

# A análise da beleza: Prefácio (1753)<sup>1</sup>

William Hogarth

Tradução: Daniela Kern



Análise da Beleza, Prancha 1.

Se um prefácio jamais foi necessário, pode-se muito provavelmente pensar que o fosse para a obra a seguir; o título da qual (na proposta publicada há algum tempo) muito divertiu, e despertou a expectativa dos curiosos, ainda que não sem uma mistura de dúvida de que sua pretensão pudesse algum dia ser satisfatoriamente respondida. Pois ainda que a beleza seja vista e confessada

<sup>1</sup> Traduzido a partir de HOGARTH, William. *The analysis of beauty, written with a view of fixing the fluctuating IDEAS of TASTE*. London: W. Strahan, 1772. p. v-xxi.

por todos, ainda assim, das muitas tentativas fracassadas de dar conta da causa de isso ser assim, investigações sobre esse tópico quase sempre foram deixadas de lado; e o tema geralmente é pensado como sendo uma matéria de natureza elevada e delicada demais para admitir qualquer tipo de discussão inteligível. Portanto, algo introdutório deve ser dito na apresentação de uma obra com uma faceta tão inteiramente nova; especialmente na medida em que ela irá naturalmente contrariar, e mesmo superar, várias opiniões há muito recebidas e estabelecidas; e uma vez que ainda podem surgir controvérsias devido ao modo como esse tema tem sido até aqui considerado e tratado, será também apropriado colocar diante do leitor o que possa ser coletado a respeito disso nas obras dos escritores e pintores antigos e modernos.

Não é de surpreender que esse tema tenha por tanto tempo sido considerado inexplicável, uma vez que a natureza de muitas de suas partes não pode possivelmente estar ao alcance de meros homens de letras; de outro modo aqueles engenhosos cavalheiros que ultimamente publicaram tratados sobre isso (e que escreveram de modo muito mais erudito do que pode ser esperado de alguém que nunca usou a pena antes) não irão tão cedo se confundir em seus relatos sobre o tema e ser obrigados a tão repentinamente se voltar para o amplo, e muitas vezes batidos caminho da beleza moral; a fim de desembaraçar-se das dificuldades eles parecem nisso tê-las encontrado; e, contudo, forçado pelas mesmas razões a divertir seus leitores com surpreendentes (mas muitas vezes inoportunos) encômios sobre pintores falecidos e suas performances; em que eles estão continuamente discursando sobre efeitos ao invés de sobre causas de desenvolvimento; e após muita graciosidade, em linguagem muito agradável, razoavelmente chegam logo ali de onde primeiro haviam partido; honestamente confessando que, no que diz respeito à GRAÇA, o principal ponto em questão, eles nem mesmo pretendem conhecer nada do assunto. E de fato por que deveriam? Quando isso na verdade requer um conhecimento prático de toda a arte da pintura (sendo apenas a escultura insuficiente) e isso também em certo grau de eminência, a fim de possibilitar a qualquer um perseguir a cadeia dessa investigação através

de todas as suas partes; o que eu espero que se torne evidente na obra seguinte.

Naturalmente será então perguntado por que os melhores pintores nesses últimos dois séculos, os quais parecem por suas obras haver sobressaído em graça e beleza, teriam ficado tão silenciosos em um assunto de tal evidente importância para as artes imitativas e para sua própria honra? Ao que respondo que é provável que tenham chegado a essa excelência em suas obras meramente por imitar com grande exatidão as belezas da natureza, e por com frequência copiar e reter ideias fortes de graciosas estátuas antigas; o que pode suficientemente servir a seus propósitos como pintores, sem que se incomodem com uma posterior investigação das causas particulares dos efeitos que estão diante deles. Não é de fato um pouco estranho que o grande Leonardo da Vinci (entre os muitos preceitos filosóficos que ele, aleatoriamente, apresentou em seu tratado sobre pintura) não tivesse dado a menor pista sobre qualquer coisa que tendesse a um sistema desse tipo? Especialmente, como ele era contemporâneo de Michelangelo, sobre o qual se diz ter descoberto um certo princípio apenas no tronco de uma antiga estatura (bem conhecido, a partir dessa circunstância, pelo nome de Torso ou Costas de Michelangelo),<sup>2</sup> cujo princípio dá a suas obras uma grandeza de *gusto* igual aos melhores antigos. Relativa a essa tradição, Lomazzo, que escreveu sobre pintura na mesma época, tem essa notável passagem:

