

O CONCEITO DE IMITAÇÃO NA PINTURA RENASCENTISTA E IMPRESSIONISTA

Maria Tereza Resende Raposo (COFIL-FUNREI)

Orientador: Professor Alberto Tibaji (DELAC-FUNREI)

Resumo: O trabalho pretende discutir o significado e o alcance da ruptura da pintura Impressionista do século XIX com a Renascentista do *Quattrocento*, em função de seus conceitos de imitação e expressão da realidade e do real; comparar os esquemas de composição, os sistemas de figuração, as expressões plásticas, as representações de espaço e as conquistas de novas técnicas e, finalmente, mostrar que a pintura não é uma representação do real, mas uma expressão da interação mundo-artista.

Palavras-Chave: Mimese. *Quattrocento*. Impressionismo.

Abstract: The work intends to discuss the meaning and the reach of the rupture of the painting Impressionist of the century XIX with Renascentist of *Quattrocento*, in function of its concepts of imitation and expression of the reality and of the real; to compare the composition outlines, the figuration systems, the plastic expressions, the space representations and the conquests of new techniques and finally to show that the painting is not a representation of the real, but an expression of the interaction world-artist.

Key word: Mimese. *Quattrocento*. Impressionism.

Introdução

A arte sempre foi um valioso recurso cultural; promove a comunicação, a transmissão de conhecimentos, a abordagem das relações homem-natureza e a expressão e criação humanas. Um dos primeiros conceitos de arte, criado pelos gregos e que, por longos séculos, constituiu a principal referência artística foi o conceito de imitação, chamado de mimese. A mimese pode ser identificada, a partir sobretudo de Aristóteles, com a função de ligar o mundo sensível ao ideal-divino; ou com o sentido de cópia em conformidade e semelhança com o modelo real e natural; ou ainda interpretada como alegoria de exemplos éticos/morais/religiosos. Sabemos hoje que mimese significa mais que uma simples imitação. Para discutir este conceito vamos abordar a produção pictórica em dois períodos e locais distintos: o Renascimento do séc. XV, denominado *Quattrocento*, na Itália, e o Impressionismo do séc. XIX, na França.

O século XV, o *Quattrocento* da História das Artes, foi um importante estágio na expressão plástica sob o ponto de vista da imitação. Valendo-se do aperfeiçoamento e utilização da pintura a óleo, da aplicação de técnicas de perspectiva, das regras de redução das dimensões,

do sistema das linhas de fuga, da escolha do ponto de fuga único, da redução para o ponto de vista monocular e sob a influência do espírito científico e filosófico racional da época, os artistas desenvolveram um sistema pictórico capaz de satisfazer as necessidades figurativas da época. Este sistema buscava o racional figurativo, o realismo pitoresco, e a fidelidade da representação.

Segundo Pierre Francastel, a tentativa de imitação do real no Renascimento não é definitiva e nem única. Conforme a mudança do ritmo da existência, conforme a avaliação filosófica, social ou ideológica de grandezas, do eterno, do contingente, haverá a descoberta de outros sistemas para reprodução de aspectos que a percepção renascentista não expressou.

Novos propósitos de imitação do real serão procurados, por exemplo, pelos pintores do Impressionismo. No séc. XIX há um remanejamento da imagem em consequência de um enriquecimento do vocabulário plástico e da inauguração de novos conceitos e técnicas. A pintura dos impressionistas é, até certo ponto realista, figurativa, não muda os funda-

mentos da representação e da morfologia da arte, mas renova o sistema de codificação. Seu esquema de composição é análogo ao clássico, mas elabora nova linguagem plástica para reproduzir o real. É que o real deixa de ser registro mecânico de uma visão bruta e documental. Há outras dimensões da realidade, mais efêmeras talvez, mas que atingem estruturas mais íntimas, segredos da vida, sensações ligadas à emoção, ao sentimento, à experiência vivida. Aqui a cor e a luz são fundamentais. A cor tem significação espacial absoluta e novo espaço plástico vai se processando. Desaparece a linha e a forma é dada pela cor e pelos efeitos da luminosidade atmosférica. Entretanto, como o real não é mais definitivo nem eterno, pelo contrário, é efêmero, fugaz e inexaurível - surge a impossibilidade da imitação no sentido primordialmente atribuído à mimese.

