

ANÁLISES MORFOLÓGICAS DOS DRAPEADOS NA ESCULTURA PORTUGUESA E BRASILEIRA. MÉTODO E VOCABULÁRIO

MICHEL LEFFTZ*

Tradução do Francês: Lucia Lopes Ribeiro

Ainda que a ciência se aperfeiçoe na confrontação de pontos de vista das origens, contata-se que a literatura relativa à atribuição e à datação das obras de arte carece, muitas vezes, da argumentação necessária à sua compreensão pelos não-especialistas. A experiência e a intuição não são suficientes para justificar as conclusões de uma pesquisa, qualquer que seja seu mérito, e até mesmo os especialistas devem justificar sua opinião, caso contrário, suas teses se expõem ao risco de se tornarem estéreis. A situação agravou-se a tal ponto que alguns não crêem mais na análise estilística.¹ Evidentemente, é justo lembrar a fragilidade dessa abordagem, mas devemos admitir que, quando as fontes primárias estão ausentes ou incompletas, a análise formal constitui o único meio de atribuição, e mesmo de datação. E, quando essas fontes primárias nos permitem atribuir o nome de um autor e uma data à obra estudada, a caracterização do estilo traz então maior clareza sobre um modo de produção em um determinado momento.

A análise morfológica da escultura baseia-se principalmente em três contribuições complementares: a composição, a anatomia e o panejamento. Essa divisão corresponde a uma concepção da escultura que tem origem no Renascimento.² Há muitos anos a análise do panejamento é utilizada como auxiliar de datação e às vezes também de atribuição das esculturas. No entanto, sua caracterização é feita muitas vezes ainda em termos gerais, o que forçosamente exclui a obtenção de resultados convincentes quando de sua análise. Por isso nos pareceu útil explicitar neste artigo as chaves da análise do panejamento que experimentamos com sucesso, em diversas ocasiões, sobre grupos de esculturas medievais renascentistas ou barrocas, com o objetivo de caracterizá-las e atribuí-las a um autor.³ Evidentemente, o método deverá ainda ser melhor definido, principalmente nos instrumentos

* Doutor em História da arte, Professor da Université Catholique de Louvain-la-Neuve, Bélgica

1. Sobre esta problemática e questões afins, pode ser lida com interesse a obra notável de Jean WIRTH, *La datation de la sculpture médiévale*, Genebra, 2004.

2. A Idade Média é pobre em textos suscetíveis de nos elucidar esta questão. O *Schedula diversorum artium* de Teóphilo é mais um livro de receitas do que um tratado. No século XVIII, Falconet, em sua definição de escultura apresenta os objetivos dessa expressão artística segundo esta mesma abordagem ternária: *savoir l'expression, la science des contours et l'art pénible de draper et de distinguer les différentes espèces des étoffes*. Etienne FALCONET, *Sculpture*, na *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Neuchatel, 14, 1765, p. 833.

3. Nossa obra de síntese sobre a escultura na Bélgica de 1000 a 1800 se articula em grande parte em torno de uma história do drapeado na Idade Média no final do Barroco.

de formalização das observações e, sobretudo, no que nós denominamos “a gramática do drapeado”.⁴

O historiador de arte que faz o estudo de uma estátua vestida deve, em um dado momento, adotar o caminho do geólogo, quando este tenta caracterizar uma paisagem para compreender a sua forma e sua gênese (geomorfologia). A configuração do tecido drapeado apresenta, efetivamente, grandes semelhanças com a superfície acidentada da terra, coberta de montes e vales. Diante da diversidade das formas, é necessário descobrir a unidade de um mesmo fenômeno para apreender os mecanismos de sua formação. Descobrimos a origem das tensões e dos caimentos do tecido, o historiador de arte conseguirá reconstituir a lógica de uma sequência de dobras, até mesmo do conjunto de uma composição.

A sucessão dos cumes e dos vales, com sua amplitude e sua frequência, terá então sentido, e permitirá ao pesquisador penetrar um pouco mais na intimidade da criação. Para observar, é necessário guiar o olhar, nosso instrumento natural, cuja confiabilidade e precisão serão ocasionalmente melhoradas pela lupa. Faltará formalizar as conclusões sob forma escrita, com o acréscimo eventual de esquemas e de desenhos.

Se a observação minuciosa e atenta permite apreender intuitivamente melhor a lógica da construção plástica da obra, há certo número de critérios a considerar para evitar conclusões errôneas sobre o estilo de seu autor.

Será preciso lembrar que todas as obras que chegaram até nós e as que subsistem nem sempre são íntegras? Algumas são fragmentárias, outras foram restauradas e refletem apenas imperfeitamente a obra original. Além disso, a maior parte das esculturas barrocas em madeira, do Brasil e de Portugal, era comumente policromada. O trabalho de acabamento da madeira esculpida devia, portanto, considerar o aporte complementar da policromia. Como avaliar a complementaridade das matérias e das técnicas empregadas, na forma como atualmente se apresentam aos nossos olhos?

O estilo é mais ou menos condicionado pelas imposições da matéria e da técnica. Assim, por exemplo, não se pode analisar exatamente do mesmo modo a composição das esculturas em pedra e em madeira do Aleijadinho.

