

COLEÇÃO **a**

Teorias da Arte Moderna — H. B. Chipp
Intuição e intelecto na arte — R. Arnheim

Próximos lançamentos

Escultura — R. Wittkower
História da história da arte — G. Bazin
Pedagogia da Bauhaus — R. Wick

INTUIÇÃO E INTELECTO NA ARTE

RUDOLF ARNHEIM

Martins Fontes

Título original: NEW ESSAYS ON THE PSYCHOLOGY OF ART
Copyright © 1986 by The Regents of the University of California
Copyright © Livraria Martins Fontes Editora Ltda., para esta tradução

1ª edição brasileira: janeiro de 1989

Tradução: Jefferson Luiz Camargo

Revisão da tradução: Daniel Camarinha da Silva

Preparação do original: Ingrid Basílio

Revisão tipográfica: Coordenação de Maurício Balthazar Leal

Produção gráfica: Geraldo Alves

Composição: Artel — Artes Gráficas

Paste-up: Moacir K. Matsusaki

Capa — Projeto: Alexandre Martins Fontes

Arte-final: Moacir K. Matsusaki

Ilustração: Giovanni di Paolo, *Adoração dos Magos* (detalhe),
c. 1450

Para John e Marie Gay,
artistas e leais companheiros

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

A772i Arnheim, Rudolf, 1904-
Intuição e intelecto na arte / Rudolf Arnheim ;
[tradução Jefferson Luiz Camargo ; revisão da tradução
Daniel Camarinha da Silva]. — São Paulo : Martins Fon
tes, 1989.

Bibliografia.

1. Arte - Psicologia 2. Percepção visual I. Título.

88-2442

CDD-701.15

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte : Psicologia 701.15
2. Percepção visual : Artes 701.15
3. Psicologia da arte 701.15

Todos os direitos para a língua portuguesa no Brasil reservados à

LIVRARIA MARTINS FONTES EDITORA LTDA.

Rua Conselheiro Ramalho, 330/340 — Tel.: 239-3677

01325 — São Paulo — SP — Brasil

ÍNDICE

PREFÁCIO IX

PARTE I

Sobre uma adoração 3

PARTE II

A duplicidade da mente: a intuição e o intelecto 13

Max Wertheimer e a psicologia da Gestalt 31

O outro Gustav Theodor Fechner 39

Wilhelm Worringer: abstração e empatia 51

PARTE III

Unidade e diversidade das artes 67

Uma apreciação crítica do tempo e do espaço 81

Linguagem, imagem e poesia concreta 95

Sobre a natureza da fotografia 107

Esplendor e miséria do fotógrafo 121

As novas e velhas ferramentas da arte 129

PARTE IV

Em defesa do pensamento visual 141

Notas sobre a imagística do *Purgatorio* de Dante 161

A perspectiva invertida e o axioma do realismo 167

O *peepshow* de Brunelleschi 195

A percepção de mapas 205

PARTE V

A racionalização da cor 217

A dinâmica perceptiva na expressão musical 227

PARTE VI

- O desafio perceptivo na educação artística 243
Victor Lowenfeld e a tatilidade 253
A arte como terapia 265

PARTE VII

- O estilo como um problema gestaltista 273
Sobre a duplicação 287
Sobre o estilo da fase final 299

PARTE VIII

- Percepções objetivas, valores objetivos 311

PREFÁCIO

Após aparecerem de início esparsos e por vezes despercebidos em vários periódicos, os ensaios deste livro voltaram para uma reunião em família. Isto dá a eles uma nova vida, mas contribui também para substanciais alterações.

Nas revistas especializadas, os artigos tiram partido de uma permanência que lhes é peculiar, embora restrita à duração da publicação. Um assunto se desenvolve como uma árvore, onde a natureza e a função de cada novo ramo são determinadas pela sua posição no conjunto. Cada contribuição se justifica por tratar uma questão que, naquele dado momento, foi colocada na ordem do dia pela profissão. Os que, mais tarde, desenvolvem os mesmos temas costumam citar zelosamente os seus antecessores por nome e data, na pressuposição de que a passagem do tempo se equipara ao progresso e de que os pioneiros de hoje repousam sobre os ombros dos anões de ontem. Todos aproveitam a segurança do mastro totêmico.

As vantagens da pesquisa organizada são óbvias, mas o sistema também impõe restrições que não são do gosto de todos. Também não foram do meu, parte por temperamento, e parte porque, ao longo de toda a vida, mais de uma vez desperdicei os meus esforços. Ninguém pode esperar compreender um campo de estudo sem estar informado, de modo geral, das questões e respostas correntes; no entanto, sempre extraí minhas referências de onde me aconteceu encontrá-las, desde os sábios da Antigüidade tão prontamente como da última safra de publicações, e formulei minhas perguntas a partir dos enigmas que encontrei em meu próprio caminho. Por conseguinte, meus ensaios tendem a parecer independentes quando na companhia daqueles junto dos quais surgem pela primeira vez, e só revelam sua *raison d'être* quando tocam no íntimo e mutuamente se completam.

Isto é especialmente verdadeiro porque estes ensaios ocupam sua posição num território que foi dividido em parcelas entre as profissões. Numa época em que, em cada campo, aumenta assustadoramente a quantidade de fatos e teorias ainda por conhecer, é natural que os psicó-

logos, historiadores da arte, os educadores, os terapeutas, e mesmo os filósofos independentes, sejam levados a cultivar seus próprios jardins. Não que aquilo que venho cultivando no meu seja menos especial; acontece que tentei desenvolver um estudo especial a partir de algo que se assemelha a um conjunto de híbridos.

Há duas décadas meus fiéis e pacientes editores publicaram uma primeira coletânea de meus ensaios, *Toward a Psychology of Art*. O que era então uma nova especialidade está agora mais solidamente assentado. Mas, em vez de tentar avaliar de modo sistemático o campo da psicologia da arte, prossegui em minhas incursões por regiões específicas e problemáticas que têm instigado minha curiosidade. Com o mero objetivo de esclarecer, em cada caso, o que o assunto requeria, descobri-me aprofundando certos princípios básicos e explorando a amplitude de sua aplicação. No entanto, uma das características da presente coletânea de ensaios é que estes princípios, em vez de dominarem o livro em forma de tópicos específicos, estão implícitos por toda parte. Sua onipresença me surpreendeu, quando reuni o material e o examinei como um todo. Espero que não se vejam estas retomadas de um tema condutor que se espalha por todo o livro como repetições passíveis de aborrecer o leitor, mas como elos através dos quais as diferentes observações possam vir a firmar-se, caso se permita que ocupem um lugar no sistema de pensamento de que fazem parte.

Com que se parece tal sistema? Talvez seja conveniente esboçá-lo, aqui, se o leitor tolerar as formulações abstratas, inevitáveis em condensações teóricas. Minha preocupação básica continua sendo epistemológica, ou seja, estudo a abordagem cognitiva da mente em seu enfoque da realidade. Desde o início me convenci ser a percepção sensorial, sobretudo a visual, o instrumento dominante destas abordagens. A percepção vem a ser não um registro mecânico dos estímulos impostos pelo mundo físico aos órgãos receptores do homem e dos animais, mas a apreensão eminentemente ativa e criativa das estruturas. Esta apreensão é efetuada pelo tipo de processo de campo que a psicologia da Gestalt tem analisado. Ela se presta a fornecer ao organismo não apenas um inventário dos objetos, mas, fundamentalmente, uma expressão dinâmica de formas, cores e sons musicais. O caráter abrangente da expressão torna as artes possíveis.

Cognição através de processos de campo perceptivos — é como definir a intuição, que opera com o auxílio secundário, porém indispensável, do intelecto. Este complementa a sinopse intuitiva com redes de cadeias lineares de conceitos. Consequentemente, seu principal instrumento é a linguagem verbal, cadeias de signos que representam abstrações. Pode-se reconhecer plenamente a importância da linguagem e, no entanto,

recusar-se a partilhar a insensatez atualmente em voga, que sobrecarrega as palavras com absurdas responsabilidades. Em conjunto, a intuição e o intelecto geram o pensamento, inseparável da percepção, tanto nas ciências como nas artes.

Os princípios organizacionais que regem a percepção no sistema nervoso e seus reflexos na consciência são um dos três componentes da cognição humana. O segundo é a estrutura objetiva da realidade física, como é transmitida à mente através dos sentidos. A arte, a ciência e o senso comum da vida prática rivalizam por fazer justiça a esta estrutura objetiva. Ao dar ênfase às condições objetivas da realidade, tento neutralizar os efeitos destrutivos do relativismo filosófico. Em especial, tenho explorado as propriedades das experiências de espaço e tempo, na sua relevância para as artes.

O terceiro componente da atividade cognitiva é especialmente pertinente às artes. Ele tem relação com as propriedades dos meios através dos quais a experiência cognitiva adquire forma. Em minhas análises dos meios, assinalo os muitos mal-entendidos que surgem, sobretudo na interpretação das formas não-realistas de arte, quando se atribuem, por exemplo, características de pinturas originárias do caráter da representação bidimensional a fenômenos observados no espaço natural. As representações visuais não são manipulações da natureza, mas equivalentes criados pelas possibilidades que o meio de expressão proporciona.

Estas e outras idéias condutoras continuam a ser desenvolvidas à medida que vão e voltam nos ensaios deste livro. Ao revisar o texto dos ensaios escolhidos, mantive-os independentes entre si, como em sua concepção original. No entanto, simplesmente por ter lidado com eles em conjunto, comecei a considerar de modo diferente alguns de seus aspectos. Isso levou a muitas alterações, umas menores, outras substanciais. Nunca considerei imutáveis meus escritos, mas sempre pensei neles como algo mais próximo de registros de um esforço incessante em busca de mais clareza. Em lugar de se prestarem às contingências de um livro impresso, talvez fosse melhor que estes registros se restringissem a uma daquelas telas modernas que permitem que um autor modifique favoravelmente seus pensamentos e palavras enquanto está por perto.

R. ARNHEIM

Ann Arbor, Michigan, 1984

PARTE I

SOBRE UMA ADORAÇÃO*

Ninguém que tenha sido verdadeiramente tocado por uma obra de arte se refere a ela em prosa analítica sem apreensão. Pode-se achar que só a arte tem o direito de reagir à arte. Se, entretanto, considerarmos um exemplo concreto — a *Quinta Elegia de Duino* de Rilke, inspirada nos *Saltimbancos* de Picasso, de 1905 — compreenderemos que um poeta ou talvez um músico podem de fato evocar alguns aspectos da experiência transmitida por um quadro ou escultura, mas apenas em função da sua própria poesia ou música, e não pela referência direta ao meio de expressão da própria obra original. Um poeta pode homenagear um quadro, mas só indiretamente pode ajudá-lo a falar sua própria linguagem.

Os historiadores e os críticos podem dizer muitas coisas úteis sobre um quadro sem qualquer referência a ele como obra de arte. Podem analisar seu simbolismo, atribuir seus temas a origens filosóficas ou teológicas, e sua forma a modelos do passado; podem também usá-lo como um documento social, ou como uma manifestação de uma atitude mental. Tudo isso, contudo, pode se limitar ao quadro como um transmissor de informações factuais e não precisa se relacionar com seu poder de transmitir o testemunho do artista através da expressão formal e do conteúdo. Por isso, muitos historiadores ou críticos sensíveis concordariam com Hans Sedlmayr quando afirma que tais abordagens deixam de considerar fatores que só se podem explicar como qualidades artísticas (3, p. 37)**. Isso equivale a dizer que, a menos que tenha apreendido intuitivamente a mensagem estética de um quadro, o analista não pode esperar lidar intelectualmente com ele como uma obra de arte.

Todos conhecemos aquelas horas de tristeza ocasional num museu ou galeria, quando os objetos expostos estão nas paredes ao redor, absur-

* Publicado pela primeira vez em *Art Education*, vol. 23, n° 8, novembro de 1970.

** As referências entre parênteses serão encontradas no final de cada ensaio, dispostas em ordem alfabética.

damente silenciosos como os trajes postos de lado após a representação da noite anterior. O espectador não está inclinado a reagir às qualidades “dinâmicas” de forma e cor, e, por isso, o objeto físico está devidamente presente e observável, mas a obra de arte não. Ou, usando outro exemplo, conhecemos a frustração de tentar comunicar a perfeição e riqueza de um quadro, tão evidentes para os nossos olhos, a um companheiro que não as vê.

O professor de arte à moda antiga, que se limita a indicar o assunto, e seu moderno sucessor, que pergunta às crianças quantas formas arredondadas ou pontos vermelhos podem encontrar no quadro, não fazem mais que encorajar a criança a olhar. Fazer a obra se tornar viva é outra coisa. Para fazer isso, é preciso dar-se conta, de forma sistemática mas intuitiva, dos fatores de forma e cor que transmitem as forças visuais de direção, relação e expressão, pois estas forças visuais proporcionam o principal acesso ao significado simbólico da arte.

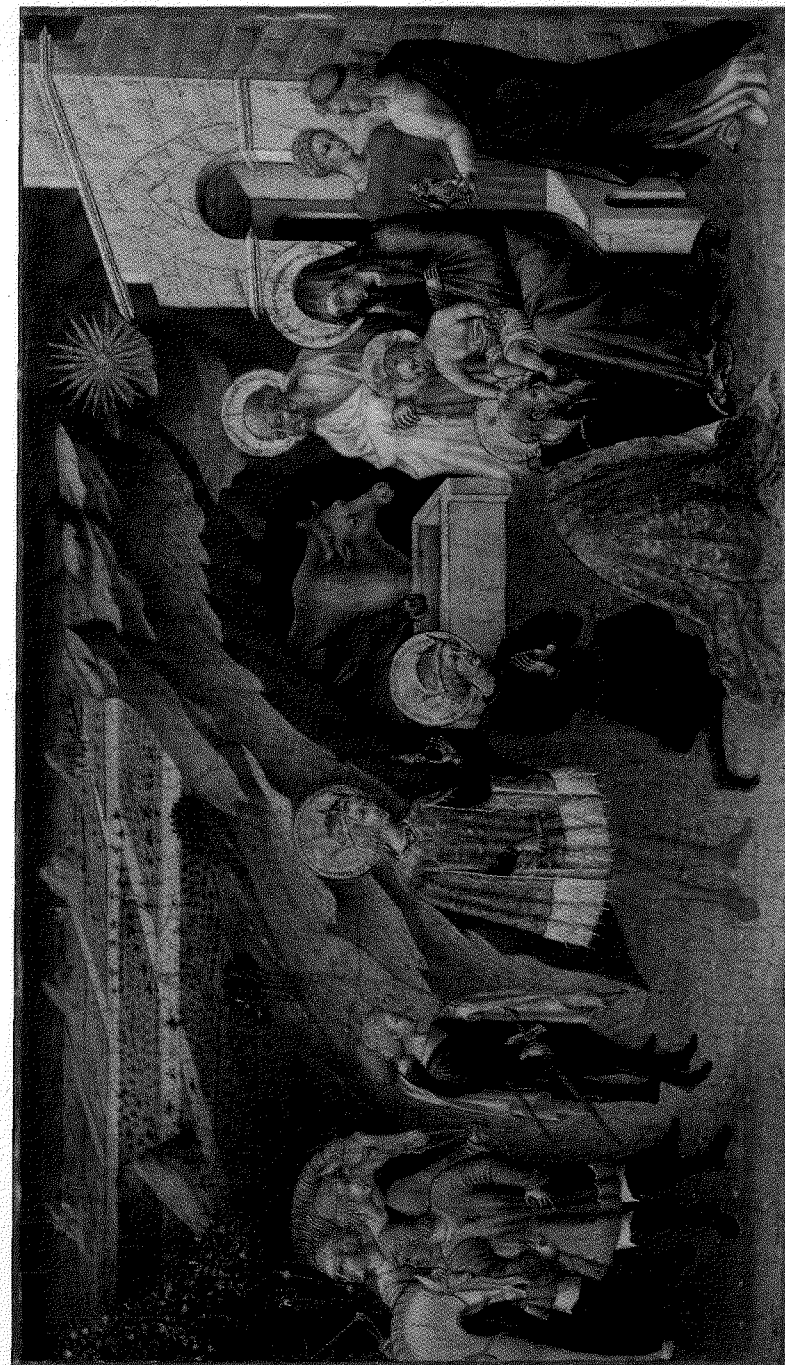
Na prática, o que significa tal exigência? Para ilustrar, escolherei um daqueles quadros a que o visitante comum presta pouca atenção, uma pequena *Adoração dos Magos* de Giovanni di Paolo, na Galeria Nacional de Washington (pág. ao lado). É o tipo da obra que os especialistas de uma geração anterior costumavam tratar com um sorriso condescendente e um fácil floreado de linguagem. Em 1914, um crítico referiu-se a seu criador como “um pintor afável cujo palavreado, simples e agradável, é às vezes intercalado de deliciosa música” (1, p. 177). Ele não tomara conhecimento de Giovanni di Paolo.

Qualquer introdução válida a determinada obra de arte é uma revelação da arte em geral, mas só quando transmite o choque da grandeza. Obras diferentes realizarão isso em diferentes pessoas, e, por isso, o intérprete deve fazer sua própria escolha na esperança de que os princípios a que se refere em seus exemplos sejam reconhecidos por outros em suas obras preferidas.

No segundo capítulo de São Mateus, lemos a história da maneira como nosso pintor a conhecia:

Quando ouviram o rei, partiram; e, vejam, a estrela que viram no leste os guiou, até que chegou e se deteve sobre onde estava o menino. Quando viram a estrela, rejubilaram-se com extraordinária alegria. E quando entraram na casa viram a criancinha com Maria, sua mãe, e se ajoelharam e a reverenciaram; e quando, depois, abriram seus tesouros, ofertaram-lhe os seus presentes: ouro, incenso e mirra.

Contada em palavras, a história está cheia de *quandos*. Uma coisa ocorre após a outra numa sequência temporal. No quadro, o elenco exhibe o contraponto entre ação e estase: os reis viajam e chegam; a



Giovanni di Paolo, *Adoração dos Magos* (c. 1450). National Gallery of Art, Washington, D.C.

estrela se move e pára; os reis apresentam seus cumprimentos, enquanto a família, no estábulo, fica imóvel. O quadro, não sendo nem literatura, nem teatro ou filme, está fora do tempo. O que representa é algo melhor do que um segmento momentâneo da história. O pintor não oferece um instantâneo, mas um equivalente. Sintetiza todos os aspectos salientes: a peregrinação, a chegada, o reconhecimento, a homenagem e a bênção, e traduz ação e imobilidade em seus correlatos pictóricos.

Assim como o quadro não condensa simplesmente os episódios da história na dimensão temporal, não comprime a amplitude espacial da história como um acordeão. Os reis e seu séquito expandem-se livremente pela área ocupada pela composição do quadro. Estão, ao mesmo tempo, dentro e fora da gruta. O Evangelho diz que a família de José estava dentro da casa, e, astronomicamente, a estrela deve ter pairado a muitos quilômetros acima, no céu. Não se pode dizer, no entanto, que o pintor simplesmente reduziu a altura física ou que derrubou a parede da frente da casa. Ao contrário, ele recomeça a partir da superfície do minúsculo quadro e confere a cada elemento o lugar que o torna visível e define sua função no conjunto. Ele redistribui toda a cena dentro do plano frontal. Se nossa percepção do plano do quadro, que as crianças pequenas e outras pessoas simples possuem espontaneamente e que os pintores de nosso século restabeleceram, estiver absolutamente intacta, não sentiremos esta disposição frontal como um artifício forçado, mas como um comportamento natural em espaço bidimensional. Não estamos mais conscientes da superfície plana do que um peixe da água. As condições invariáveis do meio de expressão não são explicitamente percebidas; são as regras não percebidas do jogo pictórico.

Uma sensação de bem-estar emana de uma organização que se ajusta ao meio de expressão. Em tal organização cada componente da história é espacialmente livre para existir e atuar de acordo com sua função. Uma vez que a história é apresentada a partir de um ponto de vista particular, ela tem uma ordem de importância gradual, com a ação em primeiro plano, a posição da gruta e da casa atrás dele, e a paisagem no distante plano de fundo. Esta ordem não é o resultado acidental da perspectiva, da forma como esta poderia ser reproduzida pela câmara de um repórter fotográfico, mas uma ordem inerente à lógica do próprio fato pictórico. As superposições não são arbitrárias. As figuras humanas se sobrepõem ao cenário. O menino está à frente da mãe, e Maria está à frente de José. O rei ajoelhado está à frente do cocho e do burro e somente a mão do filho de Deus pode penetrar no halo e tocar a frente do líder do cortejo, prostrado à sua frente.

As cores concorrem para criar ordem. O vermelho, uma cor de grande força sugestiva, é reservado à cena frontal da ação. Dois campos

principais de azul servem para unificar a formação largamente exposta das figuras, num amplo salto dos cavaleiros, à esquerda, à Madona, sentada à direita. As vestes do pai, da mãe e do rei envolvem o Cristo menino, encerrado ao centro de um agrupamento triangular das três cores primárias: o amarelo, o azul e o vermelho.

Tal unificação é necessária porque a cena compreende elementos de grande variedade. A história evolui da esquerda para a direita — direção em que naturalmente se desloca o sentido da visão —; ela nos faz chegar com os visitantes e seguir na direção do grupo da família. O grupo de cabeças de homens e cavalos, à esquerda, se aclara numa sequência linear, que se move para cima e para baixo como as notas de uma melodia. Ela se eleva em direção ao rei em pé, encarnação do apogeu do poder terreno, em seguida desce na direção do rei ajoelhado e do rei submisso — três fases de uma ação “estroboscópica” unitária — e torna a subir, verticalmente, para a cabeça da Madona.

A sequência linear é completada por relações cruzadas. O rei, em pé, e a Virgem, na mesma linha de altura, se defrontam separados por uma caverna aberta, como os supremos poderes seculares e eclesiásticos, a exemplo dos Gibelinos e dos Guelfos. O resultado do confronto está retratado no ato de submissão. O mais digno dos três soberanos temporais põe sua coroa aos pés da Madona.

O arranjo das figuras no plano frontal é fortemente dinâmico. Ao contrário das notas musicais de uma partitura, que expressam progressões de tensão variada mas não podem, simplesmente, por seu próprio aparecimento, gerar esta tensão, as formas das figuras de nosso pintor sienense estão cheias de energia dirigida. A entrada dos cavalos por trás do cenário e o grupo das figuras à esquerda devem ser sentidos como eventos. O grupo dos três cavaleiros é como uma concentração de poder, que envia primeiro, na frente, os dois escudeiros, e então dá um longo salto até o rei em pé. Nesse ponto, o movimento parece ser contido por uma súbita e respeitosa hesitação: o passo que desce para o rei ajoelhado é mais curto, como que contraído. Outro salto rápido e sincopado alcança a cabeça do ancião de barbas. Então, a sequência de figuras torna a se reunir num grupo, o da família, apenas para se dissolver numa superfície oblíqua através das cabeças das duas criadas. A menos que esta sequência dinâmica se estabeleça com contigüidade musical, o quadro não estará surtindo efeito.

Nossa descrição subentende que os padrões formais não se podem separar do tema. Os diagramas pelos quais os intérpretes da arte gostam de expor padrões básicos de composição podem ser válidos, mas apenas se revelam a criatura viva dentro do arcabouço. Em nosso exemplo particular, a disposição das formas das figuras é profundamente modificada,

por exemplo, pela direção para a qual as pessoas estão olhando. Olhando para trás, para retardatários invisíveis, dois dos cavaleiros indicam que a história vem de fora da moldura. Um coro de rostos — pagens, reis, animais — está direcionado para a tríade familiar, que replica com a orientação oposta. Nada disso seria compreensível a um observador que nunca tivesse visto uma cabeça humana. Nem iria ele perceber os poderosos vetores criados pelos olhos dos atores. Os olhares voltados da mãe e do filho, que vão além da bênção divina a seus pés e se dirigem ao acontecimento mais amplo como um todo, são eixos de composição de fundamental importância, os detalhes sendo tão ativos como se fossem portadores de formas tangíveis; o semblante denso de José bloqueia um dos canais de relação mútua entre os dois grupos tão bem quanto uma veneziana fechada.

Num sentido mais amplo, cada detalhe de informação sobre o conteúdo representativo de um quadro não só aumenta o que já conhecemos, mas modifica o que vemos. É psicologicamente falso supor que nada é visto além daquilo que estimula a retina dos olhos. Basta comparar a experiência visual de um quadro que narra uma história conhecida, digamos, com uma miniatura persa, igualmente diante dos olhos e, mesmo assim, extremamente enganosa se quem olha não sabe do que se trata. A idéia absurda de que a verdadeira apreciação da arte ignora o tema — ao lado dos estudos iconológicos, igualmente restritivos, que examinam apenas o assunto — tem afastado gerações de estudantes da compreensão e experiência estéticas adequadas.

Contudo, é verdade que em obras de arte bem-sucedidas a estrutura global mais evidente tende a simbolizar o tema básico. O arranjo das figuras de Giovanni di Paolo transmite diretamente a ação de forças visuais que expressam a chegada, o confronto e a submissão. Cada detalhe descritivo do quadro está incluído num padrão altamente abstrato e simples, que faz com que a obra pareça monumental, seja ela vista numa reprodução, numa tela de cinema ou no pequeno painel de madeira original, de 31,76 cm por 43,08 cm. Este recurso de composição reveste de grandeza o pequeno quadro tanto por realizar uma completa correspondência e inter-relação de conteúdo e forma quanto por apresentar a plenitude do mundo visual à luz do pensamento organizador.

Depois de perceber o caráter abstrato do padrão condutor, estamos preparados para considerar a característica mais espetacular de composição do quadro, ou seja, a formação rochosa da gruta ao fundo da cena da Adoração.

O que importa aqui não é que essas formas não se pareçam com rochas verdadeiras, mas que contribuam com um elemento visual decisivo para o quadro. A formação rochosa se eleva da esquerda numa

fuga de ondas rápidas e justapostas em direção à estrela de Belém, que permanece diretamente sobre a cabeça do menino. Este crescendo de forma pura, tão “abstrato” quanto uma obra de arte moderna, conta a história uma vez mais. Aqui, porém, o simbolismo vai até mesmo além daquele da melodia visual nas figuras de primeiro plano. Ele prescinde da narração teatral, da representação das complexas relações entre o poder temporal e o poder sagrado. Mostra nada mais que a arremetida do terreno em direção às alturas da salvação, representadas pelo brilho dourado da estrela. Este desígnio essencial e poderoso, comparável apenas a um prelúdio para órgão, é, afinal de contas, o tema subjacente à totalidade do fértil episódio. Vemos então que as duas versões da história se completam. O arco ascendente da caverna é contrabalançado pela inclinação da seqüência das figuras principais; e até o tabuleiro inclinado do segundo plano apóia, com seus paralelos isométricos, o ímpeto dominante em direção à estrela.



Figura 1 Giovanni di Paolo, *Adoração dos Magos*, após 1423, Cleveland Museum of Art, Holden Fund.

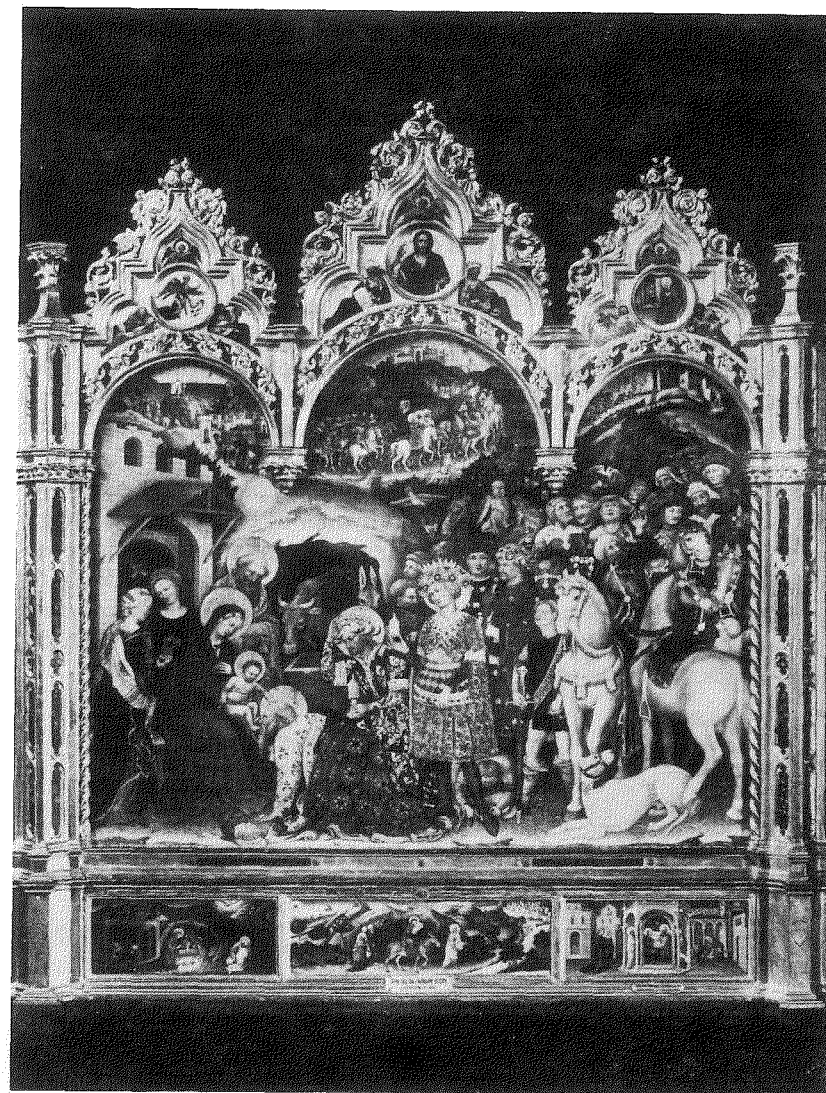


Figura 2 Gentile da Fabriano, *Adoração dos Magos*, 1423, Galeria dos Uffizi, Florença.

Nessa altura, se a análise tiver sido inteiramente adequada, o quadro deverá ter começado a falar. Neste caso, será possível, se se quiser, ir além dos limites da obra isolada, e vê-la em seu conjunto. Pintada por volta da metade do século XV, quando o artista estaria mais ou

menos com cinquenta anos, esta composição da maturidade pode se comparar à sua versão um pouco anterior do mesmo tema, hoje no Cleveland Museum of Art (figura 1). O quadro de Cleveland é essencialmente uma cópia da famosa *Adoração dos Magos* de Gentile da Fabriano (figura 2), pintada em 1423 para a Igreja de Santa Trinità em Florença e agora na Galeria dos Uffizi; ele mostra, da maneira mais notável, como um artista em evolução, sob o impacto de um mestre de renome, fica tolhido em usar a sua própria imaginação. Falta-lhe a consistência do estilo do outro, e ainda é incapaz de realizar o seu. Após olhar o quadro de Cleveland, vemos na *Adoração* de Washington a liberação de um artista que se encontrou e pode, assim, encontrar em sua própria linguagem uma forma superiormente adequada para a história que quer contar. A partir daí, podemos traçar o desenvolvimento futuro do artista até a série dos São João Batista do Chicago Art Institute, considerada por alguns a mais alta realização de Giovanni (2).

Há muitos outros caminhos, históricos, estéticos e sociais, que podemos adotar a partir da *Adoração* de Giovanni di Paolo, e para chegar a ela. Porém, para tornar a enfatizar, nenhum desses acréscimos verdadeiramente se justifica, a não ser que o quadro se tenha revelado, antes de tudo, como uma obra de arte. A experiência da arte, proporcionada por um de seus grandes exemplos, deve ser o começo e o fim de todas as investigações deste tipo.

Referências

1. Breck, Joseph. "Some Paintings by Giovanni di Paolo". *Art in America*, vol. 2, 1914, pp. 177ss.
2. Francis, Henry Sayles. "A New Giovanni di Paolo". *Art Quarterly*, vol. 5, 1942, pp. 313-22.
3. Sedlmayr, Hans. *Kunst und Wahrheit*, Hamburgo, Rowohlt, 1958, p. 37.

PARTE II

A DUPLICIDADE DA MENTE: A INTUIÇÃO E O INTELECTO*

Sei, de fonte segura, que há educadores que negligenciam ou até mesmo desprezam a intuição. Estão certos de que a única forma de adquirir um conhecimento digno e útil é pelo intelecto, e que a única arena mental onde o intelecto pode se exercitar e aplicar é a da linguagem verbal e matemática. Além disso, estão convictos de que as principais disciplinas da educação se baseiam exclusivamente em operações de pensamento intelectual, ao passo que a intuição está reservada às artes visuais e teatrais, à poesia ou à música. A intuição é considerada um dom misterioso conferido de vez em quando ao indivíduo pelos deuses ou pela hereditariedade, sendo, portanto, dificilmente ensinável. Pela mesma razão, não se espera que o trabalho intuitivo exija um sério esforço mental. Em consequência, no planejamento dos currículos escolares, os programas “sólidos” são distinguidos dos de “peso leve”, que dão um espaço indevido às artes (5).

Nas páginas seguintes tentarei demonstrar por que, na minha compreensão, esta forma de ver a aprendizagem é psicologicamente errada e educacionalmente nociva. Mostrarei que a intuição não é uma particularidade aberrante de clarividentes e artistas, mas uma das duas ramificações fundamentais e indispensáveis do conhecimento. As duas sustentam todas as operações da aprendizagem produtiva em todos os campos do conhecimento, e são inúteis sem a ajuda uma da outra. Os leitores que se sentem mais seguros quando podem localizar, no mundo físico, um habitat para uma aptidão mental podem querer situar a intuição no hemisfério direito do cérebro, num lugar tão amplo e considerável quanto o do intelecto, no lado esquerdo.

A intuição e o intelecto são os dois processos cognitivos. Por cognição entendo, aqui, a aquisição de conhecimento no sentido mais amplo

* Publicado inicialmente no livro *Learning the Ways of Knowing*, por Elliot W. Eisner (org.), 85º Livro do Ano da National Society for the Study of Education, Chicago, 1985.

do termo. Assim entendida, ela vai desde o registro mais elementar de sensações até os registros mais sofisticados da experiência humana — da mera percepção de um perfume no ar ou do lampejo repentino da passagem de um pássaro, a um estudo histórico das causas da Revolução Francesa ou uma análise fisiológica do sistema endócrino no corpo de um mamífero, ou talvez a concepção de um músico ou pintor acerca da dissonância lutando para chegar à harmonia.

Tradicionalmente, acreditava-se que a aquisição de conhecimentos se efetuava através da cooperação de duas faculdades mentais: a coleta de informações em estado tosco pelos sentidos, e o processamento destas pelos mecanismos mais centrais do cérebro. Nesse sentido, a percepção se limitava a fazer o modesto trabalho preliminar para os executivos mais nobres do pensamento. Mesmo assim, desde o início era claro que a coleta de material perceptivo não poderia ser inteiramente mecânica. O pensamento não possuía o tipo de monopólio que se atribuía a ele. Em meu livro *Visual Thinking*, mostrei que a percepção e o pensamento não podem operar separadamente (2). As capacidades comumente atribuídas ao pensamento — diferenciação, comparação, classificação, etc. — atuam na percepção elementar; ao mesmo tempo, todo pensamento requer uma base sensorial. Assim, trabalharei no que se segue com um *continuum* de cognição que vai da percepção direta até as mais teóricas elaborações. Estabelecido isto, posso dar o passo a que este ensaio é dedicado. Posso especificar os dois procedimentos de que a mente dispõe para a aquisição do conhecimento, e indicar quão estreitamente dependem entre si.

A intuição e o intelecto se relacionam com a percepção e o pensamento de uma forma um tanto complexa. A intuição é mais bem definida como uma propriedade particular da percepção, isto é, a sua capacidade de apreender diretamente o efeito de uma interação que ocorre num campo ou situação gestaltista. A intuição é também limitada à percepção, porque, na cognição, só a percepção atua por processos de campo. Desde que, porém, a percepção não está em parte alguma separada do pensamento, a intuição partilha de todo ato cognitivo, seja este mais caracteristicamente perceptivo ou mais semelhante ao raciocínio. E o intelecto também atua em todos os níveis da cognição.

Nossos dois conceitos não são, de forma alguma, novos. Eles impregnam toda a história da psicologia filosófica, e foram definidos e avaliados das mais diversas maneiras. A intuição, em especial, serviu como a designação de praticamente qualquer capacidade mental que não fosse considerada intelectual. Ler as trinta e uma definições de intuição dadas por K. W. Wild (24, cap. 12) é uma experiência sensata. Mesmo assim, uma distinção básica tendeu a prevalecer. No século XVII, René

Descartes, em sua obra *Regras para a Conduta do Espírito*, afirma que chegamos a uma compreensão das coisas por meio de duas espécies de operação, chamadas por ele intuição e dedução, ou, em termos menos técnicos, perspicácia e sagacidade. “Por *intuição* não entendo o testemunho instável dos sentidos, nem o julgamento enganoso oriundo das elaborações inexas da imaginação, mas a concepção que uma mente lúcida e atenta nos dá, tão pronta e distintamente que não nos fica qualquer dúvida a respeito daquilo que compreendemos.” Assim, Descartes vê a intuição não como a faculdade menos confiável da mente, mas, antes, como a mais confiável. Ele afirma que a intuição é mais simples que a dedução, e, portanto, mais precisa. “Desta forma, todo indivíduo pode ter, mentalmente, a intuição do fato de que ele existe e pensa; de que o triângulo é limitado apenas por três linhas, a esfera por uma superfície única, e assim por diante. Fatos assim são muito mais numerosos do que muitas pessoas pensam, visto não se dignarem voltar a atenção para essas simples questões.” Por *dedução*, por outro lado, “entendemos toda a inferência necessária de outros fatos que são conhecidos com certeza”, isto é, adquiridos através de um conhecimento obtido intuitivamente (4, Regra III, p. 7).

Em nossa experiência direta estamos mais familiarizados com o intelecto, pela boa razão de que as operações intelectuais tendem a consistir de cadeias de inferências lógicas cujos elos são com frequência observáveis à luz da consciência, e claramente discerníveis entre si. As etapas de uma prova matemática são um exemplo óbvio. A perícia intelectual é nitidamente ensinável. Seus préstimos podem ser obtidos de uma forma muito parecida aos de uma máquina; de fato, as operações intelectuais de alta complexidade são atualmente realizadas por computadores digitais*.

É muito menos fácil compreender a intuição porque a conhecemos basicamente através de suas realizações, ao passo que o seu modo de operação tende a esquivar-se da consciência. Ela é como um dom que não vem de lugar algum, e, portanto, tem sido às vezes atribuído à inspiração sobre-humana, ou, mais recentemente, ao instinto inato. Para Platão, a intuição era o mais alto nível da sabedoria humana, visto que propiciava uma visão direta das essências transcendentais, às quais todos os fatos da nossa experiência devem a sua presença. Além disso, em

* A polêmica sobre se as máquinas conseguem ou não pensar inteligentemente poderia se beneficiar da compreensão de que nossos computadores atuais podem efetuar o tipo de operação necessário à cognição intelectual, mas não os da intuição. Daí a limitação de seus préstimos para a inteligência especulativa.

nosso século, a visão direta das essências (*Wesensschau*) foi proclamada, pelos fenomenologistas da Escola de Husserl, como o caminho por excelência para a verdade (19).

Dependendo do estilo das épocas, o intelecto e a intuição foram tidos como colaboradores, um precisando do outro, ou como rivais que interferiam mutuamente em na eficácia do outro. Esta última convicção, produto do romantismo, foi vigorosamente proclamada por Giambattista Vico, cujas concepções estão claramente sintetizadas na história da estética de Benedetto Croce (3). Identificando o intelecto com a filosofia, e a intuição com a poesia, Vico afirmava que “a metafísica e a poesia são naturalmente opostas entre si”. A primeira opõe-se ao julgamento dos sentidos, a segunda faz dele a sua principal diretriz — concepção que leva à afirmação característica: “La Fantasia tanto è più robusta, quanto è più debole il Raziocinio”; quanto mais frágil o raciocínio, mais intensa será a força da poesia (21, Livro I, Elementos 36).

No século XIX a divisão romântica entre intuição e intelecto levou a um conflito entre os devotos da intuição, que encaravam com desdém as disciplinas intelectuais dos lógicos e cientistas, e os adeptos da razão, que condenavam como “irracional” o caráter não-racional da intuição. Esta nefasta controvérsia entre duas concepções unilaterais da cognição humana ainda se encontra plenamente entre nós. Na prática educacional, como mencionei de início, a intuição tem sido considerada uma característica não ensinável das artes, um luxo e um descanso recreativo das habilidades produtivas, consideradas puramente intelectuais.

É mais que tempo de livrar a intuição de sua misteriosa aura de inspiração “poética”, e atribuí-la a um fenômeno psicológico preciso que necessita com urgência de um nome. Como disse antes, a intuição é uma capacidade cognitiva reservada à atividade dos sentidos porque age por meio de processos de campo, e só a percepção sensorial pode gerar o conhecimento por meio de processos de campo. Consideremos, como exemplo, a visão comum. A visão tem início, fisiologicamente, em estímulos óticos projetados sobre os muitos milhões de receptores da retina. Este grande número de minúsculos registros tem que ser organizado numa imagem unificada, constituída, em última análise, de objetos visuais de formas, dimensões e cores variadas, situados diferentemente no espaço*. As normas que controlam tal organização foram amplamente estudadas pelos psicólogos gestaltistas, cuja descoberta prin-

* Não é necessário examinar aqui os detectores de formas, aquelas vias hereditárias alternativas que simplificam certos tipos básicos de percepção das formas em nível retiniano ou cerebral. A tarefa fundamental da organização visual não pode ser efetuada por estes mecanismos especiais.

cipal é a de que a visão opera como um processo de campo, significando que a estrutura como um todo é que determina o lugar e a função de cada componente (11, 12). Dentro desta estrutura global que se estende pelo tempo e espaço, todos os componentes dependem um do outro, de modo que, por exemplo, a cor que percebemos em determinado objeto depende da cor dos objetos próximos dele. Por intuição, portanto, entendendo o aspecto de campo ou gestaltista da percepção.

Geralmente, a articulação de uma imagem perceptiva ocorre rapidamente e abaixo do nível da consciência. Abrimos os olhos e nos deparamos com um mundo que já nos é dado. Somente circunstâncias especiais nos fazem compreender ser necessário um processo complexo para a formação de uma imagem. Quando a situação de estímulo é complexa, indistinta ou ambígua, lutamos conscientemente por uma organização estável, que defina cada parte e cada relação e estabeleça assim uma situação decisiva. A necessidade dessa organização estável é menos evidente na orientação prática diária para a qual em geral precisamos de pouco mais que um inventário aproximado dos aspectos relevantes do meio ambiente: Onde fica a porta? está aberta ou fechada? É necessária uma definição muito mais perfeita da imagem quando tentamos ver uma pintura como uma obra de arte. Isto requer um exame completo de todas as relações que constituem o todo, porque os componentes de uma obra de arte não são simples rótulos de identificação (“Isto é um cavalo!”), mas, através de todas as suas características visuais, transmitem o sentido da obra. Diante dessa tarefa, o observador, seja o artista ou o espectador, explora as qualidades perceptivas de peso e tensão dirigida que caracterizam os vários componentes da obra. O observador, deste modo, experimenta a imagem como um sistema de forças que se comportam como os elementos que constituem qualquer campo de forças, isto é, esforçam-se para chegar a um estado de equilíbrio (1, cap. 9). O que nos interessa, aqui, é que esta condição de equilíbrio é testada, avaliada e inteiramente corrigida pela experiência perceptiva direta, da mesma forma que alguém se mantém equilibrado numa bicicleta reagindo às sensações cinestésicas do próprio corpo.

É desnecessário dizer que a percepção estética é um caso muito especial. Estou me referindo aqui às artes só porque elas nos oferecem a experiência de observar a intuição em atividade. Na composição e execução musicais pode-se, também, perceber diretamente um esforço voltado para a ordem equilibrada, e o controle cinestésico do ciclista se repete no modo como os dançarinos, atores e acrobatas dirigem a ação de seus corpos. Com relação a isto, a luta do bebê para aprender a manter-se de pé e caminhar é uma demonstração inicial e extraordinária de controle motor intuitivo.

O produto visual mais elementar da cognição intuitiva é o mundo dos objetos definidos, a distinção entre figura e fundo, as relações entre os componentes, e outros aspectos da organização perceptiva. O mundo como nos é dado, o mundo que temos como certo não é simplesmente uma dádiva banal que recebemos por cortesia do meio físico. É o produto de operações complexas ocorridas no sistema nervoso do observador, abaixo do limiar da consciência.

No desenvolvimento de todo indivíduo, portanto, o conhecimento do meio ambiente e a orientação dentro do mesmo começam com a exploração intuitiva do que nos é dado perceptivamente. Isto é verdadeiro em relação ao que acontece no início da vida, e se repete em cada ato de cognição que resulta da apreensão dos fatos transmitidos pelos sentidos. Para fazer justiça à complexidade desta tarefa, devemos acrescentar que a atividade mental não se limita ao processamento das informações recebidas do exterior. A cognição ocorre biologicamente, como o meio pelo qual o organismo persegue os seus objetivos. A cognição estabelece uma distinção entre as metas desejáveis e as hostis, e enfoca aquilo que é relevante em termos vitais. Ela escolhe o que é importante, e assim reestrutura a imagem a serviço das necessidades do perceptor. O universo de um caçador parece diferente do de um botânico ou poeta. A entrada destas diversas forças determinantes, cognitivas tanto quanto motivacionais, assume a forma de uma imagem perceptiva unificada graças à força mental que chamamos intuição. A intuição é, assim, a base de tudo; merece, pois, todo o respeito que podemos oferecer.

Por si só, entretanto, a intuição não nos levaria bastante longe. Ela nos fornece a estrutura geral de uma situação, e determina o lugar e a função de cada elemento constitutivo do todo. Esta vantagem fundamental tem, porém, um preço. Se cada entidade concedida se arrisca a parecer diferente cada vez que surge num contexto diferente, a generalização se torna difícil ou até impossível. A generalização, contudo, é um suporte fundamental da cognição. Ela nos permite reconhecer o que percebemos no passado, tornando-nos, assim, capazes de aplicar ao presente o que aprendemos antes. Ela favorece a atividade da classificação, isto é, do agrupamento das variações sob uma designação comum. Cria conceitos genéricos, sem os quais a cognição não será proveitosa. Tais operações, baseadas em conteúdos mentais padronizados, são a esfera de ação do intelecto*.

* No nível biológico mais elementar, estas entidades cognitivas invariáveis são representadas pelos estímulos sensoriais que agem como liberadores das reações reflexas dos animais. Konrad Lorenz (14) as descreve como "diagramas simplificados da situação adequada".

Há, então, na cognição uma luta decisiva e permanente entre duas tendências básicas, isto é, a de ver toda situação dada como um conjunto unificado de forças interagentes, e a de constituir um mundo de entidades estáveis, cujas propriedades podem ser conhecidas e reconhecidas com o tempo. Cada uma das duas tendências seria irremediavelmente unilateral sem a existência da outra. Se, por exemplo, considerássemos a "personalidade" de determinado indivíduo como uma constante não afetada pelas forças que atuam nele em dado ambiente, estaríamos operando com um padrão exaurido incapaz de explicar o verdadeiro comportamento da pessoa numa determinada situação. Se, por outro lado, não pudéssemos deslindar uma imagem constante da pessoa a partir do contexto de qualquer situação particular, ficaríamos às voltas com amostras repetidas de características, cada qual diferente da outra e nenhuma delas sendo capaz de nos fornecer a identidade subjacente daquilo que estivéssemos tentando apreender. Todos conhecemos a experiência das crianças que não reconhecem os seus professores quando os encontram na mercearia.

Em consequência, as duas maneiras de ver a cognição devem cooperar desde o início, e para sempre. O que é fundamentalmente dado é a totalidade do campo perceptivo, no qual a interação é máxima. Este campo não é, de forma alguma, homogêneo. Normalmente, é composto de unidades ligadas de diferentes formas, constituindo uma organização que, por sua vez, modifica o papel e o caráter de cada unidade sempre que haja mudança do contexto. Projetada sobre este campo existe a necessidade de identificar os elementos relevantes, isolá-los do contexto e dar-lhes a estabilidade que permite a sua persistência através das mudanças caleidoscópicas do ambiente. Repetindo o nosso exemplo: a figura do professor, que no espírito da criança está indissoluvelmente ligada a determinado contexto, ou seja, à sala de aula, é finalmente concebida como uma entidade independente, definida por certas propriedades permanentes e destacável de qualquer contexto específico. Esta discriminação permite à criança não apenas identificar a figura do professor independentemente do contexto, mas também agrupar vários professores, que encontrou em situações distintas, sob o título conceitual comum de "professor". Essas unidades conceituais consolidadas são o material necessário às operações do intelecto.

A descrição anterior do processo cognitivo é facilmente mal compreendida, e exige umas poucas notas explicativas. Em primeiro lugar, as entidades estabilizadas que digo serem necessárias à generalização podem se confundir com os esquemas que, segundo alguns psicólogos, são a premissa necessária à percepção dos objetos visuais. Não estou falando, aqui, dos esquemas básicos, que tornam a percepção possível,

mas de uma consolidação secundária pela qual as entidades perceptivas são separadas de seu contexto intuitivo (16, pp. 20, 23, 63). Em segundo lugar, *não* estou dizendo que o intelecto proporcione operações de categoria superior que, ao longo do desenvolvimento da mente, substituam a percepção intuitiva mais elementar. Ao contrário, para evitar a unilateralidade a que antes me referi, as partes do campo total devem ser percebidas tanto como componentes inseparáveis de todo o contexto, quanto como elementos padronizados persistentes. Em terceiro lugar, *não* estou afirmando que a consolidação dos componentes de campo em unidades separadas afaste o processo cognitivo do domínio da intuição e torne o conhecimento exclusivamente uma questão do intelecto. Pelo contrário, a formação de tais unidades independentes é, em si mesma e de forma muito característica, um processo intuitivo, através do qual os vários aspectos e feições de uma entidade e os vários exemplos de uma e mesma classe de coisas passam a constituir uma estrutura de representação. O conceito generalizado *gato* pode ocorrer através da conformação intuitiva de muitos aspectos de um gato, bem como de um grande número de gatos encontrados no curso da experiência. Tal formação intuitiva de conceitos, que reorganiza e compõe a estrutura global dos casos individuais, difere em princípio do procedimento da lógica tradicional, que classifica pela eliminação de elementos comuns*.

Estamos agora em condições de esclarecer a distinção entre cognição intuitiva e intelectual. O intelecto trata de relações entre unidades padronizadas, limitando-se, portanto, a relações lineares. Intelectualmente, a afirmação $a + b = c$ é uma cadeia linear de três elementos ligados por duas relações, uma das quais é uma soma, e outra uma equação. Sua leitura pode ser feita em duas direções, isto é, como uma afirmação sobre as partes ou sobre o todo, mas em ambos os casos é conseqüente. Tampouco se pode lidar com mais de uma das duas afirmações num único e mesmo tempo**.

Naturalmente todas as afirmações pertinentes podem ser agrupadas e organizadas num diagrama, quanto às suas relativas posições, intersecções, sucessões, etc. Tal agrupamento representa aquilo que chamei de cadeia intelectual (2, pp. 233ss.). Embora as relações que constituem

* O psicólogo Max Wertheimer dedicou-se intensamente ao estudo de uma lógica gestaltista na qual pretendia, por exemplo, desenvolver uma teoria da formação de conceitos baseada na organização estrutural, mais que nos elementos compartilhados.

** Não me refiro, aqui, à capacidade de realizar ao mesmo tempo duas ou mais atividades não relacionadas, mas à execução simultânea de duas ou mais atividades intelectuais que mutuamente se excluam. Ver Neisser (17).



Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon* (1907). The Museum of Modern Art, New York.

tal cadeia possam ser mostradas em conjunto, o intelecto não é capaz de lidar conjuntamente com elas, mas somente com uma após a outra. Daí o problema basicamente insolúvel de se descrever um processo de campo intelectualmente: como explicar, em seqüência (diacronicamente), os componentes de uma totalidade (gestalt) que atuam de modo simultâneo (sincronicamente)? Como, por exemplo, pode um historiador conseguir descrever o conjunto de acontecimentos que levaram à Segunda Guerra Mundial? Como pode um teórico das artes descrever intelectualmente a maneira como os componentes de uma pintura agem entre si para criar a composição do todo? A linguagem proposicional, que consiste de cadeias lineares de unidades padronizadas, surgiu como um produto do intelecto; mas, enquanto a linguagem se ajusta perfeitamente às necessidades do intelecto, ela tem sérias dificuldades para lidar com os processos de campo, as imagens, as constelações físicas ou sociais, o tempo atmosférico ou uma personalidade humana, com as obras de arte, a poesia e a música.

De que maneira a linguagem verbal ataca o problema de lidar com estruturas sinóticas num meio linear? O problema pode ser solucionado porque a linguagem, embora verbalmente linear, evoca referenciais que podem ser imagens, e estão portanto sujeitos à síntese intuitiva. Um verso escolhido ao acaso comprovará isto: "Embora os nomes inscritos em suas lápides cobertas de ervas daninhas sejam levados pela chuva" (20). À medida que a mente do leitor ou ouvinte vai sendo conduzida pela cadeia de palavras, estas evocam os seus referenciais, que organizam a imagem unitária dos túmulos cobertos de musgo com seus nomes desgastados. Através da tradução das palavras em imagens, a cadeia intelectual de itens é revertida à concepção intuitiva que inspirou inicialmente a afirmação verbal. É desnecessário dizer que esta tradução de palavras em imagens não é privilégio da poesia, mas é igualmente indispensável quando alguém deseja compreender, através de uma descrição verbal, o fluxograma de uma organização comercial ou o sistema endócrino do corpo humano. As palavras fazem o melhor que podem para fornecer as peças de uma imagem adequada, e a imagem proporciona uma sinopse intuitiva da estrutura global.

A sinopse não é a única condição indispensável para a compreensão de um todo organizado. A hierarquia estrutural tem igual importância. Devemos ser capazes de ver onde, nesse todo, um componente específico está localizado. Estará no alto ou embaixo, no centro ou na periferia? É único ou está associado a muitos outros? (22) O intelecto pode chegar à resposta a tais perguntas determinando as relações lineares entre itens singulares, somando-os, fundindo todas as conexões numa cadeia abrangente, e, finalmente, tirando uma conclusão. A intuição completa este

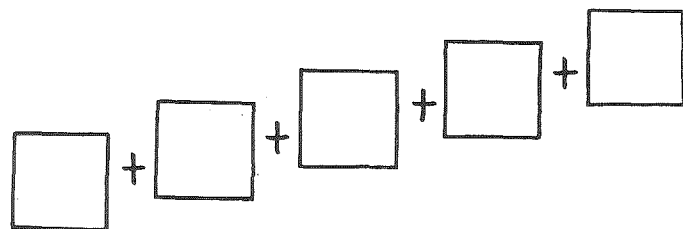


Figura 3

processo ao apreender a estrutura toda de modo simultâneo, e ao ver cada componente no lugar ocupado por ele na hierarquia total. Um exemplo simples ilustrará a diferença. Um rápido olhar à figura 3 revela sinoticamente a hierarquia da série de quadrados: um deles fica na parte superior, outro na parte inferior, e os outros, cada qual em seu lugar, ocupam uma posição intermediária. O intelecto sozinho teria que ir elo após elo, definindo a altura de cada elemento com relação à de seus vizinhos. A partir da soma destas conexões lineares, o intelecto poderia inferir o padrão como um todo, do modo como um cego explora a forma de um objeto com uma bengala. Seria este o preço a pagar se o pensamento produtivo abrisse mão da ajuda da intuição.

Neste ponto do nosso estudo alguns exemplos práticos servirão para ilustrar a indispensável cooperação entre intuição e intelecto. Suponhamos que um grupo de colegas esteja estudando a geografia e a história da Sicília. O professor e o livro didático fornecem um número de fatos concretos. A Sicília, uma ilha do Mediterrâneo, pertence à República da Itália, de cujo continente está separada pelo estreito de Messina. Um mapa mostra onde a ilha pode ser encontrada. Os alunos se instruem sobre as suas dimensões, população, agricultura e vulcões; recebem uma relação das forças políticas que a ocuparam sucessivamente: gregos, romanos, sarracenos, normandos, alemães, franceses. Estes fatos, interessantes ou não, provavelmente não permanecem na memória dos alunos, salvo se estiverem associados a um tema condutor que os unifique e organize, produzindo o sentimento vivo de uma presença dinâmica. A melhor maneira de apresentar tal tema é através de uma imagem; em nosso exemplo, da contradição enigmática entre duas imagens. Uma delas provém de um mapa da Itália, mostrando a vigorosa bota do extenso promontório, a cuja ponta a ilha da Sicília está ligeiramente ligada como um apêndice, um mero acréscimo. A ilha parece não possuir vínculos. Sendo a parte da Itália mais distante da Europa Central, à qual a Itália está ligada cultural, política e economicamente, a ilha mostrada

nesse mapa dá à intuição dos alunos uma imagem inesquecível, ligada prontamente à negligência e isolamento a que a Sicília tem sido submetida pela “verdadeira” Itália e seu governo.

Há, porém, outra imagem. Esta se concentra no Mediterrâneo, a região de origem da cultura ocidental, a movimentada bacia formada pelo Oriente e o Ocidente, o Islã e a Cristandade, o Norte Europeu e o Sul da África. Este segundo mapa também mostra a Sicília, mas desta vez não como um apêndice insignificante. Pelo contrário, agora está localizada perto do centro do contexto cultural. Quando passam do primeiro para o segundo mapa, os estudantes sentem o que, na psicologia da solução de problemas, se chama reestruturação de uma situação visual. A ilha passa de sua posição inferior nos limites do continente europeu para o próprio centro de todo o mundo ocidental, geograficamente qualificada para ser a sede de seu governo. E sob o impacto desta revelação intuitiva, professor e alunos podem então se lembrar de que, durante uns poucos anos muito importantes, por volta de 1200, Palermo foi realmente a capital do Ocidente, o trono do imperador Frederico II, este gênio cosmopolita que falava todas as línguas e reunia, em sua mente, o espírito do Norte e do Sul, o Cristianismo e o Islã. Nenhum aluno razoavelmente sensível deixará de perceber o trágico contraste da história da Sicília, entre o que a ilha parecia predestinada a ser e aquilo em que se tornou quando o centro do mundo ocidental se deslocou do Mediterrâneo para o Norte da Europa. Esta apreensão intuitiva da estrutura geográfica fará a história adquirir vida, com uma proximidade que dificilmente poderia ser igualada por uma simples listagem combinatória de fatos e relações isolados*.

Nem todos os mapas geográficos são tão prestantes a ponto de refletir situações políticas ou culturais surpreendentes através de simbolismo visual; no entanto, em qualquer campo de estudo e para qualquer fim, há imagens disponíveis que oferecem uma apreensão intuitiva da situação cognitiva, sejam diagramas ou metáforas, fotos, cartuns ou rituais; e é fácil mostrar, em todos os exemplos práticos, ser essa apreensão intuitiva da situação total não apenas uma ilustração agradável, mas uma base fundamental para a totalidade do processo cognitivo.

Citarei agora um exemplo de um campo considerado como o verdadeiro protótipo do conhecimento adquirido através do método intelec-

* Allan K. Henrikson (9) mostrou, em trabalhos importantes, que a organização visual dos mapas-múndi nas mentes dos dirigentes políticos pode ter fundamental influência na estratégia política. Há grande diferença, por exemplo, entre ver o Atlântico Norte como um lago que une a América à Europa ou um divisor que confina o Hemisfério Ocidental ao seu próprio mapa, separado do mapa da Europa.

tual de progressão seqüencial, ou seja, a demonstração matemática. O matemático parte de um problema e atua descobrindo relações parciais, cada qual tendo por fundamento uma evidência intuitiva ou uma prova anteriormente fornecida, e cada uma levando, logicamente, ao elo seguinte da cadeia, até que a última forneça o *demonstrandum*. A autoridade de todas as provas remonta, direta ou indiretamente, aos axiomas, e, pelo menos no sentido euclidiano original, os axiomas são fatos de intuição evidente por si mesma. Lembramo-nos da afirmação de Descartes de que “a humanidade não tem nenhum caminho para o conhecimento infalível, exceto os da intuição manifesta e da necessária dedução” (4, Regra XII). Descartes sustentava também que qualquer proposição intuída “deve ser apreendida em sua totalidade simultânea, e não sucessivamente”. Isto indica uma séria dificuldade que surge na demonstração seqüencial. Embora possa ser intuitivamente evidente em si mesmo, cada elo da cadeia é independente e estruturalmente separado do que lhe está próximo, de modo que a seqüência se assemelha mais a um trem de carga do que a uma melodia. O estudante tenta compreender cada fato isolado em si e por si próprio, mas constata que ele está associado ao seguinte por um mero conectivo. O fundamento lógico da seqüência lhe escapa, e é por esta razão que Schopenhauer comparou as provas euclidianas aos truques de um mágico. “Quase sempre a verdade entra pela porta dos fundos, derivando, *per accidens*, de alguma circunstância secundária.” Ele se refere especificamente às vias auxiliares comumente usadas para provar o teorema de Pitágoras (18, Livro I, seq. 15).

A conhecida figura geométrica pitagórica é bela no sentido de apresentar claramente aos olhos a relação a ser explorada: o triângulo no centro, com os três quadrados ligados aos seus lados (figura 4a). Esta figura, que representa a situação de solução de problema, deve estar presente na mente do estudante, e deve ficar diretamente associada a cada etapa da operação, se o estudante tiver que permanecer em contato com o que está acontecendo. Em vez disso, é justamente o oposto que ocorre. As três linhas auxiliares comumente usadas destroem a estrutura da situação-problema como um tijolo que é arremessado por uma janela; ou talvez fosse mais adequado dizer que suprimem o padrão sobre o qual o estudante supostamente irá trabalhar (figura 4b). Através da introdução das linhas auxiliares, cada um dos lados do triângulo retângulo é incorretamente unido a um lado de um quadrado, para formar a parte superior de um novo triângulo, que vai contra a natureza do modelo pitagórico. Sob a influência destas formas novas e paradoxais, o padrão original sai de cena, apenas para ressurgir inesperadamente da cartola do mágico, no fim da demonstração. Apesar de engenhosa, a prova é feia.

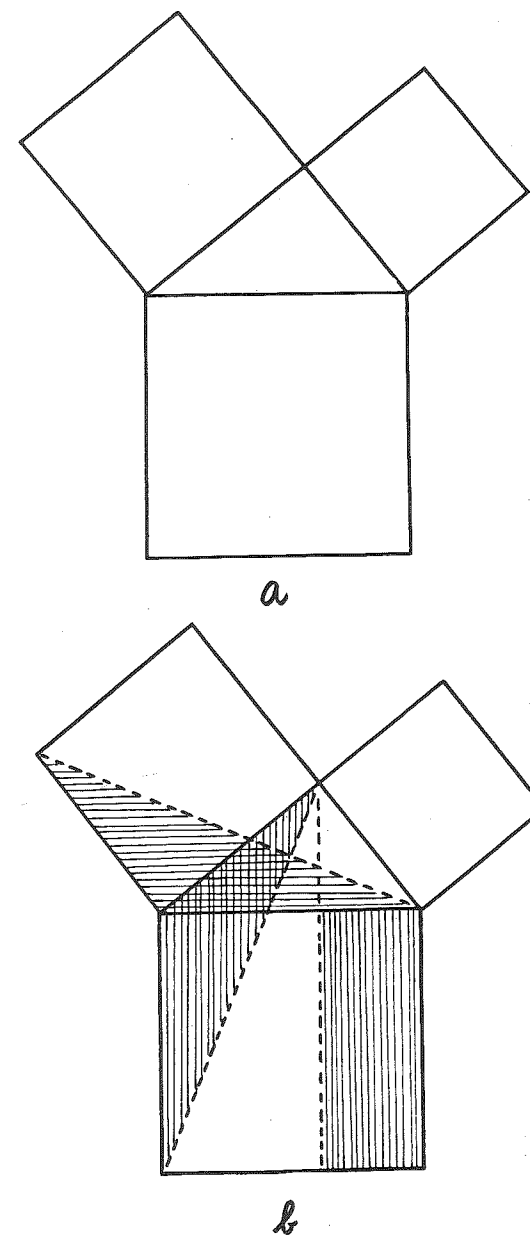


Figura 4

Esta violação das condições que favorecem a intuição pode ser inevitável, mas o professor deve estar consciente do preço educacional exigido por uma confiança unilateral na sequência intelectual. Há, de fato, formas de demonstrar o teorema de Pitágoras por meio de uma única e coerente mudança de configuração. Vamos dispor quatro triângulos iguais no quadrado da figura 5a. O grande quadrado assim criado no centro é aquele descrito na hipotenusa. Se recortarmos os quatro em papelão, poderemos facilmente reordená-los, como mostra a figura 5b. Os dois quadrados então criados por nossos quatro triângulos são, obviamente, aqueles descritos nos dois outros lados do triângulo; e é claro, também, que o espaço ocupado pelos dois quadrados menores é equivalente ao do quadrado maior. O teorema de Pitágoras tornou-se diretamente plausível aos olhos.

Aqui, também, uma reestruturação transformou a situação-problema inicial, mas o reordenamento se refere à estrutura como um todo, e mantém o padrão original diretamente discernível naquele que é criado, de forma que se pode realizar por intuição direta a comparação entre eles. Isto é o que os matemáticos chamam de uma “bela” prova. (“Os modelos do matemático, como os do pintor ou do poeta, devem ser *belos*”, escreve G. H. Hardy; “as idéias, como as cores ou as palavras, devem se combinar de maneira harmoniosa. A beleza é o primeiro teste; não há, no mundo, um lugar permanente para a matemática feia”; 8, p. 85.)

Um motivo pelo qual a intuição tem sido tratada com desconfiança pelos que acreditam que o conhecimento só deveria ser adquirido por via intelectual é, como já observei antes, o modo pelo qual os resultados da intuição parecem cair do céu, como uma dádiva dos deuses ou da inspiração. Some-se a isso a crença enganosa de que, quando uma situação é apreendida como um todo, ela dá a impressão de uma unidade

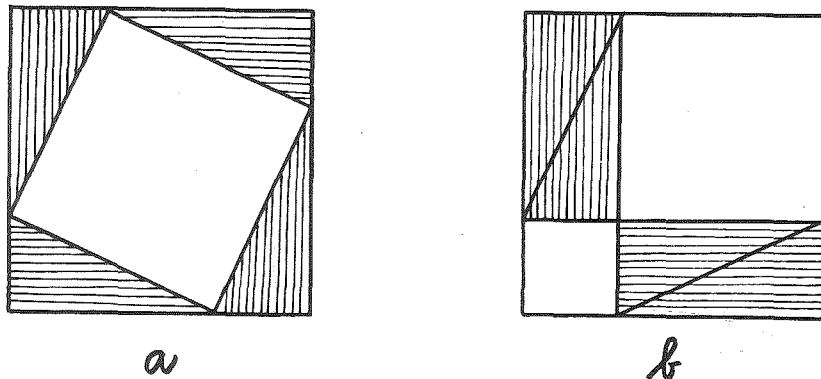


Figura 5

indivisível, uma totalidade holística, absolutamente semelhante a um clarão de luz ou uma simples sensação. Segundo esta crença, a percepção intuitiva não é acessível à análise, nem a requer. Assim, Leibniz dá, em sua obra *Nouveaux Essais*, o exemplo de um polígono com 1000 ângulos (13, Livro 2, cap. 29). Intelectualmente pode-se descobrir todos os tipos de propriedades em tal figura; intuitivamente, porém, é impossível distingui-lo de um polígono de 999 ângulos. Leibniz chama tal espécie de imagem de *confusa*, na acepção latina original do termo, isto é, todos os elementos se fundem e combinam num todo indivisível. Mesmo assim, ele faz referência a carregadores e bagageiros que conseguem dizer, com exatidão, o peso de uma carga qualquer. Esta capacidade é útil em termos práticos, e baseia-se numa imagem *clara*. Leibniz, porém, afirma que tal imagem, apesar de clara, é *confusa* e não *distinta*, pois não revela “nem a natureza, nem as propriedades” do objeto. Obviamente, a intuição teria um pequeno valor cognitivo se, de fato, padecesse desta limitação.

Mas será que padece? Em sua *Antropologia*, Kant contestou a afirmação de Leibniz de que a percepção (*Sinnlichkeit*) se distinguiu do intelecto unicamente por uma deficiência, ou seja, uma falta de clareza quanto à apreensão das partes (10, Livro I, cap. 1). Ele retruca, dizendo que a percepção “é algo inteiramente positivo e um acréscimo indispensável ao intelecto, caso se pretenda obter uma apreensão imediata”. Na verdade, certos atos de reconhecimento ou descrição não se fundamentam em nada mais que as características mais genéricas do objeto. À distância, dizemos: Isto é um helicóptero, um pintassilgo, um quadro de Matisse! E um artista pode reproduzir a figura humana através das formas mais simples. Em tais casos, a falta de uma estrutura detalhada não é devida a uma deficiência de cognição intuitiva, mas ao sadio princípio da parcimônia que rege o reconhecimento e a representação. O fato de a cognição se recusar a registrar uma situação perceptiva com a perfeição mecânica da fotografia é mais uma virtude do que uma falha. Mais exatamente, o nível estrutural da imagem se ajusta, de forma inteligente, ao objetivo do ato cognitivo. Para a mera distinção entre dois objetos, é proveitoso limitar a observação às características mais pertinentes — princípio que, é desnecessário dizer, vale tanto para o intelecto quanto para a intuição. Quando, porém, a tarefa o exigir, a percepção intuitiva pode ter cada parcela tão detalhada e rigorosa quanto a do intelecto.

Nenhum observador sem prevenções deixará de ver a estrutura articulada das imagens intuídas se observar, de igual modo, o mundo ao seu redor. O que poderia ser mais rico e preciso, mais nitidamente claro do que o arranjo dos objetos visuais com que nos deparamos a cada

momento? O psicólogo W. R. Garner é facilmente mal compreendido quando, em seu artigo “Análise da Percepção Não-analisada”, escreve:

Assim, quero admitir que grande parte da percepção envolve uma completa falta de análise por parte do organismo perceptivo; que as formas são percebidas como todos unitários; que, em algumas circunstâncias, os atributos podem ser percebidos como integrais, e que tais propriedades portadoras de estímulo, tais como a boa figura, a simetria, o ritmo, e até o movimento, são percebidos de uma forma totalmente não-analítica. Quero ao mesmo tempo sustentar que para nós, cientistas, cada um destes fenômenos holísticos e não-analisados é suscetível do tipo de análise cuidadosa e construtiva que nos permite chegar a compreender a verdadeira natureza dos fenômenos estudados. (6, p. 120)

Ao descrever as imagens intuitivas como não-analisáveis, Garner pode parecer estar cometendo o erro tradicional de negar que os todos integrados possuem estrutura, quando, na verdade, tudo que ele pretende é estabelecer uma distinção entre a percepção intuitiva da organização estrutural e o procedimento especificamente intelectual de isolar os componentes de um todo e as relações entre eles.

A distinção é clara e útil, mas parece-me mais importante evitar a sugestão de que as percepções daquilo que Garner chama de “pessoa comum” são inteiramente intuitivas, enquanto o procedimento do cientista depende exclusivamente da análise intelectual. Se isto fosse verdade os fatores de configuração, que determinam o caráter de qualquer situação de campo, seriam ignorados pelo cientista ao construir sua cadeia de elementos conceituais — procedimento cuja impropriedade já foi admiravelmente demonstrada pelos psicólogos gestaltistas. Na verdade, toda investigação científica bem-sucedida de um processo de campo começa com uma apreensão intuitiva da configuração a ser explicada, e a cadeia intelectual de elementos e relações deve esforçar-se por uma constante combinação, para aproximar-se o mais rigorosamente possível da estrutura daquela configuração. Por outro lado, a percepção comum é tão plenamente composta de partes bem definidas que dificilmente se pode indicar o momento em que alguns desses elementos são separados do contexto e submetidos à análise intelectual. Como um simples exemplo, tomemos nossa concepção de causalidade. “Quando inferimos efeitos a partir de causas”, escreve David Hume em seu *Tratado da Natureza Humana*, “devemos estabelecer a existência destas causas, e só há duas maneiras de fazê-lo, quer por uma percepção imediata de nossa memória ou dos sentidos, ou por uma inferência a partir de outras causas” (parte I, seq. 4). Pense numa bola de bilhar vermelha que atinge uma branca e a põe em movimento. Intuitivamente observamos duas

unidades claramente distintas, indissolivelmente associadas por uma transferência de força do componente vermelho do processo para o branco (15). Quando este fenômeno é explicado pela análise intelectual, reduz-se a duas unidades em conjunção temporal; e, talvez, uma força que transfere energia seja acrescentada como um elo de ligação, um terceiro elemento para tratar do ato de causação intuitivamente percebido*.

O que fazer de tudo isso? Reconhecemos que praticamente todos os tópicos mentais e físicos que desejamos estudar, ensinar e aprender são processos de campo ou gestaltistas. É uma verdade aplicável à biologia, à fisiologia, à psicologia e às artes, e também às ciências sociais e a grande parte das ciências naturais. Estes processos seguem toda a trajetória que vai do extremo teórico da interação total ao caso limitativo oposto das somas totalmente independentes das partes. Caracteristicamente, o contexto de configuração é entremeado de elementos “petrificados” que atuam como inibidores, uma vez que não são influenciados pela estrutura do todo. Como exemplos de tal causação “de mão única”, como Konrad Lorenz a chama, poderíamos citar, com restrições, o efeito dos ossos do esqueleto na dinâmica dos músculos e tendões, ou as coações dos Artigos da Constituição sobre os anseios e impulsos da história da nossa nação (14, p. 158). Um jogo de xadrez é visto como uma configuração intuitiva em cujo interior as propriedades de cada peça não variam. Do mesmo modo, as relações entre os subtotais vão do extremo da total falta de subdivisão do todo até a ausência quase absoluta de interação das partes.

