

Permanência e Renovação nas Artes

Leon Kossovitch*

Resumo: A combinação de tópicos retóricas é referida à constituição das doutrinas de artes. Os *topoi* centrais da Antiguidade e do Renascimento apresentam-se como seleções no campo prévio da *inventio*; os discursos de arte dos séculos XIX e XX são considerados eufóricos e não-críticos, dirigidos pelo futuro, pois desejanos.

Palavras-chave: tópica – retórica – pintura – academia

Era uma vez a vociferação: ainda tatuada na cabeça, a um tempo como mensagem e condenação à morte do emissário, mas também na sua mão esquerda, que assim escreve no próprio crânio, “Revolução” em arte e outra parte fita, longínqua, da caveira de Dura Europos. Risível fóssil para quem hoje está investido da propagação da cultura, na gíria oficial, gordura, a dura de Dura não é caveira, ausente objeto no inchaço narcísico do papo. O revolucionário está revoluto e um preposto nunca tem razão sozinho quando se trata de promover os Oiticicas utópicos, complacientemente tratados como um saber e um fazer classificados no troféu que comemora a vitória do bem-pensante sobre a negatividade do desejo e, no mesmo laço, mete a mão despachada no talhão agreste a ser agora cultivado, sobrando verba, incerta.

Nas palavras de ordem ou antiobras, as vanguardas situam-se no futuro, assim, no passado, que, objeto, é parodiado ou esfacelado no presente negado. Opõe-se a este nexu a história do futuro, alegorizando Vieira o

* Professor do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo.

presente ao enunciar o advento: rebrota, espantoso, no deserto, o rei-filósofo da República, que, decorando a aula, faz acorrer a maior parte dos convidados, sedentos. Na admirável desistência do século em si mesmo dividido, a profecia enfim cumprida faz rir da providente mudança de rota da mais recente ave de arribação. Pondera-se, em seu apoio, que as circunstâncias mudam e com elas o decoro, sendo verossímil a comutação da dissonância brava em hino da moderna epopéia, seus genocídios e mais feitos neoliberais. Melancolia, possivelmente, mas não hipocrática, freudiana, luto na perda em que permanência é mentira e renovação, rendição. As vanguardas, explosões míticas, ora se reciclam segundo as vias ponderosas oferecidas, ora se extinguem com dor, muita dor, na pele queimada dos que desejaram objeto, hoje inacessível. As tópicas que circulam como coisas, bestice barthesiana em que o locutor é falado, reduzem-se ao impensado da trepidação atual, empresariada pelo dinamismo publicitário, careta ausente do crânio de Dura, cujo futuro pretérito é desmentido pela diária folha de um estado da imprensa. O novo conformismo não é conformidade de invenção a lugares, mas deserto adequado ao capim de todo dia: os classificados dão o modelo ao que, capturando o horror, organiza o sertão neoliberal das notícias em chaves que fariam sumir os leitores que intervêm continuamente no *Spectator*. Na secção de vendas que se generaliza como emoção e disposição das matérias, a stendhaliana promessa de felicidade é recoberta pelo glacê do sucesso publicitário, não se requerendo domínio de tópicas, de comédia ou sátira, na decifração do sentido prévio dos trejeitos da nova criatividade.

As tópicas são inseparáveis da invenção até os fins do século XVIII, quando a criatividade romântica passa a prevalecer, o que se explicita como jogo das acepções de “invenção” em dicionários do mesmo século. Quando um *topos* se impõe, e é por isso *topos*, a invenção se amplia; historicamente, tópica muito operante na latinidade sofre refrações, a ponto de se apagar no século XIX e no que lhe permanece, nisso, atado, o XX: “Ásia” em Cícero e Quintiliano, em oposição ao *topos* “Ática”, qualifica o orador excessivo; acusado de asianismo, Cícero dele se defende, discutindo o *movere*, como também a impassibilidade dos aticistas. Na historiografia dos séculos XIX e XX, “Ásia” desaparece como *topos* sob suas hipóstases petrificadas, “Maneirismo” e “Barroco”, que, ainda, entificam as retóricas qualificações

