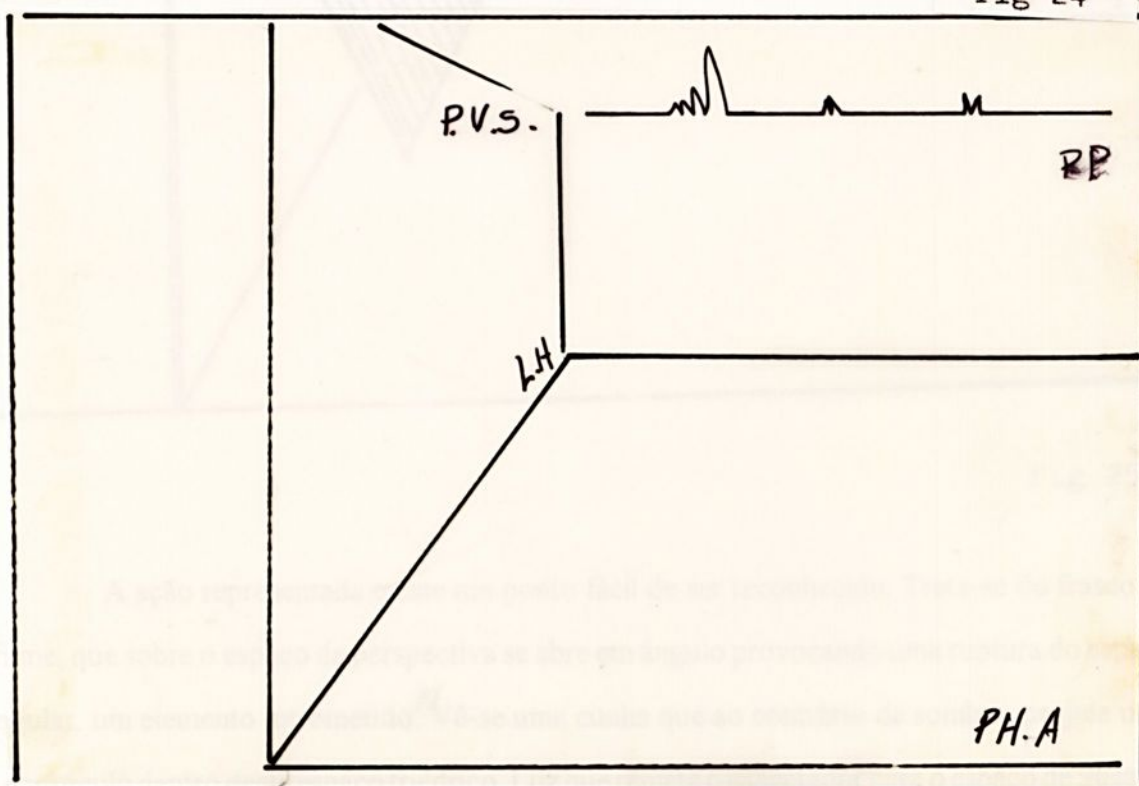
O frasco e as mãos também estão em interação com as diagonais.

Uma outra estrutura pode ser montada a partir da geometria espacial, representando uma superfície bidimensional, dando a aparência da tridimensionalidade do mundo real.

Para representar as figuras dispostas nesta tridimensionalidade, tivemos de usar os esquemas geométricos vinculado ao plano de superfície. Um ângulo triédrico formado pelo plano vertical da sebe escura. O plano horizontal, o espaço de Susana e o plano de perfil onde está situado o velho em pé, a abertura para o infinito (Figura 24).



fig 24



O espelho vai formar com o plano frontal de Susana, um novo plano, o de rampa que corta os dois espaços (Figura 25), uma ruptura onde se realiza a performance de Susana.

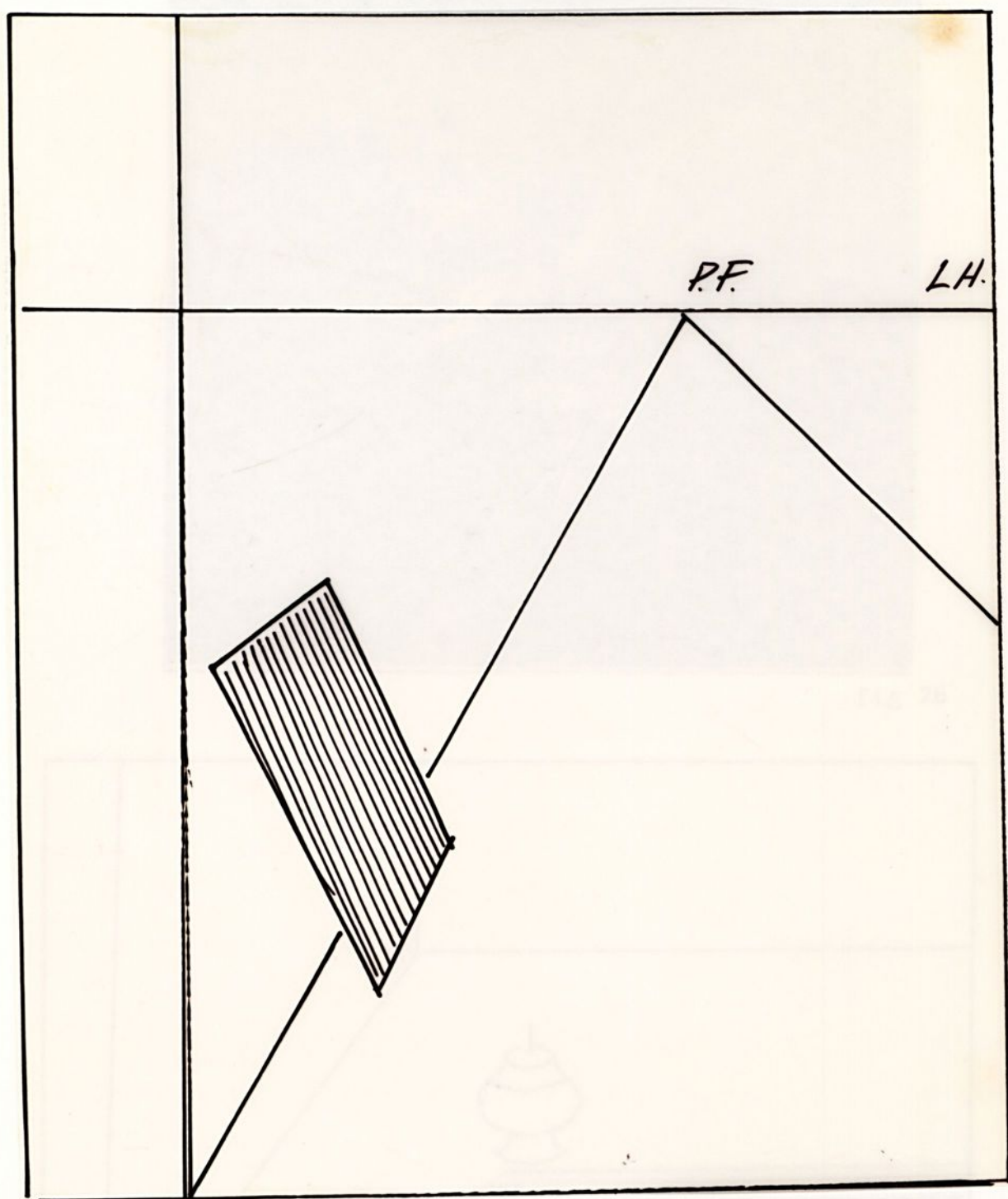
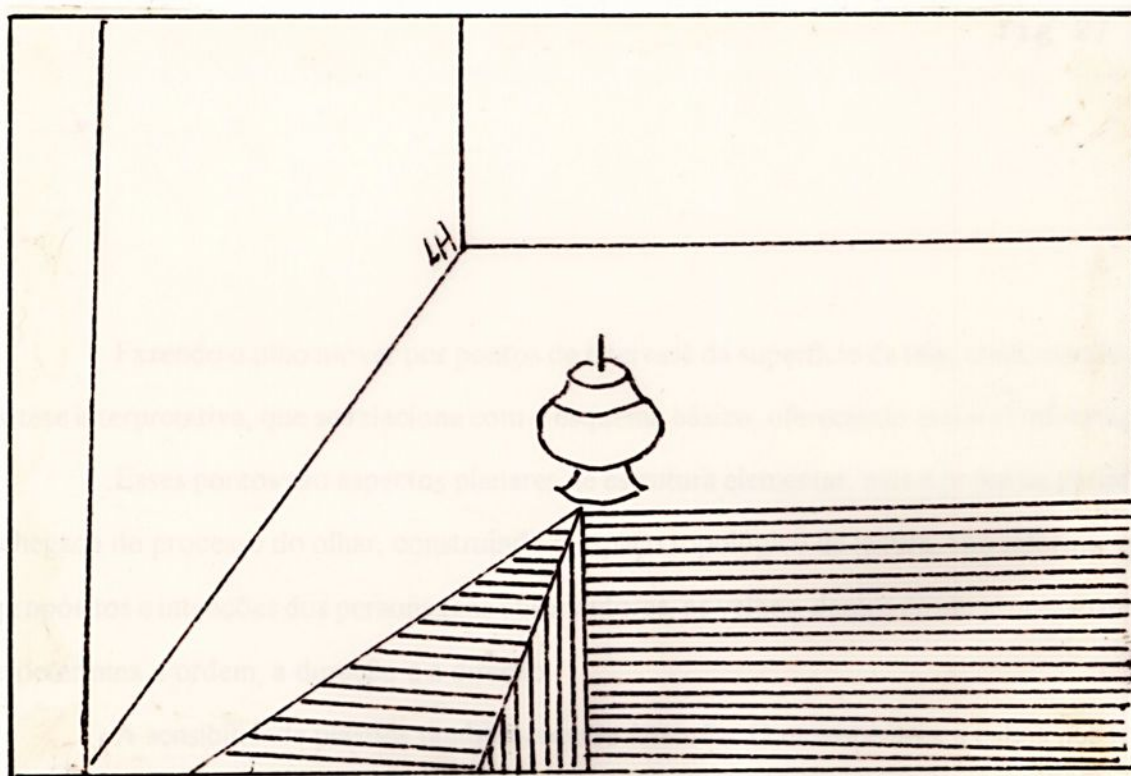


fig 25

A ação representada existe um ponto fácil de ser reconhecido. Trata-se do frasco de perfume, que sobre o espaço da perspectiva se abre em ângulo provocando uma ruptura do espaço triangular, um elemento intrometido. Vê-se uma cunha que ao contrário de sombra, projeta uma luz, em ângulo dentro deste espaço triédrico. Luz que remete o espectador para o espaço de Susana, numa incorporação de livre trânsito entre um e outro, num movimento que segue a profundidade e renova a tensão. (Figura 26)



fig 26



Dentro da tridimensionalidade observamos novas estruturas espaciais.

O corpo de Susana forma um tetraedro irregular, combinado com o tetraedro da direção dos olhares, oferecendo não uma visão plana da realidade, mas uma além da tela que se vê, reafirmando nossa visão tridimensional (Figura 27).

