

# Christiana Quady

Artista plástica, Graduada em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG, Especialização em Design de Vêtement pela École Nationale Supérieure de Arts Décoratifs, Paris/França, Maîtrise em Arts Plastiques pela Université Paris I Panthéon Sorbonne, Paris/França, Mestre e Doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG.

## RESUMO

O artigo propõe uma reflexão histórica acerca da prática do elemento pictórico “sombra” – um relevante dispositivo na pintura para a criação da ilusão da tridimensionalidade a partir da bidimensionalidade – e as possíveis relações entre as sombras próprias e projetadas da pele e as condições de materialidade dos seus corpos.

Palavras-chave: *Pintura, representação, pele*

## ABSTRACT

The article proposes a historical reflection on the practice of the pictorial element “the shadow” – a relevant device in painting to create the illusion of three-dimensionality from the two-dimensional plan – and possible relationships between the skin’s own and projected shadows and materiality considerations of their bodies.

Keyword: *Painting, representation, skin*

# A sombra e a matéria da pele na pintura

A sombra é o elemento que possibilita representar um corpo tridimensional na bidimensão. A luz distribuída no quadro a *Baigneuse de Valpinçon* (Img. 1) dá ao corpo da banhista a aparência de uma lanterna, um objeto semiopaco, transluzente que deixa irradiar sua luz para o exterior. A lanterna foi escolhida, portanto, como elemento simbólico para analisá-lo e saber se a luz desta atravessaria a pele da banhista. O modo como um corpo reflete a luz diz muito de sua natureza ou sua materialidade. Este é um dos questionamentos abordados aqui, a relação entre a luz e a materialidade do corpo. O outro questionamento diz respeito à capacidade da sombra, além de representar o corpo na tridimensão, alterar essa superfície ou criar interrupções. E, por último, refletir sobre a questão: existiria um valor histórico da sombra, que se tornou um elemento quase autônomo na pintura atual?

Interessante notar que após reencontrar a imagem de Ingres no museu surpreendi-me com a evidência de mais sombras do



Imagem 1: Jean-Auguste Dominique Ingres,  
*La Baigneuse de Valpinçon*, 1808, óleo sobre tela,  
146 x 97,5 cm, Paris, Musée du Louvre.

que me lembrava. A figura suscita a sensação de uma superfície homogênea, uma quase completa ausência de sombra. Ou seja, a sombra realizada pelo artista não é capaz de alterar com intensidade sua superfície.

Para que a luz atravesse, é preciso que haja transparência. Em suas *Réflexions sur la poésie et sur la peinture*, o abade Du Bos observa que os chineses têm pouco gosto pelos quadros da Europa, onde se veem muitas manchas negras. “É assim que eles chamam as sombras” (Du Bos in Laneyrie-Dagen, 2006, p.9.) Essas manchas negras que acompanham os corpos e objetos constituem uma das mais importantes características da pintura ocidental. Elas são fruto da observação do comportamento da luz sobre os corpos e objetos e se apresentam como sombras próprias, projetadas sobre o chão ou nos obstáculos próximo deles. Mas a existência das sombras, tanto as próprias quanto as projetadas, têm a sua origem física na materialidade dos corpos.

Quando Laneyrie-Dagen afirma que desde o início da Era Cristã até o início do século XV os personagens pintados não deixaram atrás de si algum traço de sombra, a autora se refere às sombras projetadas no chão ou ao redor da figura, que revelam a interrupção da luz pela solidez da figura. Estas surgem apenas após os 20 primeiros anos do século XV, mesmo após a plena representação de sombras próprias, aquelas do interior da figura, que revelam o volume do corpo. Logo, mesmo após um aperfeiçoamento da representação da volumetria do corpo por meio das sombras próprias, ainda se resistiu fortemente a densificar esse corpo. Permitia-se que a luz o atravessasse como se fosse transparente. A meu ver, a *Baigneuse* de Ingres se instaura na interseção dessa opacidade e transparência sugerida entre existência corporal e divindade idealizada.