“*maniera*” e “*barroco*” firmadas nos séculos XVI e XVII, desvinculadas de “estilos de época”, que surgem no século XIX. Curtius e D’Ors exemplificam, magistrais, o contínuo entificado, aquele fazendo-o correr desde a antiguidade, este, recorrer ciclicamente desde que o mundo é mundo. Contra-exemplos, pois, retóricos, são Bellori, que, no século XVII, censura a prevalência da *maniera* na Itália no Cavalier d’Arpino, ou Condillac, que no século seguinte, vitupera os excessos dos oxímoros, por exemplo, nas *Précieuses*, em defesa da elocução reta, ainda hoje dominante, assim, nas universidades. No que respeita a Portugal, qualificado hoje de “barroco”, Vieira critica o excesso dos pregadores dominicanos e Verney, nas “Luzes”, o mesmo excesso no mesmo Vieira, pois se inscreve na disposição de Condillac. Nos séculos XVII e XVIII, os excessos dirigem-se ou pelo deleite ou pela moção, sendo censurados retoricamente, o que os inclui nas tópicas latinas, assim, em “Ásia”.

Nas artes, as tópicas operam no sempre lido Plínio o Velho, cujo prestígio não se eclipsa no que se positiva vulgarmente com “Idade Média”, estando figurado em manuscrito de seu *História natural* do século XII. Em Plínio, duas histórias podem ler-se, uma, grega, em que as artes, escultura e pintura, constituem-se cumulativamente, outra, romana, em que as tópicas articulam consideração distinta, que intercepta ética, política e religião. Na história cumulativa, os *topoi* contributivos exigem-se reciprocamente no tempo; são retomados combinatoriamente a partir do século XV como invenção preceptiva. Embora afirme a antiguidade das artes na Itália, Plínio associa a sua expansão ilimitada à do Império, tratando Roma na tópica do luxo, oposto à simplicidade; esta tópica reforça-se no século XVIII em Rousseau, como também nos fisiocratas, como Quesnay, e nos escritos de artes de um Winckelmann. A luxúria, em Plínio, como declínio e desmedida, rebate as artes de Roma em vários registros simultâneos. Nero é lugar, não só de Plínio, mas da latinidade sua contemporânea, como personificação da corrupção imperial: sua *imago*, pintada em tela gigantesca, mostra-se a toda a *Urbs*, opressiva, uso retoricamente indigno, pois o retrato (mantém-se, aqui, o termo porque, vindo do italiano *ritrarre*, “tirar”, como em Francisco de Holanda no escrito *Do tirar polo natural*, insiste na semelhança) tem outro ofício no patriciado romano.

Imago, como se lê em Políbio e Plínio, mas também em autores satíricos, como Petrônio, tem o ofício distinguido no historiador marxiano

Ranuccio Bianchi Bandinelli. Cruzando religião e política, a *imago* participa no rito funerário da *gens*, que nela se confirma importante; descrevendo o cortejo fúnebre, Políbio realça a participação dos jovens, que têm no morto exemplo de conduta que os eleve aos negócios do Estado. O defunto, cuja máscara mortuária os romanos inicialmente faziam, é retratado pelo natural para que a semelhança – no que, precisamente, o figurado de Roma difere do grêgo, no qual a graça é, de vários modos, considerada, excetuando-se, já nos tempos ditos “helenísticos”, a figuração de dignitário da Bácia, em que a similitude se impõe, pura – não esmaça em detrimento da fama. O retrato, neste sentido, pereniza o morto e este, quando se considera a *imago clipeata*, que o fixa a escudo, ou, ainda mais, quando se o reúne aos de seus ancestrais, exhibe a virtude da *gens* em desfile, que, a todas as *imagines* exibindo, desenha-lhe a árvore genealógica. Trata-se de tópica, corrente entre os tempos de Políbio e Plínio, que em Petrônio se confirma satiricamente na encenação do arrivismo dos novos-ricos, *topos*, aliás, mantido em Lomazzo na segunda metade do século XVI, com Trimalquião desejando ser retratado com seu cãozinho de estimação. Mas o *jus imaginum* é continuamente subvertido, seja pelos funcionários provinciais, seja pela própria plebe, que se erigem estátuas em vida; lembre-se a passagem pliniana em que os emproados retratos de indignos da República, pois nunca a defenderam, são, no espelho do ranfástica cardo ora a viger, expulsos dos Rostros.