Para harmonizar estas diversas estruturas, a mente humana dispõe de dois processos cognitivos: a percepção intuitiva e a análise intelectual. As duas são igualmente valiosas e indispensáveis. Nenhuma é exclusiva para as atividades humanas específicas; ambas são comuns a todas. A intuição é privilegiada para a percepção da estrutura global das configurações. A análise intelectual se presta à abstração do caráter das entidades e eventos a partir de contextos específicos, e os define “como tais”. A intuição e o intelecto não operam separadamente, mas, em quase todos os casos, necessitam de cooperação mútua. Em educação, negligenciar uma delas em favor da outra, ou mantê-las separadas, é algo que só tende a mutilar as mentes que estamos tentando educar.

* Não posso me ocupar aqui com o valor de verdade das proposições e percepções. A percepção intuitiva pode revelar a verdade sobre as situações físicas sobre as quais fornece informações, ou, como nas ilusões de ótica, pode não ser confiável. De modo semelhante, a análise intelectual pode fazer mais ou menos justiça aos fatos psicológicos ou físicos aos quais se refere.

Referências

1. Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception*, nova versão, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1974. [Ed. bras.: *Arte e Percepção Visual*, São Paulo, Pioneira, 1986.]
2. ———. *Visual Thinking*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1967.
3. Croce, Benedetto. *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*, Nova Iorque, Noonday, 1953.
4. Descartes, René. "Rules for the Direction of the Mind". *Philosophical Works of Descartes*, Nova Iorque, Dover, 1955.
5. Eisner, Elliot W. *Cognition and Curriculum*, Nova Iorque, Longman, 1982.
6. Garner, W. R. "The Analysis of Unanalyzed Perceptions". Kubovy e Pomerantz (12).
7. Gottmann, Jean (org.). *Center and Periphery: Spatial Variation in Politics*, Beverly Hills, Calif., Sage Publications, 1980.
8. Hardy, G. H. *A Mathematician's Apology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967.
9. Henrikson, Allan K. "America's Changing Place in the World: From Periphery to Center". Gottmann (7).
10. Kant, Immanuel. *Anthropology from a Pragmatic Point of View*.
11. Köhler, Wolfgang. *Gestalt Psychology*, Nova Iorque, Liveright, 1947.
12. Kubovy, Michael e James B. Pomerantz (orgs.). *Perceptual Organization*, Hillsdale, N. J., Erlbaum, 1981.
13. Leibniz, Gottfried Wilhelm. *New Essays Concerning Human Understanding*.
14. Lorenz, Konrad. *The Role of Gestalt Perception in Animal and Human Behavior*, Whyte (23).
15. Michotte, Albert. *The Perception of Causality*, Nova Iorque, Basic Books, 1963.
16. Neisser, Ulric. *Cognition and Reality*, São Francisco, Freeman, 1976.
17. ———. "The Multiplicity of Thought". *British Journal of Psychology*, vol. 54, 1963.
18. Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*.
19. Thévenaz, Pierre. *What is Phenomenology?*, Chicago, Quadrangle, 1962.
20. Thomas, Dylan. "In the White Giant's Thigh". In *Country Sleep*, Nova Iorque, New Directions, 1952.
21. Vico, Giambattista. *The New Science*, Ithaca, N.I., Cornell University Press, 1948.
22. Wertheimer, Max. "A Girl Describes Her Office". *Productive Thinking*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.
23. Whyte, Lancelot L. (org.). *Aspects of Form*, Bloomington, Indiana University Press, 1951.
24. Wild, K. W. *Intuition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1938.

MAX WERTHEIMER E A PSICOLOGIA DA GESTALT*

Max Wertheimer surgiu no cenário da psicologia norte-americana no início da década de trinta como uma figura notável e inquietante. Era a época em que uma mudança fundamental na atitude e na perspectiva se tornara evidente numa nova geração de psicólogos. Confiantes pela precisão dos seus equipamentos, medições e fórmulas, muitos destes novos profissionais da ciência não pareciam impressionados com a aparente infinitude de suas tarefas, a complexidade da natureza, a sutileza do funcionamento orgânico e os espantosos recessos da mente. Metódicos e objetivos, eram treinados para empreender o seu trabalho formulando uma questão específica, escolhida de forma que se ajustasse às dimensões mensuráveis de situações controláveis; fizeram experiências, calcularam os resultados, publicaram-nos e passaram à tarefa seguinte. Não que fossem insensíveis ao encanto e fascínio dos seus colegas veteranos, cujos rostos estavam marcados pela obsessiva percepção do insondável. Viram o sorriso sereno que acolhia as suas confiantes declarações, e, quando o diretor de departamento citava os clássicos, escutavam como as crianças fazem com contos de fadas, sentiam que ali estava uma coisa de estranha beleza, mas relacionada com os seus próprios trabalhos apenas de forma obsoleta e singular, algo que lhes faltava, mas que precisava ser preservado para as reflexões solitárias.

Daí decorre a poderosa impressão de Max Wertheimer sobre mais ou menos cem estudantes e colegas que, durante a sua permanência de uma década nos Estados Unidos, entraram em contato direto com ele. Ali estava um homem que exigia uma visão mais abrangente e um procedimento menos mecânico, não como um sonho, mas como requisito de pesquisa técnica a ser levado imediatamente à prática. Romântico

* Desenvolvido a partir de sua publicação inicial em *Salmagundi* 1969/70, e reeditado em *The Legacy of the German Refugee Intellectuals*, organizado por Robert Boyers, Nova Iorque, Schocken, 1972.

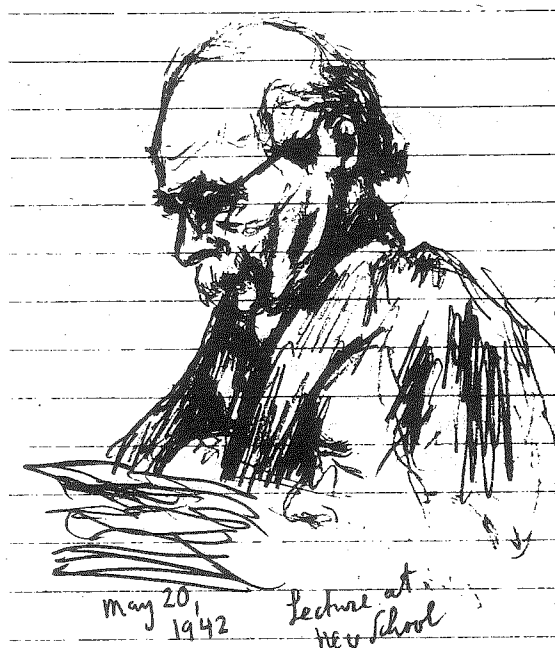


Figura 6 Max Wertheimer na New School, maio de 1942.
Desenho de R. A.

e frágil, com seu bigode excêntrico à Nietzsche, Wertheimer ensinou, com seu inglês improvisado, no curso de pós-graduação da New School for Social Research, de Nova Iorque, descrevendo aspectos da mente que provocaram um choque de reconhecimento em seus ouvintes, mas que pareciam estar fora do alcance dos métodos aceitos. E embora a perspectiva fosse humana e suave, sua aplicação requeria uma disciplina inesperada, uma força de prova e argumentação para a qual os estudantes não estavam preparados. Daí a devoção, a irritação e o desespero destes.

Wertheimer foi um dos três principais expositores da psicologia da Gestalt que foram aos Estados Unidos. Devido à presença deles neste país, a estranha sonoridade do nome da nova doutrina se tornou familiar aos psicólogos norte-americanos; em que medida, porém, a teoria e a prática foram influenciadas pelas novas idéias? Wolfgang Köhler, que foi para Swarthmore, era bem conhecido por suas experiências sobre a inteligência dos chimpanzés. Mas, embora os resultados obtidos por ele fossem reconhecidos como substanciais, seus conceitos teóricos — “insight”, por exemplo — soavam de forma incômoda, e havia pouca consciência de que seu estudo especial da psicologia da solução de pro-

blemas era parte de uma abordagem totalmente nova e abrangente da psicologia em geral. O livro inicial de Köhler sobre as *Gestalten* na física nunca foi traduzido, e suas últimas experiências sobre o efeito posterior da figura na percepção visual foram recebidas como uma especialidade interessante, sem mais amplas implicações. O terceiro homem do triunvirato da Gestalt, Kurt Koffka, do Smith College, escreveu o tratado básico sobre a psicologia da Gestalt, um livro densamente carregado de fatos e idéias valiosas, mas de leitura tão difícil que foi mais útil aos filósofos do que aos psicólogos.

Que dizem os manuais de psicologia sobre psicologia da Gestalt e Wertheimer? Os alunos aprendem que, de acordo com a teoria da Gestalt, um todo é mais, ou diferente, do que a soma de suas partes — afirmação que soa inócua, com pouca probabilidade de impressioná-los como revolucionária ou relevante na prática. Sobre Wertheimer eles leram que realizou as primeiras experiências sobre movimento ilusório e a percepção da forma visual. Mas, ainda uma vez, como no caso de Köhler, a relação destes estudos com os postulados básicos da Gestalt não é explicada com detalhes.

Os manuais descrevem as regras de agrupamento perceptivo de Wertheimer: quando alguém olha para um conjunto de formas, estas serão vistas como relacionadas entre si se forem semelhantes em tamanho, forma, cor ou algum outro traço perceptivo. Tal reunião de elementos não parece exemplificar um processo da Gestalt, e, na verdade, as regras de agrupamento constituem apenas a primeira parte de um trabalho no qual Wertheimer saiu de uma abordagem mais tradicional para a virada revolucionária, mostrando que um padrão perceptivo não pode ser avaliado apenas *de baixo*, ou seja, seguindo o curso das relações entre elementos, como fazem as regras de agrupamento. Uma avaliação dessas exige uma abordagem *de cima*: só descrevendo a totalidade da estrutura do padrão é possível determinar o lugar e a função de cada parte e a natureza de suas relações com as outras partes. Esta inversão da abordagem científica rotineira, apelando para métodos totalmente diferentes, é em geral omitida daquilo que é ensinado aos estudantes a respeito dos estudos de Wertheimer sobre a percepção da forma.

Embora fragmentárias e introdutórias, as regras de agrupamento perceptivo podem ser apresentadas como se contivessem a característica básica da atitude gestaltista, ou seja, um respeito pela natureza intrínseca da situação com que o observador se depara. Do ponto de vista de Wertheimer, aquele que percebe não impõe as regras de agrupamento sobre um conjunto de formas contraditórias. Mais exatamente, o agrupamento dos elementos em si mesmos, e suas próprias características objetivas, influenciam os agrupamentos feitos pela mente do observador.

Este respeito pela estrutura do mundo físico tal como ele atua sobre o sistema nervoso foi enfatizado pelos psicólogos da Gestalt, em oposição consciente ao subjetivismo da filosofia empírica britânica, na qual se baseia a formação da maioria dos psicólogos norte-americanos. De acordo com essa tradição, o material dos estímulos sensoriais pelos quais um ser humano ou animal é informado sobre o mundo exterior é em si mesmo amorfo, um acúmulo de elementos. É a mente receptiva que os liga por meio de conexões estabelecidas no passado. Como resultado, a associação por coincidências frequentes no tempo e no espaço subjetivos tornou-se o princípio explicativo dominante da psicologia experimental neste país.

É desnecessário dizer que as duas teorias antagônicas se baseavam em visões de mundo opostas: uma, afirmando orgulhosamente a supremacia das concepções e julgamentos do indivíduo sobre o meio circundante, e outra, claramente irritada com tal egocentrismo, afirmando ser tarefa do homem encontrar seu próprio e modesto lugar no mundo e extrair da ordem deste mesmo mundo os parâmetros de sua conduta e compreensão. No campo social, a teoria da Gestalt exigia do cidadão que derivasse seus direitos e deveres das funções e necessidades objetivamente determinadas da sociedade. Aqui, então, o individualismo profundamente enraizado da tradição anglo-saxônica e a desconfiança do poder e planejamento centrais de cima eram implicitamente desafiados por uma abordagem científica que, em momentos de exaltação de ânimos, chegou mesmo a ser acusada de totalitária.

Um dos epítetos de desafio preferidos de Wertheimer era o adjetivo “cego”. Ele se referia ao comportamento egocêntrico, preconceituoso, insensível, a uma falta de abertura aos “requisitos” da situação — outro termo-chave da teoria da Gestalt. Este é o tema comum dos interesses aparentemente díspares de Wertheimer, de suas próprias investigações sobre a estrutura perceptiva e o pensamento produtivo, e os problemas de pesquisa sobre os quais seus discípulos trabalhavam na New School. Sobre isso, darei três exemplos. Um de seus assistentes, Solomon E. Asch, desenvolveu uma psicologia social que pretendia substituir a dicotomia entre indivíduo e grupo por uma visão integrada da interação social e sua dinâmica intrínseca. Um estudante chinês, Gwan-Yuen Li, explorou o conceito taoísta da não-ação (*wu-wei*) como uma doutrina filosófica para mostrar como o homem pode se harmonizar com os poderes inerentes do cosmos e da sociedade. Um terceiro discípulo, Abraham S. Luchins, demonstrou, num estudo experimental sobre a inflexibilidade, como uma posição mental preestabelecida impede que uma pessoa analise com liberdade uma situação-problema e procure uma solução sugerida pelas condições específicas dessa situação.

O próprio Wertheimer dedicou vários de seus últimos trabalhos a discussões filosóficas da ética, dos valores, da liberdade e da democracia, indicando em cada caso a diferença entre preferência intencional e pessoal e as exigências objetivas da situação. Estes componentes objetivos, contudo, não devem ser procurados apenas no exterior, no mundo físico, mas também no funcionamento fisiológico e mental dentro de cada pessoa. O sistema nervoso e a consciência, como parte do mundo do homem, dão suas próprias contribuições e têm suas próprias exigências — que não devem ser confundidas com as tendências puramente subjetivas do indivíduo. Por exemplo, a maneira pela qual é visto um determinado padrão depende (a) da configuração do estímulo e (b) das tendências formadoras do sistema nervoso, enquanto distintas dos efeitos dos interesses, experiências passadas ou escolhas fortuitas do observador específico.

Sente-se aqui certa impaciência com as diferenças individuais, que é, de fato, característica dos psicólogos da Gestalt. Isto não provocou nenhum protesto dos behavioristas, mas tendeu a desapontar os psicólogos americanos que se concentravam nos aspectos genéticos, sociais e clínicos da personalidade humana, com uma ênfase acentuada no caráter e nas necessidades da pessoa individual. A psicologia da Gestalt estava largamente ligada à “natureza humana” — como o homem percebe, como cresce, como compreende. Wertheimer abordou a psicologia como um cientista puro, interessado nas leis de funcionamento geral, e, ao mesmo tempo, como um poeta que fala sobre a humanidade.

Ficará claro que o impulso primário da psicologia de Wertheimer era um respeito tanto pela natureza humana quanto pela orgânica e inanimada. Deste respeito originou-se o protesto que fez contra o método “atomístico”, ou seja, a análise minuciosa de entidades integradas, e contra a pretensão de construir um todo a partir da soma de suas partes. Só quando estes métodos de análise, puros e convenientes, foram postos de lado, as entidades da natureza revelaram que não eram amorfas, mas que possuíam uma estrutura própria, tendências dinâmicas inerentes e, de fato, uma beleza objetiva. Assim, a “lei da boa Gestalt” foi formulada por Wertheimer em oposição à doutrina da associação subjetiva.

A lei básica da Gestalt descreve uma luta, inerente às entidades físicas e psíquicas, em direção à estrutura mais simples, mais regular e mais simétrica alcançável em determinada situação. Esta tendência foi mostrada de modo mais claro na percepção visual, mas também aparece como a força motriz no sentido da redução de tensões na motivação. Segundo o pensamento dos psicólogos da Gestalt, esta tendência fundamental da mente reflete uma propensão igualmente operante no sistema

nervoso. Ela se aplica também aos processos de campo da física, como foi mostrado por Köhler. Historicamente ela se relaciona com a lei da entropia em termodinâmica, embora esta afinidade não seja aparente quando a lei da Gestalt é descrita como uma tendência em direção à ordem, e o princípio da entropia como uma tendência no sentido da desordem.

Como lei da natureza, a luta em direção à “boa Gestalt” foi antes de tudo uma questão de observação dos fatos; mas também havia vantagens distintas para a condição de ordem máxima no sistema. Por exemplo, em percepção visual, uma vez que a mais simples das versões disponíveis de um padrão fosse apreendida, ela surgia mais estável, fazia mais sentido e podia ser manipulada com mais facilidade. De modo semelhante, uma condição de ordem equilibrada resultava em um melhor funcionamento da mente humana, de um time, de uma sociedade. Era a essa espécie de valor que Max Wertheimer, como pessoa, se ligava apaixonadamente. Ele encontrou na natureza a tendência ao equilíbrio, à ordem e à virtude. Encontrou-a nos impulsos básicos do homem, onde estes não fossem perturbados por distorções culturalmente impostas e por complicações cerebrais improdutivas. O homem era basicamente bem organizado e, portanto, bom (isto é, possuía a forma apropriada a um funcionamento adequado), pois uma boa organização era a condição a que aspiravam todos os sistemas naturais. Por este motivo, Wertheimer não gostava de pessoas que apreciavam os artifícios e complicações de cérebros sofisticados, e atacou severamente os filósofos e psicólogos que proclamavam que a indulgência egoísta e a destrutividade eram a mola mestra da natureza humana. Sua aversão à psicanálise estava nitidamente imbuída de sentimentos pessoais, muito embora se possa dizer que, em determinados aspectos, Freud e Wertheimer perseguiram metas semelhantes, um desejando ordenar os desvios dos recursos instintivos a fim de impor um reinado da razão, e o outro tentando restaurar, em seus semelhantes, o sentido de seu harmonioso funcionamento inato, porém mal dirigido.

As opiniões de Wertheimer como psicólogo eram, então, inspiradas por uma atitude de otimismo e confiança, adotada como um credo e expressa freqüentemente em suas aulas. Ele insistia em dizer que as coisas deste mundo eram fundamentalmente do modo como apareciam, que exterior e interior, superfície e núcleo, se correspondem mutuamente, e que, portanto, os sentidos podem ser confiáveis para comunicar a verdade, bastando apenas que os reveses de complicações e distorções secundárias sejam superados. Decorre daí o seu amor pela música e pela arte, nas quais a sabedoria dos sentidos reina por definição.

Lembro-me de ter presenciado, na década de 1940, na casa de Wertheimer em New Rochelle, Nova Iorque, uma acalorada discussão entre ele e um de seus velhos amigos, o historiador de arte Paul Frankl. Este afirmara, com muita correção, que para entender a composição de uma pintura tipicamente ocidental é preciso considerar sua projeção sobre o plano frontal. Esta afirmação irritou Wertheimer que precisava acreditar que nada além da percepção natural da profundidade tridimensional ocorre em seres humanos íntegros. Afirmar que em lugar de ver o mundo de maneira ingênua, como ele é, as pessoas também atentavam para uma projeção ótica artificial era algo semelhante a um insulto à natureza humana. Esta resposta irada assemelhava-se ao ataque de Goethe à descoberta de Newton de que a luz branca, em desacordo com o que os olhos percebem, contém as cores do espectro.

Estava implícita no pensamento de Wertheimer a imagem de um ser humano ideal, um tipo familiar para nós, oriundo da tradição literária européia de Parsifal, Simplicissimus, Cândido, o Príncipe Myshkin, o bom soldado Schweik — um modesto herói cuja inocência infantil e espontânea atravessa a couraça externa, revela o núcleo, embaraça, diverte e invoca uma bondade oculta. Num ensaio sobre a natureza da liberdade (“A Story of Three Days”), Wertheimer escreveu:

Que grandes diferenças quanto ao modo de uma pessoa encarar um contra-argumento, encarar novos fatos! Há homens que os encaram com liberdade, franca e receptivamente, lidando com eles de forma honesta e dando-lhes o devido valor. Outros não são, de forma alguma, capazes de agir assim: permanecem de certa forma cegos, rígidos; aferram-se a seus axiomas, incapazes de encarar os argumentos e os fatos; ou se o fazem, é para evitá-los ou para se livrar deles de alguma forma — são incapazes de encará-los honestamente. Não podem lidar com eles como homens livres; são limitados e escravizados por suas posições.

Inevitavelmente, houve quem reagisse à sua mensagem da mesma forma que a personagem de Dostoiévski, Aglaia Ivanovna, quando guardou a carta do príncipe Myshkin em seu exemplar de *Dom Quixote*.

Além do mais, Max Wertheimer era tudo, menos um sonhador. Seus antecessores espirituais foram Espinoza e Goethe. A noção de que a ordem e a sabedoria não são impostas à natureza a partir do exterior, mas inerentes à própria natureza, era espinozista; de grande influência foi, também, outra idéia de Espinoza, a de que as existências mental e física são aspectos de uma só e mesma realidade, uma sendo, portanto, reflexo da outra. Com Goethe, Wertheimer compartilhava a crença na unidade de percepto e conceito, de observação e idéia, de

percepção poética e análise científica, e, como Goethe, orgulhava-se de uma incansável dedicação aos experimentos.

Muitas vezes, desenvolveu seu argumento *more geometrico*, à maneira geométrica de Espinoza; gostava das fórmulas algébricas e recheou seus estudos de grande quantidade de anotações que pretendia reduzir à expressão mais simples. A responsabilidade pela redação final o desesperava, e o único livro completo que publicou, *O Pensamento Produtivo*, foi concluído depois de mais ou menos vinte anos de preparação, num impulso repentino de determinação algumas semanas antes de sua morte em 1943. Embora suas constantes referências à riqueza e beleza das coisas da natureza parecesse pressagiar um intervalo de ócio em seu rigor científico, era de uma severidade que beirava a crueldade com aqueles que, dentre seus colegas de profissão, fingiam não ver os problemas e sacrificavam a verificação a uma eloquência tola e pseudopoética. Ele se obrigou a trabalhar arduamente, e não aceitava menos que isso de seus alunos.

Wertheimer amava os Estados Unidos. Filho da velha Praga, descobriu na jovem cultura do novo mundo o frescor criativo que pregava. Ele apreciava a inventividade espontânea dos jovens e a imaginação intacta das mulheres, e ficava sempre indignado com o egoísmo da política, e com as injustiças sociais, pois estes defeitos deslustravam não apenas o país que lhe dera um lar, mas também a imagem com a qual estava comprometido como cientista e como homem.

O OUTRO GUSTAV THEODOR FECHNER*

Gustav Theodor Fechner é uma daquelas grandes figuras do passado cujos nomes estão ligados, no espírito do estudante médio, a alguns aspectos relacionados com idéias ou fatos. Estes aspectos flutuam num espaço vazio, classificados, mas não interpretados, por aqueles nomes que possuem a devida autoridade para fazê-lo. O contexto no qual as idéias foram concebidas e os fatos descobertos não existem mais e com eles desapareceu também o verdadeiro significado daquelas idéias e fatos. Também não mais existe a figura poderosa à qual os devemos, um homem com a riqueza e originalidade de um autêntico pensador, cujo exemplo dificilmente se poderá esquecer.

Os manuais de psicologia nos apresentam Fechner como o homem que fundou a ciência da psicofísica ao generalizar a lei de Weber, afirmando que uma progressão aritmética numa reação perceptiva exige uma progressão geométrica no estímulo físico. Além disso, o estudante pode ser informado de que Fechner pesquisou as preferências das pessoas por determinadas proporções dos retângulos, tendo, portanto, não apenas dado início à estética experimental, mas explorado igualmente, como exímio matemático, as diferentes maneiras de medir as distribuições estatísticas em geral. A relação inadequada dos dois campos na mente dos psicólogos foi admiravelmente ilustrada quando Robert S. Woodworth, na edição de 1938 de seu livro *Experimental Psychology*, usou o capítulo sobre estética para harmonizar o material sobre estatística.

Uma vez que não se tem mais nada em que se basear, permanece duvidoso se as duas admiráveis realizações de Fechner têm algo a ver entre si, e por que teriam se originado da mesma pessoa. Minha tentativa de descrever a matriz da qual surgiram será, necessariamente, um tanto distorcida, pois quero abordar Fechner principalmente quanto à sua relação com a psicologia da arte. A preocupação de Fechner com a estética, porém,

* Publicado inicialmente no livro *A Century of Psychology as Science*, organizado por Sigmund Koch e David E. Leary, Nova Iorque, McGraw-Hill, 1985.

derivou tão diretamente do núcleo de suas concepções básicas que a perspectiva por mim adotada provavelmente não desvirtua a concepção de forma indevida. Será, entretanto, necessário examinar estas concepções antes que a sua aplicação à estética possa ser rastreada.

As pesquisas experimentais de Fechner foram mantidas vivas pelos autores dos manuais porque se ajustam aos padrões do que é considerado relevante e respeitável em grande parte da psicologia. E Fechner realmente foi um partidário do empirismo. Ele propôs que se complementasse a estética filosófica que provinha “de cima” com uma estética originária “de baixo”, suprindo, assim, a sua carência de base factual. Em seu ensaio *Zur experimentalen Aesthetik*, de 1871, ele louvava seu precursor Ernst Heinrich Weber por ter sido o primeiro homem, desde Galileu, a ampliar os limites da pesquisa exata para além de seus supostos limites, numa trajetória idêntica à seguida pelo próprio Fechner (3, p. 555). Ao longo de toda a sua obra ele insistiu que era necessário um grande número de observadores para que os resultados experimentais fossem confiáveis, e que, embora a estética jamais viesse a ser uma ciência tão exata quanto a física, ela compartilhava esta imperfeição com a fisiologia. “Man tut, was man kann”, ele costumava dizer. A gente faz aquilo que pode.

Ainda mais extraordinário é que este mesmo homem era um visionário místico de força irresistível, possuindo também uma divertida veia satírica. Ainda jovem, Fechner publicou, com pseudônimo, um ensaio bem-humorado sobre a anatomia comparativa dos anjos. Um tratado de 1851, com o título zoroastriano de *Zend-Avesta*, afirmava que todas as coisas orgânicas e inorgânicas do universo têm uma alma, inclusive a própria Terra e os demais planetas. O espírito desta e outras obras semelhantes é inseparável do encontrado nos *Elements of Psychophysics*. O mesmo panteísta profundamente religioso a quem devemos a ecologia mais poética jamais escrita coligiu as medidas de mais ou menos vinte mil pinturas de vinte museus de arte para fazer um estudo estatístico de suas proporções.

Dois idéias centrais orientavam o pensamento de Fechner: 1) As coisas e experiências que constituem nosso mundo não são simplesmente coordenadas e subordinadas em categorias distintas, mas se ajustam a escalas evolutivas móveis que vão dos níveis mais baixos de existência aos mais elevados. 2) A associação de corpo e mente permeia todo o universo, de tal modo que não há nada mental sem o seu substrato físico; por outro lado, grande parte do que acontece fisicamente se reflete numa experiência mental correspondente.

O primeiro destes princípios situa Fechner ao lado dos evolucionistas do século XIX. Embora se opusesse categoricamente à noção

darwiniana da seleção cega, ele preferia a evolução à premissa dos taxonômicos tradicionais, que desde os tempos de Platão e Aristóteles sustentavam que “cada espécie superior foi, por assim dizer, recriada a partir do limo primordial” (4, p. iii). O que distingue Fechner de seus contemporâneos é a majestosa grandiosidade de sua concepção cosmológica, que “basicamente é apenas o acabamento e a conclusão superior daquilo que começa de baixo como psicofísica”. Ele acreditava que estas visões cosmológicas constituem “a flor e o fruto que crescem acima da raiz pela qual a psicofísica busca nas proximidades do conhecimento” (5, p. 101). De fato, foram estas visões que deram o impulso à pesquisa empírica sobre as escalas dos princípios. A modesta escala das reações perceptivas exploráveis na experimentação é vista como um minúsculo indício da escala gigantesca que vai dos infusórios ao sistema solar, no interior da consciência abrangente de Deus. Estamos tão próximos do idealismo do Bispo Berkeley quanto dos laboratórios de Wilhelm Wundt em Leipzig.

O segundo princípio de Fechner deriva diretamente de Espinoza, que afirmava ser o corpo e a mente dois aspectos da mesma substância infinita e incognoscível. Esta substância hipotética surge como a mente sob o atributo finito do pensamento, e como corpo sob o atributo finito da extensão espacial. Fechner deu a esta perspectiva um caráter mais psicológico, ao insistir que o duplo aspecto resultava da diferença de posições. Usou o exemplo perceptivo de uma pessoa olhando para um cilindro (na verdade, por ele chamado de círculo) a partir de seu interior, e depois, novamente, a partir do exterior. A concavidade do primeiro modo de ver e a convexidade do segundo são incompatíveis; não podem ser mantidos simultaneamente. Ele também se referiu ao sistema solar visto a partir da terra e do sol. Na verdade, a insistência de Fechner quanto à posição ocupada pelo observador situa-o na tradição relativista que vai de Copérnico a Einstein e ao princípio de complementaridade de Niels Bohr. Prosseguindo o seu raciocínio, ele concluiu que uma vez que a posição que oferece uma experiência mental direta só é acessível ao próprio eu de uma pessoa, e, portanto, uma vez que nossa hipótese de que outros seres humanos (e talvez animais) possuem mentes semelhantes às nossas deve continuar sendo uma conjectura, não havia nenhuma objeção válida à ampliação da hipótese e à suposição de que tudo, no mundo material, fosse dotado com uma mente. Chegou mesmo a especular sobre a alma das plantas, e a explicar, através de minuciosos pormenores, como a Terra e os outros planetas eram capazes de operar como seres conscientes sem o privilégio de sistemas nervosos.

Nesse sentido, é de interesse psicológico o fato de a preocupação de Fechner com a psicofísica dos princípios não ser um tema principal,

mas antes um meio ao qual recorreu porque, em sua época, certamente, o correlativo fisiológico da experiência consciente não era acessível à pesquisa. Supôs, então, haver uma correlação direta entre o estímulo físico e a reação fisiológica. Esta suposição permitiu-lhe substituir um pelo outro. O que ele chamou de sua psicofísica externa, ou seja, a relação entre o estímulo físico e a reação perceptiva, devia servir como um substituto para a psicofísica interna que ele realmente estava buscando, isto é, a relação entre a mente e seu equivalente corpóreo direto, o sistema nervoso.

Embora a psicofísica interna iludisse o experimentador, Fechner não podia deixar de especular sobre a sua natureza, o que ele fez, inevitavelmente, em termos do que hoje se conhece através da psicologia da Gestalt como isomorfismo. Ele afirmou, no *Zend-Avesta*, que os pensamentos de uma pessoa não podem diferir daquilo que os “movimentos do cérebro” permitem, e que, inversamente, os movimentos do cérebro não podem se desviar dos pensamentos aos quais estão ligados (6, p. 259). E na obra *Psychophysics* Fechner nos diz, mais especificamente, que, embora não possamos inferir, a partir do que sabemos por exploração direta, nada sobre os processos e a natureza do substrato fisiológico, podemos fazer afirmações sobre certas propriedades estruturais comuns a ambos os níveis de funcionamento. Se propriedades tais como contexto, sequência, semelhança ou dessemelhança, intensidade ou fragilidade, são vivenciadas pela mente, devem ter seus equivalentes no sistema nervoso (7, vol. II, p. 380). Deu a esta correspondência isomórfica o nome de *Funktionsprinzip*.

A convicção de que a matéria é universalmente dotada de uma mente permitiu que Fechner evitasse a visão noturna, como a chamou, isto é, a afirmação científica de que as belezas de luz e cor só existem para a mente consciente, ao passo que, em si e de si próprio, o mundo físico encontra-se mergulhado em trevas horríveis. Embora conhecesse, como observador perspicaz, a diferença entre a percepção positiva da escuridão e a ausência de visão no espaço físico (7, vol. I, p. 167), precisava de sua biologia mística, que descrevia as estrelas como olhos esféricos de poder supra-humano, para assegurar-lhe que o esplendor do mundo visual tem permanência objetiva. A retina de Deus, afirmou ele na sua última obra a respeito da visão diurna em oposição à visão noturna (*Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht*), é composta das superfícies de todas as coisas existentes, inclusive as retinas dos olhos dos seres humanos e animais (5, p. 53). Fechner lutou contra a visão noturna da ciência com a mesma arraigada paixão que obrigou Goethe, em sua teoria da cor, a defender a pureza indivisível da luz branca contra o argumento de Newton de que a luz se compõe do escuro e da parcia-

lidade dos matizes do espectro. Para Fechner, como para Goethe, a verdade final residia na experiência sensorial direta.

Esta convicção, naturalmente, é o credo e axioma de toda arte, e em minha opinião o modo de Fechner ver o mundo, à maneira do artista, constitui sua principal contribuição à estética. É o que explica a sua decisão de dedicar a última de suas grandes obras à estética, de um modo mais convincente que a própria referência por ele feita, no prefácio de sua obra *Vorschule der Aesthetik*, aos poucos estudos menores que tratam explicitamente de arte em sua obra anterior (8, vol. I, p. v). De fato, temos de encarar o paradoxo irritante de que o seu grande último esforço, de quase seiscentas páginas, uma última realização a que todas as concepções de Fechner conduziram, seja incapaz de incorporar as idéias que sempre o guiaram ao meio apropriado à natureza das artes. (Basta-nos lembrar do jovem Schopenhauer às voltas com uma tarefa semelhante no terceiro livro de sua obra *Die Welt als Wille und Vorstellung* para nos darmos conta da diferença.) Há indícios de que Fechner, decidido a empreender uma obra substancial sobre estética, sentiu-se obrigado a abordar os tópicos que predominavam nos mais importantes tratados deste campo. Assim, ele discute demoradamente questões como conteúdo e forma, unidade e complexidade, idealismo versus realismo, arte versus natureza; pergunta se há mais beleza no pequeno ou no grande, e opina que a escultura deveria ser em cores, para parecer mais real. Faz tudo isso e muito mais, de forma muito consciente, e com um ocasional lampejo fechneriano, e oferece também alguns princípios e método úteis; há, no entanto, muito pouco da originalidade arrojada que distinguiria o seu livro daquilo que os professores de filosofia publicavam na época e continuam publicando hoje sobre os mesmos assuntos.

Há, na *Vorschule*, pouco a ser comparado, por exemplo, com a inspiração de Fechner ao ver um nenúfar abrir suas folhas num lago e oferecer sua flor aberta à luz. Ele cita esta experiência em seu livro sobre a alma das plantas para sugerir que a forma do nenúfar lhe possibilita desfrutar os prazeres do banho e o calor da luz da forma mais intensa possível (10, p. 39). O exemplo pode ser generalizado para significar que, exatamente pelo aspecto de sua forma e comportamento, um objeto visual transmite aquelas sensações e esforços que o artista purifica em sua obra. Observe-se, aqui, que a perspectiva de Fechner era sobretudo visual, embora ocorram, na verdade, em seus textos, referências aos sons e à música. Toda a sua vida e obra estão impregnadas de uma adoração quase obsessiva pela luz e visão. Quando, aos trinta e nove anos, ele foi abalado por uma profunda crise espiritual, durante a qual a sua natureza religiosa e poética se rebelou contra o materialismo e

o ateísmo de seus primeiros anos como estudante de medicina e professor de física na Universidade de Leipzig, tornou-se incapaz de tolerar a luz, passou três anos numa escuridão quase absoluta, e esteve prestes a morrer devido a uma incapacidade simultânea de tolerar alimentos. A vingança do mundo que ele sentia ter traído foi-lhe imposta pelo poder da luz. Ele desafiara este poder através de experimentos óticos realizados com um espírito de irreverência, e foi punido pelas trevas, que ele temia mais que qualquer outra coisa. Foi depois de sua súbita recuperação deste padecimento que ele desenvolveu a sua cosmologia visionária, que terminou por levá-lo às obras sobre psicofísica e estética.

Igualmente característico é o hábito que Fechner tinha de identificar o símbolo geométrico da perfeição, a esfera, com o olho. Os planetas são seres animados cuja superioridade é demonstrada por sua forma esférica. Sua rotundidade é mais bela que as saliências e assimetrias do corpo humano. Uma vez que suas atividades foram sublimadas em contemplação pura, tornaram-se olhos. Num tom divertido de troça, Fechner aproxima-se do que, na psicologia da Gestalt, chamamos atualmente de tendência para a estrutura mais simples, quando descreve, em seu ensaio sobre a anatomia dos anjos, a transformação da cabeça animal em corpo de anjo. No curso da evolução, a testa e o queixo avançam, e o crânio se torna protuberante ao redor de um centro localizado entre os olhos. À medida que estes se movem para dentro e ocupam o centro da estrutura esférica, fundindo-se finalmente num único órgão, tornam-se o núcleo e o foco de uma esfera simétrica cada vez mais transparente. O organismo se torna uma criatura de pura visão. Fechner acrescenta que os anjos se comunicam entre si através do mais alto sentido conhecido pelo homem: falam por meio de cores, em vez de sons, gerando belas pinturas em suas superfícies (9).

Esta apoteose da visão, porém, não é, de forma alguma, o tema fundamental da *Vorschule*. Pelo contrário, numa importante concessão à estética tradicional, Fechner baseou sua apresentação numa abordagem motivacional, a doutrina do hedonismo, pela qual o comportamento humano é controlado pela busca do prazer e pela fuga do desprazer. Lembramos, aqui, que na filosofia clássica o hedonismo era concebido como o fundamento lógico de toda atividade humana, mas que modernamente o seu papel de princípio explicativo suficiente só se manteve na filosofia da arte. Houve uma boa razão para isso. Com a crescente secularização das artes durante o Renascimento, seu único propósito tangível, evidente para o observador crítico, era o de que propiciavam entretenimento. Isto levou à insípida e infrutífera concepção estética da arte como uma fonte de prazer. Não obstante, em nosso século esta abordagem foi adotada de bom grado pelos psicólogos que tentaram submeter a

medições as reações estéticas das pessoas, em condições experimentais. Isto lhes permitiu converter os complexos processos que ocorrem quando as pessoas percebem, organizam e compreendem as obras de arte numa única variável, capaz de ser medida — a condição mais estimada pelo método científico. Da mesma forma como, na psicofísica perceptiva, a intensidade variável de uma sensação de luz, por exemplo, fornecia os meios para a medição dos limites, o prazer ou o desprazer expressos pelas reações criavam a condição para uma psicofísica da estética. As investigações de Fechner sobre a preferência das pessoas por determinadas proporções dos retângulos se tornaram o protótipo histórico de sua obra.

O que se passou, então, foi que praticamente todo o corpo da estética experimental até o presente momento foi modelado segundo o formato conveniente de uma psicofísica hedonista, com a consequência de que, quanto mais estritamente os pesquisadores aderiam ao critério da preferência, mais completamente os seus resultados negligenciavam tudo que distingue o prazer produzido por uma obra de arte do prazer que nos dá um sorvete. Do mesmo modo que a obra de Fechner não nos diz por que as pessoas preferem as proporções da divisão áurea às outras, assim também a grande maioria dos inúmeros estudos sobre preferência escritos desde a sua época nos diz lamentavelmente pouco sobre o que as pessoas vêem ao olhar para um objeto estético, o que querem dizer quando afirmam gostar ou não dele e a razão pela qual preferem determinados objetos.

Acrescente-se a isso que toda estrutura experimental respeitável exige que o objetivo do estímulo seja também redutível a uma variável única. Da mesma forma, dois caminhos têm sido seguidos por tais estudos de estética: ou seguem o exemplo de Fechner, limitando seus estímulos a padrões ou dimensões muito simples, ou trabalham com objetos de arte verdadeiros, cujas propriedades ativas, no entanto, continuam inexploradas. Assim, os resultados tenderam a uma abordagem de objetos que pouco tinham a ver com arte ou relatos de reações a estímulos não examinados.

Uma consequência menos óbvia da origem da psicofísica fechneriana é o interesse dominante pelo que eu chamaria de percepto objetivo, mais que pelos indivíduos que atuam como perceptores. Fechner explicou com muita clareza que, como não dispunha dos meios para medir diretamente a intensidade de uma reação de prazer, teve de substituir a medição pela contagem, ou, como ele mesmo diz, a medição intensiva pela extensiva (8, vol. II, p. 600). Testando grande número de observadores ele pôde usar o número de votos dados a determinado estímulo como um indicador da intensidade do prazer que, em termos gerais,

o estímulo era capaz de provocar na espécie humana como tal. Visto que atualmente a crítica de arte sofre forte influência de uma doutrina relativista, segundo a qual não há maneira de admitir que uma obra de arte possui aparência objetiva, muito menos valor objetivo, é interessante que Fechner considerasse as diferenças individuais como “flutuações irregulares e ocasionais” (7, vol. I, p. 77). No que dizia respeito ao objetivo das investigações, Fechner estava basicamente preocupado com o que ele chamava de “legítimas relações de medição de objetos coletivos (i.e., objetos que consistem de um número indefinidamente elevado de espécimes que variam segundo as leis do acaso, e podem ser encontrados nas mais diversas áreas)” (8, vol. II, p. 273). Na prática recente, os experimentadores têm comparado as reações de grupos de controle diferenciados pelo sexo, a educação ou a atitude diante de estímulos complexos e significativos como as obras de arte. A estética, porém, ainda precisa estabelecer o ponto de interrupção, no qual os estímulos estéticos deixam de ser perceptos objetivos, tornando-se reflexos de tendências individuais ou sociais.

Inevitavelmente, o uso de estímulos bastante simples e neutros e a confiança nas médias estatísticas conduzem a resultados que diferem das reações às obras de arte verdadeiras. Fechner, por exemplo, dá muita importância a uma descoberta típica, que continua a rondar os laboratórios de estética científica. Ele a chama de “princípio da posição estética intermediária”: as pessoas “toleram, muito freqüentemente e por longo período de tempo, certo grau intermediário de excitação, que as faz não se sentirem nem sobreexcitadas, nem insatisfeitas devido à falta de suficiente ocupação” (8, vol. II, pp. 217, 260). Esta regra é certamente válida para o comportamento vulgar da vida cotidiana. Nas artes, ela refletiria quando muito um gosto neoclássico pela moderação.

Gostaria de dedicar o restante deste trabalho à importância estética de outras poucas idéias mais gerais de Fechner. Chamei a atenção para o fato de ele ter tornado a experiência estética dependente do prazer que desperta. Fechner, porém, se recusava a crer que a intensidade do prazer correspondia, simplesmente, à força quantitativa do estímulo físico. Pelo contrário, num trecho decisivo da *Vorschule*, insistia em que o efeito estético é provocado pelas relações formais no interior da configuração do estímulo, um estado por ele descrito como harmonia (8, vol. II, p. 266). O que ele queria dizer com harmonia? Algumas vezes ele se referiu a tal coisa no sentido convencional de resolução das tensões, como acontece nas seqüências de acordes musicais. No trecho acima mencionado, entretanto, estabelecia uma relação mais ousada entre a harmonia e um dos conceitos-chaves de sua obra, isto é, o princípio da tendência à estabilidade. Vou fazer nova referência à fantasia

de Fechner a respeito da natureza e comportamento dos anjos. Nela, ele comparava o valor das diferentes modalidades dos sentidos e sugeria que a consciência sensorial da gravidade era superior até mesmo ao sentido da visão (9, p. 234). Esta forma superior de percepção é “a sensação da força geral da gravidade, que relaciona todos os corpos entre si, e é percebida pelos seus centros ativos”. Ocorre que a gravidade, o equivalente físico de nossa percepção do peso, é algo que, segundo Fechner, se realiza através da tendência à estabilidade. É um estado de equilíbrio e redução da tensão, visto de forma semelhante pela Segunda Lei da Termodinâmica e por aquilo que chamamos, em termos da psicologia da Gestalt, de tendência para a estrutura mais simples (1). Certamente uma consciência perceptiva direta das forças mantidas em equilíbrio num sistema físico do porte do universo seria, na verdade, privilégio dos anjos. Um tipo semelhante de sistema fisiológico pode, no entanto, ter seu equivalente na experiência perceptiva. O exemplo básico é a percepção da composição nas artes. A multiplicidade de formas e cores numa pintura, ou de sons numa peça musical, permanece unida graças a uma configuração de forças geradas no sistema nervoso e refletidas na consciência do artista e de todos aqueles que percebem a sua obra. É a esta experiência estética crucial que Fechner se referia ao falar de harmonia.

Para dar um último exemplo, gostaria de chamar a atenção para uma concepção desenvolvida por Fechner em seu livro *Algumas Idéias sobre a História da Criação e Evolução dos Organismos* (4). Com seu costumeiro fervor idealista, ele rejeitava a doutrina biológica de que a vida teve origem na matéria inorgânica. O contrário é que devia ser verdadeiro. Ele afirmava que o estado original de todos os seres era o de uma criatura primordial abrangente, antecipando todas as coisas existentes em relações e movimentos complexos, que só se mantinha unida, em sua fecundidade caótica, graças à força da gravidade. Desta matriz primordial se desenvolveram as estruturas articuladas orgânicas e inorgânicas, por um processo diferente da divisão normal das células, por aquilo que Fechner chamava de princípio da diferenciação relacional, que produzia, em cada nível, entidades opostas que se completavam mutuamente — masculino e feminino, por exemplo. Por uma espécie de adaptação mútua lamarckiana, bem como de um retardamento gradual de sua variabilidade, chegava-se a uma condição de estabilidade. Para que se chegasse plenamente a este estado definitivo, “cada parte, através do efeito de suas forças, devia contribuir para levar as outras partes, e, portanto, o todo, a um estado permanente, e que significa estabilidade, e mantê-las nele” (4, p. 89; ver, também, 1).

A fantástica biologia de Fechner tinha tão poucas probabilidades de ser bem acolhida pelas ciências exatas quanto as suas outras visões

místicas. No entanto, embora contradiga os fatos da natureza da forma como os conhecemos, ela nos faz lembrar, vigorosamente, aquilo que sabemos sobre a gênese psicológica e, em especial, o processo criativo nas artes, onde, de fato, uma concepção global elementar nos leva, muito caracteristicamente, a uma articulação cada vez maior da forma, através de um processo de diferenciação. Os componentes de tal concepção desenvolvem uma forma própria, e buscam o seu lugar no todo, cuja composição final sofre uma forte influência da inter-relação das partes.

Pode-se encontrar um exemplo particularmente claro no desenvolvimento da concepção da forma nas obras de arte de crianças muito novas, e noutras formas primitivas de arte. Aqui, a provisão de formas potenciais na mente em desenvolvimento assume uma forma concreta, inicialmente em figuras globais simples, como os círculos. Já mostrei, noutra parte (2, cap. IV), que a complexidade crescente de tal obra de arte se manifesta por um processo de diferenciação através do qual cada concepção se torna o caso especial de toda uma série de variações. Cada uma destas variações, por sua vez, pode ainda subdividir-se num arsenal cada vez mais rico de expressão visual.

A capacidade que tem a boa arte de forjar uma multiplicidade de partes diferentes e, em geral, divergentes, num todo produtivo, tem implicações na conduta moral que Fechner não descurou. Ele via a obra de arte como um símbolo da manipulação bem-sucedida de conflitos sociais e pessoais. Avaliando, em sua mente, a relação entre o prazer e a dor na existência humana, Fechner não se inclinou a subestimar o impacto do mal e da desarmonia, mas também acreditou que a vida do indivíduo e do mundo como um todo é algo que progride das condições de sofrimento para um prazer cada vez maior. Viu as condições desejáveis das relações humanas simbolizadas na obra de arte, numa peça musical, por exemplo. Em sua obra da maturidade sobre a *Visão Diurna em Oposição à Visão Noturna*, ele diz: "Assim, imagino toda a forma de proceder do mundo segundo a imagem familiar de uma sinfonia, que com efeito produz cada vez mais graves dissonâncias do que as sinfonias das nossas salas de concertos, mas que, não obstante, caminha, de modo semelhante, para um desígnio, tanto no que diz respeito ao todo quanto a cada indivíduo" (5, p. 181). Para Fechner, as aspirações humanas não poderiam alcançar nenhuma realização mais alta do que equiparar-se à perfeição da obra de arte.

Referências

1. Arnheim, Rudolf. *Entropy and Art*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1971.

2. _____. *Art and Visual Perception*, nova versão, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1974. [Ed. bras.: *Arte e Percepção Visual*, São Paulo, Pioneira, 1986.]
3. Fechner, Gustav Theodor. *Zur experimentalen Aesthetik*, Abhandlungen der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, XIV. Leipzig, Hirzel, 1871.
4. _____. *Einige Ideen zur Schöpfungs- und Entwicklungsgeschichte der Organismen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1873.
5. _____. *Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht*, Berlin, Deutsche Bibliothek, 1918.
6. _____. *Zend-Avesta*, Leipzig, Insel, 1919.
7. _____. *Elemente der Psychophysik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1889.
8. _____. *Vorschule der Aesthetik*, Hildesheim, Georg Olms, 1978.
9. _____. "Vergleichende Anatomie der Engel". *Kleine Schriften von Dr. Mises*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1875.
10. _____. *Nanna oder Ueber das Seelenleben der Pflanzen*, Leipzig, Voss, 1848.
11. Hermann, Imre. "Gustav Theodor Fechner: Eine psychoanalytische Studie". *Imago*, vol. II, Leipzig, Intern. Psychoanal. Verlag, 1926.

WILHELM WORRINGER: ABSTRAÇÃO E EMPATIA*

Em 1906 Wilhelm Worringer, um estudante de história da arte de vinte e cinco anos, escreveu uma dissertação publicada em livro dois anos mais tarde com o título de *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (29). Esta acadêmica “contribuição à psicologia do estilo” tornou-se um dos documentos de maior influência sobre a teoria da arte do novo século. Proporcionava uma base estética e psicológica à nova abordagem prestes a ser seguida pela arte moderna. Ao mesmo tempo, propunha uma surpreendente relação entre dois conceitos psicológicos, um deles a abstração, instrumento de dois mil anos de idade para o entendimento da cognição humana, e o outro a empatia, produto relativamente recente da filosofia romântica. Ao descrever os dois conceitos como antagônicos, Worringer ajudou a elucidar e delimitar o seu significado de tal forma que continua sendo relevante para a sua discussão, tanto em psicologia quanto em estética**.

No fluxo da história toda segmentação é artificial, e neste sentido não há nenhum início da arte moderna. As raízes da arte moderna recuam até onde levemos a nossa busca. Se, no entanto, quisermos estabelecer um ponto de partida, este teria de ser o momento em que não era mais possível dizer que imitar a natureza é a intenção e propósito das artes visuais. Esta afirmação tem sido mantida ao longo de toda a história da arte ocidental. Por mais intensamente que os artistas, através dos tempos, tenham se desviado do mundo físico como este é percebido pelos olhos, os teóricos e críticos insistiam que, quando um artista conseguia iludir os observadores humanos, e até mesmo os animais, fazendo-os aceitar suas figuras ou paisagens como se fossem a própria

* Publicado inicialmente em *Confinia Psychiatrica*, vol. 10, nº 1, 1967.

** Carl Gustav Jung, num capítulo dedicado às concepções de Worringer, relaciona a empatia com a extroversão, a abstração com a introversão (9, cap. VII). Sobre a empatia na estética do século XIX, consultar Moos (16, cap. IV).

realidade, ele alcançava o ponto mais alto de sua arte. É verdade que as artes visuais haviam sido condenadas por Platão exatamente por este motivo, e o aperfeiçoamento e idealização da figura humana eram considerados uma tarefa adicional do artista, tanto na Antiguidade quanto durante o Renascimento; no entanto, a incorporação de “idéias” foi muito pouco capaz de desviar a lealdade do artista aos padrões do naturalismo (18).

Estes padrões ainda vigoravam no final do século XIX. Paul Cézanne, por exemplo, foi rejeitado sob a alegação de ser incapaz, física e mentalmente, de fazer aquilo que estava tentando fazer, ou seja, imitar a natureza. O escritor francês Joris Karl Huysmans o chamou de “un artiste aux rétines malades” (28, p. 197). Cézanne morreu em 1906. Nesse mesmo ano, Pablo Picasso pintou dois quadros contra os quais não mais se podia fazer, de boa fé, a tradicional acusação. Não havia dúvida de que, se Picasso fosse ou não capaz de manter-se de acordo com o ideal tradicional do naturalismo, não era esta a sua intenção. Isto desviou o problema para a questão muito diferente de se saber se tal desvio da “natureza” poderia se justificar. Em 1906, Picasso pintou o famoso retrato de Gertrude Stein, e começou a compor o grupo mais tarde conhecido como *Les Femmes d'Alger*. Não que o grau de desvio da natureza representado por estas duas obras fosse único: o que as torna merecedoras de serem escolhidas como marcos é que os desvios só ocorreram em porções limitadas de figuras que, de outro modo, foram tratadas mais convencionalmente: no rosto da poetisa norte-americana, semelhante a uma máscara, e na geometria inorgânica dos narizes e olhos de duas das cinco “demoiselles”. Aqui, claramente, um artista estava se recusando a obedecer aos padrões tradicionais. Mas, em vez disso, o que ele estava tentando fazer?

A dissertação de Worringer contém apenas uma breve referência à arte de seu tempo. Ele perambula através das épocas, e se afasta dos caminhos habituais ao referir-se à arte pré-colombiana e africana; no entanto, embora tenha conhecido Kandinsky em Munique (21, 22), segundo Peter Selz, seu livro só faz menção a um artista moderno, Ferdinand Hodler, o melodramático realista suíço cujos nus decorativos provocaram alguma comoção na década de 1890. E, no entanto, o efeito da tese de Worringer sobre o movimento moderno foi imediato e profundo. Em 1911 um dos principais pintores expressionistas, Franz Marc, se referiu ao livro *Abstraction and Empathy* como uma obra que “merece a mais ampla atenção, e na qual uma mente rigorosamente histórica formula uma série de idéias que podem causar algum incômodo aos inquietos adversários do movimento moderno” (22, p. 9).

O que havia com a tese de Worringer, que lhe permitiu escrever, quarenta e dois anos mais tarde, com certa modéstia profissional: “Recu-

so-me a fingir, por modéstia, que não tenho consciência do memorável efeito exercido pela publicação da dissertação de um jovem e desconhecido estudante sobre a vida pessoal de outras pessoas, e sobre a vida intelectual de todo um período” (29, p. VII). Ele afirma que sua disposição pessoal para abordar determinados problemas coincidia, inesperadamente, com a predisposição de todo um período em reorientar, fundamentalmente, seus padrões de valor estético. “Teorias voltadas apenas para as interpretações históricas foram imediatamente transferidas para o beligerante movimento artístico da época.” Qual era, então, a tese revolucionária de Worringer?

Numa primeira abordagem, é possível formulá-la da seguinte forma: Ao longo dos séculos da civilização ocidental, os teóricos e críticos haviam avaliado a arte segundo o critério acima mencionado, ou seja, como uma tentativa de reprodução fiel da natureza. As realizações mais bem-sucedidas deste ideal eram encontradas na era clássica da Grécia, e, novamente, no alto Renascimento. Todas as variedades de arte que não se ajustassem a esse modelo eram consideradas deficientes, e os desvios do mesmo eram explicados como resultado da incapacidade dos povos jovens ou bárbaros, ou atribuídos aos obstáculos de ordem material impostos pelos meios utilizados pelo artesão. Esta abordagem unilateral, diz Worringer, não permitiu que se fizesse justiça à arte de continentes inteiros e de vastos períodos, pois sua arte resultava de um princípio fundamentalmente diferente. Em vez de confiar na natureza e adorá-la, os povos que deram origem a tal tipo de arte estavam apavorados com a irracionalidade da natureza, e, portanto, buscaram refúgio num mundo criado pelo homem, de formas racionalmente definidas. Era necessário, então, reconhecer dois pólos de sensibilidade estética. Ao estabelecer esta bipolaridade, Worringer criava a base teórica para a demonstração feita por Picasso no mesmo ano: a arte moderna, como o estilo não-realista de outras épocas, não era arte naturalista malfeita, mas uma forma diferente de arte que partia de outras premissas.

Havia ainda outra razão pela qual Worringer se opunha à teoria tradicional da arte: ele repudiava a caracterização da arte ocidental como uma imitação da natureza. Com muito discernimento, ele afirma que o impulso de imitação existe, de fato, por toda parte, mas fica “a uma distância de mundos” (*himmelweit verschieden*) o que chamava de estilo do naturalismo. O prazer que resulta da festiva imitação das coisas naturais nada tem a ver com a arte. Ao contrário, o naturalismo é a forma clássica de abordar a arte, que surge do prazer encontrado no orgânico e no vital; não pretende imitar os objetos da natureza, mas “projetar as linhas e formas do originalmente vital... extrínseco em independência e perfeição ideais, como se fosse, por assim dizer, para propiciar a toda

criação um cenário (*Schauplatz*) para a ativação livre e desimpedida do senso de vida próprio de cada um”. Esta projeção do senso de vida sobre o meio utilizado pelo artista resulta daquilo que Worringer, em conformidade com a estética psicológica do século XIX, chamava de *Einfühlung*, ou empatia.

Percebemos, antes de tudo, a exagerada distinção feita entre imitação da natureza e arte naturalista. A diferença existe, mas só se tornou perceptível e problemática em alguns estágios posteriores da arte, por exemplo em certos aspectos do helenismo e nos produtos secundários nos séculos durante e após o Renascimento. Só através de uma atenuação do senso inato da forma era possível produzir uma pintura e escultura que estivesse, literal e mecanicamente, em conformidade com a doutrina da imitação, e viesse, assim, a constituir uma ameaça à arte. Se olharmos para a arte do século XIX — não como a conhecemos a partir da obra dos grandes sobreviventes, mas pela atitude típica manifestada nas criações medianas do período e as atividades dos professores de desenho — perceberemos que a ameaça era bastante real. A ênfase de Worringer sobre a distinção não é fruto de um exame histórico desapassionado, mas um ato de defesa. Conscientemente ou não, ao reagir ao perigo iminente, estava travando a batalha da arte moderna. “Sim, é uma bela imitação!”, vociferou Cézanne com ironia quando alguns amigos enalteceram, em sua presença, o quadro *Le Pauvre Pêcheur*, de Puvis de Chavannes (28, p. 104). Worringer reconhecia a forma organizada na chamada arte naturalista, e insistia que a forma era indispensável. No entanto, dada a situação teórica da psicologia da época, este *insight* tornou-se obscurecido, de forma intrigante, pela contaminação com o conceito de empatia. É necessário, portanto, a esta altura, deixar Worringer de lado por algum tempo e examinar, em termos mais genéricos, o *status* do conceito de empatia.

A empatia é atualmente tida em alto apreço entre os psicólogos clínicos e sociais. Em um artigo recente, Kenneth B. Clark observou que, só no ano de 1978, oitenta e seis artigos na literatura psicológica trataram deste tema; a empatia foi por ele definida como “a capacidade de um indivíduo sentir as necessidades, aspirações, frustrações, alegrias, tristezas, ansiedades, mágoas, e até mesmo a fome de outros, como se fossem suas” (6). De que forma a empatia se manifesta? Segundo a definição de Clark, a empatia é descrita como a capacidade de perceber aquilo que os outros sentem, e fazê-lo por uma referência aos próprios sentimentos. Em geral, a percepção empática não tem sido compreendida como uma simples analogia intelectual feita entre as próprias experiências de uma pessoa e suas observações do comportamento de outra pessoa, mas como uma receptividade perceptiva direta em relação às

características do aspecto e das ações da outra pessoa. Se aplicarmos o conceito de isomorfismo da psicologia da Gestalt, que pressupõe uma semelhança estrutural diretamente perceptível entre o comportamento objetivo e os processos mentais correspondentes (2, p. 58), não há nada de misterioso no fato de a expressividade do comportamento poder ser percebida e compreendida. Não obstante, Harry Stack Sullivan, o mais penetrante dos seguidores de Freud e adepto do conceito de empatia, refere-se aos fundamentos lógicos desta capacidade como “totalmente obscuros”: “Em algumas ocasiões, tenho tido muitos problemas com pessoas cuja formação reflete certo tipo de história educacional; como não conseguem reportar a empatia à visão, audição ou algum outro especial receptor sensitivo, e como não sabem se ela é transmitida pelas ondas de éter, do ar, ou do que quer que seja, acham difícil aceitar a idéia da empatia.” E, depois de afirmar a possibilidade de ela ser demonstrada: “Assim, embora a empatia possa parecer misteriosa, lembrem-se de que no universo existem muitas outras coisas que parecem misteriosas, só que vocês se familiarizaram com elas; e talvez se familiarizem com a empatia” (26, p. 41). Mistério ou não, a presença de tal reação intuitiva é uma *conditio sine qua non*, se quisermos distinguir a empatia de outros processos mentais mais apropriadamente referidos por outros nomes. Sua presença é sem dúvida indispensável, se quisermos descrever a experiência estética, para o que o conceito de empatia foi originalmente cunhado. Ela nos ajuda especialmente a separar a experiência estética do mero exame dos fatos visuais e associativos pelos quais uma obra de arte pode ser descrita e, sob certos aspectos, até mesmo compreendida.

Se a empatia requer a capacidade intuitiva de ler o estado mental de uma pessoa no aspecto e comportamento desta pessoa, permanece a questão de saber até que ponto esta capacidade depende do mecanismo de “projeção”, definido pela primeira vez por Sigmund Freud, na década de 1890, como “um processo de atribuir nossos próprios impulsos, sensações e sentimentos a outras pessoas ou ao mundo exterior, como um processo de defesa que nos permite ficar inconscientes destes fenômenos ‘indesejáveis’ em nós próprios” (1, p. 8). Theodor Lipps, a quem o termo *Einfühlung* (traduzido para o inglês como “empatia” por Edward Titchener) deve sua base teórica, foi totalmente ambíguo a este respeito. Seus escritos sobre o tema são admiravelmente férteis e sutis, e também cheios de contradições. Ele em geral professa o mais extremado subjetivismo, sustentando que até mesmo a expressão facial de alegria ou tédio percebida noutra pessoa nada mais é que uma imposição por parte do observador: “Tudo isso é empatia, a transferência de mim mesmo para os outros. Os indivíduos estranhos de que tomo conhecimento são multi-

plicações materializadas do meu próprio eu” (16, p. 178). Se vejo o movimento em direção ao solo de uma pedra que cai, estou simplesmente impondo, como Lipps afirmaria, uma experiência pessoal análoga ao objeto inerte. O percepto em si não contém nenhuma força, atividade, causação. Aqui, a empatia é inteiramente creditada à projeção.

A unilateralidade de tal abordagem torna-se evidente quando a consideramos literalmente, e a aplicamos a um caso concreto. Quando Goethe, em 1817, trinta anos depois de sua viagem à Itália, publicou sua *Italian Journey*, explicou em tom de zombaria, numa carta a seu amigo Zelter, por que o frontispício do livro traz o mote “Eu, também, estive na Arcádia”. “A Itália”, ele escreve, “é um país tão banal, que se eu não pudesse me ver nele, como se fosse num espelho rejuvenescedor, não desejaria ter nada a ver com ele”. Goethe está querendo dizer que, a partir de seus próprios recursos, teve que dar à sua experiência da viagem o sopro de vida que essa própria experiência não continha. Estaríamos dispostos a aceitar uma situação deplorável desse tipo como paradigma da atitude estética? Qualquer encontro verdadeiro com uma obra de arte não será exatamente o contrário, isto é, uma animação que flui da obra e impõe ao observador o seu impacto vital? Aqui, novamente, um exemplo extremo pode ilustrar a questão. Contam-nos que quando Catarina de Siena viu, na Igreja de São Pedro, em Roma, o mosaico “La Navicella”, de Giotto, que simboliza a salvação da tribulação, mostrando Cristo resgatando Pedro de um barco à deriva em meio a uma tempestade, “sentiu, de repente, que o navio se transferira para os seus ombros, e caiu ao chão, esmagada pelo peso insuportável” (14, p. 106). Inegavelmente a substância deste encontro não está no que Catarina fez com o barco, mas no que o barco fez com Catarina.

Os psicólogos estão familiarizados com a abordagem subjetiva do livro *Psicodiagnóstico*, de Hermann Rorschach, publicado pela primeira vez em 1921 e baseado em experiências que remontam a 1911. Rorschach, filho de um professor de desenho, e ele próprio um ativo artista amador, interpretou as “reações de movimento” às suas manchas de tinta de acordo com uma versão radical da teoria da empatia. Diz-se que uma figura vista em movimento só adquire qualidade dinâmica direta quando os afluentes cinestésicos são estimulados no corpo do observador (19, 20; 2, pp. 74ss.). Os psicólogos também sabem que, nas discussões clínicas sobre a projeção, a atenção é quase exclusivamente concentrada nos fatores subjetivos que determinam o que é imposto ao mundo exterior. Parece que, para além da noção genérica e duvidosa de que quanto menos estruturado e mais ambíguo for o estímulo, mais forte será a projeção, não temos nenhuma investigação sistemática sobre que características específicas de um campo perceptivo permitem quais tipos de

imposição projetiva. Depois de abordarmos o estímulo apenas na teoria, costumamos falar como se o perceptor estivesse alucinando no vácuo.

Convém notar, portanto, que o próprio Lipps era por demais observador para permitir que suas teorias favoritas não se ajustassem ao que ele via. De fato, pode-se facilmente descobrir, em seus escritos, trechos onde sustenta o extremo oposto. Especialmente na primeira parte do segundo volume de sua *Aesthetik*, publicada em 1906, ele insiste que a expressão é imanente na aparência perceptiva, e que, por exemplo, a “força” de uma cor não consiste na força da percepção empregada pelo perceptor, mas é inerente à própria qualidade da cor. O fator de expressão, que ele chama de “afeto”, é, segundo Lipps, tão independente do controle arbitrário do perceptor quanto a trajetória das estrelas (13, p. 45). Ele rejeita a tentativa de Fechner de explicar a imanência da expressão por meio dos fatores associativos, e em vez disso insiste na unidade inseparável do aspecto sensorial da forma e do conteúdo que ela transmite. Quanto aos afluentes cinestésicos, Lipps devota um capítulo para ridicularizar a “elegante doença das sensações orgânicas”, e sugere que se deveria parar de falar “destes hipotéticos fatores de fruição estética, a não ser para expô-los ao ridículo que merecem”^{*}.

Um objeto era belo, dizia Lipps, se a vitalidade reverberasse nele; de outra forma, seria feio, e portanto excluído do domínio da arte. Foi neste ponto que Worringer sentiu uma unilateralidade crucial. Ao longo dos tempos, diz ele, grandes grupos de seres humanos foram incapazes de abordar a natureza com a confiante familiaridade que, de acordo com Lipps, resulta da afinidade biológica entre o homem e o mundo, e que foi a base do naturalismo clássico da arte grega e do Renascimento. Em especial, durante as fases iniciais do desenvolvimento humano, a transição do sentido do tato, confiável e seguro, para a variedade confusa dos aspectos visuais, induziu o homem primitivo a criar, como um refúgio, um universo de formas geometricamente ordenadas, consideradas belas justamente por repudiarem a vida por meio da ordem e da regularidade com as quais substituíam o caos da natureza. Era a ansiedade, mais do que a capitulação confiante, que se encontrava na raiz de muitas formas importantes de arte. Worringer afirma, ainda, que num nível mais avançado de desenvolvimento uma abordagem com orientação semelhante é encontrada entre

os povos das culturas orientais... que foram os únicos a verem, na aparência externa do mundo, nada mais que o tremeluzente véu de Maya,

^{*} Um sólido engajamento à teoria cinestésica da empatia pode ser encontrado em Langfeld (12).

e permaneceram conscientes do insondável emaranhado de todos os fenômenos da vida... Seu pavor espiritual do espaço, sua consciência instintiva da relatividade de tudo o que existe, não precedeu a cognição, como aconteceu com os povos primitivos, mas permaneceu acima dela. (29, p. 16)

O mecanismo psicológico pelo qual esta arte antiorgânica é produzida foi chamado de “abstração” por Worringer, segundo o qual as duas variedades antagônicas de produtos da arte correspondem, na mente, a dois impulsos antagônicos: empatia e abstração.

A ansiedade, então, foi anunciada por Worringer em 1906 como um dos motivos principais da arte e uma fonte principal de sua grandeza — a ansiedade, que a psiquiatria moderna viria propor como uma causa fundamental do comportamento humano, e que deveria se tornar o tema preferido da poesia e da prosa do século XX. Considerando-se que Worringer se refere a *Raumscheu*, o pavor do espaço, para interpretar as regiões remotas da história da arte, é estranho encontrar outro historiador da arte, Werner Haftmann, que cinquenta anos mais tarde fez a seguinte descrição de um grupo de artistas circenses pintado por Picasso, que precedeu em um ano as primeiras agitações provocadas pelo cubismo, bem como a dissertação de Worringer:

A superfície colorida sobre a qual Picasso pinta seus artistas ambulantes é como uma forma espiritual vazia. É a expressão pictórica de um frequente tema existencial moderno — a vida vista como uma exposição impotente num indefinível vazio. É algo que recebeu vários nomes — o pavor do nada (Heidegger), o caráter incompreensível de Deus (Barth), o não-ser (Valéry). Os arlequins de Picasso encarnam a experiência emocional e intelectual básica do homem moderno, seu desamparo existencial e sua triste liberdade. (8, vol. 1, p. 96)

Fomos educados para pensar na abstração como uma operação de afastamento. Mesmo na simples cognição acha-se que, só ao nos distanciarmos de uma dada situação específica, chegamos a generalidades. Esta visão, entretanto, serve de base a uma visão teórica prejudicial entre a percepção e o pensamento, que remonta muito longe na tradição ocidental e persiste nas teorias psicológicas atuais (3). A modalidade cognitiva de abstração é prontamente relacionada a uma atitude da pessoa como um todo, isto é, o afastamento medroso, malicioso ou, até mesmo, sagaz, de um meio ambiente ameaçador, caótico ou nocivo. Entre os primitivos e os orientais que Worringer tinha em mente, pensava-se que a abstração fosse uma reação ao caráter estranho de um mundo irracional. Entre os pintores e escultores europeus da geração de Worringer, a abstração foi freqüentemente interpretada como a expressão de

um retraimento, ou alienação, de uma sociedade que, econômica, social e culturalmente, era prejudicial ao artista. Poder-se-ia acrescentar, por exemplo, os fatores mais pessoais de medo e rejeição do corpo feminino, documentados por Cézanne e Kandinsky (4, 21); Mondrian mantinha em seu estúdio uma única tulipa artificial, com a qual pretendia sugerir a presença feminina e cuja folha pintara de branco para afastar toda lembrança do verde, que ele achava intolerável (23, pp. 86, 160). De tudo isso, fica-nos o sentimento geral de uma atitude muito bem expressa por Paul Klee num registro em seu diário, em 1915: “Deixa-se o espaço do aqui e agora, e constrói-se nos domínios do além, que pode vir a ser um pleno sim. A abstração — o frio romantismo deste estilo, livre de retórica, é sem precedentes. Quanto mais terrível este mundo (exatamente como hoje), tanto mais abstrata a sua arte, enquanto um mundo feliz gera uma arte do aqui e do agora.” (11, # 951)

Parece razoável concluir que as teorias de Worringer sobre a abstração foram não tanto resultado de pesquisas históricas quanto um conjunto de especulações sintomáticas de um espírito da época, e, portanto, avidamente adotadas por alguns contemporâneos como sua justificativa teórica eloqüente e autorizada.

Este quadro é, no entanto, unilateral. Pode nos ocorrer perguntar se aquela geração inicial de abstracionistas e cubistas acreditava de fato estar fazendo o tipo de coisa que uma análise sociopsicológica podia descobrir entre os seus motivos inconscientes. A citação de Klee poderia sugerir que o fizeram, mas, no conjunto, a resposta deve ser “Não”. Em seus escritos, Mondrian fala da arte como a instituição da realidade intrínseca. A arte abstrata, diz ele, esforça-se por chegar à expressão objetiva, imutável e universal; ela limpa a imagem do mundo dos pormenores realistas e subjetivos que debilitam as concepções de arte mímica. A abstração não é praticada para que haja um afastamento do mundo, mas para que haja uma penetração na sua essência (15). Quanto aos cubistas, estamos bem servidos por uma declaração de Georges Braque, de 1908, aparentemente “a única afirmação de Braque ou Picasso anterior a 1914, diretamente citada e registrada” (7). Braque teria afirmado: “Eu não poderia retratar uma mulher em todo o seu encanto natural... não possuo essa habilidade. Ninguém a possui. Devo, então, criar um novo tipo de beleza que, para mim, se manifeste em termos de volume, de linha, de massa, de peso, e interpretar, através desta beleza, a minha impressão subjetiva... Quero mostrar a mulher Absoluta e não simplesmente a mulher convencional.” Daniel-Henry Kahnweiler, companheiro e teórico dos cubistas, explica que Picasso, longe de sentir-se levado a se afastar do espaço em virtude de um pavor consciente do mesmo, achava que sua tarefa fundamental era elucidar, na superfície

plana da tela, a forma e posição espacial das coisas tridimensionais que os escorços ilusionistas das pinturas da tradição renascentista haviam tornado confusas: “Num quadro de Rafael, não é possível verificar a distância entre a ponta do nariz e a boca. Gostaria de pintar quadros nos quais isso fosse possível.” Uma preocupação apaixonada pela arte como intérprete da realidade exterior também é manifesta nas teorias do próprio Kahnweiler. Naquilo que chama sua estética neokantiana, ele diz, a respeito das formas geométricas, que “elas nos fornecem a sólida armação sobre a qual fixamos os produtos de nossa imaginação, que consistem de excitações retinianas e imagens armazenadas. Elas são as nossas ‘categorias visuais’. Quando olhamos para o mundo exterior, de algum modo exigimos dele estas formas, que ele nunca nos oferece em sua pureza”. E prossegue: “Sem o cubo, estaríamos privados de qualquer impressão da terceira dimensão dos objetos em geral, e da dimensão de suas variações sem a esfera e o cilindro. Nosso conhecimento apriorístico destas formas é a própria condição de nossa visão, da existência que o mundo dos corpos tem para nós.” (10). Isto foi escrito em 1914 ou 1915*.