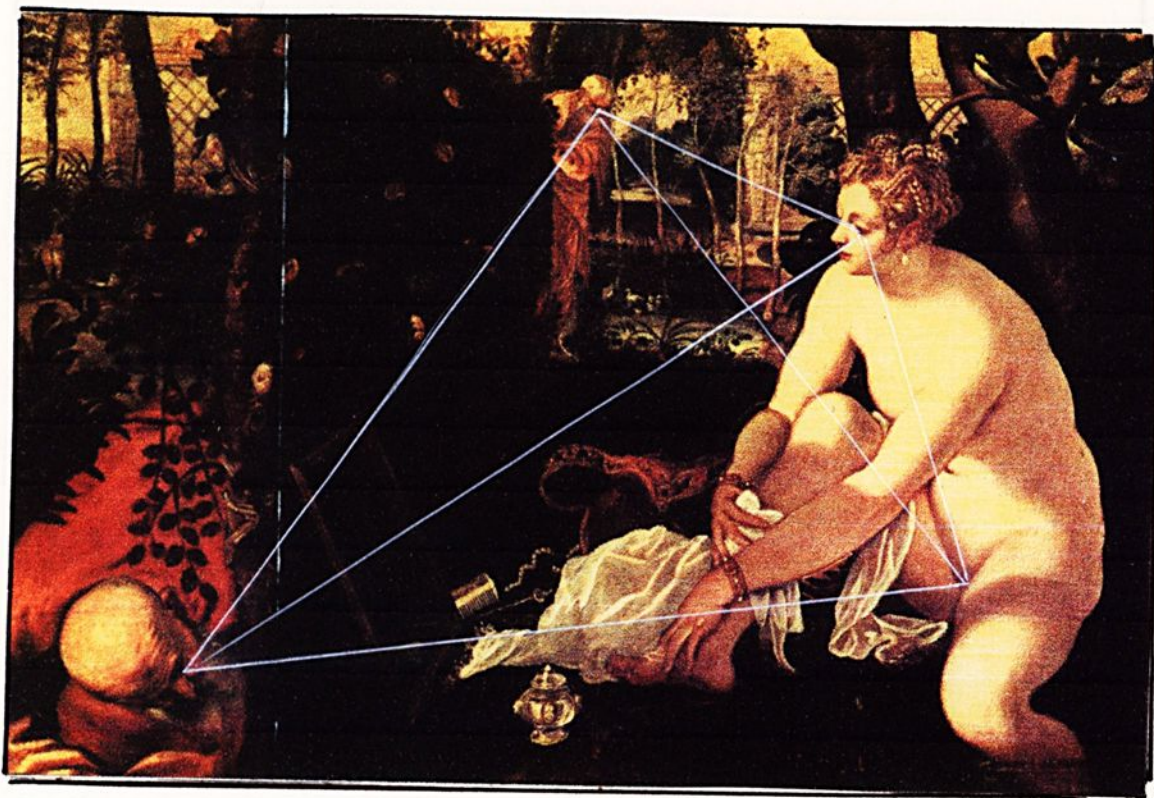


fig 27

Fazendo o olho mover por pontos de interesse da superfície da tela, confirmando uma hipótese interpretativa, que se relaciona com o esquema básico, oferecendo maiores informações.

Esses pontos são aspectos planares de estrutura elementar, mas é ponte de partida ou de chegada do processo do olhar, construindo o espaço topológico da leitura, vão informar quais os propósitos e intenções dos personagens observadores, os velhos, dentro de um processo mental que determina a ordem, a duração e a direção.

A sensibilidade plástica também recorre à tensão. O movimento e a calma nos levam a apatia, é um equilíbrio acompanhado de um desequilíbrio. Num jogo de palavras, a tensão provoca a atenção.

O quadro de Tintoretto em primeiro lugar pode ser dividido ao meio, uma vertical que passa pelo centro do quadro, provocando apenas uma divisão sem consequência, para os atentos espectadores (Figura 28).

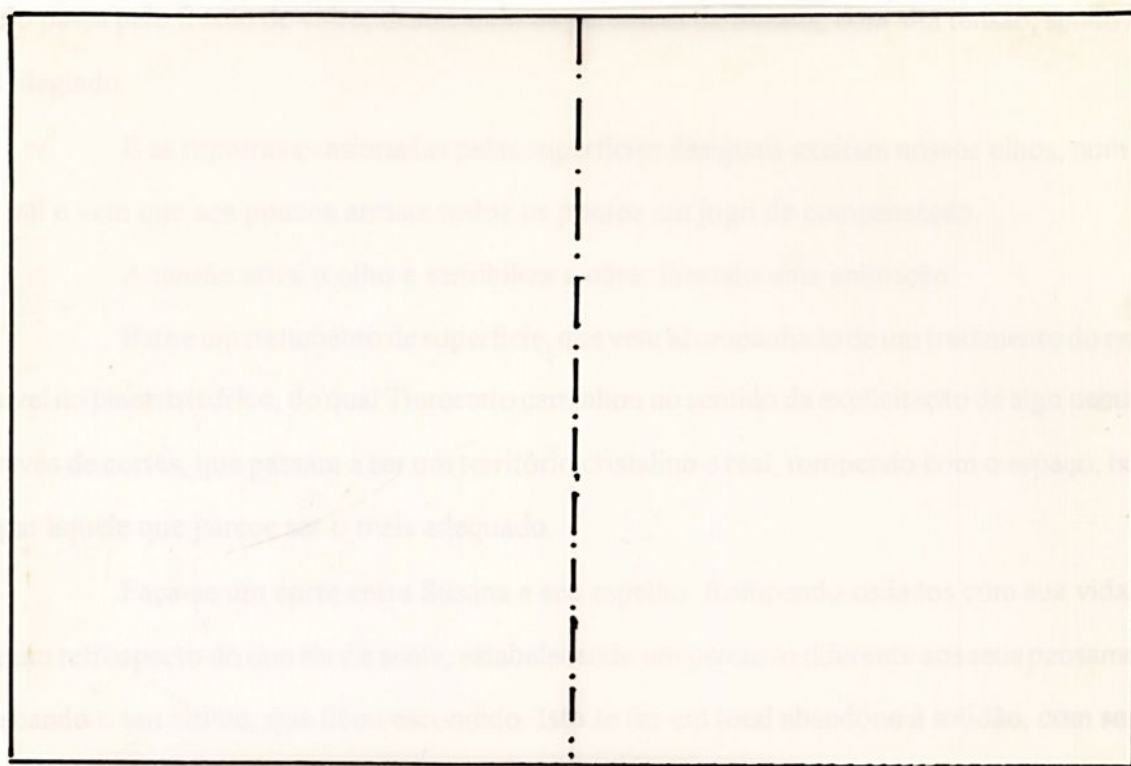


fig 28

Quando Tintoretto deslocou a vertical para a linha da sebe, produziu uma tensão, fazendo a vista equilibrar, conjugando mentalmente as partes, excitando o espírito para restabelecer o equilíbrio (Figura 29).

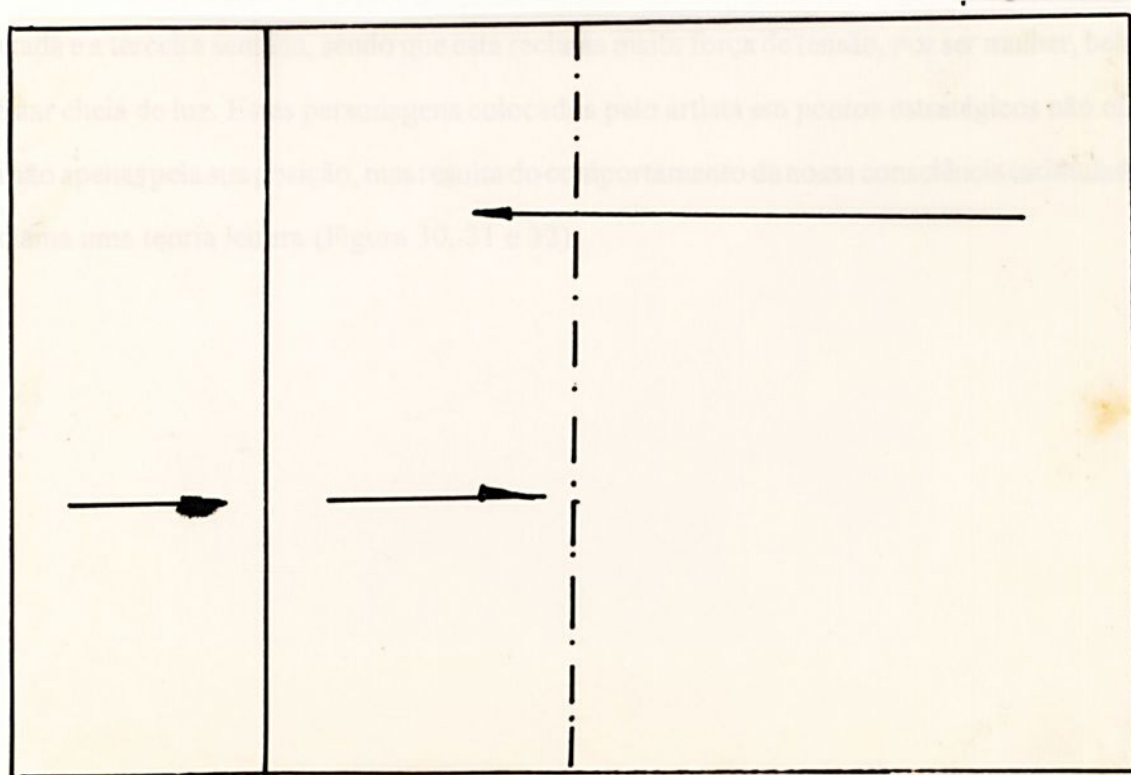


fig 29

O espaço que encontra Susana exerce uma pressão sobre o espaço menor. A linha do meio passa pelo frasco de vidro, destacando os pertences de Susana, com alta tensão, sendo lugar privilegiado.

E as rupturas ocasionadas pelas superfícies desiguais excitam nossos olhos, num jogo de vai e vem que aos poucos arrasta todos os pontos em jogo de compensação.

A tensão ativa o olho e sensibiliza a obra, fazendo uma animação.

Este é um tratamento de superfície, que vem acompanhado de um tratamento do espaço visível no plano triédrico, do qual Tintoretto caminhou no sentido da explicitação de algo nebuloso, através de cortes, que passam a ser um território cristalino e real, rompendo com o espaço, buscar negar aquele que parece ser o mais adequado.

Faça-se um corte entre Susana e seu espelho. Rompendo os lados com sua vida real, faz um retrospecto do que ela é e sente, estabelecendo um percurso diferente aos seus pensamentos buscando o seu íntimo, que ficou escondido. Isto se faz em total abandono à solidão, com sentido melancólico.

Um corpo proibido de viver a concretização de sonhos eróticos. Esse corpo vedado às emoções impõe um sofrimento físico em nome da religião.

Através de uma prática de solidão, que o artista vai definindo um percurso plástico pictórico, criando formas e estabelecendo em suas estruturas a ausência dentro da presença, materializando o pensamento.