4. M. LEFFTZ, *Eléments de méthodologie pour servir à l'analyse morphologique du drapé. Cas d'application: la sculpture*, in *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*, Lisboa, 2002, p.59-62.

Em sua mais simples definição, o estilo de um artista pode ser compreendido como a expressão individual de uma tendência geral. Para entender o que faz a especificidade de um estilo pessoal, é preciso apreciar a distância que o separa dos outros artistas. A partir daí, pode-se estabelecer o catálogo das obras, tomando por base os critérios externos. Depois, a análise estilística permite aumentar este primeiro grupo de obras, principalmente quando um número suficiente claramente atribuídos ao autor, esteja conservado. Sabendo que os artistas utilizavam geralmente tipos iconográficos recorrentes, homens, mulheres, crianças (jovens e velhos, anjos), acompanhados de variantes nas atitudes, às vezes basta uma dezena de obras significativas para estabelecer a base de um catálogo.

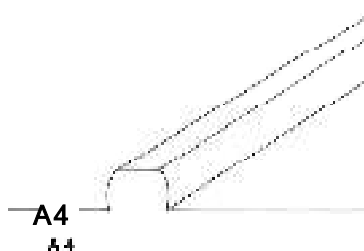
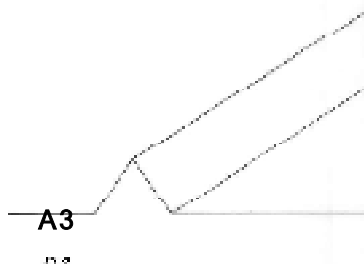
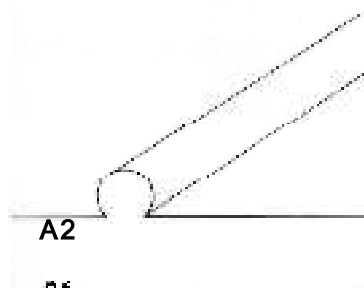
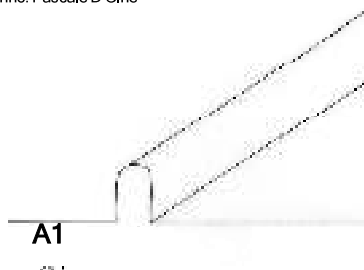
Ao mesmo tempo fruto do meio e reflexo de sua época, os tratados estéticos e técnicos influenciavam, por sua vez, o meio e sua área de irradiação, uma vez que uma de suas finalidades era aconselhar os artistas. Nos séculos XVII e XVIII, essas recomendações eram dirigidas geralmente aos pintores, mas em parte eram também válidas para os escultores.⁵ Como os numerosos estudos dos drapeados conservados desde o Renascimento, os tratados atestam também que os artistas tinham consciência da importância desse aspecto na qualidade da obra.⁶ E. Falconet, em seu artigo *Draperie*, de *l'Encyclopédie*, considera mesmo que “muitas vezes é a arte com a qual as figuras de um tema são vestidas, que constitui a base da harmonia de um quadro, seja pela cor, seja pela ordem”.⁷ A exatidão dos conselhos que ali são expostos e a constatação que eles são transponíveis para a escultura barroca do Brasil e de Portugal justificam, portanto, que sejam inseridos neste estudo.

Nos tratados estéticos, a questão do contraste no movimento das figuras é recorrente. Para entender sua abrangência, é preciso lembrar que a ruptura da frontalidade, que surgiu no Renascimento de maneira radical com a rotação do tronco em relação ao resto do corpo, aumentou na época barroca, principalmente pela busca de maior naturalismo, concebido como o instantâneo de uma ação em curso. No século XVII, foram introduzidos contrastes de modo sistemático entre os movimentos das diferentes figuras que faziam parte de um

5. É lamentável que P. P. Rubens, em seu *Traité de la Figure Humaine*, não diga nada sobre a maneira de drapear as figuras.

6. No período em questão, a maior parte dos tratados utilizados aqui são franceses, com exceção do tratado do espanhol Francisco Pacheco e o do holandês por adoção Gérard De Lairese. O tratado português de Philippe NUNES, *Arte da pintura. Symmetria*, de 1615, não trata da questão dos drapeados (comunicação de Agnès le Gac).

7. Etienne FALCONET, *Draperie*, in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Neuchatel, 5, 1755, p. 108.



mesmo grupo. Nas estátuas isoladas e nos grupos, particularmente nas obras barrocas, podemos observar que o contraste e a instantaneidade são marcados freqüentemente por:

- movimento de deslocamento da figura;
- movimento de rotação e de inclinação do tronco;
- agitação da veste, cujo movimento natural unido ao movimento do corpo é ainda acentuado ou contrariado pelo vento;
- manto que desliza pelos ombros;
- movimento contrastado dos membros (ex.: braço em balanço);
- expressão do rosto;
- composição assimétrica do rosto.

Esses diferentes dados deviam possibilitar ao escultor barroco de tendência lírica o prolongamento da dinâmica inerente à instantaneidade da representação. Entretanto, nas obras denominadas clássicas, essas características podem também ser encontradas, mas de maneira mais ou menos atenuada, pois esses artistas tentavam manter indefinidamente a tranqüila harmonia do momento presente.