Essa obliteração histórica não tem sua explicação na falta de destreza em realizar pictoricamente a sombra projetada ou na desatenção dos pintores quanto à sua existência, tampouco no receio de manchar indevidamente e corromper a imagem, mas, segundo Laneyrie-Dagen, ao que parece, resulta da vontade de ignorar a materialidade dos motivos figurados. Sem o desejo de acordar os objetos da natureza ou paisagens, sua representação na pintura caberia, então, apenas aos personagens que o discurso religioso permitia apresentarem-se em pintura. Estes eram pintados sem a preocupação da interrupção da luz por uma matéria opaca, ou seja, o corpo.

Esse procedimento é uma herança histórica de uma característica não só da pintura grega, mas que constitui regra geral da arte pictórica da Antiguidade que “figura os seres e os objetos por contornos preenchidos de uma cor sólida (vermelho sobre negro ou negro sobre vermelho)” (Laneyrie-Dagen, 2006, p. 10) o que nos remete à ideia linear do desenho. A ausência das sombras, que colocariam em evidência a constituição dos corpos, se deve, segundo a autora, ao fato de que artistas egípcios e etruscos, pelo menos, são voltados para a morte, e não para a vida. Assim como os pintores cristãos

da Idade Média estavam voltados para a alma, e não para o corpo. Ou seja, as sombras, além de traduzirem volumes e a anatomia dos seres em três dimensões, apresentariam também um sentido metafórico que os conectaria à representação do que é vivo e está submetido às leis físicas.

Também na arte bizantina, não se representava a figura humana exatamente como ela era, com receio de iconolatria, de não realizar uma imagem que trouxesse a ilusão da realidade, que não a dispusesse em um ambiente real, afinal o paraíso dos justos não constituía uma réplica da vida terrestre, mas um paraíso povoado de almas separadas dos corpos, mais próximo talvez de um fundo de ouro. Era importante não se fixar nesse corpo material, como se a imagem idealizada e irreal de corpos bidimensionais, imóveis, privados de profundidade pudesse deixar um espaço para a existência de um mundo imaterial. A passagem gradativa dessa representação que podemos chamar de linear para uma maior materialidade do corpo e a invenção do retrato realista são descritas no texto de Plínio, o Velho, no primeiro século da nossa Era Cristã, conhecido como *A sombra de Dibutades*, e fala da representação de uma sombra:

A primeira obra neste gênero (a plástica) foi feita por Dibutades de Sicyone, oleiro em Corinto, à ocasião de uma ideia de sua filha, apaixonada por um jovem homem que iria deixar a vila: esta fixou por linhas o contorno do perfil de seu amante. Seu pai sobrepôs então de argila o desenho, ao qual ele deu relevo e fez endurecer ao fogo esta argila com peças de cerâmica. (Plínio, o Antigo, *in* Laneyrie-Dagen, 2006, p. 9-10, tradução da autora).

Essa história é um mito fundador da história da arte ocidental e foi repetida por inúmeros autores do início da Idade Média até o século XVIII com algumas variações e ilustrada várias vezes por pintores e gravadores. Na versão de Plínio, o traçado da sombra do amante não satisfaz ao pai nem à filha. Apenas após a intervenção do pai e do posterior preenchimento com argila é que a representação finalmente satisfaz a ambos e corresponde ao aspecto do amante que parte.

Esse mito levanta algumas considerações a respeito da representação do corpo e, assim, da pele. Primeiramente, a linha tracejada na parede estabelece uma vaga ideia da aparência do amante. Mesmo o preenchido da face com uma cor sólida a nenhum dos dois satisfaria. A história deixa premente a necessidade da representação fidedigna do amante, com sua partida. A ausência do ente amado faz nascer na filha do oleiro a busca de algo que o represente, um substituto, um objeto de afeto. Essa presença só é alcançada após se esculpir o rosto em argila, quando a matéria surge e a pele salta em relevo, com suas sombras.