Se se separar os personagens, ter-se-ão três posições diferentes. Uma em pé, outra deitada e a terceira sentada, sendo que esta reclama maior força de tensão, por ser mulher, bela, nua e estar cheia de luz. Estes personagens colocados pelo artista em pontos estratégicos não oferece tensão apenas pela sua posição, mas resulta do comportamento da nossa consciência estimulada que reclama uma teoria leitura (Figura 30, 31 e 32).



fig 30

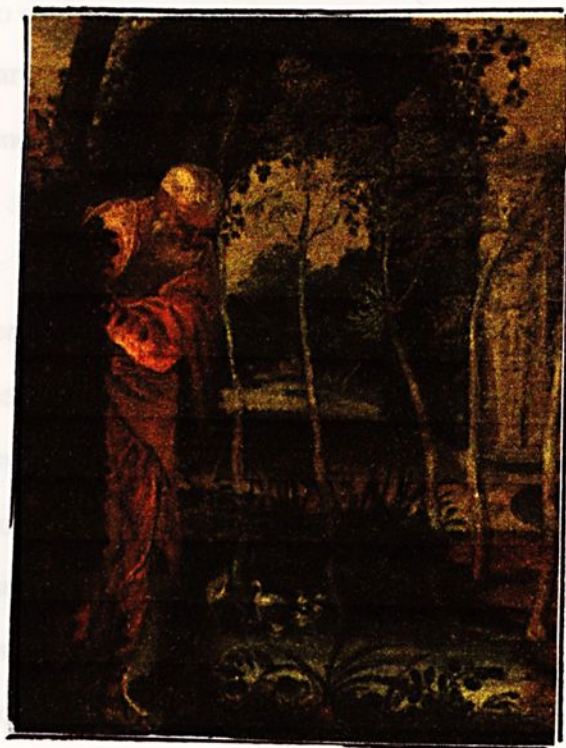


fig 31



D
E
T
A
I
L
H
E
S

fig. 32

O ponto de equilíbrio da tela, o nó da tensão, o fogo que alimenta.

O ponto de desequilíbrio não é geométrico, mas sim de direção dentro de um espaço supervoltado, indo ao espelho e a si mesmo no sentido do pensamento transferido para a superfície da obra, criando um efeito de tensões, e não de formas agrupadas.

Tintoretto foi exímio em provocar tensões tanto nos pontos de interesse, nos recorridos visuais e nas relações interpessoais, oferecendo lugar de apoio e rupturas.

Cor e luz

A cor e a luz isolados, em si mesmos, não reproduzem a realidade, o espaço e lugar expressional. Cabe ao espectador situar-se neste lugar, para que ele adquira o poder de linguagem.

Sempre que se fala em cores, se explica por uma visão divina. Todos são criaturas semi-solares. Enquanto visão crepuscular, é tida como perspectiva cromática ou perspectiva valorística: ela se dá por planos, não bastando compor a superfície da tela, porque não é geometria. Integrando-se a essa superfície ela transforma como num processo de metamorfose, com sua modulação, em superfície-espaco, fazendo nascer uma presença de algo.

Situarmos os relevos e as profundidades da cor, ter-se-á um espaço-superfície. Não é uma moldagem de superfície, mas um processo de modulação para se conseguir a perspectiva cromática. A cor não existe fora da matéria e, através dessa matéria, tomamos consciência dela.

Ao se pensar em associações das cores, não se isola umas das outras. Não existe entre elas nenhuma relação numérica. É através da sensibilidade, que uma irá completar a outra, fazendo-se necessário a intervenção do observador. Ele é essencial na pintura. Irá misturando as cores porque elas não estão ligadas à identidade dos objetos, apesar de enraizada na nossa mente.

As cores não são signos instintivos. Têm sua ordem, e cada artista as utiliza com signos figurais, significativos e funcionais pois, as cores não existem por elas mesmas, dependem do espectador, não representam o objeto, só existirão uma em relação à outra. Obedecendo a perspectiva cromática e valorística, dependendo do seu grau de saturação ou intensidade luminosa. Essas perspectivas cromática e valorística têm a haver com os estudos da retina do nosso olhar. Se na visão diurna, o olho percebe todos os detalhes, na visão crepuscular, o olho perde a sensibilidade da cor para se tornar sensível aos claros e aos escuros, deixando de perceber os detalhes, para situá-los com precisão.

Usando da perspectiva valorística, Tintoretto fez aparecer manchas coloridas nitidamente definidas, seguindo um grau de iluminação, mais claro com luz e menos claro com mais sombra.

Isto fez modificar a sensação de espaço, modulando os valores (não as cores), dando profundidade, suscitando um estado diferente da consciência, variando o pensamento.

Não se questionam as cores usadas por Tintoretto, nem seus contrastes. Isto é questão da ótica. Mas através de que maneira ele elaborou seu espaço plástico usando uma perspectiva valorística, construindo uma estrutura que leva à atmosfera iluminada, revelando seu temperamento melancólico nos claros e nos escuros, mostrando sua identidade de grande pintor e desenhista.

Coloca-se no mais alto pico de um monte perspectivo para dar relevo e volume a sua obra, numa sensação de nem demasiado dia, nem demasiado noite, uma questão de tempo, construiu o mundo plástico de Susana, numa luz média. Essa situação coloca o observador em uma tensão de abstração, como se fosse caminhar Tateando com as mãos ou como olho, para se conseguir sentido.

A intensidade de luz usada por Tintoretto, através de seus valores, tratados com limites de luminosidade e não como cores, aos poucos vai adquirindo matizes diferentes em graus de situação numa relação de valores.

Esses valores estão ligados ao relevo e à profundidade dando ao corpo nu o valor humano que se destaca, quase que escultórico, fazendo paralisar nossos dedos que querem tocá-la.

Se na vida os valores se ligam à percepção com sensação de profundidade, na pintura deve-se ter a mesma condição para dar idéia de espaço natural.

Tintoretto usando o marco como partida de suas obras, uma janela aberta, trabalhou essa superfície como se realmente existisse, com grande poder expressivo.

Fez do corpo nu de Susana uma unidade do espaço, mas dentro da sua radiação luminosa pode ser considerado sozinho a obra, que nos remete a obra de *Susana entre os dois velhos*. Um espetáculo fazendo-se enunciar e ser enunciado, com aspectualidades temporais e espaciais, criando efeitos de profundidade e de pontualidade (Figura 33).





fig 33

Numa riqueza de associações deixando Tintoretto bem a vontade para criar um nu que comunicasse e não fosse apenas um objeto a ser contemplado, podendo ser visto e ser lido dentro de um cromatismo de contraste e harmonia.

Buscando a valorização cromática chega-se aos elementos formadores que aos poucos vão transformando as substâncias de expressão em forma de expressão.

O tratamento dado por Tintoretto as partes do corpo, através da luz transforma esse corpo como adicionado ali, servindo de entrada visual e ponto de referência para identificar o assunto que toma corpo no espaço da tela.

O nu como obra tem seus pontos luminosos, na testa, no seio, no ventre, na coxa, são detalhes de luz, uma entrada para a sua leitura. Tratado dentro dessa pontualidade luminosa que as torna diferente entre si, e aos poucos vão se associando ao corpo todo, num percurso contínuo de duratividade (Figura 34 e 35).

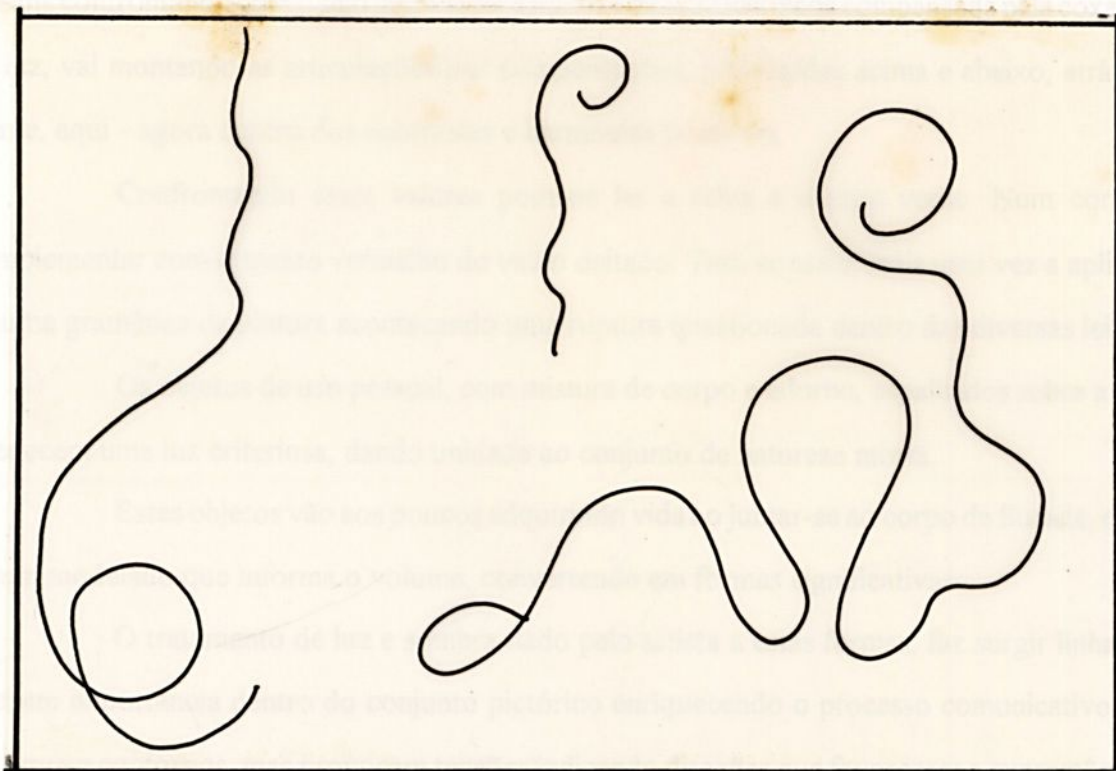


fig 34



fig 35

No sentido dos valores colorísticos a leitura monta uma relação para que o todo seja coerente.

E Tintoretto equilibrando as formas num modelado contínuo de claros e escuros não produziu reentrâncias e saliências drásticas. Isto pode ser comprovado na curvatura do corpo de

Susana confrontando com o seio iluminado, a sombra da sebe nas mãos compensada pela coxa cheia de luz, vai montando as articulações por compensações, polarizadas acima e abaixo, atrás e na frente, aqui - agora dentro dos contrastes e harmonias possíveis.

Confrontando esses valores pode-se ler a relva e a sebe verde. Num contraste complementar com o manto vermelho do velho deitado. Tem-se assim mais uma vez a aplicação de uma gramática da pintura acontecendo uma ruptura questionada dentro das diversas leituras.

Os objetos de uso pessoal, com mistura de corpo e adorno, espalhados sobre a relva, obedecem uma luz criteriosa, dando unidade ao conjunto de natureza morta.

Estes objetos vão aos poucos adquirindo vida ao juntar-se ao corpo de Susana, dentro de um modelado que informa o volume, convertendo em formas significativas.