Em sua “*Idée du peintre parfait*”, André Félibien insiste particularmente nas relações entre o panejamento e o corpo, e, também sobre o contraste: é necessário que as dobras estejam como por acaso em volta dos membros, que elas os façam parecer como são, e por um artifício habilidoso elas os contrastem marcando-os, e elas os acariciem, por assim dizer, com suas suaves sinuosidades e com sua maciez.⁸ Assim, o drapeado está a serviço do corpo que ele deve sugerir na intimidade de sua anatomia e do qual completa a composição. Alguns anos mais tarde, em seu “*Cours de Peinture par Principes* (1708)”, Roger de Piles consagra vários parágrafos aos panejamentos, explicitando a concepção que deles tinham os modernos:

“O primeiro efeito das vestes é de sugerir o que elas cobrem e, principalmente, a anatomia das figuras; de modo que o caráter exterior das pessoas e a exatidão das proporções ali se encontrem, ao menos em grosso modo, tanto quanto a verossimilhança unida à arte poderá permitir. [...] Que ele (o pintor) tenha cuidado também para que o panejamento não seja muito aderente ao corpo, mas flutue, por assim dizer, em torno, o

8. André FÉLIBIEN, *Idée du peintre parfait*, chapitre XVI *Des draperies*, 1ªed. Paris 1699, 2ª ed. Londres 1707.

9. Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1989, p. 55-56.

acaricie, e que as figuras estejam à vontade e pareçam livres em seus movimentos".⁹

Na Enciclopédia de Diderot e d'Alembert (1765), Falconet retomará uma parte das idéias nela expressas em um longo artigo sobre o drapeado:

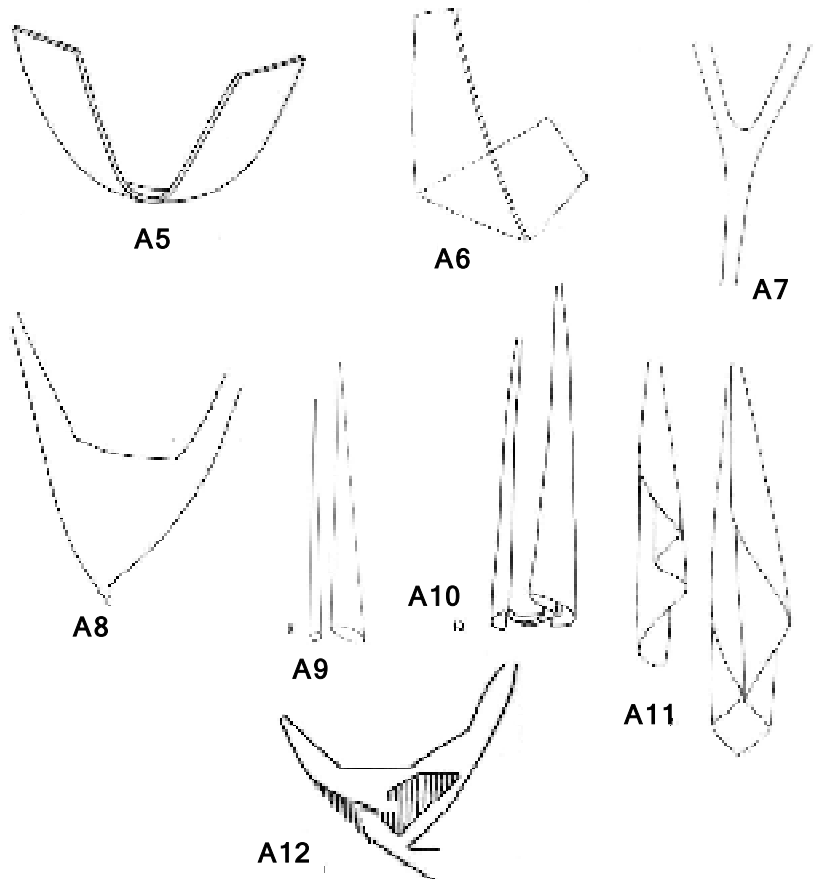
"Não basta que os panejamentos estejam de acordo com a ação representada, é preciso, em segundo lugar, que eles estejam em acordo com o movimento das figuras; em terceiro lugar, que deixem entrever a anatomia, e que, sem disfarçar as articulações e as fixações, façam com que sejam percebidos pela disposição das dobras.

[...] os drapeados devem deixar perceber o nu do corpo, e sem disfarçar as articulações e as fixações, fazer com que sejam percebidos pela disposição das dobras. Há uma maneira simples de não contrariar esta lei, e os artistas o praticam com a mais severa exatidão. Eles começam desenhando nua a figura que devem vestir".¹⁰

A disposição da veste depende, assim, em grande parte, da atitude da figura no espaço. A natureza das relações entre o corpo e o panejamento pode variar segundo o tipo de tecido utilizado, a gestualidade das personagens e o tema representado.