2. O Renascimento

No *Quattrocento* algo importante aconteceu na arte pictórica renascentista. Em especial na Itália, em Florença, desenvolveu-se um sistema de figuração em perspectiva, uma representação plástica que, pelos quatro séculos seguintes, satisfaz as necessidades figurativas da civilização ocidental.

Começou com Brunelleschi, na construção da cúpula da catedral de Santa Maria del Fiori. Ali ele materializou a especulação teórica sobre a luz e o espaço, explorou as relações dos planos, o manejo pictórico e escultural e demonstrou que "a luz é manejável tanto quanto a forma"¹. Através dos cálculos que resultaram na edificação de sua cúpula, mostrou ser possível levar em conta um elemento impalpável: a luz. E através da luz, fazer a ligação de objetos distanciados. Doravante as superfícies serão encaradas como o ponto de encontro de planos no espaço. A partir das contribuições de Filippo Brunelleschi e de Leon Battista Alberti, posteriormente elaboradas por Leonardo da Vinci, o infinito ganha uma representação espacial através da perspectiva cônica. Esta técnica procura um realismo ótico com as imagens

¹ Francastel, Pierre. *Pintura e Sociedade*. p. 30.

diminuindo de tamanho à medida que se encontram mais afastadas e com as linhas convergindo para um mesmo ponto, o ponto de fuga. O ponto de encontro das linhas é o lugar em que a ação se perde na distância e por isto representa o infinito.

Na pintura *Quattrocentista* aplicou-se pela primeira vez as regras de redução das dimensões pela distância. O sistema de linhas de fuga pôs fim ao sistema medieval de compartimentação e abriu caminho para uma nova pintura, um novo método de representação do espaço e da luz. Inicialmente isto se deu em múltiplas experiências, sem fórmula definitiva. Apurou-se a técnica da pintura a óleo, que aliada à introdução da perspectiva, transformou a intenção da mimese em possibilidade.

O novo sistema aplicou as leis da perspectiva linear de Euclides, reduziu o ponto de vista à visão monocular, à mesma escala, estabeleceu ponto concordância das coordenadas geométricas, escolheu um ponto de fuga único no fundo do quadro.

A pintura do *Quattrocento* é devedora dos cenários e acessórios tradicionais do teatro antigo e medieval - rochedos, troncos, arcos, colunas, pavilhões - é por isto mais próxima dos cenários de teatro do que da realidade das ruas de Florença. Utilizaram-se temas clássicos, religiosos e míticos porque ainda não se conseguia romper com os parâmetros morais convencionais mas, gradualmente, foram sendo substituídos os signos de notação das crenças religiosas medievais e os acessórios cênicos do teatro e da arquitetura clássica presentes em suas propostas por um novo sistema de representação. Só gradualmente pôs-se fim à compartimentação e à representação medievais conservadoras cujo objetivo era visualizar representações morais.

Multiplicaram-se experiências na primeira metade do *Quattrocento*, às vezes contraditórias ou hesitantes e sem fórmula definitiva. Gradualmente foram substituindo o conservador pelo inovador. A renovação não foi invenção repentina como opção estético-social. Gradualmente o corte de silhuetas ou a figuração em relevo de grupos escultu-

rais foi sendo substituída pela fórmula “dos corpos tornados maciços unicamente pelos efeitos da luz”². Só bem tarde vem a organização unitária do espaço e integração de planos distantes. Primeiro apareceu em forma de virtualidade, depois como sistema susceptível de aplicação e enfim como método.