O tratamento de luz e sombra dado pelo artista a estas formas, faz surgir linhas que ganham importância dentro do conjunto pictórico enriquecendo o processo comunicativo. Não demarcam contornos, mas provocam tensões indicando direções que favorecem a expressão, com grande significado para a leitura. (Figura 36)

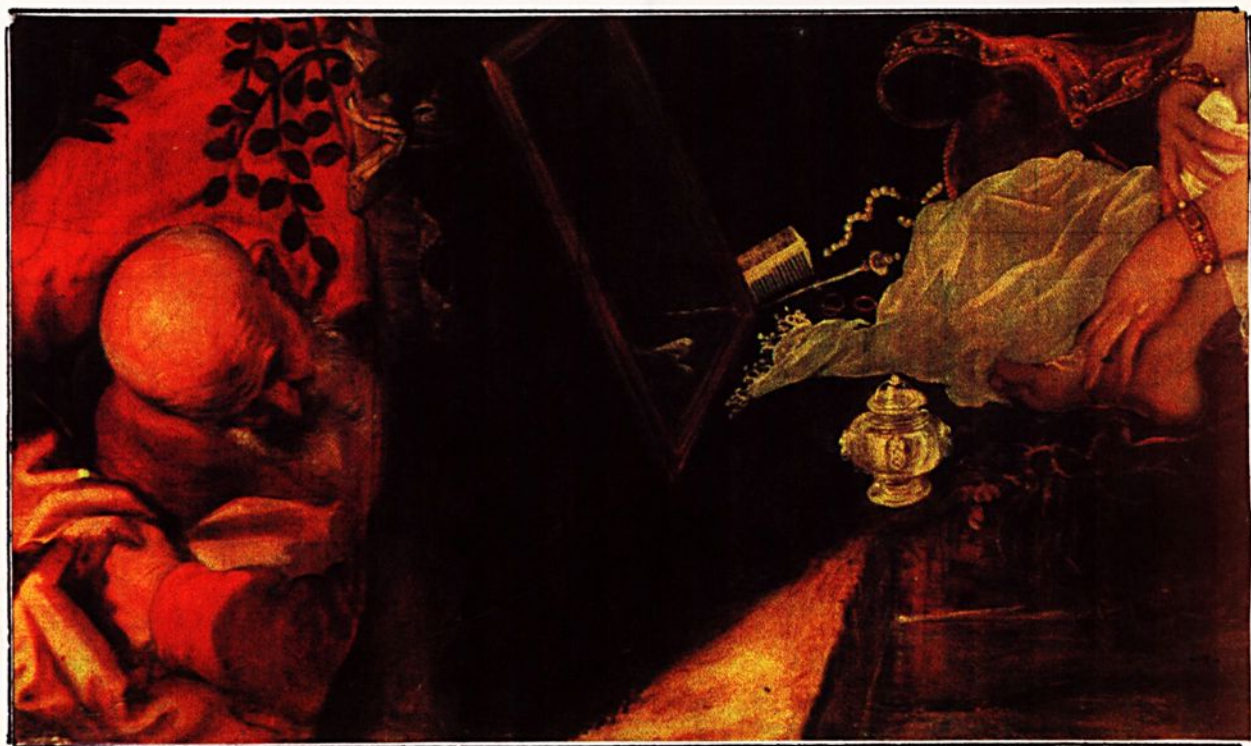


fig. 36

Completando a obra, na cena de fundo ter-se-ia uma alteração de luz descobrindo focos que são escalonados por gradientes de claros e escuros dando profundidade (Figura 37).

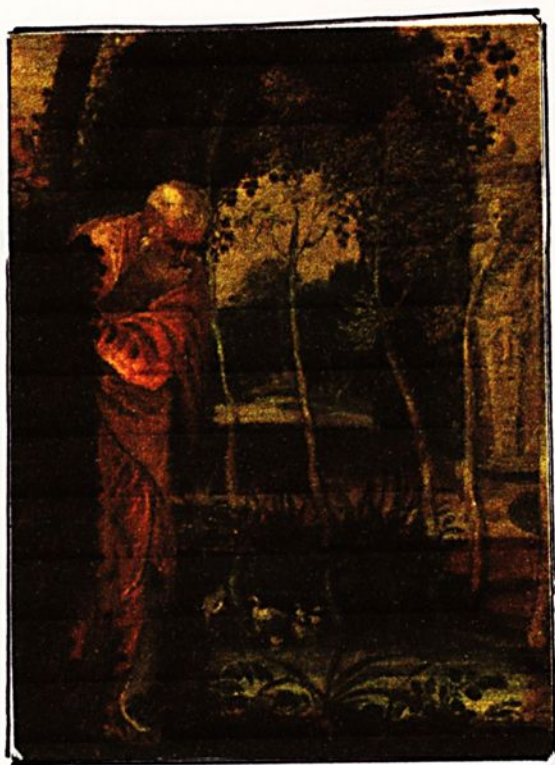
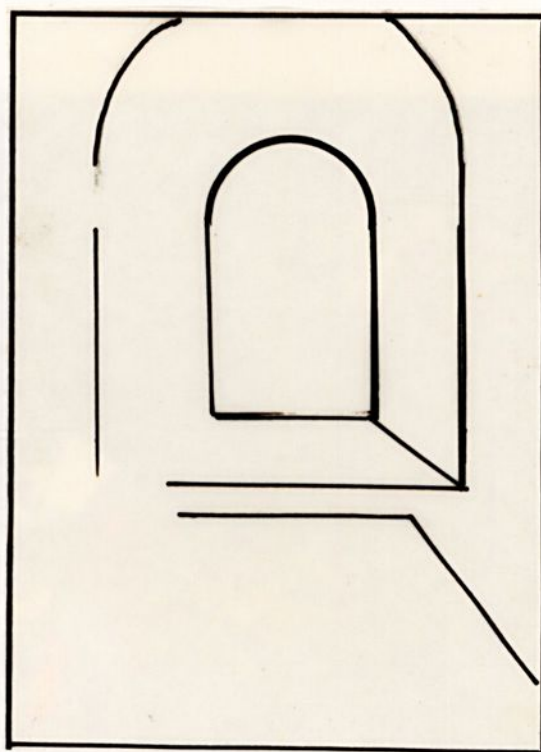


fig 37



(24)

Esses planos afastados, não chegam a ser marginalizados devido ao tratamento cromático dado pelo artista.

De cabeça em cabeça a atenção vai da zona escura da sebe passando pelas rosas claras e a veduta iluminada indo do claro para o mais claro e do mais escuro para o mais claro, tem-se um conjunto de tons em harmonia.

A valorização cromática feita por Tintoretto não é por soma ou subtração mas por compensações no modo de aplicá-las com maior ou menor intensidade de luz. O artista fez sair da mesma palheta a cor que clareia e escurece que esquentava e esfria, que provoca e a relaxa seguindo as considerações da cena onde os vencedores são as formas.

Todas essas considerações constitui-se no plano da expressão um dispositivo a ser investido pelo conteúdo buscando mais uma vez a expressão forma e a expressão conteúdo.

E a leitura montando a gramática da pintura e vice-versa, dentro do contraste da cor

pura clara e pura escura, permitindo interpretar Tintoretto como aquele que pintou a vida, pois o corpo nu de Susana se harmonizam através da luz.

Criando uma relação inteligente entre pintor e espectador. Tintoretto também se articula dentro desta ação do sujeito leitor. Seus olhos percorreram a trajetória traçada pelo arcabouço da narrativa, tanto o sujeito construtor, o artista, como o leitor, traduziam a narrativa seguindo um itinerário que vai do ponto de partida escolhido a uma transformação criativa chegando a diferentes soluções (Figura 38 e 39).

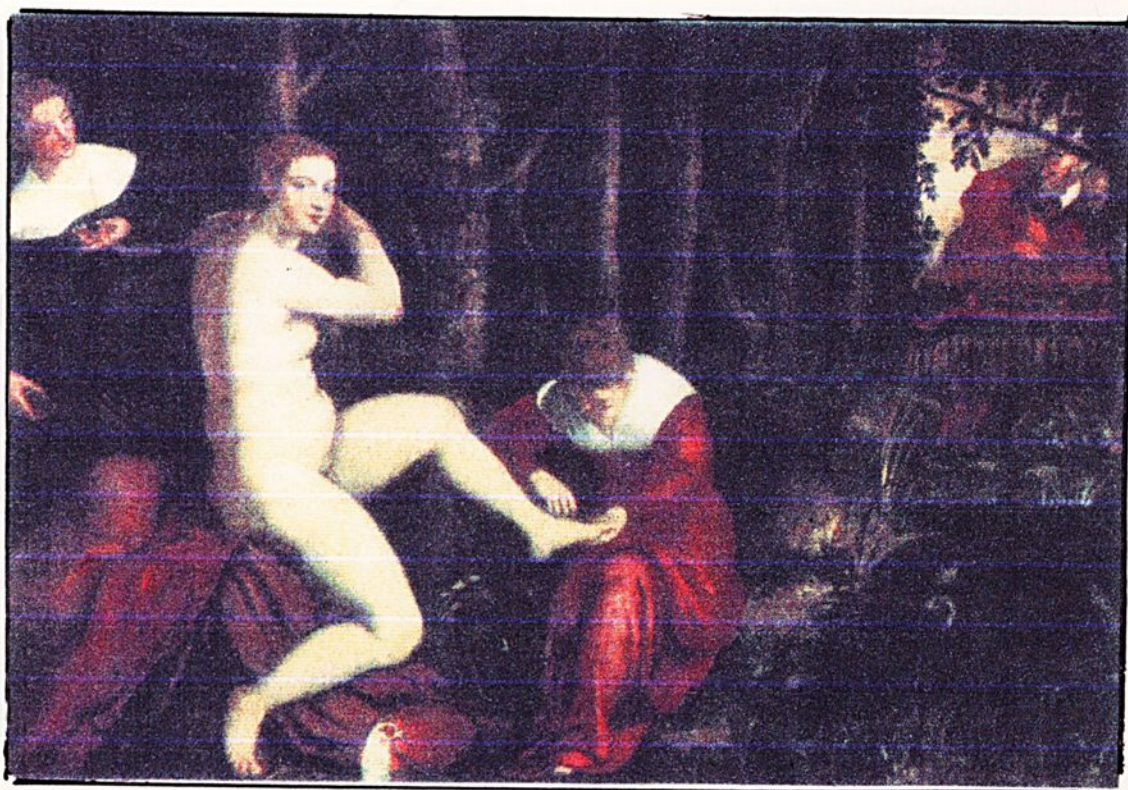


fig 38



fig 39

N.º 242

BIBLIOTECA - UNESP
CAMPUS DE BAURÓ

Não fez apenas variações plásticas, porque o significado seria o mesmo, mas usou o repertório semântico que depende do momento, da idéia, do sentimento, das leituras do artista e do espectador leitor, fazendo o mesmo tema, ter outros sentidos⁽²¹⁾.

Dentro desta seqüência, a Susana em foco, analisada por seus pontos luminosos não representa uma hierarquia comum, vinda de cima para baixo, mas acontece da direita para a esquerda e de baixo para cima, da Susana para os velhos (Figura 40).