Worringer também era da opinião de que as formas geométricas foram introduzidas nos estilos de arte primitivos através da ação das “leis da natureza”, e que são implícitas não apenas à matéria inorgânica, mas também à mente humana. O homem primitivo não precisava olhar para os cristais para ser capaz de conceber tais formas. A abstração geométrica é, antes, “uma autocriação pura, oriunda das condições do organismo humano”. Não obstante, na concepção de Worringer não há lugar para a observação sobre a qual insistiríamos atualmente, isto é, que uma intensa expressão de vida é evidente nos estilos de arte cuja qualidade de abstração deve-se, supostamente, a uma fuga do orgânico, por exemplo na escultura africana e românica. Com relação aos orientais, que para Worringer são o exemplo fundamental de afastamento espiritual da confusão irracional da vida, observaremos apenas que o primeiro e mais importante dos seis cânones que constituem o corpo doutrinário da pintura chinesa desde que Hsieh Ho os formulou, por volta de 500 d.C., era o “Ch’i yun sheng tung”, a “Ressonância do Espírito (ou Vibração da Vitalidade) e o Movimento da Vida”, uma qualidade que a pincelada possui, através da qual o Hálito Celeste “ani-

* Quando estas afirmações foram publicadas no livro de Kahnweiler de 1963, fiquei agradavelmente surpreso ao constatar sua semelhança com minha própria abordagem num trabalho sobre a abstração perceptiva, publicado em 1947 (2, pp. 31ss.). Uma tradução do que foi afirmado por Kahnweiler pode ser encontrada em Chipp (5, p. 258). Um resumo das concepções da “realidade” segundo os cubistas é feito por Nash. (17)

ma toda a natureza, fazendo-a voltar-se para a vida, e mantém os eternos processos de movimento e mutação... Se uma obra de arte possuir o ‘Ch’i’, ela refletirá, inevitavelmente, uma vitalidade de espírito que é a essência da própria vida” (24, 27). Quanto à arte moderna, podemos dizer que para Piet Mondrian, o mais geométrico dos abstracionistas, uma obra de arte só era “arte” “na medida em que institui vida em seu aspecto imutável: como pura vitalidade”(15).

Devemos a Worringer o fato de ter demonstrado que, em certas condições, a forma abstrata pode ser um sintoma de afastamento, mas agora podemos ver que, em termos básicos e representativos, ela se presta ao objetivo oposto. A abstração é o meio indispensável através do qual todas as formas visíveis são percebidas, identificadas e consideradas como possuidoras de significação simbólica e generalidade. Pois, se posso reformular a afirmação de Kant, a visão sem abstração é cega, e a abstração sem visão é vazia (3).

A atitude de Worringer para com a abstração e formas abstratas também se manifesta em sua crença de que só as formas orgânicas são adequadas para a empatia estética. Ele foi buscar esta convicção na idéia lippsiana de que uma experiência estética ocorre quando uma pessoa desfruta a ressonância da vida num objeto externo. A inferência de Worringer é, porém, dificilmente sustentável. É claro que podemos nos referir a um conjunto de formas curvas como tipicamente orgânicas, em oposição à retitude e angulosidade inorgânicas, etc., mas esta qualidade orgânica só se refere ao corpo e, no máximo, às sensações cinestésicas recebidas a partir dos membros e do tronco. A qualidade humana a ser refletida na arte deve certamente extrapolar as características puramente físicas do homem. Deve refletir a mente. E por que deveríamos admitir que as formas especificamente orgânicas são as únicas que a mente pode considerar adequadas? A retitude, afinal, é uma característica mental, tanto quanto a curvatura da adaptação, e a clareza simples da ordem é descrita pelo próprio Worringer como um estado mental extremamente desejável. Devemos concluir que nada menos que toda a variedade das formas perceptíveis, o que é reto e o que é curvo, o irracional e o sistemático, reflete a complexidade da mente. De fato, uma obra de arte inteiramente baseada no equivalente à forma orgânica tenderia a nos repugnar, do mesmo modo que um grupo de formas puramente inorgânicas nos causaria aversão por sua aridez. A noção limitada de empatia como o prazer de se descobrir o orgânico no inorgânico deve ser substituída pela noção do desejo preeminente que o homem tem de contemplar um mundo no qual se sente à vontade, pois, com todos os seus monstros e mistérios, e suas rochas e águas inanimadas, é algo cuja natureza lhe diz respeito.

O mérito histórico do manifesto de Worringer consiste no fato de ele ter proclamado a forma não-realista como uma criação positiva da mente humana, que tem o objetivo e é capaz de gerar uma legítima ordem visual. A bipolaridade por ele estabelecida entre arte naturalista e arte não-naturalista promoveu, no entanto, não apenas uma cisão artificial na história da arte, mas também um antagonismo psicológico igualmente precário entre a preocupação do homem com a natureza e a sua capacidade de criar formas organizadas. É uma dicotomia que continua a rondar as concepções teóricas de nosso século, sob a aparência um tanto modificada das distinções entre arte perceptual e conceitual, esquemática e realista, artistas que pintam o que vêem e outros que se apegam ao que conhecem, arte do Como e arte do Quê. O próprio Worringer, menos dogmático que a geração seguinte, foi capaz de afirmar que, embora a abstração e a empatia sejam "opostos que, em princípio, mutuamente se excluem, a história da arte é, na verdade, uma constante interação das duas tendências". Nosso próprio pensamento deve ainda atender ao desafio de considerar a série mais ampla de maneiras pelas quais as artes representam o mundo da experiência humana com o auxílio da forma organizada.

Referências

1. Abt, Lawrence Edwin e Leonard Bellak (orgs.). *Projective Psychology*, Nova Iorque, Grove, 1959.
2. Arnheim, Rudolf. *Toward a Psychology of Art*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1966.
3. ———. *Visual Thinking*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1969.
4. Badt, Kurt. *Die Kunst Cézannes*, Munique, Prestel, 1956. Ingl.: *The Art of Cézanne*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1965.
5. Chipp, Herschel B. *Theories of Modern Art*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1968. [Ed. bras.: *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1988.]
6. Clark, Kenneth B. "Empathy, A Neglected Topic in Psychological Research". *American Psychologist*, vol. 35, n° 2, fevereiro de 1980, pp. 187-90.
7. Fry, E. F. "Cubism 1907-1908". *Art Bulletin*, vol. 48, 1966, pp. 70-3.
8. Haftmann, Werner. *Painting in the Twentieth Century*, Nova Iorque, Praeger, 1960.
9. Jung, Carl Gustav. *Psychologische Typen*, Zurique, Rascher, 1921. Ingl.: *Psychological Types*, Nova Iorque, Harcourt Brace, 1926.
10. Kahnweiler, Daniel-Henry. *Confessions Esthétiques*, Paris, Gallimard, 1963.
11. Klee, Paul. *Tagebücher*, Colônia, Dumont, 1957. Ingl.: Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1964.
12. Langfeld, Herbert S. *The Aesthetic Attitude*, Nova Iorque, Harcourt Brace, 1920.
13. Lipps, Theodor. *Aesthetik: Psychologie des Schönen in der Kunst*, parte II, Hamburgo, Voss, 1906.
14. Meiss, Millard. *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Nova Iorque, Harper & Row, 1964.
15. Mondrian, Piet. *Plastic Art*, Nova Iorque, Wittenborn, 1945.
16. Moos, Paul. *Die deutsche Aesthetik der Gegenwart*, vol. 1, Berlim, Schuster & Loeffler, 1914.
17. Nash, J. M. "The Nature of Cubism". *Art History*, vol. 3, n° 4, dezembro de 1980, pp. 435-47.
18. Panofsky, Erwin. *Idea*, Leipzig, Teubner, 1924. Ingl.: *Idea: A Concept in Art Theory*, Columbia, University of South Carolina Press, 1968.
19. Rorschach, Hermann. *Psychodiagnostik*, Berna, Huber, 1932. Ingl.: *Psychodiagnostics*, Nova Iorque, Grune & Stratton, 1952.
20. Schachtel, Ernest G. "Projection and Its Relation to Character Attitudes, etc". *Psychiatry*, vol. 13, 1950, pp. 69-100.
21. Selz, Peter. "The Aesthetic Theories of Wassily Kandinsky". *Art Bulletin*, vol. 39, 1957, pp. 127-36.
22. ———. *German Expressionist Painting*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1957.
23. Seuphor, Michel. *Piet Mondrian: Life and Work*, Nova Iorque, Abrams, 1956.
24. Sirén, Osvald. *The Chinese on the Art of Painting*, Nova Iorque, Schocken, 1963.
25. Stern, Paul. *Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik*, Hamburgo, Voss, 1898.
26. Sullivan, Harry Stack. *The Interpersonal Theory of Psychiatry*, Nova Iorque, Norton, 1953.
27. Sze, Mai-mai. *The Way of Chinese Painting*, Nova Iorque, Modern Library, 1959.
28. Vollard, Antoine. *Paul Cézanne*, Paris, Crès, 1924.
29. Worringer, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung*, Munique, Piper, 1911. Ingl.: *Abstraction and Empathy*, Nova Iorque, International Universities Press, 1953.

PARTE III

UNIDADE E DIVERSIDADE DAS ARTES*

Há aqueles que são atraídos principalmente pelo que distingue uma coisa de outra. Outros enfatizam a unidade na diversidade. Ambas as abordagens resultam de atitudes pessoais e culturais profundamente assentadas. Levadas a seus extremos dão origem, no primeiro caso, a pessoas que apreciam a atomização e a alienação de uma forma quase sádica, e, por outro lado, àqueles que, ingênua e indiscriminadamente, tudo abarcam em sua totalidade. Se estiverem dispostos a prestar atenção uns aos outros, farão com que nos aproximemos mais da verdade.

O intelecto tem uma necessidade básica de definir as coisas distinguindo-as, ao passo que a experiência sensorial direta nos impressiona, antes de tudo, pela forma como tudo se mantém unido. As artes, portanto, comprometidas com a experiência imediata, dão muita importância à semelhança que transcende as diferenças de estilo, meios de expressão e cultura. As imagens visuais levam suas mensagens através do tempo histórico e do espaço geográfico. Um ouvido musical pode aprender a passar de um sistema modal para outro. Da mesma forma, os temas básicos da poesia voltam periodicamente a ocorrer, não importa para onde nos voltemos. Meios de expressão diferentes podem resultar em estilos semelhantes; podem fazer empréstimos entre si e se combinarem, com facilidade, em obras complexas: a dança pode se harmonizar com a música, a escultura com a arquitetura, a ilustração com a narração, o poema com ornatos em forma de arabesco. Caminhando por sua floresta de símbolos, Baudelaire descobre correspondências entre perfumes, cores e sons. A razão para a semelhança e unidade é feita de maneira eloquente.

A unidade dos meios de expressão é também sugerida quando, em termos biológicos, pensamos nas artes como extensões dos sentidos. A

* Publicado inicialmente com o título "A Unidade das Artes: Tempo, Espaço e Distância", *Yearbook of Comparative and General Literature*, n.º 25, 1976.

unidade dos sentidos se manifesta geneticamente, no fato de ser possível dizer que as diferentes modalidades — visão, audição, tato, etc. — se desenvolveram por diferenciação gradual de um aparato que, originalmente, era muito mais integrado. Num amplo e recente estudo do tema, Lawrence E. Marks afirma:

Acredita-se comumente que todos os sentidos remontam, em sua história evolutiva, a um único sentido primitivo, uma resposta simples e não diferenciada aos estímulos externos. Não é difícil imaginar alguma forma primitiva de vida, uma aglutinação relativamente simples de células que se retorciam ou recuavam ao serem por assim dizer bombardeadas por qualquer estímulo agudo, fosse mecânico, luminoso ou químico. (8, p. 182)

A unidade é manifesta nas qualidades estruturais básicas compartilhadas universalmente pelas diferentes modalidades dos sentidos. A unidade dos sentidos e a correspondente unidade das artes foram proclamadas na década de 1920 pelo musicólogo Erich Maria von Hornbostel num breve trabalho, mas de grande influência, onde escreveu: “O essencial no sensorio-perceptivo não é o que separa os sentidos um do outro, mas o que os une; une-os entre si; une-os à experiência total em nós próprios (inclusive à experiência não-sensória); une-os, finalmente, à totalidade do mundo externo, que aí está para ser vivenciado” (6).

A comparação das artes repousa em certas dimensões básicas, comuns a todas as modalidades de percepção sensorial e, por extensão, também a todas as modalidades de experiência estética. Os meios artísticos de expressão revelam suas diferenças através de suas formas específicas de selecionar e utilizar estas dimensões. O modo como as dimensões são utilizadas se relaciona diretamente com aspectos básicos das perspectivas, atitudes e comportamentos humanos. Seria tentador decifrar as analogias existentes entre as características de um meio de expressão artística e o tipo de pessoa que se serve dele, porque isso atende às suas necessidades específicas. Tal análise não bastaria para explicar a razão pela qual determinada pessoa se tornou poeta, e não pintor, ou por que alguém prefere ouvir música a contemplar a arquitetura. As escolhas feitas por qualquer indivíduo ou tipo de pessoa são determinadas por poderosos motivos adicionais — culturais, sociais e psicológicos. No entanto, as afinidades entre certos tipos de experiência perceptiva e as preferências correspondentes quanto à forma de lidar com as tarefas da existência humana são certamente significativas e influentes.

Tomemos a diferença entre conceber nosso mundo essencialmente em termos de tempo, em oposição ao espaço. Nietzsche, por exemplo, afirma em seu livro *A Vontade do Poder*: “Transições contínuas tornam

impossível falar a respeito do ‘indivíduo’, etc.; o próprio ‘número’ de seres encontra-se, em si mesmo, em fluxo. Nada saberíamos acerca do tempo e do movimento se não acreditássemos, cruamente, que vemos as coisas ‘em repouso’, próximo ao que se move” (9, seq. 520). Para a concepção orientada pelo tempo, Ser é uma tessitura de eventos, interpretada nas artes pelos meios de expressão temporais do teatro e da literatura narrativa, da dança, da música e do cinema. Embora a maior parte destes meios utilize objetos e pessoas para o cenário e distribuição de papéis de suas performances, eles os apresentam com mais êxito quando os caracterizam por meio de ações e os descrevem no curso dos acontecimentos, como Lessing mostrou em seu *Laocoonte*.

Mais radicalmente ainda, todos os componentes da música são pura ação. É preciso recorrer aos canais auxiliares dos olhos para ver os músicos e cantores persistirem no compasso. Um tema musical não é uma coisa, mas um acontecimento. Isso está em harmonia, de modo geral, com a experiência auditiva, que nos transmite informações exclusivamente sobre aquilo que as coisas fazem, silenciando sobre as suas outras possíveis configurações. Um pássaro, um relógio e uma pessoa só existem, em termos auditivos, sob a forma de seu canto, tique-taque, fala, choro ou tosse; são caracterizados unicamente por suas propriedades adverbiais, e só existem enquanto estas propriedades permanecem. Num estudo meu sobre o rádio como uma arte do som, com o título de “Em Homenagem à Cegueira”, assinalo a nobre economia de uma performance exclusivamente auditiva na qual os instrumentos musicais, atores e cantores só adquirem existência quando seus papéis os chamam à ação (1). Nenhuma orquestra se encontra esperando ao redor, nenhuma confidente ouve até chegar a sua vez de responder, e nenhuma mobília ou paisagem se mantém inativas. No universo do puro som, a causalidade se restringe à sequência: uma coisa segue-se à outra, numa dimensão linear. Numa composição musical, romance ou balé, o público participa da exploração e desdobramento de uma situação, da construção ou eliminação de uma estrutura, da solução de um problema, e assim por diante. Eles são, essencialmente, ação pura.

Nas artes temporais, o ouvinte ou espectador podem subir no veículo da ação e permanecer ao lado do desenrolar dos eventos. O cenário espacial está ausente por completo, como num programa de rádio, ou é cruzado pelo curso dos fatos, como em qualquer filme bem realizado. Num bom filme, a visão de Nietzsche se torna, de fato, realidade: todas as coisas existentes são sugadas para o interior da dimensão temporal, chegam e partem, e sua imagem muda a cada momento, em harmonia com o seu papel. São atores, antes de objetos de cena. A persistência no espaço é redefinida como a resistência ao fluxo da transformação,

como, por exemplo, quando fotos imóveis são introduzidas numa cena móvel. Quanto mais completamente as coisas se transformam em ação, tanto mais um filme se torna música visual. Só nas mãos ineptas dos fazedores de filmes teatrais, favorecidos pelo cinema falado, a imagem na tela parece realmente sobrecarregada com um cenário inerte e curiosos que estorvam o progresso da ação visual.

No entanto, em vez de galgar a crista da ação numa arte tipicamente presa ao tempo, o espectador também pode se identificar com um cenário intemporal. Isto pode ocorrer no teatro, meio de expressão suspenso, de modo ambíguo, entre as duas atitudes. O espectador pode mover-se com a ação num estado de espírito temporal, e reconhecer o palco como uma simples moldura no interior da qual os fatos acontecem; ou pode achar-se preso à ambientação espacial de que o palco é uma parte, e observar, como um espectador imóvel, a ação transcorrendo diante dele como um trem expresso. Quando preso à moldura espacial, ele tende a apreender do desempenho somente aquilo que é capaz de perceber durante o momento presente. A ação chega do futuro e se esvai no passado, depois de um instante de existência que tem uma relação muito frágil com aquilo que a precedeu ou virá a seguir. Em música, esta atitude pode ser encontrada no tipo de freqüentador de concertos que só está presente no espaço, quase não o estando no tempo, e que percebe pouco mais que uma imagem sonora passando por uma transformação caleidoscópica.

O dilema do freqüentador de concertos malsucedido ilustra um problema mais geral, inerente ao testemunho dos eventos. A execução de uma peça musical é algo que vai e vem, e da qual, a qualquer momento, nada mais que uma fração é diretamente perceptível. Estritamente falando, o presente não equivale a mais que uma diferença de tempo infinitamente pequena. Na prática da mente, entretanto, a memória expande o percepto, que se escoia lentamente, por assim dizer, para além de seus limites. Este fenômeno foi discutido pela primeira vez por Christian von Ehrenfels, num ensaio de 1890 que deu à psicologia da Gestalt o seu nome (4). Ele mostrou que, ao observarmos uma pessoa caminhando, o movimento de um passo é percebido como um todo, mas que a mente confere presença a uma seqüência de sons com mais facilidade que a uma seqüência visual. Uma melodia que se estende por vários compassos pode ser percebida como um todo unificado. Esta diferença perceptiva entre os meios de expressão, de acordo com Ehrenfels, exerce uma influência sobre a memória. "Quando uma bailarina, acompanhada de uma melodia, executa movimentos que... possuem uma articulação e complexidade análogas às da melodia, será possível a muitos reproduzir a melodia, mesmo depois de ouvi-la somente uma vez, en-

quanto dificilmente alguém poderá fazer o mesmo com os movimentos da bailarina."

É possível que assim seja, ou não; mas, em todo caso, a duração do presente depende da estrutura da situação percebida. Um raio tem uma breve presença, ao passo que o ribombar de um trovão permanece mais. Juntos, o raio e o trovão podem se unificar num presente que se expande no nível superior seguinte, e desse modo a experiência do que se encontra presente pode ampliar-se até as unidades cada vez mais amplas de uma estrutura hierárquica, dependendo da capacidade da percepção de uma pessoa. Um observador de habilidade limitada apreenderá pouco mais que um movimento isolado da atuação de uma bailarina; com uma compreensão melhor, será capaz de avaliar uma frase completa, e o especialista pode apreender a composição toda simultaneamente. Não é por nada que as Musas eram filhas da Memória.

A necessária transformação da seqüência em simultaneidade suscita problemas peculiares, visto que apenas o sentido da visão torna isso possível. Estritamente falando, a simultaneidade na música não pode ir além dos tons de um único acorde. A contração de qualquer seqüência sonora num momento produziria uma sonoridade informe. Daí que, para examinar uma obra musical como um todo, é preciso imaginar sua estrutura como uma imagem visual — certamente, uma imagem permeada por uma seta que aponta numa única direção. Mas a idéia dessa tradução necessária é, não obstante, incômoda.

Em literatura, que também é um meio de expressão seqüencial, a mesma exigência leva à questão de se saber quão ativa uma descrição verbal extensiva permanece na mente do leitor ou do ouvinte. Num romance de Novalis, os exploradores entram numa caverna juncada de ossos de animais pré-históricos (10). Os exploradores encontram um ermitão que fez da caverna a sua moradia, e a sua história logo monopoliza a atenção do leitor. Os vestígios de um passado selvagem, espalhados pela caverna, apresentam um contraponto necessário com os livros preciosos, esculturas e canções que cercam o eremita na caverna, os quais, no entanto, desviam-se facilmente da mente do leitor à medida que este se concentra na história em primeiro plano. Se a atenção do leitor não for muito abrangente, ele poderá precisar de uma referência reiterada aos esqueletos, a fim de manter a imagem completa em sua mente. Num sentido restrito, nenhum elemento de uma obra de arte pode ser compreendido sem a entrada concomitante de cada um dos outros elementos contidos na obra como um todo. No entanto, como a complexidade de muitas obras ultrapassa a medida da atenção do cérebro humano, elas são apreendidas somente de forma aproximada — pelos observadores e também, desconfio, pelos seus próprios criadores.

O processamento da informação no organismo é essencialmente seqüencial. Mesmo a retina do olho, que vê o mundo através de uma antena bidimensional em forma de prato, desenvolve nos animais superiores uma fóvea, um centro de visão aguda, que varre o mundo como um estreito feixe de luz. Embora seja preferível ver uma pintura a uma distância que a faça surgir em sua inteireza dentro do campo visual do observador, a percepção articulada se restringe, a qualquer momento, a uma minúscula área, e a pintura só pode ser apreendida por meio de um processo de varredura. A percepção seqüencial, portanto, caracteriza a experiência em todos os meios de expressão estética, tanto os espaciais quanto os temporais. Nesse sentido, o que distingue os meios é o fato de em música, literatura, cinema, etc., a seqüência ser inerente à apresentação, sendo, portanto, imposta ao consumidor como uma coação. Nas artes intemporais da pintura, escultura, ou arquitetura, a seqüência é própria somente do processo de apreensão: é subjetiva, arbitrária e extrínseca à estrutura e caráter da obra.

Em pintura, segundo Lessing, a ação é indiretamente representada pela interação dos objetos. Portanto, quando nos voltamos dos meios de expressão temporais para os intemporais, não estamos simplesmente trocando um mundo de verbos por um mundo de substantivos, isto é, uma ação viva por coisas inertes. A representação da ação por meio de formas pintadas ou esculpidas seria totalmente ineficaz se não pudesse contar com algo melhor do que o conhecimento pelo espectador de que na cena física correspondente o cavaleiro continuaria seu vigoroso galope, ou que os anjos voariam. Neste caso, a pintura ou escultura abstratas, incapazes de indicar tal experiência passada, não poderiam mobilizar nenhuma ação. O que cria a ação na pintura, escultura ou arquitetura é naturalmente a dinâmica visual, a tensão direcionada inerente a todas as formas.

Esta dinâmica também mantém as relações causais entre os componentes de um padrão. Num tubo de distribuição espacial, as relações causais não se restringem a uma seqüência linear, mas ocorrem simultaneamente nas muitas direções apresentadas por um meio bidimensional ou tridimensional. As atrações e repulsões, por exemplo, que existem entre os componentes de uma pintura, criam uma interação que deve ser compreendida sinoticamente. Somente quando o olho perscrutador as coletou e relacionou é que emerge uma concepção adequada da dinâmica total. Esta dinâmica é inerente à obra, e de todo independente de exploração subjetiva. Por exemplo, mesmo que alguém possa examinar pormenorizadamente uma pintura da direita para a esquerda, poderá descobrir, ao fazê-lo, que um dos vetores principais da composição aponta da esquerda para a direita. A simetria, o equilíbrio e outras caracte-

rísticas espaciais podem se tornar evidentes numa observação seqüencial, porém jamais podem ser experimentados de forma linear.

A composição de uma pintura, escultura, ou de uma obra de arquitetura só é percebida quando o entrecruzamento das relações entre os elementos é apreendido sinoticamente. O mesmo vale, como já mencionei, para os meios temporais de expressão. É claro que, fisicamente, uma apresentação musical dispensa acorde após acorde, e uma descrição verbal palavra após palavra, mas estes materiais constituem simplesmente o canal de comunicação. A estrutura estética que transmitem — a peça musical, a imagem poética — não se limita a uma seqüência unidirecional. Enquanto ouve música, uma pessoa tece relações de um lado para outro, e até coordena frases, como pêndulos combinados, como, por exemplo, no retorno do minueto após o trio, embora durante a execução elas sejam emitidas uma após a outra. O largo uso da repetição nas artes temporais serve para criar correspondências entre partes que se seguem umas às outras no tempo, e, desse modo, para compensar a estrutura unidirecional da execução. Num meio temporal de expressão, tal correspondência nunca pode, na verdade, exibir a perfeita simetria de um par de leões de pedra que ladeiam os degraus de um edifício. A diferença de posição dentro da seqüência temporal é reconhecida, por exemplo, quando um tema musical é reapresentado num diferente nível do diapasão, ou modificado através da intensificação, inversão, ou alteração similar. E até o refrão identicamente repetido de um poema é projetado para ser afetado, em sua índole e significado, pelas diferenças entre as estrofes nas quais ocorre.

Parece que, na música, a repetição pode ter dois efeitos diferentes. Pode ser experimentada, quer como uma repetição da frase que apareceu inicialmente quer como um retorno a ela. No primeiro caso, a seqüência temporal da música continua inalterada, mas apresenta uma analogia com o que foi ouvido e permanece no passado. No último caso, o ouvinte interrompe a seqüência temporal e faz a frase retornar ao seu “lugar adequado”, o início da composição. Sugiro que isso acontece quando a frase repetida se nega a se ajustar à estrutura da música no novo lugar, ao contrário do que faz ao ser percebida como uma repetição (figura 7a), sendo, portanto, restituída ao único lugar onde se enquadra (figura 7b). Esta alternativa equivale a um reembalamento da seqüência temporal da música (7).

A distinção entre as artes seqüenciais e sinóticas perde importância quando se percebe que, em qualquer dos casos, uma transmissão seqüencial de informações leva à aquisição de uma estrutura que não se restringe à linearidade. A teoria da informação baseada na concepção de um canal unidirecional é incapaz de explicar a estrutura composicional, pois

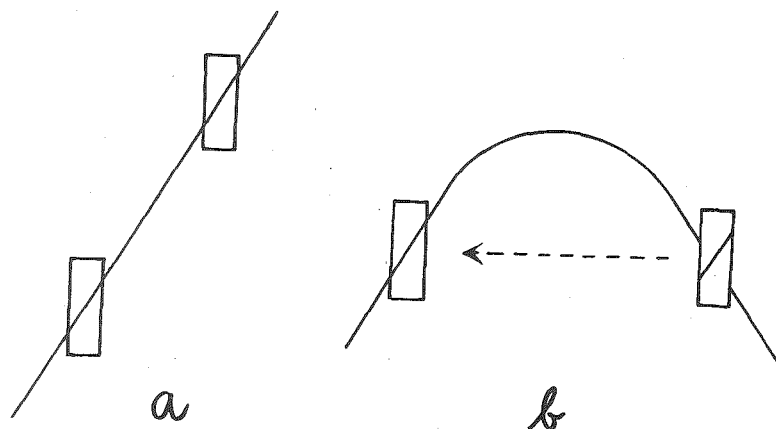


Figura 7

lida com a ação da transmissão, e não com a imagem multidimensional produzida por esta transmissão. A rede de relações de uma pintura não pode ser explicada por meio de um feixe de exploração linear, que pode, de fato, produzir a pintura tecnicamente — por exemplo, na tela da televisão ou no tear do tecelão —, porém jamais pode traçar a sua estrutura.

A imagem que emerge da mente do leitor a partir de uma descrição literária rivaliza, em sua multidimensionalidade, com a complexidade espacial de uma experiência perceptiva concreta. Mesmo assim, a sequência em que uma obra temporal revela aspectos da estrutura projetada exerce decisiva influência no resultado. Quando Emily Dickinson descreve, num poema de uma única frase,

An everywhere of silver,
With ropes of sand
To keep it from effacing
The track called land.

[Um universo de prata,
Com faixas de areia
Para impedir que apague
O vestígio chamado terra.]

fecha, gradual e concentricamente, o círculo ao redor da ilha, e o faz a partir do exterior — uma dinâmica não determinada pela imagem, mas a ela imposta pela sequência e, com certeza, pelo enunciado (3,

p. 88). Inversamente, Dickinson nos faz ir do centro para o exterior, ao iniciar outro poema (3, p. 108) assim:

The mountain sat upon the plain
In his eternal chair,
His observation omnifold,
His inquest everywhere.

[A montanha sentava-se na planície
Em sua cadeira de eternidade,
Sua observação onipresente,
Sua busca por toda parte.]

Ou, usando um exemplo diferente: Um linguísta que tentasse nos convencer de que as duas frases, “O menino persegue o gato” e “O gato é perseguido pelo menino”, contêm a mesma informação, apenas revelaria sua ignorância.

Os aspectos espaciais das artes também podem ser examinados no que diz respeito à distância — um termo de vários significados. Há, em primeiro lugar, a distância física entre uma pessoa e um objeto de arte. Ela nos interessa aqui, porque determina se a pessoa pode, ou não, tocar diretamente o objeto. Além disso, a distância física influencia a distância perceptiva, isto é, a que distância se sente uma obra de arte. Não há, porém, nenhuma correspondência simples entre a distância física e a distância perceptiva: um objeto pode parecer mais próximo ou mais distante do que está. Além da distância física e perceptiva, há o que chamarei de distância pessoal, que se refere ao grau de interação ou intimidade entre a pessoa e o objeto de arte.

O efeito da distância física tornou-se evidente nos últimos anos, quando as artes teatrais tentaram desfazer a separação, introduzida pelos teatros e salas de concertos dos últimos séculos, entre músicos, atores e dançarinos aglomerados no palco, e o público reunido na platéia. É verdade que mesmo o cenário tradicional se amoldava, em alguns aspectos, à estrutura espacial do espaço ocupado pelo público, do mesmo modo que muitas pinturas sugeriam um ponto de vista acessível em alguma parte do espaço físico do observador. Mesmo assim, o palco apresentava um mundo distante, e o acontecimento dramático era um fato isolado e encerrado em si mesmo. A exposição frontal do solista numa ópera ou balé só reconhecia a presença do público no sentido de que a atuação só se dava em função dele; o artista, porém, nem se dirigia ao público — com a exceção dos prólogos e epílogos de Shakespeare —, nem exigia uma reação ativa dele.

A tentativa de fazer desaparecer a distância entre o palco e o público mostrou, no entanto, que um mero rearranjo da logística espacial seria insuficiente, enquanto as peças e técnicas de representação aderissem à antiga separação. Atores correndo pelos corredores, ou espectadores da primeira fila misturando-se às três irmãs de Chekhov num “teatro de arena” conseguiram pouco mais que estabelecer uma desordem territorial. Ficou claro que tal reintegração exigiria nada menos do que uma volta a uma relação social diferente entre atores e público, isto é, um retorno aos grupos coletivos nos quais artistas e espectadores participavam de rituais que admitissem a presença de ambos. Tal mudança não poderia se realizar de modo convincente no âmbito limitado de simples momentos artísticos; teria que ser sofrida pela sociedade, como um todo.

Em menor escala, a distância física estabelece uma diferença importante entre uma estátua vista de longe e, por exemplo, os *netsukes*, pequenas figuras de madeira ou marfim, usadas “por uns 300 anos por todo japonês elegante na faixa de seu quimono, como um acessório de sua bolsa, bolso ou caixa de laca” (2). Embora o ato de acariciar esta escultura miniatural não só seja permitido, mas, também, aguardado como uma forma essencial de desfrutá-la, semelhante prática tem sido desaprovada em relação a peças maiores. Assim Hegel, em sua *Estética*, sentencia que “a sensualidade da arte se relaciona apenas com os dois sentidos teóricos da visão e da audição, ao passo que o olfato, o paladar e o tato ficam excluídos da fruição artística”; e ele advertia também que “o manuseio canhestro das partes mais delicadas do mármore das deusas femininas, recomendado por um esteta meu amigo, não tem lugar na contemplação e fruição da arte” (5).

Deixando de lado os aspectos puritanos deste tabu, a exigência de que o usuário mantenha distância reflete a concepção clássica de que a atitude estética, por uma questão de pureza, exigia uma contemplação distanciada, livre dos impulsos possessivos da “vontade”. A visão, o sentido da distância *par excellence*, era preferida ao contato físico do tato.

Aqui, de novo, uma recente mudança de atitude tende a suavizar a exigência purista de distanciamento — não apenas exigindo a plenitude da experiência perceptiva, como é o caso da orientação em moda de fenomenologistas como Merleau-Ponty, para o qual “o corpo vai ao encontro do corpo”, mas, também, enfatizando a importância de uma natural interação funcional entre obra de arte e consumidor. O que importa, em termos estéticos, em relação à diferença entre a experiência visual e a experiência tátil, não é a errônea noção psicológica de que a visão só nos dá a imagem de um objeto, enquanto o tato nos dá o

objeto “em si” (todos os perceptos são imagens). Ao contrário, o que importa é o grau variável de interação percebida entre o objeto e a pessoa, e o grau correspondente de “presença concreta”. Para o apreciador de esculturas, a única coisa que lhe transmite a sensação de o objeto e suas propriedades de forma e textura estarem “realmente ali” é a sólida resistência de um material físico.

Pela sua presença física, a escultura faz parte do universo do mobiliário e de outros implementos que existem para serem manuseados com objetivos práticos. Estes objetos, porém, geralmente são olhados justamente com a finalidade de serem manipulados. Só excepcionalmente se pensa neles como dignos de contemplação. Talvez seja por isso que tantos visitantes de museus mal olham para as esculturas, ao passo que concentram sua atenção nos quadros nas paredes. Ninguém contempla uma cadeira ou um guarda-chuva; são usados, ou deixados de lado.

Ao mesmo tempo, a presença física da escultura como um objeto de massa e volume tridimensional contribui para torná-la perceptivamente “mais real” que as pinturas. O mágico poder de uma estátua religiosa tende a ser maior do que o de uma pintura de altar. Os fiéis reagem mais prontamente às estátuas, com veneração e ofertas sacrificais. Os iconoclastas tinham razão de serem menos tolerantes com as imagens esculpidas, cuja presença física provocava a idolatria direta, do que com as pinturas, que eram mais como ilustrações de coisas sobre que aprender.

A diferença entre a presença de um objeto de arte no espaço físico e seu aspecto puramente visual revela-se de forma extraordinária quando comparamos uma tela coberta de pigmentos com a imagem visual que ela encerra. A primeira é o objeto físico sobre o qual o curador passa o seu dedo autorizado; a segunda só se torna acessível se a apontarmos. Enquanto objeto físico, a tela cheia de pigmentos é vista à sua distância física, enquanto a visão da pintura de uma paisagem longínqua faz o olhar penetrar o espaço pictórico até uma profundidade indefinida. Esta diferença só foi eliminada recentemente, quando a criação do espaço ilusório deixou de ser objetivo dos pintores, que passaram a apresentar, em vez disso, tábuas com as superfícies pintadas cuja intenção não era mais, em princípio, diferir da escultura.

As imagens mentais criadas pela narrativa literária e pela poesia são, naturalmente, ainda menos tangíveis que os objetos pintados e distantes. A visão de uma pintura liga-se ao observador pelo menos através de um espaço físico compartilhado, mas nenhuma continuidade espacial deste tipo associa o leitor às imagens em sua mente. Elas surgem num universo de fenômenos de características próprias, e, embora possuam uma forma independente, a distância que as separa dos leitores não pode ser delimitada.

A falta desse elo perceptivo pode, no entanto, ser compensada pela forte ressonância que liga o leitor à cena descrita. Desta forma a “distância pessoal”, como a chamei antes, pode se reduzir a um mínimo. O grau de envolvimento pessoal também influencia, de modo considerável, a percepção propriamente dita. Observe-se aqui, por exemplo, que a verdadeira experiência estética não se restringe à recepção passiva do objeto de arte que chega de longe, mas envolve uma interação ativa da obra do artista com a reação do espectador, ouvinte ou leitor. A exploração de uma composição pictórica ou musical é experimentada como uma configuração ativa do objeto perceptivo, e este, por sua vez, impõe suas formas como uma coerção da liberdade do explorador: “Permitir-lhe-ei que faça isto, mas não aquilo!”

Duas observações adicionais podem ser feitas aqui. Em primeiro lugar, a manipulação direta de material artístico, como a argila ou o pigmento, incrementa o sentido do que condiz, ou não, com determinado meio de expressão. A imaginação não proporciona com facilidade este controle objetivo. Assim, o arquiteto, que pode ser grosseira e injustamente descrito como um construtor atrofiado, pode achar que suas formas funcionam bem no papel, mas não combinam com os materiais escolhidos para a estrutura. Como um roteirista de cinema, o arquiteto é um Rafael sem mãos.

Em segundo lugar, a necessária separação entre o criador e o seu produto nem sempre exige uma distância física entre os dois. Ambos podem se acomodar no mesmo organismo, mesmo quando a harmonia entre eles não apresenta o mesmo grau de naturalidade que o existente entre um balé e o corpo do bailarino. Um exemplo surpreendente é o do *onna-gata*, ou imitador de mulheres, no teatro Kabuki. Um homem maduro interpreta os movimentos e a voz de uma encantadora jovem, não por meio de uma afeminação pervertida ou simplesmente adotando o comportamento de uma moça, mas assumindo a forma de uma imagem estilizada das suas características exteriores por meio do seu próprio corpo, que se mantém identificável sob o disfarce dos trajes e da máscara. Trata-se de um exemplo extremo da espantosa capacidade que o artista tem de criar, com seu próprio corpo e mente, criaturas profundamente diferentes de si mesmo. Imaginemos um homem velho — Maillol, Renoir, Matisse — dando forma a uma jovem em argila ou retratando-a com suas tintas, imbuída do caráter pessoal do artista, e no entanto verdadeira quanto à sua natureza feminina.

É claro que a façanha cotidiana do bailarino ou do ator só diferem em grau da atuação espetacular do *onna-gata*. Embora a figura criada pelo ator geralmente se pareça mais estritamente com o seu próprio corpo e mente, ele também cria um ser humano ao transmitir a sua pró-

pria natureza a uma invenção que, no entanto, não absorve a sua identidade, mas a deixa em controle remoto.

Em conclusão, porém, o poder da imaginação é demonstrado de forma mais extraordinária pelo narrador ou poeta, cuja criação prescinde absolutamente do auxílio de qualquer veículo material. Citemos uma observação feita por Novalis na obra antes mencionada:

Nada que pertença à arte do poeta pode ser descoberto externamente. Ela também nada cria com ferramentas e mãos. Dela, o olho e o ouvido nada percebem, pois a mera audição das palavras não é o verdadeiro efeito desta arte secreta. Tudo é interior, e assim como outros artistas acumulam de sensações apazíveis os sentidos externos, o poeta enche de pensamentos novos, maravilhosos e agradáveis o santuário interior da mente.

Referências

1. Arnheim, Rudolf. *Rundfunk als Hörkunst*, Munique, Hanser, 1979. Ingl.: *Radio, An Art of Sound*, Nova Iorque, Da Capo, 1972.
2. Bushell, Raymond. *An Introduction to Netsuke*, Rutland, Vt., Tuttle, 1971.
3. Dickinson, Emily. *Selected Poems*, Nova Iorque, Modern Library.
4. Ehrenfels, Christian von. “Ueber ‘Gestaltqualitäten’”. Ferdinand Weinhandl (org.), *Gestalthafes Sehen*, Darmstadt, Wissensch, Buchgesellschaft, 1960.
5. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Aesthetik*, Introd. III, 2, e Parte III: “Das System der einzelnen Künste, Einteilung”.
6. Hornbostel, Erich Maria von. “Die Einheit der Sinne”. *Melos, Zeitschrift für Musik*, vol. 4, 1925, pp. 290-7. Ingl.: “The Unity of the Senses”. Willis D. Ellis (org.), *A Source Book of Gestalt Psychology*, Nova Iorque, Harcourt Brace, 1939.
7. Kramer, Jonathan D. “Multiple and Non-Linear Time in Beethoven’s Opus 135”. *Perspectives of New Music*, vol. II, primavera-verão de 1973, pp. 122-45.
8. Marks, Lawrence E. *The Unity of the Senses*, Nova Iorque, Academic Press, 1978.
9. Nietzsche, Friedrich. *Der Wille zur Macht*, 1886.
10. Novalis. *Heinrich von Ofterdingen*, Frankfurt, Fischer, 1963.

UMA APRECIÇÃO CRÍTICA DO TEMPO E DO ESPAÇO*

Esta pesquisa foi sugerida pela observação de que, em muitos casos, a noção de tempo não é um elemento de experiência comum onde o pensamento geralmente aceito acharia que fosse. Noutro lugar, me servi do exemplo do salto de uma bailarina no palco, e perguntei: "Será que o fato de o tempo passar durante o salto é um aspecto de nossa experiência, talvez o mais importante de todos? Ela chega do futuro e salta para o passado através do presente?" (1, p. 373) É óbvio que não. E, no entanto, o evento do salto, como qualquer outro evento descrito pelo físico, se passa na dimensão do tempo. Seremos, então, levados a constatar que, para descrever a experiência perceptiva comum, deve-se usar a noção de tempo num sentido especial e mais restrito?

O tipo de exemplo que acabei de dar não se restringe a ocorrências de tão curta duração quanto o salto da bailarina. Toda uma obra coreográfica, e, na verdade, todo um concerto de tais obras, pode se realizar sem que tenhamos de perceber, neles, um componente que só pode ser descrito com referência ao tempo. Simplesmente testemunhamos o desenrolar de um evento, que se manifesta numa ordem sensível. De modo semelhante, um animado debate pode se prolongar por duas horas, em determinado lugar, sem que as pessoas presentes tenham consciência da sensação do tempo — de modo que, quando alguém observa "Chegamos ao fim!", todos se surpreendem. Quando observo uma cachoeira, não há nenhum antes ou depois, apenas a contínua produção de uma feliz exuberância; quando, porém, espero a liberação de minha bagagem no aeroporto, o tempo é nitidamente parte do que sinto. A impaciência, o tédio e o medo são circunstâncias que nos evocam o tempo como um ingrediente especial e positivamente excepcional da percepção**.

* Publicado inicialmente em *Critical Inquiry*, vol. 4, nº 1, verão de 1978.

** Segundo a formulação de Wolfgang Zucker: "O tempo é a condição da experiência que ameaça minha existência quando ela não está mais em harmonia comigo." O presente trabalho muito deve a uma troca de idéias com o falecido Dr. Zucker.

O arquétipo da experiência do tempo é a sala de espera, descrita por Howard Nemerov como

A cube sequestered in space and filled with time,
Pure time, refined, distilled, denatured time
Without qualities, without even dust...(7)*

Felizmente, tais experiências são excepcionais.

É tentador interpretar a percepção mais típica dos fatos cotidianos como “a transposição espontânea do temporal para o espacial”. É esta, de fato, a hipótese de Paul Fraise. Ele especula que a espacialidade corresponde à percepção visual, que, sendo a “mais precisa” das modalidades sensoriais, é biologicamente superior às outras modalidades, entre as quais a da temporalidade (4, p. 277). Em que sentido o espaço é mais preciso do que o tempo? Talvez a razão mais convincente para a prioridade biológica do espaço seja que este último normalmente utiliza as coisas como veículos para a ação, e que, portanto, na percepção as coisas são anteriores ao que elas fazem. As coisas, porém, habitam o espaço, enquanto o tempo se ajusta à ação.

Além disso, a simultaneidade espacial facilita a sinopse e, desse modo, a compreensão. Portanto, a concepção teórica do mundo das coisas decorre geralmente de um estado de imobilidade, ou, mais precisamente, de um ponto estático no espaço**. Este ponto embrionário “faz crescer” as dimensões espaciais uma após outra, até atingir a tridimensionalidade. Ao objeto plenamente desenvolvido, a mobilidade é adicionada como uma dimensão separada, a quarta dimensão do tempo. Daí a prioridade do espaço.

Pode-se afirmar que a transposição da modalidade temporal para a espacial ocorre, de fato, sobretudo quando interpretada como uma sucessão substituída pela simultaneidade. Isto não acontece apenas por questão de conveniência, mas por necessidade, quando a mente passa de uma atitude participante a uma atitude contemplativa. Para compreender um evento como um todo, deve-se vê-lo em simultaneidade, e isso significa de modo espacial e visual. Por sua própria natureza, a sucessão limita a atenção ao que é momentâneo, a um diferencial

de tempo. A sinopse, como o termo indica, é visual. (O tato, a única das outras modalidades de sentido com acesso à organização espacial, é de alcance limitado demais para poder contribuir eficazmente com os aspectos espaciais das imagens.) Gaston Bachelard nos fez lembrar não ser a memória animada pelo tempo. “A memória — que coisa estranha! — não registra a duração concreta, no sentido da duração de Bergson. Depois que as durações chegam ao fim, é impossível restabelecê-las. É possível apenas pensá-las, pensá-las ao longo da trajetória de um tempo abstrato que não tem densidade. Só através do espaço, só no espaço, encontramos de fato os belos fósseis da duração, concretizados por uma longa permanência” (2, p. 28)*. Esta transposição de sucessão em simultaneidade conduz ao curioso paradoxo de que se deve apreender uma peça musical, uma representação teatral, um romance ou balé como uma espécie de imagem visual, caso devam ser compreendidos como um todo estrutural. A pintura e a escultura são manifestações da atitude contemplativa, mostrando o mundo da ação transformado em simultaneidade**. Este, porém, não é o assunto com que me ocupo no momento.

Para os objetivos do presente estudo, a transposição nos exemplos acima citados transforma a sucessão em simultaneidade; no entanto, o papel do tempo e do espaço em tais processos continua por ser considerado. Além disso, exemplos como o do salto da bailarina, de que parti, não envolvem nenhuma transposição de uma experiência fundamentalmente temporal para uma experiência espacial, mas são espaciais desde o início. Da mesma forma pode-se mostrar que o espaço apresenta alguns dos mesmos problemas que indiquei com relação ao tempo. Assim como o tempo, o espaço figura na percepção apenas em condições especiais. Portanto, tratarei primeiro do espaço, e voltarei depois ao tempo.

O aparente absurdo de minhas afirmações se dissipa assim que nos lembramos de que categorias como espaço e tempo são criadas pela mente humana para a apreensão dos fatos nas esferas física e psicológica, e que, portanto, só se tornam pertinentes quando tais categorias são necessárias para a descrição e interpretação daqueles fatos. Para certos fins práticos e científicos, é necessário preestabelecer uma estrutura de coordenadas espaciais e uma sequência cronológica às quais todos os

* Um cubo isolado no espaço e repleto de tempo,
Puro tempo, tempo refinado, destilado e desnaturado,
Sem qualidades, até mesmo sem poeira... (N.T.)

** Fraise (4, p. 286) cita Pierre Janet, segundo o qual os filósofos têm horror especial ao tempo, e tentaram suprimi-lo. Bergson (3) afirma, na primeira frase de seu ensaio sobre a consciência: “...et nous pensons le plus souvent dans l'espace”.

* Ver, também, Koffka (5, p. 446), quanto à semelhança da memória espacial e temporal.

** Ver Arnheim (1, p. 374). Ver, também, Merleau-Ponty (6, p. 470), segundo o qual mesmo no “mundo objetivo” o curso da água das geleiras das montanhas para o ponto em que o rio encontra o mar não é uma sequência de eventos, mas “uma entidade única e indivisível, que não se altera”.

fatos se ajustem automaticamente. O quadriculado de um mapa geográfico torna possível relacionar as localidades de quaisquer pontos do planeta, e a padronização do tempo cronológico e do calendário civil nos permite situar os eventos ao longo do curso da história do mundo como antecedendo-se ou sucedendo-se mutuamente, ou ocorrendo ao mesmo tempo.

Embora indispensáveis para certos fins de coordenação, tais estruturas preestabelecidas são o que os alemães chamam de *strukturfremd*, isto é, alheias às estruturas a que dizem respeito. A rede do espaço cartesiano identifica tudo que se aventura a entrar em seus domínios, independentemente de como os componentes das coisas assim avaliadas estão associados ou separados entre si. Os meridianos e linhas paralelas atravessam com implacável insensibilidade as regiões costeiras, as cadeias de montanhas e os limites urbanos, e os padrões de hora oficial interferem de forma tão evidente nos ritmos locais do dia e da noite que as zonas de tempo devem ser usadas como concessões às necessidades locais.

Embora para finalidades práticas e científicas, ou, por exemplo, na geometria analítica, estas imposições estranhas à estrutura viva das coisas se apliquem de forma inevitável, elas não atuam necessariamente assim na percepção comum. As coisas em ação são o que é basicamente dado em termos de percepção espontânea. A percepção não é capaz nem tende a analisar o comportamento por uma diferenciação das quatro dimensões. Pense-se nos penosos esforços da notação coreográfica para quebrar esta unidade. Na experiência concreta, a atuação de uma bailarina não admite tal redução. Pelo contrário, ela fica ereta ou arqueia o corpo, gira para a direita ou esquerda, curva-se ou perfila-se, movimenta-se ou pára, numa ação integrada.

Da mesma forma que o comportamento complexo resiste a qualquer redução perceptiva às três coordenadas do espaço, qualquer distinção entre a forma dos corpos estáticos e a forma do movimento é artificial. Quando a bailarina dá um salto, não há como dizer qual é a contribuição das formas dos braços, do tronco e das pernas, a partir das trajetórias curvas, retas ou irregulares dos movimentos da bailarina. Isto é ainda mais evidente nas artes figurativas da pintura ou escultura, nas quais a dinâmica visual da forma física de uma árvore ou pirâmide, por exemplo, é representada pelos mesmos meios que os da locomoção de um cavalo que salta ou de uma onda do mar. A dinâmica visual é uma unidade indivisível, não fracionada em espaço e tempo. Concluímos que só faremos justiça à experiência perceptiva se abandonarmos as estruturas preestabelecidas de espaço e tempo e, em vez disso, buscarmos, com olhos sem preconceitos, as categorias que a experiência exige.

O que mais importa para o objetivo presente é que as várias dimensões da aparência e da ação sejam percebidas como propriedades do objeto atuante em si, e não como as de alguma estrutura ou mediação superordenadas. Quem se movimenta, gira e pára é a bailarina. A nuvem que prenuncia trovoadas cresce e avança. A torre inclinada se desvia de um plano vertical que é percebido como potencialmente inerente à posição “verdadeira” da própria torre, ou como tendo existência concreta nos edifícios ao redor. E, por sinal, estas dimensões ou propriedades não vão além do objeto. Há algo curiosamente jocoso em relação ao que diz Aristóteles sobre a presença, no espaço vazio, do equivalente ao volume ocupado (*Categorias* 6.5a10, e *Física* 4.1.208b). Estabelece-se uma relação ambígua entre a forma do objeto e uma área de natureza divergente, exterior ao objeto, a que as dimensões do objeto não se ajustam.

As dimensões e categorias necessárias para descrever os exemplos há pouco citados são, claramente, espaciais. Não apenas a dimensão e orientação, mas também a direção e velocidade de movimento são sentidas como espaciais. No entanto, os padrões espaciais aos quais se referem não são providos por uma estrutura externamente dada. O próprio objeto fornece a estrutura, que controla o que chamarei de espaço intrínseco ou inerente ao objeto. Enquanto isso, perdemos por completo o tempo. Em nossos exemplos, ele não figura nem intrínseca nem extrinsecamente. Prometo tratar a questão do tempo um pouco mais adiante.

Inicialmente, entretanto, devemos enfrentar o problema que surge quando afirmamos que o objeto fornece a sua própria estrutura espacial. Como tal coisa pode ser correta, já que sabemos que características perceptivas como dimensão, direção e velocidade são relativas, isto é, dependentes de seu contexto? Para responder, devemos examinar o que significa raio de ação do objeto.

Como estamos falando da percepção, não podemos estabelecer os limites do objeto pela simples utilização de critérios físicos ou práticos. O que importa é saber qual o alcance do objeto perceptivamente. Estou olhando para um quadro de Goya que mostra uma tourada (figura 8). No centro da cena, um picador a cavalo enfrenta um touro que ataca. O cavaleiro é perceptivamente definido por um eixo que aponta para a frente, estabelecido pela forma simétrica do homem e do animal. Este eixo de simetria arremete para além da figura, nos arredores, onde encontra um vetor semelhante, emitido pela forma igualmente simétrica do touro que ataca. A lança do cavaleiro e os chifres do touro reforçam os vetores, que se cruzam em determinado ângulo.

Cada um dos dois vetores pertence ao seu objeto, mas pode-se dizer que sua intersecção não pertence a nenhum. Pode ser percepti-



Figura 8 Goya y Lucientes, *A Tourada*, 1822, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, Wolfe Fund.

vamente não-existente, algo como o tipo de fusão, em um filme, em que a iluminação da primeira imagem diminui à medida que a segunda vai aumentando, até tomar o lugar da primeira. Neste caso, as duas setas se ignoram mutuamente. Não há nenhuma relação entre elas. Sua intersecção não tem valor. São emissários de sistemas díspares, cada qual cuidando apenas de si. Ou, de outro modo, a intersecção realmente existe como uma relação percebida. Neste caso, de onde ela faz parte? Há duas soluções.

1. Quando as partes em luta, em nosso exemplo o cavaleiro e o touro, mantêm sua independência como sistemas completos e independentes, a intersecção de seus eixos vem fazer parte de um sistema adicional, que não tem um objeto próprio a representá-lo, mas consiste inteiramente das relações entre outros sistemas. Isto exige um componente perceptivo adicional, que chamarei de *espaço extrínseco*. O espaço perceptivo extrínseco é mais próximo do espaço objetivo ou absoluto da física newtoniana. Embora não seja de âmbito universal, é um sistema espacial abrangente no qual se inserem outros sistemas específicos.

O espaço extrínseco controla as relações entre sistemas de objetos independentes, fornecendo-lhes padrões de referência para as suas características perceptivas. Pode-se afirmar que o cavaleiro e o touro se encontram no espaço extrínseco. O quadro de Goya proporciona muitos de tais encontros entre sistemas. Há grupos de atores e grupos de espectadores, e a arena quadrada, onde se dá a luta, além de edifícios. Cada uma destas unidades constitui um sistema de forças perceptivas que extrapolam os limites do objeto para os seus arredores. A interação das forças dos vários sistemas contíguos pode criar um campo de espaço independente, separado de outros campos semelhantes. Isto acontece freqüentemente em contextos arquitetônicos. É possível que haja uma pequena praça coberta, criada perceptivamente pelas propriedades de tamanho e forma dos edifícios em redor, que se mantém unida por um sistema de espaço extrínseco próprio que a separa das ruas adjacentes.

Porém, esta maneira de ver objetos perceptivos específicos inseridos num sistema adicional de espaço extrínseco pareceria violar uma das características principais das obras de arte. A partir de seus componentes independentes, ela alinhava uma obra, negligenciando a sua unidade. Para obter esta unidade, a estrutura global deve controlar o lugar e a função das partes. Se quero compreender a pintura de Goya, devo vê-la com essa totalidade. O modo como temos falado até aqui é uma aproximação útil ao que se chama espaço pictórico, mas é uma abordagem “de baixo”, que deve ser completada por uma abordagem “de cima”.

2. Isto leva ao que me referia antes como uma segunda maneira de considerar a situação pictórica. Começamos perguntando se não seria mais natural e conveniente ver o picador e o touro como se pertencessem a um e mesmo sistema abrangente, antes que como dois sistemas independentes que se encontram no espaço extrínseco. Esta forma diferente de ver, porém, envolve uma profunda reestruturação da situação perceptiva. O espaço extrínseco desaparece, torna-se um mero intervalo entre dois componentes de um único “objeto” mais amplo, nada mais que um hiato interno, que não pertence mais a um espaço extrínseco do que a cavidade de um vaso ou, para citar outro exemplo extraído das artes, as distâncias variáveis entre duas barras de aço que se movem para diante e para trás em um móvel de George Rickey.

Se aplicarmos esta abordagem modificada a uma obra como um todo, chegaremos a uma concepção da obra como um “objeto” único, cujo *espaço intrínseco* consiste das relações entre seus vários componentes, controladas pela estrutura geral. Não que estejamos pondo de lado como incorreta a idéia de espaço extrínseco; ao contrário, estamos afirmando que há duas maneiras de analisar o espaço pictórico, ambas

a serem consideradas em todos os casos. Partindo da composição como um todo, vemos uma série de unidades e intervalos entretrecidos, todos se ajustando a um sistema geral ininterrupto e unificados pelo espaço intrínseco. Quando, porém, partimos das unidades, vemos subsistemas que se encontram, se entrecruzam, se repelem ou ocupam posições paralelas, tudo isso se passando na arena de um sistema de espaço extrínseco. O significado da obra requer a apreensão de ambas as versões estruturais: a natureza do todo e a atuação das suas partes.

A diferença entre as duas abordagens fica evidente ao compararmos obras que dão ênfase a uma ou a outra. Na pintura européia do século XIX há uma tendência crescente, que culmina nas últimas obras de Monet, a tratar a esfera pictórica como um todo contínuo. Em vez de pertencerem a um segundo plano separado, os intervalos adquirem caráter de imagem própria. Tudo é primeiro plano, e só com algum esforço perceptivo, embora não sem compensação, consegue-se identificar os subtotais e contrastá-los entre si. Em comparação, se olharmos para pinturas tradicionais que mostram um grupo de figuras, ou uma única pessoa, haverá, com frequência, uma nítida distinção entre os sistemas de forças vetoriais oriundos dos objetos e o meio ambiente em que estas forças fluem. A oposição do espaço extrínseco é em geral tão fraca que os vetores dos objetos parecem ter uma cena vazia inteiramente para si mesmos, uma cena que parece continuar, como um *apeiron*, para além da moldura, sem nenhuma forma própria de suporte da estrutura. Esta segunda maneira de tratar o espaço pictórico é a mais simples; assemelha-se à percepção prática da vida diária, onde o espaço extrínseco se reduz a um fundo neutro e pode, portanto, ser totalmente ignorado — uma modalidade de visão que se reflete nos instantâneos amadores, que não focalizam nada exceto a cena do primeiro plano.

Será válida também para o tempo a distinção entre espaço extrínseco e intrínseco? Parece que o tempo só figura numa situação perceptiva quando pertence a um sistema extrínseco, ao passo que a função do tempo intrínseco é assumida pelo espaço intrínseco.

Afirmo, no início, que o tempo não é comumente um componente da percepção dos eventos, mesmo que, nas ciências naturais, e para certos fins práticos, como os horários, se atribua automaticamente um lugar a todos os eventos numa estrutura temporal independente. O exemplo do salto da bailarina mostrou que tais ações são normalmente percebidas como se envolvessem espaço, e não tempo. Levanto-me de minha cadeira, vou até a estante, apanho um livro e volto para minha

escrivadinha. Essa amostra de conduta consiste de intenção e ação muscular mobilizada, de mudanças de lugar, etc. É uma sequência de eventos, mas todas as seqüências não são, de forma alguma, temporais. A sucessão das letras do alfabeto não envolve o tempo, nem a seqüência numérica (Aristóteles, *Categorias* 6.5a15ss.). As características do rosto humano devem vir na sucessão correta: testa, olhos, nariz, boca, queixo. Na experiência, o que conta é a ordem das coisas não importando se a seqüência reside na simultaneidade ou ocorre em sucessão. É claro que a diferença entre simultaneidade e sucessão tem importância, e é percebida; é, porém, uma diferença percebida isoladamente entre outras propriedades e dimensões intrínsecas ao objeto. Nenhuma referência ao tempo é adequada para caracterizar o objeto perceptivamente. Isto se torna evidente quando, em paralelo, consideramos situações que de fato envolvam o tempo.

Começamos pelo simples caso de uma pessoa caminhando em direção a um objetivo. Nesse momento sabemos que a percepção deste fato envolve o espaço extrínseco, quando a pessoa que se move e o objetivo são percebidos como pertencentes a sistemas diferentes, de modo que a distância decrescente entre os dois não faz parte de nenhum deles. À medida que a pessoa se move, a pessoa e o objetivo se aproximam de um estado de coincidência espacial no espaço extrínseco. Nosso evento também consome o tempo cronológico, digamos vinte segundos, mas em termos de percepção só envolverá tempo se perguntarmos: “Ela chegará ao seu objetivo a tempo?” Imaginemos um homem correndo para pegar um trem do metrô antes que as portas se fechem. Neste caso, o objetivo visível e espacial é dotado de uma segunda conotação. Não apenas a coincidência no espaço é necessária ao êxito do corredor, mas também uma relação particular na seqüência temporal: a sua chegada deve preceder o fechamento das portas. Em tais condições, o tempo é uma característica ativa da situação perceptiva, e, portanto, necessário à sua descrição.

Um evento temporal destes não é necessariamente igual a uma ação correspondente no espaço. Nos filmes, obtém-se o suspense muitas vezes por uma divergência entre uma situação visual que fica estática e a progressão do tempo que se escoia rumo ao desfecho. Isto se aplica à contagem regressiva no lançamento de um foguete e, também, à incômoda chaleira que não quer ferver. O tempo figura, de forma evidente, na tensão entre o sistema visualmente imóvel prestes a explodir e a imagem mental da explosão antecipada como o sistema que contém o objetivo. Tal divergência, carregada de tensão, não precisa se relacionar com uma situação visual. O tique-taque impassível de um relógio, com sua estática monotonia, cria um contraste irritante com o tempo “que se esgota”

numa situação de suspense. Observe-se, contudo, que sempre que o evento ocorre num sistema de tempo unitário, antes que como uma relação de dois sistemas independentes, o tempo é suprimido do percepto, e o espaço assume o comando. Dois homens se aproximam para dar um aperto de mãos. Geralmente os vemos fazer isso no espaço, não no tempo. O tempo intrínseco não é percebido, provavelmente porque a dimensão temporal não possui nenhum meio sensorial próprio.

Isto parece aplicar-se também à música. O tempo extrínseco pode ser experimentado quando os componentes de uma peça são percebidos como sistemas distintos, como, por exemplo, nas superposições de uma fuga. Esta condição, porém, não se realiza facilmente. Em contraste com a pintura, onde fomos capazes de separar cavaleiro e touro sem maiores problemas, a música atua fortemente como um fluxo unificado, cujos componentes são subdivisões do todo, em vez de subtóais independentes. As vozes de uma fuga integram-se de forma tão estreita em seu fluxo musical quanto as telhas em um telhado. Opõem-se à emancipação. A música cai como uma cachoeira, de forma que os *ritardando* e *accelerando* são percebidos como propriedades inerentes ao comportamento musical. A velocidade padrão a partir da qual divergem a redução ou o aumento da velocidade, como o compasso regular distorcido pelas sínopes, é geralmente percebida não como um padrão externo, mas como uma norma estrutural inerente à própria música, o seu batimento cardíaco, por assim dizer — semelhante à orientação vertical de que a torre inclinada se desvia, e que pode ser percebida como uma propriedade virtual da própria torre.

No entanto, parece impróprio dizer que tais eventos musicais ocorrem no tempo intrínseco. São, naturalmente, experimentados como seqüenciais, mas a seqüência não é mais temporal do que o salto da bailarina. Não se pode dizer que a música, como a ação da bailarina, venha do futuro e se dirija para o passado, passando pelo presente. Ela ocorre no “espaço musical”, um meio cujas qualidades perceptivas particulares foram examinadas em trabalhos escritos sobre a psicologia da música. Aqui, outra vez, o tempo intrínseco não parece existir.

As experiências musicais que envolvem o tempo extrínseco são nitidamente diferentes. Em algumas músicas modernas encontramos os exemplos mais radicais, onde a continuidade do fluxo melódico é deliberadamente rompida, de forma que até os pequenos intervalos têm suficiente força para se converter em sistemas independentes, muitas vezes em sistemas de pontos. O tempo é invocado como o único substrato no qual os fragmentos podem se organizar. Assim, o ouvinte vivencia uma situação de “esperar pelo tom seguinte”.

Mais comumente, pode-se observar o tempo extrínseco na música quando a estrutura melódica e harmônica de uma obra anuncia a iminência de um clímax, por exemplo, o *finale*. Na consciência do ouvinte cria-se um objetivo que atua como um sistema independente, em direção ao qual a música avança. A maioria dos outros exemplos que vêm à mente são extramusicais, isto é, referem-se à música em relação com algo exterior a ela. Um ouvinte que em vez de seguir o fluxo do evento musical fica de fora e acompanha a chegada e a passagem de uma frase após a outra, como se estivesse observando uma parada de uma plataforma, coloca-se dentro de um sistema temporal isolado, cuja relação com o sistema da própria música é regido pelo tempo. Para efeito de comparação, pensemos também na apresentação de rádio programada para terminar em determinada hora, ou no estado de espírito de um frequentador de concertos ansioso para tomar o trem das 11:20, que vai levá-lo a casa.

Como a música, a narrativa literária tende a ser percebida como um fluxo contínuo. Nenhuma referência ao tempo é apropriada à descrição da ação seqüencial. A obra surge e se desenvolve, e a diversidade das ações ocorre no espaço intrínseco. Sempre, porém, que uma interrupção da continuidade gerar uma ruptura da conexão, ou seja, quando não for possível estabelecer uma relação entre o reaparecimento de um personagem e a sua entrada anterior, os dois aparecimentos podem ser experimentados como sistemas isolados. O único meio capaz de preencher a lacuna pode ser o tempo, no qual ambos estão inseridos. Isto é tido geralmente como uma falha de composição. Um narrador hábil evitará essa ruptura criando um fio que una “amodalmente”, como dizem os psicólogos, os aparecimentos passado e presente, isto é, do modo como a marcha de um trem é vista como se permanecesse constante mesmo quando, por um momento, um túnel a oculta.

O suspense também contribui para o tempo extrínseco. Quando o leitor está ansioso por ver se Fabricio, de Stendhal, conseguirá escapar da prisão antes que seus inimigos o envenenem, as duas linhas de ação — os preparativos para a fuga e as maquinções do demônio — se desenvolvem como sistemas independentes cuja união, no tempo, é o que importa. E quando o tempo é encarnado como personagem literário autêntico, tal como o “Tempo voraz” do soneto de Shakespeare, que embota as garras do leão e arranca os dentes do tigre, ele se torna um sistema ativo independente e merecedor, assim, de ser escrito com maiúscula.

Nossas descobertas nos ajudam a caracterizar estruturas complexas como os romances ou filmes da *nouvelle vague*. A fragmentação da seqüência narrativa desafia o leitor ou espectador a reconstruir a ordem

objetiva dos acontecimentos. Ao tentar fazê-lo, ele tende a fixar os fragmentos dispersos em seu lugar, num sistema estruturalmente dissociado, proporcionado pelo tempo e o espaço. Se, no entanto, o leitor ou espectador limitassem o seu esforço a esta reconstrução da realidade objetiva, não atingiriam o objetivo da estrutura da obra. Embora descontínua e, por isso, desordenada com relação à realidade objetiva, a apresentação deve também ser compreendida e aceita como uma sequência independente válida, um fluxo de fragmentos díspares, complexa e absurdamente associados entre si. Quando esta ordem bem “cubista” é percebida como um todo unificado, nem o tempo nem o espaço podem participar deste aspecto da experiência literária.

Resta-me, ainda, refutar uma objeção à tese apresentada neste ensaio. As delimitações por mim impostas ao tempo e ao espaço parecem fixar limites intoleráveis à linguagem necessária à descrição das obras de arte. O que farão críticos e historiadores quando forem impedidos de falar sobre o tempo e o espaço? Não se pretende estabelecer tal restrição. Sustentei, apenas, que, quando for implícito, o espaço não figurará no objeto da percepção, como um de seus componentes. Quando descrevemos uma pintura dizendo que se compõe de azuis e verdes, podemos fazê-lo sem nos referir ao conceito de cor. Os azuis e verdes são percebidos como propriedades dos objetos pictóricos. “Cor” não é uma destas propriedades. Ao generalizar, porém, precisamos do conceito de “cor”. O termo coletivo exigido para o objetivo da classificação paira a um nível de abstração que pode ficar acima da percepção individual. Da mesma forma, falamos do movimento para diante e para trás, reto e curvo, rápido e lento, sem mencionar o espaço como um componente perceptivo adicional. Para a descrição perceptiva, o termo “espaço” deve ser reservado para os casos de “espaço extrínseco”, em que o espaço atua como meio para o encontro de sistemas isolados. Mas, um livro sobre “O Espaço na Pintura” usaria corretamente o termo para designar ambos os tipos de fenômenos. Do mesmo modo, o tempo pode ter estado presente em apenas alguns dos exemplos que dei. Se me perguntarem, porém, sobre o que escrevi, responderei adequadamente: “Escrevi sobre o tempo e o espaço.”

Referências

1. Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception*, nova versão, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1974. [Ed. bras.: *Arte e Percepção Visual*, São Paulo, Pioneira, 1986.]

2. Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'Espace*, Paris, Presses Universitaires, 1964. Ingl.: *The Poetics of Space*, Boston, Beacon Press, 1964. [Ed. bras.: *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1988.]
3. Bergson, Henri. *Essais sur les Données Immédiates de la Conscience*, Paris, Presses Universitaires, 1948. Ingl.: *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, Londres, 1959.
4. Fraisse, Paul. *Psychologie du Temps*, Paris, Presses Universitaires, 1967. Ingl.: *The Psychology of Time*, Nova Iorque, Harper, 1966.
5. Koffka, Kurt. *Principles of Gestalt Psychology*, Nova Iorque, Harcourt Brace, 1935.
6. Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1945.
7. Nemerov, Howard. “Waiting Rooms”. *The Western Approaches*, Chicago, University of Chicago Press, 1975.

LINGUAGEM, IMAGEM E POESIA CONCRETA*

Nossa época oferece aos teóricos e críticos poucas oportunidades para comentar as grandes obras-primas de seu próprio tempo. Ao contrário, há muita flutuação no ambiente — uma situação que não é propícia a grandes realizações, mas atraente para o experimentador e de grande interesse para o analista. Todos os meios de expressão sensorial tocam os limites dos outros, e embora cada qual tenda a fazer o melhor quando conta com suas propriedades mais características, todas podem ser renovadas às vezes pelo contato com as suas vizinhas. Os confrontos da arte imóvel com a móvel, da tridimensional com a bidimensional, da policrômica com a monocrômica, da audível com a visível, alertam o observador para qualidades tidas como admitidas, uma vez que dominam incontestavelmente os territórios de uma forma de expressão. A poesia concreta proporciona um encontro esclarecedor da linguagem impressa com a imagem pictórica.

Embora a construção da imagem e a escrita se desenvolvam de maneira inseparável e nunca tenham sido de todo independentes, sua recente atração mútua surgiu como a cura de uma ferida que as dividiu de forma malsã. A avalanche de textos escritos e impressos trazida pela revolução industrial dos séculos XVIII e XIX, a rápida expansão da escrita, que se tornou acessível a todos pela escola pública, o desenvolvimento da taquigrafia e da datilografia, e, mais recentemente, a introdução de computadores pessoais, juntamente com a correspondente necessidade de leitura rápida, de resumos e de um rápido exame de textos, levaram a um barateamento sem precedentes da linguagem como forma

*Este ensaio é uma versão resumida e ligeiramente modificada de "Visual Aspects of Concret Poetry", publicada em *Yearbook of Comparative Criticism*, vol. 7, 1976. Sou grato a Mary Ellen Solt e a Merald E. Wrolstad, editor de *Visible Language*, pela sua ajuda na preparação deste trabalho, e a Eugen Gomringer, Max Bense e Ronald Johnson por me permitirem reproduzir os seus poemas.

de expressão visual, auditiva e sintática. A constante e rápida ingestão de grandes massas de material verbal produzido às pressas limita a mente à absorção de “informação”, isto é, a matéria-prima dos fatos. “Nunca tivemos tanto material escrito”, observou o poeta e crítico Franz Mon numa introdução a uma exposição de 1963, *Arte e Escrita*, no Stedelijk Museum, em Amsterdam, “e nunca a própria linguagem escrita nos deu tão pouco. Ela se espalha por toda parte como uma sarna” (2).

Tais diagnósticos acerca do que aconteceu com a língua se referem às tendências culturais vigentes. Se, com a mesma perspectiva geral, considerarmos o que ocorreu com a imagem pictórica após o Renascimento, veremos que uma tendência no sentido de uma crescente naturalidade na pintura tornou menos significativos os aspectos formais de cor e forma. A atenção do espectador foi monopolizada pelo tema — uma atitude muito estimulada pela fotografia e pelo seu uso na imprensa. Ao lado desta depreciação da forma, ocorreu uma mudança gradual de temas que refletiam idéias para a representação de paisagens reais e atraentes, naturezas-mortas, animais e figuras humanas. Representações simbólicas de idéias religiosas, monárquicas ou humanísticas aos poucos se transformaram em ilustrações da história ou cenas de gênero.

Em suma, tanto a linguagem quanto a imagem pictórica necessitavam de uma renovação como meios de expressão formal. Pode-se dizer que os desenvolvimentos estilísticos da arte moderna e da poesia moderna objetivaram exatamente tal renovação. Além disso, as artes visuais precisavam ser enriquecidas por um retorno ao pensamento. Talvez, de uma certa forma, a poesia concreta cumpra estes objetivos. Ela renova a consciência da língua como veículo de expressão visual, e insere padrões visuais no pensamento expresso por palavras significativas.

Em seu nível mais simples, é difícil distinguir signo de imagem. Georg Christoph Lichtenberg fala sobre um porteiro de Frederico, o Grande, que tinha de registrar as idas e vindas dos jovens príncipes e princesas; ele indicava cada saída e entrada com um I para os meninos, e com O para as meninas (1). Estas marcas eram signos ou representações icônicas? Na pré-história, no entanto, as imagens explícitas devem ter se desenvolvido bastante cedo. É mais comum que tais imagens representem mais tipos de coisas do que indivíduos. Elas retratam o javali, o veado, forças sobre-humanas, o homem e a mulher. Esta generalidade de significado as torna úteis quando se transformam em ideogramas, indicadores de conceitos.

A história da escrita nos conta como a necessidade de padronizar e abreviar as imagens as transforma gradualmente em padrões que são simples e distintos em aparência visual e fáceis de reproduzir com o pincel ou o buril. Seu significante icônico, no entanto, repercute mesmo

após milhares de anos, de modo que um japonês, num momento de reflexão, pode ainda ver o nascer do sol atrás da árvore quando olha o “kanji” para leste na palavra Tóquio, que significa a capital do leste. E mesmo quando a etimologia visual desapareceu, permanece pelo menos a correspondência entre um conceito e um signo específicos.