Como as tópicas dos acrescentamentos sucessivos explicitam a constituição das artes na Grécia, as que cuidam de Roma insistem na impermanência, que luxo e incêndio a ele conexo evidenciam em pormenor. Rebatendo estas tópicas na que opõe o público ao privado, Plínio censura a pintura mural que, porquanto orna residências, está sujeita ao desaparecimento, obra do fogo. O incêndio ronda a pintura retirada da contemplação pública; defende, por isso, a exposição, exaltando a pintura móvel, que se salva do fogo e, feita sobre buxo, foge do luxo ao ser apreciada pelo povo. Em *topos* herdado dos gregos, encomia Apeles no *non sutor*: escondido atrás de sua pintura, este considera as censuras que a ela vão sendo dirigidas pelos passantes. A discussão pública, como também a exposição dos que são dignos de Roma estão no centro do *topos* pliniano: vituperando os romanos abatidos pelo luxo, faz recorrer o mais corrente dos lugares, o da primitividade pura de

corrupção, que cinde as idades, a antiga, rude, a moderna, mole. As duas, situando o enunciador, introduzem a terceira, futura, mas como volta à idade rústica. Este *topos*, operante em Petrarca, estabelece a mediação tenebrosa, Idade Média, que, com Renascimento, positiva-se na historiografia do século XIX. No que concerne à renovação, esta opera ainda no Século carolíngio, como visada política: Carlos e sua aula, beneficiando-se das guerras de Constantinopla a leste, busca constituição imperial a oeste, livre das intromissões da Roma bosfórica. Incidentalmente, aqui, o *Manual* do monge Teófilo, ao ensinar as três artes, da cor, do vidro e do metal, afirma, no século XII ou no XIII, o primado da herança, contínuo em que os acrescentamentos plinianos se mantêm como contributos de sua lavra e dos leitores que com ele aprendem. Tal contínuo não se reduz à permanência e, não havendo ruptura, à renovação; alheio embora à preceptiva letrada, Teófilo inscreve a herança no cumulativo, legatário que é de artes que exigem glorificação de Deus em tesouro crescente. A ausência, nele, das preceptivas retórico-poéticas não lança o *Schedula* em treva medieval: como Vitruvius ou Fronto, no que concerne à arte da edificação, não insiste nas letras, menos realçadas no *Da arquitetura* do que se supõe comumente, quando se retém de modo unilateral o que neste é secundário. Nisso, aliás, ambos distinguem-se de Plínio e Varrão, este maximamente amputado, nos quais se explicita, não o tratado de arte, mas gênero diferente, a enciclopédia que se impõe em Roma vinda dos gregos. Tampouco se afirma renovação nas obras de Santo Isidoro de Sevilha ou São Bernardo de Claraval, por mais distantes que estejam no tempo. Neles, tópicos retórico-poéticos relativas às artes persistem: São Bernardo censura a figuração de monstros que desviam o olhar do orante de Deus, no que retém o *topos* do misto horaciano, criticado como inverossímil; em Santo Isidoro, a pintura é definida etimologicamente, na derivação de *pictura* de *fictura*, procedimento apreciadíssimo nos etimologistas latinos dos séculos IV e V; a derivação isidoriana permanece no *topos* da arte que engana, como em Plínio, onde aves e cavalos, mas também homens, tomando a pintura como natureza, a essa louvam como maravilha no gênero demonstrativo.