Roger de Piles interessa-se também pela boa distribuição das dobras, para que o panejamento pareça natural: eles disseram que sabiam muito bem *"jeter une draperie"*. Este termo *"lançar um drapeado"* parece tão justo quanto aquele em que a disposição das dobras deve parecer mais efeito de puro acaso do que um cuidadoso arranjo.¹¹ Ou ainda: "o contraste tão necessário no movimento das

Desenho: Pascale D'Oine



10. Etienne FALCONNET, Draperie, in *Op cit.*, 5, 1755, p. 108.

11. Roger DE PILES, *Op. Cit.*, p.55. Encontramos também a expressão "jeter une draperie" em Félibien e em vários outros autores do Renascimento italiano.

12. Roger DE PILES, *Op. cit.*, p. 56.

figuras não é menor do que a ordem das dobras”.¹² Em um esforço de esclarecimento, ele descreve os três critérios principais da arte do panejamento: a ordem das dobras, a natureza dos tecidos e a variedade das cores desses tecidos. No campo da escultura, este último critério evidentemente diz respeito à policromia. Se algumas dessas recomendações são mais específicas da arte francesa e a ela se referem em grande parte, principalmente quando ele preconiza a redução das dobras que devem ser grandes, a maior parte destas páginas nos ajuda a observar melhor a escultura barroca em seu conjunto. Elas confirmam, sobretudo, que o drapeado é sabiamente constituído em um sistema elaborado a partir de observações feitas na natureza. “O pintor que busca a perfeição deve sempre consultar os tecidos naturais, porque o natural forma as dobras e faz surgir as luzes segundo a natureza dos tecidos”, diz explicitamente Roger de Piles.¹³ O estudo da arte antiga é, sob esse aspecto, evocado muitas vezes para fornecer bons exemplos dessa síntese difícil entre arte e natureza ou entre *maniera e natura* como dirá Vasari.¹⁴

“Para imitar bem o verdadeiro, é necessário jogar os tecidos sobre um manequim de tamanho natural, ou sobre o modelo natural. Mas é preciso ser extremamente cuidadoso para que o drapeado não conserve nada da imobilidade que ele tem sobre o manequim.”¹⁵ A utilização dos manequins nos ateliês dos artistas não era novidade, e podemos imaginar sem esforço as vantagens dessa prática. O pintor Gérard de Lairesse afirma que é a melhor maneira de representar o caimento dos tecidos e a disposição das dobras, e dá inúmeros conselhos para sua boa utilização.¹⁶ Esses conselhos completam os de Roger de Piles, para quem o manequim deve ser de tamanho natural por causa da influência da escala na formação das dobras: “a razão é, que nos manequins pequenos, os tecidos não têm o mesmo peso que no tamanho natural, não podendo assim apresentar as dobras em sua verdadeira forma”.¹⁷ Além do peso, a constituição mesma do tecido, freqüentemente com tramas, faz com que não se possa miniaturizar a composição sem mudar a forma das dobras. O texto de introdução à escultura de Vasari explica “o modo de fazer os modelos em cera ou em barro, de drapeá-los e aumentá-los depois, na proporção desejada, no mármore”.¹⁸ Após fazer um pequeno modelo de tamanho reduzido para expressar a atitude da figura, o escultor deve fazer uma outra do tamanho desejado em mármore. Uma vez terminada, chega o momento de

13. Roger DE PILES, *Op. Cit.*, p. 58..

14. Cf. Vasari em sua introdução à pintura: Diorgio VASARI, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, 1989, p. 149-156.

15. Roger DE PILES, *Op. Cit.*, p. 58.16. *Em relação à representação, os tecidos e a disposição das dobras, estou convencido que não se pode chegar a conhecer bem toda a beleza senão através do manequim.* G. DE LAIRESSE, *O grande livro dos pintores, ou a arte da pintura, considerado em todas as suas partes, e demonstrado por princípios, com reflexões sobre obras de alguns bons mestres, e sobre os defeitos que ali se encontram*, Paris, 1787 (2ª edição), 1, p. 306 e sv.

17. Roger DE PILES, *Op., cit.*, p.38.18. Giorgio VASARI, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, 1989, p. 122-124.

18. Giorgio VASARI, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, 1989, p. 122-124

drapear com fazenda molhada recoberta de barbotina* e que se “coloca em volta da figura arrumando as dobras e amassando-a; uma vez seca, ela durará e manterá este drapeado”. Donatello, por exemplo, utilizou esse procedimento muitas vezes. Vasari diz, na biografia que redigiu sobre o pintor Leonardo da Vinci, que talvez tenha sido esse exemplo que o inspirou a escrever o parágrafo de sua introdução sobre a escultura.¹⁹ Leonardo permanecerá sempre como um teórico de referência do século XVII, pois é principalmente citado pelo pintor Francisco Pacheco sobre o estudo dos drapeados.