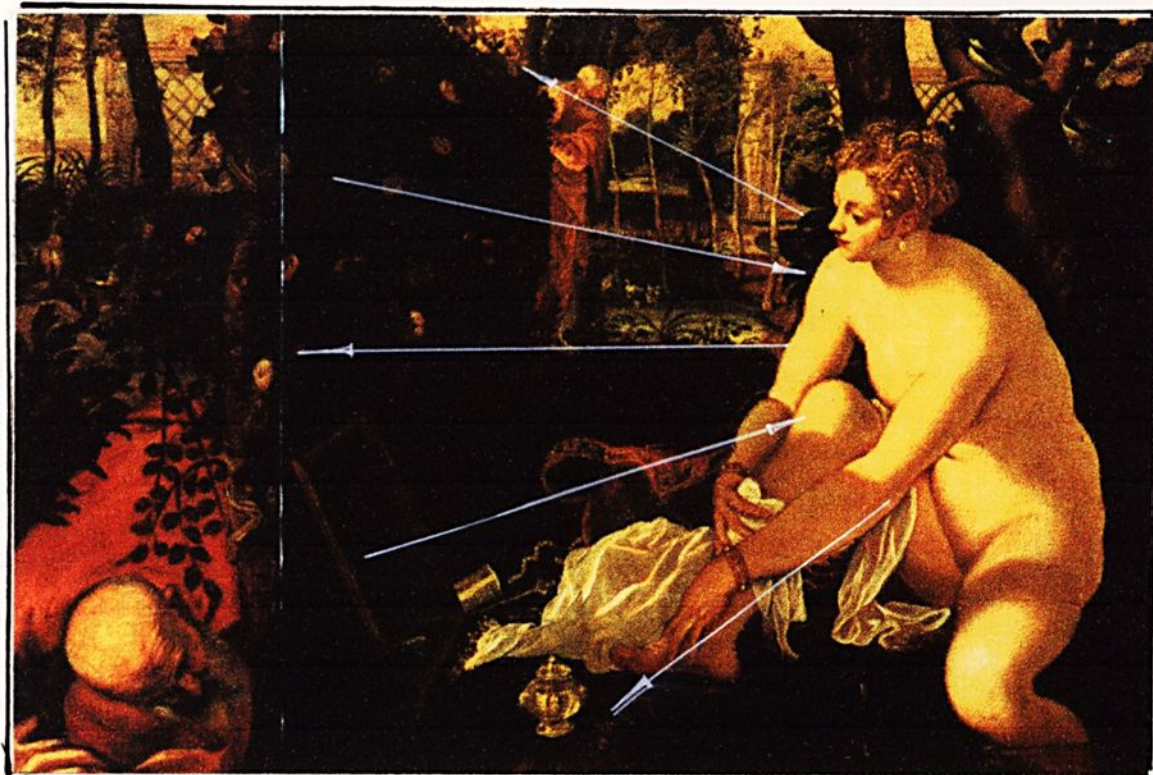


fig 40

Valorizando o ser humano no corpo de Susana, através da perspectiva valorística dos tons claros e escuros, indicou o tempo do espaço, da leitura e da pintura, fazendo-se compreender o tempo que deve ser gasto na construção pictórica e na leitura do texto para que se dê o entendimento.

O artista fez representar a narrativa como se quer ver, com uma dosagem certa de valores compensados pelos claros e os escuros na medida certa da luz, evocando o próprio tempo da arte, colocando o espectador numa tentação de se aproximar de Susana, mas ao mesmo tempo põe um intervalo que nos separa dela induzindo à ilusão e protegendo ao mesmo tempo fazendo converter a percepção em emoções e significação, enfim em estesia.

NOTAS DO CAPÍTULO II

- (1) ZILBERMAN, Regina & SIVA, Ezequiel Theodoro. *Leitura, perspectivas interdisciplinares*. São Paulo: Ática, 1991. p. 52.
- (2) Idem. (cap. 4) Leitura e compreensão de texto falado e escrito como ato individual de uma prática social.
- (3) Idem. p. 53.
- (4) Idem. p. 60.
- (5) Idem. p. 60.
- (6) ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. p. 11.
- (7) Revista Diacrítica. Centro de Estudos Portugueses. Universidade do Ninho, n. 8, 1993.
- (8) CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *Surrealismo, rupturas expressivas*. São Paulo: Atual, 1986. p.5.
- (9) CALABRESE, Omar. *Como se lee una obra de arte*. Madrid: Catedra, 1993. p.30.
- (10) PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia temas humanísticos na arte do Renascimento*. Tradução de Olinda Braga de Souza (1982). Cap. V. O movimento Neo Platônico em Florença. Estampa Ed., 1967. p. 119.
- (11) Enciclopédia da Civilização e da arte. V. III. A arte da Renascença. Ed. Martins. p. 35.
- (12) Bíblia Sagrada. Revmo. Signore D. Giovanni Roatta. 1957. p. 1044.
- (13) CALABRESE, Omar. *Como se lee una obra de arte*. Madrid: Catedra, 1993, p. 60.
- (14) CALABRESE, Omar. *Como se lee una obra de arte*. Madrid: Catedra, p. 56. "la estancia de la verdad esta cerrada y cubierta de muchos mistérios, y esta cerradas também a los Santos y a los sabios". H.C. Agrippa.
- (15) FURIÓ, Vicenc. *Ideas y formas en la representacion pictórica*. Barcelona: Anthropos, 1991. p. 229. Cita Eco Umberto - Le temps d l'art e pintura.
- (16) CALABRESE, Omar. *Como se lee una obra de arte*. Madrid: Catedra, 1993. p. 20-21.
- (17) FURIÓ, Vicenc. p. 231.
- (18) FURIÓ, Vicenc. p. 231.
- (19) FURIÓ, Vicenc. p. 234. Cita Calabrese.
- (20) FURIÓ, Vicenc. p. 116. Cita Moles y Rohmer (Psicologia del espácio). Madrid, 1972. p. 13.
- (21) FURIÓ, Vicenc. p. 95.

Retornando a proposta inicial, *Susana entre as Velhas*, objeto deste estudo crítico, é uma leitura vista como um sistema que não visa a pergunta e resposta, mas as obtém nas próprias evoluções encontradas pelo artista. Mantendo um diálogo de comunicação, compreendendo a obra, dentro do espaço e do tempo, inovando, prevendo mudanças de horizontes e da experiência histórica.

O objetivo foi colocar o leitor entre a história do tema e a forma, seja da narrativa ou da arte, a palavra e a imagem. Não excluindo nenhuma delas, mas acolhendo-as criticamente, vencendo o abstrato, entre contemplar sem ver a história e contemplar sem ver a forma.

Ao afirmar que o receptor-leitor-destinatário é a chave das obras de arte, a autora desta dissertação foi instigada pela obra de Tintoretto, no modo de olhar das Velhas e de Susana, de seus objetos - o espelho e o passaro narrador, questionando a essência e o intergêlio do sujeito-leitor, em uma relação de história do texto como ponto de entrada e os pontos de fuga, o percurso da história do leitor, formulando sentido (Figura 41).



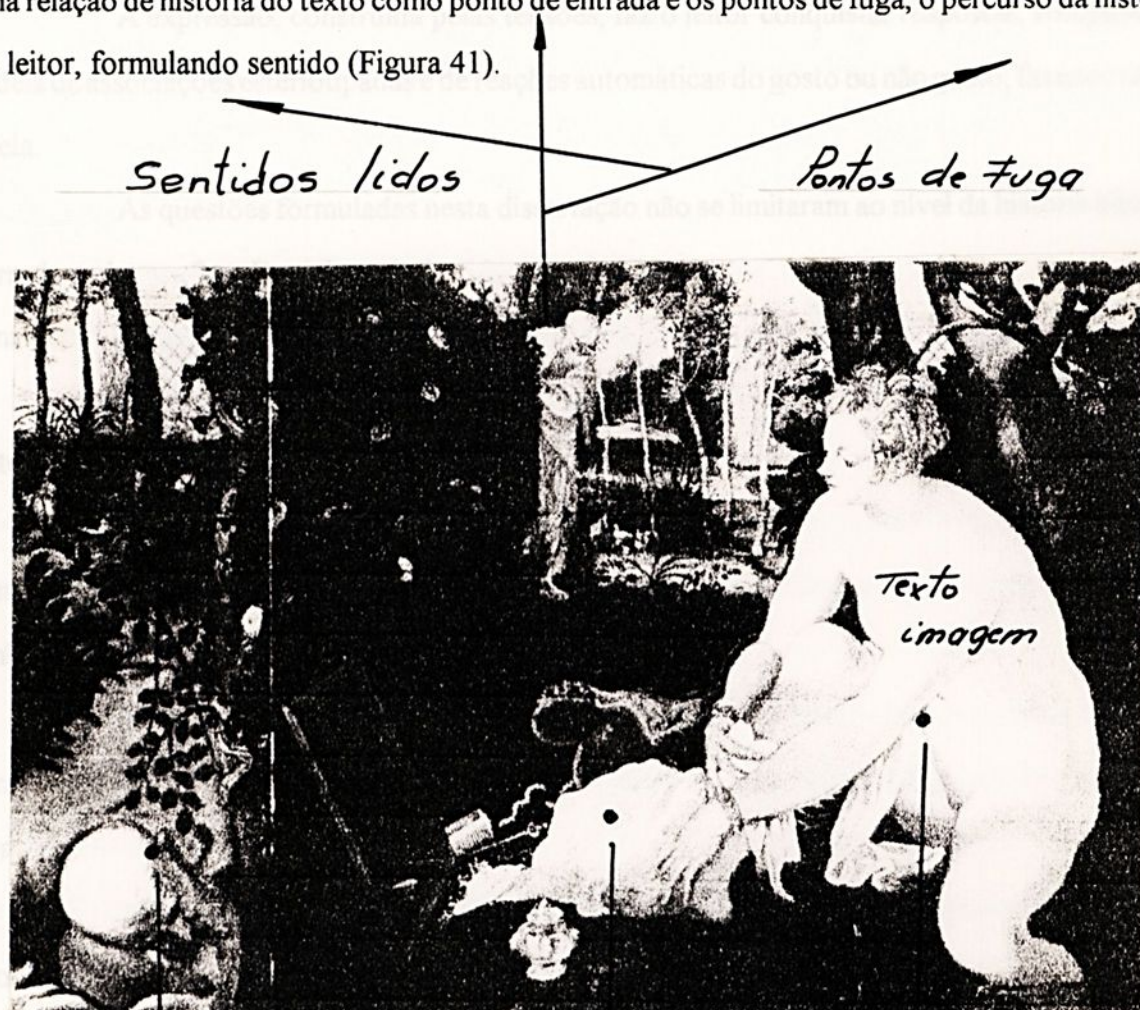
CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando a proposta inicial, *Susana entre os Velhos*, objeto deste estudo crítico, é uma leitura vista como um sistema que não visou pergunta e resposta, mas as obteve nas próprias soluções, encontradas pelo artista. Mantendo um diálogo da comunicação, compreendendo a obra, dentro do espaço e do tempo, inovando, prevendo mudanças de horizontes e da experiência histórica.

O objetivo foi colocar o leitor entre a história do tema e a forma, seja da narrativa ou da arte, a palavra e a imagem. Não excluindo nenhuma delas, mas acolhendo-as criticamente, vencendo o abismo entre contemplar sem ver a história e contemplar sem ver a forma.

Ao afirmar que o receptor-leitor-destinatário é a chave das obras de arte, a autora desta dissertação foi instigada pela obra de Tintoretto, no modo de olhar dos Velhos e de Susana, de seus objetos - o espelho e o pássaro narrador, questionando a entrada e o mergulho do sujeito-leitor, em uma relação de história do texto como ponto de entrada e os pontos de fuga, o percurso da história do leitor, formulando sentido (Figura 41).



Pontos de entrada

fig 41

Para Jauss, a perenidade da obra está em ser colocada dentro de um percurso atemporal, não existindo por si só, como objeto que tem sempre o mesmo aspecto, faz uma trajetória. E ao descrevê-la, o espectador mantém com ela um diálogo constante, numa sucessão de sistemas, não de fatos e tradições históricas, mas com elementos externos e intrínsecos.

Quanto aos elementos intrínsecos, pode-se citar o jogo do olhar (Figura 15) elemento dinâmico e ambíguo da tela em questão.

Susana parece imóvel, atenta ao seu banho. Entretanto o seu olhar dirige-se ao mesmo tempo, disfarçadamente ao velho da veduta - lado superior - e ao outro junto a sebe lado inferior.