Nos autores do século I, a figuração áulica que floresce com Augusto não merece cuidados; tampouco no século II, não menos helênico do que o

anterior na corte, distingue-se a volta da escultura e do baixo-relevo pergamenhos, o que significa a ausência do conceito de renovação em artes nos escritos do tempo. Mais admirável ainda é – principalmente nos autores de efrases dos séculos III e IV, Calístrato e os dois Filóstratos, nos quais se cristaliza o gênero epidítico em sua nova vertente, dita “neo-sofística”, de Luciano – a omissão, em seus louvores, da figuração nascente nas fronteiras orientais do Império. Em suas descrições de obras, diferentes pelo gênero das que efetua Pausânias, ora elogiosas, ora encomiásticas, o mais das vezes ambas a um só tempo, nada se entrevê que difira do preceito dominante, a simetria grega; ainda que se excetuem a *imago*, a desproporção e a parataxe, admiravelmente analisadas por Bandinelli, essas não participam na figuração que, desde os tempos de Septímio Severo, vai abrindo caminho, a ponto de se justapor à vigente e, a seguir, sobre ela prevalecer. Pois não se trata de hipóbole plebéia, na qual a desproporção e a parataxe são operações básicas, mas de antissimetria cerimonial que se impõe, antes em Nimrud Dagh, Palmira, Dura Europos, depois no coração do Império, no arco de Constantino; não é fortuito que Vasari considere o arco divisor das artes: a figuração invasiva do século IV contrasta intensamente com a que, a ele anterior, filha das proporções, para o arco é trazida. A figuração nascente, viragem em Vasari como inflexão do declínio, mas igualmente viragem – começo da Idade Média –, em autores posteriores, que, nos séculos XIX e XX, repropõem, realistas, o que o fundador da Academia do Desenho no século XVI estabelece com tópica da latinidade. Desproporção e parataxe articulam frontalidade axial, exorbitação ocular, simplificação do relevo, agenciamento repetitivo das figuras, anulando a natureza e a graça, assim como o ornato, concebido retoricamente como copiosidade e variedade de elementos. Firma-se figuração que, forçando o contemplador a fixar a majestade, não lhe faz corresponder o outro olhar, que o atravessa como a um nada. Tal modo de figurar não inaugura qualquer medievidade, sendo filho parta das artes geradas das que os sucessores de Alexandre estabelecem em seus reinos, do Egito à Sogdiana. Estendendo-se por Gandara, a simetria dissemina-se na Índia, atinge as regiões túrquico-iranianas ao norte e a China e seu oriente, Japão. Transformada no Irã e regiões adjacentes a oeste, passa, ainda no século II, a fronteira do Império: Dura Europos revela aos

arqueólogos, mas também a Rostovtzeff e Cumont, pintura ou escultura primeiras, pelo menos no que concerne às supérstites, cristã, judaica, em templo improvisado e sinagoga, respectivamente, como também em santuário do mesmo Mitra que os soldados levam aos confins, Ilhas Britânicas. A destruição de Dura por Shapur, reforçando o Império sassânida, salva monumento único, do qual a caveira escavada nos encara, fósseis. O segundo percurso da figuração, não apagando o primeiro, que vem do século V helênico, traça itinerário que a história dos estilos dos séculos XIX e XX não pode mais apagar. Nem européia nas nascentes, nem medieval nos efeitos, a segunda via é, mantendo-se nome imperfeito, “antiga”, não havendo “Idade Média” que lhe estipule um tempo: entre o século III-IV e o século XII-XIII, no que concerne à Europa ocidental em relação a Constantinopla, meridiano que a situa, essa figuração domina, não como única, porém; a partir do século XIII, pois mantida na área constantinopolitana, da qual faz parte a Itália, a vertente anterior passa a impor-se, sem que, por isso, o historiador deva perder-se nos entrelaços do “Românico” e outros artefatos estilísticos desprovidos de densidade conceitual.