*“Y pasando adelante digo que, otros muchos sobre los modelos desnudos de barro o cera, com papel mojado componen las ropas y trazos, para contrahacer de allí de lápiz negro o colorado las figuras vestidas - cosa que le vi hacer a Mateo de Alecio y a otros escultores. Repruébalo Leonardo de Vinci em sus documentos diciendo “no hagas hábito como hacen muchos, cubriendo los desnudos com papel pergamino sutil que te engañarás mucho”.*²⁰

Roger de Piles sustenta, resolutamente, a tendência lírica do barroco. Em sua classificação dos pintores, Rubens ocupa o primeiro lugar.²¹ Nada de extraordinário então quando evoca as vantagens dos drapeados esvoaçantes: “A grande leveza e o grande movimento dos drapeados convêm apenas às figuras que estão numa grande agitação ou que se expõem ao vento; mas quando estão supostamente em um local fechado e sem ação violenta, o partido que o pintor pode tomar é o de fazer drapeados amplos, e de lhes dar, através do contraste e do caimento de suas dobras, uma disposição que tenha graça e majestade”.²² Gérard De Lairesse considera, no entanto, que o pintor, para alcançar a perfeição, deve tomar como modelo a única espécie de drapeado que os gregos empregaram, porém fica extasiado diante da virtuosidade de Bernini e seus drapeados esvoaçantes e agitados pelo vento ou pelo movimento da figura, como se fossem verdadeiramente personagens vivos”.²³ A participação do vento, esse ator invisível que manifesta a presença de Deus, é especificamente barroco. Quando da análise da composição, é indispensável precisar em que medida a agitação dos tecidos resulta da mudança de posição da

* **Nota do tradutor:** Barbotina: Mistura fluida de pasta cerâmica. Novo Dicionário Aurélio.

19. Esta é a opinião de André CHASTEL, *Pans et Plis*, in *Léonard de Vinci, les études de draperie*, Paris, 1990, p. 11.

20. Francisco PACHECO, *Arte de la Pintura*, Barcelona, 1982, p. 95b-96ª. A obra original apareceu em 1649. A passagem referente a Leonardo é citada também em uma tradução ligeiramente diferente por A. CHASTEL, *Léonard de Vinci, traité de la peinture*, Paris, 2003, p. 200.

21. Roger DE PILES, *Op., cit.*, p. 239-241.

22. Roger DE PILES, *Op., cit.*, p. 58. Se Roger de Piles mantém essa tendência *Moderna*, é preciso situar suas propostas em função do contexto fortemente Clássico da França. O barroco preconizado por ele é bem mais moderado do que o encontrado no sul da Europa e nas colônias.

23. G. DE LAIRESSE, *Op., cit.*, 2, p. 447.

Foto: João Urban

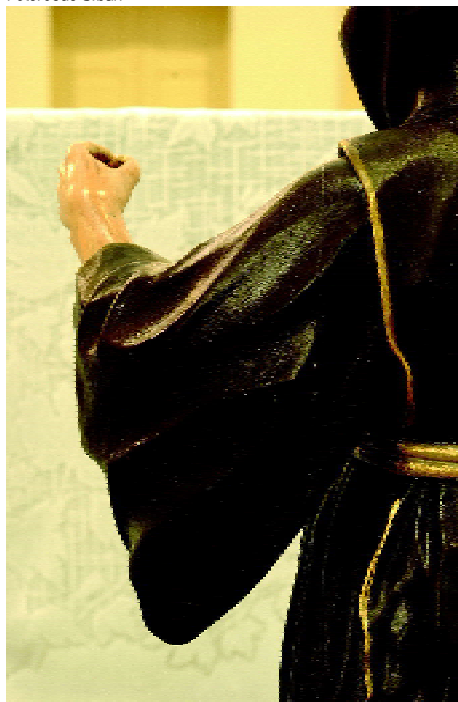


FIGURA 1 - São Francisco de Assis
Curitiba, Paraná

figura ou do efeito do vento. Até à época barroca, o movimento do drapeado era geralmente a consequência de um movimento da figura. Integrando uma parte do espaço circundante em sua composição, o escultor barroco foi levado, naturalmente, a compor com esse elemento particularmente propício à acentuação, e mesmo à colocação de novos efeitos. É precisamente contra esses efeitos que se insurgem os partidários do classicismo, como Falconet, que rejeita esses exageros do drapeado mais barroco “que afastam do natural e servem apenas para representar as desordens da imaginação”.²⁴ Caylus segue a mesma linha, permanecendo mais concreto, quando condena os tecidos que “tiveram vida própria, às vezes contra o efeito natural do peso e do movimento da figura que vestem”.²⁵

Com a disposição do corpo no espaço, o escultor procura traduzir, de modo convencional, movimentos sensíveis (da alma) ou idéias. Em princípio, eles permitem transmitir ao espectador os sentimentos e as emoções atribuídos às figuras representadas. A arte do drapeado contribui mesmo para a expressão do caráter e das paixões, escrevia Falconet para a Enciclopédia:

“Os tecidos devem estar de acordo com o movimento das figuras que os vestem, eles devem também combinar com o caráter do assunto tratado. [...] Esta arte da representação dos tecidos contribui mesmo para a expressão do caráter e das paixões. [...] O mesmo acontece com a harmonia da composição ou a ordem do assunto. Trata-se de agrupar várias figuras? Os drapeados os encadeiam, por assim dizer, e vêm preencher os vazios que parecem separar-se uns dos outros; eles contribuem para reter o olhar dos espectadores sobre o objeto principal, dando-lhe por assim dizer, mais consistência e extensão; eles lhe servem de base, de suporte para sua amplidão”²⁶.