O *Mito de Dibutades* traz consigo duas flexões que se encontram na pintura. A primeira linha do perfil do amante que deixa seu interior vago tem a transparência das representações que ignoravam as sombras. É um rosto que não intercepta a luz,

fantasma, inexistente no plano real, incapaz de fazer emanar o amor da filha. O rosto que ganha a matéria argila, assim como um sopro no barro faz nascer Adão, ganha a força do amante e apraz a filha. Esse mito traduz o desejo de transformar a imagem desenhada em ilusão de presença, explicando também o nascimento da pintura, que passa a se utilizar do claro e escuro e das sombras próprias para criar a sensação de uma presença real.

De forma alguma devemos pensar que o texto de Plínio coincide com o despertar da pintura para as sombras. Segundo Stoichita, professor de História de Arte Moderna e Contemporânea da Universidade de Freiburg, Suíça, em sua *Breve História da Sombra*, à época que Plínio compôs seu mito, já há muito tempo a imagem pictórica não era mais um contorno de uma mancha. Ela já havia logrado de um sistema complexo capaz de sugerir dimensão, volume, relevo e corpo. Plínio descreve em uma passagem de *Histoire Naturelle*:

Enfim, a arte saiu de sua monotonia (*se ars ipsa distinxit*); ela descobriu a luz e a sombra e, por estas diferenças, as cores se fizeram surgir, de uma à outra. Mais tarde veio se juntar o brilho, outro valor além da luz. Aquilo que está entre o brilho e a sombra, chamamos de “Clair-obscur” (tonon), o lugar (commissuras) onde duas cores se encontram e passam de uma à outra “demi-teinte” (harmogen). (Plínio [Histoire Naturelle, XXXV,11] in Stoichita, 2000, p. 14, tradução da autora).

No século XV um texto introduz as leis de óptica no campo de reflexão teológica, com uma argumentação de sentido metafísico: o homem estaria situado em um mundo física e metaforicamente dividido entre luz e sombra. No seu *Le Livre du sage* Charles de Bovelle explica sobre a importância da luz como fonte suprema, lugar de Deus e, em oposição, as trevas, lugar dos animais:

A fonte luminosa [*lux*] é principal e primeira; a luz [*lumen*] é uma forma [*species*] resultado desta fonte; a sombra um traço de luz; as trevas são privação, não ser. /Como o raio proveniente da fonte é transmitido por um meio semelhante, um, contínuo, ele é direto e não refratado: ele é luz. Quando ele é quebrado, disperso, multiplicado por um meio semelhante e mais denso, mais transparente e não opaco, como por encontro de nuvens, chamamos sombra. Mas quando ele encontra um meio não transparente, sólido, opaco como a terra, lá morre e desaparece a forma de toda a luz; o corpo opaco é, em efeito, impenetrável à luz./Dividimos então em quatro partes toda a região que vai do Sol e do Céu até o centro do mundo: a região da fonte luminosa [*lux*], a da luz [*lumen*], a da sombra, a das trevas; e nestas partes nós desejamos que estejam contidos todo o aspecto, todo o conhecimento e ciência de Deus, e que elas sejam a morada, o assento natural, de todas as coisas./Deus, em efeito, está na região da fonte luminosa, o Anjo, na região da luz, o Homem na região da sombra, o animal privado de razão na região das trevas. (Charles de Bovelle in Laneyrie-Dagen, 2006, p.12, tradução da autora).

Os anjos pertenceriam à luz e o homem à região da sombra, bem próximo dos animais.



Imagem 2: *De Dieu à l'animal: les quatre états de la lumière à l'ombre* em Charles de Bovel, *Le Sage*, 1510. Paris, Bibliothèque Nationale de France.

A xilogradura de 1510 (Img. 2) revela as regiões descritas por Bovel, bem determinadas com seus respectivos habitantes. Deus, à direita, está sobre um fundo branco que representa a luz [lux], dá Sua benção e está voltado para os outros três, que também estão voltados para Deus. A região do anjo é pontilhada de negro – a luz difusa [lumen], a do homem, obstruída por nuvens – de luz difratada: onde o ar “se revela sombrio e vaporoso, altamente insalubre e perturbado”. Observamos que, no caso do homem, embora as nuvens obstruam a luz pura vinda do primeiro campo, o fundo é branco como o de Deus, no entanto, seu corpo, sua pele, revelam a escuridão causada pelas nuvens: seu pescoço e suas costas são escurecidos pelas sombras. O último campo, das trevas, é reservado às criaturas inferiores, os animais.