No Renascimento permaneceram signos convencionais de crenças e valores, só que dentro de novas técnicas pictóricas. Seu alcance foi precedido pelo giottismo, sucedido pela primeira geração do *Quattrocento* (Masaccio, Masolino, Angelico, Castagno), evoluiu na metade do *Quattrocento* (Ucello, Donatello), para que a terceira geração *quattrocentista* já encontrasse fixadas as leis de figuração espacial.

De início houve a aplicação da fórmula de Alberti, denominada cubo de Alberti, formulada com rigidez como regra de ouro na representação do espaço na tela de duas dimensões. Na fórmula de Alberti, as imagens se inscrevem no interior de um cubo aberto de um lado. Dentro deste cubo um universo reduzido, obedece a leis da física e da ótica. Todas as partes mensuráveis estão na mesma escala, os lugares e objetos estão dentro do ponto de concordância de coordenadas geométricas, ou seja, há conservação das horizontais e verticais em qualquer distância e a visão monocular é captada de um ponto fixo. Desta maneira ele pretende que tudo o que for representado apareça como em relevo. Esta concepção de espaço fechado, cúbico, de Alberti, suscitou o respeito e seduziu muitos artistas porque antes eles extraíam efeitos de profundidade precariamente, só dos espaços cênicos. Ao mesmo tempo a imposição de uma unidade e concentração iconográfica entra em conflito com a necessidade de representar espaços abertos e extensos. Para resolver isto os artistas deram às vastas extensões uma visão reduzida e distante, com tratamento arbitrário e fragmentário que, “embora apresente nitidez é irreal quanto à perspectiva e contrário à lei dos campos ópticos”³.

² Francastel, op. cit, p. 15.

³ Id., *ibid.*, p.37

Nas admiráveis paisagens de fundo dos quadros do Renascimento, temos de identificar outra técnica aplicada para conseguir os efeitos de profundidade e extensão do espaço. O recurso é denominado de “veduta” e consiste em recortar uma janela na parede do cubo que abre uma vista para a natureza. Esta janela pode ser fictícia e estar localizada entre dois motivos ou dois membros de uma figura, por exemplo. O fato é que ela permite acrescentar a extensão que faltava ao espaço fechado e permite visualizar representações objetivas ou morais.

3. O Impressionismo

A primeira grande ruptura linear se deu com o Impressionismo. A Europa do final do séc. XIX não aceitou imediatamente o impressionismo porque ela era palco de propostas lineares e acadêmicas (Neo-classicismo, Romantismo e Realismo). O trabalho clássico, perfeccionista, que chegava a corrigir imperfeições do modelo, dava grande valor à proporção e ao equilíbrio, era mais desenho que cor, mais impessoal que pessoal, tinha temáticas relativas à nobreza, à mitologia. Ex: Caravaggio. O trabalho romântico, também acadêmico, era carregado de subjetivismo - transmitia angústia, cólera, alegria, dramaticidade. Era mais colorista que desenhista. O realista era linear, acadêmico, retratava a realidade nua e crua, como se via. Pintava como se tivesse vendo o mundo através de uma vidraça. Ex: Coubert.

Mas, um desejo de mudança torna-se comum entre intelectuais e artistas marginais influenciados por Charles Baudelaire. Baudelaire desejava que os verdadeiros artistas fossem “pintores da vida moderna e tivessem um olhar de infância”⁴, isto é, que houvesse compromisso do pintor com o seu presente e que seu olhar fosse desprovido de preconceitos. O contexto político-social favorecia a vinculação entre a arte não-acadêmica e a vanguarda engajada politicamente, de tal maneira que o desejo de mudança entre eles se traduzia em tentativas de reformulação pictórica. A partir das experiências das pinturas de paisagens ao ar

⁴ Coli, Jorge, “Manet: o enigma do olhar”, p. 233.

livre da Escola de Barbizon (só possível com a industrialização da tinta a óleo em tubos metálicos facilmente transportáveis); da introdução de novos elementos temáticos (o povo desfavorecido, o trabalho, as cidades nascidas do industrialismo) e da popularização da fotografia como recurso de reprodução da imagem, a pintura fica mais livre para trilhar novo caminho. Este novo caminho vai possibilitar a expressão da própria capacidade plástica e técnica do artista que procura na natureza o material pictórico.