Mas essas convenções, além de dependerem do contexto iconográfico, também variam com as regiões e os meios de produção. Sua precisa interpretação permanece delicada.²⁷ Desta forma, desde o século XVIII, os escultores conferiam às suas figuras atitudes convencionais destinadas a sugerir a idade, a qualidade social ou moral, o temperamento. A cada estado afetivo

24. Etienne FALCONET, *Sculpture*, in *Op., cit.*, 14, 1765, p. 835.

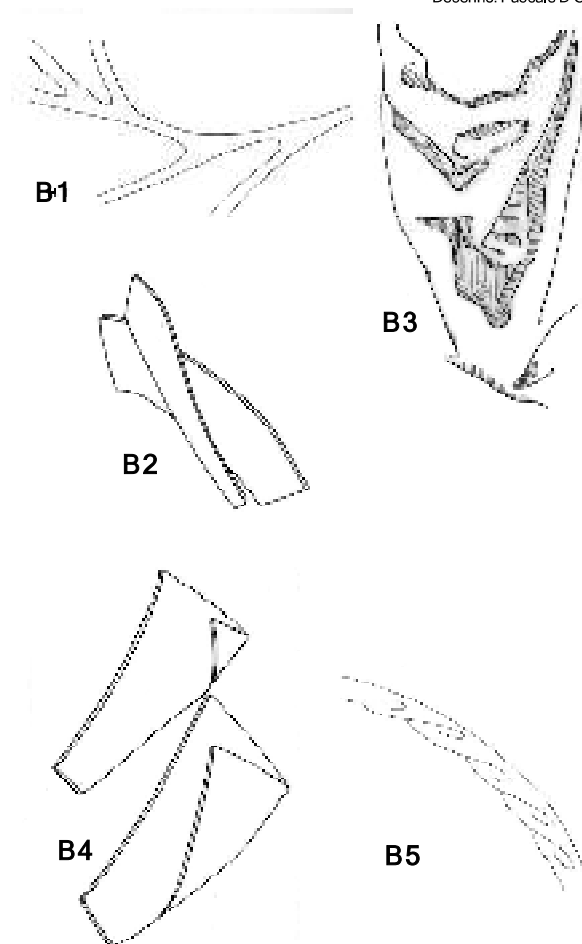
25. CAYLUS, *Discours sur la peinture et la sculpture*, 1910, p. 190-191, citado em Michèle BEAULIEU, *Les « écrits » de Falconet sur la sculpture (1716-1791)*, in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1991, p. 179, nota 52.

26. Etienne FALCONET, *Draperie*, in *Op., cit.*, 5, 1755, p. 108.

27. Marie-Thérèse BAUDRY, *La sculpture, méthode et vocabulaire (Principes d'analyse scientifique)*, Paris, 1978, p. 420-423.

correspondia uma determinada atitude, completada pela expressão do rosto que devia reproduzir sentimentos ou idéias fugitivas, mais difíceis ainda de representar e interpretar do que as atitudes do corpo. O contexto iconográfico nem sempre é suficiente para torná-los explícitos. Na prática, o código das expressões foi um pouco institucionalizado na França desde o surgimento da obra, ilustrada com dá inúmeros desenhos, de Charles Lebrun sobre expressões gerais e particulares (Charles le Brun, 1619-1694, *De l'expression générale et particulière*). Esse tratado, inspirado nas teorias de Descartes sobre as paixões, na pouca importância à observação da natureza. Esse lado artificial (cabelos eriçados, sobancelhas orientadas em sentidos diferentes) foi duramente criticado no século XVIII. Se a expressão do corpo pode assim ser codificada, o realidade, mesmo não aconteceu com as vestes, que, no entanto, constituem complemento indispensável, uma vez que sublinham e reforçam a expressão da figura. Foi principalmente por causa da impossibilidade de estabelecer uma normalização sob forma de tipos que o drapeado constituiu um campo de expressão muito pessoal para os artistas.

O papel do historiador da arte não é o de fazer julgamentos de valores ou de classificar os artistas, como o fez Roger de Piles, mas ele deve reconhecer a qualidade das obras para tentar detectar as que puderam servir de modelo e as que são imitações. Isso não é tarefa fácil, porque os critérios de apreciação são, evidentemente, diferentes dos da época na qual elas foram realizadas. Nisso os tratados são particularmente úteis, pois chamam nossa atenção sobre certos aspectos do gosto e nos dão, assim, critérios para a análise. Existe também uma chave fundamental e intemporal para apreciar a qualidade de uma obra, que é a coerência formal. Esta se traduz, quase sempre, por uma lógica de execução, por exemplo, no ritmo da construção ou, ainda, na relação entre o plano e o relevo do drapeado ou mesmo dos cabelos. Vasari definia muito bem essa coerência a



28. Cf. Vasari em sua introdução à pintura: Giorgio VASARI, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, 1989, p.155.