A renovação em artes não se explicita nos escritos supérstites da latinidade. Estendendo-se o hiato petrarquiano pelo século XIV, assim, por Boccaccio, apenas no século seguinte a retórica e as tópicos que ela ordena com tópicos se tornam operantes além da estreiteza da citação temática, que a historiografia realça: é a Alberti que se deve escrito desconhecido de gregos e romanos, pelo menos nos limites do que remanesce, não só no tempo de seu *Da pintura*, como também, segundo tudo indica, do próprio Vitruvius em I a.C., como discurso articulado em seu conjunto pelas humanas letras. Em Alberti, em quem a retórica e a poética compõem o próprio texto, o renascimento se constitui com precursor instável, Giotto, pois são os artífices do começo do XV, Brunelleschi, Donatello, Della Robbia, Ghiberti, Masaccio, que fazem reflorir o fanado. O hiato põe em confronto o antigo e o moderno, com o triunfo deste sobre aquele; não se deve, todavia, afirmar, como nos fins do século XIX e começo do XX – quando o “classicismo” se alça, além de “estilo de época” vindo de meados do século, a norma, não menos anacrônica, de que autores admiráveis, como Panofsky, são herdeiros, que tal vitória é positivável –, que a perspectiva linear realiza, enfim, o

que a antiguidade, dela ignorante, foi incapaz, a extensão da simetria, assim, das proporções, que ela mesma propôs como preceito máximo de toda figuração. Pois, em Alberti, não há positividade quando se avança a superioridade dos modernos: trata-se da tópica latina do *certamen*, agonística grega, *paragone*, com que Leonardo, por exemplo, não só distingue uma arte de outra, mas também afirma a superioridade da pintura relativamente às mais. O renascimento é, no próprio surgimento dos tratados, a proposição da superioridade das artes do século XV italiano e não repetição do que nelas torna. A renovação, cravada na impermanência, sendo mais que volta de idade de ouro, só na segunda metade do século XVIII se matiza na distinção do bloco, enfaticamente avançada por Winckelmann e Mengs, em grego e romano, com a defesa da superioridade daquele. Não há, neste sentido, renovação como volta do mesmo, mas, na superação da noite, superioridade do atual, assim, diferença. Conquanto arbitraria topicamente, não é descabida a aproximação do *topos* da tela de Nero, com que Plínio oprime o povo romano, e da cúpula da Santa Maria da Flor, cuja sombra cobre, levíssima, o povo de toda a Toscana, em Alberti.

A renovação concebida como diferença corresponde, em Vasari, à que se estabelece com o *topos* da Fortuna, propagada desde o século VI. Boécio e sua roda são figurados em manuscritos, mas é nas anotações de Villard de Honnecourt que ela recebe desenho linearmente puro de século XIII. A impermanência vasariana segue-se a duas histórias sucessivamente constituídas: a de Ghiberti, que, plinianamente, traça em seu *Comentari* as histórias da pintura e da escultura até a modernidade; a de Anônimo, dito *Magliabecchiano*, do nome da biblioteca em que o manuscrito está, que arrola os artífices de Cimabue-Giotto em diante. A história das artes de Vasari não se restringe a Plínio e, ligada aos artífices da Itália, mantém-se no marco de Cimabue-Giotto quanto aos incícios; como escreve no gênero da história, Vasari toma partido da biografia, pelo menos no que concerne à exposição dos artífices e suas obras. Seu *Vidas* não pode ser separado, assim, do subgênero estabelecido provavelmente em Alexandria e que gregos e romanos praticaram, assim, Plutarco e Suetônio. Este, nas vidas dos Césares, assim como Plutarco nas paralelas, está fora do que algum realismo de extração psicologizante denomina “anedótico”; lembrando o biografema de