Em Paris, entre 15 de abril e 15 de maio de 1874, no atelier do fotógrafo Nadar, aconteceu a primeira exposição dos artistas excluídos e rejeitados pela elite acadêmica. Foram chamados de "impressionistas" pelo crítico de arte L. Leroy, no jornal *Le Charivari*, que os associou pejorativa e hostilmente com o título da obra "Impressões do Sol Nascente", de Claude Monet.

No Impressionismo há luz, sol, cor, movimento que passa, desaparece a linha, o artista sai do ambiente fechado de seu atelier e pinta à luz do dia. A arte liberta-se da escravidão linear e a forma é dada pela cor, com amplas pinceladas. O artista abandona a luz única de seu ateliê, trabalha sob luz difusa e descobre que a luz do sol produz diferentes tonalidades nos elementos da natureza. O artista pinta a árvore do meio-dia com um tom avermelhado e da tardinha com um tom azulado. A pintura passa a ser construída rapidamente para não perder o momento em que passa e por isso o pintor não entra em detalhes.

Em resumo, são características da pintura Impressionista:

Trabalho fora do atelier, direto na natureza.
 Pintura sobre o motivo, sem idéias preconcebidas.
 Concepção da pintura como estudo preciso das aparências.
 Submissão da teoria à experiência. A forma é resultante da cor. Percepção instantânea, dispersa, dissolvida, leve, atmosférica.
 Uso das 7 cores do prisma.
 Eliminação dos terrazos, ocres e negros.
 Justaposição de cores.
 A luz e reflexos cobrem os objetos.

Objetos são envolvidos em muita luminosidade, sombras claras.

Construção rápida.

Pinceladas curtas, vírgulas, manchas descontínuas e multicores.

Abolição do contorno que precisa forma e sugere volume.

Ausência de contraste violento entre claro-escuro.

Sombras nuançadas, coloridas com reflexos.

Impressionismo não é ainda arte moderna, mas é ruptura linear com as técnicas anteriores, é ruptura com o clássico, é nova técnica a partir da qual surgirá a Arte Moderna. Não se pode exagerar a ruptura do impressionismo com os movimentos anteriores. De início há ampliação e não rejeição pois o século XIX conserva enquadramento, planos selecionados, esquemas de composição. Começa a haver uma distância entre cor e desenho. Enquanto a crítica censura os temas e as técnicas, os impressionistas avançam em sua pintura "realista" e poética, num estilo próximo do real, independente do tema e com renovado sistema de codificação do espaço imaginário. Há uma crise de expressão sem mudar a morfologia da arte e os fundamentos da representação.

Uma geração de pintores transformou as relações entre pintor-natureza, entre pintor-espectador, com invenções técnicas revolucionárias. Avançaram penosamente, eles hesitaram, foram mais precursores que realizadores. O Impressionismo não é receita descoberta repentinamente e suas obras não são produtos só de teorias e de ideologias. Determinado número de obras dos impressionistas possibilitou evolução da linguagem visual, transformou figuração do espaço, libertou artistas de convenções seculares, introduziu pesquisa.

O alcance desta transformação é semelhante à do *Quattrocento* porque é uma elaboração simultânea e coerente de signos e representação imaginária, é linguagem nova para o seu tempo. Tal como o Renascimento, o Impressionismo tenta elaboração de nova linguagem plástica, tende a substituir sistemas figurativos do espaço por outros mais adaptados às preocupações técnicas e sentimentais. O que o Impressionismo faz é romper com a história das imagens e se

preocupar com fenômenos óticos: reflexos, transparências, saturação da atmosfera, variação de tons, mudanças de luminosidade.