29. Etienne FALCONET, *Sculpture*, in *Op., Cit.*, 14, 1765, p. 836.

30. F. PACHECO, *Op., cit.*, p. 206.

31. Etienne FALCONET, *Sculpture*, in *Op., cit.*, 14, 1765, p. 833. *...le beau même idéal, en sculpture comme en peinture, doit être un résumé du beau réel de la nature. Il existe un beau essentiel, mais épars dans les différentes parties de l'univers.*

32. O clássico Falconet, em seu artigo sobre a escultura para a Enciclopédia, denuncia essa atitude: *A escultura é principalmente inimiga dessas atitudes forçadas que a natureza desaconselha, e que alguns artistas empregaram desnecessariamente, e somente para mostrar que sabem se passar do propósito. O mesmo acontece com os drapeados cuja riqueza toda está nos ornamentos supérfluos de um estranho arranjo de dobras. Enfim, é inimiga dos contrastes muito rebuscados na composição, bem como na distribuição afetada das sombras e das luzes. Em vão pretendem que é a máquina; no fundo é desordem, e um caos certo do embaraço do espectador, e da pouca ação da obra sobre sua alma; mais os esforços feitos para nos comover aparecem, menos nos comovemos; de onde devemos concluir que, menos o artista emprega meios para produzir um efeito, mais ele tem mérito em produzi-lo, e mais o espectador se entrega voluntariamente à impressão que se busca causar sobre ele. É pela simplicidade de meio que as obras primas da Grécia foram criadas, como para servir eterna-mente de modelos aos artistas.*

propósito da pintura. Para ele, o pintor “deve sempre velar para que cada elemento esteja de acordo com a obra em seu conjunto: à vista de um quadro, deve-se perceber a coerência, a unidade.”²⁸ Observa-se, freqüentemente, que a perda da coerência acompanha a irradiação das obras primas. Como diz Falconet: “O aluno de um escultor excelente poderia ter o estilo do seu mestre, sem ter sua cabeça”.²⁹ Mais ainda, que no caso da anatomia e da composição, a transmissão de um estilo de drapeado é, talvez, o que é mais pessoal ao artista, porque se trata de adaptar um sistema dinâmico à composição do corpo no espaço. Quando a lógica do sistema é mal interpretada, resulta uma repetição de fórmulas secas e inadequadas à disposição do corpo no espaço. É o caso das imitações para as quais a relação entre a obra modelo e a obra derivada é relativamente fácil de estabelecer. Um artista de valor adaptará, muito facilmente a lógica construtiva do panejamento à sua própria sensibilidade, o que manterá a coerência em uma formulação diferenciada e tornará mais difícil a identificação de um determinado modelo. Se um drapeado complexo e sutil torna-se mais esquemático e mesmo incoerente em uma cópia servil, é porque não existe modelo natural totalmente o tem a esse tipo de exercício, pegará rapidamente a coerência do sistema e será, portanto, capaz de reformulá-lo segundo suas necessidades.

Pacheco fazia o desenho de observação das partes que necessitava para suas figuras.³⁰ Como vimos, a coerência do drapeado é fruto de observações efetuadas pelo artista a partir de drapeados reais que foram rearranjados pelo gênio criador, mantendo a lógica natural, e é neste momento que o artista alcança a invenção. O belo ideal se elabora a partir do belo real espalhado na natureza, dizia Falconet.³¹ Qualquer que seja a tendência barroca à qual pertença, o artista elabora sua obra a partir da natureza, mas, para o artista clássico, o artifício e a virtuosidade devem se apagar em proveito da simplicidade dos meios, enquanto os artistas líricos, como Bernini, não hesitam em expor dispositivos complexos e em mostrar seu talento.³²

Como o ornamento, o drapeado é também regido por uma gramática, com seu léxico (as dobras) e sua sintaxe (a disposição), e encontra sua origem na natureza. Para

compreender melhor a morfologia das dobras e a lógica construtiva do drapeado utilizado pelo artista pesquisador tem todo o interesse em se referir à observação e mesmo à reconstituição dos drapeados reais,

Para efetuar uma descrição analítica exata dos drapeados, é necessário naturalmente dispor de uma metodologia e de um léxico adequados. Lembramos os antecedentes desta atitude e fornecemos as bases concretas desta gramática em Lisboa em

Antes de propor os elementos da gramática do drapeado, é importante tentar algumas definições. Nos drapeados, principalmente nos drapeados de esculturas humanas, a dobra resulta de uma saliência do tecido em relação a seu plano. Chamaremos de linha de cume a zona onde se encontram as duas vertentes da dobra. Quando a saliência se produz em ângulo reto em relação ao plano da dobra, a linha do cume é a parte mais afastada desse plano. Inversamente, quando o ângulo é fraco e uma das vertentes está quase totalmente escondida, a dobra forma uma prega.

O drapeado é composto pelo conjunto de dobras formadas por uma ou por várias partes do tecido. As dobras do drapeado são muitas vezes ligadas umas às outras em seqüências (parecidas com as frases em um texto), seguindo um ritmo (como na música); raramente elas são isoladas.³⁴

Alguns grupos de dobras integrados na composição dos drapeados e repetidos em várias obras podem ser considerados como fórmulas; são formas ornamentais compostas. Os artistas muitas vezes se aproveitaram da rítmica ornamental das dobras: as dobras podem ser repetidas simplesmente, ou com variações de amplitude (maior-menor, crescendo-decrescendo).³⁵ A natureza e o tratamento do tecido desempenham naturalmente um papel importante na execução do drapeado. Este poderá ser caracterizado principalmente como macio, seco (metálico, quebradiço), plano, pictural,...