E por que nesse lugar caiu um certo preceito de *Michelangelo* muito a nosso propósito, não irei ocultá-lo, deixando a posterior interpretação e compreensão disso para o leitor judicioso. É reportado então que *Michelangelo* certa vez deu essa observação ao pintor *Marcus de Siena*, seu discípulo; *de que ele deveria sempre fazer uma figura Piramidal, Serpentina, e multiplicar por um dois e três*. Preceito no qual (em minha opinião) todo o mistério da arte consiste. Pois a maior graça e vida que uma imagem pode ter é expressar Movimento: o que os Pintores chamam de espírito de uma Imagem: Logo não há forma tão adequada para expressar esse movimento, do que a da chama do fogo, que segundo Aristóteles e os outros Filósofos é um elemento mais ativo do que todos os outros: porque a forma dessa chama é mais apta para o movimento: pois ela tem um *Conus* ou formato pontudo, por meio do qual parece dividir o ar, que assim pode subir à

---

<sup>2</sup> Fig. 64, prancha 1.

sua própria esfera. De modo que uma Imagem que tenha esse formato será a mais bonita.<sup>3</sup>

Muitos escritores desde Lomazzo também recomendaram, com as mesmas palavras, a observação dessa regra; sem compreender o sentido disso: pois a menos que isso fosse conhecido sistematicamente, todo o negócio da graça não poderia ser entendido.

Du Fresnoy, em sua arte da pintura, diz “grandes contornos fluídos, deslizantes, que aparecem em ondas, conferem não apenas uma graça à parte, mas a todo o corpo; como vemos em Antínoo, e em muitas outras das figuras antigas: uma elegante figura e suas partes sempre deve ter uma forma serpentina e flamejante: naturalmente aquele tipo de linhas tinha em si um não sei que [*je ne sais quoi*] de vida e aparente movimento, que muito se assemelha à atividade da chama e da serpente’. Agora, se ele entendeu o que disse, não poderia, falando sobre a graça, ter se expressado da maneira contraditória a seguir: “Mas para dizer a verdade, este é um empreendimento difícil, e um raro presente, que o artista antes recebe da mão dos céus do que de sua própria indústria e estudos”.<sup>4</sup> Mas Du Piles, em suas vidas dos pintores, é ainda mais contraditório quando diz “que um pintor apenas pode ter isso (querendo dizer graça) a partir da natureza, e deve não saber que o tem, nem em que grau, nem como comunica isso a suas obras; e que graça e beleza são duas coisas diferentes; a beleza agrada por regras, e a graça sem elas”.

Todos os escritores ingleses sobre esse tema ecoaram essas passagens; portanto *Je ne sais quoi* se tornou uma frase da moda para graça.

Por isso é evidente que esse preceito entregue por Michelangelo tanto tempo atrás, como se fosse um oráculo, permaneceu misterioso até nosso tempo, ainda que possa parecer o contrário. A maravilha que deveria causar irá, em certa medida, diminuir quando passarmos a considerar que ele deve desde o começo ter aparecido como cheio de contradições, tal qual a mais obscura

---

<sup>3</sup> Veja a tradução de Haydocks publicada em Oxford, 1598. N. A.