Esta valiosa relação de um para um entre o significante e o significado parece ser destruída para sempre quando a escrita silábica ou alfabética substitui os ideogramas. A relação direta entre o objeto e o signo visual é enfraquecida pelos sons da fala. O que é pior, a escrita é útil para dissecar o padrão sonoro exclusivo de cada palavra num pequeno número de componentes fonêmicos, de modo que nos restam uma série de signos cujas unidades e combinações nada refletem dos objetos que representam. No entanto, também é verdade que aproveitamos o complicado sistema de semelhanças e diferenças assim estabelecido entre os componentes das palavras, e, portanto, dos conceitos. Isto cria um mundo de relações quase totalmente estranho ao mundo dos objetos — um fabuloso mundo de fantasia no qual o trocadilhistas e o poeta vagam com prazer.

A língua descreve os objetos como coisas autônomas. Ela concede esta mesma autonomia a partes dos objetos, de modo que mão, pele e sangue passam a parecer entidades autônomas, assim como o corpo inteiro. A língua até mesmo transforma atributos e ações em coisas e os separa daqueles que os possuem e os realizam. Um morango é uma entidade verbal, sua cor vermelha é outra; e quando ouvimos falar sobre “assassinato de Abel”, o assassinio é apresentado como um objeto coordenado com a vítima, mas separado dela. As relações temporais e espaciais e os elos lógicos são igualmente reificados. Isto significa que falar é desmembrar em partes uma imagem unificada para fins de comunicação, da mesma forma que se desmonta uma máquina para colocá-la num navio. Compreender a fala é reconstruir a imagem a partir das peças desmontadas.

Um importante recurso com que a língua conta para reconstruir a imagem é a relação espacial entre as palavras; e a principal relação espacial para este fim é a linearidade. Mas a linearidade não é inerente à natureza da língua. Se fosse necessário nos lembrar disto, a poesia concreta o teria feito. A língua só se torna linear quando usada para codificar eventos lineares, quer para relatar acontecimentos do mundo exterior, isto é, para contar uma história, quer para descrever um evento do mundo do pensamento, isto é, ao criar um argumento lógico. As imagens visuais dependem menos da linearidade. Elas analisam e organizam as coisas percebidas no espaço tridimensional; também podem sintetizar ações reunidas a partir da dimensão temporal, como nas situações

em que a pintura retrata o ponto principal de uma história. Se quisermos compreender as relações pelo raciocínio, no entanto, deveremos seguir a trajetória das relações lineares através do universo sensorial da simultaneidade. É o que ocorre quando dizemos que uma coisa é maior do que outra, ou paralela a ela e quando observamos e dizemos que a lua surgiu e iluminou o mar.

Quando a língua é utilizada em tais narrativas ou argumentos, deve tornar-se linear. Para os olhos, isto é expresso de forma mais adequada por uma sequência de palavras, uma sequência tão longa quanto a própria história. Por comodidade, partimos esta sequência em unidades de comprimento padrão, da mesma forma que cortamos o pergaminho em páginas. Os aspectos visuais de tal invólucro são estranhos à estrutura do discurso, isto é, uma ruptura na sequência ou o final de uma página não expressam uma ruptura correspondente na história.

No entanto, geralmente a prosa escrita e impressa contém, na verdade, subdivisões que refletem as propriedades estruturais do discurso. As palavras são separadas por um espaço vazio, assim como as frases. Os parágrafos marcam o final de episódios ou idéias. Ao se aprofundar nesta representação visual da estrutura do conteúdo, a poesia se distingue visualmente da prosa. Esta distinção visual não é superficial. A divisão da estrutura do discurso em unidades menores nos remete às formas primitivas de linguagem, à frase de uma palavra, à expressão curta. Se compararmos um típico trecho de prosa com o poema típico — negligenciando, assim, toda a série de formas literárias que agrupam características de prosa e poesia — podemos nos arriscar a dizer que estas duas formas de discurso correspondem a dois componentes básicos do conhecimento humano, a saber, o percurso das sequências causais através do mundo percebido e a apreensão de experiências isoladas, relativamente autônomas e fora do curso do tempo. Destas duas, é claro que a segunda é o tipo psicologicamente mais primitivo.

Acessível à mente primitiva é a situação relativamente limitada, o episódio, a aparência, desejo ou temor que impressionam, o evento restrito. Estas unidades fixas da experiência, que correspondem ao alcance limitado do poder de organização da mente jovem, se refletem, por exemplo, na linguagem elementar da criança. Mas mesmo no nível mais elevado da consciência humana, a apreensão de situações limitadas, sinóticas, continua a ser um dos componentes básicos do funcionamento mental. Ele se expressa visualmente nas imagens intemporais da pintura, escultura, arquitetura e artes afins, e verbalmente, no poema lírico.

O poema, em sua forma prototípica, é curto porque é sinótico como a pintura, e seu conteúdo deve ser apreendido como uma única situação. Tradicionalmente, isto não priva o poema de seu conteúdo de mudança,

evento e desenvolvimento, mas tudo isto se ajusta a uma situação que pode ser captada pela visão. Um poema é basicamente intemporal, como uma pintura; e da mesma forma que um quadro não deve ser dividido em duas partes separadamente emolduradas, nós nos ressentimos quando um poema passa para a página seguinte.

O que vale para o poema como um todo é válido também para suas partes. A autonomia visual de cada verso o destaca um pouco da continuidade da sequência total e o apresenta como uma situação dentro de uma situação. Pode-se ver isto claramente no exemplo radical do haicai japonês. A progressão no tempo, que se move do começo ao fim do poema como a história na prosa narrativa, é sobreposta por um segundo padrão estrutural igualmente importante, uma coordenação mais do que uma sequência de elementos. A leitura atenta de um poema exige muitos movimentos para a frente e para trás, não diferente da observação cuidadosa de um quadro, pois o poema só se revela na presença simultânea de todas as suas partes.

Esta coordenação atemporal das partes é reforçada pela repetição e pela alternância — dois recursos preferidos da poesia concreta, que leva a intemporalidade a um extremo. A repetição viola o critério heraclítico de fluxo. O Mesmo realmente retorna, e não há antes nem depois na relação entre coisas idênticas. Como na música, a repetição poética na assonância, rima, ou refrão une as coisas fora da sucessão do tempo e acentua a simultaneidade de toda a obra. A alternância, que pressupõe repetição, também solapa a sequência total do poema ao apresentar como igualmente necessárias sequências rivais das mesmas partes. A permutação sistemática dos versos ou palavras, praticada por alguns autores de poesia concreta, serve mais radicalmente a este objetivo.

No limiar entre poemas concretos e poemas mais tradicionais, há um de Eugen Gomringer (3, pp. 90, 253):

avenidas
avenidas y flores

flores
flores y mujeres

avenidas
avenidas y mujeres

avenidas y flores y mujeres y
un admirador

Simples e agradável, o poema é tradicional em sua sequência linear de forma e conteúdo. O poeta usa a dimensão do tempo para introduzir

os seus três componentes básicos no palco da imagem que está criando para o leitor. Ele inicia com a apresentação das ruas, ornamenta-as com flores, enche-as de mulheres, e lança mão de um antiquado truque teatral ao introduzir o admirador como toque final. Verbalmente, há um crescendo de tamanhos, que termina de forma dramática e abrupta antes da última linha.

Ao mesmo tempo, no entanto, o poema como um todo é uma imagem — talvez nos venha à mente um quadro de Goya. Os quatro substantivos, ligados apenas por um sinal lingüístico de mais, são blocos auto-suficientes de experiência, e a apresentação sucessiva de todas as possíveis combinações de três deles equilibra a progressão do poema. Dá-se igual peso a todas as relações. Um estado de ser nos é apresentado, enquanto o vir a ser se restringe ao poema agindo como apresentador.

Em sua forma mais radical, o poema concreto suprime a relação definida entre os elementos por meio de dois recursos principais. Reduz ou elimina conectivos, deixando o poeta com “palavras tão duras e cintilantes quanto diamantes. A palavra é um elemento. A palavra é um material. A palavra é um objeto” (3, p. 32). Segundo, o poema exclui uma sequência inteira ou a neutraliza de forma tão eficaz com outras sequências que uma não domina a outra.

Pensem em algumas palavras-chave que indicam uma paisagem — céu, lago, barco, árvore — espalhadas numa página. A mente do leitor, tentando organizar o material, pode criar um quadro unificado que possui a principal característica de qualquer obra visual: todos os elementos se fundem num todo organizado e todas as relações se integram num modelo uniforme. Há poemas concretos que visam a tal reação pictórica, mas não são muitos. A maioria produz cadeias de relações.

As cadeias de relações são os elementos que a mente usa ao raciocinar. Estas relações não se fundem como fazem numa obra visual, mas, para que se tornem legíveis, devem ser organizáveis hierárquica ou sequencialmente. O diagrama de uma empresa comercial é uma cadeia deste tipo; as fases de uma prova matemática, outra. Para atender aos objetivos do raciocínio, a totalidade das relações deve equivaler a uma asserção não-ambígua. Se houver contradições, se exigirá do pensador que as elimine com mais trabalho.

O poema concreto se serve de cadeias, mas não adota os critérios de validade do lógico. Ele se alimenta da multiplicidade incompleta de relações.

Um exemplo esclarecedor é dado por Max Bense, que cria um poema concreto a partir de uma proposição filosófica (figura 9) (4). O *Cogito ergo sum* de Descartes apresenta uma conclusão lógica não-ambígua. Bense ordena as quatro palavras, *eu, penso, é, algo*, de tal forma que

ich
denke ist
etwas

Figura 9 Poema de Max Bense.

nenhuma das possíveis combinações de duas, três ou quatro palavras domine qualquer outra. Se o leitor tomar a liberdade não-gramatical de não limitar o sentido dos dois verbos à primeira e terceira pessoas do singular respectivamente, e se admitir o conceito *ser* em seu duplo sentido de existir e de pertencer a uma categoria, ele é brindado com uma porção de afirmações: eu penso, eu sou; algo existe; eu penso algo; algo pensa que eu sou; pensar é algo; etc.

Eis aqui um desafio que se pode encontrar de duas formas. Como ser racional, o leitor pode tentar classificar todo este material e criar um argumento organizado que pode ser interpretado como as *Meditações* de Descartes. Para ele, de fato, a criação de Bense é algo semelhante à matéria-prima com que Descartes deve ter se deparado quando começou a pensar. Mas o leitor pode também considerar estas quatro palavras como um poema. Então, a frase na página está concluída, e a multiplicidade de proposições incompletas transmite uma idéia da complexidade da experiência consciente, da riqueza do pensamento humano, e talvez a falta de esperança de encontrar um sentido em tudo isto. O que está acontecendo aqui não é pensamento no sentido intelectual do termo, mas, ao contrário, a suspensão do raciocínio. O raciocínio é contemplado perceptualmente como se fosse uma brincadeira de cúmulos-nimbos ou um agitado bando de pássaros.

Se considerarmos a língua como a matéria-prima do intelecto, podemos tentar adivinhar por que atualmente a poesia concreta exerce um certo fascínio. Não se trata simplesmente de um desencanto com a língua, de uma passagem do verbal para o visual. Se fosse, as palavras seriam abandonadas de vez; temos livre acesso ao material das artes visuais. Um atrativo especial da poesia concreta é a oportunidade de repudiar o raciocínio sequencial pela utilização e desmembramento de seus mecanismos verbais.

Não se pode expressar uma aversão ao raciocínio sequencial por uma arte como a pintura e a escultura, porque a imagem intemporal nada diz sobre tais sequências. A representação pictórica se ocupa com fatos e acontecimentos simultâneos. Numa imagem pictórica, como disse

antes, todas as relações específicas se fundem num esquema unificado. Isto significa que todas as influências que incidem sobre qualquer outro elemento se equilibram para estabelecer uma definição visual não-ambígua desse elemento. Se a forma A for empurrada para a esquerda pelo fator B e para a direita pelo fator C, encontrará seu caráter dinâmico específico na resultante desses vetores. Numa obra de arte visual concluída, não há ambigüidade indeterminada de vetores composicionais; eles estão absorvidos na interação de seus esforços.

A questão é diferente quando a imagem se compõe de elementos verbais. Mesmo que a seqüência global possa estar enfraquecida ou falte inteiramente, as palavras surgem em pequenas seqüências ou sugerem tais seqüências pela justaposição delas. *Ich etwas* é inevitavelmente interpretado como eu sou algo, ou eu tenho ou quero algo, ou eu existo e existe algo. Como o poema de Bense mostrou, esses grupos verbais mantêm sua autonomia individual ao mesmo tempo em que entram livremente em combinações diferentes, simultaneamente possíveis.

Será a poesia concreta uma das reações antagônicas das gerações recentes ao tipo de raciocínio que opera com ligações lineares, especialmente seqüências causais, entre conceitos? Por sua própria natureza, uma cadeia causal não tem início nem fim. Ela remonta a antes do início de qualquer história, e procura ir além do final para prever o futuro. Ao exigir uma anamnese e um prognóstico, ela pergunta: Como isto aconteceu? O que poderia ter acontecido em vez disso? E o que pode ser feito em relação ao futuro? É adequada à abordagem do ativista, e implica a confiança na capacidade do homem para compreender e atacar problemas. Tal atitude é a base do romance, do drama e do filme narrativo, mas também do estudo de casos clínicos e das descrições científicas de processos. Enfrenta a resistência daqueles que desconfiam da psicanálise, que é um procedimento linear por excelência, e das doutrinas políticas que explicam os mecanismos da história e defendem a mudança.

Admitindo-se isso, as imagens imóveis também podem representar conexões e relações causais, mas estas imagens não sugerem elos que vão além dos limites da situação apresentada. O artista mostra Judite decapitando Holofernes, mas não encoraja o espectador a perguntar o que a levou a fazer isto e o que resultará da ação. A linearidade da seqüência não está na essência da pintura. Ela lida com estados do ser e transforma em ser o vir a ser.

Ao ordenar as palavras e frases em esquemas não-sequenciais, a poesia concreta aponta de forma polêmica para o caráter não-conclusivo do raciocínio. Sugere que não há começo nem fim, e que não há saída para as contradições. De uma forma positiva, ela manifesta tolerância por uma multiplicidade de relações e endossa as ambigüidades e contra-

dições como reservatórios da experiência a serem incorporados pela mente contemplativa.

Ao mesmo tempo, deve-se admitir que resistir aos desafios da mente analítica é limitar a validade e também a profundidade de uma obra de arte. Se uma obra deve ser um reflexo do homem, é preciso que empregue todas as energias da mente humana. Essa exigência é satisfeita em qualquer boa imagem pictórica. Talvez, passando de Shakespeare e Dante às artes visuais, pudéssemos ficar momentaneamente surpresos com a mudez do Hamlet de Delacroix ou a falta de diálogo entre Dante e Virgílio na barca de Caronte. Mas uma vez que se abandona a absurda exigência de que o quadro devesse falar, torna-se evidente que a imagem articula símbolos e suas inter-relações com o mesmo tipo de inteligência penetrante que se encontra no discurso literário.

A poesia tradicional se distingue por um total envolvimento da mente. Indo além da representação de estados de espírito, há um impressionante tesouro do pensamento implícito num poema de Leopardi, Dickinson ou Yeats. Em compensação, talvez nos sentíssemos tentados a nos queixar da simplicidade do poema concreto típico. Podemos compará-lo à "minimal art" que vimos nos anos recentes na pintura e na escultura e declarar que, embora um retorno aos elementos possa ser salutar em certas situações históricas, devemos nos prevenir de conceder o *status* de totalidade a tais produtos reduzidos. Esta objeção não deve ser descartada com excessiva levandade. Mas isto pode nos cegar quanto a certas tendências estilísticas, mal discerníveis hoje, mas talvez importantes no futuro. O que tenho em mente envolve a diferença fundamental entre o que chamarei de *lembrete* e o que chamo de *mensagem*.

Nicolas Poussin pintou um quadro com pastores que, no alegre ambiente de seus campos, encontram uma lápide com a inscrição *Et in Arcadia ego*. Como informação, o fato de a morte estar em toda parte é um lugar-comum. Como poema, as quatro palavras não significariam muito. Mas a inscrição não é nenhuma notícia; não é nenhuma mensagem, mas um *lembrete*. Ao invés de nos procurar para nos transmitir uma comunicação, é descoberta por nós, ligada a um lugar e inseparável deste cenário. Se formos atentos, ela nos fará meditar, da mesma forma que podemos meditar a respeito do complexo corpo de uma drosófila estudada em tamanho ampliado.

Nos estágios iniciais de muitas culturas, as obras de arte visual tendem a agir como lembretes. São monumentos que indicam uma presença que tem significado para o lugar onde se encontram. As estátuas são um exemplo claro. Murais, relevos ou tapeçarias são características integrais das cavernas, túmulos, castelos e igrejas para os quais foram feitos. Nós as examinamos da mesma forma que examinamos as plantas e rochas

de uma paisagem. Como lembretes, tais artefatos têm certas propriedades características. Têm um alcance limitado e são bastante simples, por diversas razões. Como partes de um ambiente, a função delas se limita a uma afirmação incompleta. Apenas acrescentam um elemento a tudo mais que está sendo apresentado pelo cenário. Além disso, por fazerem parte dos locais que servem para tais atividades humanas, como trabalhar e descansar, viajar, entregar, suprir necessidades, realizar culto religioso, elas se ajustam ao homem em ação. Devem ser relativamente breves, adaptadas às idas e vindas do consumidor.

Entre as colossais cabeças da Ilha de Páscoa e as figuras de mármore de Dafne perseguida por Apolo, de Bernini, há uma diferença não apenas de estilo histórico, mas de função. As gigantescas cabeças de pedra são lembretes, supostamente objetos de culto, locais de peregrinação, símbolos da divindade. As figuras de Bernini, expostas num museu, transmitem uma mensagem. Não estão ligadas a nenhum local ou função cívica, mas chegam a nós como uma declaração sobre a natureza do homem. Como tais, elas devem transmitir uma mensagem, devem ser dignas da nossa atenção, e, estando isoladas no tempo e espaço, devem contar a história completa. São transmissoras de uma idéia, enquanto as monumentais cabeças rituais são oportunidades para pensar.

A mesma distinção prevalece para as obras da linguagem. A inscrição num túmulo é um lembrete. Participa do conjunto de sinais que dizem *saída* ou *silêncio*. Dependendo de sua função especial, o lembrete dá instruções, prescreve comportamentos, facilita a orientação. O lembrete verbal também deve ser breve, e pode provocar reflexão. Assim como não se exige da cruz de bronze num altar que rivalize em complexidade com a crucificação pintada por Rubens, mas que, ao contrário, atue como um ponto de convergência e estímulo das idéias religiosas do devoto, do mesmo modo as citações ornamentais do Alcorão nas paredes de uma mesquita são lembretes, diferentes em princípio da dissertação de um tratado filosófico. No santuário de um templo Zen podemos ver um rolo de papel contendo um único ideograma grande, talvez com uma flor num vaso diante dele. A palavra e a flor provocam a nossa reflexão.

Tais lembretes são claramente diferentes do que estou chamando de mensagens. O protótipo de uma mensagem verbal é a carta. Ela chega e exige a atenção do destinatário. Fala e espera-se que mereça o tempo que lhe dedicamos. A carta informa e comunica pensamentos. A evolução do livro, da antiga tabuleta de pedra à moderna brochura, representa a passagem do lembrete para a mensagem. Não se aborda a tabuleta com o pedido: "Surpreenda-me", como se pode legitimamente fazer com um romance "best-seller".

Uma das intenções da poesia concreta é fazer a poesia passar da mensagem ao lembrete, apresentando-a num livro. Um livro de poesia age como uma mensagem, assim como a carta, o romance, ou o tratado, embora faça isso menos abertamente. Ele não aborda o leitor a partir de nenhum lugar; preocupa-se em fornecer a ele pensamentos e sentimentos num lugar de sua própria escolha. Promete que vale a pena lê-lo e atrai a atitude do consumidor perspicaz, que, se seguir a recomendação de Bertolt Brecht, se inclina para trás e fuma um charuto. Segundo tais padrões, o poema concreto típico não pode ser considerado uma mensagem. Devemos compreender que ele objetiva ser um lembrete.

eyelevel eye

Figura 10 Poema de Ronald Johnson.

Como exemplo extremo, o poema de Ronald Johnson (figura 10) servirá ao seu propósito (3, p. 250). Ele parece uma palavra, mas, lido da maneira usual, revela-se como três palavras que correm unidas, sendo a primeira idêntica à terceira. *Eye level* ("nível do olho") lembra o leitor da forma como ele está abordando a sequência de letras, e *level eye* pode provocar alguma vaga associação. A repetição de *eye* sugere que abandonemos a sequência da direita para a esquerda e observemos o padrão da sua simetria. Esta reestruturação é imediatamente recompensada pelos dois olhos que agora nos olham como os de um rosto. Harmonizados com o esquema visual, descobrimos a teia regular de seis *ee*, que dão unidade ao poema, e os dois mastros enraizados dos *yy* contrabalançando os dois mastros ascendentes dos *ll*. Separados pelos *ll*, surgem as palavras *eve* ("véspera") e *Eve* ("Eva"), cuja simetria bem-proporcionada é acentuada pela configuração do todo, e somos levados a analisar as relações entre *eye* ("olho") e *Eve* ("Eva"). Tudo isto funciona melhor quando a mente está apenas meio desperta, disposta a admitir o que quer que ocorra. O raciocínio é pego dormitando, ou pelo menos está suficientemente relaxado para não estragar as imagens flutuantes.

Claramente, a atitude exigida pelo exemplo não é uma atenção maior que a leitura de boa poesia tradicionalmente estimula em nós. Ao contrário, é como se estivéssemos observando as transformações passageiras das nuvens de verão, com nossas mentes em férias. E, de fato, o tipo de cenário mais propício ao poema concreto está fora do livro, em algum lugar do ambiente cotidiano. Aí ele pode atrair o olhar

de um transeunte parcialmente ocupado, que parará por um momento e analisará a curiosa aparição e depois irá embora, ruminando seus pensamentos ligeira ou profundamente agitados. Mary Ellen Solt cita Ferdinand Kriwet, que diz que seus poemas têm, pelo menos à primeira vista, "um caráter de signo, como todos os textos públicos dos quadros de avisos, fachadas de casas, cartazes, sinais, caminhões, nas estradas e pistas, etc." (3, p. 20).

Os que fazem poesia concreta se juntam aos seus colegas artistas no seu desejo de fugir do isolamento social que tem atormentado as artes desde que se libertaram de suas amarras durante o Renascimento e se tornaram produtos ambulantes, feitos para ninguém em especial, não pertencendo a nenhum lugar, e dispostos a pertencer a qualquer um por certo preço. À medida que o artista se afasta das paredes vazias da galeria e do museu, o poeta se desencanta com a neutralidade da página em branco e sonha em ver a sua obra como um signo, placa ou ícone no movimento cotidiano do mercado, da peregrinação e da recreação. E assim como os escultores abrem caminho num deserto ou embulham edifícios em folhas de plástico — que são infantis quando considerados isoladamente — a esperança dos poetas é que, num cenário renovado, suas imagens verbais revelem uma eloquência digna de seu objetivo.

Referências

1. Lichtenberg, Georg Christoph. "Südelbücher. Section J. 298". Wolfgang Promies (org.), *Schriften und Briefe*, vol. 1, Munique, Holle, 1968.
2. Mon, Franz. *Schrift und Bild*, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1963.
3. Solt, Mary Ellen. *Concrete Poetry: A World View*, Bloomington, Indiana University Press, 1971.
4. Williams, Emmett (org.). *An Anthology of Concrete Poetry*, Nova Iorque, Something Else Press, 1967.

SOBRE A NATUREZA DA FOTOGRAFIA*

Quando um teórico como eu examina a fotografia, está mais preocupado com os traços característicos da técnica como tal do que com a obra específica de determinados artistas. Deseja saber que necessidades humanas são satisfeitas por este tipo de imagens, e que qualidades capacitam o veículo a satisfazê-las. Com este objetivo, o teórico estuda a técnica em seu melhor desempenho. O caráter promissor de suas potencialidades o atrai de forma mais completa do que o registro de seus êxitos reais, e isto o torna otimista e tolerante, como somos com as crianças, que têm o direito de exigir crédito para seu mérito futuro. Analisar as artes desta forma exige uma disposição muito diferente da adotada ao analisar o uso que as pessoas fazem delas. Dado a deplorável situação de nossa civilização, este segundo tipo de estudo muitas vezes constitui uma leitura deprimente.

O crítico social, em seu ressentimento e desaprovação, está preso aos acontecimentos e produções do cotidiano, enquanto um estudioso das artes como eu pode estar isento. Ele, o estudioso das artes, examina a avalanche fugaz de produções diárias na esperança de um achado eventual, alguma indicação da verdadeira natureza da técnica num, por outro lado, insignificante exemplo, ou mesmo numa dessas raras e gloriosas realizações da técnica no auge da sua capacidade. Não sendo crítico, ele vê as fotografias mais como espécimes do que como criações individuais, e talvez não esteja atualizado quanto aos nomes dos mais novos e promissores principiantes. Talvez o fotógrafo possa dar-se ao luxo de ter alguma simpatia por esse afastamento, já que, parece-me, embora num sentido diferente, ele também deve praticar sua atividade com uma atitude imparcial.

— Pode parecer estranho dizer isto acerca de uma arte envolvida de forma tão complexa com os cenários e atos do comportamento prático. Sintetizados pelo repórter fotográfico, os homens e as mulheres da câma-

* Publicado pela primeira vez em *Critical Inquiry*, vol. 1, n° 1, setembro de 1974.

ra invadem os refúgios da intimidade e da privacidade, e até mesmo o mais visionário dos fotógrafos não pode ser substituído quando vai ao lugar que concretizará seu sonho. Mas justamente este envolvimento íntimo com o tema necessita da imparcialidade de que estou falando.

Antigamente, quando um pintor montava seu cavalete em algum canto para pintar a praça do mercado, ele era um intruso, visto com curiosidade e temor, talvez com prazer. É prerrogativa do estranho contemplar as coisas ao invés de lidar com elas. Além de ficar às vezes no meio do caminho, no sentido físico do termo, o pintor não interferia na vida particular e pública à sua volta. As pessoas não sentiam que estavam sendo espionadas ou até mesmo observadas, a menos que, por acaso, estivessem quietas sentadas num banco, pois era evidente que o pintor estava observando e reproduzindo algo mais do que os fatos do momento. Somente o momento é particular, e o pintor olhava, através das idas e vindas, para algo que não estava absolutamente lá, pois estava sempre presente. A pintura não denunciava ninguém em particular.

No estúdio de retratos, um diferente código social protegia ambos os participantes. O modelo, com sua espontaneidade suspensa e exibindo sua melhor aparência, convidava a um exame cuidadoso. As amenidades das relações sociais são anuladas, não há necessidade de conversar, e o Eu está totalmente autorizado a fixar seu olhar no Tu como se fosse um Isto. Isto também era verdade em relação à fase inicial da fotografia. O equipamento era volumoso demais para pegar alguém desprevenido, e o tempo de exposição era longo demais para apagar os acidentes do momento do rosto e do gesto. Daí, a invejável intemporalidade das primeiras fotografias. Uma espécie de sabedoria do outro mundo surgia de forma simbólica quando todo o movimento momentâneo desaparecia destas placas metálicas.

Mais tarde, quando a fotografia utilizou as consequências estilísticas da técnica de exposição instantânea, começou a definir seu objetivo de uma forma que era totalmente nova na história das artes visuais. Qualquer que seja o estilo e o propósito da arte, sua meta sempre foi a representação do caráter duradouro das coisas e ações. Mesmo quando representava o movimento, era a natureza permanente deste movimento que o artista retratava. Isto permaneceu válido também para as pinturas do século XIX, embora estejamos acostumados a dizer que os impressionistas cultivavam o momento fugaz. Se olharmos cuidadosamente, perceberemos que os contemporâneos da primeira geração de fotógrafos não estavam preocupados basicamente com a substituição de cenas de uma certa permanência pelas que passavam depressa. Não tentavam deter o movimento. Ao contrário, pode-se dizer que completaram as atitudes fundamentais da mente e do corpo humanos, que ocupavam as pinturas

tradicionais — a expressão do pensamento e da tristeza, do cuidado e do amor, do repouso e da ação — com os gestos mais exteriores do comportamento cotidiano, e descobriram novos significados neles. Muitas vezes substituíam a postura arraigada das poses clássicas com um andar indolente, uma espreguiçada ou um bocejo mais espontâneos, ou uma iluminação estável por uma instável. Mas, se compararmos estas lavadeiras, *midinettes* e *boulevardiers*, estes pátios de estações cheios de fumaça ou as multidões andando pelas ruas, com instantâneos, perceberemos que, em sua maioria, até mesmo estas poses “momentâneas” (fig. 11) nada tinham da incompletude da fração de um segundo retirado do contexto do tempo (fig. 12). Em relação ao tempo, uma bailarina de Degas amarrando a alça é tão calma e tão descansada quanto a deusa alada da vitória desamarrando sua sandália num relevo de mármore da antiga Atenas.

Aproveitando-se da mobilidade da câmara que faz um instantâneo,



Figura 11 Edgar Degas, *Quatro Balarinas*, c. 1899, National Gallery of Art, Washington, D.C., Coleção Chester Dale.

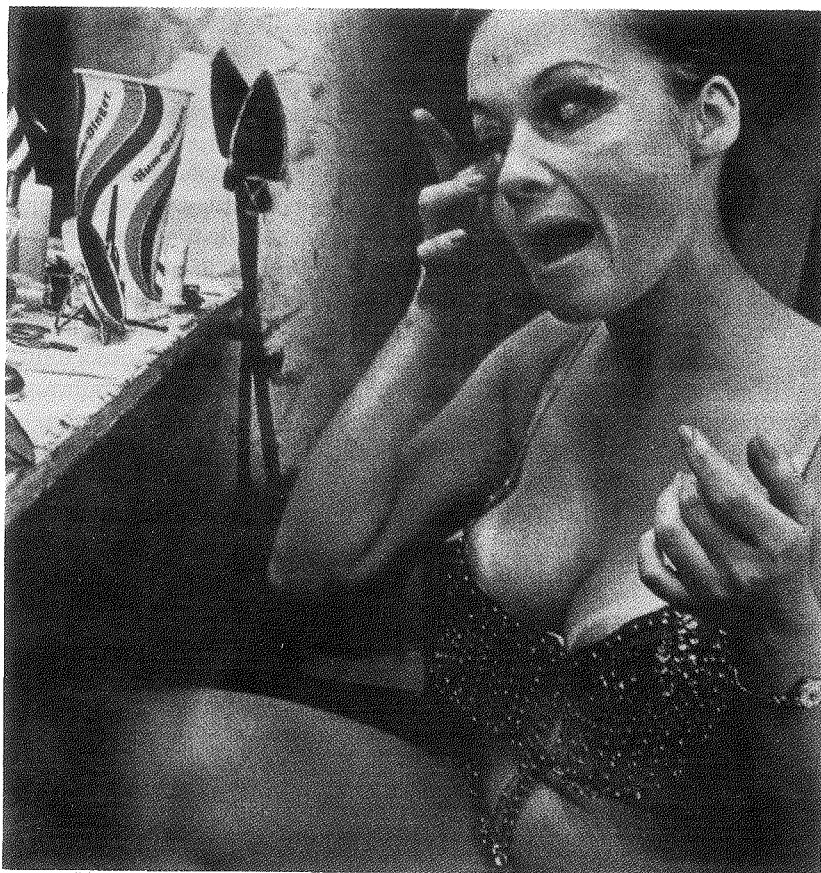


Figura 12 Cortesia do Carpenter Center for the Visual Arts, Universidade de Harvard.

a fotografia chega ao mundo como um intruso e cria, portanto, uma agitação, da mesma forma que, na física da luz, um fóton isolado perturba os fatos aos quais se refere. O fotógrafo assume uma atitude orgulhosa de um caçador ao capturar a espontaneidade da vida sem deixar qualquer vestígio de sua presença. Os repórteres fotográficos gostam de registrar a indisfarçada fadiga ou o constrangimento de uma figura pública, e os manuais de fotografia nunca se cansam de alertar o amador contra as poses petrificadas da família arrumada para tirar uma foto diante de algum monumento importante. Os animais e os bebês, protótipos da inconsciência, são os favoritos dos fotógrafos. Mas a necessidade de precauções

e truques salienta o problema congênito da fotografia: inevitavelmente o fotógrafo participa da situação que retrata. Uma ordem judicial pode ser necessária para mantê-lo afastado, e quanto mais habilmente ele se esconde e surpreende, mais agudo é o problema social que cria. É neste contexto que devemos examinar o irresistível fascínio que a fotografia, o filme e o vídeo exercem atualmente sobre os jovens.

Não tentarei explicar aqui todos os aspectos deste fascínio. Seria maldoso enfatizar a tentadora oportunidade oferecida pela fotografia para produzir retratos aceitáveis sem muito preparo, trabalho ou talento. Talvez seja mais significativo observar que, optando pela câmara, alguns jovens podem estar protestando contra a forma. A forma definida é o traço característico da arte tradicional. Suspeita-se de que a forma serve ao sistema, de que psicologicamente diminui o rude impacto das paixões e dos sonhos, e em termos políticos e sociais o impacto da justiça, violência e pobreza.

Mas é claro que tal denúncia da forma seria mal dirigida. Longe de enfraquecer as mensagens visuais, a forma é o único meio de torná-las acessíveis à mente. Só precisamos voltar a atenção para a obra de uma grande fotógrafa social como Dorothea Lange para compreender a vigorosa eloquência da forma. E, em contraposição, o atual trabalho com o vídeo, que grava entrevistas, debates e outros fatos sem suficiente controle da perspectiva, da luz e do movimento da câmara, prova, por negligência, que a monótona fugacidade da imagem neutra sabota a comunicação.

A forma é indispensável. Mas há ainda outra fonte de fascínio, que resulta da relação ambígua do fotógrafo com as cenas que ele registra. Nas outras artes, o problema surge somente de forma indireta. Será que o poeta deveria escrever hinos revolucionários em casa ou montar ele próprio a barricada? Na fotografia, não há fuga geográfica do conflito. O fotógrafo deve estar onde está a ação. É verdade que o limitar-se a observar e registrar no meio da batalha, destruição e tragédia pode exigir igual coragem e participação; no entanto, quando se tira fotografias, transforma-se a vida e a morte num espetáculo para ser visto com imparcialidade. Era isto que queria dizer antes: a imparcialidade do artista se torna mais problemática na fotografia justamente porque o mergulha fisicamente em situações que exigem solidariedade humana. É verdade que as fotografias, uma vez produzidas, podem servir como um eficiente instrumento de ativismo, mas, ao mesmo tempo, a fotografia como profissão torna possível a uma pessoa estar no meio do acontecimento e realizar seu próprio trabalho sem participar. O fotógrafo supera a alienação fisicamente sem ter de abandonar o distanciamento mental. A auto-ilusão surge facilmente no crepúsculo de tais condições ambíguas (6).

Até aqui já mencionei duas fases do desenvolvimento da fotografia: o período inicial, durante o qual a imagem, por assim dizer, transcendeu a presença momentânea dos objetos retratados, em virtude do tempo de exposição e do volume do equipamento; e a segunda fase, que explorou a possibilidade técnica de captar o movimento numa fração de tempo. Observei que a ambição da fotografia instantânea era preservar a espontaneidade de ação e evitar todos os indícios de que a presença do fotógrafo tenha qualquer influência sobre o que foi retratado. De forma bastante característica, no entanto, nosso próprio século descobriu uma nova atração na própria artificialidade de fotografar e procurou usá-la deliberadamente para a representação simbólica de uma era que perdeu a inocência. Esta tendência estilística tem dois aspectos principais: a introdução das visões surrealistas, e o franco reconhecimento da fotografia como uma exibição.

A pintura surrealista dependia, pela própria natureza, da ilusão de *trompe-l'oeil* do cenário que apresentava. Neste, o pintor tem no fotógrafo um poderoso rival, pois, embora a presença incisiva das imagens pintadas de forma realista não seja facilmente igualada pela câmara, uma fotografia tem uma autenticidade que é vedada à pintura por sua própria natureza. Talvez a fotografia de moda tenha iniciado esta tendência ao mostrar no meio de um cenário autêntico — o terraço de um hotel na Riviera, ou os degraus da Piazza di Spagna, em Roma — um modelo grotescamente estilizado, o corpo reduzido a uma armação e a face a uma máscara, numa pose deliberadamente desajeitada. Por mais surpreendentes que tais visões tenham sido, por algum tempo, no domínio público, pareciam demais com artefatos reais para produzir de fato o senso do surreal. Eram mais semelhantes a travessuras do que criações do mundo real; e só como excrescência da realidade tais visões podem manifestar seu encanto. Um *frisson* surrealista era produzido com mais eficiência pela prática mais recente de fotografar pessoas nuas numa floresta ou numa sala de estar ou numa cabana. Aqui havia carne humana indubitavelmente real, mas, como tais aparições de figuras nuas eram conhecidas somente a partir da fantasia dos pintores, a realidade da cena se transfigurava num sonho — agradável talvez, mas também assustador porque invadia a mente como uma alucinação.

Outra forma recentemente explorada de usar a artificialidade da arte fotográfica pode ser encontrada na reportagem, de modo mais impressionante na estranha obra de Diane Arbus. Ao invés de serem pegas sem saber, em flagrante, vemos pessoas que reconhecem a presença da fotógrafa, quer exibindo-se para ela com alegria ou cerimônia, quer observando-a com atenção e desconfiança. O que parece que nos é mostrado aqui é o homem e a mulher depois de terem comido o fruto da

árvore da Sabedoria. “E os olhos de ambos se abriram”, diz o Gênesis, “e eles viram que estavam nus”. Trata-se do homem sendo observado, que necessita de uma *persona*, preocupado com sua imagem, exposto ao perigo ou à perspectiva de boa sorte simplesmente porque está sendo olhado.

Todos estes usos provêm, em última análise, da característica fundamental da arte fotográfica: os próprios objetos físicos imprimem sua imagem por meio da ação ótica e química da luz. Este fato sempre foi reconhecido, mas tratado de diversas formas pelos autores especializados no assunto. Remeto o leitor à minha própria abordagem da psicologia e da estética do filme num livro originalmente publicado em 1932 (1). Nesse livro inicial tentei refutar a acusação de que a fotografia fosse apenas uma cópia mecânica da natureza. Minha forma de ver era uma reação à estreita concepção que prevalecia desde que Baudelaire, em sua famosa declaração de 1859, previu o valor da fotografia para documentar fielmente paisagens e fatos científicos, mas também denunciou-a como o ato de um deus vingativo que, ao enviar Daguerre como seu messias, atendeu à prece de uma multidão vulgar que queria que a arte fosse uma imitação exata da natureza (3). Na época de Baudelaire, o processo mecânico da fotografia era duplamente suspeito como uma tentativa da indústria de substituir o trabalho manual do artista pela produção em massa de imagens baratas. Essas manifestações críticas, embora menos eloquentes, eram ainda influentes quando optei por minha própria apologia do cinema. Minha estratégia foi, portanto, descrever as diferenças entre as imagens que obtemos quando olhamos para o mundo físico e as imagens percebidas na tela do cinema. Estas diferenças poderiam então ser consideradas uma fonte de expressão artística.

Em certo sentido, foi uma abordagem negativa, pois defendia a nova arte, avaliando-a pelos padrões tradicionais — isto é, apontando para a amplitude de interpretação que proporcionava ao artista, de modo muito semelhante à pintura e à escultura, apesar de sua natureza mecânica. Somente de forma secundária eu me ocupava das virtudes positivas que a fotografia tira justamente do aspecto mecânico de suas imagens. Mesmo assim, a demonstração foi então necessária, e talvez valha a pena lembrá-la agora; assim parece, pelo menos, a julgar por um dos mais conhecidos e também confusos escritos dos últimos anos, a obra de Roland Barthes sobre *Le Message Photographique* (2). Barthes chama a fotografia de análogo perfeito e absoluto, derivado do objeto físico por reprodução, mas não por transformação. Se esta afirmação tem algum significado, deve querer dizer que a imagem fotográfica básica é apenas uma cópia fiel do objeto e que qualquer elaboração ou interpretação é secundária. Para mim, parece necessário continuar insistindo

que uma imagem não pode transmitir sua mensagem a não ser que esta adquira forma em seu nível primário.

É verdade que olhamos para as cenas fotográficas não como inventadas pelo homem, mas como réplicas de coisas e ações que existiram e ocorreram em algum lugar no tempo e no espaço. A convicção de que as fotografias são criadas por uma câmara e não feitas a mão influencia profundamente nossa maneira de vê-las e usá-las. Este aspecto foi enfatizado pelo crítico de cinema André Bazin (4).

A fotografia, observou Bazin em 1945, tira vantagem do fato de que “pela primeira vez, entre o objeto original e sua reprodução interpõe-se apenas como auxiliar um agente não-vivo... A fotografia nos afeta como um fenômeno da natureza, como uma flor ou um floco de neve cujas origens vegetal ou terrestre são uma parte inseparável de sua beleza” (4, p. 13). Olhando, num museu, para uma pintura de uma cena numa taverna flamenga, observamos que objetos o pintor introduziu e que ocupações deu a seus personagens. Na verdade, só de forma indireta usamos seu quadro como um testemunho que documenta a vida no século XVII. Como é diferente a atitude com que abordamos uma fotografia que mostra, por exemplo, o balcão de uma lanchonete! “Quando foi tirada?”, perguntamos. A palavra “caliente” que descobrimos no cardápio ao fundo indica um elemento espanhol, mas o policial barrigudo à porta, os cachorros-quentes e o suco de laranja nos asseguram de que estamos nos Estados Unidos. Com a alegre curiosidade do turista, exploramos o cenário. A luva perto da cesta de lixo deve ter sido abandonada por um freguês; não foi colocada lá pelo artista como um detalhe da composição. Tiramos férias do artifício. A atitude diferente em relação ao tempo também é característica. “Quando foi pintado este quadro?” significa principalmente que queremos saber a que fase da vida do artista uma obra pertence. “Quando esta foto foi tirada?” em geral significa que estamos preocupados com o local histórico do tema. Será que uma fotografia específica oferece uma vista de Chicago antes do grande incêndio, ou será que Chicago já era assim depois de 1871?

Ao avaliar as características documentais de uma fotografia, fazemos três perguntas: é autêntica? é precisa? é verdadeira? A autenticidade, garantida por algumas características e usos da fotografia, exige que o cenário não tenha sido adulterado. O assaltante mascarado que sai do banco não é um ator, as nuvens não foram copiadas de outro negativo, o leão não está diante de um oásis pintado. A precisão é outra questão; exige a garantia de que a fotografia corresponda à cena captada pela câmara: as cores não estão esmaecidas; a lente não distorce as proporções. Enfim, a verdade não trata a fotografia como uma decla-

ração sobre o que estava na frente da câmara, mas se refere à cena fotografada como uma declaração sobre fatos que supomos estarem sendo mostrados pela fotografia. Perguntamos se a fotografia é característica daquilo que pretende mostrar. Uma fotografia pode ser autêntica, mas falsa; ou verdadeira, embora inautêntica. Quando na peça de Jean Genet, *O Balcão*, o fotógrafo do travesti envia um revolucionário que está na prisão para lhe arranjar um maço de cigarros e paga um policial para atirar no homem, a fotografia do rebelde morto enquanto tentava escapar é inautêntica, mas provavelmente precisa naquilo que mostra, não sendo necessariamente falsa. “Monstreux!”, diz o travesti. “C’est dans les habitudes, Majesté”, diz o fotógrafo. Certamente, quando se trata de verdade, o problema não é mais especificamente fotográfico.

Pode-se compreender por que Bazin sugere que a essência da fotografia “não deverá ser achada no resultado obtido, mas na maneira de obtê-lo” (4, p. 12). No entanto, é igualmente importante considerar os efeitos do processo mecânico de registro sobre os aspectos visuais da imagem fotográfica. Neste ponto somos auxiliados por Siegfried Kracauer, que baseou seu livro *Theory of Film* na observação de que a imagem fotográfica é um produto da cooperação entre a realidade física, à medida que imprime no filme sua própria imagem ótica, e a habilidade do fotógrafo de selecionar, moldar e organizar a matéria-prima (5). A imagem oticamente projetada, conforme sugeriu Kracauer, é caracterizada pelos acidentes visuais de um mundo que não foi criado para comodidade do fotógrafo, e seria um erro inserir à força estes dados da realidade difíceis de manipular numa camisa-de-força da composição pictórica. A indefinição, a infinitude, a combinação aleatória, deveriam ser consideradas aspectos legítimos e, na verdade, necessários do filme como um produto fotográfico — necessários porque sozinhos resultam das condições exclusivas da técnica, e, portanto, criam uma visão de realidade não proporcionada por qualquer outra arte. Se, com a observação de Kracauer em mente, olharmos atentamente para a textura de uma típica imagem fotográfica, descobriremos, talvez para nossa surpresa, que o tema é representado principalmente por sugestões e aproximações visuais. Numa pintura ou desenho bem-feitos, cada traço da pena, cada detalhe da cor, é uma declaração intencional do artista sobre a forma, o espaço, o volume, a unidade, a separação, a iluminação, etc., e deveria ser interpretado como tal. A textura da imagem pictórica equivale a um padrão de informação explícita. Se abordarmos as fotografias com as expectativas inculcadas em nós pelo cuidadoso exame de imagens artesanais, descobriremos que a obra da câmara não nos decepciona. As formas se esgotam na confusa obscuridade; os volumes são

enganosos, faixas de luz surgem do nada, objetos justapostos não estão claramente ligados ou separados, os detalhes não fazem sentido. A falha é nossa, é claro, pois estamos olhando para a fotografia como se fosse feita e controlada pelo homem e não como um depósito mecânico de luz. Logo que consideramos uma fotografia por aquilo que é, ela adquire unidade e pode até mesmo ser bonita.

Mas certamente há um problema aqui. Se o que afirmei antes for verdade, o fato de tornar uma fotografia legível assume uma forma definida. Como pode então um aglomerado de vagas aproximações transmitir sua mensagem? Falar em “ler” uma fotografia é adequado, mas ao mesmo tempo perigoso, pois sugere uma comparação com a linguagem verbal; e as analogias lingüísticas, embora na moda, complicaram muito nossa compreensão da experiência visual em todos os campos. Farei aqui mais uma referência ao artigo de Roland Barthes, no qual a imagem fotográfica é descrita como codificada e decodificada ao mesmo tempo. A pressuposição subjacente é que uma mensagem só poderá ser entendida quando seu conteúdo for interpretado nas unidades padronizadas e descontínuas de uma linguagem, de que são exemplos a escrita verbal, os códigos de sinais e a notação musical. As superfícies pictóricas, sendo contínuas e não-padronizadas em seus elementos, não estão, portanto, codificadas, e dizemos que isto significa que são ilegíveis. (Esta observação, é claro, valeria tanto para as pinturas quanto para as fotografias.) Como podemos então ter acesso às fotografias? Fazendo o tema se adaptar, diz Barthes, a outro tipo de código, não inerente à própria fotografia, mas imposto pela sociedade como um conjunto de significados padronizados sobre certos objetos e ações. Barthes dá o exemplo de uma fotografia que retrata o estúdio de um escritor: uma janela aberta com uma vista de telhados, uma paisagem de vinhas; diante da janela, uma mesa com um álbum de fotografias, uma lente de aumento, um vaso de flores. Tal combinação de objetos, afirma Barthes, nada mais é do que um dicionário de conceitos cujos significados padronizados podem ser interpretados com uma descrição em palavras.

É evidente que tal interpretação nega a própria substância das imagens visuais, a saber, sua capacidade de transmitir o significado pela experiência total da percepção. As designações padronizadas dos objetos nada mais são do que refugos de informação. Ao rebaixar a mensagem à magra refeição conceitual, aceitamos as reações práticas empobrecidas do homem comum moderno como o protótipo da visão humana. Em oposição a esta abordagem, devemos sustentar que as imagens podem cumprir sua função exclusiva — fotográfica ou pictórica, artística ou informativa — somente se forem além de um conjunto de símbolos pa-

dronizados e exercerem a total e, em última análise, inexaurível individualidade de sua aparência*.

Se, no entanto, estivermos corretos ao afirmar que as fotografias não podem ser convertidas numa linguagem de signos, então nosso problema de saber como lê-las ainda permanecerá. Neste caso, precisamos compreender, antes de tudo, que uma fotografia só é “contínua” quando a examinamos mecanicamente com um fotômetro. A percepção humana não é um instrumento deste tipo. A percepção visual é a percepção padrão; ela organiza e estrutura as formas apresentadas ao olho pelas projeções óticas. Estas formas organizadas, não conjuntos de ideogramas convencionais, produzem os conceitos visuais que tornam legíveis as fotografias. São as chaves que dão acesso à rica complexidade da imagem.

Quando o espectador olha para o mundo à sua volta, estas formas são transmitidas a ele em sua totalidade pelos objetos físicos exteriores. Numa fotografia, as formas são selecionadas, parcialmente transformadas, e tratadas pelo fotógrafo e seu equipamento ótico e químico. Assim, para dar sentido às fotografias, devemos olhá-las como encontros entre a realidade física e a mente criativa do homem — não simplesmente como um reflexo dessa realidade na mente, mas como uma região intermediária na qual as duas energias criadoras, o homem e o mundo, se encontram como rivais e companheiras em pé de igualdade, cada qual contribuindo com seus recursos particulares. O que descrevi inicialmente em termos negativos como falta de precisão formal deve ser valorizado positivamente do ponto de vista da arte fotográfica como a presença manifesta da realidade física autêntica, cujos aspectos irracionais incompletamente definidos desafiam o desejo do produtor de imagens de obter uma forma visualmente articulada. Este aspecto da matéria-prima ótica exerce uma influência não apenas quando o espectador reconhece numa fotografia os objetos que foram projetados na camada sensível do filme, mas, na verdade, está mais claramente manifesta em fotografias com alto grau de abstração nas quais os objetos foram transformados em puras formas.

Mesmo assim, uma técnica que limita as criações da mente por meio de poderosas restrições materiais deve ter limitações correspon-

* Ironicamente, nem mesmo uma mensagem verbal está codificada, mas só a forma de transmiti-la. As palavras são signos descontínuos, razoavelmente bem padronizados, mas a mensagem que transmitem é constituída da imagem que elas induziram o emissor a verbalizar e que as palavras fazem ressurgir na mente do receptor. Esta imagem, seja qual for a sua natureza verdadeira, é tão “contínua” quanto qualquer fotografia ou pintura. O que uma pessoa deseja comunicar ao gritar “fogo! fogo!” não consiste nem de duas unidades verbais nem expressa uma imagem padronizada.

dentes. De fato, quando se compara o desenvolvimento artístico da fotografia desde a época de David Octavius Hill até os grandes fotógrafos de nossa época com a amplitude da pintura desde Manet até, digamos, Jackson Pollock, ou da música desde Mendelssohn até Bartók e Berg, pode-se concluir que houve obras fotográficas de alta qualidade, mas que foram consistentemente limitadas em seu âmbito de expressão assim como na profundidade de seus *insights*. Certamente, novos mundos foram desvendados pelo microscópio, pelo telescópio e pelo avião, mas a maneira de olhá-los não difere muito da dos primeiros pioneiros. Truques técnicos com os quais podemos mudar a aparência da imagem, assim como a sobreposição dos positivos ou a montagem dos negativos certamente dão às fotografias uma aparência bastante diferente; mas até o ponto em que abandonam o realismo básico do qual a fotografia extrai seu efeito exclusivo, elas tendem rapidamente a se parecer com a moda de ontem. E quanto a sua profundidade de sentido, as fotografias parecem ser significativas, surpreendentes, reveladoras, mas raramente profundas.

A arte fotográfica parece operar num espaço definido. Certamente, cada forma de arte limita o âmbito da expressão bem-sucedida e precisa fazer assim. Mas há uma diferença entre as limitações úteis que intensificam uma declaração, confinando-a em algumas dimensões formais, e uma redução da liberdade expressiva no âmbito de uma arte específica.

Se o diagnóstico for correto, acho que a diferença não se deve ao caráter relativamente novo da arte fotográfica, mas à sua íntima ligação física com as atividades humanas. Diria também que isto é uma obrigação, quando observamos do ponto de vista do pintor, do compositor, ou do poeta, mas é um privilégio invejável quando consideramos sua função na sociedade humana. Examinemos outro meio de expressão artística, muito mais antigo, mas igualmente limitado por condições físicas: a dança. Assim como a fotografia é dependente da projeção ótica dos objetos materiais que retrata, a dança é controlada pela estrutura e pelas capacidades motoras do corpo humano. Analisando a dança do ponto de vista histórico, aí também parece que descobrimos que a semelhança entre as danças de épocas e lugares remotos e as de nossa própria época sobrepuja a diferença, e que as imagens apresentadas, apesar de belas e impressionantes, se mantêm num nível relativamente simples. Acredito que seja assim porque a dança é essencialmente um prolongamento ritualizado do movimento expressivo e rítmico do corpo humano em suas atividades diárias, suas manifestações e comunicações mentais. Como tal, falta a ela a liberdade quase incondicional de imaginação de outras artes; contudo, ela também é privada da distância que separa as grandes criações íntimas dos poetas, compositores ou pintores, das relações sociais.

Talvez o mesmo seja verdade para a fotografia. Ligada à natureza física da paisagem e à condição humana, ao animal e ao homem, às nossas façanhas, sofrimentos e alegrias, a fotografia tem o privilégio de ajudar o homem a se observar, a se expandir e a guardar as suas experiências, e a trocar comunicações vitais — um fiel instrumento cujo alcance não precisa se ampliar mais do que a forma de vida que reflete.

Referências

1. Arnheim, Rudolf. *Film as Art*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1957.
2. Barthes, Roland. "Le message photographique". *Communications*, nº 1, 1961.
3. Baudelaire, Charles. "Salon de 1859, II: Le public moderne et la photographie". *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1968.
4. Bazin, André. "The Ontology of the Photographic Image". *What is Cinema?*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1967.
5. Kracauer, Siegfried. *Theory of Film*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1960.
6. Sontag, Susan. *On Photography*, Nova Iorque, Farrar, Straus, 1977.

ESPLENDOR E MISÉRIA DO FOTÓGRAFO*

Logo de início há uma diferença entre escolher as artes visuais tradicionais da pintura e escultura para um exame atento de sua natureza e fazer o mesmo em relação à fotografia. Não seria muito difícil tirar as artes visuais de seu ambiente. Tiraríamos os quadros das paredes, fecharíamos os museus e galerias, derrubaríamos as estátuas públicas de seus pedestais, e o trabalho estaria quase pronto. Depois disso, o mundo não ficaria muito diferente e muitas pessoas, de fato, nem notariam nada de errado. Mas tentem tirar a fotografia do mundo ao qual ela serve atualmente. O que aconteceria aos jornais e revistas sem suas fotografias? Aos posters e embalagens das mercadorias, aos passaportes, álbuns de família, dicionários, catálogos? Seria vandalismo de primeiro grau, uma total espoliação.

Olhando mais longe, vemos que, como as artes tradicionais são facilmente retiráveis de seu ambiente cotidiano, não têm origem no mundo visual que retratam. Embora a pintura e a escultura, como as conhecemos, talvez não tivessem existido em absoluto sem o desafio desse mundo visual, sua natureza não provém basicamente de seu tema, mas dos meios em que são criadas: a folha de papel, a tela, o bloco de pedra, e ferramentas e materiais. As condições perceptivas resultantes do meio escolhido estimulam e determinam as concepções do artista. Isto também é verdade, embora num grau muito menor, para a fotografia. Ela surge basicamente do ambiente ao qual está inextricavelmente ligada. Compreendemos a fotografia ao considerar o que ocorre quando a superfície das coisas físicas é projetada óticamente no filme, quimicamente transformada e fixada, impressa e manipulada. A pintura e a escultura vêm de dentro para fora; a fotografia vem de fora para dentro.

* Publicado inicialmente na *Bennington Review*, setembro de 1979.

Portanto, analisarei a fotografia primeiro em três aspectos: a forma como se torna útil na prática; a relevância do momento no tempo; e a relevância da superfície visível.

A utilidade da fotografia para o registro e manutenção das coisas visíveis foi reconhecida desde o seu início; não é necessário insistir na mesma tecla. Ao invés disso, talvez fosse esclarecedor caracterizar a utilidade da fotografia de forma indireta, mencionando alguns casos nos quais ela se sai melhor do que as imagens artesanais. Tomemos o retrato falado de um suspeito desenhado por um artista da polícia. Só há impressões gerais para descrever o suspeito, de forma que o retrato deve se ater a generalidades; a forma geral do rosto e do cabelo, a cor aproximada. Este tipo de generalidade cria facilidades para o desenhista. Seus traços e sombreados são naturalmente inclinados a começar de um alto nível de abstração e só alcançariam a individualidade por meio de uma forma especial de elaboração. A fotografia, por outro lado, teria muita dificuldade para apresentar um rosto generalizado. Ela pode apenas partir do individual. Para atingir uma generalidade, teria que obscurecer ou então esconder em parte os traços que distinguem a pessoa. Ao invés de exprimir abstração de forma positiva, ela só pode chegar a ela negativamente, eliminando alguns dos dados fundamentais.

Por uma razão semelhante, a fotografia se presta só de forma relutante à produção de retratos oficiais, que visam transmitir a posição elevada de uma pessoa. Nas grandes hierarquias dinásticas ou religiosas, como no antigo Egito, esperava-se que a estátua do governante caracterizasse o poder e a perfeição sobre-humanas de seu cargo à custa de sua individualidade; e até mesmo em nossa época os fotógrafos especializados em retratos de presidentes ou grandes homens de negócios devem adulterar a natureza de formas que não realçam a qualidade artística de sua obra. Ao rejeitar qualquer refinamento que viole a verdade expressa, a fotografia revela sua fidelidade à realidade da qual se origina.

Mas até mesmo a representação da realidade no mais estrito rigor do termo exige possibilidades nem sempre proporcionadas pela fotografia. Consideremos seu uso para fins científicos. A técnica fotográfica é imensamente valiosa para a documentação; é confiável, rápida, fiel e completa. Mas é muito menos adequada para interpretar ou explicar aspectos importantes do que está sendo mostrado. Este é um sério inconveniente. Em sua maioria, as ilustrações visam esclarecer relações espaciais, dizer o que está junto ou separado, e tornar mais nítidas as características distintas de formas e cores específicas. Isto é muitas vezes obtido de forma mais eficiente pelo desenhista treinado porque seus desenhos podem traduzir em esquemas visuais o que ele entendeu sobre o assunto. A câmara fotográfica não consegue entender, só pode registrar; e o

fotógrafo tem dificuldade para apresentar traços perceptivos científica ou tecnologicamente relevantes por meio do simples controle da iluminação, retoques, aerógrafo, e outras formas de manipulação das cópias e dos negativos. A técnica de reprodução não se ajusta à precisão formal, pois grande parte do mundo em geral não surgiu com o objetivo de oferecer aos olhos imagens visuais informativas.

A realidade de um objeto físico abrange, em seu sentido mais estrito, o percurso completo de sua existência no tempo. Para representá-lo na arte intemporal da pintura, o artista tem de inventar um equivalente que traduza uma síntese da sequência temporal numa imagem imóvel apropriada. Com este mesmo objetivo, o fotógrafo está limitado a selecionar uma fase momentânea da sequência. É verdade que, em casos especiais, a fotografia pode ultrapassar o momento isolado. Quando o obturador permanece aberto por um período de tempo prolongado, produz uma sobreposição de momentos, que são acrescentados a um conjunto maior — por exemplo, quando a aparente rotação das estrelas revela uma bela configuração de curvas concêntricas. A exposição prolongada também compensa as distorções e tensões passageiras de um modelo e desta forma obtém uma espécie de grandiosidade intemporal, como nos retratos de David Octavius Hill. Mas tal intensificação por acréscimo não se ajusta a muitos temas. O fotógrafo tem de escolher entre interromper o movimento natural da vida — processo simbolizado na braceira de metal que mantinha imóveis as cabeças das primeiras pessoas a serem fotografadas — e depositar sua confiança no significado de uma fração de tempo. Mas tais momentos significativos não surgem facilmente. Obras de arte como a dança ou apresentações teatrais muitas vezes estruturam sua ação de modo que atinjam seu auge na síntese dos eventos externos e possam ser fotografados. No teatro Kabuki, uma arte tradicional do Japão, por exemplo, o desempenho do ator principal atinge seu ápice no *mi-e*, literalmente “contemplação do quadro”, quando ele se fixa numa pose estilizada, acompanhado pelo barulho de chocalhos de madeira, e é entusiasticamente aplaudido pelo público. A realidade do mundo do fotógrafo, no entanto, não lhe impõe a obrigação de parar para “contemplar o quadro”. Mesmo assim, e de forma bastante admirável, a fotografia nos ensinou que os acontecimentos comuns da vida cotidiana revelam fragmentos significativos de tempo com muito mais frequência do que se poderia esperar. Além disso, descobriu-se que a rápida trajetória dos acontecimentos contém momentos ocultos que, quando isolados e fixados, revelam significados novos e diferentes.

Estas descobertas exclusivamente fotográficas devem sua existência a dois princípios psicológicos: primeiro, a mente está ajustada para apreender totalidades e necessita de tempo para captar detalhes; e segun-

do, um elemento retirado de seu contexto muda de caráter e revela novas propriedades. De repente pareceria muito improvável que uma única fase de um processo contínuo cumprisse as exigências de uma boa fotografia em termos de composição e significado simbólico. Mas como um pescador ou caçador, o fotógrafo aposta em acidentes improváveis e acerta com muito mais frequência do que parece ser razoável.

Outra limitação, que é compartilhada com outras artes visuais, restringe as imagens do fotógrafo àquilo que mostra na superfície externa dos objetos que retrata. Em condições especiais, pintores ou escultores não comprometidos com as regras do estilo realista são livres para apresentar o lado de dentro através do exterior — o aborígene australiano mostrando as entranhas de um canguru, ou Picasso construindo um violão que é fechado e aberto ao mesmo tempo. Um fotógrafo teria de recorrer a truques arriscados para adquirir semelhante liberdade. Assim, ele tem de se preocupar em saber até que ponto o exterior representa o interior. De grande utilidade é aquilo que o místico renascentista Jakob Böhme denominava de *signatura rerum*, a marca das coisas, pela qual a aparência exterior revela a natureza interior. Como a fotografia conseguiria retratar seres humanos, animais e plantas se suas formas visíveis não tivessem nenhuma correspondência estrutural com forças que regem o seu interior? O que permaneceria das fotografias das pessoas se seus estados de espírito não se refletissem diretamente no comportamento de seus músculos da face e dos membros?

Felizmente, o mundo visual representa a natureza de muitos eventos através do caráter imediato de sua aparência. Ele mostra prazer e dor expressos em reação exterior. Também conserva as cicatrizes deixadas por traumas do passado. Ao mesmo tempo, no entanto, as fotografias não explicam o que mostram, nem nos ensinam a avaliá-lo. Em nosso século, a cobertura total das notícias pela fotografia, filme e televisão nos proporcionou *insights* significativos. A perfeição técnica da fotografia instantânea foi acompanhada em nossa civilização ocidental pela crescente liberdade de exibir publicamente coisas que no passado permaneciam ocultas em virtude de razões de moral, de decoro, ou do que se costumava chamar de “bom gosto”. As fotografias de violência, tortura, destruição ou licenciosidade sexual forneceram o horrível impacto da comparação. O cidadão é exposto à presença visível de eventos que as descrições verbais só poderiam evocar de forma indireta através da imaginação do leitor. Mas estas práticas recentes também nos ensinaram que o efeito de choque de tais signos se desgasta rapidamente e que, em todo caso, necessariamente não transmite uma mensagem, certamente não uma mensagem controlável. Atualmente as crianças são regularmente expostas a terríveis cenas de crimes, guerras e acidentes, sem

que pareçam sofrer com as catastróficas aflições que assustariam uma pessoa. Isto é assim em parte porque as crianças são de início expostas a tais visões numa idade em que não podem dizer a diferença entre um ato real de violência e as brigas, explosões e destruições semelhantes dos desenhos animados ou coisas desse gênero.

O efeito do impacto das imagens pede mais que a visão. De muitas outras formas, as fotografias não se explicam por si mesmas. Seu significado depende do contexto global de que fazem parte. Ela depende dos motivos e atitudes das pessoas retratadas que podem não estar presentes nas fotografias, e também depende do valor atribuído pelo espectador à vida e à morte, ao bem-estar humano, à justiça, à liberdade, ao lucro particular, etc. Nesse sentido, as artes visuais tradicionais estão em vantagem, porque tudo numa pintura ou num desenho é compreendido como tendo sido posto intencionalmente ali. Assim, quando o “ativista” gráfico George Grosz retratou um abastado cavalheiro com uma protuberante barriga, sabemos que introduziu a deformidade anatômica para caracterizar as deformidades sociais do capitalismo. Quando, porém, um fotógrafo de jornal mostra alguns homens igualmente gordos numa convenção, a obesidade deles pode parecer um traço acidental, não necessariamente simbólico de atitude ou papel social. Nesse sentido, a fotografia está acima do bem e do mal.

É verdade que a fotografia põe o observador diretamente na presença de fatos de destaque. Por isso ela o expõe ao que se pode chamar de tosco efeito da matéria, o impacto criado pelo dado imediato. Se o observador for absolutamente sensível ao que lhe mostram, este impacto pode fazê-lo pensar. Mas quais serão seus pensamentos quando ele olha para um bom instantâneo de uma manifestação política, de um evento esportivo, ou de uma mina de carvão, é coisa que depende de sua própria orientação intelectual, à qual a fotografia se ajustará. Uma fotografia pode ser glamourosa, mas ser vista por alguém como um repugnante indício de decadência; pode ser tão angustiante quanto uma cena de crianças famintas e, no entanto, ser posta de lado como nada mais que a consequência da ineficiência governamental ou a punição merecida graças à recusa de praticar a religião certa. Consequentemente, quando a fotografia deseja transmitir uma mensagem, deve tentar pôr os sintomas que expõe no contexto adequado de causa e efeito. No mais das vezes, isto exigirá a ajuda da palavra escrita ou falada.

Talvez o fotógrafo esteja disposto a reconhecer esta dependência. Mas como artista, não podemos culpá-lo por estar particularmente preocupado com fotografias que valham por si mesmas, da forma como muitas pinturas ou esculturas expressam idéias sem muita ajuda externa, aparecendo no espaço vazio da parede numa exposição e em algum

lugar do vácuo social. Portanto, tentarei agora examinar algumas das propriedades próprias da fotografia como arte visual, referindo-me a dois temas característicos, o nu e a natureza-morta.

Na tradição clássica da Grécia e de Roma, a figura nua aparece como um tema fundamental da arte. Durante a Idade Média, a nudez se limita principalmente a retratar a deplorável condição dos que caíram em desgraça. Ela torna a surgir na arte secularizada do Renascimento e em seus descendentes dos séculos recentes. Ao lado do seu apelo erótico, o corpo nu retratado pelo artista do Renascimento dentro da tradição grega mostra a beleza e a virtude num estado de pureza e indeterminação que não admitem os traços limitadores da roupa.

Acompanhando esta função simbólica, o artista apresenta o corpo humano livre dos acidentes da imperfeição e da individualidade. Às vezes, a forma do corpo é determinada por proporções numéricas padronizadas, e as curvas são suavizadas até um grau de simplicidade quase geométrica. Observei antes que tal indeterminação da forma facilita as artes "manuais", porque, pela sua própria natureza, elas começam de um inventário de formas e cores elementares. Abordam os detalhes dos objetos físicos apenas gradualmente e até o ponto em que tal coisa é autorizada pelas necessidades culturais e estilísticas. Nos períodos em que a percepção da forma e a concepção de arte como expressão de idéias dão origem à cópia realista por si mesma, apresentam-se a nós produtos onde a divergência entre a forma e o significado pretendido cria um efeito desagradável e ridículo. O pintor favorito de Adolf Hitler, certo professor Ziegler, recebeu, nos círculos subversivos, o nome de Mestre dos Pentelhos, graças à sua tola meticulosidade em retratar, por exemplo, uma modelo como a figura simbólica da "Deusa da Arte" em tamanho natural. Seu caso se tornou menos espetacular desde que, em anos recentes, muitos de nossos próprios pintores e escultores revelaram semelhante insensatez e receberam elogios dos seus críticos.

Na fotografia, a representação detalhada de um corpo humano individual não é o último grau raramente alcançado de uma evolução estilística específica. Ao contrário, é a base a partir da qual a técnica em geral começa. Um instantâneo normal de um corpo humano mostra todas as imperfeições do espécime em questão. Daí, por exemplo, o efeito deprimente de fotografias tiradas em campos de nudismo. Essa idiossincrasia da técnica dá ao fotógrafo como artista diversas opções. Ele pode acentuar determinada forma e disposição e interpretar isso como consequência de uma interação do tipo biologicamente "almejado" com o desgaste provocado por causas externas. A pele de um velho fazendeiro ou a crosta de uma árvore são protótipos desta abordagem, que podem criar símbolos muito comoventes da condição natural.

O fotógrafo pode ir em busca dos raros espécimes de perfeição que mostram o corpo humano na saudável exuberância de uma mulher jovem, a força disciplinada do atleta, ou a espiritualidade quase desmaterializada de um velho pensador. Tais imagens são ideais, assim como seus correspondentes na pintura e na escultura, mas, considerando-se as diferenças da técnica, sua conotação não é a mesma. Os documentos fotográficos não são criações de uma imaginação idealizadora que reage às imperfeições da realidade com um sonho de beleza. Ao invés disso, são troféus de um caçador que busca o insólito no mundo daquilo que realmente existe e descobre algo excepcionalmente bom. É como encontrar por acaso um diamante especialmente regular e grande. Em tal fotografia, o fotógrafo oferece a notícia sensacional de que se pode encontrar algo sobre-humanamente bom entre nós, encarnado num semelhante nosso, e não num *eidos* platônico. Portanto, sua fotografia é notável de um modo especial. Em lugar de nos tornar humildes, ela nos faz orgulhosos.

Mas o fotógrafo pode optar também por transformar o comum em sublime pela magia da luz e, deste modo, eliminar texturas ou ocultá-las na escuridão. Pode usar truques de ótica e de química para transportar sua imagem para a esfera da arte gráfica. Mas aqui outra vez a concepção avivada no espectador deveria diferir em princípio da sugerida por uma litografia ou uma água-forte. Se isto continuasse a ser uma fotografia, esta deveria ser vista como uma engenhosa camuflagem do corpo real do modelo, que continua a se esconder na realidade mundana e total por trás da transformação. Embora o fotógrafo necessite da verdadeira imaginação para ter êxito em tal transformação, pode-se dizer que o resultado é semelhante ao do bonsai japonês — criações artísticas cujo aspecto principal se perderia, caso não fossem compreendidas como um encantamento lançado sobre criaturas reais da natureza.

Permitam-me concluir com algumas observações sobre outro tema, a natureza-morta. Na pintura, a natureza-morta pode ser considerada o mais artificial dos temas, no sentido de que, em todos os outros tipos de representação pictórica, a "história" do quadro explica o que ele contém. Isto é válido para os retratos, paisagens, cenas de gênero, e até mesmo alegorias. As naturezas-mortas, no entanto, são em geral arranjos determinados apenas pelas exigências da composição e pelo seu sentido simbólico. Na sua maioria, não se pode encontrar nada que se assemelhe a estes arranjos de frutas, garrafas, aves mortas e drapejamentos em parte alguma do mundo. Mas nada há de errado nesta artificialidade, desde que a pintura como arte não tem qualquer compromisso com a documentação fiel.

Na fotografia, exemplos do mesmo tipo podem ser ocasionalmente encontrados, sob a influência da pintura tradicional. Mas onde quer que a técnica fotográfica imponha sua própria feição, as naturezas-mortas se parecem com o registro objetivo de algum canto do ambiente, mobiliado pelos moradores para suas necessidades práticas e marcado pelos efeitos da presença humana. Ou vemos uma amostra da natureza, moldada pela planta e pelo animal e talvez pela interferência do homem. Enquanto a composição pictórica, estruturada pelo artista, mostra um mundo autônomo fechado em sua moldura, a natureza-morta autenticamente fotográfica é um segmento aberto de um mundo que continua em todas as direções para além dos limites da fotografia. E o espectador, em lugar de simplesmente admirar a invenção do artista, também atua como um explorador, um indiscreto invasor da intimidade da natureza e da atividade humana, curioso pelo tipo de vida que deixou seus vestígios e buscando pistas reveladoras.

Por uma prodigiosa combinação das oportunidades oferecidas pela realidade inalterada e pela perspicácia do senso de forma do fotógrafo, uma fotografia bem feita resulta da ativa cooperação do modelo com o artista, do significado com o significante. O caráter pertinaz do tema do fotógrafo, que preferirá dar a vida a deixá-la desajeitadamente coagilo, é responsável por muita angústia. Mas a bem-sucedida união do caráter e das necessidades dos dois colaboradores produz um esplendor muito especial.

AS NOVAS E VELHAS FERRAMENTAS DA ARTE*

Dar aos séculos mais recentes de nossa história o nome de era da tecnologia é sensato e de utilidade prática. Fixamos o início desta era no período em que as ferramentas, na acepção mais antiga do termo, estavam sendo completadas pelas máquinas. Estas últimas são ferramentas cuja capacidade de ação e cujos mecanismos de controle do processo de produção não dependem mais de um operador humano, provendo, elas próprias, toda a energia e a maior parte do controle. Não pode haver dúvida de que as transformações psicológicas, econômicas e políticas produzidas pela industrialização são fundamentais. A era da tecnologia nos deu a produção em massa, transporte rápido e a geração elétrica da luz, do calor e do frio. Substituiu grandes parcelas do trabalho humano pelo trabalho mecânico mais rápido e de maior precisão, e rompeu os estreitos vínculos entre o homem, o trabalho de suas mãos e os recursos elementares da natureza. Por todos estes motivos, a era da tecnologia é certamente, em princípio, distinguível dos períodos anteriores. Por estes motivos, também, é plenamente justificada a procura dos traços culturais particulares que identificam a vida com a moderna tecnologia, e dos benefícios e ameaças específicos que ela tem em estoque para os valores humanos mais caros.