A redefinição da sombra como elemento metafísico ligado à luz dimensiona o homem em uma conjuntura de certa forma realista. Mesmo sabendo que a sombra pertence a uma categoria de região inferior, ele assume sua condição de “espessura matérica” e de que a ele cabe vedar a luz. Também no século XV surgem textos analisando a forma correta de se pintar as sombras. As figuras humanas se tornam mais espessas como corpos, condensados em massa, revelando sombras mais pesadas e abandonando o aspecto de certa forma diáfano de um corpo linear, transparente, sem peso. A pele cor de carne das figuras representadas se tingem de sombras azuis, violetas, cinzas, trazendo o volume dos corpos e dando a sensação de real, exaltada pelo Teólogo Alain de Lille, em seu *Anticlaudianus*: “Ó, novos milagres da pintura, que fazem aceder ao ser o que não pode existir. E a pintura, mímica da verdade, jogando com uma arte nova, transforma em coisas as sombras das coisas e cada mentira se transforma em verdade”. (Alain de Lille in Laneyrie-Dagen, 2006, p. 14, tradução da autora).

É muito significativo que a figura humana tome sua forma representacional mais realista ao assumir suas sombras. Segundo Bovel, a estatura humana do homem estaria ligada às sombras, um signo negativo do que ainda não tem o alcance da luz suprema. Uma visão das sombras semelhante em sua condição negativa apresenta-se no *Mito da Caverna* de Platão, o mito do conhecimento humano. Em uma caverna, uma fila de homens, na

verdade prisioneiros acorrentados, estaria fadada a enxergar o mundo pelas sombras projetadas nas paredes dessa caverna, supondo ser essa a realidade existente. Uma vez desvencilhados das correntes, descobririam que a luz do lado exterior à caverna mostraria a eles o verdadeiro conhecimento da realidade.

Segundo Stoichita, seria necessário analisar paralelamente o *Mito de Dibutades*, de Plínio, mito da representação da arte ocidental, e o Mito da Caverna, de Platão, mito do conhecimento humano, pois embora tratem de temas diferentes e em contextos diversos, ambos têm sua revelação em negativo, na ausência, ou seja, a partir das sombras. Contudo, fica evidente o caráter positivo da sombra no mito de Plínio em contraponto com o caráter negativo, nefasto da sombra no mito de Platão. No primeiro, o efeito de duplicação da sombra entenece, glorifica; no segundo, ilude e aprisiona. A despeito disso, o Mito de Platão sobreviveu de forma bem mais vigorosa.

Stoichita menciona, ainda, o caráter platônico da concepção da arte ocidental, que favoreceu uma abordagem da história da luz e evitou a possibilidade de uma história das sombras. Se voltarmos à concepção de mundo dividido entre luz e sombra de Bovelle, perceberemos com que clareza Hegel problematiza essa questão:

[...] representa-se com frequência o ser sobre o aspecto da luz pura, como a transparência de uma visão sem sombra (*die Klarheit ungetrübten Sehens*) e o nada como noite pura, e atribuímos suas diferenças a essa diversidade sensível comumente aceita. Mas, em realidade, se se representa essa visão de uma forma mais precisa, podemos facilmente notar que vemos na luz absoluta (*in der absoluten Klarheit*) nem mais nem menos que na escuridão absoluta (trevas). Percebemos, então, que essas visões – uma assim como a outra –, sendo visões puras, são visões do nada. Luz pura e escuridão pura são dois nadas que são a mesma coisa. É apenas na luz determinada, aquela (a luz determinada pela escuridão) talvez designada como luz escurecida e mesmo apenas na escuridão determinada, aquela (a escuridão sendo determinada pela luz) talvez designada como escuridão iluminada, que podemos distinguir (*unterscheiden*) alguma coisa, porque apenas a luz escurecida (*getrübtes Licht*) e a escuridão iluminada possuem a diferença em si mesmas e por isto são seres determinados (*Dasein*). (Georg Hegel in Stoichita, 2000, p. 7, tradução da autora)

Nessa passagem, de grande importância para este estudo, Hegel relativiza as hierarquias de luz, levantando o traço negativo e inviabilizador da luz total. Ele também determina as passagens entre a luz completa e as trevas, não como espécie de purgatório luminoso a que o homem está destinado, mas sim como única possibilidade de revelação do ser. A sombra seria a responsável pela manifestação da luz. Ou seja, as sombras na representação pictórica são o meio pelo qual o artista deve fazer revelar a figura humana. Só existe ser (*dasein*, existência) na sombra.