Um aspecto lírico foi apreendido de início, dando valor expressivo e original ao uso das novas técnicas. É preciso saber o alcance e influência do registro das sensações luminosas no modo de representação do espaço. Há uma nova rede de signos significativos (sombras verdes e azuis). O sistema combina espaço e qualidade da cor. Também antes o verde indicava distanciamento, o azul repouso, o vermelho movimento. Mas enquanto no renascimento o contorno era geométrico, no impressionismo os limites são dados pelas manchas de cor, há uma reelaboração da relação linha e cor, numa inversão técnica, e não da visão, que permite nova figuração do espaço, ainda fiel a concepções do imaginário e de acordo com nível mental e social. Portanto, ela integra novos elementos do espaço sensível, mas não subverte o sistema figurativo. Modifica técnicas da figura espacial, descobre novos problemas (tema, ar livre, notação diferencial das reações da luz com as formas). Impressionismo é ponto de partida de pesquisa que vai prosseguir na renovada arte moderna. Ele faz especulações sobre o espaço, faz exercícios de desarticulação do cubo de Alberti, integra espaço imaginário a experiências íntimas. A ruptura não foi na recusa do cenário pitoresco, mas foi no aprofundamento das estruturas íntimas, dos segredos da vida, do mistério da sensação. O impressionismo procura visão mais inquisitiva, numa atitude nova semelhante ao desenvolvimento da filosofia. Como o tempo possui apenas uma realidade, a do instante, os atos de criação dos impressionistas são instantâneos. Segundo Motta Pessanha, esta é a razão pela qual Monet fica numa "contínua tortura de tentar seguir a natureza sem poder alcançá-la. É o instante efêmero, súbita morada do poético"⁵ o que Monet quer aprisionar com suas tintas. Ele quer notar a rápida e fugitiva impressão, o triunfo da sensação sobre a concepção racional. Para tanto, o desafio é multiplicar artimanhas da linguagem pictórica na tentativa de deter na tela a passagem ininterrupta do

tempo revelado na itinerância da luz/sombra. Na marca que o instante imprime no corpo da natureza, na pegada do fluxo universal e infinito ele quer "Captar a alteridade do mesmo que é sempre outro quando visto sob outra luz"⁶, mas tudo isto com recursos exíguos e finitos. Por isto as catedrais de Rouen ora são aéreas, de matéria azul, ora são esponja de luz ao sol.

Depois de atingir o ponto máximo de reconhecimento, o Impressionismo também se transformou e sofreu variações com o neo-impressionismo, ou pontilhismo, ou divisionismo. Algumas tendências individuais são elaboradas criando novos mecanismos estéticos de percepção luminosa, cromática e temática precursoras da arte moderna. Os precursores da Arte Moderna têm raízes no impressionismo:

Van Gogh - evolui para expressionismo;

Paul Gauguin - evolui para fovismo ou fauvismo;

Paul Cézanne - evolui para cubismo.

No Impressionismo há uma dificuldade quase paradoxal também para pintar o cotidiano, o efêmero, surpreendido pelo olhar e perenizado na tela. As soluções tentadas pelo Impressionismo são estratégias múltiplas e conjugadas para fixar o passageiro, perenizar o efêmero, resguardar a acidentalidade fugaz. Como referência mais usual citamos a série de telas das ninféias, onde Monet investiga a reflexão da natureza na superfície das águas e acrescenta sua imaginação criadora para então nos privilegiar com exemplos de expressão da interação homem-mundo.

4. A Arte não é mera cópia

Entretanto, pode-se afirmar junto com Pierre Francastel que, no Renascimento, a ambientação-padrão, não real, já que era procedimento de ateliê - acaba impedindo a imitação da verdadeira realidade: "A realidade, embora imitada com nitidez, acaba sendo irreal"⁷

⁵ Pessanha, J. A. M. "Bachelard e Monet: o olho e a mão", p. 160.