Os velhos, por sua vez, olham-na, porém, se traçada a linha do olhar, ela recai sobre o sexo. Então há uma cumplicidade erótica implícita. Tal implicitação permite ao leitor preencher esse vazio pictórico ao suspeitar da pureza intencional da protagonista *Susana*.

A ambiguidade está nela mesma e no leitor implícito na obra, sustentando uma relação com o que foi edificado no espaço da tela.

A expressão, construída pelas tensões, faz o leitor conquistar respostas, rompendo a cadeia de associações estereotipadas e de reações automáticas do gosto ou não gosto, fazendo olhar a tela.

As questões formuladas nesta dissertação não se limitaram ao nível da história bíblica, narrada pelo profeta Daniel capítulo 13, que defendeu a castidade de *Susana*. Porém para Tintoretto, *Susana* era ou não casta?

O tema surge nesse momento em contraste com a palavra bíblica ambígua pela sua natureza poética.

Ao levantar questões dentro do espaço pictórico, buscando as melhores cenas, Tintoretto, inspirado no Texto do Evangelho representou os momentos distintos, decorrentes da ambiguidade.

No primeiro destes momentos representou os velhos observando *Susana* à distância, através de uma veduta; espiam a cena que acontece junto às amas. *Susana* olha para o espectador, convidando-o a participar do acontecimento.

No segundo, os Velhos são co-autores do ato de tocar em *Susana* e no terceiro momento estão com ela no banho, participando do ato.

Como leitora do texto pictórico o horizonte de expectativa jogou com a Narrativa, com a História da Arte, com a Estética e a Teoria da Arte, aumentando o grau de instigação.

Outras perguntas mais complexas surgiram e buscou-se resposta na Estética da

Recepção de Jauss, com a valorização do sujeito-leitor.

Não aquele que percebe só formas, que perpassa pela história, mas aquele que contempla, dialoga, inova, transformando os horizontes da experiência estética e da história. Enfim, provocando mudanças.

A obra escolhida - *Susana e os Velhos* - ofereceu subsídios para as respostas, amparadas no próprio artista e na intertextualidade sugerida pela obra. Colocando à frente da tela, esta leitora sincronizou o diacrônico e o estético para olhar no seu mais íntimo significado atualizando a história.

A teoria de Jauss apontava caminhos, colocando-os paradigmas para a leitura da obra, discutindo a validade de uma leitura biográfica, historicista, impressionista.

Espectador e texto estão frente à frente. O passado - o texto - é tão presente quanto o leitor. Daí a atualização, a presentificação da obra.

Ressalta-se pois a não repetição do dito e o enriquecimento da obra através do feedback dos leitores.

O leitor deve construir o olhar como Gestalt, podendo modificá-lo pela sua própria história. A relação sujeito-objeto não está em reconhecer só formas, mas em buscar os valores de ambas, através de uma linha histórica da própria obra descrevendo dentro do percurso da composição, o tempo daquele que a contempla.

O autor (Tintoretto) pode ser este leitor, buscando no texto do Evangelho conceitos morais e religiosos, representando *Susana* sob a visão filosófica de sua época.

Reconstruindo a história pela leitura de textos pictóricos, resgatou técnica do passado, podendo ser comprovado no traçado do corpo nu de Susana com os estudos gráficos de Miguel Angelo. São cânones das proporções, das medidas de um traçado preciso, que produziram a suavidade de linhas onduladas esculpidas pelo pincel e tintas.

Conhecedor da geometria projetiva, usou-a para visualizar o modelo tridimensional e fez do nu - *Susana* - uma pragmática representativa escultórica, uma forma que parece ter sido feita e ali colocada. Com um estudo fora da tela era possível visualizá-lo em ângulos diferentes, sob efeitos de luz e sombra, perseguindo da perfeição do tridimensional.

Os conhecimentos de Tintoretto não pararam aí, foi buscar na técnica pictórica dos venezianos inspiração para provocar os contrastes colorísticos da túnica do velho deitado e a sebe. E no estudo da perspectiva com ponto de fuga, levar de volta ao Renascimento modos de ver, questionando a ilusão, na representação de outras perspectivas.

A Teoria de Albrecht Durer como mostra a gravura datada de 1525 pode ser encontrada como uma entrada do espectador à obra, através do vidro transparente uma espécie de luz, oferecendo possibilidades de se ter o real, obtendo imagens idênticas. (Figura 42)

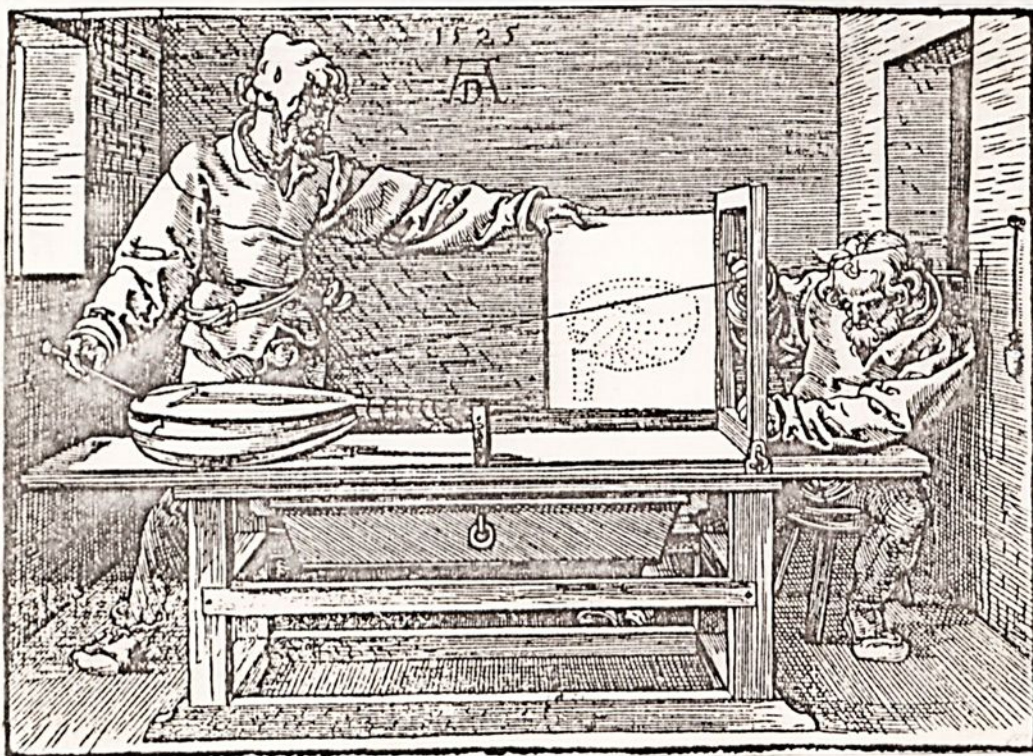


fig 42

E a teoria de Alberti - "Tratado de Pintura" a passagem do leitor numa moldura por onde o observador vê a cena da tela e olha o mundo, representada pelo espelho, o mesmo espelho que antecipa caminhos de novas experiências.

Se Tintoretto transferiu para a tela textos passados, revelados nos seus personagens e objetos, determinando seu caráter artístico, atendeu às expectativas do leitor, dando uma guinada no tema do adultério, oferecendo alternativas ao tema trivial do triângulo amoroso, projetando como criador uma nova luz, imaginando técnicas de representar ainda não experimentadas, fazendo um diálogo entre o passado e o presente renovando os cânones antigos.

É possível admitir em *Susana e os Velhos* um trabalho planejado revelando o impressionismo, pelo tratamento dado a veduta central e as formas abstratas dos objetos de uso pessoal. Essa antecipação têm suas raízes na pouca preocupação do artista em dar um lugar próprio para cada coisa, numa desconexão formal, buscando a variedade, antecipando movimentos

modernos. Esta previsão é justificada pela variedade de técnicas e elementos fazendo os detalhes ganharem relevância deixando as partes mais soltas, mais independentes.

Assim procedendo, evitou tanto uma construção como uma leitura estereotipada dos objetos, dos fatos e da história.

E através da reconstrução da obra, foi possível inserir outros textos, ampliando o horizonte da expectativa da pesquisadora através do processo de recepção, com o apoio de Omar Calabrese que privilegia a narrativa do texto e a do leitor enriquecendo-a com a entrada do leitor-artista (Tintoretto) neste processo.

Para que se pudesse aproveitar dessa plurissignificação, utilizou-se de uma metodologia que abrisse caminhos ao leitor crítico como a de Calabrese. Este sugere um anti-método que evitaria um único instrumento de leitura. O caminho proposto variaria as interpretações, legitimaria a expectativa do leitor, porém sempre referenciada no texto, rejeitando o psicologismo e o historicismo.

Fundamentando na própria estrutura verbal e não-verbal, pôde-se variar as leituras, descrevendo tempos e modos diferentes, mais profundos, próprios da forma visual e observar como a pintura pode textualizar uma estrutura narrativa.

Quanto mais o espectador-leitor aproxima-se da obra mais se torna possível determinar seu caráter artístico e transforma o horizonte.

Nesta mudança, o efeito da obra passa para a dimensão histórica descrita pelo leitor. Aqui transparece o momento produtivo do artista, não copiando o real que seria uma relação de sujeito-objeto de percepção, mas de perceber e incluir sua história em transformação, buscando os valores formais, éticos e ideológicos.

Para visualizar o risco do bordado, planta baixa, a obra de Vicenc Furió foi um vetor, que adotando diferentes esquemas compostos, procurou outras combinações formais permitidas pelo tema, completando a visão de Calabrese. Captando momentos da narrativa, questionando a sua percepção como sujeito-leitor, numa relação de forma e significado a estética de Arheim tornou-se essencial colocando em relevo a alavanca que regula e anima o jogo estético, variando as estruturas por um processo perceptual não individualizando formas nem tão pouco experimentando outros através de sistemas de ensaios e erros.

Questionando as leis que regulam esses esquemas compositivos Furió trabalhou os aspectos teóricos para conhecer a obra numa relação de forma e objetivos.

Retomando a tela sob a visão de Furió, o espelho é uma renúncia formal, uma abstrata



possibilidade de abandonar as formas e questionar como ela foi percebida. Porque através da percepção, conseguir um meio mais potente de comunicar com a obra, não colocando a forma como significado fixo equivalente à palavra, nem reduzi-la a efeitos visuais, mas provando que o leitor pode dar o seu próprio significado.

Um outro posicionamento ensinado pelo conhecimento da obra de René Berger, ofereceu caminhos para uma análise formal, investindo na estrutura, numa relação de espaço bidimensional para o tridimensional, no sentido do fazer artístico, também componente da leitura, dentro de um sistema de organização que vai do leitor artista à produção, à expressão e desta ao leitor crítico num contínuo valor.

A obra traça no seu interior um esquema de comunicação gráfica que, se observado atentamente, vai cooperar com a recepção. Ao mesmo tempo que a sustenta, cria a obra. É na construção que o artista estabelece os limites da segunda e da terceira dimensão.

Recorrendo aos elementos da superfície e da profundidade e modelando o pensamento, a comunicação vai se concretizando.

As linhas traçadas no espaço marcam uma relação nas estruturas, montando as condições para se chegar ao espaço da tela, onde formas existem em função da comunicação e do conteúdo figurativo, podendo ser sugeridas para que o espectador para lá dirija seu olhar, criando uma atração vinda do interior, agindo diretamente sobre o leitor. O modelo pode seduzir mas o encanto está na estrutura em passar do bidimensional para o tridimensional.