Barthes, que faz Fourier morrer entre flores e gatos, puro significante, a história centrada em biografia – e Diógenes Laércio não é estranho a tal escritura em filosofia – constrói *ethos*, com recurso a elementos secundários do biografado, relativamente a outro subgênero, em que os atos prevalecem: em Suetônio, Cláudio esconde-se atrás de cortina com qualquer sobressalto. Em *Vidas*, tal traço insiste no biografado, e sua obra abre-se, antes, para a Fortuna. Esta prevalece nos textos introdutórios em detrimento dos elementos biográficos, explicitando o giro por altos e baixos que não efetuam, contudo, datações ou periodizações, tidas como essenciais na historiografia do século XIX e do XX. A inclusão de inscrições fabulosas irrita o historiador nosso contemporâneo, todavia, muito distante das tópicas do tempo em que a falsidade tem por pauta outros critérios. Enquanto o arco de Constantino exemplifica o declínio das artes como desídia dos últimos Césares, o combate do cristianismo contra as imagens acentua-o, ficando para os godos, saídos de Jornandes e Procópio, que sobre eles escrevem no século VI, a destruição da própria Roma em suas investidas sucessivas: epílogo, quando não epitáfio, as vinhas plantadas sobre os escombros da Cidade desabitada devolvem-na à rusticidade que antecede a sua fundação. A roda passa a erguer-se aos poucos e, apesar de demorada pelo domínio da *maniera greca moderna* – cuja desproporção é exemplificada por pés rígidos e olhos assombrados, precisamente, pelos traços da figuração que atinge o Império a partir das províncias orientais –, que nega a simetria e demais preceitos das artes, alça-se ao acme em Leonardo, Rafael e, sobre todos, Miguel Ângelo: este, dominando as três artes do desenho, arquitetura, escultura, pintura, personifica a um tempo o máximo e o perigo do declínio, que Vasari deseja impedir fundando a Academia florentina do *disegno*. A instituição, como superior a cada artífice, pode reter a roda no cimo, doutrina em que as proporções se aliam à natureza e suprema graça: neste sentido, a renovação em Vasari não pressupõe hiato, como em Alberti, mas alternância de altos e baixos, que operam como máximos e mínimos de um contínuo.

As duas modalidades de conceber a renovação, que em Alberti e Vasari situam o presente como superior ao passado de ouro, constituem tópicas dos escritos de artes futuros. Assim, mesmo quando a matriz retórico-poética refluí e as proporções, como matemáticas, passam a ser ironizadas em nome

da graça, o que se lê nas preceptivas pós-leonardianas, a história, como renovação, mas também como revolução, de que é personificação Bellori no século XVII, mantém-se nos limites das tópicas que a inventam; se, na passagem do século XVI ao XVII, o fundador da Academia de Roma, Federigo Zuccaro, desloca a base letrada com a filosófico-teológica, com que a historiografia atual descreve a assim chamada “Contra-reforma” nas artes, não se segue o apagamento das preceptivas retórico-poéticas: sua operação, incidindo, não nos conceitos genéricos – em Zuccaro também se trata do desenho –, mas nos específicos de verossímil, decoro, graça, etc., não compromete o doutrinário das artes. Este vai, principalmente no século XVIII, incluindo novas tópicas, que se combinam também em campo conflitivo, o que se evidencia na querela francesa de rubenistas e poussinistas. Com a ruptura do século XIX, as tópicas petrificam-se e, fatos, fazem imaginar novidade onde a antiga fala percute. Muito embora a supressão das doutrinas tenha tornado possível o paroxismo das vanguardas, liberando-se, na ausência de preceptivas, a utopia, a bestice estabelece-se na tomada invisível do novo pelo velho. O ser falado ronda os enunciados da vanguarda que se propõe auroral: mas a dor que pode acompanhar sua extinção não impede o riso diante do mundo de classificados, que ordenam a arte em seu imaginário. Enquanto as vanguardas, no Brasil, assim, as recentes como o concretismo e o neoconcretismo, ainda são eufóricas, pois, paroxísticas, no que um Oiticica, valorizando o marginal, a si mesmo desclassifica, a ordem nova, vencida a utopia desordeira, classifica-se em algum classificado, tal frase, tal gesto, previstos. Do mesmo modo que nos Rostros brásílicos o rosto máximo pode investir contra a crítica ao neoliberalismo algum neo-socialismo, outros bicudos, tais artistas ponderosos, podem oferecer a obra de arte como nota promissória de recebimento certo: esses valores cifram-se na permanência.

Abstract: The combination of rhetorical topics is to the constitution of the doctrines in arts. The nuclear *topoi* of Antiquity and Renaissance are presented as selected in the previous field of *inventio*; the 19th and 20th centuries art discourse is considered as euphoric and non-critical, for, as desire, it seeks future.

Key-words: topics – rhetoric – painting – academy