Tanto no *Mito de Dibutades* como na teoria de Charles de Bovelle, as sombras trazem a figura humana para o plano real, em uma presentificação do ser. O trabalho pictórico das sombras próprias na figura humana traz consigo sua espessura, sua consistência, a atenção para a carne, assim como uma sensação de peso que a coloca sob as leis físicas naturais. As sombras projetadas seriam, nas pinturas de teor religioso do século XV, um indício da densidade da figura e também do ser. Tanto maior e mais forte a sombra projetada, mais humana a figura. Quanto mais invisível essa sombra, mais diáfana e atravessada pela luz seria a figura representada, aproximando-a de uma alma. As sombras projetadas também serão definitivas para criar o aspecto terreno, real do entorno. Verifica-se a diferença dos tratamentos de sombra na pele entre dois afrescos pertencentes à Capela Brancacci da Igreja Santa Maria Del Carmine, em Florença, realizados na mesma época. A Tentação de Eva, de Masolino da Panicale (Tommaso di Cristoforo Fini, Panicale, c.1383 - Florença, c.1440) (Img. 3), e a Expulsão do Paraíso Terrestre, de Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni di Mone, San Giovanni Valdarno, 1401-Roma, 1428) (Img. 4).



**Imagem 3 (esquerda): Masolino da Panicale, Tentação de Adão e Eva, 1425, afresco, Florença, Igreja Santa Maria Del Carmine, Capela Brancacci.**



**Imagem 4 (direita): Masaccio, detalhe, Expulsão do paraíso terrestre, 1425, afresco, Florença, Igreja Santa Maria Del Carmine, Capela Brancacci.**



**Imagem 5.1:** Hugo Van der Goes, detalhe, Tríptico Portinari: *Adoração dos Pastores*, c. 1477, óleo sobre tela, Florença, Uffizi.

Os dois afrescos apresentam tratamentos de sombra quase antagônicos, com similitudes em algumas de suas relações. Quanto às sombras próprias, notamos que no afresco de Masolino são mais tênues, conferindo às figuras maior isolamento e distanciamento do fundo, assim como mais atemporalidade. O isolamento dos efeitos da luz – atributos pictóricos da representação espacial – traz consigo o isolamento temporal. Um corpo destituído de sombras é um corpo aberto para o espaço. Percebe-se como a figura feminina de Masolino apresenta-se como uma lacuna do fundo, um intervalo de espaço mais do que uma presença.

Um outro elemento que pode ser chamado de isolante espacial e temporal em Masolino é a ausência de sombra projetada no chão, assim como nas árvores e nos corpos. Os espaços corporais e circundantes não se confrontam nem se interagem, têm livre e independente existência. Já no afresco de Masaccio as sombras operam um contraste marcante nas figuras, criando a dicotomia entre parte clara e parte escura. Esse tratamento evidencia o aspecto humano do pecado, assim como o teor dramático do quadro, enfatizado pelos gestos das duas figuras. Quanto às sombras projetadas no chão em Masaccio, elas localizam o casal em um espaço físico material, palpável, assim como conferem um peso gravitacional às figuras, ausente em Masolino.

Em ambos os afrescos a intensidade das sombras é elemento diferenciador de sexo, mais acentuada na figura masculina. A tonalidade e a cor da pele, em ambos os afrescos, também se distinguem entre os dois sexos, mais clara no feminino, mais escura no masculino. Esses dois elementos, sombra e cor, em contraposição ao sexo feminino, são capazes de atribuir ao sexo masculino uma ligação mais estreita com as atividades terrenas e à mulher uma existência mais etérea, de certa forma mais passiva e contemplativa.