Muitas das linhas traçadas, que nada têm a ver com os objetos, provocam uma adesão muito rica, propondo itinerários. A construção é a estrutura, e o artista tem liberdade para criar espaços intermediários entre essas dimensões. Estes espaços são objetos que, percebidos pelo espectador em função das figuras de construção, funcionam como linguagem Berger prova que as formas artísticas não se reduzem a simples problemas visuais, mas em uma análise da composição, vai buscar as qualidades das formas, ao levantar a estrutura dentro de um sistema de propriedades, propósitos e atitudes daquele que a inscreve.

O descobrir deste sistema geométrico serviu de base para a realização da obra, não para decifrá-la mas para se ter o diagrama completo, foi um desafio.

O leitor, ao descobrir uma armadura, explica a composição a seu modo, provando a capacidade geométrica, e dentro desta superfície faz brotar o tridimensional.

Análises deste tipo associadas a elementos formais, são imprescindíveis para entender a natureza da obra, valorizar o produto pictórico, colocar em destaque sua intimidade gráfica e



colorística, tornando este espaço vivo.

Jauss não exclui as possibilidades de leituras aqui realizadas. Em sua publicação mais recente disse que acolheu os pontos de vista do formalismo como do materialismo dialético para tentar vencer "o abismo entre a contemplação histórica (cega para a forma) e a contemplação estética (cega para a história)".

Assim, através da história da leitura de cada obra de arte se constrói a História da Arte, que nada mais é do que um somatório de leituras enriquecendo-se, ampliando-se cotidianamente.

Daqui a algum tempo as leituras de Miguel Angelo, de Tintoretto, de Bronzino, ampliarão o Maneirismo como estilo e movimento estético, pois são as obras que determinaram um período.

O leitor continuará a ser um mediador entre o texto e o mundo, a criar em cima de uma produção - através de sua recepção, novas obras.

Argan disse de Brunelleschi sobre a construção da Cúpula de Santa Maria del Fiore - "não realizou progresso, mas uma verdadeira revolução". Por quê? Porque, voltando aos antigos inventou uma técnica comparável às deles.

O mesmo observou James Ackerman, de Miguel Angelo, que construiu sobre o já edificado; não criando a partir do nada, mudou radicalmente as visões e subverteu o sentido das coisas. Também Tintoretto através da luz reinventou uma outra composição.

Tanto Brunelleschi quanto Miguel Angelo e Tintoretto foram leitores e receptores das obras da antiguidade, de textos clássicos, humanistas. Suas produções surgiram a partir de uma recepção, de um ato de leitura, de um olhar e pensar.

Manet foi a procura de Ticiano (Figura 43 e 44) e de Goya.

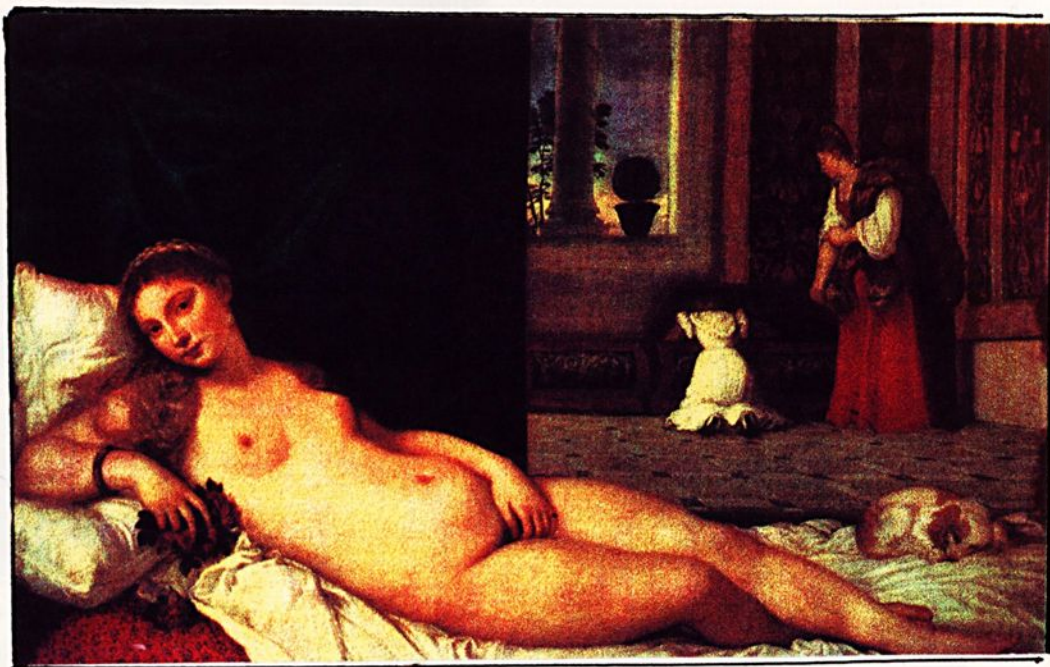
Ingres a Rafael (Figura 45 e 46), bem como a Giorgione e Parmigianino.

E segundo Francastel, Arheim, Lyotard, o artista Cezanne imaginando um novo espaço pictórico, também foi ao passado em busca de diferentes níveis de experiências (Figura 47 e 48).

As banhistas e Natureza morta.

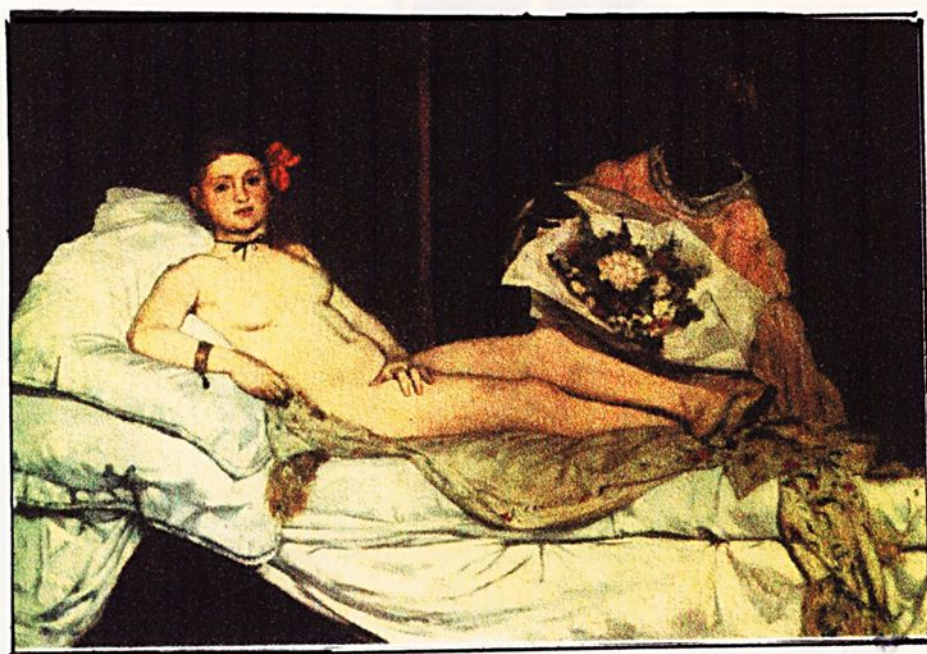
Assim é possível citar uma de suas frases: "*No museu, o artista aprende a pensar*" datada de 1890 (Sypher Wylie).