Nenhuma novidade, porém, pode ser inteiramente nova. Feito *pelo* homem e *para* o homem, o novo deve se basear nos mesmos princípios, necessidades e recursos básicos do velho. Corremos o risco de interpretar erroneamente a natureza de uma novidade se lhe dermos crédito exclusivo por qualidades que ela compartilha com condições muito mais gerais. Tomemos, por exemplo, a afirmação outrora muito em voga de que a invenção da máquina de impressão converteu nossa cultura ao pensamento linear. Acontece que a linearidade do pensamento não teve que esperar por Gutenberg. O discurso escrito já foi linear desde o

* Publicado inicialmente em *Technicum*, Escola de Engenharia, Universidade de Michigan, verão de 1979.

início. No entanto, mesmo esta ampliação de nosso modo de ver não basta; devemos compreender que a fala e a escrita sequenciais não são a causa, mas apenas uma manifestação do pensamento contínuo. A capacidade de pensar por sucessões deve ter emergido numa fase primordial do desenvolvimento humano, e só quando consideramos esta antiga conquista da mente é que podemos ter a esperança de nos aproximarmos da origem de um fenômeno psicológico que pode ter sido favorecido, desde o Renascimento, pela produção em massa de linguagem impressa, mas que certamente não se originou como um sintoma específico de um período cultural tão recente.

Uma vez que consideramos a tecnologia no contexto mais geral da relação entre o homem e seus instrumentos, também reagimos de forma menos unilateral às desconfianças que têm sido expressas contra a máquina — um temor que Rainer Maria Rilke exprimiu de forma penetrante num de seus *Sonetos a Orfeu*, que começa com a seguinte afirmação: “Alles Erworbene bedroht die Maschine.” A máquina, diz Rilke, ameaça tudo que o homem conquistou, pois pretende, com arrogância, ser “o líder inspirador”, em vez de limitar-se a obedecer. Sem hesitação, “ordena, cria e destrói”. Reconhecemos a validade da acusação, mas também entendemos que na história ocidental o início da tecnologia moderna coincidiu com o romantismo, e que a unilateralidade do pensamento romântico não deve ter menos culpa pelo conflito do que o caráter unilateral da máquina.

O problema tornou-se particularmente pungente nas artes. Aqui, novamente, não basta indicar a maneira pela qual os novos instrumentos criados pela tecnologia — digamos, a fotografia ou os desenhos de computador — diferem das artes manuais. É igualmente necessário saber como estes novos recursos manipulam as constantes intemporais da criação artística. Existem certas condições imprescindíveis sem as quais a arte não é arte, e devemos descobrir o que é feito delas quando novas técnicas tomam a si a velha tarefa.

Retrocedendo às origens da relação do homem com suas ferramentas, lembramo-nos de que toda atividade humana intencional é gerada pela inteligência para a inteligência, e que a primeira ferramenta que serve a toda esta atividade é o corpo humano. Nenhuma concepção mental pode resultar, diretamente, em ação ou forma materiais. É uma tarefa que deve ser confiada ao corpo, que não é necessariamente um exemplo muito satisfatório de tecnologia. Se, por exemplo, excluirmos as mãos e criarmos um desenho de um objeto através do registro dos movimentos oculares do desenhista, com o auxílio da eletroculografia (1), estaremos longe de produzir uma materialização direta e fiel de uma imagem mental. Num certo sentido, todo o problema já reside

aí. O instrumento físico, o corpo humano, oferece os meios de dar uma presença tangível às imagens concebidas pela mente; no entanto, atuando como intermediário e tradutor, ele tem, como qualquer outro instrumento, as suas próprias idiossincrasias. É inevitável que as características especiais da ferramenta influenciem o produto.

Certas qualidades formais se ajustam tão bem à ferramenta que dela brotam quase espontaneamente. Outras exigem esforços especiais, levando a resultados deploravelmente artificiais, ou não resultando em absolutamente nada. Por exemplo: uma vez que o braço humano é um instrumento capaz de girar em torno de um ponto fixo, ele leva, de modo natural, a movimentos curvos e a formas curvas. Um movimento em linha reta requer um controle especial, não apenas para desenhar, mas também para ferir um arco de violino ou executar um gesto coreográfico. O tear, por exemplo, distingue uma tendência oposta. O tecelão não tem nenhuma dificuldade com as formas retas quando elas correm paralelas à trama, mas o tear tem suas próprias regras: para produzir uma curva ou diagonal é necessário forçar a estrutura da configuração do tecido. Um bom artesão sabe como conciliar a liberdade de suas concepções com as características dos instrumentos que utiliza.

A maioria dos instrumentos tem afinidades com formas geometricamente definíveis, em especial com a retitude e a retangularidade. As formas orgânicas, porém, tendem a ser biomórficas. Evitam a linha e ângulo retos, e desafiam as fórmulas matemáticas. A vida humana, naquilo que é às vezes chamado de um meio ambiente “carpintejado”, é em grande parte uma interação da flexibilidade do organismo com as configurações de formas cúbicas, que facilitam o trabalho e a orientação, mas podem nos assustar por sua árida impessoalidade. A fuga do habitante das cidades para a multiformidade inesgotável da natureza é uma reação a este contraste, e a recente rebelião dos arquitetos contra os arranha-céus impecavelmente regulares do chamado estilo internacional é, do mesmo modo, um sintoma do relacionamento instável entre o homem e os seus produtos tecnológicos.

Estes mesmos exemplos, porém, nos advertem a não ver a situação de forma tão simples. Afinal, foi o próprio homem quem optou por todas estas formas cúbicas e criou as máquinas para ajudá-lo a construí-las. Na arquitetura, o estilo internacional surgiu como resposta a um desejo de clareza, simplicidade e eficiência. Lajes, cubos, cilindros e pirâmides matematicamente precisos são a encarnação de um dos extremos da escala em que todas as coisas orgânicas e inorgânicas encontram sua configuração específica. Os cinco corpos estereométricos regulares, descritos por Platão no *Timeu* (4, seq. 55, 56) como os blocos fundamentais de construção de todas as coisas que existem, são uma lembrança

agradável de nossa boa vontade em aceitar as formas geométricas como manifestação das leis fundamentalmente simples da natureza, às quais toda complexidade pode se restringir.

Percebemos, na história da arte, uma concessão mútua entre formas simples, combinadas de um modo simples, e complexidades que põem à prova a capacidade organizacional mais sofisticada do sistema nervoso humano. É como se à mente, no curso da sua história, se sentisse compelida a explorar as muitas posições da escala que vai desde os componentes fundamentais até às suas mais ricas combinações. Assim, quando observamos uma tendência para as formas matematicamente definíveis nas artes das últimas gerações, não basta explicar tais obras como reações a toda a tecnologia que por acaso nos cerca, ou como produtos da mesma. Em si, a tecnologia deve ser entendida como um movimento da inteligência humana, voltado para uma forma de vida que vem a estar de acordo com algumas de nossas atitudes atuais.

Observe-se aqui, também, que nem todos os recursos técnicos afetam o estilo de seus produtos da mesma forma. A fotografia, por exemplo, que é a primeira forma de arte tecnológica no sentido mais específico do termo, faz quase o oposto. Ela mantém a criação de imagens distante dos elementos simples da forma e a leva ao outro extremo, à plena complexidade do mundo em seu aspecto concreto. A idiossincrasia da câmara não encontrou a mente ocidental despreparada. De forma alguma pode-se afirmar que a fotografia surgiu no século XIX simplesmente porque, naquela época, a ótica da câmara escura coincidiu com a descoberta das substâncias fotossensíveis. Ao contrário, ela levou uma civilização propensa aos registros de fidelidade mecânica a concorrer para o sucesso do invento. A fotografia foi um aliado bem-vindo na busca de um estilo realista de criação de imagens, que a arte ocidental já vinha buscando há séculos (2).

O exemplo da fotografia também pode nos ajudar a aprimorar a noção que temos do papel representado pelo *hardware* tecnológico no que diz respeito à forma de o artista lidar com o seu meio ambiente. O que é decisivo para a qualidade do produto fotográfico não é o equipamento técnico como tal, mas aquilo em que ele resulta — isto é, a imposição mecânica da imagem projetiva do mundo físico. Esta imposição, porém, é apenas o passo mais radical de uma longa evolução, que se iniciou quando os organismos desenvolveram olhos para obter informações sobre o meio ambiente além do alcance de seus corpos. Na visão, a informação ótica é a matéria-prima formada pelo sistema nervoso. Os olhos recebem imagens retinianas, e o cérebro as processa. A relação do pintor com as imagens visuais que lhe são proporcionadas por seu sistema nervoso é ainda mais indireta. Ele reage a elas inventando suas pró-

prias imagens. Na câmara fotográfica, porém, pode-se dizer que o próprio mundo visual impõe sua projeção diretamente sobre a superfície pictórica. O próprio meio ambiente se torna um componente decisivo da pintura, e isto equivale a dizer que o instrumento, a meio caminho entre o mundo e o ser humano, é tanto parte do meio ambiente quanto uma ampliação do indivíduo.

Sou, aqui, influenciado por uma surpreendente observação que descobri num artigo de um artista de computador da Califórnia, Christopher William Tyler (5, p. 88). Ele observa que “uma das direções da arte atual tem sido a tendência a operar pela seleção, a partir de um determinado meio, de entidades que têm uma significação para o artista, em vez de criar a partir de rabiscos de uma tábua rasa”. E prossegue: “Os instrumentos que são considerados ferramentas à disposição do artista tornam-se parte do meio ambiente no qual a arte é produzida.” Num sentido mais geral, chegamos à compreensão de que nosso problema não é tanto a relação entre o artista e seus instrumentos quanto a relação entre as concepções da mente e as oportunidades e obstáculos apresentados pelo meio ambiente. Inventar um novo instrumento é modificar este meio ambiente. Se identificarmos o ser humano com a mente, o corpo não será apenas o instrumento primordial do homem, mas também o seu vizinho mais próximo no mundo que o cerca. A linha divisória pode ser traçada em ambas as direções.

Nas artes surge a questão de saber em que medida a contribuição direta dos fatores ambientais deve ser reconhecida pelo observador, para que ele possa perceber adequadamente determinados tipos de arte. Na fotografia isto é sem dúvida importante. Uma foto só poderá ser compreendida e apreciada quando o observador reconhecer a contribuição da projeção ótica (ver “Sobre a Natureza da Fotografia”, parte III, p. 107). A fotografia só revela o seu valor específico quando é compreendida como uma colaboração entre o ambiente ótico projetado e a mente formadora do artista. O valor artístico de uma foto depende do sucesso desta colaboração. O mesmo se aplica às outras técnicas de registro de imagens, como a fotocópia ou a fundição de moldes em gesso ou plástico. Enquanto respeitamos o valor documental de uma reprodução mecânica, digamos, a impressão do rosto de uma pessoa que foi conservado numa máscara mortuária, temos, por outro lado, razões para colocar objeções à fundição de um corpo, quando nos é apresentado como escultura.

Em menor grau, isto também se aplica aos fundamentos geométricos a que me referi antes. Embora os instrumentos possam substituí-los convenientemente, eles são também criações essenciais da própria mente, e como tal podem, embora não necessitem, depender do auxílio dos instrumentos. A roda do oleiro ou um torno mecânico, por exemplo,

impõem ao objeto uma circularidade de rigor matemático no plano rotacional, enquanto, ao longo do eixo, o artesão cria formas “livres” que não precisam obedecer a nenhuma fórmula geométrica. Para apreciar um típico vaso de cerâmica, é necessário perceber, ao menos intuitivamente, a interação da rígida circularidade na dimensão horizontal com a liberdade da forma vertical. Mas não é necessário, embora possa ser útil, atribuir a primeira ao instrumento tecnológico e a segunda ao livre julgamento do olho e da mão. Em princípio, o mesmo vaso de cerâmica poderia ser feito sem a roda, embora se perdesse realmente muito em termos de habilidade, e dificilmente se poderia comparar o resultado com a perfeição do produto “modelado”.

Além disso, o uso da ferramenta mecânica e a constatação, por parte do observador, de que ela foi utilizada, avivam a distinção entre regularidade matemática e livre invenção. A condição matemática da circularidade é uma restrição imposta pelo artista à sua imaginação visual, e a roda do oleiro é o recurso tecnológico que introduz a coerção com a máxima precisão.

Convém notar que a imposição de formas racionais, isto é, intelectualmente definíveis, pelo torno mecânico, a roda, a plaina, a serra e o desempeno, ou o compasso do desenhista, assemelha-se, em princípio, às restrições intelectuais adotadas sem o auxílio de tais instrumentos pelos pintores ou arquitetos, quando eles se baseiam nas proporções modulares, na divisão áurea ou noutras proporções. Em literatura, podemos mencionar as normas relativas à forma dos sonetos dos haicais, ou o uso que Dante faz do número três na composição da *Divina Comédia*. O buraco afunilado do Inferno e a montanha cônica do Purgatório, criações do mesmo poeta, assim como as galerias concêntricas dos pecados e virtudes, foram concebidos sem o auxílio de engenheiros. O caso da música é por demais óbvio para ser mencionado. Por toda parte, a mente anseia pela racionalização das formas, e, se necessário, cria os instrumentos para adquiri-la.

Nesse sentido, é proveitoso considerar os gráficos de computador. Por se tratar de um dispositivo de direção, o computador tem sido ilusoriamente comparado ao cérebro humano, do qual difere em pelo menos dois aspectos fundamentais. Um computador não pode inventar, mas apenas cumprir instruções. Pode, é certo, fazer combinações jamais concebidas por cérebro algum, e pode produzir amostragens aleatórias capazes de encantar e ajudar os artistas. No entanto, nem as combinações, nem o comportamento aleatório equivalem à invenção, ou mesmo ao pensamento.

Os computadores também diferem dos cérebros por serem incapazes de organizar dados em processos de campo ou gestaltistas, um privi-

légio da percepção, sendo, como tal, um dos recursos finais de que o artista dispõe. Da forma como os conhecemos hoje, os computadores só produzem combinações de elementos fixos. Recebem informações na forma de dígitos binários, e só formulam padrões cujas formas e relações espaciais sejam redutíveis às fórmulas segundo as quais foram construídos. Portanto, a técnica de gráficos do computador se adapta especialmente aos ornamentos geométricos. É um achado feliz para os tecelões e desenhistas de tecidos e papéis de parede, pois não só executa tarefas enfadonhamente repetitivas com extrema velocidade e precisão como pode, também, expressar todas as variações possíveis de um dado conjunto de elementos, fornecendo, desse modo, inesgotável quantidade de opções temáticas ao desenhista. Justamente por isso, no entanto, certos tipos de gráficos feitos pelo computador e apresentados como obras de arte nos lembram, tão lamentavelmente, as decorações das árvores de Natal ou os bordados em ponto de cruz de nossa avó. Nestas obras é freqüente haver uma divergência patética entre o refinamento do programa que alimentou o computador e o simplismo dos resultados visuais.

É de esperar tal decepção quando a obra é inteiramente determinada por um programa de computador. Noutros domínios das artes, a mesma aridez caracteriza certas obras da chamada arte conceitual ou minimalista, que resultam por completo de cálculos intelectuais. Na busca das proporções que revelariam o segredo da beleza, tem-se observado uma crença semelhante de que, descoberta a fórmula ideal, esta daria origem à composição perfeita. Isto, porém, é uma ilusão. Onde quer que tais cálculos sejam usados, servem apenas para conferir uma simples exatidão às relações ditadas pela intuição. Isto é válido, por exemplo, para a simetria, e levou o engenhoso senso de desenho de Le Corbusier a tornar o *modulor* um auxiliar útil.

O bom senso de um artista de qualidade o faz perceber que o predomínio incontestado de forças mentais específicas conduz à pobreza e ao tédio. Nas criações bem-sucedidas dos gráficos de computador, todos os elementos, seja qual for sua origem, se ajustam a um padrão visual cuja ordem e originalidade de composição se revelam ao olho, mas não são redutíveis à soma dos elementos que podem tê-los originado.

Quando a intuição controla o projeto, as formas tecnologicamente criadas podem exercer um fascínio particular e enriquecer a expressão artística. Este efeito é evidente em outras manifestações artísticas nas quais formas geometricamente simples como quadrados, círculos ou mesmo linhas retas aparecem em composições pictóricas. A pintura moderna não-figurativa oferece exemplos, bem como a escultura e, naturalmente, o desenho de mobiliário e a arquitetura. A interação antagonista de elementos racionalmente definidos e da liberdade ilusória da concep-

ção intuitiva reflete, de forma simbólica, o caráter dual da mente. Simboliza, também, a maneira fecunda de o homem lidar com a natureza e com o seu próprio meio ambiente racionalizado.

Um bom exemplo é o uso de elementos tipográficos na chamada poesia concreta (ver “Linguagem, Imagem e Poesia Concreta”, parte III, p. 95). Neste ramo recente das artes gráficas, as letras e os números são combinados para formar composições visualmente significativas. Aqui, novamente, os melhores resultados são obtidos quando a imaginação intuitiva organiza as formas impressas. Os padrões em geral carecem de interesse quando se restringem às tradicionais séries e colunas horizontais e verticais, ou a algumas distâncias regulares. A técnica, porém, igualmente não funciona quando as letras ou os números parecem desenhados a mão. Para tornar convincente o contraste, são necessárias a aguda precisão e perfeição dos tipos impressos. Nesse sentido, pode-se também dizer que os reflexos da era tecnológica na pintura e na escultura modernas são mais convincentes quando amostras concretas de produção mecânica são utilizadas nas colagens, montagens ou construções de *objets trouvés*, enquanto a imitação pictórica de formas tecnológicas como, por exemplo, nas figuras semelhantes a chaminés dos quadros de Fernand Léger, raramente vão além de um ingênuo faz-de-conta.

Como estamos tratando de arte, a experiência perceptiva continua sendo o objetivo final, e, também, o derradeiro juiz. Uma advertência sensata nesse sentido veio há meio século de um dos mais influentes pioneiros da arte tecnológica, László Moholy-Nagy. Em seu livro *From Material to Architecture*, ele escreveu:

Desde os tempos antigos as pessoas têm trabalhado para descobrir fórmulas para leis que decomponham a qualidade intuitiva da expressão humana em elementos cientificamente manipuláveis. Tentou-se, repetidas vezes, estabelecer cânones que assegurassem resultados harmoniosos em algum meio de expressão específica. Tornamo-nos céticos em relação a esta espécie de doutrina da harmonia. Não acreditamos que as obras de arte possam ser produzidas mecanicamente. Sabemos hoje que a harmonia não está numa fórmula estética, mas no funcionamento orgânico e desimpedido de qualquer ser. Portanto, o conhecimento de algum tipo de cânone é muito menos importante do que a existência de um verdadeiro equilíbrio humano. Abordar uma obra desta maneira equivale quase a conferir-lhe uma forma equilibrada e harmoniosa, e um significado verdadeiro. Quando isso é feito, a obra atinge organicamente, e por si mesma, a sua legitimidade. (3, p. 188)

Concluirei com mais uma referência às chamadas artes aplicadas, onde os meios tecnológicos de produção são empregados com mais fre-

quência e com resultados mais satisfatórios. As artes aplicadas fazem uso constante de formas geometricamente simples e intelectualmente definíveis, que só excepcionalmente surgem nas belas-artes. É claro que isto é assim em virtude de razões de ordem prática. Um edifício assenta com mais segurança em relações retangulares. Uma mesa, cadeira ou vaso usam a simetria para permanecer em pé. O cilindro e seu êmbolo não se ajustarão mutuamente a menos que sejam perfeitamente uniformes e regulares. A limpeza, a mensuração e o empilhamento cômodos exigem formas simples. E estas formas simples são justamente as produzidas mais rapidamente por ferramentas e máquinas, porque as próprias ferramentas e máquinas trabalham melhor quando seu desenho apresenta formas simples. As ferramentas e as máquinas fazem objetos de seu próprio tipo, e o que se harmoniza com o funcionamento e a eficiência do mecanismo produtor também se harmoniza com o funcionamento do produto.

Todas as coisas orgânicas ou feitas pelo homem não apenas desempenham certas funções, todas participam da expressão artística. Tem-se observado com frequência que as máquinas bem projetadas são bonitas. Por que acolhemos com prazer as formas geometricamente simples e intelectualmente definíveis nas artes aplicadas, ao passo que repudiamos esta supremacia nas belas-artes? A razão parece estar no fato de que se espera de uma pintura ou escultura — e o mesmo é válido para as composições musicais — que representem e interpretem os diferentes aspectos da experiência humana em toda sua plenitude. Se a imagem que oferecem for unilateral, elas deixarão de realizar a sua tarefa. Cada uma das pinturas ou esculturas que vemos em nossos museus, e cada composição musical que ouvimos num concerto, é, pode-se dizer, um universo próprio, completo e fechado. Estas obras se destacam do contexto mais amplo do meio ambiente que representam, no qual tanto elas como nós estamos inseridos, ou ocupam, no interior deste meio ambiente, uma posição central que exige tal inteireza de representação.

A maioria dos objetos, contudo, serve a uma função mais limitada. Um copo para vinho, por exemplo, tem uma forma que facilita o ato de beber. Artisticamente, portanto, também deveria expressar as funções limitadas de ser um recipiente e distribuir o seu conteúdo, e deveria fazê-lo de uma forma conveniente a uma ocasião festiva. Se tal utensílio vai além de sua limitada programação e pretende ser uma pintura ou escultura, ficamos confusos e desconfiamos que estamos diante de algo de mau gosto. O exuberante saleiro de Benvenuto Cellini pode nos desconcertar. Existe, então, uma correspondência significativa entre a amplitude da função de um objeto e a extensão de sua expressão. A simplicidade de expressão se ajusta a um canivete ou a uma tesoura. Quando

uma arma de caça ou um telefone são adornados além da sua necessidade prática, diagnosticamos uma tendência a engrandecer sua função.

Embora as chamadas artes aplicadas se baseiem tão acertadamente em formas simples e racionais, muito raramente elas são redutíveis a uma geometria tão elementar. Mesmo uma garrafa de cerveja completa a retidão de sua forma cilíndrica com modulações e extremidades curvas que podem não seguir uma fórmula simples. Uma ferramenta elementar, como um martelo ou um alicate, tem ângulos, proporções e curvas cuja exatidão estética em relação à sua função só se pode julgar intuitivamente. Mas as máquinas e ferramentas que fabricam estes objetos não podem produzir formas livres. Só têm o poder de fazê-los ou dar-lhes forma a partir de modelos criados pelos desenhistas.

A conclusão parece ser que o resultado do encontro entre o homem e a máquina será determinado mais pelo primeiro do que pela última. É verdade que, em muitos aspectos, um avião exige mais do que uma charrete, e um processador eletrônico de palavras, mais do que a caneta e o papel. Contudo, se vamos ou não nos deixar levar pelas águas que tragaram o aprendiz de feiticeiro, é coisa que vai depender mais dos nadadores do que da correnteza.

Referências

1. Cross, Richard G. "Electro-oculography: Drawing with the Eye". *Leonardo*, 1969, pp. 399-401.
2. Galassi, Peter. *Before Photography*, Nova Iorque, Museu de Arte Moderna, 1981.
3. Moholy-Nagy, László. *Von Material zu Architektur*, Mainz e Berlim, Kupferberg, 1968.
4. Platão. *Timeu*.
5. Tyler, Christopher William. *Artist and Computer*, Ruth Levitt (org.), Nova Iorque, Harmony Books, 1976.

PARTE IV

EM DEFESA DO PENSAMENTO VISUAL*

Nos últimos anos a noção de pensamento visual surgiu por toda parte. A mim, isto só pode dar grande satisfação pessoal (1). Mas também me surpreende, pois na longa tradição da filosofia e psicologia do Ocidente os conceitos de *percepção* e *raciocínio* nunca conviveram sob o mesmo teto. Pode-se caracterizar a concepção tradicional dizendo que se acreditava serem os dois conceitos necessários um ao outro, mas também mutuamente excludentes.

A percepção e o pensamento precisam um do outro. Completam mutuamente as suas funções. Supõe-se que a tarefa da percepção se limite a reunir a matéria-prima necessária ao conhecimento. Uma vez que o material tenha sido agrupado, o pensamento entra em cena, num nível cognitivo supostamente superior, e faz o processamento. A percepção seria inútil sem o pensamento; este, sem a percepção, não teria nada sobre o que pensar.

Segundo a concepção tradicional, porém, as duas funções mentais também se excluem mutuamente. Admitiu-se o pressuposto de que a percepção só pode lidar com situações individuais, sendo incapaz de generalizar; a generalização, no entanto, é justamente aquilo de que o pensamento necessita. Para a formação de conceitos, deve-se ir além dos pormenores. Daí a crença de que a percepção termina onde começa o pensamento.

O hábito de separar as funções *intuitivas* das *abstrativas*, como eram chamadas na Idade Média, remonta a um período já muito distante de nossa história. Na sexta *Meditação*, Descartes definiu o homem como “uma coisa que pensa”, à qual o raciocínio chegava naturalmente, en-

* Este ensaio tem origem em dois trabalhos, “Visual Thinking in Education”, in *The Potential of Fantasy and Imagination*, editado por Anees A. Sheikh e John T. Shaffer, Nova Iorque, Brandon House, 1979; e “A Plea for Visual Thinking”, *Critical Inquiry*, vol. 6, primavera de 1980.

quanto imaginar, a atividade dos sentidos, exigia um esforço especial e não era, de forma alguma, necessário à natureza ou essência humanas. A capacidade passiva de receber imagens das coisas sensoriais, dizia Descartes, seria inútil se não existisse, na mente, uma faculdade ativa suplementar e superior, capaz de dar forma a estas imagens e corrigir os erros que têm origem na experiência sensorial. Um século mais tarde, Leibniz falou de dois níveis de cognição manifesta (10). O raciocínio era a cognição do grau superior; era *distinto*, isto é, podia decompor as coisas nos elementos que as compõem. A experiência sensorial, por outro lado, era a cognição da categoria inferior: também podia ser clara, mas era *confusa*, no sentido latino original do termo, isto é, todos os elementos se fundiam e se mesclavam num todo indivisível. Assim, os artistas, que dependem desta faculdade inferior, são bons juizes das obras de arte, mas quando perguntados sobre o que está errado em determinada obra que os desagrada, só podem dizer que falta a ela *nescio quid*, um certo “não sei o quê”.

Em seu *Tratado sobre os Princípios do Conhecimento Humano* (3), George Berkeley aplicou a dicotomia às imagens mentais, e insistiu em que ninguém pode retratar uma idéia em sua mente, como “homem”, por exemplo, como algo genérico: pode-se apenas visualizar um homem alto ou baixo, branco ou negro, mas não o homem como tal. Afirma-se, por outro lado, que o pensamento só lida com generalidades, sendo-lhe impossível tolerar a presença de coisas isoladas. Se, por exemplo, tento pensar sobre a natureza do “homem”, qualquer imagem de um homem determinado me extraviaria.

Em nossa própria época, o velho preconceito sobreviveu com força especial na psicologia do desenvolvimento. Desta forma, Jerome S. Bruner, a exemplo de Jean Piaget, afirmou que o desenvolvimento cognitivo de uma criança passa por três estágios (5). A criança inicialmente explora o mundo através da ação, depois através das imagens, e por fim através da linguagem. O que fica implícito é que cada uma destas modalidades cognitivas se restringe a um âmbito específico de operações, de forma que, por exemplo, a modalidade “simbólica” da linguagem é capaz de lidar com problemas a um nível não acessível à modalidade perceptiva. Assim, Bruner observa que, ao se tornar dominante, a “representação icônica-perceptiva” inibe a operação dos processos simbólicos. O próprio título de uma coletânea recente de artigos de Bruner sugere que, para atingir o conhecimento, a mente humana deve ir “além das informações dadas” pela experiência sensorial direta. Desse modo, quando a criança aprende a ultrapassar os limites de um conjunto específico que vê diretamente à sua frente, a capacidade de reestruturar a situação de maneira mais adequada não é atribuída por Bruner ao amadure-

cimento da capacidade perceptiva, mas a um desvio para um novo meio de processamento, ou seja, a linguagem.

Ilustremos o aspecto teórico crucial por meio de uma referência às demonstrações mais conhecidas neste campo, isto é, os experimentos de conservação (11). Mostra-se a uma criança dois copos grandes e idênticos, cada um cheio com a mesma quantidade de líquido. O conteúdo de um deles é derramado num terceiro recipiente, menor e mais fino. Uma criança muito nova afirmará que o copo maior tem mais água, mesmo que tenha visto a água ser entornada. Uma criança um pouco mais velha perceberá que a quantidade permaneceu a mesma. Como se pode descrever a mudança ocorrida durante este desenvolvimento da mente da criança?

Há duas abordagens básicas. Uma sustenta que, quando a criança não se deixa enganar pelas formas diferentes dos dois recipientes, sendo levada a crer que contêm diferentes quantidades de líquido, ela está passando da aparência das coisas para o domínio da razão pura, onde não é mais iludida pela percepção. Assim, diz Bruner: “É evidente que, para uma criança ter sucesso no trabalho de conservação, deve possuir alguma fórmula verbal interna que a proteja da aparência irresistível das amostras visuais” (5)*. A outra abordagem sustenta que avaliar as duas colunas de líquido pela sua altura, por exemplo, é um primeiro passo legítimo rumo à solução do problema. Para ir além, a criança não abandona os domínios da imagística visual — na verdade, não há mais outro lugar para onde ir — mas começa a ver a situação dada de maneira mais sofisticada. Em vez de considerar apenas uma dimensão espacial, ela examina a interação de duas, ou seja, altura e largura. Este é o verdadeiro progresso na escala do desenvolvimento mental, que não é obtido pelo fato de ir “além da informação dada” na percepção, mas, ao contrário, pelo maior aprofundamento nela.

O fato de o pensamento deste tipo ter de ocorrer no domínio perceptivo por não haver outro lugar para onde se possa ir é obscurecido pela crença de que o raciocínio só pode se dar através da linguagem. Só posso, aqui, referir-me de passagem ao que tentei mostrar mais explicitamente noutra parte, a saber, que embora a linguagem seja um auxílio

* Numa conversa particular, o professor Bruner assegurou-me que concorda com minha abordagem, e vê a origem do desenvolvimento cognitivo “na interação das três modalidades de se processar o conhecimento”. Constitui, porém, uma diferença decisiva o fato de se acreditar que a imagística perceptiva, em seu nível inferior (pois “presa ao estímulo”), possa completar a atividade do raciocínio não-perceptivo, ou que a reestruturação de determinada situação-problema ocorra, tipicamente, no interior do domínio da percepção em si.

valioso a grande parte do pensamento humano, não é nem indispensável, nem o meio no qual o pensamento se dá (1). Deveria ser óbvio que a linguagem consiste de sons ou signos visuais que não possuem nenhuma das propriedades que têm de ser manipuladas em uma situação-problema. Para pensar de forma produtiva sobre a natureza de um fato ou problema, quer no domínio dos objetos físicos ou das abstrações teóricas, precisa-se de um meio de expressão do pensamento no qual possam ser representadas as características da situação a ser exploradas. O pensamento produtivo opera por meio das coisas às quais a linguagem se refere — referências que, em si, não são verbais, mas perceptivas.

Como exemplo, utilizemos um quebra-cabeça citado num artigo de Lewis E. Walkup (13). A solução deveria ser tentada sem a ajuda de uma ilustração. Imagine um grande cubo composto de vinte e sete cubos menores, isto é, três camadas de nove cubos cada. Imagine, também, que toda a superfície externa do grande cubo esteja pintada de vermelho, e pergunte-se quantos dos cubos menores serão vermelhos em três lados, dois lados, um lado ou nenhum. Se você olhar para o cubo imaginário como se fosse nada mais que uma pilha de blocos de construção inertes, e se apenas olhar de forma desconfiada e casual para um ou outro dos cubos menores, se sentirá desconfortavelmente inseguro. Agora, porém, modifique a sua concepção visual do cubo, vendo-o como uma estrutura centralmente simétrica, e num piscar de olhos a situação toda parece diferente! O que acontece, primeiro, é que de repente o objeto imaginado parece “belo” — expressão que os matemáticos e físicos gostam de usar quando conseguem chegar a uma perspectiva que oferece uma imagem observável e bem-ordenada da solução de um problema.

Nossa nova perspectiva mostra um dos vinte e sete cubos cercado por todos os outros, que o envolvem como uma concha. Impossível de ser visto do exterior, o cubo central obviamente não está pintado. Todos os outros estão em contato com o exterior. Olhamos agora para uma das seis superfícies externas do cubo maior, e percebemos que apresenta uma versão bidimensional da imagem tridimensional de que partimos: vemos, em cada uma das seis superfícies, um quadrado central cercado por outros oito. Este quadrado central é, obviamente, a superfície pintada de um cubo — o que nos dá seis cubos com uma superfície pintada. Olhamos agora para as doze arestas do cubo grande, e descobrimos que cada aresta pertence a três cubos, e que o cubo do centro está sobreposto a duas superfícies, como uma empena. As duas superfícies voltadas para o exterior formam um cubo com dois lados pintados, e há doze destes cubos. Ficamos com as oito bordas, cada uma das quais cobrindo três superfícies — oito cubos com três de seus lados

pintados de vermelho. A tarefa foi completada. Mal precisamos somar um + seis + doze + oito para nos assegurar de que contamos vinte e sete cubos, tão certos estamos da integridade de nossa solução.

Fomos além das informações dadas? De modo algum. Só fomos além da pilha de blocos irrisoriamente estruturada, que uma criança seria capaz de perceber. Longe de abandonar nossa imagem, descobrimos que ela era uma bela composição, na qual cada elemento era definido por seu lugar no todo. Precisamos da linguagem para realizar esta operação? Absolutamente; embora ela nos possa ajudar a codificar os nossos resultados. Precisamos de inteligência, inventividade, descoberta criativa? Sim, um pouco. Em menor grau, a operação que realizamos é a substância de que se compõem tanto a boa ciência quanto a boa arte.

Foi a visão ou o pensamento que solucionou o problema? É óbvio que se trata de uma distinção absurda. Para ver, tivemos que pensar, e poderíamos não ter nada sobre que pensar se não estivéssemos vendo. O objetivo da presente discussão, porém, vai mais longe: não apenas afirmo que os problemas perceptivos podem ser resolvidos através de operações perceptivas, como também que o pensamento produtivo deve resolver perceptivamente qualquer tipo de problema, porque não há nenhuma outra esfera de ação onde o verdadeiro pensamento possa ocorrer. Portanto, agora é necessário mostrar, pelo menos em esboço, como a mente humana procede quando tem que resolver um problema extremamente “abstrato”.

Façamos a velha pergunta sobre se o livre-arbítrio é compatível com o determinismo. Ao invés de procurar a resposta em Santo Agostinho ou Espinoza, observo o que acontece quando começo a pensar. Em que meio ocorre o pensamento? As imagens começam a se formar. As forças motivadoras da “Vontade” assumem a forma de setas, para que se tornem manipuláveis. Estas setas se alinham numa sequência, cada qual impulsionando a seguinte — uma cadeia determinista que não parece deixar espaço para qualquer liberdade (figura 13a). Em seguida, pergunto: o que é liberdade?, e vejo um feixe de vetores oriundos de uma base (figura 13b). Cada seta é livre, dentro dos limites do conjunto, para se mover em qualquer direção que lhe agrade, e para avançar até onde queira e possa. Em relação a esta imagem da liberdade, porém, há algo incompleto. Ela opera no espaço vazio, e a liberdade não tem sentido sem o contexto do mundo ao qual ela se aplica. Minha próxima imagem acrescenta um sistema externo de um mundo que só se ocupa com seus problemas, e que, portanto, frustra as setas que são lançadas por minha criatura em busca de liberdade (figura 13c). Devo perguntar: serão os dois sistemas incompatíveis em princípio? Em minha imagi-

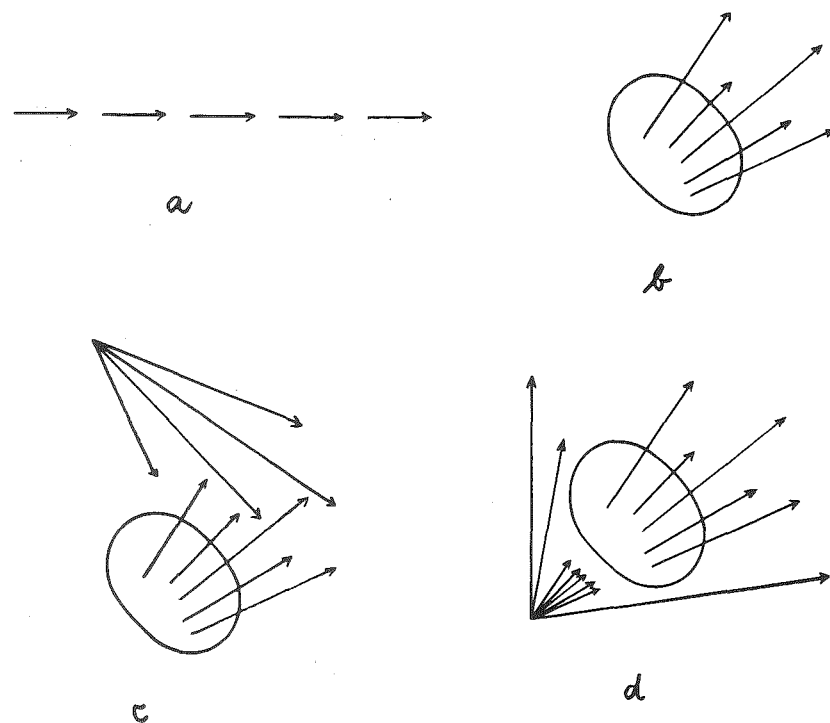


Figura 13

nação, começo a reestruturar o conjunto-problema, pondo os dois sistemas em movimento em relação um ao outro. Acabo descobrindo um padrão no qual as setas de minha criatura permanecem intactas, por se ajustarem àquelas do sistema do meio ambiente (figura 13d). A criatura não é mais o primeiro motor de suas forças motivadoras, cada uma das quais se encontra agora ajustada a uma seqüência de fatores determinantes do tipo mostrado na figura 13a. Mas este determinismo não reduz, de forma alguma, a liberdade dos vetores da criatura.

O pensamento mal teve início, mas a descrição destes primeiros passos bastará para ilustrar algumas propriedades admiráveis deste modelo de pensamento. É um percepto totalmente concreto, embora não exponha de forma pormenorizada as imagens de situações específicas da vida, nas quais a liberdade surge como um problema. Embora concreto, o modelo é inteiramente abstrato. Ele extrai dos fenômenos investigados somente os aspectos estruturais a que o problema se refere, isto é, certos aspectos dinâmicos das forças motivadoras.

O exemplo proporciona uma resposta a uma pergunta que interessa particularmente aos psicólogos: através de que meio se pensa a respeito dos processos mentais? O exemplo mostra que as forças motivadoras são incorporadas aos vetores perceptivos — que são visuais, e talvez completados por sensações cinestésicas. Uma ilustração tirada da história da psicologia pode nos ajudar a esclarecer este assunto. Num dos poucos diagramas que acompanham suas teorias, Sigmund Freud ilustrou a relação entre duas tríades de conceitos: id, ego e superego; inconsciente, pré-consciente e consciente (figura 14). Seu desenho apresenta estes termos num corte vertical, por meio de um compartimento bojudado, uma espécie de arquitetura abstrata. As relações psicológicas são mostradas como relações espaciais, a partir das quais somos convidados a inferir os lugares e direções das forças mentais que o modelo pretende ilustrar. Embora não representadas no desenho, estas forças são tão perceptivas quanto o espaço onde são mostradas em ação. É bem conhecido o fato de que Freud as fez atuar como forças hidráulicas — uma imagem que impôs certas restrições ao seu pensamento.

Observe-se, aqui, que o desenho de Freud não era um mero recurso didático, usado em suas conferências para facilitar a compreensão de processos que ele próprio imaginaria localizados em um meio diferente. Não; ele os representou justamente no meio em que ele próprio os concebia, bem consciente, sem dúvida, de estar pensando por analogias. Quem hesitar em crer nisso está convidado a perguntar a si mesmo em que outro meio Freud — ou, quanto a este ponto, qualquer outro psicólogo — poderia ter formulado o seu raciocínio. Se o modelo hidráulico era

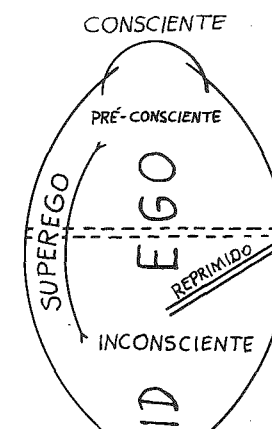


Figura 14

imperfeito, precisava ser substituído por uma imagem mais adequada. Era necessário, porém, que esta fosse perceptiva, a menos que Freud, não estando envolvido com o pensamento produtivo, tivesse se limitado a tentar novas combinações de propriedades que seus conceitos já possuíam, caso em que uma calculadora elementar teria desempenho igualmente bom.

Mencionei antes uma objeção básica que parecia indicar não serem as imagens visuais adequadas como meio de raciocínio. Berkeley havia mostrado que a percepção e, portanto, as imagens mentais, só podiam se referir a exemplos individuais, não a conceitos genéricos, sendo, por conseguinte, inadequadas ao pensamento abstrato. Se assim fosse, porém, como poderiam os diagramas esquemáticos ser tão amplamente utilizados como veículos do pensamento, num nível superior de abstração? Tomemos como exemplo o silogismo, este triunfo da lógica dedutiva. Trata-se de um artifício famoso desde a Antiguidade, porque permite que o pensador tire uma conclusão válida de duas premissas válidas. Obtém-se um novo espécime de pensamento confiável sem nenhuma necessidade de buscar uma confirmação consultando os dados da realidade. Quando, porém, a fórmula silogística é expressa em palavras, o ouvinte é submetido a uma experiência exemplar de correr atrás de um modelo de pensamento. Ele ouvirá: "Se todos os A estão contidos em B, e se C está contido em A, então C deve, também, estar contido em B." Tal proposição é certa ou errada? Não há uma maneira de descobrir sem recorrer ao tipo de imagem que aparece nos esplêndidos experimentos de Janellen Huttenlocher sobre a estratégia do raciocínio (8). Quero me referir aqui aos mais antigos diagramas silogísticos, apresentados por volta de 1770 pelo matemático Leonhard Euler em seu livro *Cartas a uma Princesa Alemã* (6). Um rápido exame da figura 15 prova que a proposição silogística do *modus barbara* é correta, e deve ser correta não apenas neste exemplo, mas em todos os possíveis casos. No desenho, as relações factuais são mostradas como relações espaciais, da mesma forma que no diagrama de Freud.

O silogismo evidentemente utiliza conceitos a um nível muito alto de abstração. São despojados de todas as características particulares, exceto a da inclusão espacial. O silogismo pode servir para provar que Sócrates é mortal ou que as cerejeiras têm raízes, mas nem Sócrates nem as cerejeiras figuram na proposição. Visualmente, o círculo é a mais despojada forma que possuímos. Quando, porém, olhamos para o desenho, parece que encontramos uma confirmação da afirmação de Berkeley: vemos um exemplo específico de círculos emaranhados, e nada mais. Como, então, raciocinamos de forma tão abstrata com proposições particulares?

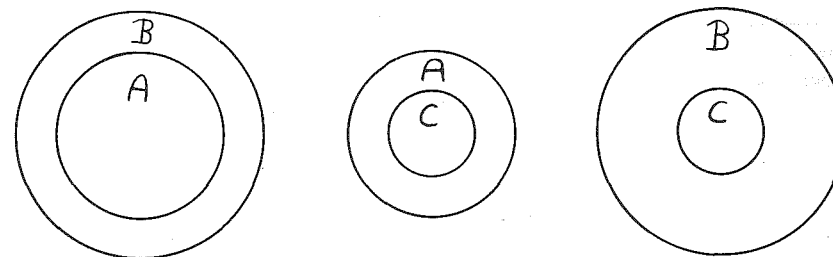


Figura 15

A resposta procede do princípio psicológico que os filósofos estão buscando ao examinarem o problema da "maneira de ver" (14). Eu formularia este princípio dizendo que toda percepção é a percepção de qualidades, e como todas as qualidades são genéricas a percepção sempre se refere a propriedades genéricas. Ver um incêndio é sempre ver uma incandescência, e ver um círculo é ver a redondeza. A visão das relações espaciais entre os círculos de Euler presta-se, muito diretamente, à visão do alcance da circunscrição, e os aspectos topológicos desta são apresentados pelas imagens de Euler com a disciplinada economia que todo pensamento exemplar exige.

Gostaria de voltar a um problema a que me referi brevemente ao afirmar que todo pensamento verdadeiramente produtivo tem de ocorrer na esfera da percepção. Na minha afirmação estava implícito que o pensamento perceptivo tende a ser visual, e, de fato, a visão é a única modalidade dos sentidos em que as relações espaciais podem ser representadas com precisão e complexidade suficientes. As relações espaciais oferecem as analogias com as quais podemos visualizar relações teóricas como as relações lógicas apresentadas por Euler, ou as psicológicas, investigadas por Freud. O tato e a cinestesia são o único outro meio sensorial que transmite com alguma precisão propriedades espaciais como inclusão, justaposição, paralelismo, tamanho, etc. Comparado à visão, todavia, o universo espacial apresentado pelas sensações musculares e táteis é limitado em alcance e simultaneidade. (Isto deveria ter consequências quanto ao alcance do pensamento teórico dos cegos, fato que valeria a pena investigar.)

O pensamento então é principalmente pensamento visual. Mas alguém poderia perguntar: não seria possível resolver problemas teóricos de uma forma inteiramente não-visual, ou seja, por meio de proposições puramente conceituais? Seria isto possível? Já excluímos a linguagem como um campo de discussão do pensamento, uma vez que as palavras

e frases são apenas um conjunto de referências a fatos que devem ser dados e manipulados em algum outro meio. Mas, sim, existe um meio não-visual capaz de solucionar um problema de forma inteiramente automática, assim que todos os dados pertinentes são fornecidos. Os computadores funcionam assim, sem qualquer necessidade de consulta a imagens perceptivas. Os cérebros humanos poderão produzir aproximações de tal processamento automático, se forem submetidos a uma privação suficiente, ou a pressão educacional, embora não seja fácil impedir que um cérebro exerça as suas inclinações e capacidades naturais ao abordar um problema através da organização estrutural.

Isto, no entanto, pode ser feito. Outro dia, minha esposa comprou vinte envelopes na papelaria da universidade local, a sete centavos* cada. A estudante da caixa registradora apertou vinte vezes a tecla número sete, e então, para estar segura de ter registrado o número de vezes certo, começou a contar os talões de vendas. Quando minha esposa garantiu a ela que a quantia de \$1.40 estava correta, ela a olhou como se a minha esposa fosse um ser extraterreno e iluminado. Costumamos dar calculadoras de bolso às nossas crianças, mas nos esquecemos de que a economia de tempo e esforço é obtida à custa de um treinamento cerebral elementar precioso. O genuíno pensamento produtivo começa no nível mais simples, e as operações básicas da aritmética oferecem excelentes oportunidades.

Repetindo: quando afirmo que é impossível pensar sem recorrer a imagens perceptivas, refiro-me apenas ao tipo de processo para o qual deveriam ser reservados termos como "pensamento" ou "inteligência". Um uso descuidado destes termos nos levará a confundir operações mecânicas puramente automáticas, embora de imensa utilidade, operações maquinais, com a capacidade humana de estruturar e reestruturar situações. Nossa análise do cubo foi um exemplo de solução à qual a máquina só poderia chegar mecanicamente. Outro exemplo vem do desempenho dos enxadristas (4). É fato bem conhecido que a capacidade dos enxadristas em reter jogos inteiros na memória não depende de uma cópia mecânica da disposição das peças no tabuleiro, preservada na memória eidética. Ao contrário, um jogo apresenta-se como uma cadeia extremamente dinâmica de relações, onde cada peça tem seus movimentos potenciais — a rainha, com seus movimentos retilíneos de longo alcance, o cavalo com o movimento curvo de seu salto — e com os riscos e defesas de sua posição específica. Cada peça é significativamente mantida em seu lugar por sua função na estratégia global. Portanto, qualquer série

* Seven cents, no original. (N.T.)

específica de movimentos não tem de ser lembrada pouco a pouco, o que seria muito mais incômodo.

Podemos, também, pensar na diferença entre uma máquina lendo letras ou dígitos — um procedimento puramente mecânico — e uma criancinha tentando imaginar como fazer o desenho de uma árvore (figura 16). Da forma como são vistas na natureza, as árvores são uma mistura complexa de ramos e folhas. Exige uma estruturação realmente criativa descobrir, em tal confusão, a ordem simples de um tronco vertical a

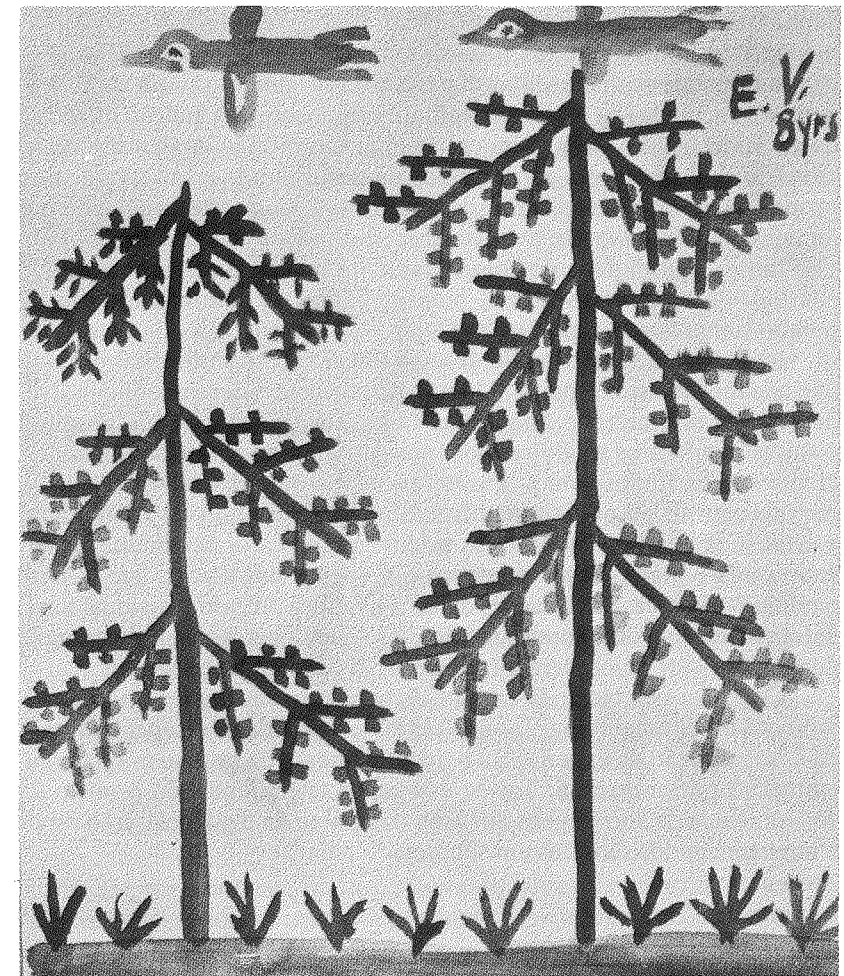


Figura 16

partir do qual nascem os ramos, um a um, em ângulos nítidos, e que, por sua vez, servem de base às folhas. A percepção inteligente é o principal meio de que a criança dispõe para descobrir a ordem num mundo que atordoa.

Mais uma referência favorável ao pensamento visual merece ser citada, desta vez extraída de uma fonte inesperada: um discurso proferido pelo psicólogo B. F. Skinner, discurso ao qual, suponho, não se prestou a devida atenção (12). Contrariamente ao tratamento estatístico habitual de experiências baseadas num grande número de sujeitos, Skinner recomendava o exame minucioso de casos individuais. As experiências em massa baseiam-se no fato de que, reunindo-se o comportamento de muitos sujeitos, fazemos com que os fatores acidentais se eliminem reciprocamente, o que permite o surgimento, num estado de pureza imaculada, do princípio legítimo subjacente. "A função da teoria da aprendizagem", dizia Skinner, "é criar um mundo imaginário de lei e ordem, e desta forma consolar-nos da desordem que observamos no próprio comportamento." Ele desencantou-se com este procedimento no curso de seu interesse pelo treinamento individual de animais. Para este fim, a legitimidade do comportamento mediano oferecia reduzido consolo. Para ser aproveitável, o desempenho de determinado cão ou pombo tinha de ser impecável.

Isto levou a tentativas de desembaraçar o caso individual de tudo que não lhe dissesse respeito. Além de aperfeiçoar o desempenho prático do animal, este método tinha duas vantagens: induzia a uma pesquisa positiva dos fatores modificativos, que, no método estatístico, simplesmente são excluídos como "interferências". Além disso, entretanto, o método convertia a prática científica a um "simples observar". Enquanto a estatística desvia a atenção do psicólogo dos casos realmente observados para a manipulação de dados puramente numéricos, isto é, para o refúgio "além das informações dadas", a nitidez do caso individual torna determinado tipo de comportamento diretamente perceptível, pois expõe, diante dos olhos do observador, a interação dos fatores relevantes.

Com este espetáculo fascinante do behaviorista dando as mãos inteiramente ao fenomenologista, que tenta ver a verdade essencial através da livre inspeção da experiência perceptivamente dada, dou minha argumentação por encerrada. Talvez estejamos testemunhando o início da convergência de abordagens que, sob o impacto da evidência, irão repor a inteligência dos sentidos em seu devido lugar.

As demonstrações anteriores tiveram por objetivo mostrar que todo pensamento produtivo se baseia necessariamente na imagística percep-

tiva, e que, inversamente, toda percepção ativa envolve aspectos de pensamento. Estas reivindicações só podem ser profundamente importantes para a educação; dedicarei, portanto, o restante deste ensaio a algumas observações mais específicas sobre este assunto. Se todo pensamento genuíno envolve a percepção, segue-se que a base perceptiva do raciocínio do estudante e do professor deve ser francamente cultivada em todas as áreas da aprendizagem. Mas é verdade, também, que todo treinamento das habilidades perceptivas deve cultivar explicitamente o pensamento no qual se fundamentam e ao qual servem.

Isto significa que a educação artística está destinada a representar um papel central no currículo de uma boa escola ou universidade, mas que só poderá fazê-lo se o trabalho em estúdio e a instrução em história da arte forem compreendidas como um meio de enfrentar o ambiente e o eu. Esta responsabilidade nem sempre é encarada com a necessária clareza. A maneira como os professores de arte classificam a sua função geralmente deixa muito a desejar quanto ao seu aspecto principal. Dizem-nos que as artes são necessárias para criar uma pessoa completa, embora não seja evidente que ser completa é melhor que ser esbelta. Ouvimos dizer que as artes dão prazer, mas não nos dizem por que nem para que fim prático. Ouvimos falar de auto-expressão, descargas emocionais e de liberação da individualidade. Raramente, porém, se ressalta que o desenho, a pintura e a escultura, adequadamente concebidos, suscitam questões cognitivas merecedoras de um bom cérebro, e tão exatas, em cada um de seus aspectos, quanto um enigma matemático ou científico. E não se pode dizer que o estudo das artes faz de fato sentido, salvo se formos levados a compreender que os esforços do grande artista, do despretenso estudante de arte e do cliente do especialista em arteterapia são meios para o fim de se encarar os problemas da vida.

Como alguém expressa, numa pintura, os aspectos característicos de um objeto ou evento? De que forma se criam o espaço, a profundidade, o movimento, o equilíbrio e a unidade? Como as artes auxiliam uma mente jovem a compreender a desconcertante complexidade do mundo com que se depara? Estas questões só serão tratadas produtivamente pelos estudantes se o professor os incentivar a contar com sua própria inteligência e imaginação, e não com artifícios mecânicos. Uma das grandes vantagens educacionais do trabalho artístico é que um mínimo de instrução técnica basta para dar aos estudantes os instrumentos necessários ao desenvolvimento independente de seus próprios recursos mentais.

Realizado com inteligência, o trabalho artístico permite que o estudante se torne consciente dos diferentes aspectos da experiência percep-

tiva. Por exemplo, as três dimensões do espaço, acessíveis desde a infância à utilização prática na vida cotidiana, devem ser conquistadas passo a passo na escultura. Esta competente manipulação das relações espaciais, adquirida no estúdio, proporciona vantagens profissionais imediatas para atividades como a cirurgia ou engenharia. A capacidade de visualizar as complexas propriedades dos objetos tridimensionais no espaço é necessária para as atividades artísticas, científicas ou tecnológicas. Num sentido menos técnico, o estudo pormenorizado de como Michelangelo visualizou as questões morais e religiosas no seu *Juízo Final*, ou da maneira pela qual Picasso simbolizou a resistência aos crimes fascistas durante a Guerra Civil Espanhola nas figuras e animais de sua *Guernica*, é algo de valor educacional genérico.

Em termos de pensamento visual, não existe uma separação entre as artes e as ciências, bem como entre o uso das imagens e o das palavras. A afinidade entre a língua e as imagens é demonstrada, antes de tudo, pelo fato de que muitos dos chamados termos abstratos ainda contêm as qualidades e atividades práticas e perceptíveis de que derivaram originalmente. Tais palavras são lembretes da íntima relação existente entre a experiência perceptiva e o raciocínio teórico. Além das virtudes puramente etimológicas das palavras, no entanto, o escrever bem se distingue, tanto na literatura quanto nas ciências, pela evocação constante das imagens vivas às quais as palavras se referem. Quando observamos, com tristeza, que atualmente os cientistas não escrevem mais como Albert Einstein, Sigmund Freud ou William James, não estamos fazendo uma queixa meramente “estética”. Acharmos que a esterilidade de nossa linguagem é sintomática da cisão perniciosa entre a manipulação dos esquemas intelectuais e o manuseio de temas vitais.

O estudo da linguagem como uma forma eficaz de comunicação é assunto dos poetas e outros escritores, assim como o uso habilidoso das imagens visuais é tarefa dos artistas. Os cursos universitários de redação não conseguem, portanto, atingir o objetivo quando formam estudantes que desfrutaram os prazeres confortáveis da escrita “criativa”, mas não saberiam descrever uma colher, nem preencher um formulário. Da mesma forma, os cursos de ateliê devem fazer mais do que amenizar as emoções ou brincar com formas. Além de sua própria especialidade, devem encarar a responsabilidade de preparar as faculdades perceptivas da mente para o seu indispensável trabalho em todas as disciplinas da aprendizagem.

Se me pedissem para descrever a universidade de meus sonhos, eu a organizaria em redor de um tronco central composto de três disciplinas: filosofia, ateliê de arte e poesia. A filosofia teria de voltar ao ensino da ontologia, epistemologia, ética e lógica, para remediar as vergonhas

deficiências de raciocínio, que são tão comuns atualmente, nos meios universitários especializados. A educação artística teria o objetivo de refinar os instrumentos através dos quais se efetuaría este raciocínio, e a poesia faria a linguagem, nosso principal meio de comunicar o pensamento, ajustar-se ao pensamento por imagens.

Um breve exame da prática observada atualmente na educação secundária e superior indica que a imagística tem seus representantes na sala de aula. O quadro-negro é o veículo mais ilustre da educação visual, e os diagramas desenhados a giz pelos professores de ciências sociais, gramática, geometria ou química indicam que a teoria deve se basear na visão. O exame destes diagramas também revela, no entanto, que a maioria deles é produto de um trabalho muito pouco habilidoso. Não conseguem transmitir o seu significado tão bem quanto deveriam, porque são mal desenhados. Para passar suas mensagens com segurança, os diagramas devem contar com as normas de composição pictórica e ordem visual que as artes aperfeiçoaram durante mais ou menos 20.000 anos. Os professores de arte deveriam estar preparados para aplicar estas habilidades não apenas às visões exaltadas dos pintores cuja obra é adequada para os museus, mas a todas aquelas aplicações práticas às quais a arte tem-se prestado e beneficiado em todas as culturas vivas e atuantes.

O mesmo argumento é válido quanto aos recursos visuais mais elaborados, as ilustrações e mapas, *slides* e filmes, apresentações em vídeo e televisão. Nem a habilidade técnica da criação de imagens isoladamente nem o realismo fiel das imagens garantem que o material explique aquilo que pretende explicar. Parece-me essencial ir além da noção tradicional de que as imagens fornecem unicamente a matéria-prima, e que o pensamento só começa depois que a informação foi recebida — assim como a digestão precisa esperar até que se tenha comido. Em vez disso, o pensamento se realiza por meio de propriedades estruturais inerentes à imagem, e esta deve, portanto, ser formada e organizada inteligentemente, de tal forma que torne visíveis as propriedades que sobressaem. As relações decisivas entre os componentes devem aparecer com clareza; deve-se cuidar para que a causa leve ao efeito, e as correspondências, simetrias e hierarquias devem ser nitidamente apresentadas — uma tarefa eminentemente artística, mesmo quando utilizada simplesmente para explicar o funcionamento de um motor de êmbolos, ou de uma conexão com ressaltos (2).

Gostaria de concluir com um exemplo prático. Algum tempo atrás fui procurado, em busca de conselhos, por um aluno alemão, graduado pela Escola de Pedagogia de Dortmund. Werner Korb estava trabalhando sobre os aspectos visuais das demonstrações em sala de aula, utilizadas para o ensino da química em escolas de segundo grau e, tendo

descoberto que a psicologia da Gestalt havia elaborado princípios de organização visual, solicitei-me permissão para me enviar o seu material. A partir do que vi tive a impressão de que, na prática escolar geral, considera-se que uma demonstração em sala de aula cumpriu o seu papel quando o processo químico a ser compreendido pelos alunos se torna fisicamente presente. A forma e a disposição dos diferentes frascos, bicos de Bunsen e tubos, e seus conteúdos, são determinadas pelo que é tecnicamente exigido e mais barato, além de mais conveniente para o fabricante e o professor. Pouca atenção é dada à maneira como as formas e disposições visuais chegam aos olhos dos alunos, ou às relações entre o que é visto e o que é compreendido (9).

Aqui está um pequeno exemplo. A figura 17 mostra a disposição sugerida para demonstrar a síntese da amônia. Os dois gases componentes, nitrogênio e hidrogênio, cada qual em seu frasco, combinam-se em um monotubo de formas retas, a partir do qual alça-se uma pequena conexão com uma acentuada pausa retangular, que leva os dois gases ao recipiente em que formam a amônia. O monotubo vertical é a maneira mais simples e barata de fazer a conexão, mas ilude o pensamento visual dos alunos. Sugere uma conexão direta entre os dois componentes, e

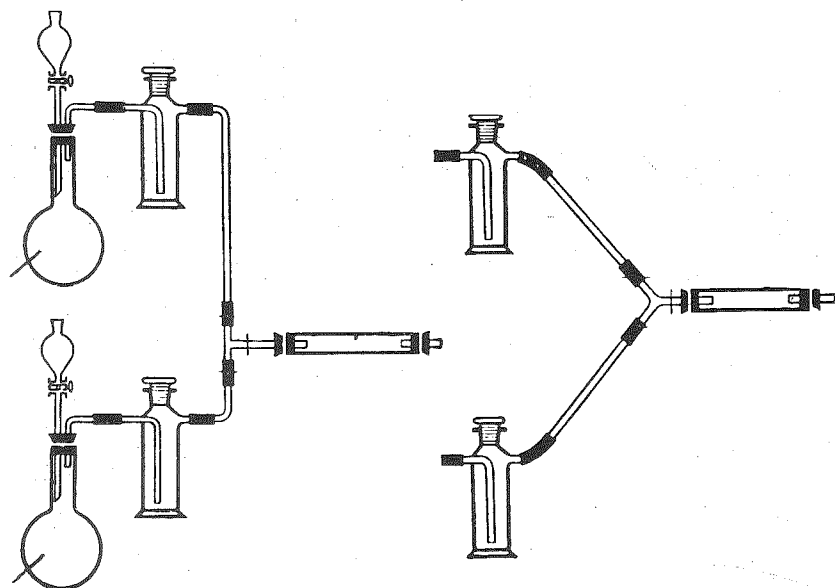


Figura 17

passa por alto a fusão que estes efetuam para realizar a síntese. Uma combinação de dois tubos em forma de Y, que talvez dê um pouco mais de trabalho para o professor, orienta corretamente o olho.

Meu próximo exemplo, também tirado do material de Werner Korb, mostra uma típica demonstração de sala de aula da produção de hidrócloro (figura 18). A disposição dos frascos na prateleira ao fundo nada tem a ver com a experiência. É o espaço onde o professor guarda o material que utiliza, e que se pretende seja ignorado pelos alunos. Mas a discriminação visual de figura e fundo não obedece as proibições não-perceptivas. Numa exposição perceptiva supõe-se que tudo que é visto faz parte dela; desde que a prateleira cheia de objetos é parte do que é visto, mas não da experiência, a contradição ameaça sabotar a demonstração.

Não é necessário comentar as vantagens da contraproposta ilustrada na figura 19. A imagem caracteriza-se por uma sensação de ordem e bem-estar. O olho é orientado com segurança, mesmo antes que se tenha uma concepção da natureza específica do processo químico.

Como meus modestos exemplos terão indicado, o pensamento visual é inevitável. Mesmo assim, ainda levará muito tempo para que

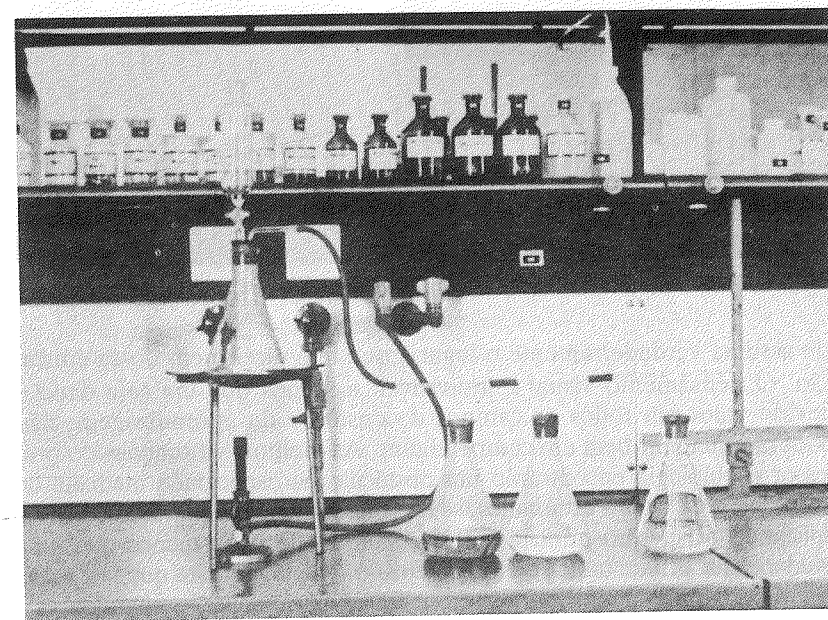


Figura 18

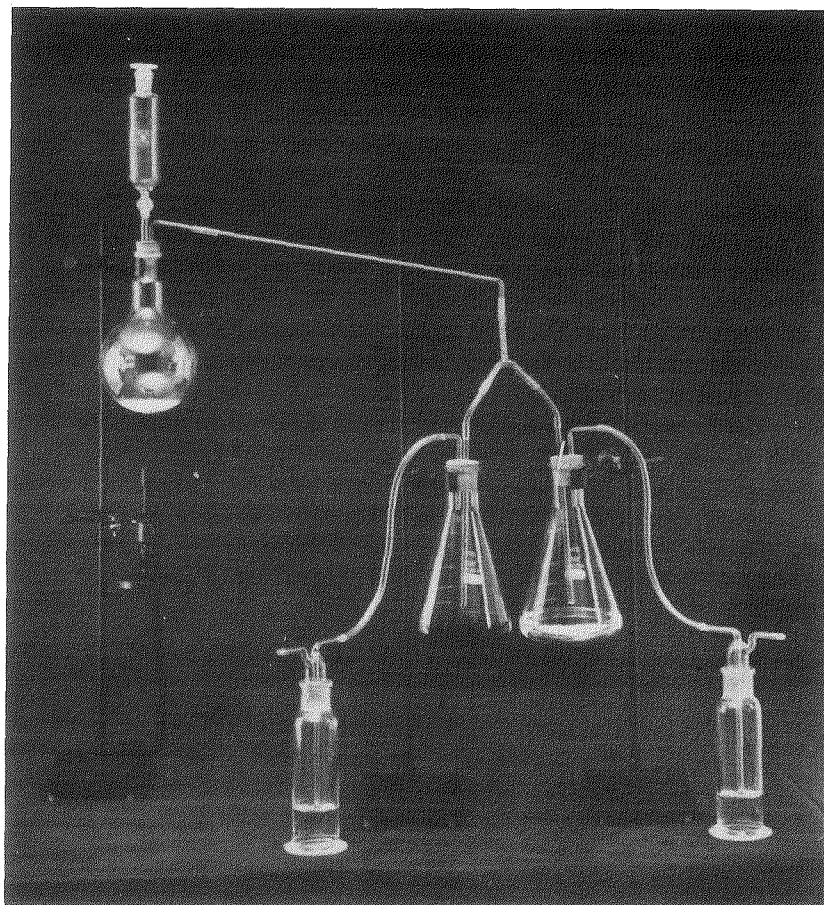


Figura 19

ele assumia verdadeiramente o lugar a que tem direito em nossa educação. O pensamento visual é indivisível: a menos que lhe seja dado o devido valor em todos os campos do ensino e da aprendizagem, não poderá funcionar bem em campo algum. As melhores intenções do professor de biologia encontrarão um obstáculo na capacidade mediana de assimilação de alguns estudantes, se o professor de matemática não estiver aplicando os mesmos princípios. Necessitamos de nada menos que uma mudança na atitude básica de todo o ensino. Até lá, aqueles que por acaso virem a luz farão o melhor dos seus esforços para manter a chama acesa. Ver a luz e manter a chama acesa: eis aí ótimas imagens visuais.

Referências

1. Arnheim, Rudolf. *Visual Thinking*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1969.
2. ———. *Art and Visual Perception*, nova versão, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1974. [Ed. bras.: *Arte e Percepção Visual*, Pioneira, São Paulo, 1986.]
3. Berkeley, George. *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, Londres, Dent, 1910.
4. Binet, Alfred. "Mnemonic Virtuosity: A Study of Chess Players". *Genetic Psychology Monographs*, vol. 74, 1966, pp. 127-62.
5. Bruner, Jerome S. "The Course of Cognitive Growth". Jeremy S. Anglin (org.), *Beyond the Information Given*, Nova Iorque, 1973. Ver também "The Course of Cognitive Growth". *American Psychologist*, vol. 19, janeiro de 1964, pp. 1-15.
6. Euler, Leonhard. *Lettres à une Princesse d'Allemagne sur quelques Sujets de Physique et Philosophie*, Leipzig, Steidel, 1770.
7. Freud, Sigmund. *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, Nova Iorque, Norton, 1933.
8. Huttenlocher, Janellen. "Constructing Spatial Images: A Strategy in Reasoning". *Psychological Review*, vol. 75, 1968, pp. 550-60.
9. Korb, Werner e Rudolf Arnheim. "Visuelle Wahrnehmungsprobleme beim Aufbau chemischer Demonstrationsexperimente". *Neue Unterrichtspraxis*, vol. 12, março de 1979, pp. 117-23.
10. Leibniz, Gottfried Wilhelm von. *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, 1966, Livro 2, cap. 29.
11. Piaget, Jean e Bärbel Inhelder. *Le Développement des Quantités Physiques chez l'Enfant*. Neuchâtel, Delachaux e Niestlé, 1962.
12. Skinner, B. F. "A Case History in Scientific Method". *American Psychologist*, vol. II, maio de 1956, pp. 221-33.
13. Walkup, Lewis E. "Creativity in Science through Visualization". *Perceptual and Motor Skills*, vol. 21, 1965, pp. 35-41.
14. Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*, Nova Iorque, Macmillan, 1953.

NOTAS SOBRE A IMAGÍSTICA DO *PURGATORIO* DE DANTE*

Apresentaremos aqui não um estudo sistemático, mas algumas observações ocasionais feitas durante uma releitura de alguns cantos do *Purgatorio*. Como quero ser breve, pretendo limitar-me àquelas analogias explícitas que Dante utiliza para ilustrar alguns pontos de sua narrativa citando uma cena semelhante tirada da experiência cotidiana — por exemplo, quando nos é dito, no *Inferno*, que as almas dos mortos forçam seus olhos para ver os dois estranhos caminhantes “*come vecchio sartor fa nella cruna*”, ou seja, como um velho alfaiate franzindo a sobancelha diante do buraco da agulha (Inf. XV 20). Porém, minha leitura dos cantos logo me fez lembrar que a natureza singular da comparação metafórica era fortemente influenciada pelo fato de que toda a *Commedia* é metafórica, desde o *Inferno*, nas profundezas, até o *Paradiso*, nas alturas, tanto em sua matéria temática quanto nos pormenores da linguagem descritiva. Numa composição onde cada ação e cada observação eram claras portadoras de significação posterior, o símile deixou de ser uma simples analogia. Tinha que satisfazer à exigência de contribuir para a história central, do mesmo modo como fazia o restante da matéria temática metafórica. Confrontada com uma realidade figurativa, a alegoria tinha que ser mais real. Isto levou-me à conclusão de que eu tinha que examinar o símile dentro do contexto. A análise tinha que relacionar-se com a imagística como um todo.

A metáfora origina-se no desejo de concretude sensorial. Tal concretude é essencial à linguagem poética em geral e a caracteriza mais particularmente quando o poeta se aproveita da perspicácia de uma cultura ainda ligada à terra. No sétimo canto do *Purgatorio*, o poeta Sordello,

* Publicado pela primeira vez em *Argo: Festschrift für Kurt Badt*, Colônia, Dumont, 1970.

querendo explicar a Virgílio e a Dante que depois do entardecer eles não podem esperar prosseguir a sua jornada, inclina-se e risca o chão com os dedos: “Nem mesmo esta linha vocês poderiam ultrapassar” (VII 52). De tal concretude de raciocínio resulta a concretude verbal do poeta. Ela é mais radical quando converte um objeto a sua simples forma ou cor, como quando a serpente da tentação, aproximando-se à distância, é descrita como *la mala striscia*, a listra do mal (VIII 100).