Ingres confere à sua *Baigneuse* sombras que mostram sensível equilíbrio entre presença e imaterialidade, entre transparência e a opacidade exercitada ao longo dos séculos. Em *Adoração dos Pastores do Tríptico Portinari*, de Hugo Van der Góes (Roode Klooster, 1440-1482) (Img. 5.2), identificamos uma natureza morta em primeiro plano que, segundo Laneyrie-Dagen, aparece como uma recapitulação das aquisições da pintura de sombras. Os dois vasos, um pote de cerâmica branco e azul decorado de folhas de videira com lírios vermelhos e três íris e um vaso de vidro com hastes de uma flor chamada *ancolie*, são os elementos que parecem bem próximos do observador e, lado a lado, estão à frente de um maço de trigo.

Segundo Erwin Panofsky, os dois elementos significam a encarnação celebrada na Eucaristia, mas são objetos simples colocados em posição triangular com a Virgem e o Menino Jesus.

“O lírio significa o sangue da Paixão, a íris é a espada destinada a perfurar o coração de Maria no momento da Crucifixão, o maço de trigo faz alusão ao lugar de nascimento do Salvador, ‘Bethléem’, que em hebreu significa a ‘casa do pão’” (Laneyrie-Dagen, 2006, p.27, tradução da autora).

Os dois vasos se apresentam como uma alegoria do corpo carnal e espiritual. À esquerda, na opacidade completa da cerâmica, a carne que impede o atravessamento da luz; à direita, uma porção espiritual do corpo que, voltada para a luz, é atravessada por ela. Suas sombras projetadas também revelam sua natureza. À esquerda uma sombra espessa e delimitada, à direita, uma sombra quase inexistente (Img. 5.1).

O contraste entre o opaco e o transparente pode ser encontrado nas pinturas de Anne Siems (Berlim, 1965). A pintora retrata figuras humana como em *Looking Back*, 2009, em cujos corpos apresentam dois registros: a pele que está no exterior da vestimenta mostra-se opaca, quase chapada, a pele que está coberta pela vestimenta desaparece com a transparência do tecido. Utilizando-se de ilustrações médicas e botânicas, ela faz com



Imagem 5.2: Hugo Van der Góes, Tríptico Portinari: *Adoração dos Pastores*, c. 1477, óleo sobre tela, Florença, Uffizi.

que no espaço da transparência os elementos imaginários, talvez psíquicos, coexistam com a realidade em volta. O interesse dessa pintura é que apresenta a pele de uma figura em duas instâncias. Embora não vejamos sombras nem próprias nem projetadas, tem-se a estranheza de saber que as vestimentas são vazadas para a passagem quase total da luz. Quanto à *Baigneuse de Ingres*, definitivamente permite que um pouco de luz atravesse seu corpo. Também não existem sombras projetadas por ele, apenas as da cama projetadas no chão, evidenciando que seu corpo não é completamente matérico.

#### REFERÊNCIAS

BRUSATIN, Manlio. *Histoire de la ligne*. Paris: Flammarion, 2002.

DELLO RUSSO, William. *L'art du Nu*. Paris: Hazan, 2010.

DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. Campinas: Unicamp, 1993.

GERDY, Nicolas. *Anatomie des Formes Extérieures du corps humain appliquée à la peinture, à la sculpture et à la chirurgie*. Paris: Béchot Jeune, 1829.

KIMMELMANN, Michael. *Ingres and his pursuit of a higher reality*. The New York Times, Lifestyle: pE27, mar, 24, 2006.

KRAUBE, Anna-Carola. *História da pintura: do Renascimento aos nossos dias*. Colônia: Konemann, 1995.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. *L'invention du corps: la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX siècle*. Paris: Flammarion, 2006.

ROSENBERG, Karen. *A master's thin skin, etched for posterity*. The New York Times. Arts and Entertainment, p C23(L). Galegroup, set., 9, 2011.

SHELTON, Andrew Carrington. *Ingres*. New York: Phaidon, 2008.

STOICHITA, Victor Ieronym. *Brève Histoire de L'ombre*. Genève: Droz, 2000.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.