⁶ Id., *ibid.* p.160

⁷ Francastel, *op. cit.*, p. 38.

É preciso que o espectador das obras faça um exercício ativo para integrar os elementos das imagens, estabelecendo uma unidade entre elas a partir de seu espírito e não da coerência obra. Portanto, a obra renascentista oferece uma ilusão da realidade. Ela pretende ser imitativa porque foi edificada num sistema de alto nível técnico e racional de especulação teórica sobre a luz, o traço, o espaço, a relação dos planos, o manejo pictórico e o uso de técnicas positivas.

A visão nunca será total nem exata porque "o quadro não é duplo da realidade, não é registro, é signo"⁸. O que está na tela não é o real nem o pensado, é um signo, um sistema de linhas, manchas, dos quais o exercício ativo humano extrai elementos e os integra.

Na verdade, o *Quattrocento* se caracteriza por ares de busca do mais complexo e mais humano. Os detalhes das obras, selecionados pelo interesse e pelo encanto, são inseridos no trabalho dentro do maior rigor técnico vigente nos ateliês e, ainda segundo Francastel, "mesmo quando representados com nitidez, acabam sendo irreal"⁹.

Este é um aparente contra-senso artístico: o Renascimento, nascido do espetáculo da natureza e fielmente interpretado acaba sendo arte de ateliê. Há uma aparente contradição, mas o fato é que a ambientação-padrão impede a imitação da realidade, e "esta realidade, embora imitada com nitidez acaba sendo irreal"¹⁰.

O *Quattrocento* foi feliz ao inaugurar novo estilo plástico junto com nova atitude que aliava a técnica ao espírito. A transformação dos espíritos foi mais significativa que a descoberta do método de quadriculação, que o sistema de projeção geométrica, que a adoção de ponto de vista único. A descoberta do novo sistema foi um produto de atitude do espírito humano, uma renovação da matéria imaginativa, que, aliada a técnicas positivas conquistaram um espaço fictício, um ambiente-padrão não real. Isto afinal ilustra a concepção de que o

homem é um ator eficaz e não um reproduzidor da cena do mundo. A ambientação produzida no espaço pictórico é criação, projeção de necessidades e experiências dentro de sistemas simbólicos que vão da matemática, da geometria, da estética até a significação social. Na verdade, as novas técnicas e a aplicação da geometria vieram "fornecer meios para o arranjo de um novo material imaginário"¹¹.

A pintura enquanto linguagem é uma alternativa de apresentar, representar, expressar, criar ou recriar o mundo - é uma resposta ao desafio da inserção do artista no mundo provocativo da imaginação.

Há uma inovadora concepção de imaginação de Bachelard a Merleau-Ponty. A imaginação não é faculdade de reprodução, fabricação ou manipulação de cópias ou duplos dos objetos reais. Desde Bachelard, que se rebelou contra a tradição da pintura como metáfora, alegoria, mimetismo, trampolim entre sensível e inteligível, imagem como passagem entre real e conceitual, em detrimento da imaginação. A imaginação não é faculdade de formar imagens da realidade, mas "de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade numa sobre-humanidade"¹².

Na verdade, não é em função do real mas em função do irreal que a mão do pintor escolhe, arbitra, cria, atinge objeto material que, às vezes, é resistente. O pintor tem a oportunidade de criar, impor à corporeidade do mundo os seus devaneios e a sua vontade. Então, o papel, a fibra, a pedra, a madeira, a tela, são provocações para a mão sonhadora se autodeterminar e impor sua vontade ao corpo do mundo. Ao recuperar as raízes dos mitos, dos devaneios infantis, ao recuperar a experiência originária de inserção do corpo do homem no corpo do mundo, o pintor toca o mundo em sua concretude sem reduzi-lo a um panorama de totalidade ou unidade definitivas.

Conclusão

⁸ Id. Ibid., p.38

⁹ Francastel, op.cit. p.38

¹⁰ Id.Ibid.,p. 38

¹¹ Id.Ibid p. 42.