Com maior frequência, Dante apreende um gesto ou postura com a presteza que nos lembra inevitavelmente seu contemporâneo Giotto. O indolente Belacqua senta-se e abraça os joelhos, mantendo o rosto inclinado entre ambos (IV 107). Mais uma vez, como de hábito, a concretude vivificante encontra-se na própria textura da linguagem de Dante, extremamente sujeita a ver-se reduzida ao prosaísmo pela tradução. Assim, a ótica de luz e sombra adquire a força máscula dos golpes da luta, quando se diz que a luz deve ser quebrada ou cindida diante do corpo do observador, e que o sol o fere do lado esquerdo (*che da sinistra n'eravam feriti*) (III 17, III 96, IV 57, V 5). A imagística é proveniente do inventário completo do mundo perceptível e a natureza é humanizada por referências psicológicas. O amanhecer derrota a brisa matinal, que foge diante dele, e os sinos do anoitecer lamentam o dia que morre (I 115, VIII 6).

Este tipo de coisa é, naturalmente, prática poética rotineira. O singular é que as referências cruzadas entre o terrestre e o cósmico, o físico e o mental, operam num universo de experiência sensorial explicitamente concebido e sistematicamente organizado, no qual a metáfora é utilizada para definir cada elemento por suas relações com os outros. O homem surge no centro, entre a esfera terrestre e a divina, e é visto, com renovado vigor, como um produto do animalismo e do espírito. Quando ele é mostrado em seu comportamento mais rotineiro, caracterizam-no imagens extraídas do curral. Ao se depararem com o estranho que pertence ao mundo dos vivos, as sombras da morte agem como ovelhas que se destacam do rebanho uma a uma, duas a duas, três a três, enquanto as outras permanecem tímidas, de olhos baixos e com as cabeças voltadas para o chão; o que a primeira faz as outras fazem, amontoando-se sobre ela assim que ela pára, inocentes e tranqüilas, sem saber por quê (*semplici e quete, e lo perchè non sanno*) (III 79). E quando são afugentadas elas se dispersam como pombos. Todavia, mesmo neste nível mais baixo da escala humana, existem leves nuances da projeção mais alta, uma vez que a própria escolha de carneiros e pombos não poderia senão recordar aos fiéis o aspecto nobre destes mesmos animais nos mosaicos simbólicos das igrejas bizantinas. Em seu melhor estado, o homem é um amálgama de suas heranças díspares.

Assim, é obtido muito mais que a costumeira intensificação perceptiva quando o barbudo Catão “move aquelas honradas plumas” (*movendo quell'oneste piume*) ao mesmo tempo em que seu rosto brilha como se o sol estivesse diante dele (I 42). Os vestígios do pêlo dos animais convivem com o esplendor dos céus — um equilíbrio raramente conseguido por um mortal. O homem tenta manter-se, com dificuldade, no centro do grande panorama, cujos vastos limites são delineados por um golpe da pena do poeta, quando este se refere ao ocaso dizendo que o sol se retira para o seu ninho, ou quando descreve um anjo como “o pássaro divino”, *l'uccel divino* (VII 85, II 38).

A *Commedia* pode ser a única narrativa literária cujo contexto geográfico se harmoniza inteiramente com seu objetivo simbólico. A profunda cratera do Inferno fornece a idéia da inclinação para o pecado através do tema universal da descida, e esta descida está ligada a uma convergência de espaço cada vez mais sufocante, até que se chega à imobilidade congelada da plenitude do mal no fundo do funil. E, de modo inverso, a montanha do Purgatório e as esferas do Paraíso, que se estendem para além daquela, criam uma contínua ascensão. À medida que a montanha se estreita em direção ao cume, o corpo e a mente se movimentam com uma liberdade cada vez maior. Assim, a topologia da paisagem não apenas satisfaz a uma hierarquia estática de camadas horizontais que se prestam à exibição dos pecados e das virtudes, como produz também a riqueza do movimento simbólico que corresponde à queda e à subida, com a Ascensão e Queda — todas as nuances de pressa e retardamento ansiosos, de precipícios e declives suaves, de tropeços e passadas seguras, fadiga e esforço, submissão e domínio.

Dizem-nos que este cenário simbólico surgiu de um acontecimento que tem toda a concretude sadia da boa arte popular: Lúcifer, expulso do céu, cai ao solo, cava uma cratera como se fosse um meteoro, e se instala no centro; a lama deslocada pelo choque é empurrada para fora como uma montanha no lado oposto da terra. O resultado desta fantástica composição geológica, contudo, pode parecer desoladamente árido. A simplicidade geométrica do globo esférico, modificada pelos dois cones complementares, o côncavo e o sólido, com as camadas concêntricas dos céus envolvendo o conjunto, pode parecer bastante adequada como um recurso visual para uma apresentação sistemática do pecado, da penitência e da graça, mas como invenção artística pode nos lembrar da nua pobreza da “arte minimalista”. Não serão estas formas derivadas, de um modo excessivamente direto, da estrutura intelectual do tema, antes um diagrama de um manual do que uma imagem viva?

Na verdade, Francesco de Sanctis, nos brilhantes capítulos dedicados à *Commedia* em sua história da literatura italiana (1), sustenta que

a tradição didática da literatura de seu tempo aprisionou Dante na armadilha da alegoria.

A alegoria tornou acessível a Dante uma ilimitada liberdade de formas, mas também o tornou incapaz de moldá-las artisticamente. Como a figura deve representar seu referente, ela não pode ser livre e independente, como requer a arte, mas é meramente uma personificação ou signo de uma idéia. Os únicos traços que lhe são permitidos conter são os que dizem respeito à idéia, o modo pelo qual uma verdadeira comparação expressa por si só apenas aquilo que serve para descrever a coisa comparada. Portanto, a alegoria amplia e mata, ao mesmo tempo, o universo de Dante: priva-o de uma vida pessoal própria e o transforma no signo ou no criptograma de um conceito estranho a ele. (vol. I, p.123)

E De Sanctis indica as numerosas simulações e alusões convencionais que estão, na verdade, tão mortas quanto as vestimentas e adereços de uma peça esquecida.

O perigo é real. Nossa percepção a respeito de como se sente um amanhecer não é reanimada quando lemos que “a amante do velho Titono empalidecia no longíssimo Oriente” (IX 1), nem é provável que a referência mitológica tenha realizado este trabalho para os contemporâneos de Dante — embora a imagem da eterna juventude da manhã nascendo do leito da velhice não seja, de modo algum, arbitrária. De Sanctis sustenta que o poema se salvou apenas porque o poeta estava inconscientemente dominado por seu talento e instinto poético: porém, o grande crítico parece ter exagerado o seu exemplo, uma vez que estava sujeito à dicotomia entre arte e razão, característica do séc. XIX. As ilustrações didáticas de conceitos tendem, sem dúvida, a não ter vida própria. Qualquer tentativa atual, por exemplo, de comparar o comportamento dos átomos ou elétrons num processo químico determinado através de uma parábola, onde as funções das partículas fossem representadas pelos membros de uma família humana, seria, provavelmente, estéril e até ridícula. Ainda assim, as afinidades eletivas do químico tornaram-se a metáfora diretiva de um dos grandes romances de nosso tempo, o *Wahlverwandtschaften* de Goethe, e muitos outros conceitos de ciência natural foram muito bem representados na poesia. Não posso especular, aqui, sobre as razões subjacentes daquilo que, à primeira vista, parece uma coincidência feliz, através da qual os acontecimentos da natureza parecem se equiparar aos esforços da mente humana, prestando-se, conseqüentemente, a refleti-los de uma forma poética. Vou apenas sugerir que o desenvolvimento lógico de um conceito não é alheio às manifestações naturais do fenômeno que o conceito representa. O conceito foi extraído, em primeiro lugar, destas manifestações, e ao utilizá-las para simbolizar o conceito, o poeta simplesmente inverte o processo pelo

qual o pensador o obteve originalmente. Isto se aplica particularmente às categorias psicológicas que descrevem os prisioneiros dos vários círculos do Inferno e do Purgatório. A verdade poética da história de Francesca da Rimini reflete a lógica interna de seu “caso” específico, como diriam os psicólogos, e este estudo de caso, por sua vez, ajusta-se ao conceito a ser ilustrado — a incontinência da paixão erótica — tão naturalmente que, por sua própria economia, a narrativa contém apenas o necessário para desenvolver o conceito.

Seria bastante injusto acusar o poeta, como quase o fiz, há pouco, de situar sua história num diagrama didático, pois, na verdade, o diagrama geométrico que descrevi não aparece na própria *Commedia*, mas é utilizado pelos críticos para explicá-la. É o mesmo caso das linhas composicionais que os professores de apreciação da arte costumam delinear nos quadros. Encontram-se ali, ao mesmo tempo em que estão ausentes. Na *Commedia*, as esferas e os cones nada mais são que uma armação coberta, quase que por inteiro, de matéria viva.

Se, todavia, percebemos a estrutura didática desta obra mais prontamente do que em qualquer outra, não é porque o poeta tenha falhado como poeta, mas porque sua obra está situada, na história da literatura, no ponto equinocial entre o racionalismo da Idade Média e o moderno apego às coisas do mundo. A proporção exata de percepto e conceito numa obra de arte é, naturalmente, uma questão de estilo. Nas peças morais do período medieval, cada personagem é caracterizado por uma designação explícita, enquanto nos enredos e nas figuras individualizadas dos romances modernos o conceito repercute apenas vagamente. Dante, localizado como está, entre seus dois compatriotas, Tomás de Aquino, o homem do raciocínio, e Giotto, o homem das imagens, mantém o exato equilíbrio entre pensamento e imagem, e, em sua obra, o *Purgatorio* se encontra numa posição central semelhante, entre a vigorosa corporeidade do *Inferno* e as idéias incorpóreas do *Paradiso*.

O equilíbrio resultante é precário, mas é também a chave para a grandeza incomparável da *Commedia*. Posso remeter, aqui, ao que disse no início sobre a estranha obrigação em face da metáfora explícita numa história cujo tema é, em si, tão plenamente metafórico. A espiritualidade do homem, que abandona seu corpo como a uma peça de vestuário, é simbolizada na *Commedia* pelas sombras incorpóreas dos mortos; porém, esta ausência de substância física é também bem real: é a conseqüência natural da morte. Desde que a costureira lacuna entre o literal e o figurativo seja abolida, muitas das metáforas de Dante se ajustam à história principal de modo muito direto. Nos versos iniciais do *Purgatorio*, o poeta deixa que o pequeno barco de sua imaginação levante as velas para navegar em melhores águas (I 1) — uma figura de linguagem

muito próxima da situação real do homem que está de fato viajando em terreno simbólico e que irá, dentro em pouco, encontrar um anjo encarregado do transporte aquático. De modo semelhante, o orvalho que serve para limpar a sujeira do Inferno do rosto de Dante serve, ao mesmo tempo, para desenevoar os olhos de sua mente e misturar-se às lágrimas do arrependimento. A inteligência contínua de uma apresentação para a qual não há visão sem pensamento, e nada de material sem a razão, mostra-se até mesmo nos pormenores da linguagem, quando, por exemplo, o equipamento do barco — seus remos e velas — é designado como “os argumentos humanos” (“*gli argomenti umani*”), dos quais o barqueiro angelical pode prescindir (II 31). Em exemplos como estes, pode-se sentir a estarrecedora simetria entre a figura e as coisas significadas. Isso leva, algumas vezes, a uma inversão da prática costumeira de simbolizar o mais abstrato através do mais concreto, como quando nos é dito que em determinado lugar da Toscana o nome do rio Archiano não tem significado nenhum, e espera-se que entendamos, por esta referência a uma mudança lingüística, que o rio desemboca no Arno (V 97), ou quando se diz que o declive de uma montanha é mais íngreme do que a linha que divide o quadrante de um círculo (IV 42). Não é de admirar que, em tais condições, até as bestas alegóricas adquiram vida e se comportem inconscientemente, como qualquer outro animal. Uma víbora heráldica sai do brasão dos Visconti para preparar o funeral de uma mulher infiel — funeral menos ruim do que o que ela teria recebido do galo pintado nas armas de outro ramo da família (VIII 79). E, no mesmo canto, a constelação de Áries passa por sobre o leito do sol com todos os quatro pés (VIII 134).

Talvez meu rápido esboço de um aspecto particular da *Commedia* tenha se tornado um tributo à grandeza do “padre Dante”, como o designa Benedetto Croce com justificável mistura de veneração e afeto. Talvez este estudo de imagística tenha sugerido por que podemos ter de nos referir à *Commedia* como a maior obra literária jamais escrita por um ser humano. Nascido no momento de nossa história ocidental em que a razão se tornou tão visível quanto a visão da natureza adquiriu um caráter especulativo, Dante Alighieri foi capaz de apresentar a mais alta síntese da experiência humana.

Referência

1. De Sanctis, Francesco. *Storia della Letteratura Italiana*, Milão, Treves, 1925.

A PERSPECTIVA INVERTIDA E O AXIOMA DO REALISMO*

A perspectiva invertida é um fato secundário. Ocorre de vez em quando em períodos da história da arte que não são submetidos à tirania da perspectiva dominante. É um recurso pictórico utilizado por artistas que não têm consciência da geometria da perspectiva imposta à pintura ocidental no século XV, ou que não se sentem mais obrigados a obedecê-la, como Picasso e outros pintores de nosso século.

Ao mesmo tempo, a perspectiva invertida pode servir como um exemplo particularmente útil para ilustrar duas maneiras diferentes de explicar, teoricamente, os desvios do realismo projetivo, termo pelo qual designo o tipo de imagem criada por lentes, através de projeção ótica. Uma destas interpretações baseia-se num preconceito gerado pelas convenções da arte ocidental desde o Renascimento; a outra, aqui proposta, pretende fornecer uma base psicológica mais apropriada à explicação de fenômenos pictóricos como a “perspectiva invertida”.

Renunciando ao realismo

Por definição, a arte representativa tira a sua temática da natureza. Isto indica que, pelo menos numa certa medida, as formas utilizadas para tal representação também devem ser obtidas da observação da natureza, visto que, de outra forma, os temas pintados se tornariam irreconhecíveis. O preconceito que estou diagnosticando aqui sustenta que os pintores, seja qual for sua procedência, jovens ou velhos, modernos ou antigos, primitivos ou sofisticados, criariam imagens semelhantes às projeções óticas, se não fossem impedidos de fazê-lo por esta ou aquela coação. Se os epistemologistas não se tivessem apropriado do termo “realismo ingênuo”, este serviria perfeitamente para rotular a abordagem teórica que estamos acusando aqui. Vou chamá-la de “o axioma do realismo”.

* Desenvolvido a partir de “A Perspectiva Invertida na Arte: Manifestação e Expressão”, *Leonardo*, vol. 5, 1972.

É claro que, de fato, muito poucos períodos ou lugares produziram alguma vez pinturas que sequer se aproximassem do padrão de projeção ótica. No entanto, como os desvios são considerados compatíveis com a intenção de ajustar-se ao padrão, os teóricos têm-se inclinado a explicá-los como efeitos das convenções estilísticas. As idealizações de um estilo classicista estão dentro destes limites de tolerância. Entretanto, os alongamentos maneiristas de um El Greco foram suficientemente chocantes para firmar e manter viva a ridícula sugestão de que o pintor deve ter sofrido de astigmatismo. Isto embora o psicólogo David Katz tenha mostrado, em princípios de 1914, que o astigmatismo se aplicaria tanto à pintura, quanto ao modelo pintado, e que, portanto, não teria produzido nenhuma deformação na tela (8).

Os patologistas, tanto profissionais quanto amadores, têm tido muito trabalho tentando preservar o axioma do realismo, acusando Van Gogh de sofrer de glaucoma ou catarata, bem como de ter uma mente esquizofrênica. Em seu livro *Degeneration*, de 1893, Max Nordau explicou a técnica dos impressionistas por meio de uma referência às descobertas de Charcot sobre o nistagmo nos olhos dos “degenerados” e a anestesia parcial da retina dos histéricos (12, p. 51). A predominância dos marrons dourados nos últimos quadros de Rembrandt e a perspectiva heterodoxa de Cézanne também foram atribuídas a defeitos oftálmicos. Segundo Trevor-Roper, a carência de pormenores no estilo das últimas fases de pintores como Ticiano deve-se, “talvez”, à presbiopia do cristalino (17). É claro que, em princípio, os efeitos patológicos sobre o estilo de representação de um pintor não podem deixar de ser considerados. O que nos interessa, aqui, é a frequência com que tais explicações são utilizadas para servir de base à convicção de que esses artistas teriam produzido quadros realistas se não tivessem sido prejudicados física ou mentalmente.

A mesma tendência aparece na admissão de que a obra dos artistas normalmente dotados extrai todos os seus motivos e recursos formais de observações da natureza. Esta teoria viu-se em dificuldade quando teve que explicar as formas geométricas simples, da forma como estas ocorrem na ornamentação e, também, na arte figurativa, porque tais formas são raramente encontradas na natureza. No entanto, se se continua buscando, pode-se propor modelos verossímeis. Já se afirmou que as formas circulares foram sugeridas pelo sol e pela lua cheia. Segundo Worringer (19, p. 68), o antropólogo Karl von den Steinen afirmou que os índios brasileiros preferiam as formas triangulares em seus ornamentos porque suas mulheres usavam tangas triangulares, e que as formas em cruz se originaram do padrão visual das cegonhas em voo. As especulações se tornaram mais sofisticadas ultimamente, mas o precon-

ceito subjacente continua o mesmo. Gerald Oster, por exemplo, sustentou que os padrões simétricos elementares dos desenhos de crianças muito novas “podem resultar em parte” dos fosfenos, imagens subjetivas geradas pelos olhos no escuro (13).

As afirmações de Alois Riegl sobre as origens dos ornamentos são um tanto ambíguas. Ele parece partilhar da crença tradicional de que as formas geométricas são obtidas a partir de uma cópia da natureza, especificamente da estrutura inorgânica dos cristais (15). Algumas de suas formulações, porém, nos lembram a velha idéia medieval de que, nas palavras de São Tomás de Aquino, “a arte é a imitação da natureza em seu modo de operar” (44, p. 52). Riegl escreve:

Como os motivos das artes figurativas são criados em concorrência com a natureza, não podem ser buscados em parte alguma, a não ser na natureza... Assim que um homem sente o anseio de criar, a partir da matéria morta, uma obra com a finalidade de decoração ou utilidade, é natural, para ele, empregar as mesmas leis de que a natureza lança mão quando quer dar forma à matéria morta, ou seja, as leis de cristalização... A simetria da forma básica, delimitada por superfícies planas que se encontram nos ângulos, e finalmente a imobilidade, a existência em repouso, são as condições naturais dadas, desde o início, para qualquer obra feita a partir da matéria inorgânica... Só na criação inorgânica o homem surge como inteiramente igual à natureza, criando simplesmente a partir de um impulso interior, sem quaisquer modelos exteriores. (15, pp. 75-6)

As exigências do meio de expressão

Este impulso interno de criar formas básicas e simples pode ser descrito com alguma consistência psicológica, quando afirmamos que a percepção consiste na busca de formas elementares nos elementos de estímulo, e na imposição de tais “categorias sensoriais” aos dados puros (1). É inteiramente possível que a formação destes elementos perceptivos seja estimulada e reforçada pela observação casual das formas geométricas simples da natureza. O impulso básico, entretanto, não pode ser explicado como uma ânsia de copiar a natureza; só pode ser compreendido quando se adquire a consciência de que perceber não significa um registro passivo, mas compreender, e que isso só pode ocorrer através da concepção de formas definíveis. Por esta razão a arte, como a ciência, começa não com tentativas de reproduzir exatamente a natureza, mas com princípios gerais extremamente abstratos. Nas artes, estes princípios assumem a feição de formas elementares.

A simetria é uma das características das artes que têm recebido alguma atenção dos teóricos. Eles atribuem geralmente o seu uso frequente à simetria do corpo humano. Mais uma vez, não é improvável que as experiências no meio ambiente exerçam uma influência sobre aquilo que é inventado na arte; de fato, a luta cinestésica pelo equilíbrio do corpo ereto bem poderia passar para esforço análogo na composição visual. De influência muito mais básica, porém, são os impulsos perceptivos despertados no interior do próprio meio de expressão artística. Este último exige equilíbrio para sua própria independência, e espontaneamente obedece à lei da economia: qualquer afirmação, artística ou não, deve permanecer tão simples quanto o objetivo e as circunstâncias o permitam. Assim, Pascal admite que a simetria “baseia-se na figura do homem, por isso a simetria só é vista lateralmente, não em altura ou profundidade”; no entanto, ele cita como fundamento lógico essencial da simetria o fato de ela ocorrer “naquilo que não tem razão alguma para ser configurado de forma diferente” (14, parte I, seq. 29). Aplicada à expressão artística, esta interpretação desloca a ênfase das exigências do modelo natural para as exigências da representação.

Para uma análise metódica, vale a pena distinguir os fatores que provêm da natureza da percepção visual e outros que resultam do meio de representação, embora na prática não haja uma separação nítida entre eles. Ambos são fatores modificadores que não se restringem a convenções culturais particulares, como são os estilos de história da arte, mas têm aplicação universal, onde quer que os seres humanos criem artefatos. Nas páginas seguintes, trato mais especificamente das exigências do meio de expressão.

No desenho e na pintura, as imagens não são tiradas simplesmente do que se observa na natureza, mas têm origem na superfície plana do papel, da tela ou da parede. A superfície impõe restrições que provêm de suas propriedades perceptivas específicas: favorece determinados procedimentos e desencoraja outros. Quando estas idiosincrasias do meio são ignoradas, e seu efeito atribuído ao que pode ser observado na natureza, ocorrem as interpretações errôneas. Alguns exemplos colhidos ao acaso levarão ao principal argumento do presente ensaio.

Pintores cubistas como Picasso muitas vezes combinaram vários aspectos do mesmo objeto numa única imagem. Em princípio, este recurso é utilizado quase universalmente, onde quer que a representação pictórica não se prenda à regra de que todos os elementos mostrados numa pintura devem ter sido vistos pelo pintor desde o mesmo ponto de observação. Das pinturas cubistas tem-se dito que, para percebê-las, o observador deve se deslocar mentalmente para as posições espaciais que teria de assumir caso tivesse que ver o objeto modelo do modo como é repre-

sentado na pintura. A experiência do tempo e do movimento se somaria, desse modo, à percepção da imagem imóvel (9). Esta interpretação errônea é decorrente do axioma do realismo, isto é, do pressuposto de que a obra de arte reproduz situações visuais que ocorrem no espaço físico. O espaço em que uma pintura se efetua, no entanto, é a superfície bidimensional de um suporte imóvel, não a arena física onde nos movimentamos. A superfície pictórica e o que existe nela podem ser percebidos de um único ponto de observação, e as imagens que contêm são concebidas do mesmo modo. O observador não precisa imaginar que se move no espaço para distinguir corretamente a visão lateral de um jarro pintado e sua visão de cima; e o objeto representado não é nenhuma deformação monstruosa, assim como as figuras de perfil da antiga arte egípcia não são vistas como se caminhassem com os ombros torcidos.

Ao contrário, as experiências acumuladas no espaço físico ao longo do tempo são traduzidas em seu equivalente bidimensional fora do tempo. Os diferentes aspectos do modelo são reproduzidos e combinados da maneira mais adequada aos objetivos do artista. Este procedimento não é adotado graças a uma falta de habilidade ou pela adoção de uma convenção involuntária. Ele resulta logicamente da natureza perceptiva do meio de expressão do artista (2, p. 132).

Numa ilustração do Código de Manesse (figura 20), vemos a mulher do Conde Otto von Brandenburg dando-lhe um xeque-mate. Pelos padrões do “realismo ingênuo”, o tabuleiro de xadrez está erroneamente na vertical em vez de estar na horizontal, provavelmente porque o pintor medieval não soube como desenhar um tabuleiro em perspectiva. O tabuleiro, porém, só estaria na vertical se a cena estivesse ocorrendo na sala de estar do Conde. Em vez disso, está sendo criada na superfície plana em que o artista desenha. Pelas regras deste meio de expressão, todos os objetos permanecem no plano de origem, exceto se houver razão para tirá-los dali. No nível dado de representação, não há nenhuma razão para tal diferenciação das dimensões espaciais. Ao contrário, quanto menos deformado o tabuleiro, mais claramente se mostrará o conjunto das peças do jogo. Longe de cometer um engano, o artista deu maior visibilidade ao seu tema, ajustando-se a uma das mais importantes propriedades do seu meio de expressão; e optou por esta solução para que os observadores de seu quadro vissem o que se pretendia que vissem.

Outro exemplo provém de uma interpretação comumente usada da perspectiva isométrica. Neste tipo de perspectiva, os feixes de linhas ou ângulos paralelos são mostrados não como se convergissem para pontos de fuga no horizonte, como na perspectiva dominante, mas como se mantivessem seu paralelismo. Como se deve explicar este desvio da

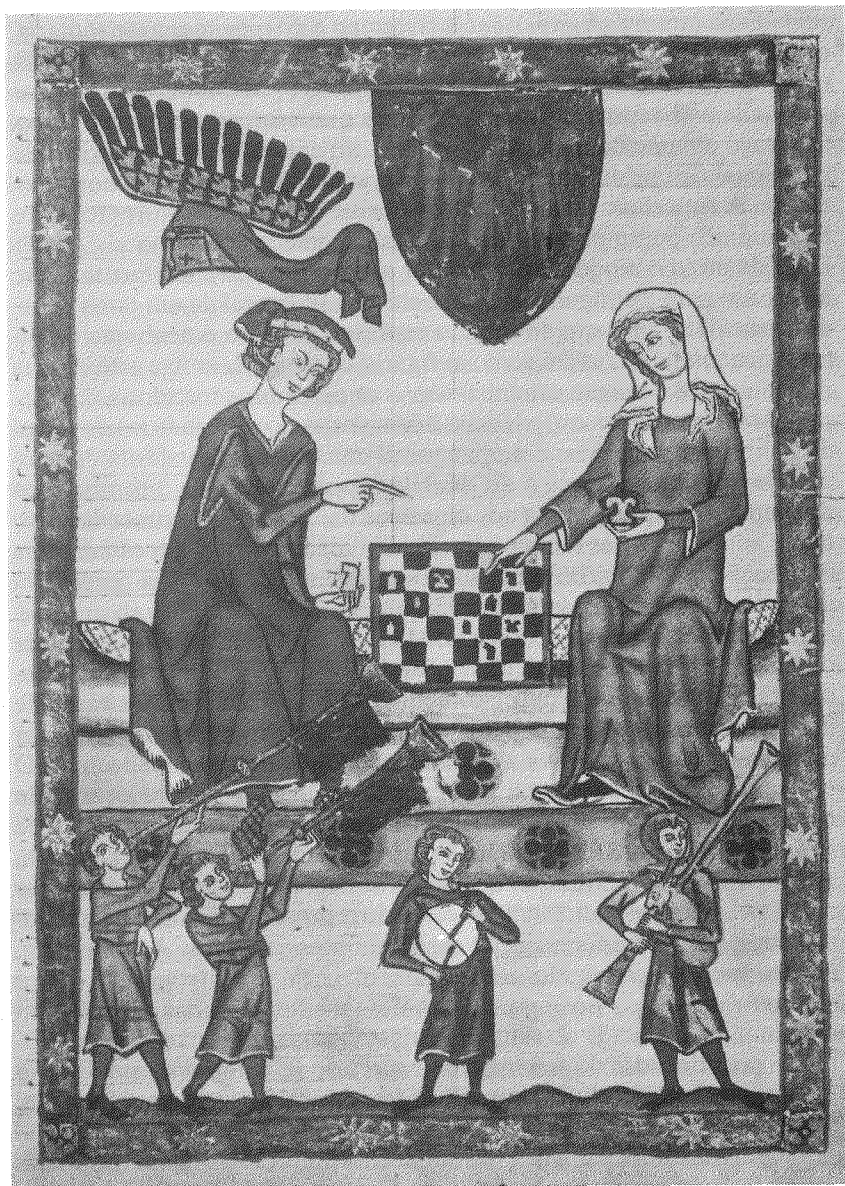


Figura 20 Códice de Manesse, primórdios do século XIV, Universitätsbibliothek Heidelberg.

projeção ótica? Após proceder a uma busca minuciosa no repertório da percepção cotidiana, nosso intérprete descobre que as paralelas continuam paralelas quando observadas com afastamento suficiente. Daí a afirmação de que a perspectiva isométrica retrata o mundo como ele parece de uma distância infinita. O erro, aqui, é formado pela falsa suposição de que a percepção normal do espaço é idêntica à imagem ótica projetada na retina. Na realidade, as deformações projetivas são observadas apenas pelo reduzido número de eleitos treinados para estarem precavidos contra elas. Ignorando este fato fundamental, nosso intérprete admite que normalmente as pessoas vêem as paralelas como convergentes, mas que, em circunstâncias especiais, ou seja, quando lhes acontece olhar de longe, descobrem que as paralelas podem permanecer como tais. Esta abordagem teórica não oferece nenhuma razão visível pela qual civilizações inteiras se serviram deste exemplo especial como norma para sua representação pictórica do espaço adjacente.

Onde encontrar uma explicação melhor? Geralmente as pessoas percebem as paralelas como paralelas, onde quer que elas ocorram ao seu redor. Por si só, porém, tal fato não basta para explicar a ubiquidade da perspectiva isométrica, que é adequada para representar elementos arquitetônicos e outros objetos feitos pelo homem na arte do Extremo Oriente e em estágios iniciais de representação da arte infantil e folclórica, bem como nos desenhos técnicos de projetistas, engenheiros e matemáticos. A perspectiva isométrica resolve um problema que não surge no mundo em geral, mas apenas na prancheta do artista e do engenheiro: como retroceder do plano frontal para a profundidade com um mínimo de deformação. A perspectiva invertida é uma solução para um problema correlato.

Escala de tamanho

O termo “perspectiva invertida” se refere essencialmente a duas características pictóricas: a representação do tamanho relativo e a dos planos geometricamente configurados, dos sólidos e dos recintos fechados e côncavos. Na literatura da história da arte, o debate começou com uma tentativa de interpretar a pretensa inversão das relações de tamanho.

A pintura bizantina e medieval insistira num modo enigmático e aparentemente paradoxal de representar em escala o tamanho das figuras humanas e outros objetos. Vestígios tardios dessa tradição ainda eram observados no auge do Renascimento. Além disso, o mesmo procedimento obstinado foi registrado na arte oriental, de forma totalmente independente da prática européia. Ele parecia inverter um dos princípios

básicos da experiência visual, ou, pelo menos, da projeção ótica, isto é, quanto maiores as coisas parecem, mais próximas elas estão do observador e mais embaixo estão no campo visual. Este princípio é respeitado na perspectiva renascentista, mas violado com facilidade em longos e importantes períodos da arte ocidental e oriental. Um exemplo simples nos é dado por uma mandala japonesa de cerca de 1000 d.C., mostrando Vairocana sentado no centro e envolvido simetricamente por oito figuras menores, pertencentes a níveis religiosos inferiores (figura 21). Se nos obrigarmos a ver a pintura como uma tentativa de representação em perspectiva — e, nesse caso, nada exceto a força bruta pode nos levar a fazê-lo — notaremos a falta do gradiente necessário, o que significará que as figuras da parte superior seriam as menores, e as da parte inferior, as maiores. De fato, nada sugere a representação de um plano horizontal.

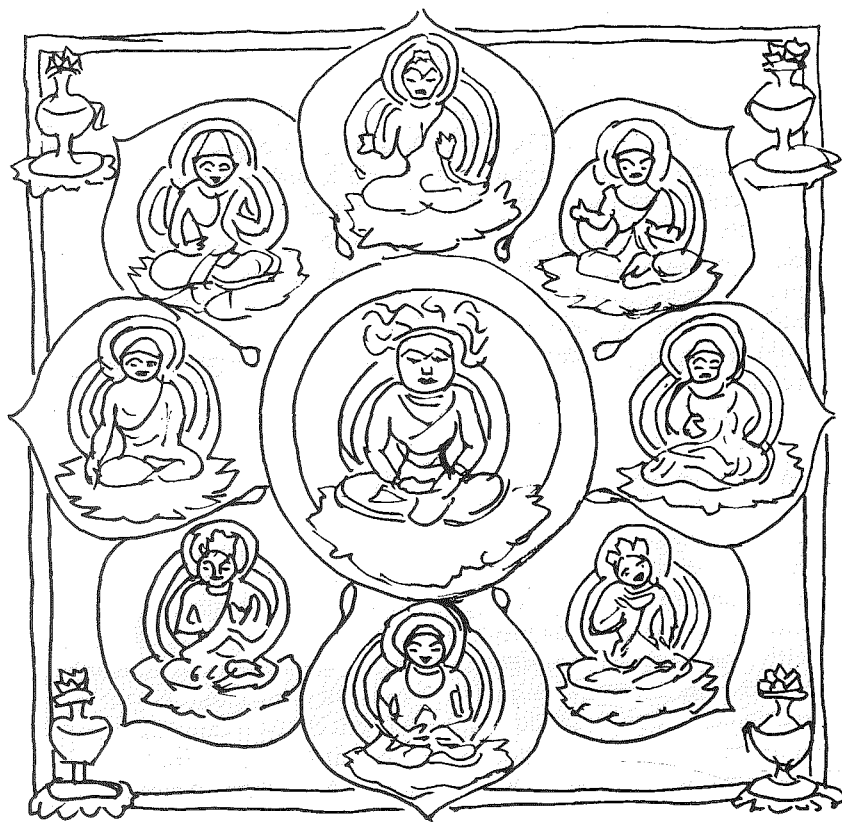


Figura 21

Um intérprete fiel ao axioma de que toda representação pictórica resulta das projeções óticas produzidas nos olhos pelo espaço visual tridimensional ficaria perplexo. Que modelos de tais desarrazoadas aberrações da norma podemos encontrar na natureza? A noção de “perspectiva invertida” foi apresentada em 1907, num ensaio de Oskar Wulff (20). Significativamente, Wulff não fundamenta sua argumentação em exemplos tão inequívocos quanto a mandala japonesa, mas o faz, de preferência, com base em pinturas do auge do Renascimento, onde ocorrem desvios enigmáticos do gradiente de tamanho em composições que, de outro modo, obedecem às regras da perspectiva realista. Na pintura de altar de Dürer, *Adoração da Santíssima Trindade* (figura 22), a representação do cortejo sagrado respeita a perspectiva realista a ponto de as figuras da multidão de santos na metade inferior da pintura serem apresentadas como mais próximas do observador e, portanto, maiores do que as figuras da metade superior, inclusive a figura central e relativamente pequena de Cristo na cruz. Entretanto, na superfície inferior da pintura aparece, com repentina pequenez, uma paisagem terrestre com uma figura em pé, um minúsculo auto-retrato do artista. Como um segundo exemplo, pintado no mesmo período, Wulff cita *A Visão de Ezequiel*, de Rafael, onde de novo uma grande cena celestial circunscreve uma pequena paisagem na parte inferior, paisagem que contém a figura minúscula do profeta que recebe a visão. Tal interferência no gradiente de tamanho não é compatível com a visão que teria um observador situado exteriormente à cena. Contudo, em vez de diagnosticar uma discordância entre dois princípios diferentes de representação, Wulff é levado pelo axioma do realismo a buscar no mundo em geral uma situação que pudesse se ajustar à escala de dimensões adotada razoavelmente bem pelos pintores. Ele conclui que estamos lidando com exemplos de *Niedersicht*, isto é, uma visão de cima, um panorama geral, que avalia a redução das dimensões do ponto de vista da pessoa mais importante do quadro. Na pintura de Dürer, portanto, a figura do pintor é pequena porque assim a vêem os personagens celestiais acima das nuvens. “O artista nos eleva aos domínios do etéreo ao exercer o seu direito supremo de permitir que vejamos a pintura de um ponto de vista totalmente independente de qualquer posição possível ao observador externo.” Wulff sustenta que só pela análise psicológica podemos esperar compreender este tratamento subjetivo do espaço, e se refere a Theodor Lipps, cuja teoria da empatia fora tornada pública poucos anos antes.

A teoria de Lipps era que os observadores dão vida a objetos inanimados projetando sua própria experiência de atividade física nas formas que percebem, como, por exemplo, as colunas de um templo (11). Esta teoria não pode, de forma alguma, ser considerada responsável pelo

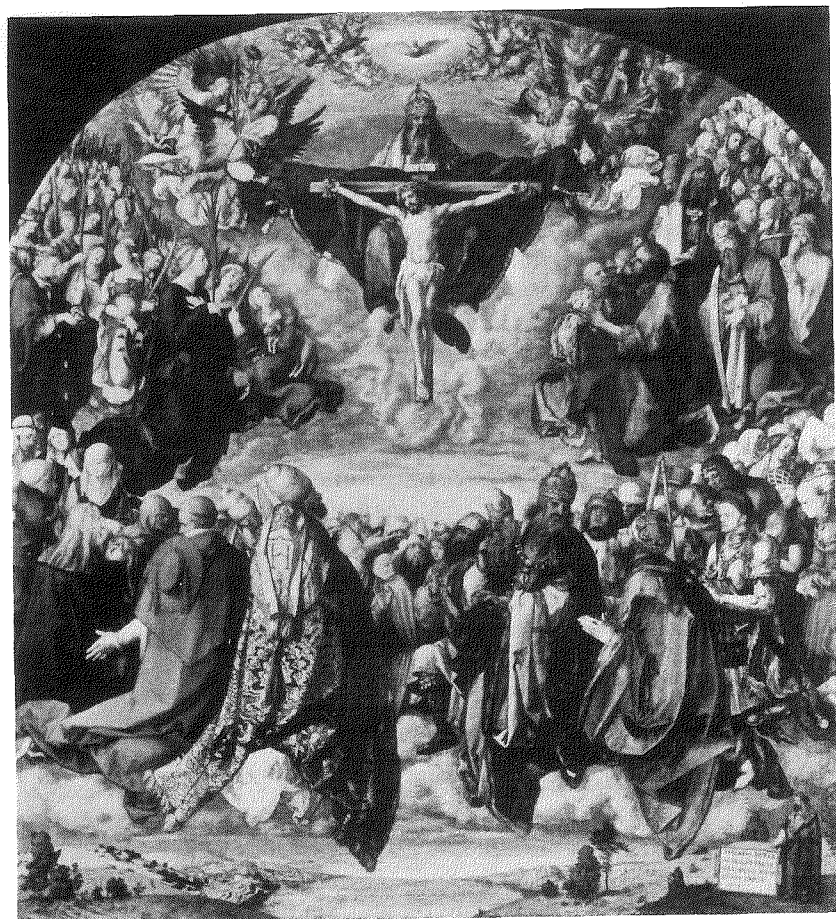


Figura 22 Albrecht Dürer, *Adoração da Santíssima Trindade*, 1511. Kunsthistorisches Museum, Viena.

uso psicologicamente inaceitável que Wulff fez dela. Lipps restringiu a empatia aos casos em que a projeção subjetiva do observador completa mas não contradiz o que ele vê, ao passo que a escala de dimensões em perspectiva, atribuída por Wulff à experiência perceptiva de uma pessoa no interior do espaço pictórico, estaria em oposição direta à escala de dimensões que o observador externo pudesse descobrir na pintura.

Espera-se que, pela empatia, o observador que olha para uma pintura veja, como se estivessem muito afastados, objetos que para ele parecem mais próximos.

A tese de Wulff foi rejeitada desde o início por outros historiadores da arte, mormente sob a alegação de que atribuíra uma perspectiva de dimensões subjetivas a culturas cuja arte não a possuía, e que, portanto, tinham ainda menos probabilidade de praticar a inversão deste princípio*. Foi demonstrado de forma positiva, inicialmente numa breve observação crítica publicada por Doehleman em 1910 (5), que o tratamento das dimensões nas obras em exame podia ser interpretado de um modo mais convincente como uma gradação hierárquica, onde as maiores dimensões eram dadas às figuras mais importantes. Mais recentemente, em seu livro sobre a perspectiva na pintura européia, John White rejeitou a perspectiva invertida como uma “monstruosidade mítica” (18, p. 103). Ele explica: “A dificuldade é que as variações de escala das figuras não dependem de quaisquer relações espaciais no interior da composição, nem da relação da cena como um todo com o observador. O fator decisivo é invariavelmente a importância que, por uma razão ou outra, se atribui a cada figura particular.”

Durante o Renascimento, a gradação hierárquica se reconciliou com as exigências da perspectiva de dimensões realistas. Numa época em que as pequenas figuras de doadores orando num dos cantos da pintura se tornaram inaceitáveis, Dürer, em seu retábulo mal interpretado por Wulff, justificou a pequenez de seu auto-retrato ao colocar a figura numa paisagem longínqua. Pintores como Tintoretto ou El Greco dotavam as figuras hierarquicamente proeminentes de dimensões maiores e mais adequadas, pondo-as no primeiro plano. Em termos mais gerais, qualquer pintor inteligente se aproveitou da escala de dimensões prescrita, não apenas para equilibrar a importância visual das figuras e de outros objetos pictóricos em sua composição, mas também para criar a hierarquia que pretendia transmitir. A expressão espontaneamente evidente de grandeza e pequenez, proximidade e distância, serve para ilustrar o sentido simbólico pretendido. Isto foi e é válido também para a fotografia e o cinema.

Vale a pena mencionar, de passagem, que a representação do espaço projetivo criou um importante paradoxo visual. A topografia estru-

*Curt Glaser aceitou a interpretação de Wulff em 1908, e aplicou-a à arte oriental: “Die Raumdarstellung in der japanischen Malerei”, *Monatshefte für Kunstwiss.*, vol. I, 1908, pp. 402ss. Mais tarde, rejeitou grande parte desta interpretação em sua obra *Die Kunst Ostasiens* (Leipzig, Insel, 1920). Erwin Panofsky criticou Wulff em “Die Perspektive als symbolische Form”, *Vorträge d. Bibl. Warburg*, 1924/25, p. 310.

tural do plano pictórico sugere que os motivos dominantes deveriam ser localizados no centro ou na parte superior da composição, e só excepcionalmente na área da parte inferior. Colocadas aí, as figuras ou objetos mais importantes pareceriam grandes e próximos. Uma posição central na tela, entretanto, dá ao tema principal um lugar relativamente distante na escala de profundidade. Em consequência, dá-se tamanho menor a este tema (por exemplo, o pequeno e distante crucifixo na pintura de Dürer). A contradição resultante entre aspecto visual e importância temática cria uma tensão que começa a ser artisticamente utilizada durante o Renascimento, no quadro *O Incêndio do Borgo*, de Rafael, por exemplo, onde a figura dominante, o papa Leão operando um milagre, aparece no centro da pintura, porém minúscula e a grande distância. O paradoxo é mais deliberadamente explorado no estilo maneirista de um Tintoretto ou Brueghel. Muitas vezes o tema principal é quase eliminado do campo de visão.

Em nosso século, os artistas se tornaram livres para abandonar a escala de profundidade contínua da pintura tradicional. O exemplo mais simples desta inovação é a montagem fotográfica que justapõe fragmentos de sistemas espaciais totalmente diferentes. Os tamanhos dos diferentes objetos pictóricos não podem mais ser comparados no interior do espaço representado. Uma grande figura humana recortada de uma foto e uma pequena árvore recortada de outra não têm nenhuma relação, exceto no espaço pictórico da composição, que deve permanecer unificado para ser legível. Da mesma forma, um pintor como Chagall combina cenas de diferentes escalas de tamanho sem qualquer aparência de espaço natural contínuo. O efeito perceptivo e artístico desta nova liberdade merece uma pesquisa sistemática.

O que faz as formas divergirem

Enquanto for obtida sem a violação das regras da perspectiva renascentista, a hierarquia simbólica de grandeza e pequenez não apresentará nenhum problema para o tipo de interpretação que estou tentando deprecia aqui. Entretanto, quando o conflito realmente existe, é psicologicamente inadequado perguntar: Por que o artista se afastou da projeção realista do espaço físico? Os estilos realistas de arte exigem tanta justificativa quanto os não-realistas; são bastante raros e tardios, e não têm prioridade. A pergunta a ser feita é: Qual o objetivo visual do artista ao apresentar seu tema desta maneira específica? Isto me leva ao segundo e talvez mais interessante aspecto da "perspectiva invertida", ou seja, a representação de sólidos geometricamente configurados de uma forma que contradiz a projeção ótica e as regras da perspectiva fundamental.

Wulff só se refere à perspectiva linear numa extensa nota de rodapé. Como exemplo específico, menciona o mosaico justiniano de San Vitale, em Ravena, onde as vigas do teto acima das cabeças do imperador e do arcebispo convergem para o observador. Aqui, mais uma vez, ele sustenta que nos estilos de arte pertinentes os tetos, tampos de mesa, utensílios, camas e degraus são erroneamente reproduzidos da maneira como a pessoa mais importante do quadro os veria. Outros autores fizeram referências enganosas ao tratamento em perspectiva de edifícios e outras formas geométricas nas pinturas japonesas. A alegação de que as superfícies retangulares são freqüentemente reproduzidas como se se afastassem no sentido do fundo tem origem numa ilusão de ótica bem conhecida: os ângulos desenhados com paralelas na perspectiva isométrica parecem perder-se ao longe. Se medirmos os exemplos japoneses, descobriremos que, no conjunto, os ângulos são rigorosamente paralelos, com desvios ocasionais para ambos os lados, como ocorrerá quando as paralelas forem desenhadas mais pelo julgamento do olho do que com recursos mecânicos (figura 23). Poder-se-ia supor que os observadores do Ocidente, acostumados a intensos efeitos de profundidade nas pinturas, vejam mais profundidade nestas cenas do que os



Figura 23

japoneses, e, portanto, percebam divergências onde os orientais pretendem ver paralelas, e realmente as vejam.

Voltando ao nosso ponto de partida, a superfície pictórica bidimensional, verificamos ser condição fundamental que não mais de uma coisa opaca possa ser visível em qualquer lugar da superfície. Quando o espaço físico é projetado sobre uma superfície, as posições no plano projetivo correspondem inevitavelmente a mais de um objeto, ou parte de um objeto. O primeiro plano encobre o segundo, o plano frontal encobre o de fundo. Além disso, quando nos deparamos com um cubo de frente para nós, só a sua face frontal será vista (figura 24a). Numa foto, tal objeto parecerá um quadrado em posição vertical, e não um cubo, pois as faces laterais convergem por trás da face frontal. A perspectiva fundamental, que adotou a convergência da projeção ótica, encontra poucas dificuldades enquanto a representação fica restrita aos espaços vazios. Quando olhamos para um interior, por exemplo, vemos o compartimento representado como uma pirâmide truncada (figura 25). Apesar de distorcidos, o chão, o fundo e as três faces laterais são suficientemente visíveis. A parede ao fundo é vista de frente, e as quatro outras superfícies, que se expandem em profundidade, abrem-se convenientemente em direção ao espectador.

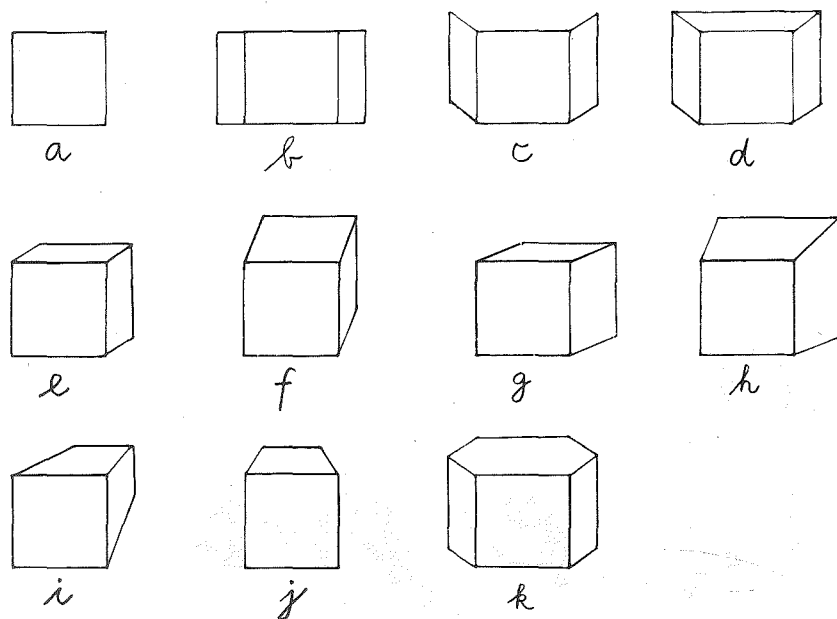


Figura 24



Figura 25 (conforme Dieric Bouts).

Visto do exterior, porém, o cubo só parece tridimensional quando mostrado obliquamente, revelando assim algumas de suas faces laterais (figura 24i). Entretanto, esta solução não deveria ser aceitável por aqueles que defendem as projeções óticas. Se a face frontal continua sendo frontal e uniforme, o cubo não pode ser simultaneamente mostrado de forma oblíqua. A figura 24i é um meio-termo recomendado pelas regras

da perspectiva central, transgredindo, porém, os preceitos da projeção ótica. Além disso, as faces laterais são inadequadamente encurtadas e distorcidas pela convergência em perspectiva. Se for para mostrá-las com nitidez, o procedimento é insatisfatório. Este é o tipo de problema com que todos os projetistas têm que lutar sempre que tentam representar a terceira dimensão espacial por meio da segunda.

A busca de uma solução adequada não parte da projeção ótica, mas da superfície da prancheta. Nos desenhos infantis, e noutros estágios primitivos da arte, um cubo é representado por um quadrado (figura 24a). O quadrado é o equivalente bidimensional adequado do cubo, mas não revela a diferença entre um quadrado e um cubo, e não dá nenhuma informação sobre as faces laterais. Para remediar esta situação, ao desenhar casas, por exemplo, as crianças num estágio um pouco avançado de desenvolvimento acrescentam duas faces laterais de revés (figura 24b). Isto, por sua vez, torna-se inadequado quando o projetista quer mostrar a orientação espacial diferente da frente e dos lados. Ele obtém o que deseja ao fazer com que as faces laterais avancem obliquamente (figura 24c), e, finalmente, o sólido é completado por uma face superior (figura 24d)*.

Ver-se-á que, quando esta representação da forma cúbica for explicada corretamente como a solução de um problema que aparece na superfície pictórica, ela se tornará um equivalente perfeitamente lógico e válido do objeto tridimensional numa superfície bidimensional. Inadequadamente encarada como uma projeção ótica, porém, ela apresenta o contrário da verdade — “perspectiva invertida”. Talvez a essa altura seja evidente que esta designação é ilusória. Nada foi invertido. Chega-se à solução da figura 24d muito antes de alguém pensar em projeções pictóricas convergentes**.

A figura 24d emprega ângulos paralelos, sendo, neste sentido, uma variação da perspectiva isométrica. Comparada à versão ortodoxa deste

* Observe-se, aqui, que as faces laterais da figura 24b e 24c não estão “dobradas para cima” ou “curvadas para baixo”, como ainda se costuma explicar a arte das crianças e outros estágios primitivos de representação pictórica. Esta interpretação errônea se baseia no axioma do realismo. As faces laterais do cubo nunca estiveram na posição prescrita pela projeção ótica. Conseqüentemente, não há nada para curvar.

** A derivação das propriedades da superfície em que se desenha também explica por que não só a perspectiva isométrica como a central toleram o quadrado frontal indeformado nos cubos mostrados obliquamente (figuras 24e, 24i). O quadrado é o que resta da concepção original, da qual as faces laterais se desviam num estágio de desenvolvimento posterior. Longe de prestar uma simples obediência à projeção, a perspectiva restringe a deformação ao mínimo necessário para o efeito de profundidade. Portanto, o cubo projetivamente disforme parece irrepreensível. Ver Arnheim (2, p. 267).

princípio (figura 24e), ela apresenta nítida vantagem para determinados objetivos. A perspectiva isométrica ortodoxa só pode mostrar o objetivo lateralmente, não podendo, portanto, expor simultaneamente as faces laterais esquerda e direita. Ela sacrifica a inteireza e a simetria do sólido. O desejo de combinar a frontalidade com uma exposição lateral favorece o uso de faces laterais divergentes, ligadas simetricamente. Por isso, exemplos deste artifício podem ser encontrados num grande número de culturas diferentes, onde o mesmo é descoberto e desenvolvido a partir das necessidades perceptivas do meio de expressão pictórica. Suas virtudes visuais também podem ser observadas na arquitetura. As janelas ogivais com faces laterais oblíquas, por exemplo, revelam ao olho a tridimensionalidade do relevo.

A superfície superior divergente tem a vantagem adicional de oferecer uma base mais generosa para os objetos que estão sobre ela. Os ângulos convergentes da perspectiva central interceptam visualmente o Menino Jesus da figura 26b, enquanto na figura 26a ele é confortavelmente envolvido pelas margens divergentes da manjedoura cúbica. No contexto mais amplo da pintura de onde o exemplo foi extraído (figura 27), a parte superior divergente da manjedoura também dá acesso às figuras de Maria e José, e os recebe num recinto parcialmente cercado. A perspectiva convergente produziria o efeito contrário.

Admitidas estas agradáveis propriedades, a superfície superior do cubo divergente (figura 24d) tem a desvantagem de ser um trapézio assimétrico. Estou convencido de que os hexaedros e octaedros frequentemente encontrados nos estilos de arte que utilizam formas primitivas de representação do espaço (figura 24k) são populares por acrescentarem uma simetria mais completa à perspectiva divergente; às vezes podem até ser interpretados como representações de cubos. De modo similar, os edifícios poliédricos, como os batistérios e recipientes de produtos, tiram proveito das mesmas vantagens visuais. Em última análise, naturalmente, as faces laterais divergentes podem ser associadas à rotundidade que, nas colunas, torres e esferas, exibe de forma tão convincente a tridimensionalidade dos sólidos.

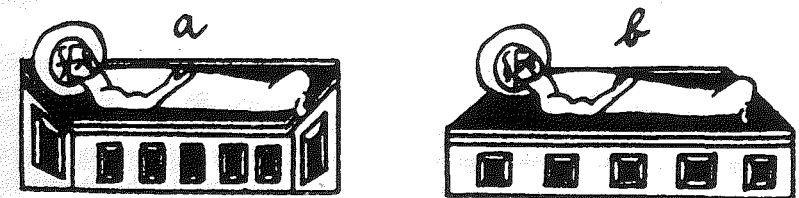


Figura 26

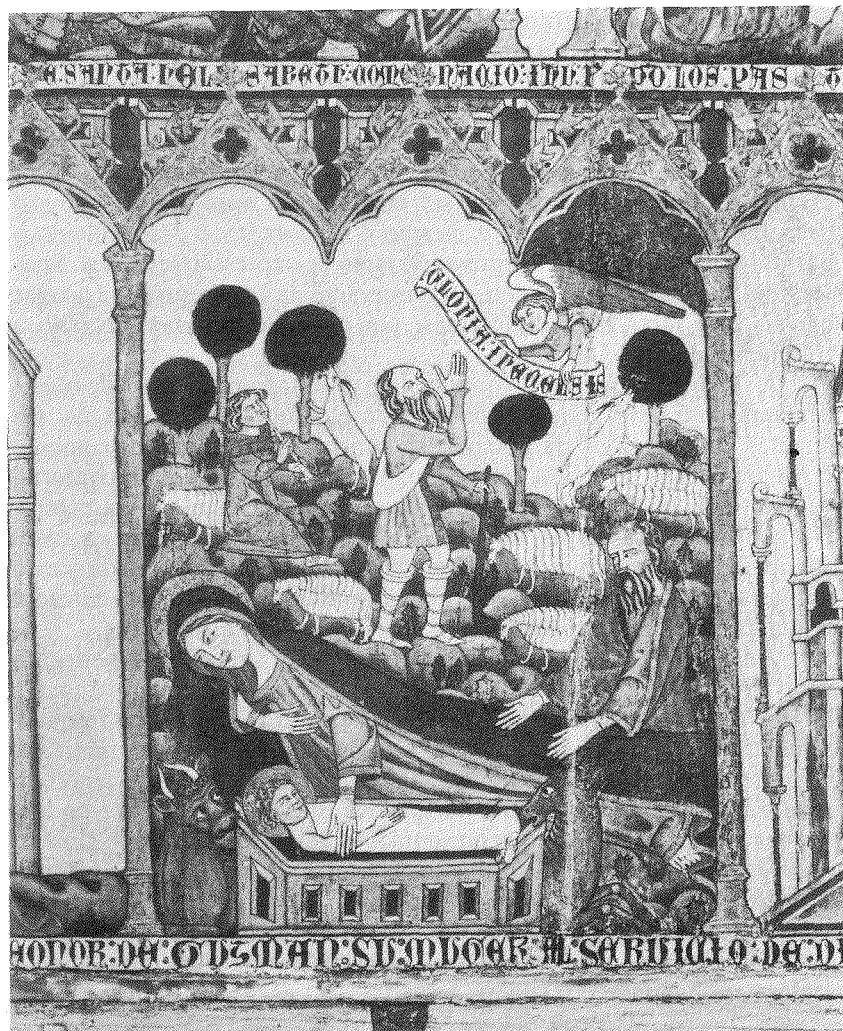


Figura 27 Escola Espanhola, *Natividade*, Retábulo de Ayala, 1396, Art Institute of Chicago.

A perspectiva isométrica, como mencionei antes, não pode representar um objeto de frente. Isto cria um problema quando a simetria de apresentação frontal é de extrema importância para a expressão de um solene repouso. Se os degraus do trono onde a Madona ou outra figura nobre se sentam com grande pompa forem mostrados isometricamente, estarão em desacordo com a simetria do resto. Isto é aceitável

desde que as figuras entronizadas participem da ação lateral, como, por exemplo, na *Adoração dos Magos* de Santa Maria Maggiore, em Roma (figura 28), mas perturbaria a simetria do conjunto de um retábulo de altar como a *Madona Entronizada*, na Galeria dos Uffizi. É por esta razão, sem dúvida, que Giotto representa o degrau com faces laterais divergentes (figura 29).

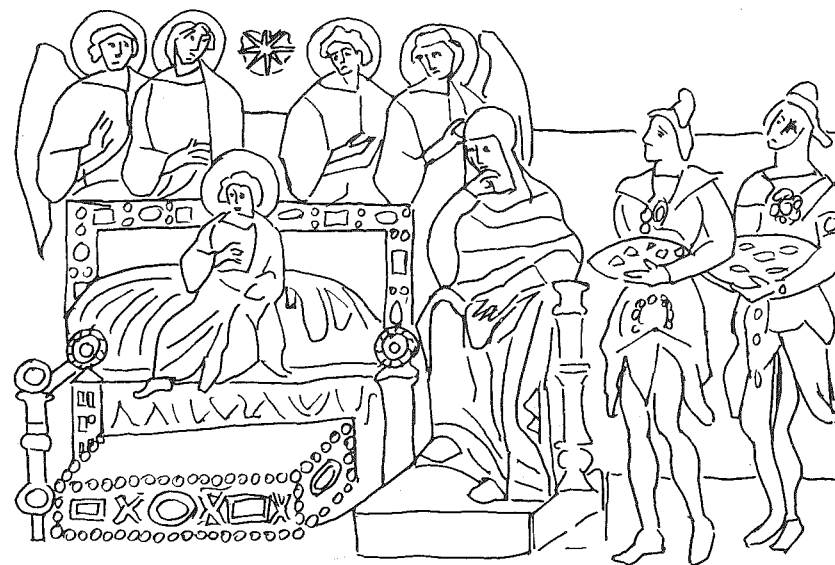


Figura 28

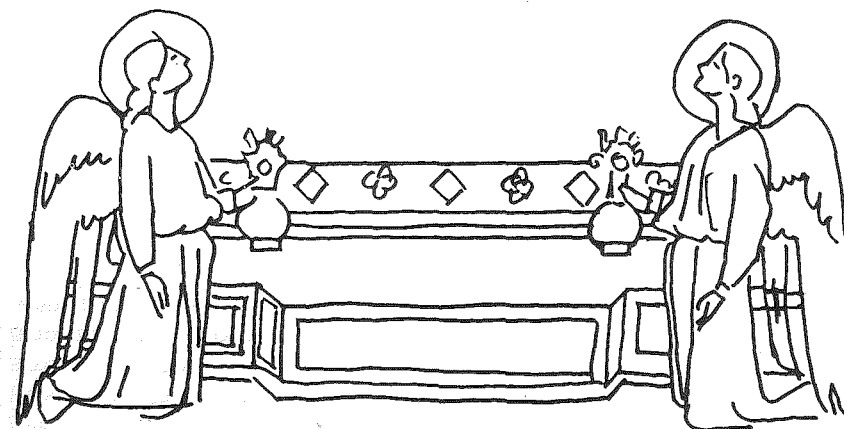


Figura 29 (conforme Giotto).

Outra situação que a perspectiva divergente pode resolver deveria ser mencionada aqui. Sempre que for desejável mostrar as faces superior e lateral de um sólido cúbico com alguma amplitude, o procedimento isomórfico ortodoxo dificultará uma apresentação bem-sucedida, porque uma ampliação da face superior estreitará a face lateral, e vice-versa (figuras 24f, 24g). Se ambas as superfícies apresentarem-se simultaneamente, o resultado será a perspectiva divergente (figura 24h). O altar em que Abel e o Rei Melquisedec estão fazendo suas oferendas, no mosaico da nave lateral em San Vitale, é um bom exemplo (figura 30). Os ângulos divergentes permitem que o artista mostre os objetos sacrificais sobre o altar sem que a face lateral tenha que ser elevada do solo num ângulo injustificadamente abrupto.

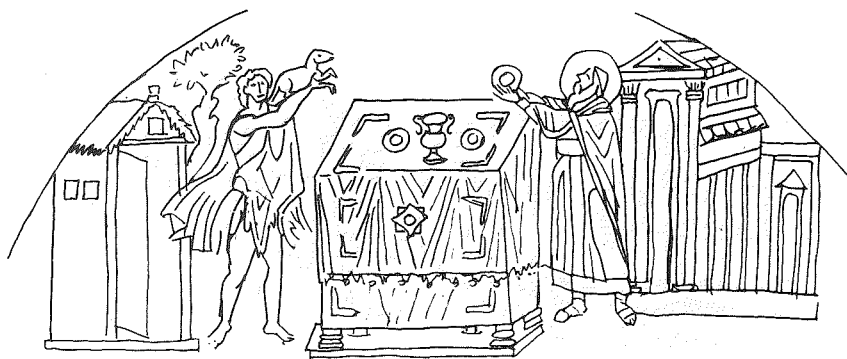


Figura 30

Vale a pena citar a interpretação deste mosaico do historiador de arte Decio Gioseffi, afirmando que, em obediência ao axioma do realismo ingênuo, não pode existir nenhuma outra perspectiva a não ser a da projeção ótica, e que os exemplos de perspectiva "invertida" nada mais são do que os espaços intermediários que ocorrem quando dois sistemas de perspectiva central são utilizados contiguamente: "Quando, numa mesma pintura, se introduzem dois ou mais centros de visão, há, entre dois centros adjacentes, uma zona de conciliação (*una zona di raccordo*): todos os objetos que estejam eventualmente localizados neste setor devem antes avolumar-se do que minguar com o aumento da distância" (6). Ele argumenta que, se toda a cena do mosaico de Ravena fosse construída com um ponto de fuga comum, o altar ocultaria partes das duas figuras e isto também criaria uma profundidade excessiva. Portanto, atribui-se a cada figura o seu próprio "nicho" perspectivamente convergente, o que torna divergente o altar entre elas. A interpretação

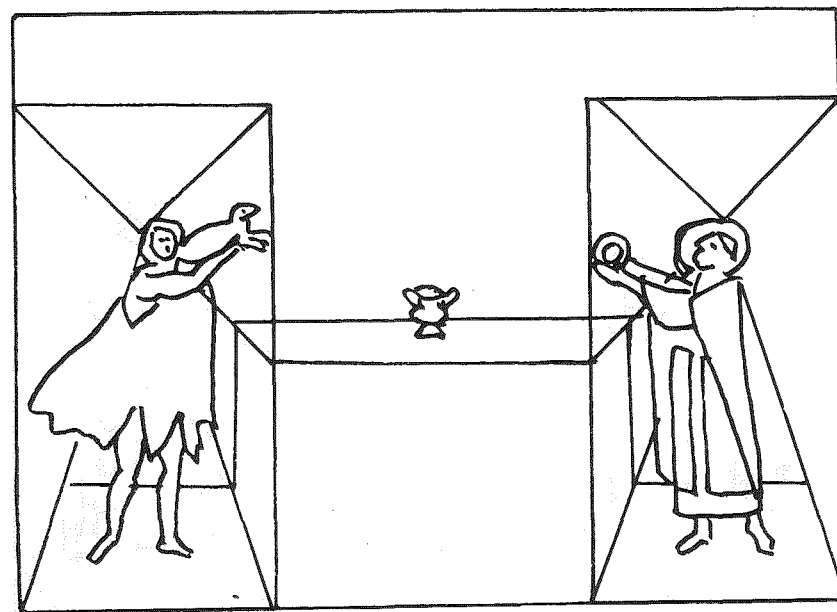


Figura 31 (conforme Gioseffi).

é confusa, porque o desenho utilizado por Gioseffi para ilustrar sua teoria (figura 31) diverge do original em pelo menos dois aspectos cruciais: representa simetricamente o altar, com ambas as faces laterais à mostra, e apresenta a face lateral como se fosse convergente, ao passo que, de fato, no original, é divergente. O desenho também omite os edifícios, que de modo algum estão de acordo com os preceitos da perspectiva central. A cabana de Abel, à esquerda, está em posição frontal, e o palácio do rei, à direita, é divergente como o altar. O exemplo mostra até que ponto a visão até mesmo de um observador experiente pode deixar-se iludir pelo axioma do realismo.

Alguns exemplos modernos

Nos séculos posteriores à introdução da perspectiva central na tradição pictórica do Ocidente, as regras não foram aplicadas literalmente. Os artistas modificaram-nas para ajustá-las aos seus próprios critérios visuais, mas tais desvios não violaram acentuadamente o princípio básico; ao contrário, fortaleceram-no, ajudando a construção geométrica a parecer mais convincente. Só em nossa própria época as artes voltaram à

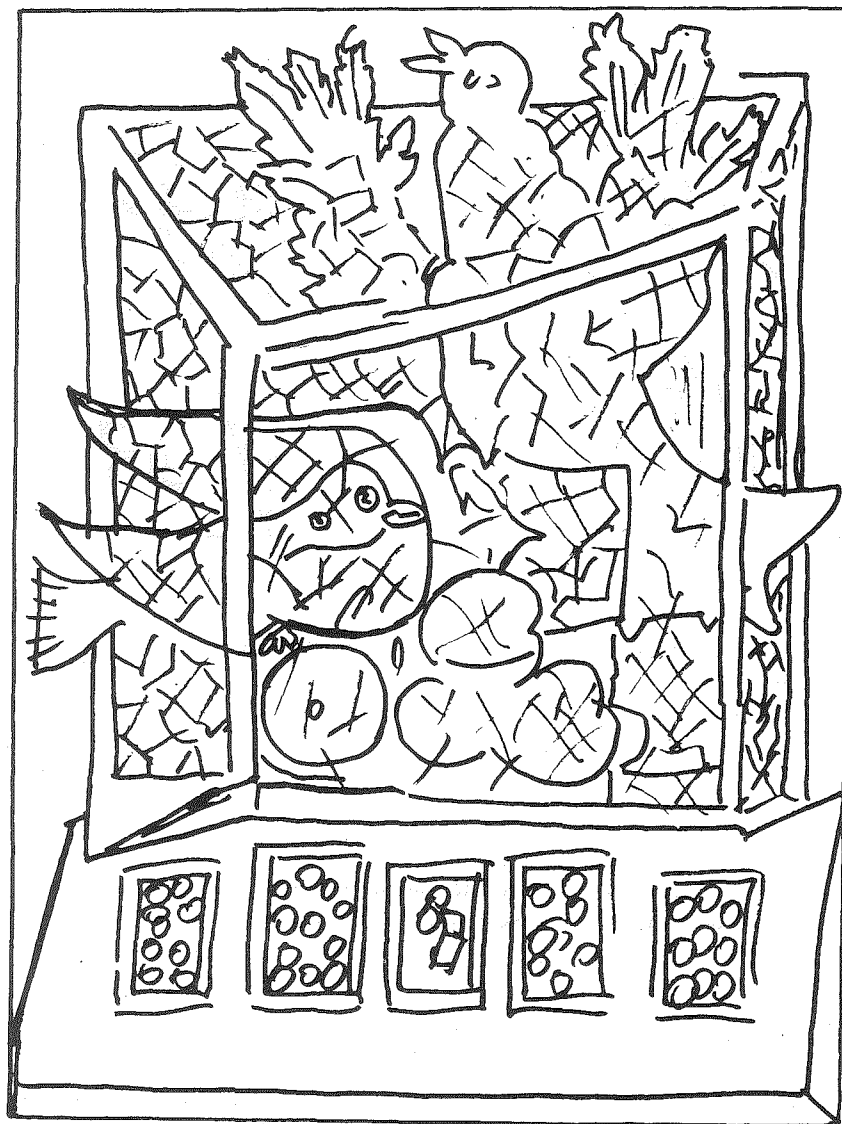


Figura 32 (conforme Picasso).

liberdade de representação espacial que desfrutavam fora do domínio da perspectiva renascentista. O tratamento heterodoxo da perspectiva não pode, contudo, ser rejeitado como negligência arbitrária. Em artistas como Picasso, pode-se mostrar que ela se presta a efeitos pictóricos essenciais.

Em alguns casos, como nos exemplos históricos antes examinados, a inversão da perspectiva é usada sobretudo para revelar aspectos de destaque dos objetos tridimensionais no plano da pintura. Picasso pinta uma gaiola de pássaros e cartas de baralho sobre uma mesa (figura 32). As cartas, sendo objetos planos, são representadas sem distorções, do mesmo modo que a parte superior da mesa é concebida de forma a correr paralelamente ao plano da pintura, como o tabuleiro de xadrez do nobre medieval. A gaiola propõe problemas espaciais mais complexos. O pintor deseja mostrar os pássaros presos enfiando suas cabeças, asas e caudas por entre a tela de arame que ocupa todos os lados da gaiola. A perspectiva convergente ocultaria as vistas laterais; a divergência proporciona ao espectador um dramático espetáculo.

A tela *Três Músicos*, de Picasso (figura 33), nos leva a pensar naquilo que foi observado no retábulo de altar espanhol (figura 27). Na divergência de seus lados e parte superior, a mesa oferece um amplo espaço, uma área de tranquilidade, na qual diferentes objetos estão expostos sem dificuldade. Ela também se expande em direção aos músicos, com os quais forma uma unidade visual. Além disso, a convergência do tampo de mesa para o plano frontal presta-se a uma função compositiva, criando uma forma de cunha ou seta, algo semelhante ao capô de um automóvel voltado para o observador, que é agressivamente abordado.

Historicamente, isso indica uma fundamental mudança da relação entre a pintura e seu observador. Na verdade, os elementos avançados nunca estiveram ausentes da pintura, mas quando remontamos a exemplos como a *Última Ceia*, de Bouts (figura 25), percebemos que a direção dominante da perspectiva central é a que leva o espectador para o espaço pictórico através do ápice da pirâmide visual, o ponto de fuga. Na pintura de Bouts, as vigas do teto, o desenho dos mosaicos do chão e a forma da mesa recebem o observador de braços abertos, por assim dizer, e o atraem para seu abraço. Esta invasão visual do espaço pictórico torna ainda mais vigoroso o encontro com a figura do Cristo, em posição frontal, e a lareira atrás dele.

Esta inversão da direção dominante observada nos exemplos de Picasso está associada a uma tendência mais geral da arte de nosso século, que reduziu, ou até eliminou, o espaço vazio por trás da abertura da composição. Esta tendência freqüentemente estabelece a composição como uma massa central projetando-se de uma base plana, paralela à

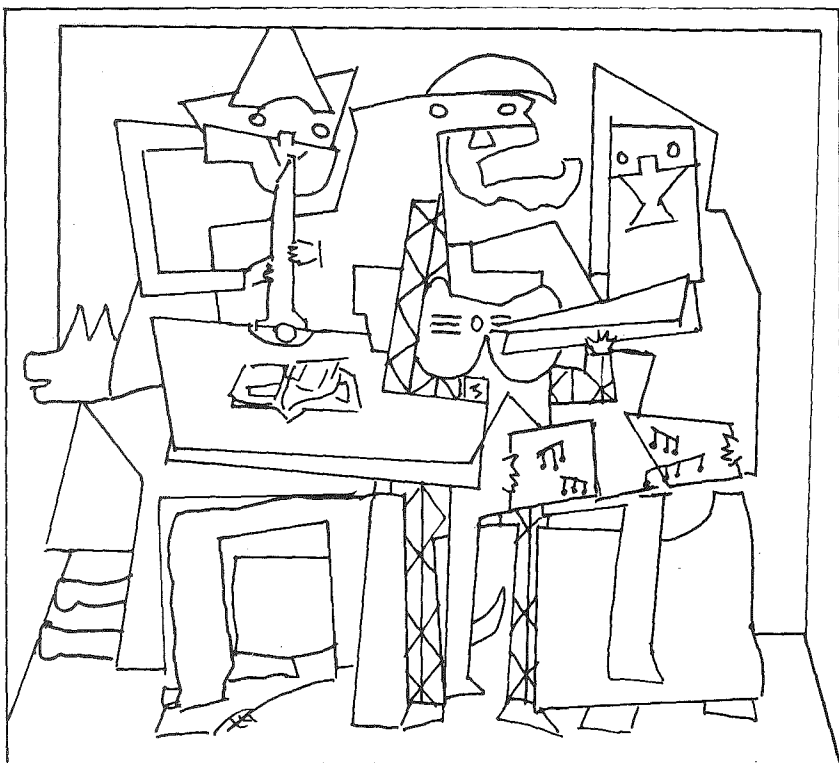


Figura 33 (conforme Picasso).

superfície da tela; ela é evidente em muitas pinturas cubistas e, mais recentemente, em Vasarely, por exemplo.