<sup>4</sup> Veja a tradução de Dryden para seu poema em latim sobre pintura, verso 28, e as observações sobre essas mesmas linhas, página 155, que diz “É difícil dizer o que é a graça da pintura, ela é concebida e compreendida com muito maior facilidade do que é expressa por palavras; ela vem das iluminações de uma mente excelente (mas que não pode ser adquirida), pela qual damos um certo torneio às coisas, que as torna agradáveis”. N. A.

bagatela jamais distribuída em Delfos, porque *linhas sinuosas são tantas vezes causa da deformidade como da graça*. [...].

Há também fortes preconceitos a favor de linhas retas, como constituindo a verdadeira beleza na forma humana, onde elas nunca deveriam aparecer. Um *connoisseur* mediano pensa que nenhum perfil é belo a não ser que tenha um nariz muito reto, e se essa linha continuar reta na testa, ele pensa que é ainda mais sublime. Eu tenho visto miseráveis arranhões à pena, vendidos a preço considerável apenas por conterem um perfil ou dois, como aqueles entre a fig. 22 e a fig. 105, prancha 1, que foram feitos, e qualquer pessoa pode fazer o mesmo, de olhos fechados. A noção comum de que a pessoa deve ser reta como uma estreita flecha, e perfeitamente ereta, é desse tipo. Se um professor de dança visse seu aluno na atitude relaxada e graciosa do Antínoo (fig. 6, prancha 1), ele iria enchê-lo de vergonha, e lhe dizer que parecia tão torto quanto um chifre de carneiro, e ordenar que erguesse a sua cabeça como ele mesmo fazia. Ver fig. 7, prancha 1.

Os pintores, de modo semelhante, por meio de suas obras, parecem estar não menos divididos sobre o assunto do que os autores. Os franceses, exceto os que imitaram os antigos, ou a escola italiana, parecem ter propositalmente evitado a linha serpentina em todas as suas pinturas, especialmente Antoine Coypel, pintor histórico, e Rigaud, principal retratista de Luís XIV.

Rubens, cuja maneira de desenhar era bastante original, fez uso de uma larga linha fluída como um princípio, que percorre todas as suas obras, e dá a elas um nobre espírito; mas ele parece não ter sido apresentado ao que chamamos de linha precisa; sobre a qual, a partir de agora, deveremos ser bem particulares, e que dão a delicadeza que vemos nos melhores mestres italianos; mas, ao invés disso, carrega seus contornos em geral com preenchimentos em exagerado negrito, parecidos com um s.

Rafael, que tinha uma maneira reta e dura, repentinamente mudou seu gosto por linhas ao ver as obras de Michelangelo, e as estátuas antigas; e tão apaixonado ficou ele pela linha serpentina que a levou a um ridículo excesso,

particularmente em seus drapeados: ainda que seu grande conhecimento da natureza o tenha obrigado a não mais persistir nesse erro.

Pietro da Cortona formou uma elegante maneira em seus drapeados dessa linha.

Vemos esse princípio em nenhum lugar melhor compreendido do que em algumas pinturas de Corregio, particularmente sua Juno e Ixion: ainda assim as proporções de suas figuras são às vezes tais que poderiam ser corrigidas por um pintor de letreiros comum.

Enquanto Albrecht Dürer, que desenhava matematicamente, nunca teria se desviado tanto da graça, como fez às vezes ao copiar a partir do natural, se ele não estivesse limitado por suas próprias regras impraticáveis de proporção.

Mas o que mais pode ter intrigado esse assunto pode ser que Van Dyck, um dos melhores pintores de retrato em muitos aspectos jamais conhecido, claramente parece não ter tido um único pensamento desse tipo. Pois parece não haver a menor graça em suas pinturas, a não ser aquela que a vida por acaso colocou diante dele. [...].

Nem foram os pintores do tempo presente menos incertos e contraditórios uns em relação aos outros, do que os mestres já mencionados, por mais que tentem fazer com que pareça o contrário: isso eu tenho certeza, e portanto, no ano de 1745, publiquei um frontispício a minhas obras gravadas no qual desenhei uma linha serpentina deitada em uma paleta de pintor, com essas palavras sob ela, A LINHA DA BELEZA. [...].