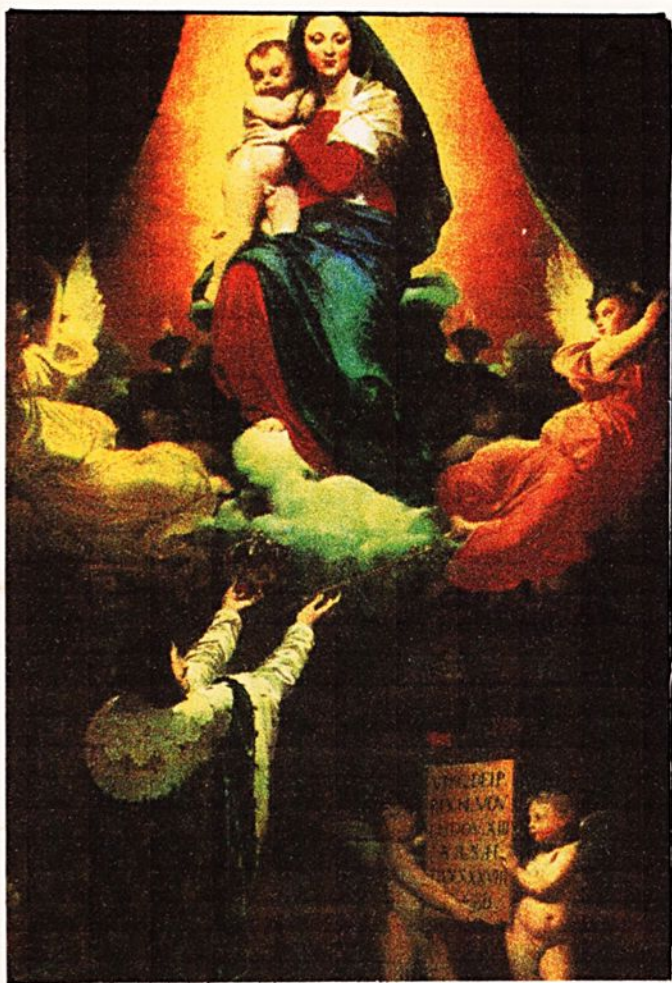
TICIANO

fig 43



MANET

fig. 44



INGRES

fig 45



RAFAEL

fig 46

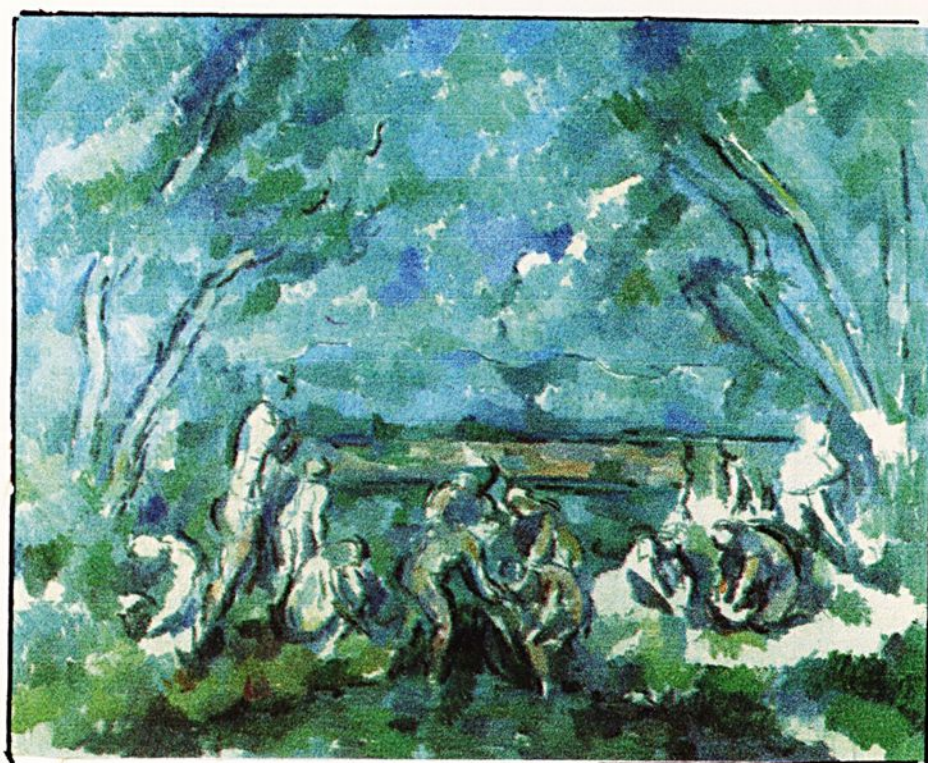


fig 47

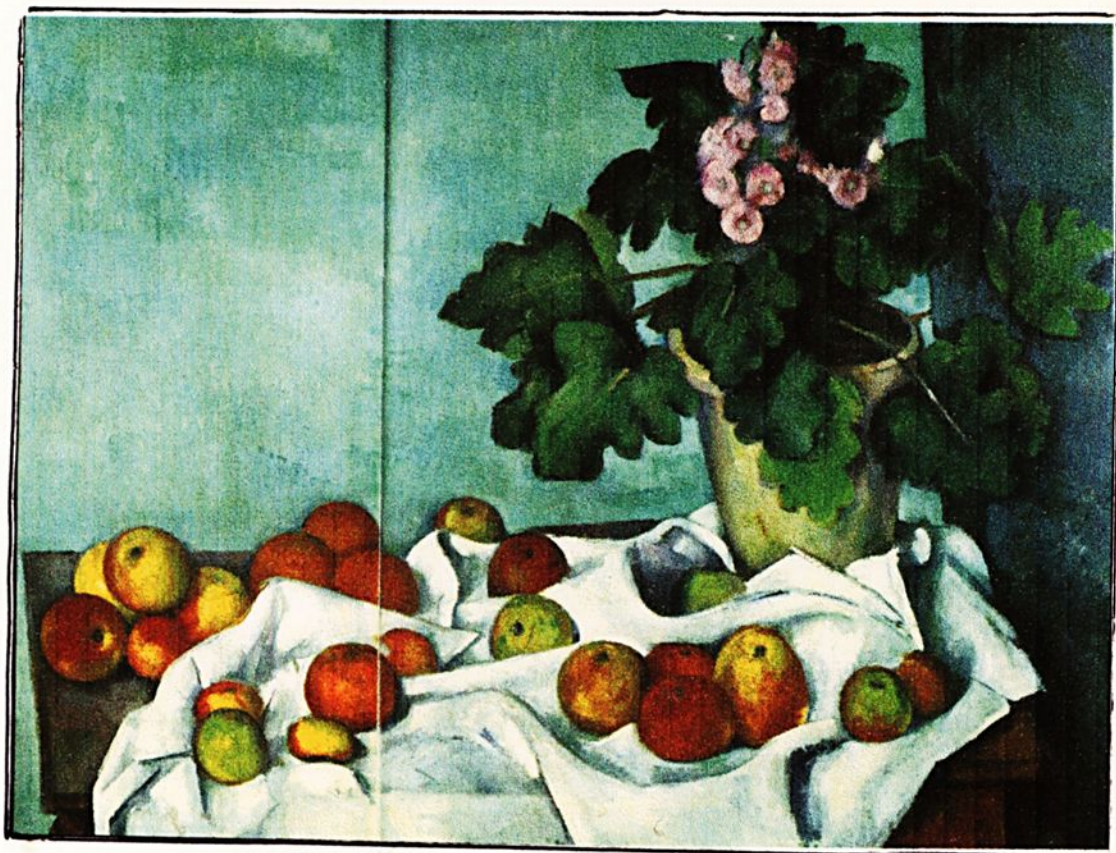


fig 48

Muitos e muitos outros pintores são leitores, receptores, criadores de obras a partir de uma já existente. Foram bons leitores, excelentes receptores que, ao atualizarem seus horizontes de expectativa. Criaram.

BIBLIOGRAFIA

ARANHA, M. Lucia de Aranda & MARTINS, M. Helena Pires. *Filosofando*. São Paulo: Moderna, 1987.

ARHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. Tradução de Yvonne Tevezinha de Faria. São Paulo: Plêiade, 1986.

ARHEIM, Rudolf. *El poder del cerebro*. Madrid: Alianza, 1984.

BATTISTI, Eugénio. *Renascimento e barroco*. Tradução de M. Inês Souza Guerra. Verbo, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Mágica e técnica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BERGER, J. *Modos de ver*. Colección Comunicación Visual. Barcelona: Ed. Guixot, 1974.

BERGER, René. *El conocimiento de la pintura, el arte de comprenderla*. Barcelona: Noguer, 1970.

BIALOSTOCKI, Jean. *Estilo e iconografia - contribuição a uma ciência de las artes*. Tradução de José M. Pomares. Barcelona: Barral editores, 1973.

BUENDIA, José Rogelio. *Las claves del arte mandirista*. Barcelona: Arin, 1986.

CALABRESE, Omar. *Como se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen, 1993.

BIBLIOGRAFIA

CAMPOS, Jorge Lúcia. *Do simbólico ao virtual*. São Paulo: Perspectiva.

CAÑIZAL, Eduardo Pélua. *Surrealismo - Rupturas expresivas*. São Paulo: Anel, 1986.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

BIBLIOGRAFIA

- ARANHA, M. Lucia de Arruda & MARTINS, M. Helena Pires. *Filosofando*. São Paulo: Moderna, 1987.
- ARHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. Tradução de Yvonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 1986.
- ARHEIM, Rudolf. *El poder del centro*. Madrid: Alianza, 1984.
- BATTISTI, Eugênio. *Renascimento e barroco*. Tradução de M. Inês Souza Guerra. Verbo, 1984.
- BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BERGER, J. *Modos de ver*. Colección Comunicacion Visual. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1974.
- BERGER, René. *El conocimiento de la pintura, el arte de comprenderla*. Barcelona: Noguer, 1970.
- BIALOSTOCKI, Jean. *Estilo e iconografia - contribuição a uma ciência de las artes*. Tradução de José M. Pomares. Barcelona: Barral editores, 1973.
- BUENDIA, José Rogélio. *Las claves del arte maneirista*. Barcelona: Arin, 1986.
- CALABRESE, Omar. *Como se lee una obra de arte*. Madrid: Catedra Signo e Imagem, 1993.
- CAMPOS, Jorge Lúcio. *Do simbólico ao virtual*. São Paulo: Perspectiva.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *Surrealismo - Rupturas expressivas*. São Paulo: Atual, 1986.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972.



CLARK, Kenneth. *The nude*. Austrália: Penguin Books, 1964.

CREEDY, Jean. *O contexto social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

DONDIS, D.A. *La sintaxis de la imagen*. Colección Comunicacion visual. Barceña: Ed. Gustavo Gili, 1973.

DORFLES, Gillo. *Estética del mito*. Venezuela: Tiempo Novo, 1967.

DUFRENNE, M. *Estética e filosofia*. (do original 1967). Tradução do Prof. Dr. Figurelli Roberto. São Paulo: Perspectiva.

ECO, Humberto. *A estrutura ausente*. Tradução de Perola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ECO, Humberto & CALABRESE, Omar. *Le temps de l'art et pintura*. Barcelona, 1987.

FURIÓ, Vivenci. *Ideas y formas en la representacion pictórica*. Barcelona: Anthropos, 1991.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, visão e imaginação - arte e comunicação*. Tradução de Caetano Fernando. Paris: Ed. Denoel Gonthier, 1983.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler*. São Paulo: Cortez, 1988.

GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1959.

GOMBRICH, E.H. *História da arte*. São Paulo: Zahar, 1977.

GOODMAN, Nelson. *Las lenguages del arte*. Barcelona: Barral, 1968.



- HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- HEGEL, G.H.F. Estética. *Os Pensadores*. v.I. Nova Cultural, 1991.
- HESSEN, Johannes. *Teoria do conhecimento*. Tradução de Dr. Antônio Correia. Coimbra: Armênio Amado, Editor, Sucessor, 1970.
- JANSON, H.W. *História geral da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- JAUSS, H. Robert. *História da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- LOPES, Edward. *Metáfora da retórica à semiótica*. Atual, 1986.
- LUIZETTO, Flávio. *Reformas religiosas*. São Paulo: Contexto, 1991.
- LUKÁCS, Geog. *Estética*. Barcelona: Grijalho, 1972.
- LYOTARD, Jean François. *Discurso - figure*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1979.
- MIGUELANGELO. *Poemas*. Apresentação, comentários e notas de Andrea Lombard. Tradução de Nelson. Prefácio Giulio C. Argan. Rio de Janeiro: Imagem, 1994.
- OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1968.
- PANOSFKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979. Coleção Debates.
- PANOSFKY, Erwin. *Estudos de iconologia - temas humanísticos na arte do Renascimento*. São Paulo: Estampa, 1967. Tradução de Olinda Braga de Souza, 1982.
- PANOSFKY, Erwin. *Idea*. Tradução de Carreño Margarita Suarez. Madrid: Cátedra, 1989.

PISCHEL, G. *História universal da arte*. Tradução de Polillo Raul. Mirador Internacional. São Paulo, 1966.

SYIPHER, Wylie. *Do rococó ao cubismo*. Tradução de Maria Helena Pires Martins. São Paulo: Perspectiva, 1980.

TRINGALI, Dante. *Escolas literárias - história e crítica*. São Paulo: Musa, 1994.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ZILBERMAN, Regina et alii. *Leitura - perspectivas interdisciplinares*. São Paulo: Ática, 1991.

ZILBERMAN, Regina et alii. *Teoria da literatura - formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

COLEÇÕES

- *Arte no século*. Abril Cultural, Ed. Civita, v. III.

- *Gênios da Pintura*. Abril Cultural. v. III.

- *L'Art e l'homme*. Publ. da Larousse, v. II. La Renaissance italienne et le beau ideal, cap. XIV.

ENCICLOPÉDIAS

- Enciclopédia da civilização e da arte. v. III. Martins Editora.

- Enciclopédia Mirador Internacional. São Paulo, 1987.

- Grandes Museus do mundo. São Paulo: Melhoramentos, 1970.

DICIONÁRIOS

AHBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

REVISTAS

Diacritica. Revista do Centro de Estudos Portugueses - Universidade do Ninho. Diretor - Silva, Vitor Manuel de Aguiar. n. 8, 1993.

Revista Globo Ciência. n. 7. Espaço - Galáxias. p. 173. Ed. Globo, 1994.

Revista Veja. Abril Cultural, n. 14, ano 27, p. 110, 1994.

TEXTOS

O Simpósio de Platão. Tradução brasileira, direto do Grego pelo Dr. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Globo, 1954.

Mirarán al que transpasaron. Texto de José Maria Fernandez Martos. Prof. de Psicologia en la Universiade Comillas. Madrid, Revista Sal - Terrae - Febrero, 1993.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
UNESP - CAMPUS DE BAURU

FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - FAAC

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO "PROJETO, ARTE E SOCIEDADE"

Área de concentração: Planejamento Urbano e Regional: Assentamentos Humanos

"PROPOSTA DE IMPLANTAÇÃO DE UM SISTEMA DE TRANSPORTE CO-
LETIVO PARA O MUNICÍPIO DE BAURU."

Said Yusuf Abu Lawi
Geógrafo e Economista

Dissertação apresentada ao curso de
Pós-Graduação "Projeto, Arte e Soci-
edade", para obtenção do título de
Mestre.

Bauru, São Paulo
Outubro/1995