Elementos para uma gramática do drapeado e ilustrações³⁶

A - Léxico

1- Dobras analisadas segundo sua secção

33. É ao professor Ignace Vandevivere que devemos nossa iniciação neste caminho. Ele é o precursor. Em 1984, publicou um pequeno guia da análise de drapeados das esculturas medievais do Museu de Louvain-la-Neuve sob o título *Sculptures gothiques, un style, un drapé (musée de Louvain-la-Neuve, 1984)*. Porém, é essencialmente graças aos seus ensinamentos, primeiro como estudante, depois como assistente, que nos iniciamos na prática deste tipo de análise. O artigo *Draperie*, no inevitável manual de análise da escultura de M. Th. Baudry (1978), dá um testemunho das dificuldades que surgem quando se tenta sistematizar a análise concreta dos drapeados. Finalmente, há o admirável guia de visita do público jovem realizado por Manon Potvin para o Museu do Louvre em 1991, *Plis et drapés dans la statuaire grecque*, que aborda com uma abertura criadora as dobras e os drapeados na arte da Antiguidade até nossos dias.

34. Pacheco chamava-os pedaços, Cf. F. PACHECO, *Op., cit.*, p. 206.

35. Uma discreta repetição de dobras em forma circular é de um grande auxílio para o efeito dos *raccourcis*, aconselha Roger de Piles, Roger DE PILES, *Op., cit.*, p. 57.

36. Apenas uma parte dos exemplos utilizados serão apresentados aqui.

Foto: Michel Lefftz



FIGURA 2 - Cristo com a cruz às costas
Alejandrinho, Congonhas, MG

Observa-se a dobra segundo um corte transversal do cume da dobra para o plano. De maneira esquemática, a dobra é formada por uma projeção regular em profundidade a partir deste perfil, como na realização das molduras. Se o volume assim obtido for irregular, tentaremos caracterizá-lo (por ex. fuselado, pinçado, quebrado,...)

Dobra saliente/cotelé (Desenho A1 e Figura 2)

Dobra *bourrelet* (Desenho A3 e Figura 1)

Dobra nervurada (Desenho A3 e Figura 1)

Dobra em *méplat* (dobra saliente cujo cume é achatado, Desenho A4)

Dobra franzida

Dobra em sulco (cavada em V)

Dobra em canelura (cavada em U)

2- Dobra analisada segundo sua forma

Observação da dobra segundo seus elementos formais exteriores mais importantes. A forma geral da linha do cume como as massas geometrizadas podem servir de base para a caracterização.

Dobra labiada (Desenho A5)

Dobra em cotovelo (Desenho A6)

Dobra em colher

Dobra em malha

Dobra em gancho (Figura 2)

Dobra em pinça de bico ou em Y (Desenho A7)

Dobra em bico ou em V (Desenho A8)

Dobra em colchete

Dobra em cone (Desenho A9)

Dobra em corneto (Desenho A10)

Dobra em polígono (Desenho A11)

Dobra em meandro (Desenho A12)

Dobra em chicotada

Dobra em zigzag

B- Sintaxe

Consideraremos a disposição das dobras observando os elementos da composição dos drapeados como as redes e as fórmulas dos drapeados. Procuramos situar estas partes em relação ao eixo principal da composição da figura (ex. lateral, transversal,...).

Rede vermiculada
Rede dendrítica ou reticulada (Desenho B1)
Drapeado em diagonal
Drapeado em entrecruzamento ou em cordão (Desenho B2)
Drapeado em obliquo (pedaço de tecido suspenso em um ponto de apoio)
Drapeado em avental (pedaço de tecido suspenso em dois pontos de apoio)
Drapeado em toalha
Drapeado em corola
Drapeado em torsão
Drapeado em *rabat* = pedaço de tecido (Desenho B3 e Figura 2)
Caimento em meandros (Figura 2)
Caimento em bicos
Caimento em polígonos (Desenho B4)
Drapeado em correntinha (Desenho B5)

Os elementos propostos aqui, em conclusão, são apenas fragmentos, uma vez que o processo de constituição de um instrumento indispensável aos historiadores de arte, que é a gramática do drapeado, está ainda em formação. No entanto, alguns pontos podem ser adiantados. Primeiro, a pertinência da conduta se justifica sempre, pois a aplicação do método no campo do Novo Mundo frutificou. Falta aumentá-la ainda mais. De um modo geral, esses novos exemplos confirmaram que a qualidade do drapeado é um índice pertinente para julgar as qualidades formais da produção artística. Por outro lado, a análise dos drapeados nas esculturas do Aleijadinho confirmou o interesse em aprofundar o estudo desse artista, que retoma, quase sem mudança, um sistema de dobras gótico. Enfim, a dificuldade de escolha do vocabulário empregado para descrever as dobras na língua francesa acentuou-se ainda mais, pois, no momento de fazer a transposição para uma outra língua, novas dificuldades, que vão muito além da tradução, surgiram.