Ao pintar a abertura de uma lareira (figura 34), Picasso usa uma despreocupada variedade de convergências tradicionais, passivamente receptivas e de conotações femininas. Como contraponto visual, o console de lareira se estreita em direção ao observador, invertendo, assim, o vetor pictórico. Van Gogh também tinha consciência de tais efeitos de movimento. Meyer Schapiro cita a afirmação dele, sobre um de seus desenhos: "As linhas dos telhados e das calhas lançam-se na distância como flechas disparadas de um arco; são lançadas sem hesitação" (16). Ao contrário, numa das últimas paisagens de Van Gogh, *Corvos em Campo de Trigo*, as três estradas são apresentadas, segundo Schapiro, em perspectiva invertida: "A cadeia perspectiva do campo aberto, que ele pintara muitas vezes antes, inverte-se agora; as linhas, como torrentes em contínua precipitação, convergem para o primeiro plano a partir



Figura 34 (conforme Picasso).

do horizonte, como se o espaço houvesse subitamente perdido o seu foco, e todas as coisas se voltassem, com agressividade, para o observador."

Para diferenciar do relativismo

Tentei mostrar que a fórmula da perspectiva central, que foi praticada apenas uma vez em toda a história da arte*, nada mais é do que um

* Quando se aplica a perspectiva isométrica à arquitetura simétrica e frontal, à primeira vista ela se assemelha à perspectiva central. A perspectiva isométrica é corrente na pintura mural de Pompéia, na qual White (18) baseia sua idéia de que a perspectiva

método, entre vários, para traduzir a experiência da profundidade tridimensional numa superfície plana. Vista de uma forma distanciada da tradição renascentista, ela não é melhor nem pior do que as outras. Resta-me, ainda, garantir que esta minha demonstração não seja mal interpretada como coincidente com o argumento relativista de que a escolha dos métodos de representação se deve inteiramente às contingências da tradição. Na versão mais extrema da abordagem relativista, diz-se que a representação pictórica nada tem, intrinsecamente, em comum com os temas que representa, e, portanto, não se fundamenta em nada mais do que uma convenção arbitrária entre as partes interessadas (7, p. 15). Este desafio, trivialmente conflitante com as crenças tidas como admitidas pelo resto da população, é o oposto direto daquilo que tive a intenção de demonstrar.

A perspectiva central assemelha-se mais estreitamente à projeção ótica do que outros métodos de representação em profundidade, mas não se pode afirmar que, no meio de expressão bidimensional, ela ofereça o equivalente que mais se aproxima da maneira como o espaço é sentido no meio ambiente visual. Ao contrário, ela envolve distorções mais sérias de forma e tamanho, como estes são comumente percebidos, do que qualquer outro procedimento. É por isso que ela se desenvolveu tão rara e tardiamente. Circunstâncias culturais muito especiais devem superar as restrições que ela impõe à percepção natural do espaço pelo pintor. Uma vez que a técnica tenha sido dominada pela pintura realista, ou pela fotografia, os observadores podem ser induzidos, muitas vezes com algumas dificuldades iniciais, a tratar seus produtos como cópias exatas do mundo em geral.

Outros métodos mais comuns de representação espacial dos objetos, que tiveram um desenvolvimento independente em todo mundo, ao longo da história, e são utilizados e compreendidos de modo espontâneo, diferem radicalmente da projeção ótica. O que tentei mostrar com o exemplo da "perspectiva invertida" é que tais métodos têm origem, não menos legitimamente do que a perspectiva central, nas condições da percepção humana, e do meio de expressão bidimensional. Podemos dar provas semelhantes em relação a outros aspectos da representação

central foi praticada na Antiguidade. Beyen (3), a fonte de White, partilha desta opinião, mas acentua mais explicitamente quão raros, parciais e inexatos são os exemplos de convergência perspectiva. Além disso, Beyen apresenta seus exemplos em desenhos, não em fotos das pinturas. Em sua figura 23, linhas convergentes são mostradas no diagrama onde em seu próprio desenho da pintura as linhas que se esvaem na parte frontal divergem daquelas ao fundo. Lehmann (10, p. 149) admite que não se conhece nenhum exemplo de aplicação coerente, mas prefere considerar as inconseqüências da perspectiva pompeiana como variações estilisticamente deliberadas da representação espacial.

não-realista e a outros meios de expressão, como, por exemplo, a escultura (2, p. 208). Assim, embora devamos compreender que nosso contínuo compromisso com uma tradição particular de criação realista de imagens nos levou a interpretar erroneamente outras formas de representar o espaço, não ficamos submetidos à conclusão niilista de que nada, exceto a preferência subjetiva, une a representação aos seus modelos da natureza. Ao contrário, mostramos que a observação da natureza é apenas um dos determinantes universais que regem as representações do espaço, e justificam a sua diversidade.

Referências

1. Arnheim, Rudolf. "Perceptual Abstraction and Art". *Toward a Psychology of Art*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1966.
2. ———. *Art and Visual Perception*, nova versão, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1974. [Ed. bras.: *Arte e Percepção Visual*, São Paulo, Pioneira, 1986.]
3. Beyen, Hendrick Gerard. *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil*, Haia, Nijhoff, 1938.
4. Coomaraswamy, Ananda K. *Selected Papers: Traditional Art and Symbolism*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1977.
5. Doehlemann, K. "Zur Frage der sogenannten umgekehrten Perspektive". *Repert. f. Kunstwiss.*, vol. 33, 1910, pp. 85ss.
6. Gioseffi, Decio. *Perspectiva Artificialis*, Trieste, Università degli Studi, 1957, nº 7.
7. Goodman, Nelson. *The Language of Art*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968.
8. Katz, David. *War Greco astigmatisch?*, Leipzig, Veit, 1914.
9. Laporte, Paul M. "Cubism and Science". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 7, nº 3, março de 1949, pp. 243-56.
10. Lehmann, Phyllis Williams. *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge, Mass., Archaeological Institute of America, 1953.
11. Lipps, Theodor. *Grundlegung der Aesthetik*, Hamburgo e Leipzig, Voss, 1903.
12. Nordau, Max. *Entartung*, Berlim, Duncker, 1893. Ingl.: *Degeneration*, Nova Iorque, Appleton, 1895.
13. Oster, Gerald. "Phosphenes". *Scientific American*, vol. 222, fevereiro de 1970, pp. 83-7.
14. Pascal, Blaise. *Pensées*, Montreal, Variétés, 1944.
15. Riegl, Alois. *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Graz-Cologne, Böhlau, 1966.
16. Schapiro, Meyer. "On a Painting of Van Gogh". *Modern Art — 19th and 20th Centuries*, Nova Iorque, Braziller, 1978.

17. Trevor-Roper, Patrick. *The World Through Blunted Sight*, Londres, Thames & Hudson, 1970.
18. White, John. *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londres, Faber, 1957.
19. Worringer, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung*, Munique, Piper, 1911. Ingl.: *Abstraction and Empathy*, Nova Iorque, International Universities Press, 1953.
20. Wulff, Oskar. "Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht". *Kunstwissensch. Beiträge August Schmarsow gewidmet*, Leipzig, 1907.

O PEEPSHOW* DE BRUNELLESCHI**

Aprendemos que o primeiro a demonstrar os princípios da perspectiva central foi Filippo Brunelleschi, e que ele o fez por meio de duas pinturas. Supõe-se que Leone Battista Alberti aprendeu com ele o método geométrico que codificou no primeiro livro de seu *Tratado de Pintura*. Para John White, a importância dos dois painéis em que Brunelleschi retratou a Piazza del Duomo e a Piazza della Signoria, em Florença, "difícilmente pode ser superestimada" (10, p. 113). Ele afirma que foi através destas duas pinturas, mais do que pela publicação de um tratado, que o sistema de perspectiva baseado na matemática foi tornado público durante os primeiros anos do século XV. White faz eco a uma convicção que, atualmente, predomina na literatura especializada. Quão infalível, porém, é a evidência na qual se baseiam estas afirmações?

Se alguém tivesse descoberto os princípios geométricos da perspectiva central, e "optado por divulgar sua nova descoberta" (White) através de pinturas, que espécie de tema ele provavelmente escolheria? Antes de mais nada, ele iria querer que seu tema contivesse um conjunto de linhas ou paredes claramente correlatas e pertencentes a mais de uma unidade arquitetônica, para que pudesse mostrar sua convergência para um ponto de fuga. Para manter a simplicidade de sua demonstração, ele provavelmente se limitaria a um grupo de paralelas, isto é, à perspectiva paralela. Pela mesma razão ele preferiria usar, como suas paralelas, um conjunto de ortogonais cujo ponto de fuga se encontraria na linha de visão do observador. As paredes de uma casa de rua ou a nave de uma igreja serviriam bem a este propósito. Um exemplo típico de tal demonstração didática é a xilogravura de uma sala de estar da obra *De Artificiali Perspectiva*, de Viator (figura 35).

Em vez disso, para as pinturas sobre as quais somos informados na biografia atribuída a Antonio Manetti, Brunelleschi escolheu dois

* *Peepshow*: caixa iluminada contendo várias imagens vistas por um buraco ajustado a uma lente que as faz parecer maiores. (N.T.)

** Publicado inicialmente em *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 41, 1978.

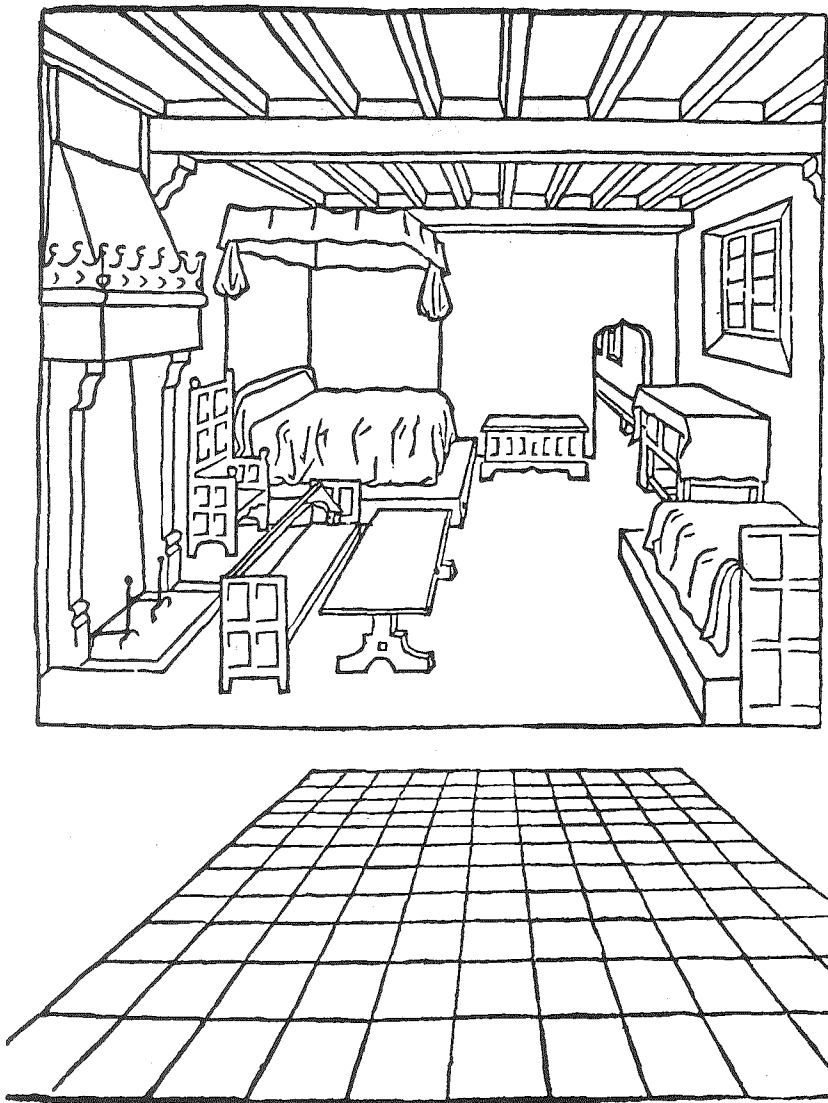


Figura 35 Jean Pèlerin Viator, *De Artificiali Perspectiva*, 1505.

temas que iam ao encontro, de maneira muito sofrível, daquelas condições. Um rápido exame da planta fornecida por Sgrilli (figura 36) mostra que a visão a partir do interior da porta da catedral de Florença apre-

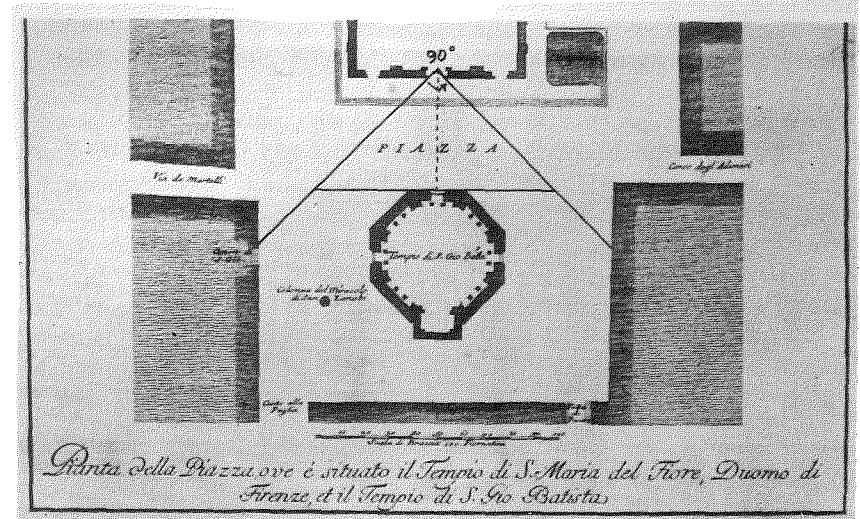


Figura 36 Reconstrução da Vista do Portal de Duomo (conforme Edgerton).

senta, de fato, cortes de duas fachadas de rua ortogonais; no entanto, embora White situe o ângulo visual do desenho em generosos 90° , estes cortes se limitam a um estreito limite de aproximadamente $10-15^\circ$ daquele ângulo, e estão localizados a uma distância tão grande um do outro que não mostrariam o efeito de convergência de maneira convincente, mesmo que tivessem o espaço do desenho para si próprios. Qualquer esforço deste tipo, porém, é anulado pela grande massa do Batistério (figura 37), que toma o centro da cena. Este corpo octogonal dificilmente se presta para ilustrar a perspectiva central. A parede frontal, sendo paralela ao plano do desenho, é totalmente isenta de perspectiva. Pode-se fazer cada uma das faces laterais convergir, mas ambas são postas em perspectiva em forma de um estreito ângulo projetivo, e, se desenhadas em perspectiva, exigiriam uma perspectiva cônica, com pontos de fuga situados fora dos limites do desenho.

Tal octógono, no entanto, seria uma opção lógica para um pintor que, valendo-se dos meios de expressão tradicionais, quisesse demonstrar sua habilidade em representar convincentemente o espaço arquitetônico. As formas octogonais ou hexagonais são usadas de preferência para representar a tridimensionalidade, por exemplo, no edifício gótico do quadro *A Tentação de Cristo no Templo*, de Duccio, no chafariz do *Retábulo do Cordeiro Místico*, de Van Eyck, nas miniaturas persas e em muitos outros exemplos daquilo que erroneamente se chama de perspectiva invertida (ver ensaio anterior). Tais estruturas podem ser



Figura 37 Batistério de San Giovanni, Florença (foto de D. Anderson).

retratadas de modo convincente segundo as normas da tradição pictórica, através da simples perspectiva isométrica ou da simples convergência, pois ambas mostram bem a profundidade e o volume, sem que seja necessário recorrer à perspectiva central.

Uma escolha ainda menos plausível para a demonstração da perspectiva é o segundo tema de Brunelleschi, uma vista diagonal do Palazzo

della Signoria. Aqui, não há duas unidades arquitetônicas correndo em paralelo (cf. a planta de White, 10, p. 118) e, da mesma forma que a vista da Piazza del Duomo, esta deixa de oferecer o tipo de palco aberto onde a convergência para um ponto de fuga poderia ser demonstrada. Em vez disso, esta vista também é monopolizada por uma vigorosa massa central, o Palazzo della Signoria, visto obliquamente como uma estrutura cuneiforme que recua firmemente. Aqui, mais uma vez, o pintor usou o tipo de perspectiva que teria sido escolhida tradicionalmente para obter um irresistível efeito de profundidade, sem o auxílio da perspectiva central. Ao referir-se, noutro contexto, à prática de pôr os elementos arquitetônicos de uma pintura num ângulo oblíquo, Panofsky chamou-a de “audácia arcaica”. Ele acrescenta: “Foi uma tentativa de tomar de assalto o espaço, e, embora tenha sido um método freqüente na arte dos séculos XIV e XV, tornou-se correspondentemente raro, tanto na Itália quanto nos países setentrionais, quando a representação do espaço passou a se basear num princípio coerente e mais amplo” (6, p. 421). White se dá conta destes aspectos arcaicos, mas sugere que “nas próprias composições escolhidas por Brunelleschi para demonstrar a nova invenção, ele tem o cuidado de respeitar, tanto quanto possível, as verdades visuais simples e específicas que constituem a base da arte de Giotto” (10, p. 120). Não seria mais econômico admitir que, como pintor, o arquiteto Brunelleschi não tenha ido além da tradição anterior à perspectiva?

Manetti afirma que foi Brunelleschi quem “formulou e pôs em prática (*misse innanzi ed in atto*) o que atualmente os pintores chamam de perspectiva” (5, p. 9). É claro que o termo *perspectiva* não foi cunhado para os métodos geométricos examinados aqui, nem se limitou a eles. O feito de Brunelleschi consistiu em ter registrado “adequadamente, e com bom senso, os aumentos e reduções que surgem aos olhos humanos a partir das coisas muito distantes ou ao alcance da mão”. Ele mostrou edifícios, campos e montanhas, figuras, etc., no tamanho adequado à distância em que se encontravam (*di quella misura che s'appartiene a quella distanza*). É verdade que Manetti também insistiu em que a perspectiva fazia parte de uma ciência, e que, com Brunelleschi, “nasceu a regra que é o ponto essencial (*importanza*) de tudo que foi feito dessa espécie daquela época em diante”; devemos ter em mente, contudo, que a biografia de Manetti foi escrita após a morte de Brunelleschi, o que significa depois da publicação do tratado de Alberti.

Examinemos mais uma vez o relato de Manetti do que Brunelleschi fez, ao pintar o quadro do Batistério: “Parece que, para retratá-lo, ele se encontrava no interior da porta central da Santa Maria del Fiore.” Dessa posição privilegiada, reproduziu, com o cuidado e a delicadeza

de um miniaturista, tudo que é possível ver num relance, do exterior daquele templo. Para o céu ele utilizou cor de prata polida, “de tal modo que o ar e o firmamento natural pudessem se refletir nele, e assim também as nuvens, que são vistas naquele tom de prata, são levadas pelo vento, quando este sopra” (5, pp. 10, 11). Desde que uma pintura só pode ser vista corretamente a partir de um ângulo de visão, se se pretende evitar os erros nas “imagens do olho”, Brunelleschi fez um buraco em seu painel, num ponto diretamente oposto ao ponto de vista de um espectador olhando para a cena a partir da porta da igreja. Para poder ver a pintura, o observador tinha que olhar através deste buraco, da parte traseira do painel, enquanto segurava em sua outra mão um espelho onde via a imagem refletida. Vista assim, a pintura se assemelhava à “coisa real”.

Qual era o objetivo e o resultado desse método ardiloso? Servia, antes de tudo, para fazer o observador ver a projeção segundo o ângulo em que fora traçada, o que evitaria distorções. Embora o orifício na pintura deva ter sido feito no local onde se situaria o ponto de fuga para as paralelas ortogonais, e, na imagem refletida, pudesse ser visto no ponto de reflexão, não há, como mostra Krautheimer, razão imperiosa para admitir que Brunelleschi tivesse consciência desta coincidência dos dois pontos (4, p. 239). Para ele, além de evitar as distorções óticas, o orifício no painel também servia muito para intensificar o efeito de profundidade da pintura. Quando se observa uma pintura diretamente, a textura da superfície do pigmento tende a ser visível e a revelar o caráter físico da pintura como um plano sem relevos. A visão estereoscópica, produzida pelo exame binocular, também ajuda a revelar o caráter plano da pintura. O orifício de observação torna monocular a visão, aumentando, assim, a profundidade da percepção. A imagem refletida reduz a textura de superfície dos objetos refletidos no espelho, e desta forma neutraliza a impressão de planeza, sobretudo quando os contornos do espelho são ocultos pelo orifício de observação.

Krautheimer se refere, nesse sentido, ao fenômeno oposto, ou seja, ao poder do espelho de reduzir a convergência em perspectiva a uma irresistível projeção bidimensional. “O uso do espelho para a comprovação do fenômeno da perspectiva linear”, escreve Krautheimer, “era prática comum do Quattrocento. De fato, as relações tridimensionais num espelho são automaticamente transferidas para uma superfície bidimensional, como seriam num desenho, por meio de uma construção em perspectiva. Filarete provavelmente codificou uma antiga tradição, ao afirmar que o espelho revelava elementos de perspectiva que não podiam ser vistos a olho nu” (4, p. 236). Filarete acrescenta que, para ele, foi através da utilização do espelho que Brunelleschi descobriu seu

método de obter a perspectiva (2, pp. 607, 618). Um espelho realmente tornará as deformações projetivas um pouco mais evidentes, se o espelho for relativamente pequeno e tiver contornos nítidos. Na medida em que a imagem espacial for visualmente reduzida à lisura do plano do espelho, a profundidade do espaço refletido parecerá reduzida a uma projeção plana. Um espelho também permitirá que um pintor trace os contornos das formas projetadas sobre a superfície refletora. Para o observador de Brunelleschi, porém, esta condição era explicitamente evitada pela disposição do orifício de observação, que fora destinado a obter o contrário, ou seja, a aumentar o efeito de profundidade. O objetivo deste artifício não era ajudar os pintores a fazer corretamente os escorços.

Presumiu-se, entretanto, que além de ter suas imagens refletidas num espelho, Brunelleschi pintou o próprio quadro na superfície de um espelho (3, p. 77). Na verdade, isto deve ter sido quase inevitável, porque, salvo se a pintura fosse uma imagem refletida da cena real, o observador, olhando pelo orifício, teria visto o reflexo da cena lateralmente invertida. A esquerda e a direita da Piazza del Duomo teriam sido trocadas. Um segundo espelho usado como superfície da pintura teria compensado esta perturbadora inversão no espelho de observação. Também teria permitido que o artista simplesmente traçasse os contornos de sua cena na superfície refletora. Este método teria realmente um grande efeito, permitindo que ele obtivesse um desenho projetivamente correto. Não teria, porém, absolutamente nada a ver com a construção geométrica da perspectiva central.

Na descrição que Manetti faz da técnica de Brunelleschi, nada sugere que o método envolvesse qualquer construção geométrica, ou que, na verdade, a exigisse. A atribuição da autoria dos diagramas elaborados por Panofsky ou Krautheimer é, naturalmente, conjectural. Vasari, escrevendo por volta de 1550, de fato, assegura que Brunelleschi descobriu, por si próprio, um modo de representar corretamente a perspectiva, fixando-a por meio de “plano e perfil”, e por meio da intersecção. Estritamente falando, mesmo Vasari, cujo testemunho é freqüentemente citado, não diz que Brunelleschi aplicou esta técnica aos dois painéis. A respeito da descoberta, ele diz que se tratou de uma “*cosa veramente ingegnossissima ed utile all'arte del disegno. Di questa prese tanta vaghezza, che di sua mano ritrasse la piazza di San Giovanni*” (9, p. 142). Foi sua inclinação para o desenho, diz o texto, que o levou a retratar aquelas vistas arquitetônicas.

Segundo Prager e Scaglia, não parece “que o próprio Filippo jamais tenha empreendido uma investigação matemática ou analítica” (8). A teoria aceita na literatura, no entanto, assevera que Brunelleschi fez suas duas pinturas utilizando as construções que conhecemos a partir

do tratado de Alberti. De acordo com Panofsky, ele começou com dois desenhos preparatórios, a projeção horizontal e a projeção vertical, isto é, ele explorou a Piazza del Duomo para obter as medidas objetivas básicas dos edifícios, tanto na dimensão horizontal quanto na vertical. Em seguida, depois de acrescentar a seus desenhos o ponto correspondente à posição de um observador na porta da Catedral, elaborou a projeção geométrica, seguindo a técnica conhecida como *costruzione legittima* (7, p. 123). Este trabalho teria de ser realizado numa prancheta. O que, então, estava Brunelleschi fazendo na porta de Santa Maria del Fiore, onde, segundo Manetti, ele se encontrava quando retratou a cena? Tudo que ele precisava para a estrutura geométrica era a posição do ponto de vista em sua projeção horizontal e vertical. Em vez disso, ele obviamente desenhou ou traçou a cena em seu painel. Se, além disso, ele construiu o quadro por projeção geométrica, deve tê-lo feito separadamente, para conferir a perspectiva em sua cópia ou desenho a mão livre, salvo se, ao contrário, fez o desenho a partir da cena real, para ajudá-lo a consolidar sua estrutura feita em casa.

Em ambos os casos é difícil convencer-se de que os painéis poderiam ter oferecido uma admirável demonstração das virtudes da *costruzione legittima*. Sem levar em conta se Brunelleschi conhecia ou não as regras geométricas da perspectiva, o valor destas dificilmente teria sido ilustrado por meio de pinturas que não necessitavam delas, e provavelmente foram feitas sem elas. É mais provável que ele tenha despertado a admiração de seus concidadãos por criar semelhanças de fidelidade sem precedentes. Ele provavelmente fez isso traçando o seu tema num espelho, antecipando, portanto, implicitamente o princípio da pirâmide de visão interseccionada, formulado por Alberti e recomendado para utilização prática pelas bem conhecidas engenhocas de Albrecht Dürer. Afinal, não havia nenhuma necessidade de estruturas geométricas enquanto o pintor pudesse olhar para o seu tema através de uma superfície transparente, ou num espelho. O que tornou a perspectiva central um assombroso milagre foi, antes, o fato de alguns artifícios geométricos permitirem ao desenhista inventar e pintar fielmente cenas reais numa superfície plana.

Referências

1. Edgerton, Samuel Y. *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, Nova Iorque, Harper & Row, 1975.
2. Antonio Averlino Filaretes *Tractat über die Baukunst...*, Viena, 1890.
3. Gioseffi, Decio. *Perspectiva artificialis*, Trieste, Università degli Studi, 1957.

4. Krautheimer, Richard. *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1970.
5. Manetti, Antonio. *Vita di Filippo di Ser Brunellesco*, Florença, Rinascimento del Libro, 1927.
6. Panofsky, Erwin. "Once more 'The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece' ". *Art Bulletin*, vol. 20, março de 1938, pp. 418-42.
7. ———. *Renaissance and Renacences in Western Art*, Nova Iorque, Harper & Row, 1969.
8. Prager, Frank D. e Gustina Scaglia. *Brunelleschi, His Technologies and Inventions*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1970.
9. Vasari, Giorgio. *Le Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, Florença, 1971.
10. White, John. *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londres, Faber, 1957.

A PERCEPÇÃO DE MAPAS*

Um mapa é um instrumento visual. Transmite informações através dos olhos, não pelo som, olfato ou tato. Isto é bastante evidente. O que é menos óbvio é que praticamente todo conhecimento que os seres humanos obtêm dos mapas tem um forte componente visual. O mesmo não poderia ser verdadeiro se um computador estivesse usando um mapa, para ler, por exemplo, a distância de Boston a Washington, e calcular o preço de uma passagem de avião, com base nessa informação. Nenhuma imagem espacial da relação entre as duas cidades adquiriria forma no cérebro da máquina. Mas se um ser humano procura a localização de Washington, dificilmente pode deixar de notar que a cidade fica em algum lugar perto do ponto mais alto da tríplice Virgínia e mergulha em direção da vizinha Maryland. E examinando mais amplamente o mapa, nosso ser humano perceberá que Washington não está localizada no centro dos Estados Unidos, como uma simples lógica visual exigiria de uma capital, mas é prejudicialmente empurrada na direção da Costa Leste.

Este tipo de enriquecimento de até mesmo um simples fragmento de informação geográfica é devido ao fato de um mapa ser uma imagem convencional, um sistema análogo que retrata certos aspectos visuais dos objetos que representa. Apenas uma função subordinada é dada aos signos não-simbólicos, puramente convencionais, tais como letras e dígitos. Estes, também, podem despertar na mente imagens visuais, mas, ao invés de fornecer as imagens através das ilustrações no papel, as evocam a partir dos reservatórios da memória do observador. A imaginação, alimentada pela experiência, é necessária para gerar imagens visuais a partir da leitura do nome San Gimignano, ou da informação de que o Monte Rainier tem cerca de 4.270m de altura.

Do ponto de vista da percepção, pode-se dizer que a leitura de mapas envolve três espécies de informação convencional. A primeira

* Inicialmente publicado em *American Cartographer*, vol. 3, nº 1, 1976.

é o simples “procurar” — o que mais se aproxima do que acontece quando alguém consulta um dicionário ou uma lista telefônica. Posso querer saber onde, em relação à Austrália, estão localizadas as ilhas Fiji. Aqui a atenção está estreitamente focalizada num fato específico. Assemelha-se a tentar encontrar um coelhinho numa grande pintura de Brueghel. Mesmo nestes casos, porém, a imagem recebida pelo observador nunca é tão rigorosamente restrita quanto pode ser quando ele procura um número de telefone ou a grafia de uma palavra. Numa imagem simbólica como um mapa, nenhum detalhe está hermeticamente desvinculado de seu contexto. Os mapas desencorajam o isolamento de detalhes singulares. Asseguram a continuidade do mundo real. Mostam as coisas no seu ambiente, e, portanto, exigem um discernimento mais ativo da parte do usuário, a quem se oferece mais informação do que veio buscar; o usuário, porém, também é convidado a olhar para as coisas com inteligência. Uma maneira de olhar as coisas inteligentemente é vê-las no seu contexto.

Visto que o mero “procurar” é contrário à natureza da leitura de mapas, ele se associa a uma segunda espécie de informação simbólica, que é o “olhar” para as coisas. Posso querer olhar para o Mediterrâneo: Onde está ele? Qual é seu tamanho e sua forma? Com que países faz fronteiras, e em que sequência? Aproximo-me do mapa com uma perspectiva sem alvo específico, da mesma forma que me aproximo de uma pintura: “Diga-me quem é você, e com que se parece!” Esta é a atitude que os professores de geografia e história procuram criar em seus alunos, e eles precisarão muito do auxílio de mapas, se quiserem ser bem-sucedidos. Para satisfazer este requisito, as cores e formas dos mapas devem proporcionar naturalmente as características perceptivas que transmitem as respostas visuais às questões explícitas e implícitas do usuário. Isto só se realizará se o cartógrafo tiver algumas das aptidões de um artista.

Mais evidentemente ainda, no domínio do artista, é uma terceira espécie de informação simbólica, a saber, a expressão dinâmica de cores e formas. A expressão dinâmica não é uma categoria distinta de entradas, mas uma propriedade de qualquer percepção. Na verdade é a qualidade fundamental e mais importante das percepções. Ao olharmos para um objeto visual como um mapa, não são os fenômenos mensuráveis correspondentes aos comprimentos de ondas, dimensões, distâncias e a geometria das formas o que chega primeiro aos olhos, mas as qualidades expressivas produzidas pelos dados de estímulo. A pequenez da Dinamarca comparada ao tamanho da Noruega e Suécia, que tragam e protegem sua parceira menor, mas são por ela ligadas ao continente europeu, não é simplesmente uma informação qualitativa. A relação entre pequenez e grandeza tem uma característica dramática e estimulante, que re-

sulta da dinâmica das formas percebidas. Vê-se uma interação de forças visuais que dota as formas de uma instantânea vivacidade. Esta atração direta e fundamental é a chave de toda comunicação sensorial, a abertura indispensável ao jogo da aprendizagem.

Comparemos os contornos dos Estados Unidos com os das Ilhas Britânicas. Os dos Estados Unidos contribuem para uma forma compacta, complacentemente volumosa, semelhante a uma respeitável chaleira; os das Ilhas Britânicas são inexpressivos, nervosamente esfarrapados por invasões e segmentações. Ou vejamos as penínsulas da Itália e da Grécia, curvando-se quase que freneticamente em direção a leste, sobretudo quando vistas em comparação com a retitude da Córsega, Sardenha e Tunísia. A sensibilidade em relação a estas características dinâmicas não é um jogo indolente com as imagens geográficas, uma distração da aprendizagem séria. Ao contrário, estas características são o próprio veículo da aprendizagem, e fornecem as raízes visuais do conhecimento. Uma vez que o estudante veja o mapa não como um conjunto de formas, mas como uma configuração de forças visuais, o conhecimento a ser obtido transforma-se, de maneira adequada, num jogo de forças correspondentes noutras esferas — física, biológica, econômica e política. Por exemplo, o contato com os oceanos em redor parece ser muito menos imediato para o interior da massa de terra norte-americana do que é para a Grã-Bretanha, onde, por comparação, nunca se está realmente longe do mar. Da mesma maneira, é essencial para uma compreensão da Itália observar que suas províncias da parte superior não são apenas mais setentrionais, mas também mais voltadas para o oeste do que as do sul. Pode-se assimilar estes fatos como dados estáticos; mas é difícil torná-los vivos, a não ser que o aluno tenha sentido as características espaciais subjacentes como dilatações e contrações em seu próprio sistema nervoso.

Para que tais experiências animadoras se realizem, ou não, dependemos em grande parte das cores e formas dos mapas. Sem dúvida, o cartógrafo é essencialmente um registrador fidedigno de fatos. Os contornos, tamanhos e direções de terras e oceanos não podem ser alterados. E, no entanto, assim como na pintura realista, que é compelida pelo modo como os seres humanos ou árvores se apresentam na natureza, a série de formas plásticas à disposição de um bom cartógrafo é muito maior do que poderia parecer à primeira vista. Do mesmo modo que algumas vacas pintadas em estilo realista são cheias de vida, enquanto outras são cópias extremamente mecânicas, alguns mapas fidedignos são vivos, ao passo que outros nos deixam insensíveis.

Pensa-se às vezes que as qualidades estéticas ou artísticas dos mapas sejam pura questão do chamado bom gosto, de esquemas de cor harmo-

niosos e apelo sensorial. Em minha opinião, essas são preocupações secundárias. A principal tarefa do artista, seja um pintor ou um cartógrafo, consiste em traduzir os aspectos salientes da mensagem nas qualidades expressivas do meio de expressão, de tal modo que a informação seja obtida como um impacto direto de forças perceptivas. Isto estabelece uma distinção entre a mera transmissão de fatos e a provocação de uma experiência significativa. Como realizar tal façanha? A seguir, examinarei alguns fenômenos perceptivos mais concreta e detalhadamente.

Devemos escolher uma orientação específica para qualquer mapa. Embora geralmente os mapas sejam projetados ao longo das direções cardinais da rosa-dos-ventos, como o norte ao alto, e o sul na parte inferior, creio que a maioria dos cartógrafos é de opinião que esta convenção é de pouco valor didático. Não posso concordar com esta maneira de ver. Antes de tudo as formas visuais são suscetíveis de orientação. Experiências provaram que as formas inclinadas a 90° ou 180° não permanecem as mesmas. Alteram suas características e podem facilmente não ser reconhecidas. Um quadrado com uma inclinação de 45° torna-se um losango, que é uma figura completamente diferente; para não falar do que acontece quando tentamos ler um texto obliquamente ou de cabeça para baixo. Pode haver ocasiões em que seja útil virar o mapa da Austrália de cabeça para baixo para que fique evidente para nós, do Hemisfério Norte, que os australianos recebem frio do sul e calor do norte; mas deveríamos sempre ter em mente que todas as formas e relações espaciais são alteradas por esta viravolta e devem ser reaprendidas do ponto de vista da percepção. Além disso, a orientação normal do mapa vincula a situação geográfica ao sol e aos ventos, às condições meteorológicas reinantes, e à diferença entre manhã e noite. Mesmo para a maioria dos habitantes da cidade, tais efeitos da natureza sobre seu espaço de vida são essenciais, e por esta razão as instruções não são permutáveis.

A orientação normal dos mapas é também um meio eficaz de neutralizar o isolamento que resulta quando as partes de um todo maior são mostradas fora do contexto. Se uma ilha ou província é apresentada isoladamente, mas na mesma posição espacial na qual nos acostumamos a vê-la quando ela aparece em seu contexto geográfico mais amplo, a exatidão da posição ajuda a superar o efeito desorientador da erradicação.

É verdade, naturalmente, que, da maneira como o campo visual se projeta sobre as retinas, a parte superior corresponde à maior distância, e a vertical mediana à direção para a qual o observador volta o seu olhar. Portanto, quando um mapa é orientado do mesmo modo,

estabelece-se um paralelismo aceitável entre o que é visto no mapa e o panorama real que se apresenta ao viajante. Porém, só se poderá contar com esta vantagem, quando o interesse for estreitamente concentrado num rumo determinado, pois a obtenção do paralelismo tem um preço, quando não ocorre ao viajante mover-se para o norte. Quando, por exemplo, um mapa é projetado para mostrar aos escolares a rota percorrida por Lewis e Clark, a orientação habitual deveria seguramente ser mantida, pois a relação com o leste e oeste constitui a essência da história.

Voltemos, agora, à representação da terceira dimensão. A superfície da terra é muito mais apropriadamente representada por uma figura plana do que, por exemplo, o corpo humano, cuja tridimensionalidade se revela de forma muito imperfeita, ou um edifício, que exige pelo menos uma combinação entre a projeção vertical e o plano horizontal. Montanhas e vales são características de superfície que podem muito bem ser razoavelmente bem representadas a partir de uma visão geral. Quando o cartógrafo produz a impressão de relevo espacial mediante o uso de partes mais claras e de sombras, segue as antigas técnicas pictóricas, e pode tirar proveito dos artifícios tradicionais de desenhistas e pintores. Posso confirmar aqui uma observação de Arthur H. Robinson, que faz objeção ao uso da seqüência espectral de cores para a representação dos gradientes de profundidade (3). Os matizes do espectro resultam, naturalmente, dos diferentes comprimentos de onda de luz; no entanto, não há nenhuma correspondência entre esta mudança gradual do meio físico e o efeito perceptivo de cores. Do ponto de vista da percepção, a escala de matizes contém três pontos de mutação qualitativos das cores primárias puras do azul, amarelo e vermelho; e enquanto há escalas de mescla entre cada dois destes três pólos, tal como a escala do azul ao amarelo através dos verdes intermediários, o espectro, como um todo, não apresenta nenhum gradiente tridimensional de qualidade única, que pudesse ser levado a corresponder à escala que vai da profundidade ao relevo, ou vice-versa. Apenas uma escala de luminosidade monocromática, por exemplo, a escala que vai do preto ao branco, ou do escuro à luz, é capaz de oferecer tal gradiente. Mas é claro que os valores de uma escala de luminosidade não podem ser tão seguramente distinguíveis um do outro quanto um azul puro de um vermelho puro. Parece não haver nenhuma solução verdadeiramente satisfatória para o problema.

Os cartógrafos seguem o exemplo dos pintores quando usam sombreamentos de linha para fazer a inclinação das curvaturas explícitas em cada ponto de uma superfície contínua que, de outra maneira, seria definida apenas pelo seu contorno exterior. Esta técnica gráfica pode ser estudada nos desenhos e xilogravuras de um Albrecht Dürer tão

facilmente quanto nas ilusões surpreendentes obtidas pelo pintor inglês Briget Riley (1, p. 161). Um caso especial da definição de volume por categorias de linhas é o uso de contornos isométricos, conhecidos nas artes principalmente a partir da textura das esculturas em madeira. A deformação de um padrão regular dos anéis da árvore ajuda a definir as curvaturas das superfícies entalhadas na madeira. Quando são usadas linhas hipsométricas para representar formas tridimensionais em desenhos planos (como fazem os cartógrafos em seus mapas), elas servirão, antes de tudo, para dar informações puramente métricas em relação aos graus de inclinação de uma montanha ou vale. Além disso, este recurso pode exprimir a experiência perceptiva direta de relevo espacial, mas o efeito só ocorrerá onde as linhas do desenho criarem um gradiente, como, por exemplo, quando as distâncias entre elas aumentarem ou diminuirão gradualmente.

Os mapas proporcionam um efeito ligeiramente tridimensional também através das relações de figura e fundo e através da superposição. Os psicólogos falam do fenômeno de figura e fundo quando uma forma é percebida como se estivesse diante daquilo que está ao seu redor. Nos mapas, os oceanos normalmente parecem desaparecer por baixo da terra. A terra é vista como imagem, monopolizando o contorno litorâneo, que é visto como se pertencesse à terra, não à água. Isto, contudo, só acontece quando as condições perceptivas apropriadas são obtidas. O azul da água, sendo uma cor de onda curta, ajuda a fazê-la recuar. A textura realça enormemente a substancialidade da terra. Nas cartas marítimas, que dão textura às águas e deixam a terra vazia, esta tende a tornar-se o fundo e a deixar que a água delimite os contornos da costa. Quando a água está cercada pela terra, em vez de circundá-la, ela tende a tornar-se a figura, e a projetar-se por sobre a terra. Isto vale para os lagos, principalmente quando sua forma é convexa. A metade sul do Lago Michigan parece uma língua colocada sobre a terra. De modo inverso, a terra também pode beneficiar-se da convexidade. As penínsulas da Flórida e da Escandinávia são mais nitidamente "figura" do que litoral retilíneo, e a África domina o oceano devido a suas saliências para oeste e sul.

Os efeitos de figura e fundo podem ser intensamente dinâmicos. Sente-se a convexidade como uma enérgica invasão do espaço circundante. O continente da Austrália avança, ao norte, em direção à Nova Guiné, mas rende-se passivamente ao oceano com sua côncava costa sul. A interação de terra e mar torna-se viva nestes avanços e retrocessos visuais, expressos pelas formas dos contornos litorâneos.

A terceira dimensão também é introduzida pelos efeitos de superposição. No entanto, são necessárias condições especiais para tornar per-

ceptíveis as superposições. As letras parecem estar num plano frontal como se estivessem sobre uma folha de gelatina, mas só se o formato das palavras for suficientemente distinto das formações geográficas. Os nomes colocados em linhas retas e horizontais criam uma espécie de grade, que se separa claramente, como primeiro plano, da irregularidade das montanhas, rios e estradas, sobretudo quando ela os interrompe, embora não sendo ela mesma interrompida por nada. Quanto mais os títulos se adaptam à orientação e forma de países, litorais, rios, etc., mais se fundem com a paisagem e recuam em direção ao contorno do fundo.

O mesmo se dá com os limites entre estados e estradas. Quando as fronteiras dos estados são geograficamente regulares, tais como as do Kansas, do Novo México e das Dakotas, parecem localizar-se na parte superior do relevo geográfico, como se o mapa quisesse denunciar a artificialidade das demarcações modernas, traçadas mais com a régua do que obedecendo aos limites naturais. É interessante comparar o efeito perceptivo de tais limites com os que indicam a propriedade de terras nos mapas cadastrais. Como as grades retangulares destes tomam muito mais precauções para não ultrapassar os limites das feições geométricas, elas representam para os olhos mais uma racionalização da terra em si do que uma rede que se espalha livremente sobre ela para fins políticos ou administrativos. As rodovias retas estendem-se ao longo do panorama do mapa como corpos estranhos, enquanto as estradas das zonas rurais, acompanhando uma região costeira ou serpenteando através de vales, como se fossem rios, indicam uma adaptação orgânica das necessidades humanas à formação da natureza.

Outra característica adicional da feitura dos mapas, de interesse para a psicologia da percepção, pode ser examinada aqui. É conhecida pelos cartógrafos como o problema da generalização. O termo "generalização" é significativo porque indica que não se obtém uma imagem de tamanho reduzido simplesmente pela omissão de detalhes. Tanto os artistas quanto os cartógrafos se dão conta de que estão diante da tarefa mais positiva de criar um novo padrão que sirva mais como um equivalente do que como simples empobrecimento da forma natural a ser representada. Este padrão recém-criado não é simplesmente uma cópia aprimorada do original. A redução de tamanho dá ao cartógrafo um grau de liberdade que ele pode utilizar para tornar suas imagens mais perceptíveis, simplificando-as.

Um traçado realista de um litoral bastante complexo é, para os olhos, uma garatuja irracional. Ela pode ser vista, mas não percebida, porque a percepção consiste na apreensão de formas regulares encontradas no material de estímulo, e a ele impostas. Um litoral real deve

sua forma a uma porção de forças físicas, algumas das quais podem ser percebidas na formação de rochas, dunas e praias à medida que nosso carro avança, digamos, ao longo do Oceano Pacífico. Esta significativa interação de forças esvai-se, no entanto, quando o litoral se reduz a um contorno sobre o papel, e o que permanece é uma seqüência desordenada de formas acidentais.

Não basta que os artistas tornem planas as suas formas, para que sejam perceptíveis. Em geral eles incluem uma grande quantidade de detalhes, mas um desenhista bem-sucedido sabe como criar padrões hierárquicos, isto é, como ajustar as formas menores às maiores, de tal maneira que o todo venha a constituir uma configuração suficientemente simples e ordenada. Uma vez que as formas podem ser percebidas, elas também têm expressão dinâmica; do contrário, seriam matéria morta. Assim, o artista, mais ou menos conscientemente, escolhe as formas que quer transmitir, sejam elas retas ou arredondadas, flexíveis ou rígidas, simples ou complexas, e a este tema global adapta todo o restante.

Tal generalização ocorre espontaneamente em toda percepção. Por mais complexo que um mapa possa ser, a mente recebe dele um modelo simplificado. Querendo compreender a relação espacial entre o Lago Michigan e o Lago Superior, podemos perceber e aprender que ambos os lagos estão, um em relação ao outro, em ângulo reto, mesmo não havendo nenhuma base precisa para esta afirmação. As imagens simplificadas são o que é lembrado. Quando pedimos aos estudantes que tracem de memória os contornos do continente norte-americano, encontramos em regra alguns casos de alinhamento da América do Norte com a América do Sul, como se elas se ajustassem a um meridiano comum (2, p. 82). Naturalmente, é provável que uma simplificação tão radical venha a interferir na utilidade da informação. O objetivo do cartógrafo será um meio-termo adequado entre a exatidão e o tipo de simplificação que facilita a percepção.

Isto é particularmente decisivo no ensino da geografia ou da história. Um mapa que contém um máximo de detalhes torna mais difícil a apreensão dos elementos essenciais. Quais são as primeiras coisas que uma criança deveria aprender sobre o mapa dos Estados Unidos? Há aquela forma de chaleira cercada por vastos oceanos. Sua largura é quase duas vezes a sua altura — uma proporção que não se revela muito nitidamente num mapa em grande escala, onde as costas leste e oeste estão comprimidas contra as margens. Em seguida, há duas cadeias de montanhas verticais situadas simetricamente à esquerda e à direita, as Rochosas e os Alleghenies (figura 38). Serão ambas facilmente visíveis no mapa dependurado na sala de aula? Outro traço simétrico: a grande cidade de São Francisco situa-se a meio caminho, subindo pela costa oeste,

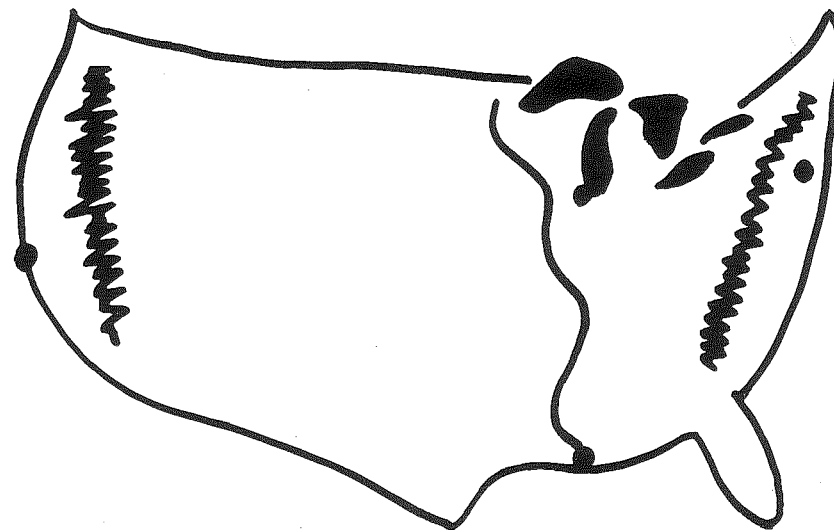


Figura 38

e sua correspondente a leste é Nova Iorque. Na região central do país corre o rio Mississipi, terminando na cidade portuária de Nova Orleans. No alinhamento entre São Francisco e Nova Iorque encontra-se Chicago, margeando um grupo de lagos, os Grandes Lagos. Estes poucos fatos, apresentados numa imagem tão simples que qualquer professor pode improvisar no quadro-negro, e qualquer criança pode captar à primeira vista, cumprirão sua missão nas escolas de primeiro grau muito melhor do que o mapa profissional, que só pode ser compreendido depois que a estrutura visual for assimilada.

Toda imagem visual digna de existir é uma interpretação de seu tema, não uma cópia mecânica. Isto é verdadeiro, independentemente do fato de a imagem estar a serviço da arte ou da ciência, ou, como um bom mapa geográfico, a serviço de ambas.

Referências

1. Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception*, nova versão, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1974. [Ed. bras.: *Arte e Percepção Visual*, São Paulo, Pioneira, 1986.]
2. ———. *Visual Thinking*, Berkeley, University of California Press, 1969.
3. Robinson, Arthur H. *The Look of Maps*, Madison, University of Wisconsin Press, 1952.

PARTE V

A RACIONALIZAÇÃO DA COR*

As seguintes observações são apenas uma introdução a um tema complexo e difícil — um prelúdio executado num órgão de cores. Os órgãos de cores têm sido construídos de vez em quando. O primeiro foi concebido na década de 1730 pelo matemático R. P. Castel, um jesuíta, em Paris (2). Num apêndice ao livro de Castel *L'Optique des Couleurs*, há uma tradução francesa de uma carta de um músico alemão, “le célèbre M. Tellemann”, que veio a ser o grande Georg Philipp Telemann. Durante uma visita a Paris em 1737, Telemann teve oportunidade de se familiarizar com o projeto de Castel. Segundo sua descrição, o “Augenorgel” ou “Augenclavicimbel” de Castel coordenava sons e cores de tal modo que, quando o músico apertava uma das teclas, uma cor correspondente aparecia numa tabuleta ou numa lanterna, junto com o som do instrumento. As cores, como os sons, eram produzidas tanto em sucessão quanto em acordes simultâneos.

O instrumento de Castel foi uma primeira tentativa de fazer o que chamarei de racionalização das cores. Baseava-se num sistema cromático derivado da *Ótica* de Newton, que enumerava sete cores elementares, correspondentes aos sete tons da escala diatônica (9, pp. 125 ss., 154 ss.). Castel usava o azul como tônica, e a tríade era representada pelas três cores fundamentais: azul, amarelo e vermelho. Newton estava convencido de que os espaços ocupados pelas sete cores do espectro solar se igualavam às dimensões dos intervalos entre os tons da escala musical. Havia cinco tons completos — o azul, o verde, o amarelo, o vermelho e o violeta — intercalados nos lugares apropriados por dois meios-tons, o laranja e o índigo ou roxo. A referência à música é significativa desde a época dos pitagóricos; a escala musical fora o exemplo mais prestigioso de uma ordem racional da experiência sensorial, enquanto os conceitos

* Publicado pela primeira vez em *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 33, inverno de 1974.

e nomes das cores derivavam de modo bastante confuso das substâncias orgânicas e inorgânicas que constituíam a matéria-prima para a manufatura dos pigmentos. No início de seu breve tratado *De Coloribus*, Aristóteles diz que as cores simples são as cores associadas aos elementos primordiais, o fogo, o ar, a água e a terra. Esta é ainda uma definição indireta, um empréstimo da ordem cósmica dos quatro elementos. No Renascimento, o ensino deste germe de uma ordem racional sobrevive, juntamente com as instruções mais rotineiras de como obter e empregar os vários pigmentos (11, p. 56).

A correspondência entre as cores e os sons musicais imaginada por Newton e Castel era baseada na semelhança física dos dois meios, na suposta correlação quantitativa entre os intervalos musicais e os ângulos de refração que distinguem os vários comprimentos das ondas de luz. Esta correspondência física é apenas um dos quatro tipos de relação que podem ser estabelecidos entre as cores e os sons. Ela jamais mostrou ser convincente. Embora os escritores dos séculos XVIII e XIX nutrissem grandes esperanças em relação ao princípio do órgão de cores e até prometessem que “as sonatas de Rameau e Corelli, quando vistas no cravo filosófico, darão aos olhos o mesmo prazer que dão aos ouvidos” (4), nada mais que simples analogias entre ritmos visual e auditivo e correspondências bastante estáveis entre brilho e tom são percebidas desde que se use a semelhança dos estímulos físicos como *tertium comparationis*. Esta decepção não foi superada pela moderna tecnologia. Se observarmos a trilha sonora fotoelétrica de uma composição musical ou captarmos os sons, cores e formas sintéticas gerados pelo mesmo conjunto de manipulações no painel de controle, as relações resultantes parecerão arbitrárias ao olho e ao ouvido.

No entanto, há correspondências convincentes, do ponto de vista perceptivo, entre cores e sons baseadas nas características expressivas comuns, tais como frieza ou calor, violência ou suavidade. Elas são naturalmente manifestas na percepção, embora, como Erhardt-Siebold mostrou (3), a linguagem teve que esperar que os poetas românticos tornassem estas relações intelectualmente suspeitas aceitáveis para o discurso metafórico.

Tais correspondências facilmente percebidas deveriam se distinguir de uma terceira relação, a sinestesia ou *audition colorée*, como é conhecida pelos psicólogos. Este fenômeno parece ser uma curiosa mescla de interligações fisiológicas e associações psicológicas de um tipo ou outro. Algumas pessoas vêem cores quando ouvem sons. As sensações são automáticas e limitadas, mas nem sempre são consistentes, nem são dotadas da validade intrínseca das correspondências isomórficas. Ao contrário, podem ser bastante incômodas para a experiência musical.

Finalmente, dever-se-ia mencionar uma quarta relação, porque ela às vezes se confunde com as outras. É o uso combinado de diversas modalidades dos sentidos na produção ou descrição artísticas. Um romancista que se refere às cores e sons — e talvez ao cheiro e ao tato também — realiza uma apresentação mais completa da cena que está pintando. Aqui, a combinação se baseia não nas semelhanças entre a cor e o som, mas no fato de eles pertencerem à mesma situação, e o resultado é uma concretude maior do que a abstração criada pelo cotejo metafórico.

Parece que não se pode obter uma ordem racional das cores recorrendo a uma modalidade de sentido diferente. Considerando a teoria da cor propriamente dita, observamos que, em nosso século, foi feito muito progresso na identificação e catalogação ordenada de centenas de tonalidades de cores; mas se definirmos racionalização como uma compreensão das relações estruturais entre os elementos de um sistema perceptivo de cores, devemos confessar que ainda estamos nos estágios iniciais. Foi necessário um verdadeiro espírito pioneiro para incursionar pela vastidão da teoria da cor. A principal razão da perplexidade e frustração infinitas neste campo é que a cor é a dimensão mais inconstante da imagística visual. Podemos dizer com a maior exatidão que formas particulares um pintor grego utilizou para decorar seus vasos há mais de dois milênios, ao passo que nosso conhecimento da cor através da história da arte se baseia geralmente no que ouvimos dizer e em conjecturas. Mesmo em obras de apenas algumas décadas atrás, o colorido original começa a se modificar e a perder a vida. Além disso, se passarmos uma pintura ou um modelo científico das cores padronizadas da luz do dia para a luz de tungstênio, a mudança resultante não será apenas uma transposição, que deixaria as relações intactas, mas uma modificação muitas vezes fatal do plano total da composição. Por esta simples razão, não é surpreendente haver uma relação de talvez 50:1 entre o que podemos dizer sobre a forma e o que podemos dizer sobre a cor nas artes.

Ainda mais significativa que sua incerteza é a dependência mútua existente entre as cores. Embora se possa determinar o matiz e o brilho de uma cor fisicamente pelo comprimento da onda e pela luminância, não há tal constância objetiva em relação à experiência perceptiva*. Dependendo de suas adjacentes, uma cor sofre surpreendentes mudanças de aparência. Numa pintura de Matisse, o roxo-escuro de um roupão pode dever grande parte de sua intensa cor vermelha a uma parede

* Os psicólogos falam de “constância da cor”, o que se refere geralmente à influência da luz colorida sobre os objetos de cor e é, quando muito, apenas parcialmente eficaz.

ou saia verde que estão próximos, ao passo que em outra área da pintura, o mesmo roupão perde muito de sua cor vermelha devido a uma almofada cor-de-rosa ou até parece inteiramente azulado em reação a um canto amarelo vivo. Dependendo de que associação local se olha, vemos uma cor diferente.

Tentativas de utilizar sistematicamente o meio multifforme remontam ao século XVIII, quando se decidiu que as três dimensões — matiz, brilho e intensidade — eram suficientes na prática para definir uma cor, e que, portanto, um modelo tridimensional poderia atribuir um lugar exclusivo a qualquer cor possível. No entanto, as esferas ordenadamente concebidas, os cones duplos e as pirâmides duplas dos primeiros anos tiveram que ceder lugar em nossa própria época a modelos mais assimétricos e irregulares a fim de fazer justiça aos fatos menos simples. Os vários sólidos coloridos, principalmente os de Munsell e Ostwald, são um meio-termo entre sistemas tridimensionais platonicamente idealizados e várias contingências óticas, fisiológicas e tecnológicas (8, 10). Por exemplo, já que diferentes matizes atingem sua intensidade máxima em diferentes níveis de luminosidade, a agradável simetria da esfera ou do cone duplo deve dar lugar a um corpo distorcido por um equador inclinado; e o modelo de Munsell parece uma árvore desgrenhada porque se limita a pigmentos que podem ser obtidos com os meios industriais atuais.

Embora tais modelos sirvam, antes de tudo, para identificar todas as cores por um sistema, sugerem de forma quase automática certas regras para a combinação das cores. A que visam tais regras? Uma teoria judiciosa da harmonia musical, por exemplo, não pode se limitar a descrever quais os tons que combinam e quais os que não combinam. Um aluno de harmonia musical aprende muito pouco quando lhe ensinam a evitar, por exemplo, o *diabolus in musica*, o trítone. Ele certamente se indagará por que deveria dispensar um determinado intervalo sem nenhuma razão melhor do que a dada por Guido d'Arezzo há mil anos. Só quando ele chega a compreender o caráter e função específica da quarta ampliada dentro da estrutura da escala diatônica é que se dá conta dos objetivos a que este intervalo especial servirá ou não. Da mesma forma, nas combinações de cores, o que era considerado revoltante há alguns anos é hoje avidamente empregado; e o problema de determinar que cores são consideradas harmoniosas ou desagradáveis é secundário para as exigências da estrutura da composição.

Para que servem as cores? A pergunta só se torna verdadeiramente interessante se não estivermos satisfeitos com a resposta de que as cores ajudam a identificar os objetos, como de fato fazem, e que, por outro lado, nos são dadas para aumentar a nossa *joie de vivre*, gerada por

excitação e harmonia. Se, em vez disto, nos convencemos de que os esquemas visuais, em obras de arte ou não, são criados para transmitir certos aspectos cognitivos de fatos básicos da experiência humana, a questão de saber o que as cores nos dizem se impõe forçosamente.

No nível elementar, determinadas cores têm significados fixos em todas as culturas. Tomemos ao acaso um exemplo da antropologia: Lévi-Strauss se refere às cerimônias funerárias de certas tribos da Rodésia e da Austrália, durante as quais os membros da metade matrilinear do morto se pintam de vermelho ocre e se aproximam do cadáver, enquanto os da outra metade usam uma tinta de argila branca e ficam distantes (7, p. 87). Este tipo de código social das cores se relaciona com o simbolismo, sendo o vermelho associado tanto à vida quanto à morte, etc. Os historiadores da arte estão familiarizados com códigos de cores padronizados na imagística religiosa, monárquica ou cosmológica, e até mesmo na época atual é razoável indagar o que a cor amarela significava para Vincent van Gogh em 1889 ou o que o azul significava para Picasso em 1903. Até certo ponto, tais vocabulários cromáticos se baseiam em convenções que podem diferir de cultura para cultura, mas é provável que também haja uma expressão inerente à cor, derivada das reações do sistema nervoso à luz de diferentes comprimentos de ondas. Em relação a estes mecanismos fisiológicos não sabemos quase nada. Até descobirmos mais, só podemos relatar tais reações à cor, não explicá-las.

Mais proveitoso é o estudo das relações entre as cores nos modelos de composição. Sabemos que, muito geralmente, na percepção, qualquer semelhança entre os elementos cria um elo natural. Assim, quando Ticiano retrata o caçador Acteão encontrando Diana no banho, une as duas áreas de vermelho-vivo da composição às duas figuras principais, contrastando-as, deste modo, com os complexos acessórios da paisagem e com os criados e ligando-as através de um grande intervalo de espaço.

A semelhança exige a dessemelhança com princípio oposto, e neste caso, a cor tira vantagem de sua capacidade de apresentar exclusividade mútua do tipo mais radical. Talvez duas formas, até mesmo um círculo e um triângulo, jamais possam ser tão completamente diferentes entre si como um vermelho genuíno pode ser de um azul ou amarelo autênticos. Em suas últimas pinturas, Piet Mondrian limitou-se a estes três matizes fundamentais para expressar total independência, total separação, e, através da falta de relação, também uma total ausência de dinâmica; reservou a dinâmica da relação à interação de suas formas. Em certas obras de Poussin, esta mesma tríade das três cores fundamentais serve como tema dominante da serenidade clássica; as cores compostas não são excluídas, mas introduzem vívidas inter-relações num nível inferior.

Tal exclusividade pode se restringir a um reduzido domínio do universo da cor. O amarelo e o azul podem deixar de lado qualquer referência ao vermelho, e deste modo se excluem mutuamente num mundo específico de, digamos, frieza luminosa. Da mesma maneira, uma composição de tons de vermelho e amarelo é limitada à experiência específica de intenso entusiasmo.

Quando falamos em contraste, em geral nos referimos a uma relação que combina exclusão com inclusão, e queremos dizer com isto que ela pode exibir a maior diferença possível dentro de uma escala que abrange todas as três dimensões fundamentais da cor. Em sua forma elementar, estabelece-se um contraste entre uma cor fundamental genuína e um composto de outras duas cores; assim, o azul contrasta com o laranja, o vermelho com o verde, o amarelo com o roxo. Ao mesmo tempo, isso proporciona a satisfação da totalidade através dos meios mais econômicos. É isto que temos em mente quando dizemos que as cores de um par contrastante de cores são complementares. Elas se exigem mutuamente.

Não há nada igual a isso no domínio das formas. Pode-se tentar construir o mundo dos corpos em toda sua complexidade a partir dos cinco poliedros regulares, como Platão sugeriu no *Timeu*, mas não há nenhuma maneira clara de os elementos da forma constituírem um todo. O círculo, o triângulo e o quadrado são semelhantes entre si de algumas formas e diferentes de outras. A única analogia com as cores primárias pode ser encontrada nas três dimensões do espaço, que, nas orientações “puras” das coordenadas cartesianas, se excluem mutuamente e constituem o sistema espacial completo.

Só podemos compreender a natureza especial da experiência cromática quando estabelecemos um paralelo psicológico com aquilo que Newton nos ensinou sobre a natureza física do espectro, isto é, quando concebemos as cores como experiências parciais, dinâmicas por causa da sua imperfeição e em constante necessidade de integração mútua. É esta interdependência que faz as cores complementares se exigirem mutuamente, pondo-as constantemente à mercê da outra ao fazer com que se alterem todas as vezes que suas vizinhas se modificam. Goethe, o mais obstinado, mas também o mais sábio dos teóricos da cor, viu isto e escreveu:

As cores simples nos afetam, por assim dizer, patologicamente, nos proporcionando sentimentos especiais. Às vezes, nos elevam à nobreza, outras nos fazem descer à vulgaridade, sugerindo uma luta cheia de vida ou um suave anseio. Mas a necessidade de totalidade, inerente ao nosso veículo, nos leva além desta limitação. Ela se liberta produzindo os opostos dos detalhes que lhe são impostos, realizando assim uma totalidade satisfatória. (5, parte VI, seq. 812)

Ao referir-se ao “nosso veículo”, no entanto, Goethe deu também um exemplo inicial de uma confusão que continua a obstruir o exame do contraste das cores. Os teóricos da cor quase universalmente deduziram a natureza e o efeito do contraste como experiência perceptiva do fenômeno fisiologicamente gerado dos matizes que se criam ou se modificam por meio do contraste simultâneo ou pós-imagens. Da mesma forma, as cores foram definidas como complementares quando produzem juntas um cinza monocromático numa roda giratória ou por alguma outra combinação cumulativa de estímulos de luz. Este critério é falso. Os contrastes cromáticos produzidos fisiologicamente e as cores complementares não correspondem aos contrastes que regem a nossa experiência perceptiva das relações cromáticas na pintura e em outras áreas. Um exemplo palpável será suficiente. O azul evoca o amarelo e o amarelo evoca o azul em contraste simultâneo ou na pós-imagem, e o azul e o amarelo juntos produzem um tom de cinza ou branco em combinações cumulativas. Mas estas duas cores nem contrastam nem são complementares no sistema cromático que orienta a ordem visual do pintor. Na visão natural, à qual a prática do pintor se ajusta, o amarelo e o azul se excluem mutuamente, mas somente no âmbito de uma limitada paleta. Ao invés disto, o amarelo é complementado pictoricamente pelo roxo, e o azul contrasta com o laranja (1, cap. 7).

A causa desta divergência entre relações de cor fisiológicas e perceptivas nos é desconhecida. Mas acredito que podemos indicar a razão da lealdade do pintor ao sistema ilustrado pelo triângulo das três cores primárias: azul, vermelho e amarelo. Neste triângulo, documentado inicialmente por Eugène Delacroix em 1832 num caderno de esboços que está hoje no Museu Condé em Chantilly, as três cores primárias contrastam com as três secundárias, laranja, verde e roxo, de tal forma que cada cor primária é completada por sua secundária correspondente (figura 39) (6). O sistema é regido por uma ordem simples que permite que qualquer combinação de dois dos três componentes seja completada pelo terceiro.

Esta ordem simples se recomenda ao pintor da mesma forma que a escala musical ao músico: dela surge uma rede de relações de afinidade pela qual as cores se excluem ou se contêm. Também há contraste, atração mútua e inteireza, há conflitos e há elos. Tais esquemas cromáticos simplesmente não encontram paralelo nas relações entre as formas; muitas vezes elas os contradizem e os contrabalançam. O resultado é um complexo esquema de relações de forma e de cor, através do qual o artista simboliza, por meio do sentido da visão, as maneiras como as coisas do mundo se unem ou se separam, as suas formas de construir, combinar, e separar, de precisar umas das outras e de se rejeitar. Era

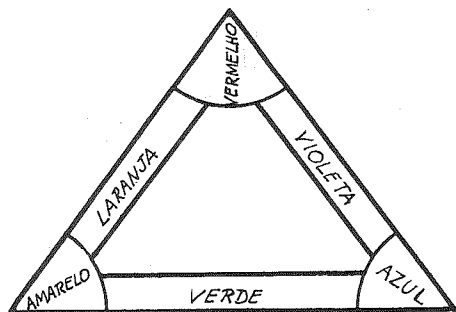


Figura 39

isto que pretendia dizer quando sugeri que as cores ajudam a transmitir conteúdos cognitivos de fatos básicos da experiência humana.

Já que comecei apontando o comportamento desarrazoado das cores, terminarei com uma resposta à questão de saber como um meio tão evasivo pode criar uma aparência estável. Se todas as cores mudam eternamente, dependendo do conjunto em que surgem, como podemos construir uma composição válida com elementos tão mutáveis? Este problema surge em qualquer conjunto não constituído pela soma das partes, embora mesmo um psicólogo gestaltista como eu possa ficar confuso quando as fronteiras internas são tão permeáveis quanto o são na diversidade de cores percebidas. No entanto, a resposta é que mesmo que cada elemento possa ser modificado por todos os outros elementos, uma constelação bem-sucedida estabilizará o caráter particular de cada elemento pela interação harmônica de todos os fatores relevantes, da mesma forma como um mastro ou um poste é erguido pela tração coordenada de três cabos. Mas, ao passo que as forças físicas ativas nos cabos podem ser invisíveis ao olho humano e, portanto, fazer o precário equilíbrio do poste ereto se parecer com um rijo repouso, os impulsos que regulam as relações cromáticas ocorrem dentro do próprio espectador; são forças de campo de seu próprio sistema nervoso, e, portanto, captadas por uma mente sensível.

A maneira como uma cor verde e uma vermelha se atraem é sentida como uma atração ativa, e este comportamento dinâmico é uma característica direta da experiência perceptiva, sendo dados tão imediatos quanto o matiz e o brilho. Ou quando duas cores se chocam como se fosse uma dissonância musical, esta fricção é percebida dinamicamente como uma relação entre forças inerentes às cores. E o mesmo é verdade para a maneira como todas estas relações se equilibram na composição total. A interação dinâmica das forças perceptivas não é apenas subjeti-

vamente imposta pelo observador às configurações que vê, nem se limita a tomar conhecimento dela intelectualmente, como um físico observa um ímã agitando uma pequena quantidade de limalha de ferro. Ao contrário, especialmente para o objetivo das artes, estas tensões harmônicas devem realmente se refletir na experiência visual, se se quiser dar vida às mensagens simbólicas das cores e das formas.

Referências

1. Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception*, nova versão, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1974. [Ed. bras.: *Arte e Percepção Visual*, São Paulo, Pioneira, 1986.]
2. Castel, R. P. (Louis Bertrand). *L'Optique des Couleurs*, Paris, 1740.
3. Erhardt-Siebold, Erika von. "Harmony of the Senses in English, German, and French Romanticism". *PMLA*, vol. 47, 1932, pp. 577-92.
4. ———. "Some Inventions of the Pre-Romantic Period and Their Influence upon Literature". *Englische Studien*, vol. 66, 1931, pp. 347-63.
5. Goethe, Johann Wolfgang von. *Der Farbenlehre didaktischer Teil*.
6. Guiffrey, Jean (org.). *Le Voyage de Eugène Delacroix au Maroc*, Paris, 1913.
7. Lévi-Strauss, Claude. *La Pensée Sauvage*, Paris, Plon, 1962.
8. Munsell, Albert H. *A Grammar of Color*, Nova Iorque, Van Nostrand, 1969.
9. Newton, Sir Isaac. *Opticks*, Londres, Bell, 1931.
10. Ostwald, Wilhelm. *The Color Primer*, Faber Birren (org.), Nova Iorque, Van Nostrand, 1969.
11. Pedretti, Carlo. *Leonardo da Vinci on Painting*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1964.

A DINÂMICA PERCEPTIVA NA EXPRESSÃO MUSICAL*

É um tipo de simbolismo para o ouvido, pelo qual o objeto, quer em movimento ou não, nem é imitado nem retratado, mas, ao contrário, produzido na imaginação de uma maneira totalmente distinta e incompreensível, já que dificilmente parece haver alguma relação entre o significado e o significante.

Goethe, numa carta a Zelter, 6 de março de 1810

A seguinte análise se baseia na hipótese de que o que geralmente se denomina significado ou expressão da música tem origem nas características perceptivas diretamente inerentes à expressão musical. Estas características perceptivas podem ser descritas como a dinâmica auditiva da música. Embora na prática musical o termo *dinâmica* se refira aos graus de intensidade da execução, proponho usá-lo aqui no sentido muito mais amplo que apliquei à percepção visual (3, 4). Nas artes visuais, o exame das “tensões dirigidas” que dão vida às formas, às relações de cores e ao movimento, levou a uma teoria da expressão visual que tem promissoras analogias em música.

A hipótese tradicional de que o mundo visual é constituído de “objetos” em repouso ou em movimento resulta do uso prático comum da informação visual. Por motivos práticos, tratamos os constituintes de nosso mundo como “coisas” que são definidas por suas propriedades físicas, isto é, por sua forma, tamanho, cor, textura, etc. Esta apreensão seletiva obscurece nossa consciência de que os objetos percebidos são predominantemente dinâmicos, isto é, que percebemos os objetos como se possuíssem forças dirigidas. Uma árvore ou uma torre é vista como algo que avança para cima, um objeto cuneiforme como um machado avança na direção de seu lado cortante. Estas características dinâmicas não são

* Publicado pela primeira vez em *Musical Quarter*, vol. 70, verão de 1984. Devo muito a Steven L. Larson e a Michael H. Kurek, cuja crítica profissional me permitiu melhorar substancialmente o texto deste ensaio.

meros acréscimos subjetivos às formas das coisas, mas componentes básicos dos perceptos; não são apenas inseparáveis da forma, mas frequentemente criam um impacto mais imediato do que a própria forma. Nas artes visuais em especial, o efeito primordial, por exemplo, de uma pintura permanece inexplicado enquanto as imagens são consideradas simples aglomerados de objetos. Uma pintura só diz algo ao ser vista como uma configuração de forças dirigidas, gerada por seus vários componentes visuais. Consequentemente, na teoria estética, não podemos explicar adequadamente a natureza de uma expressão visual sem nos referir a ela como um esquema de forças.

Isto é ainda mais verdadeiro para a música porque, pela própria natureza do meio auditivo, os sons são percebidos não como objetos, mas como atividades, geradas por alguma fonte de energia. Enquanto os objetos permanecem fora da dimensão do tempo, a não ser que se movam ou sejam percebidos num contexto de movimento ou mudança, os sons estão sempre acontecendo no tempo, e isto constitui um vetor dinâmico fundamental da música. A persistente presença de um som é ouvida não como a existência contínua de uma entidade estática, mas como um evento em curso. Os sons carecem, portanto, da principal característica dos "objetos". São forças corporificadas, mesmo que nossas relações com a música escrita nos incitem a pensar nos acontecimentos no tempo como objetos no espaço.