¹² Pessanha, op.cit., p.153

A criação de novo estilo plástico no *Quattrocento* tem a ver com a mudança de posição do homem em relação a Deus e ao universo. O mundo medieval era uma representação do pensamento de Deus e a natureza era uma realidade em si. No *Quattrocento* houve um esforço gradativo e racional de distinção entre o material e o moral para no final valorizar o homem. Há um crescimento a partir do séc. XV, no sentido do racional figurativo, do realismo pitoresco, do inventário dos usos, costumes, lugares, gestos da sociedade, que preparam as futuras liberalidades do homem influenciado pela filosofia. O espaço do renascimento afinal não foi um sistema de representação fiel, antes foi um produto do espírito, uma renovação da imaginação que, ao usar novas técnicas conquistou um espaço fictício, aquele da ambientação-padrão, não real.

Leonardo havia usado exaustivamente as relações de grandeza que o olho apreende e leis de projeção a partir de foco único. Isto foi visto como a chave da representação e se banalizou ao ponto de se acreditar, ainda hoje, que existe representação objetiva e realista do mundo e que ela foi descoberta no *Quattrocento*. Algumas histórias da arte, equivocadamente, atribuíram ao renascimento a abordagem decisiva da representação "verdadeira" do mundo exterior.

Mas lembremos que quando o pintor transpõe um objeto para a tela, mesmo sob regras intransigentes, ele nunca reproduz a imagem exata do que está vendo. O ideal de representação fiel é uma ilusão. Não é somente o espírito que pinta, é o corpo que, operante, num entrelaçado dos sentidos - em especial o da visão - e do movimento habilidoso das mãos e dos dedos, faz a transubstanciação e transforma o mundo em pintura. Entre a imagem percebida e a

imagem criada está a imagem imaginada pela percepção, pela memória, que é diferente da imaginação reprodutora do real e extensiva da ótica.

Na verdade, o universo não é um dado que o homem apenas decifra ou um objeto cujos segredos podem ser revelados e desvendados pela intuição, pela ciência ou pela arte. O espaço não é realidade em si, mas sim a experiência do homem, e a perspectiva não é lei constante do espírito humano. A forma como o olho vê ou acredita ver não é a mesma que as leis da perspectiva impõem à nossa razão. Pela educação convencional somos levados a desenvolver a perspectiva euclidiana como evidência e ilusão perfeita da realidade. Mas as pesquisas modernas sobre a análise do espírito humano provam a possibilidade de conceber várias formas na linguagem plástica ou falada. Nas palavras de Francastel, "a idéia de um espaço natural imutável, que as artes só fariam transpor com mais ou menos fidelidade, opõe-se a tudo o que sabemos das estruturas da percepção e do pensamento"¹³ ..

O espaço plástico deixa de satisfazer aos propósitos dos pintores quando novos tempos abrem novos horizontes e sonhos e visões. Com a quebra do equilíbrio entre ações e idéias tanto os artistas quanto a sociedade saem daquele espaço plástico gradativamente e lançam novas bases para a arte. Há outros meios, não para interpretar a natureza, mas para dobrá-la à vontade humana. Com a mudança do ritmo da existência, com a mudança de avaliação das grandezas, das distâncias, do eterno, do contingente, haverá a descoberta e posse de outras verdades, de outras visões que criarão novo espaço para novas escolas de apreciação e valor da arte.

¹³ *Pintura e Sociedade*, p. 42.

Referências Bibliográficas

COLI, Jorge. *O que é arte ?* São Paulo : Brasiliense, 1990.

_____. "Manet: o enigma do olhar". In: NOVAES, Adauto e outros. *O Olhar*. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.

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

PESSANHA, José Américo Motta. "Bachelard e Monet: o olho e a mão." In: NOVAES, Adauto e outros. *O Olhar*. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.

WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo :Martins Fontes, 1989.