Embora muitas vezes conheçamos a fonte física que produz um dado som, a fonte — seja um violino ou um motor de automóvel — não faz parte da experiência auditiva. No mundo da audição, os sons não se originam de nenhum lugar. Eles próprios são percebidos como se fossem as produtoras, ocupadas em constante ação de autopropulsão. Uma mudança coerente apresentada por um instrumento ou voz não é primordialmente um objeto. É a trajetória de um movimento executado por um único som no espaço musical. Como este som sobe e desce de diapasão para diapasão, seu comportamento é explicado perceptivamente por impulsos que se originam no próprio som ou por forças externas de atração e repulsão. (Acerca de fenômenos semelhantes nas formas visuais móveis, ver Michotte [12].) Acompanhamos um som se mover ao longo de uma trajetória melódica da mesma forma que acompanhamos um inseto rastejar de um lugar para outro. Só de forma secundária a ação melódica no tempo constitui uma configuração espacial, o que é visto pelo olho da mente como um todo simultâneo, atravessado por uma flecha indicadora de direção. Embora a notação escrita nos tenha acostumado a pensar numa sucessão de sons musicais como um colar de contas, a percepção auditiva nos diz que os elementos da música são acontecimentos. O débil gerador de uma melodia passa

de um diapasão para outro, e mesmo quando permanece no lugar o som é uma ação contínua. Ao ouvirmos os sons de uma tríade, tocados um após o outro e seguidos pela oitava, ouvimos uma sucessão de três saltos, mesmo que fisicamente nenhum dos quatro sons se "mova"*..

Igualmente importante para o nosso objetivo neste momento é a dinâmica criada pelo desvio ou divergência de uma base-padrão**. Aqui, outra vez, fenômenos análogos da visão são elucidativos. A estrutura do espaço visual depende da estrutura proporcionada pela vertical e pela horizontal. Esta estrutura é a "tônica" visual, a base zero na qual a tensão está num mínimo. Toda obliquidade é percebida como um desvio destas direções fundamentais e dela extrai sua tensão. Como todos os vetores perceptivos, tal desvio opera em duas direções opostas: um objeto obliquamente orientado, a torre inclinada de Pisa, por exemplo, é visto tanto como um desvio da base-padrão, quanto como uma tentativa de se aproximar dela. Além disso, estas duas tendências podem ser consideradas como geradas pelo próprio objeto desviante ou pela base-padrão; isto é, o objeto desviante é visto tanto como um impulso em direção à base ou como uma fuga desta por sua própria energia ativa quanto como se fosse passivamente atraído ou repellido pelo centro de energia da base.

O quadro de referência correspondente na música do período da prática ocidental comum é, naturalmente, o centro tonal. No modo maior, a relação dos vários diapasões ao nível da tônica é totalmente dinâmico e constitui uma fonte perceptiva fundamental da expressão musical. Não é uma simples questão de distância mensurável a partir da tônica, mas da tensão gerada pelo poder de atração da base. A configuração das forças que determinam a ação dinâmica de um dado som envolve, de forma bastante acentuada, a referência à base tonal. Acima da tônica, a melodia sobe, superando a atração da base por meio de seu próprio impulso ascendente; abaixo dela, a melodia assume um movimento descendente contra a resistência da base. Qualquer som acima ou abaixo do nível do diapasão da base representa um pequeno triunfo de liberação do estado de inação. Este é um fenômeno fundamental

* Victor Zuckerkandl, cujos livros contêm excelentes estudos da dinâmica musical (18,19), se refere de modo competente a um fenômeno análogo da visão, o chamado movimento phi, experimentado quando os estímulos visuais imóveis são apresentados em rápida sucessão. Cf. Wertheimer (17).

** Leonard B. Meyer trata amplamente do desvio das normas musicais no desempenho (11, caps. 6, 7).

de toda a percepção musical*. Não é preciso dizer que o caráter dinâmico de qualquer som muda todas as vezes que a base tonal passa para uma clave diferente, como ocorre na modulação. A chamada música tonal é o caso limitativo de tonalidade no qual a estrutura muda com tanta frequência que não pode mais se distinguir em princípio das forças de atração exercidas mutuamente por sons isolados.

Antes de tentar analisar o caráter dos modos maior e menor, devo mencionar mais um aspecto da situação perceptiva que também se aplica à música. O campo visual é dominado por um vetor dinâmico difuso, que, por analogia com o mundo físico, chamamos de força da gravidade. Cada objeto visual é visto como se fosse impelido para baixo. Isto cria uma assimetria ou anisotropia do espaço visual, pelo qual um movimento ascendente difere qualitativamente de um movimento descendente. O movimento ascendente implica a superação do peso, a liberação do solo; o movimento descendente é experimentado como o ato de ceder à atração da gravidade, o abandono passivo. No entanto, além deste vetor dominante e universal, cada objeto visual é por si só um centro dinâmico. Gera forças diversamente orientadas e assegura sua atração sobre os objetos próximos. Assim, a dinâmica de uma composição visual na pintura, por exemplo, surge como uma interação complexa entre o impulso vertical global do vetor da gravidade e a força dos vários objetos visuais (5, cap. 2).

Uma complexidade semelhante ocorre na música. A força de qualquer centro tonal é sobreposta pelo impulso descendente do vetor da gravidade. A relação da tônica com os sons acima e abaixo dela seria ouvida como simétrica se a tônica fosse a única base de referência. Ir acima da tônica seria o equivalente dinâmico de ir abaixo dela. No entanto, não é o que ocorre. O movimento ascendente em qualquer ponto da escala do diapasão tem a conotação de uma vitoriosa liberação do peso, ao passo que a descida é sentida como uma entrega passiva ao peso. Em qualquer situação prática, as relações com ambos os centros de atração ora se intensificam, ora se neutralizam. Um movimento descendente em direção à tônica é reforçado pelo impulso da gravidade. Uma subida para a base superior da oitava opõe o impulso ascendente da tônica

* Uma situação perceptiva semelhante é conhecida em grafologia. A caligrafia ocidental se organiza em torno de uma zona média como a base para as ampliações ascendentes e descendentes. Traduzindo os aspectos dinâmicos da caligrafia em seu equivalente psicológico, o grafólogo fala de uma tendência a ir além da base dada ou ficar satisfeito com ela. Uma ênfase sobre o movimento para cima combina com a espiritualidade, a fantasia, o "peso leve"; o movimento para baixo com as preocupações materiais, a necessidade instintiva, o "peso pesado". Cf. Roman (14) e Klages (7).

ao impulso descendente da gravidade. Mais especificamente, o efeito do som principal produzido por um meio-tom, por exemplo, se orienta para sua base de resolução, ora para cima, ora para baixo, mas esta dinâmica local é ora reforçada, ora contraposta pelos impulsos magnéticos que dominam a estrutura como um todo.

No domínio musical, assim como no visual, a tendência descendente pode ser chamada de primordial por se harmonizar com a condição do impulso "gravitacional" que impregna ambos os meios desde o início. Dentro do espaço anisotrópico do meio, toda ascensão representa um movimento individual contrário à tendência que predomina na situação como um todo.

Se acrescentarmos aos efeitos dos dois principais centros de referência os papéis mais específicos desempenhados por sons isolados no contexto da escala, que examinarei agora, chegaremos a compreender a extraordinária complexidade de nosso sistema musical, revelada quando se percebe o conjunto de sons como um modelo de relações dinâmicas. De fato, a música ocidental não poderia ter atingido seu alto nível de sofisticação se não tivesse surgido de uma gama tão complexa de relações tonais. Nas observações seguintes, conto com um esquema de nossa escala musical tradicional que já apresentei noutra obra (1, p. 218). A análise se baseia no fato de que nossos modos ocidentais modernos, o maior e o menor, podem ser classificados como surgidos da junção dos tetracórdios gregos. O tetracórdio da música antiga consistia de dois tons completos seguidos por um semitom numa direção descendente. Virados para cima e combinados, dois destes tetracórdios formam a escala maior. Na clave de dó, por exemplo, o tetracórdio mais baixo vai de dó a fá, o mais alto vai de sol a dó. Quando a escala é vista desta forma, a passagem da quarta para a quinta função é um intervalo morto entre as duas subestruturas — em termos visuais, como o "fundo" entre os dois objetos ampliados, que aparecem como "figura".

O meio-tom no final de cada tetracórdio ascendente age dinamicamente como uma contração, que acentua muito o efeito de encerramento, isto é, de um acontecimento que chega a um fim*. Na descida, no entanto, o efeito obtido no modo maior é quase o oposto: a estrutura se abre a partir do meio-tom inicial para os dois intervalos de tons com-

* Visualmente obtém-se um efeito de encerramento semelhante, por exemplo, nas fachadas de oito colunas de alguns templos gregos, como o Partenon, ou o pórtico frontal do Templo Toshodaiji, em Nara, onde as aberturas entre as colunas dos dois lados são mais estreitas do que as outras. Essa contração lateral faz a série de colunas chegar a um fim determinado, ao passo que, de outro modo, a sua extensão poderá parecer arbitrária.

pletos. Neste caso, o movimento é interrompido apenas pelas bases na dominante e na tônica.

Cada tetracórdio ascendente chega ao que é visto como uma plataforma estável, no nível da quarta e da oitava. O intervalo da quarta, que abrange os limites do tetracórdio, adquire deste modo caráter de um amplo espaço para uma base de repouso seguro. É verdade que esta tendência ao encerramento é mais acentuada no tetracórdio superior, que termina com a tônica, do que no inferior. O inferior deve muito de sua inteireza ao fato de ser facilmente percebido como o tetracórdio superior de uma clave afim, por exemplo, da clave de fá no caso da escala de dó.

A subdivisão da escala em dois tetracórdios é sobreposta de forma paradoxal pela tríade, que estrutura a escala de forma bem diferente no esquema de três intervalos de comprimento desigual. No modo maior, o primeiro intervalo, uma terça maior, se contrai numa terça menor, como se reunisse sua força, e depois se prolonga para o salto ascendente para a tônica. A tríade cria duas novas plataformas de equilíbrio estável no nível da terça e da quinta. É a maneira mais segura de subir pelo espaço da escala: nos intervalos triádicos, o movimento é apoiado com segurança em cada estágio da ação — pensem, por exemplo, nos passos firmemente apoiados do início do hino nacional americano.

A superposição das duas estruturas, o tetracórdio e a tríade, contribui para a ambigüidade de muitos, e talvez de todos os níveis da escala. Por exemplo, o mi da escala de dó é uma pausa estável como um estágio da tríade, mas também é a nota dominante, carregada de tensão, do tetracórdio inferior. O sol indica o segundo estágio grave da tríade, mas é um mero ponto de partida para o tetracórdio superior. Um tom assumirá uma ou outra função e caráter, dependendo do contexto da composição; e a inter-relação paradoxal entre ambos enriquece os recursos estruturais da música oriundos da escala.

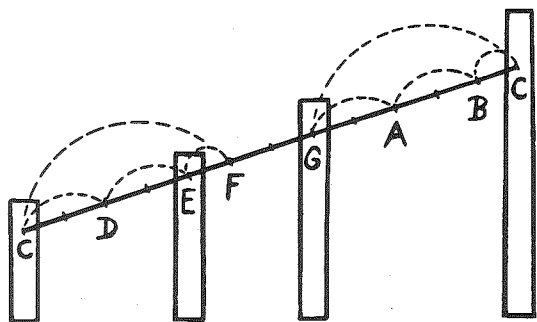


Figura 40

O lugar e a função de um tom dentro da escala determina sua dinâmica; e como a dinâmica é uma qualidade inerente à percepção auditiva, a percepção que o ouvinte tem da posição de um tom na escala não é simplesmente um pequeno acréscimo de conhecimento. Assim como um dado tom de azul é percebido como uma cor diferente, dependendo do fato de aparecer ou não perto de um tom de laranja ou de roxo, o tom de determinado diapasão musical tem um caráter dinâmico diferente, dependendo de seu lugar na estrutura tonal. Um som de um único trompete num mundo diferente e silencioso pode estar inteiramente centrado em si próprio, mas uma tônica funcionará tipicamente como base para a ação musical, e dentro da escala a natureza de cada som é fortemente influenciada por sua tendência para a tônica. A relação se complica pelo fato de a tônica exercer sua força tanto na extremidade inferior quanto na superior da escala, de modo que o diapasão ascendente, da mesma forma que a lebre do conto de fadas, em sua corrida contra o porco-espinho e sua fêmea, mal se liberou do impulso da base inferior quando o magnetismo do estado final da pausa no topo já começa a atraí-lo. Assim, todos os sons da escala estão sujeitos à influência dos dois pólos opostos, e a proporção específica entre as duas atrações é uma determinante da dinâmica do som.

As características distintivas do modo maior se revelam melhor na comparação com as características do modo menor. É fato bem conhecido que estes dois modos, que chegaram a dominar nossa tradição musical, evoluíram a partir do grupo mais amplo dos modos das igrejas medievais. Neste contexto antigo, é provável não ter havido uma inter-relação entre seus equivalentes, uma vez que hoje estão isolados. Portanto, se, como sugerirei, o modo menor apresenta o caráter que tem para nós apenas porque é percebido como um desvio do modo maior, não há nenhuma razão para esperar que o modo correspondente na Idade Média tivesse o caráter sombrio que ouvimos no modo menor. Da mesma forma, o vigor que atribuímos ao nosso modo maior não precisava ter sido uma característica do modo correspondente no ambiente diferente da Idade Média.

Por evidentes razões dinâmicas, a diferença estrutural decisiva entre o modo maior e o menor reside na posição dos meios-intervalos. Em seu movimento ascendente, a terça maior avança vigorosamente em direção à conclusão do tetracórdio inferior (figura 41, série do lado esquerdo). No modo menor, da mesma forma que um alpinista carregando um pesado fardo, a ação declina para o segundo intervalo, o que exige um duplo esforço para se atingir o nível da quarta (figura 41, série do lado direito). Este comportamento se torna ainda mais acentuado no tetracórdio superior, onde o alpinista já está ficando para trás em relação

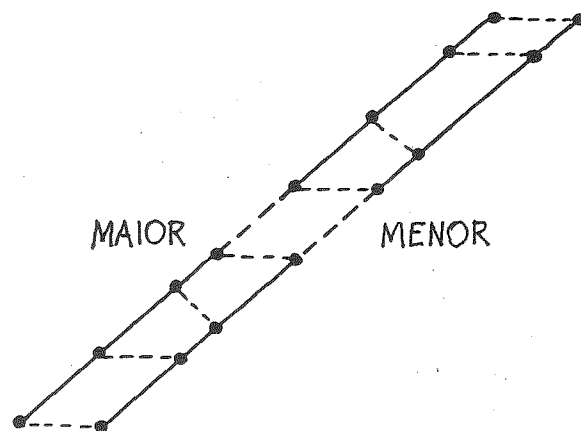


Figura 41

ao rápido avanço do modo maior no primeiro intervalo, de modo que ainda mais esforço será necessário para atingir o tom dominante*.

Só precisamos descrever a ação musical em termos dinâmicos para compreender a surpreendente analogia entre o comportamento musical observado nos modos maior e menor e os estados de espírito qualificados de cheios de vigor e energia num caso, e de tristes e melancólicos no outro. A tristeza é dinamicamente vivenciada como um estado passivo de abandono, que cede ao impulso do peso, uma falta de energia para arcar com os esforços exigidos pela vida. A coincidência perceptiva é tão coerciva e percebida de forma tão natural que não há necessidade de admitir que a relação entre o som e o significado deva ser aprendida como uma língua estrangeira**.

Seria igualmente insuficiente qualificar esta relação como a descoberta de analogias entre duas línguas, ambas conhecidas pelo ouvinte. Algo muito mais direto ocorre: ouve-se tristeza *no* modo menor. A mú-

* Estou me referindo à versão harmônica do modo menor, de acordo com a opinião de Schönberg na *Harmonielehre*: "A única coisa correta a fazer parece-me ser começar do modo eólio" (15, p. 114).

** Não estou preocupado aqui com a controvérsia muito diferente sobre se os sons musicais devem suas características estruturais específicas às propriedades da harmonia ou adquirem-nas por convenção. Qualquer que seja a causa, os tons da escala possuem propriedades perceptivas cujas características dinâmicas, afirma-se, transmitem expressão e significado espontaneamente.

sica é e soa triste. Isto levou a intermináveis e, na minha opinião, inúteis disputas psicológicas e filosóficas sobre as possibilidades de um estado de espírito aparecer numa figura sonora.

O problema desaparece quando compreendemos que a expressão musical não se baseia numa comparação de dois meios díspares, ou seja, o mundo do som e o mundo dos estados mentais, mas numa única estrutura dinâmica inerente a ambas as esferas da experiência*. O caráter de qualquer evento perceptivo reside na sua dinâmica e é de todo independente do meio particular em que, por acaso, se expressa. Esta interpretação se baseia no conceito de isomorfismo, introduzido pela psicologia da Gestalt para descrever a semelhança de estrutura em meios materialmente díspares**. Assim, uma dança e uma composição musical que a acompanha podem ser sentidas como se tivessem uma estrutura semelhante, mesmo que a dança consista de formas visuais em movimento e a música de uma sequência de sons. Os dançarinos, por sua vez, controlam sua ação por padrões de sensações cinestésicas, que recebem de seus corpos e correspondem isomorficamente aos padrões de movimento vistos pelo público. De acordo com a teoria gestaltista, tal semelhança estrutural é tão coercitiva, do ponto de vista perceptivo, que é vivenciada direta e naturalmente. Por exemplo, o comportamento visível dos músculos de um rosto humano acossado pela dor se equipara tão diretamente ao estado mental de uma pessoa magoada que qualquer espectador que sabe o que são as expressões faciais e como se sente uma pessoa triste é levado a pensar na aparência da pessoa como alguém que sofre***.

Quando, num caso deste, falamos de expressão, queremos dizer que o estado de espírito de uma pessoa ou animal se reflete no comportamento deste corpo individual particular. A expressão, no entanto, não

* A semelhança natural entre as percepções sensoriais e tais sensações interiores como "emoções" pressupõe que não apenas aquelas, mas também estas, são reconhecidas como percepções. Nossos manuais de psicologia deixam de fazer isso. Somos auxiliados por Descartes (6, artigos 22-25), que argutamente distingue três tipos de percepções: as que se relacionam com os objetos do mundo exterior, as que resultam de nossos corpos, e as relacionadas com as nossas almas. As três, diz Descartes, são, na verdade, paixões, isto é, aflições da alma. Cf. também Arnheim (2).

** Acerca da teoria do isomorfismo, consultar Koffka (8), Köhler (9), e Arnheim (3, cap. 10). A aplicação à música é examinada por Pratt (13) e por Langer (10, cap. 8). Ver também Schopenhauer (16, Livro 3).

*** Não que se negue ser necessário um conhecimento especializado das condições culturais ou físicas para perceber corretamente o comportamento de um povo estrangeiro ou de um animal. Mas o impacto direto e a inteligibilidade da experiência sensorial é de tal modo mais importante que não podemos deixar um interesse por variações secundárias desviar nossa atenção dela.

se limita a tais relações entre o corpo e a mente. Ela se aplica a todas as situações perceptivas que apresentam padrões dinâmicos. No campo da arte, por exemplo, a expressão é transmitida pela música ou pelas formas “abstratas” ou figurativas, pelas cores, ou pelos movimentos da pintura, da escultura, do cinema, etc. Neste sentido mais geral, a expressão é a capacidade que um padrão perceptivo específico tem de ilustrar através de sua dinâmica a estrutura de um tipo de comportamento que a experiência humana poderia manifestar em qualquer parte. O “significado” expressivo de tal padrão perceptivo se revela num princípio simples. Como o breve estudo dos modos maior e menor já terá mostrado, precisamos apenas descrever a dinâmica do padrão em questão, e seu significado expressivo aparecerá com uma obviedade quase embaraçosa*.



Figura 42

Uma simples música pode ilustrar melhor a questão. A melodia da *Träumerei* de Schumann expressa a essência de um devaneio, uma despreocupada ascensão a excelsas altitudes, empreendida com um mínimo de esforço e risco (figura 42). Como se expressa a qualidade deste comportamento? A peça está escrita em fá maior, e o rápido movimento que inicia a ação não realiza nada mais ousado do que a passagem para o nível mais seguro, a plataforma da tônica. Depois de uma pausa ampla, nossa entidade tonal torna a descer meio-intervalo como se mesmo a estável base da tônica não pudesse impedir inteiramente sua monotonia. Mas este recuo proporciona ao mesmo tempo o impulso para uma ascensão posterior, muito mais prolongada, que conduz de modo rápido mas fácil à segurança da tônica superior por meio dos intervalos estáveis da tríade. Durante toda a primeira frase da melodia, há uma disparidade jocosa e bem-humorada entre a amplitude da aventura empreendida e a pequenez do investimento e do risco que ela exige. Logo depois de ter atingido o clímax, nossa entidade tonal torna a descer na escala

* As análises formais daquilo que se poderia chamar de projeto arquitetônico das composições musicais são, naturalmente, uma prática comum. Mas só quando a análise vai além das relações e hierarquias espaciais e determina a dinâmica perceptiva do evento musical, a analogia estrutural entre o significante e o significado de fato se torna materialmente evidente.

por meio de intervalos gradativos com indicações de tentativas de recuperar a altura. Este deslizar passivo pára subitamente diante da base numa semibreve que anuncia o reinício da lânguida aventura.

Não é preciso dizer que tal comportamento expressivo não é obtido exclusivamente pela sequência de diapasões. Depende também da gama de durações, da oitava até as mínimas e da distribuição dos tons nas posições acentuadas da métrica de 4/4. Sem mencionar os acordes e os sons secundários que confirmam e enriquecem o significado da principal melodia da composição de Schumann. Uma análise tão completa iria além de minhas ambições neste ensaio, e não modificaria a tese básica que estou tentando ilustrar.

Permitam-me acrescentar uma referência a um exemplo mais complexo, os primeiros sete compassos do solo de viola sem acompanhamento do início do *Sexto Quarteto de Cordas* de Béla Bartók. (Para proporcionar uma leitura mais fácil, a figura 43 transcreve o trecho na clave de sol.) A indicação de tempo *Mesto* prepara o leitor da partitura para o que aguarda o ouvinte: uma execução lenta e triste; e de fato, a melodia apresenta o comportamento de alguém ou algo forçado por constrangimentos externos ou internos a se limitar principalmente aos menores intervalos disponíveis em nosso sistema musical. A contenção por meio de intervalos, que caracteriza o modo menor, tem aqui emprego mais amplo do que o previsto na escala diatônica. Torna a sequência vacilantemente cromática.

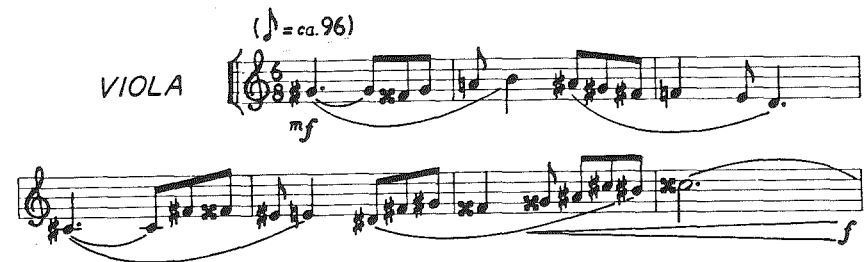


Figura 43

O sol menor sustenido que inicia a melodia de Bartók se revela, se procuramos uma base tonal, como a dominante um tanto estável da escala de dó sustenido menor, cuja tônica será explicitamente apresentada no quarto compasso. Mas inicialmente a entidade tonal sonda em meios-intervalos cautelosos a área próxima da plataforma inicial; e depois, de modo não muito diferente da *Träumerei* de Schumann,

embora de forma menos expansiva, ela se eleva ao primeiro clímax de si menor, a partir do qual uma sequência de intervalos mais vigorosos de tons completos desce abruptamente como se a parada no início tivesse sido momentaneamente dissolvida e como se a entrega à gravidade exigisse menos circunspecção. A melodia se prolonga até a tônica do dó maior suspenso para a ratificação e recuperação da energia. Em seguida ela sobe a um novo nível da quarta, que é investigado mais uma vez com os intervalos de meios-tons hesitantes dos quais nos lembramos a partir da exploração do nível inicial. E conseqüentemente uma progressão hesitante, que implica restrições em relação à aventura da ascensão, desvia-se rumo ao novo clímax do dó duplo suspenso.

Assim como no exemplo anterior, o tipo de comportamento expresso na melodia de Bartók se revela como algo lógico logo que a sequência de tons é descrita em termos dinâmicos. Sua natureza, da forma como a vemos, pareceria, no entanto, depender até certo ponto do fato do ouvinte relacionar ou não um trecho, em sua totalidade ou em parte, à escala de dó suspenso menor. Se ele o fizer, os desvios desta clave criam considerável tensão, mas a base tônica se mantém incólume. Na situação alternativa, o ouvinte é atraído para fora desta base e cede a outros centros de referência, sugeridos em várias partes por esta primeira parte da melodia. Esta última maneira de perceber a estrutura musical cria uma situação muito menos estável. O ouvinte tem que restabelecer sua base de um momento para outro, uma vez que vagueia sem âncora. Nosso exemplo parece exemplificar a afirmação de Schönberg de que não há, em princípio, nenhuma diferença entre tonalidade e atonalidade. Antes, neste ensaio, referi-me à atonalidade como o exemplo limite da tonalidade. Parece igualmente apropriado classificar, inversamente, a tonalidade como o exemplo limite em que uma persistente base de referência se mantém incólume até certo ponto. A ausência desta segurança constitui, é claro, característica decisiva da expressão pela música "atonal".

Os músicos sabem que uma composição musical não é simplesmente um evento linear, no qual as várias entidades tonais, cada uma delas alterando sua feição à medida que tomam a forma de acordes, seguem seus caminhos do princípio ao fim. Até mesmo nossos poucos exemplos simples nos fazem lembrar que uma frase não revela sua estrutura antes de ser conhecida como um todo, quando, por exemplo, ela sobe até um clímax e em seguida desce. O lugar e a função do elemento isolado, por exemplo, um determinado som da escala, se definem apenas pelo padrão como um todo. O mesmo é verdade para qualquer outra obra de arte seqüencial, quer seja literária ou visual, e salientei noutra parte que o único meio em que uma estrutura pode ser percebida sinoticamente

é o meio visual (3, p. 374). A desconcertante conseqüência que decorre deste fato é que qualquer concepção de uma estrutura musical deve estar na essência de uma imagem visual*. Permitam-me falar, nesse sentido, da situação oposta, ou seja, a arquitetura, na qual a forma visual é fundamental em sua simultaneidade intemporal. As estruturas arquitetônicas, no entanto, são tipicamente permeadas também de padrões seqüenciais. Como na arquitetura, a relação da "arquitetura" intemporal de uma composição musical com o seu caráter de evento depende de seu estilo. Uma peça para piano de Debussy está mais próxima de uma mera sucessão no tempo do que um movimento de uma sonata de Corelli. É desnecessário dizer que a diferença entre a estabilidade de uma estrutura intemporal e a dramática ocorrência de uma "história" que se desenrola no tempo afeta de maneira profunda a expressão de uma obra.

Resta-me comentar a questão do que é que a expressão expressa. Os teóricos que admitem que a música tem conteúdo geralmente se referem a "emoções". Mas as emoções, como comumente se compreende o termo, são uma categoria de estado mental limitado demais para explicar a expressão musical. As *Invenções* de Bach não sugerem nem alegria nem tristeza, e no entanto são intensamente expressivas. Existem muito mais estados mentais e estados mentais articulados do que a palavra *emoção* sugere. O fato de o significado da música não poder ser limitado a estados mentais parece-me ainda mais importante. As estruturas dinâmicas, tais como as expressas nas percepções auditivas da música, são muito mais abrangentes. Elas se referem a padrões de comportamento que podem ocorrer em qualquer domínio da realidade, quer mental ou físico**. Um modo especial de enfrentar a tarefa de como se mover de um início para um final pode se manifestar num estado de espírito, numa dança, ou num curso d'água. Embora nós, seres humanos, admitamos um interesse particular pelas atividades da alma, a música, em princípio, não se compromete com tais aplicações específicas. Ela apresenta os padrões dinâmicos como tais. Assim talvez descubramos um novo significado no argumento de Schopenhauer de que a música representa

* Como Zuckerkandl coloca a questão: "Pode uma *Gestalt* ocorrer em qualquer lugar exceto no espaço, onde ela se desdobra com todas as suas partes simultaneamente e se oferece à observação sem recuar imediatamente?" (19, p. 22)

** Langer (10) levantou a interessante questão de se saber se os componentes simbólicos da música podem ser convertidos em conceitos fixos e, portanto, se se pode dizer que produzem os elementos de uma linguagem. Na verdade, a mesma questão surge na literatura logo que as expressões literárias são reconhecidas como se fossem as imagens geradas por palavras ao invés das próprias palavras. Todas as obras de arte são não-discursivas, o que não exclui a possibilidade de converter dinâmismos simbólicos em conceitos. Na música, os marcadores de ritmo constituem um começo palpável.

a Vontade — a energia dinâmica inerente a toda ação do corpo, da alma e do universo.

Referências

1. Arnheim, Rudolf. *Visual Thinking*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1969.
2. ———. "Emotion and Feeling in Psychology and Art". *Toward a Psychology of Art*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1972.
3. ———. *Art and Visual Perception*, nova versão, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1974. [Ed. bras.: *Arte e Percepção Visual*, São Paulo, Pioneira, 1976.]
4. ———. *The Dynamics of Architectural Form*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1977.
5. ———. *The Power of the Center*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1982.
6. Descartes, René. "Les Passions de l'Âme". *Oeuvres et Lettres*, Paris, Gallimard, 1952.
7. Klages, Ludwig. *Handschrift und Charakter*, Leipzig, Barth, 1923.
8. Koffka, Kurt. *Principles of Gestalt Psychology*, Nova Iorque, Harcourt Brace, 1935.
9. Köhler, Wolfgang. *Selected Papers*, Nova Iorque, Liveright, 1971.
10. Langer, Susanne K. *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1960.
11. Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.
12. Michotte, Albert. *La Perception de la Causalité*, Louvain, Institut Supérieur de la Philosophie, 1946. Ingl.: *The Perception of Causality*, Londres, Methuen, 1963.
13. Pratt, Carroll C. *The Meaning of Music*, Nova Iorque, McGraw-Hill, 1931.
14. Roman, Klara G. *Handwriting: A Key to Personality*, Nova Iorque, Pantheon, 1952.
15. Schönberg, Arnold. *Harmonielehre*, Leipzig, Universal-Edition, 1911.
16. Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819.
17. Wertheimer, Max. "Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung". *Zeitschr. f. Psychologie*, vol. 61, 1912, pp. 161-265.
18. Zuckerkandl, Victor. *Die Wirklichkeit der Musik*, Zurique, Rhein, 1963. Ingl.: *Music and the External World*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1969.
19. ———. *Vom musikalischen Denken*, Zurique, Rhein, 1964. Ingl.: *Man the Musician*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1973.

PARTE VI

O DESAFIO PERCEPTIVO NA EDUCAÇÃO ARTÍSTICA*

A sociedade sempre foi buscar suas imagens de grandeza e miséria, de alegria e sofrimento, na imaginação de seus artistas. Hoje também deveríamos receber com alegria a orientação dessas imagens, numa época em que a positiva identificação da corrupção e a comprovação de que o ser humano tem o direito de usar e desfrutar esta terra seriam de tão grande utilidade. Preocupa-nos, por isso, não estarmos seguros se as artes ainda estão prontas e em condições de ilustrar nossos padrões da forma habitual.

Há várias razões para esta incerteza. Perguntamos se as artes ainda descrevem para nós condições humanas fundamentais como a tragédia do fracasso ou o esplendor do sucesso, a compaixão e a lucidez da mente humana na plenitude de suas virtudes, e sua brutal estupidez quando se volta para o mal, e não estamos certos de quantos de nossos artistas acham ser tarefa sua se preocupar com essas questões. Ouvimos também dizer que dedicar-se à arte em tempos como os nossos é uma frivolidade imperdoável, e que possivelmente a forma visual e as aparências não sejam importantes, já que precisamos de toda nossa energia para que as coisas boas se realizem e as más pereçam. Num famoso poema, Michelangelo advertiu os observadores para que não perturbassem o sono de sua Noite “finchè il danno e la vergogna dura” — enquanto predominassem o mal e a vergonha. Tais dúvidas não podem deixar indiferente o professor de arte, que deve estar convencido de que a arte é indispensável, se tiver que cultivá-la em nossos filhos.

A arte deixou de representar a humanidade do homem quando, durante muitas décadas de nosso século, deixou de retratar a figura humana? Não creio que seja este o caso. No melhor da arte abstrata, o antiquíssimo tema permaneceu. Havia muita humanidade nas figuras

* Baseado em “Art and Humanism”, trabalho apresentado no 11.ª Conferência Bie-nal da National Art Education Association, em abril de 1971, em Dallas, e publicado em *Art and Education*, vol. 24, nº 7, outubro de 1971.

agonizantes de um Arshile Gorky, ou na perfeição sensual das esculturas de Jean Arp, na austeridade clássica de um Mondrian ou na exuberância romântica da primeira fase de Kandinsky. Por outro lado, foi justamente quando uma recente moda dominante na arte retornou à figura humana que fomos atingidos por exemplos de rejeição do humanismo, e de celebração da esterilidade e da vulgaridade.

Não creio que haja períodos na história da arte que requeiram esterilidade e vulgaridade. Mas há situações em que a arte, no interesse de seu próprio vigor e talvez sobrevivência, deve reduzir-se a seus elementos mínimos, assim como um estômago às vezes precisa de dieta mais leve, e uma mente perturbada tem que se refugiar na solidão do deserto. Sabemos a partir de um ensaio de Kasimir Malevich que quando, em 1913, ele expôs o famoso quadrado negro sobre um fundo branco, o fez numa "tentativa desesperada de libertar a arte do lastro de objetividade" (3, p. 342). Foi forçado a este ato violento para restaurar aquele "sentimento puro" que, segundo pensava, desaparecera por trás de um disfarce de figuras e objetos desumanizados. Hoje podemos olhar para aquele quadrado negro com respeitosa compaixão e, talvez, com inveja, assim como olhamos para as celas vazias dos monges de São Marco; podemos, também, reconhecer seu legítimo lugar na fase inicial da história da pintura do século XX. Porém, uma apreciação sensata exige que compreendamos também que, em si e de si mesmo, aquele quadrado está próximo ao nada. É antes uma demonstração, a prova de um sacrifício, um lembrete de coragem como as manchas de sangue numa bandeira esfarrapada na vitrina de um museu histórico. Se uma obra de arte deve se sustentar com sua própria força, mais é exigido.

Não faz muito tempo, os artistas nos apresentaram objetos de duas ou três dimensões que nos desconcertaram ou nos agradaram por sua simplicidade. Alguns professores de arte acolheram bem estas obras. Eram fáceis de fazer e era bom saber que técnicas bem ao alcance de nossos jovens podiam ser consideradas artisticamente dignas de respeito. O professor também sabia que o elementarismo não só é inevitável quando os olhos e as mãos são jovens, mas, na verdade, necessário, porque toda orientação e habilidade visuais começam com a manipulação de formas e cores bastante simples para serem compreendidas. O professor de arte, noutras palavras, sentia-se inteiramente à vontade com a arte minimalista, porque ele lidava com pessoas mínimas — se esta expressão pode ser usada sem desrespeito.

No entanto, os adultos que realizaram e apreciaram a arte minimalista não podiam ser tomados por pessoas insignificantes. Portanto, tornou-se necessário perguntar se os descendentes do quadrado negro, apesar de sua simplicidade, seriam capazes de provocar experiências sufi-

cientemente complexas e profundas para fazer justiça ao cérebro humano. Alguns dos argumentos apresentados a favor deles são de interesse permanente.

Foi dito, por exemplo, que embora os objetos de arte em si apresentassem poucas relações com os olhos, as melhores esculturas daquela época extraíam "as relações da obra, e as (transformavam) numa função de espaço, de luz e do campo de visão do observador" (5). O cérebro do observador foi chamado a suprir um pouco da complexidade que faltava aos próprios objetos. De fato, qualquer observador disposto a cooperar provavelmente faça tal contribuição. Se seus olhos forem imaginativos, eles estarão ocupados com o mundo exterior, vendo os milagres visuais representados por calçadas, poças, reflexos, sombras, superposições engenhosas e texturas surrealistas. Numa galeria ou museu de arte tal pessoa acompanhará atrativos visuais semelhantes com atenção, e talvez descubra, graças às luzes do teto, algum jogo engenhoso de forma e cor nos cubos expostos. Todavia, só é justo acrescentar que é considerável a concorrência do que é visto à luz do dia, e que, a menos que o objeto de arte apresente alguma forma própria e atraente, provavelmente o visitante fique mais satisfeito com o extintor preso à parede ou com o casaco deixado por alguém numa cadeira.

Não seria inteiramente correto creditar ao criador do objeto as ricas experiências criadas pela colaboração do ambiente ou da imaginação produtiva do observador. Todo objeto ou acontecimento neste mundo pode atingir a mente humana com extrema profundidade, se as condições forem favoráveis. Uma seringa que alguém quebrou e abandonou numa calçada pode provocar esta impressão, ou mesmo uma margarida na mão de uma criança. Se a pessoa a quem isto acontece for um poeta ou um cineasta, a experiência pode ser artística, mas não o será por tratar-se de uma obra de arte. Ou imaginemos um obelisco, que por si só, como a etimologia da palavra nos revela, não passa de um "pequeno espeto". Coloquemo-lo nas costas do elefante de Bernini ou no Centro da Praça de São Pedro, e o impregnemos das memórias do templo ou túmulo egípcio de onde foi roubado, e ele será uma visão de majestosa solenidade, dificilmente igualado em qualquer outra parte. Mesmo assim, em si o obelisco é pouco mais que uma peça de granito, talvez de proporções agradáveis.

Um de meus alunos pratica meditação. Ele me diz que medita particularmente bem diante de uma pintura americana que consiste de faixas horizontais de larguras e cores variadas. Posso compreender o porquê. Os olhos passam gradativamente pelas faixas ao longo de todo o campo visual, sem se deter; entre elas não há uma distância claramente discernível, e não constituem um campo pictórico sólido. O observador per-

de-se em todas as três dimensões, e se é isto o que ele quer, não existe um alvo melhor. No entanto, quando um museu local apresentou os magníficos tesouros japoneses da arte Zen, este mesmo estudante descobriu que também era capaz de meditar muito bem diante de uma pintura a nanquim do monge Zen do século XV, Kenko Shokei, retratando o fundador do Zen-Budismo, Bodhidharma, em tamanho maior que o natural (2, # 57). A intensa concentração de cada músculo da face do ancião, aliada à delicadeza de cada traço, transforma o retrato numa imagem extremamente poderosa de grandeza espiritual. Desconfio que as experiências de meu aluno em frente aos dois quadros não foram as mesmas. Se houve uma diferença, esta se deveu ao infinito anonimato da dispersão num dos quadros, e à absoluta abrangência da concentração humana, no outro. Segundo penso, a diferença é significativa.

Por falar em Bodhidharma, podemos levar nossa argumentação um pouco mais além. Diz a lenda que quando este santo monge fez pousada no templo Shaolin do Monte Sung na China, sentou-se em frente a uma parede vazia, e olhou fixamente para ela durante nove anos, em profunda meditação. Seu exemplo ainda hoje é seguido na prática budista. Porém, nunca ocorreu a ninguém atribuir ao construtor da parede a iluminação espiritual assim alcançada.

Estou insistindo neste ponto porque uma das coisas que o professor de arte deve ensinar aos alunos é o comportamento ético de atribuir créditos às pessoas e coisas certas. Vi com certa desconfiança a prática muito comum nos jardins de infância de pintar com os dedos, pois se atribui muito facilmente ao jovem "artista" os efeitos surpreendentes das sombras e volumes exagerados, bem como as mágicas perspectivas produzidas acidentalmente pelas tintas lançadas ao acaso, e nunca concebidas por seu criador. Da mesma maneira, quando uma criança produz uma coisa simples, as modulações dos elogios que ela recebe deveriam deixar claro que ela fez exatamente o que se esperava que ela fizesse, e que na mente do professor tal trabalho não é o fim, mas apenas o começo. De que outra forma a criança poderá encontrar seu lugar no mundo?

Há, aqui, uma questão complementar, também em parte ética. Uma das coisas que um jovem precisa aprender é que poucos esforços lhe são úteis a menos que ele invista neles todas as suas energias físicas e mentais. Só assim ele provavelmente se desenvolva como resultado de seus esforços, e só então estes últimos apresentarão o melhor da natureza humana. Isto é particularmente importante em nossos dias quando, na feira livre das artes, freqüentemente nos deparamos com objetos ou atividades que são não apenas um alimento insuficiente para o observador, mas são também fáceis de produzir. Colocar um feixe

de feno lambuzado de graxa sobre um assoalho de uma galeria de arte pode ser um gesto útil que merece louvor, mas ele nem requer a coragem necessária para, digamos, queimar uma convocação para o serviço militar, nem desafia o potencial do autor enquanto trabalhador, pensador ou artista. Se afirmarmos que tal proeza não é bastante boa, não estamos exigindo a virtude puritana do trabalho árduo, uma espécie de agonia auto-imposta. Assim fazemos por saber que uma pessoa que gasta seu tempo com ninharias perde sua própria humanidade. Felizmente poucos impulsos do ser humano são tão poderosos quanto o de aplicar todos os seus esforços no trabalho. É preciso que haja uma forte depressão cultural ou pessoal para fazê-lo negar a si mesmo este direito fundamental.

Como disse antes, não podemos mais estar certos de que a arte pode ser considerada necessária à existência humana. Na verdade, a arte existiu em todas as civilizações que conhecemos. Um decreto oficial só conseguiria suprimi-la temporariamente. Mas talvez a arte seja meramente agradável, e não realmente indispensável. Talvez pudéssemos admitir que as pinturas paleolíticas das cavernas ou as pinturas em cascas de árvores dos aborígenes australianos fossem o resultado dos períodos de um luxurioso ócio, durante os quais o "primitivo", tendo satisfeito suas reais necessidades, descarregava sua energia excedente fazendo pinturas. Parece improvável, e no entanto há os que alegam que a arte não passa de um luxo. Dizem eles que, em épocas de miséria social, política e econômica, uma preocupação com a forma nada mais é que uma diversão reacionária. Por exemplo, alguns jovens arquitetos com uma disposição de espírito "ativista" se assemelham a Meyer, que, como diretor da Bauhaus, iniciou seu manifesto sobre a arquitetura, em 1928, com a declaração: "Todas as coisas neste mundo são um produto da fórmula: a função determina o tempo da economia. Conseqüentemente, todas estas coisas não são obras de arte. Toda arte é composição e, por isso mesmo, oposta ao que é utilitário. Toda vida é função, e, portanto, não artística" (4, p. 153). Uma outra falsa dicotomia entre arte e propósitos utilitários pode ser observada às vezes na teoria e prática da pintura e escultura.

Sempre quis saber que tipos de palavras os membros de uma das chamadas culturas primitivas usam quando falam sobre a forma de suas cabanas; se a chamam de boa ou ruim, certa ou errada, correta ou incorreta, bela ou feia. Que se preocupam e conversam a respeito é evidente, uma vez que, longe de negligenciarem a forma, eles se prendem a padrões um tanto quanto rígidos. A forma é inevitável, e não é prescrita pela função. A função, como agora sabemos, determina apenas a variedade de formas admissíveis e não a verdadeira forma em si. A forma

específica deve ser inventada e selecionada, e poucas culturas foram alguma vez insensíveis à linguagem de forma e cor.

Se tivermos de decidir onde gastar um milhão de dólares, se num hospital ou num centro de artes, não pode haver dúvida alguma quanto à prioridade. Porém, na maioria dos casos tal escolha é artificial, e certamente não vem provar que a arte seja desnecessária. Pretender que os pobres tenham apenas necessidades materiais é desprezá-los. Além do mais, dizer que o bom gosto é privilégio de uma pequena elite, uma vez que a maioria das pessoas prefere móveis horríveis e má pintura, pode estar correto, mas implica uma concepção superficial da natureza do mau gosto. Não devemos atribuir o mau gosto à ausência de uma educação de elite, mas antes o sintoma de uma mente obstruída, numa pessoa específica ou em toda uma cultura. A arte íntegra das crianças ou dos chamados primitivos nunca é de mau gosto. O mau gosto, onde quer que exista, reflete uma deficiência mais profunda.

Em muitos países totalitários, a rigidez ideológica manifestou-se visualmente no “realismo socialista”. O estilo oficialmente preferido da pintura e escultura soviéticas não pode ser atribuído apenas ao mau gosto de líderes incultos. A atitude de tal regime é bastante coerente. Ele não pode tolerar a discórdia e violência refletidas em grande parte da arte moderna, ou a diversidade de visões individuais. A retórica impicável e sutilmente idealizada da arte do partido oficial ajusta-se perfeitamente à mentalidade conformista de que o regime depende. As objeções de Hitler à “arte degenerada” eram igualmente compatíveis com a falsidade da imagem fascista.

O mau gosto de que grande parte de nossos próprios compatriotas desfruta em suas salas de estar ou na televisão está de acordo com um estado de espírito que prefere o divertimento à verdade, e também as paixões suaves às excitantes, além de usar a tragédia como um estímulo moderado para elevar o nível de adrenalina. O estilo trivial de ilustrações “psicodélicas” da art nouveau iguala-se às dúbias fantasias de seus compradores e os imaculados cachos de cabelo e unhas das heroínas das histórias em quadrinhos e de atrizes de Hollywood, nas obras precocemente envelhecidas da pop art, sugerem uma diagnose de alienação confortável. A arte reflete a mente, e sem a natureza humana a arte não pode ser boa.

A forma artística é inevitável porque nenhum objeto ou expressão podem ser feitos sem ela. Negligenciada ou desprezada, ela se vinga, contradizendo e incriminando o seu próprio criador. Inversamente, também deveria ser óbvio que não pode haver forma pura, isto é, forma que nada diz. Há alguns anos houve uma grande exposição de arte negra. Não foi melhor nem pior do que qualquer mostra coletiva da qual se

omitem alguns grandes talentos de uma geração, mas foi notável em sua temática. Um influente crítico de arte escreveu — se, a bem da argumentação, eu possa de certa forma caricaturar sua posição — que a exposição estava repleta de temas políticos e sociais relacionados com a causa negra, mas, como o tema não tinha nada a ver com arte, e o tratamento de cor e forma era medíocre, a exposição foi um acontecimento sem importância. Parece difícil acreditar que nas artes ainda haja pessoas que afirmem que a mensagem de um objeto artístico é descabida. A idéia de que as relações formais constituem a totalidade da obra, e que a arte nada expressa, revela uma conceituação definitivamente superada, quer a encontremos nos ensaios de um crítico de sessenta anos atrás, ou nas declarações de artistas que hoje fazem ornamentos geométricos. Todo professor de arte sabe que não há nenhuma maneira de julgar mesmo as mais simples combinações de formas sem uma compreensão tácita daquilo que se pretende que o objeto exprima. E por que, afinal, deveríamos cultivar a linguagem visual se não temos nada a dizer?

Houve protestos contra a opinião do crítico, um deles de um artista negro, para quem a preocupação com a forma era típica da instituição irracional da arte branca. Em vez disso, ele insistia que nada importava, a não ser a manifestação ativista. Ele deixou-se enganar, tão fatalmente quanto seu adversário, pela falsa dicotomia entre forma e conteúdo.

Este último exemplo nos faz lembrar que os determinantes sociais do mau gosto, que examinamos há pouco, não são o único obstáculo à realização artística. Não preciso me referir extensamente, aqui, à natureza e aos efeitos do meio ambiente desorganizado em que a maioria de nós está condenada a viver. Nosso mundo visual está dominado por aglomerados humanos heterogêneos, agrupados através do esforço desconexo de inúmeros indivíduos. É provável que o caos decorrente seja pernicioso, porque a única defesa contra ele é suprimir o sentido que se dá à estrutura e ver o mundo em fragmentos desconexos. Isto seria bastante ruim se o empobrecimento da visão se limitasse à nossa reação diante do aspecto do mundo exterior. Mas não se pode esperar que os prejuízos parem por aí. A aparência perceptiva é o campo que dá origem a toda concordância cognitiva. Se vemos o mundo em fragmentos, que possibilidade temos de estar alertas às relações entre vizinhos e concidadãos, às relações entre fatos econômicos e políticos, à causa e efeito, ao Eu e ao Tu? Qual a nossa possibilidade de ver nosso próprio eu interior como um todo?

Os educadores conhecem o problema de lidar com crianças que vivem em um mundo caótico. Começaram a perceber que um confronto súbito com a serenidade da ordem perfeita pode ser desconcertante pa-

ra uma criança despreparada, e provocar resistência. Mas houve também uma tendência inquietante a acreditar que a melhor maneira de iniciar suas investidas no mundo em que terão de viver é dar preferência a técnicas e assuntos que expressem a violência da desordem, da confusão e do barulho. É uma solução tentadora. O professor sente que não está defasado em relação à sua época, e o estudante logo se adapta à desordem e diminui suas tensões, em vez de submeter-se aos desafios da estrutura organizada.

Isto me leva a uma última observação sobre a necessidade de distinguir entre estímulo sensorial e desafio perceptivo. Ambos são recursos legítimos do espírito humano, mas é melhor não confundi-los. O estímulo sensorial vitaliza as funções biológicas de maneira bastante indefinida. Isto é válido para o café preto ou as drogas, ou os colchões elétricos vibratórios dos motéis. No caso das drogas, está bem claro o que farão ou não. Em circunstâncias favoráveis, intensificarão a percepção, aumentarão a sensibilidade e afrouxarão as relações e convenções; porém, essencialmente, proporcionam um encontro do indivíduo consigo próprio. Recebe-se aquilo que, potencialmente, se possui. Isto já era bastante evidente na época de Charles Baudelaire, um dos primeiros adeptos do haxixe. Ele advertiu contra a ilusão de que as drogas oferecem dons sobre-humanos vindos do exterior. Em vez disso fazem o homem continuar sendo o homem que é, apenas com uma capacidade aumentada. "Ele é subjugado", escreveu Baudelaire em 1860, "mas, infelizmente, apenas por si próprio, isto é, pela parte de si mesmo que já é dominante; ele desejava ser um anjo, mas torna-se um animal, um animal temporariamente muito poderoso, se podemos falar de poder no caso de uma excessiva sensibilidade sem qualquer controle para controlá-la ou aproveitá-la" (1, p. 355).

Tal estímulo é diferente, em princípio, do que é realizado pelo desafio perceptivo, onde as pessoas se defrontam com uma situação exterior de tal modo que suas capacidades de apreender, interpretar, elucidar, aperfeiçoar-se são mobilizadas. Insisto nessa diferença porque há projetos educacionais nos quais ela parece ser omitida. Há projetos para centros de estímulo perceptivo, cúpulas para o prazer, com formas e luzes que se movem fantasiosamente, cores dançantes, sinfonias sonoras, texturas para serem tocadas e coisas para se cheirar. Estas fantasias dispendiosas têm, para mim, o curioso aroma da decadência do século XIX, aquelas orgias refinadas de *fin-de-siècle*, que, pelo que sei, não tinham por base nenhum propósito educacional. Elas realmente evidenciam uma necessidade existente, cuja natureza, porém, pode ser mal compreendida.

A quantas de nossas crianças falta o estímulo sensorial? Poderíamos supor que a maioria delas o recebe em demasia: o que está errado com

elas talvez seja algo completamente diferente, a saber, talvez sejam incapazes de responder ao desafio perceptivo. O embotamento de suas reações perceptivas e cognitivas pode ser uma defesa contra as sensações incompreensíveis, assustadoras e opressivas. Sugiro que o que é necessário não são mais sensações informes, desconexas e misteriosas, mas, em vez disso, uma intensificação do desafio perceptivo.

Quanto a isto, é necessário satisfazer a duas condições. Primeiramente, os materiais a serem usados devem possuir ordem inerente e permitir a criação de tal ordem a um nível de compreensão acessível à criança. As crianças não podem adquirir o domínio daquilo que não compreendem, e quando são incapazes de compreender, só lhes resta fecharem-se em si mesmas. Mas é precisamente esta exclusão que estamos tentando desfazer. O que é necessário é a experiência de que, entre as coisas visíveis, haja algumas que possam, afinal de contas, ser compreendidas. Em segundo lugar, a observação de um ordenamento suficiente deve fazer uma referência visual a algo que, direta ou indiretamente, seja importante com relação à maneira como as crianças conduzem suas vidas. Um meio ambiente deteriorado pode ter sido insuficiente para ensiná-las que as coisas que elas vêem podem revelar fatos relevantes à sua existência, isto é, que há uma relação funcional entre o que os olhos percebem e o que a pessoa deve saber a fim de sobreviver e desfrutar essa sobrevivência. Se não formos cuidadosos, entreteremos os sentidos com manifestações e exercícios agradáveis que só vêm confirmar a suspeita da criança de que não há nenhuma relação entre o que há para ver e o que há para conhecer.

Um professor meu, psicólogo e quase um artista, costumava dizer que a maneira como os galhos de uma árvore se entrelaçavam era mais inteligente do que as mentes da maioria das pessoas que conhecia. Da mesma forma, o desafio perceptivo do trabalho artístico bem planejado e bem compreendido é uma introdução natural às tarefas da vida e às melhores maneiras de empreendê-las.

Referências

1. Baudelaire, Charles. "Les Paradis Artificiels". *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1961.
2. Fontein, Jan e Money L. Hickman. *Zen Painting and Calligraphy*, Boston, Museum of Fine Arts, 1970.
3. Malevich, Kasimir. "The Nonobjective World". Herschel B. Chipp (org.), *Theories of Modern Art*, Berkeley e Los Angeles, University of California

- Press, 1968. [Ed. bras.: *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1988.]
4. Meyer, Hannes. "Bauen". Hans M. Wingler. *The Bauhaus*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1969.
 5. Morris, Robert. "Notes on Sculpture, 1966". *Art Forum*, fevereiro e outubro de 1966, junho de 1967.

VICTOR LOWENFELD E A TATILIDADE*

De algumas décadas para cá, o falecido Victor Lowenfeld teve a honra de ser o mentor da educação artística norte-americana. Seus dois livros em inglês, *The Nature of Creative Activity*, de 1939, e o manual *Creative and Mental Growth*, de 1947, formularam para os professores norte-americanos os princípios verdadeiramente revolucionários que diferenciam a moderna educação artística daquela do passado**. Foi Lowenfeld quem declarou que a cópia fiel dos modelos, longe de ser o único critério de qualidade, impedia o desenvolvimento daquilo que chamou "livre expressão criadora". Foi ele quem insistiu, com o radicalismo do verdadeiro reformador, que "o professor não deveria de modo algum impingir suas formas particulares de expressão à criança", e foi ele quem salientou que o estilo de qualquer tipo de obra de arte deve ser compreendido e respeitado como o produto necessário das tendências e necessidades pessoais de seu criador.

Estes princípios foram tão completamente metabolizados na prática educativa que tendemos a quase não tomar consciência de sua presença, a deixá-los por examinar, ou admitir, levianamente, que poderiam ser impunemente abandonados. Também foi inevitável que, após a morte de Lowenfeld, sua presença como pessoa, professor, artista e pensador, com raízes em sua educação européia e totalmente dedicada a sua missão norte-americana, fosse eclipsada pelos princípios contidos em seus livros. Parece conveniente, por isso, examinar alguns aspectos do cenário intelectual que formou este homem notável, e também as idéias psicológicas e estéticas de sua época, algumas das quais podem não ser mais as nossas. Em particular, podemos querer pensar no fato paradoxal, e talvez irôni-

* Publicado inicialmente no *Journal of Aesthetic Education*, vol. 17, verão de 1983.

** O livro de 1939 de Lowenfeld (5) é uma tradução do alemão. Não me foi possível consultar nem a edição alemã de 1960 (6), presumivelmente o texto original de Lowenfeld, nem a de 1957 (8). Importante, para o trabalho dele e de seu irmão Berthold com os cegos, é um livro anterior, escrito em colaboração com o historiador de arte vienense Ludwig Münz (10).

co, de que nosso mais influente educador no campo da arte visual recebeu seu impulso decisivo a partir de seus primeiros trabalhos com os cegos e os quase cegos.

Na verdade, este surpreendente paradoxo vem nos proporcionar o mais revelador acesso às idéias que guiaram Victor Lowenfeld através do caminho escolhido por ele. A incapacidade de seus primeiros alunos em ir além da forma mais limitada de percepção visual chamou sua atenção para as virtudes perceptivas do que chamou de sentido háptico ou tátil. A percepção háptica, porém, acabou sendo mais do que um recurso para os deficientes visuais: ela parecia sugerir respostas a problemas que tinham começado a confundir psicólogos, filósofos, historiadores e educadores da época. O fato é que os problemas propostos pela nova educação artística devem ser vistos no contexto do mais abrangente desafio que se apresentou a Lowenfeld e à sua geração com o advento da arte moderna.

Surgira a questão de como lidar com estilos de arte que em hipótese alguma poderiam se ajustar aos padrões tradicionais de representação naturalista. Que tais estilos existiam e que exigiam uma *raison d'être* própria não podia mais ser negado, mas explicá-los era um quebra-cabeças para aqueles que tinham sido levados a pensar na percepção visual como um registro fiel de projeções óticas, e na representação artística como a tradução desses registros fiéis. Parecia não haver lugar para desvios flagrantes da norma, se não mais se pudesse explicá-los como resultantes de uma falta de habilidade, de desequilíbrio mental ou imperitência intencional.

Nesta situação precária, o sentido do tato oferecia uma saída aceitável. O tato, uma via alternativa para o mundo das coisas, parecia explicar perfeitamente as características daqueles estilos não-ortodoxos de representação. As percepções táteis eram destituídas das qualidades visuais de perspectiva, projeção e superposição. Definiam cada objeto como uma coisa separada, independente e completa, isolada da coisa seguinte, e não unido a ela em um contexto espacial coerente. Ao atribuir os desvios da projeção visual ao sentido do tato, poder-se-ia resgatar o axioma de que a percepção e a arte são instrumentos de registro fiel. Poder-se-ia também conferir respeitabilidade aos estilos não-naturalistas, afirmando serem tão fiéis à experiência tátil quanto a arte tradicional fora ao sentido da visão.

Embora particularmente ativa nos primeiros anos de vida dos seres humanos normais, a percepção háptica atua, desde o nascimento, em combinação com a visão, de maneira que sua colaboração não pode ser avaliada independentemente. Aqui, os alunos de Lowenfeld em Viena que apresentavam deficiências visuais pareciam proporcionar uma

situação oportuna para ensaios. Como só conseguiam distinguir as formas visuais a uma distância de alguns centímetros, seus desenhos e pinturas refletiam experiências do meio ambiente adquiridas quase exclusivamente através do sentido do tato e das correspondentes sensações cines-téticas em seus próprios corpos.

O recurso aos traços cognitivos específicos da percepção tátil era uma inovação na teoria da arte, mas não teve origem em Victor Lowenfeld. O influente historiador de arte vienense, Alois Riegl, a quem Lowenfeld se refere de passagem em sua obra principal, assinalara a dualidade básica das duas modalidades sensoriais, a visão e o tato, e assim fizera por razões semelhantes às de Lowenfeld. Num estudo pioneiro, ainda não disponível em inglês, Riegl tomara a si a tarefa de defender as artes e ofícios da fase final do período romano contra o ponto de vista dominante de que não eram em nada melhores do que as medíocres criações dos bárbaros do norte, cuja invasão devastara os remanescentes da Antigüidade (11, cap. 3, pp. 195ss.). Riegl afirmava que, durante os séculos entre o reinado de Constantino e o de Carlos Magno, as artes desenvolveram um estilo próprio e autêntico, que devia ser julgado por seus próprios padrões. Quarenta anos depois, Lowenfeld fez semelhante afirmação em relação ao trabalho artístico das crianças.

Riegl pensava no período em que estava interessado como o último de três estágios históricos da arte. Em sua opinião, o mais antigo, exemplificado pela arte egípcia, tratara a forma como se fosse essencialmente bidimensional, percebida pelo tato, mas também, pela visão a uma pequena distância. No segundo estágio, a arte grega clássica reconhecera o relevo espacial, perceptível através da perspectiva e da luz e sombra, e para isto combinara as experiências táteis com a visão a partir de uma distância "normal" de observação. O terceiro estágio conquistara a total tridimensionalidade através da concepção visual daquilo com que as coisas se parecem quando vistas de longe.

Para Riegl, o desenvolvimento da representação artística foi uma mudança gradativa da percepção tátil para a visual. Não fundamentou seu principal argumento numa dicotomia entre as duas modalidades sensoriais. Estava interessado numa diferença de princípio entre a visão do mundo da Antigüidade como um todo e o que chamava de arte "mais recente", posterior. Os antigos, afirmava Riegl, viam o seu ambiente como se fosse composto de unidades individuais claramente definidas e isoladas, ao passo que um estilo artístico posterior baseava-se na primazia do espaço, no qual todas as coisas estão inseridas e unificadas. No entanto, ele de fato aludia a uma afinidade entre a exploração pelo tato e a concepção de objetos isolados, e a uma afinidade correspondente

entre a visão global proporcionada pelo sentido da visão e a concepção de espaço fundamental e abrangente.

Esta distinção se tornou essencial para a teoria perceptiva que fora adotada pelo jovem professor de arte Lowenfeld, em conformidade com os seus próprios objetivos. Igualmente decisivo para sua abordagem, entretanto, foi o caráter polêmico das afirmações de Riegl. Este se sentia desafiado pela interpretação predominante e equivocada da arte bizantina, que era julgada comumente pelos padrões clássicos. Mesmo Franz Wickhoff, que com a publicação de seu *Vienna Genesis* despertara seus contemporâneos para a beleza das ilustrações dos livros bizantinos, classificara os desvios do estilo clássico como sintomas de decadência resultante da *Barbarisierung*.

Em oposição a essa estreita exigência de normas estéticas particulares, Riegl declarou que civilizações e períodos diferentes desenvolvem diferentes estilos de representação como uma consequência necessária de suas próprias visões do mundo e necessidades psicológicas, e que cada estilo deve ser compreendido e avaliado com base nos seus próprios elementos. Em retrospecto, vemos quanto esta emancipação dos padrões tradicionais refletiu o afastamento contemporâneo do naturalismo, levado a cabo pela arte moderna. Isto deu uma base teórica completamente nova, não só para uma avaliação menos preconceituosa de épocas e culturas distantes, mas também para a aceitação de modos de criação artística não-ortodoxos que pegaram o público e muitos críticos daqueles anos totalmente despreparados. Na verdade, o livro de Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy* (15), de 1908, no qual ele defendia o estilo geométrico da arte "primitiva" como uma alternativa válida para o naturalismo, e que se tornou um manifesto do recém-surgido cubismo, era um descendente direto daquilo que Alois Riegl, em seu exame dos relevos do Arco de Constantino, chamara de "beleza cristalina" da arte bizantina. (Ver 2, e "Wilhelm Worringer: Sobre a Abstração e Empatia", em ensaio anterior.)

Num tom igualmente polêmico, Victor Lowenfeld lutou pelo direito de a arte infantil ser julgada por seus próprios padrões. Mostrou aos educadores que "é extremamente importante não utilizar métodos de expressão naturalistas como critério de avaliação, mas libertar-se de tais concepções" (5, p. 12). Aquilo que autores antigos haviam chamado de "erros infantis" devia ser compreendido como características necessárias de um estilo de representação igualmente válido, resultante de um modo inteiramente legítimo de encarar o mundo.

Entretanto, onde encontrar uma base perceptiva para uma imagística tão distante da norma? Mencionei antes que Lowenfeld, como Riegl e outros influentes teóricos da época, ainda estava preso a uma estreita

concepção da experiência visual. Ele só podia identificar o mundo visual com imagens óticas, da forma como estas são projetadas por lentes sobre a retina dos olhos ou pelo filme numa câmara. Contudo, a percepção tátil parecia explicar as características formais dos quadros produzidos pelos alunos de Lowenfeld com deficiências visuais. Havia um problema: o estilo de representação mostrado pelas crianças que tinham que contar com suas sensações hápticas era encontrado igualmente na obra de crianças dotadas de visão normal — era uma característica geral de toda arte inicial. Daí a conclusão de Lowenfeld de que a arte começa sempre, e em toda parte, como um reflexo da experiência háptica, e que durante a adolescência ocorre uma separação entre os indivíduos que persistem em confiar no sentido do tato e outros que se orientam cada vez mais pela visão. A partir de experiências que Lowenfeld publicou em 1945, ele concluiu que, entre as pessoas de seu grupo experimental, 47% eram nitidamente visuais, e 23% claramente hápticas.

Sua afirmação de que as diferenças que observou, em seu trabalho como professor de arte e também em suas experiências, eram oriundas da predominância de uma ou outra das modalidades sensoriais se baseava naturalmente em pouco mais que deduções hipotéticas. Contudo, uma brilhante série de estudos realizados independentemente pelo psicólogo nova-iorquino Herman A. Witkin e seus colaboradores, e publicados em 1954, confirmou a diferença entre comportamento visual e háptico, embora estivessem em desacordo com a principal tese de Lowenfeld acerca do desenvolvimento. Estes estudos também levaram a diferentes interpretações psicológicas dos dois tipos.

Neste ponto, deve-se reconhecer que o termo *háptico* aplica-se a dois tipos bem diferentes de percepção, cada um dos quais desempenhou um papel no pensamento de Lowenfeld. Etimologicamente o termo deriva da palavra grega para o sentido do tato. Nesta acepção limitada, ele se referia, por exemplo, ao "sistema háptico" com o qual foram realizadas experiências psicológicas no laboratório de Wilhelm Wundt em Leipzig. É o sentido tátil através do qual os receptores na superfície do corpo, de modo especial nas pontas dos dedos, examinam a forma dos objetos físicos. A outra acepção é a cinestesia, a consciência de tensões no interior do corpo, tornada possível pelos receptores neurais dos músculos, tendões e articulações. Nas artes, os escultores contam basicamente com o tato, ao passo que bailarinos e atores dependem da cinestesia. Os estudos de Witkin visavam explorar a maneira como as sensações cinestésicas, por se oporem à orientação visual, determinam os julgamentos das pessoas da verticalidade espacial. Quando alguém é chamado a decidir se está em posição ereta ou inclinada, ou se um quadro na parede está ou não pendurado de modo correto, esse alguém

pode responder tanto visualmente, referindo-se à estrutura das verticais e horizontais no espaço circundante, quanto cinestésicamente, referindo-se às tensões de equilíbrio e desequilíbrio que controlam a reação do corpo à força da gravidade. O grupo de Witkin descobriu que as reações dos indivíduos revelam uma proporção constante ao longo da escala entre a extrema confiança na visão e a confiança igualmente extrema na cinestesia.

As diferenças observadas nas experiências em que a orientação visual era oposta à cinestesia acabaram por fazer parte de uma categoria psicológica muito mais ampla, definida por Witkin como a diferença entre pessoas "dependentes de campo" e pessoas "independentes de campo", ou seja, entre pessoas que confiavam nas sugestões oriundas do campo circundante e as que prestavam pouca atenção aos padrões sugeridos pelo ambiente. A dependência de campo correspondia à confiança na visão, que é uma modalidade sensorial voltada para o exterior; a independência de campo acompanhava a cinestesia, que implica concentração no eu interior do indivíduo. Constatou-se que os indivíduos que confiavam na estrutura externa de seu ambiente visual se comportam de modo semelhante diante de outras tarefas perceptivas, bem como em suas relações sociais, ao passo que os que reagiam basicamente às sensações dentro de seus próprios corpos eram do mesmo modo independentes de situações exteriores, normas sociais, etc. Em contradição direta com a interpretação de Lowenfeld, mostrou-se estatisticamente que crianças pequenas são fortemente dependentes do campo, ou seja, são orientadas pela visão, e mudam, dos oito anos até a adolescência, para a independência de campo "háptica". As mulheres são mais dependentes de campo do que os homens.

Surgiu a importante questão de saber se as diferenças provêm de uma tendência inerente e específica de determinadas pessoas a voltar-se mais para a percepção visual do que para a percepção háptica, que então se generaliza para aplicar-se também a outras de suas atitudes, ou se uma disposição geral e básica, voltada para a dependência versus independência de campo, assume o controle das modalidades de sentido correspondentes, onde quer que estas se apliquem. Embora entre os psicólogos não pareça haver mesmo hoje uma resposta definitiva para esta questão, Lowenfeld acreditava piamente na prioridade das tendências perceptivas.

Como devemos enfrentar as descobertas contraditórias neste campo? Antes de tudo, poderia parecer que os dois componentes do comportamento háptico, o tátil e o cinestésico, embora claramente relacionados, não deveriam ser reunidos sob a mesma denominação, ao menos porque representam duas maneiras opostas de reagir ao meio ambiente. O sen-

tido do tato depende nitidamente do campo. É extrovertido e extremamente direcionado, como a visão. Quando os psicólogos descrevem o comportamento sensorio-motor como a forma inicial de aquisição de conhecimento do ponto de vista biológico, têm em mente as atividades táteis da boca, dos membros, etc. O bebê explora as coisas em seu meio ambiente pelo tato, associado à visão. A cinestesia, por outro lado, volta-se essencialmente para o interior, é introvertida e, portanto, independente do campo. Faz uma pessoa desviar sua atenção do ambiente e concentrá-la em sinais internos. Witkin identificava o estágio inicial de dependência do campo com o predomínio visual, porque suas experiências não puseram à prova a contribuição igualmente significativa do sentido do tato. Lowenfeld chamou o comportamento háptico de "subjetivo", ou seja, independente do campo, pois ele se concentrou na cinestesia, e se esqueceu de que muitas das características que estava analisando deveriam ser atribuídas à percepção tátil, se de algum modo quisermos chamá-las de hápticas.

Lowenfeld devia ter em mente o sentido do tato ao afirmar que pessoas com tendências hápticas em suas pinturas e esculturas tendem a começar pelas partes dos objetos que representam e depois juntá-las de modo sintético. Riegl sugerira uma abordagem semelhante. Dizia que os povos da Antigüidade julgavam que o mundo era constituído de unidades materiais distintas firmemente unidas. Admitia-se que esta concepção estava em contradição com a aparência visual. O olho, diz Riegl, "mostra-nos as coisas simplesmente como superfícies coloridas e não como individualidades materiais impenetráveis; a visão é justamente o modo de percepção que nos apresenta as coisas do mundo exterior como um conglomerado caótico" (2, p. 17). Esta descrição unilateral resulta da equiparação da experiência visual com a projeção ótica; essa equiparação levou Lowenfeld a crer que toda vez que os desenhos ou pinturas se esqueciam das modificações em perspectiva de forma e tamanho, e ignoravam a superposição, eles resultavam necessariamente da experiência tátil.

Entretanto, não podemos mais sustentar que a visão se baseia em projeções momentâneas. Sabemos que a totalidade de aspectos em constante mutação é integrada, logo desde o início, na percepção de objetos de forma e tamanho constantes, independentes e totalmente tridimensionais. Esta concepção normal, tanto visual quanto tátil, é patente nas formas primitivas de arte em toda parte. Ela só dá lugar a estilos de perspectiva naturalista em condições culturais especiais. Por essa razão, muitas das diferenças da obra pictórica, que Lowenfeld atribui ao predomínio do háptico sobre o visual, são, na verdade, devidas à alternância entre estágios de desenvolvimento iniciais e mais avançados nas artes de nossa cultura particular.

Naturalmente, não há como negar que as sensações hápticas podem contribuir de modo importante para o caráter das imagens visuais e sua representação nas artes. A experiência tátil de fato ajuda a confirmar a forma objetiva das coisas que vemos. De modo semelhante, as tensões que experimentamos em nossos corpos quando nos esticamos ou nos inclinamos repercutem em nosso modo de perceber coisas que estão desfiguradas ou submetidas a pressão. Podemos encontrar, de vez em quando, testemunhos deste efeito em escritos de artistas. Assim, Ernst Ludwig Kirchner escreve numa carta a um jovem pintor, Nele van de Velde: "Você disse que gostaria de fazer desenhos de sua irmã no banho. Se você a ajudar a fazê-lo, ensaboando-lhe as costas, os braços e as pernas, etc., a sensação da forma se transferirá para você de modo direto e instintivo. Este é, como vê, o modo como se aprende" (4, p. 38).

Reconhecer a ajuda da percepção háptica, contudo, não significa dizer que indivíduos com tendências hápticas ignoram toda experiência visual, como Lowenfeld insiste em dizer que fazem. Ele se esquece de que os quadros e desenhos de tais indivíduos são, afinal de contas, obras visuais. Embora seja verdade que pessoas cegas de nascença trabalhem exclusivamente pelo tato, mesmo seus alunos com deficiências visuais tinham que se servir da pouca visão que possuíam para desenhar e pintar seus quadros. Isto é ainda mais verdadeiro para pessoas com visão normal, classificadas por Lowenfeld como hápticas. Entretanto, ele insiste, "as pessoas propensas à percepção visual tendem a transformar experiências cinestésicas e táteis em experiências visuais. Indivíduos com propensões hápticas, contudo, se satisfazem completamente com a própria modalidade tátil ou cinestésica em si" (9, p. 107). No entanto, parece evidente que mesmo que a experiência perceptiva determinante da obra de tais pessoas fosse, de fato, inteiramente háptica, elas ainda teriam que se defrontar com a grande tarefa de traduzir suas observações não-visuais em formas visuais. Como isto pode ser feito? Como é feito?

Nesse ponto, Lowenfeld nos decepiona por confiar naquilo que chama de "símbolos". Ele diz que as formas geométricas utilizadas em desenhos primitivos não são cópias, mas "meros símbolos". Permitam-me citar, aqui, um trecho de minha obra *Arte e Percepção Visual* (1, p. 164):

Existem explicações que não são mais do que um jogo de palavras, como a afirmação de que as pinturas das crianças são do jeito que são porque não são cópias, mas "símbolos" de coisas reais. O termo "símbolo" é usado de maneira tão indiscriminada em nossos dias, que pode ser aplicado sempre que uma coisa implica outra. Por este motivo, não tem valor explicativo e devia ser evitado. Não há nenhum modo de dizer se tal afirmação é certa ou errada, ou se não se trata, de algum modo, de uma teoria.

Como exemplo, permitam-me citar a chamada linha de base utilizada por crianças e outros artistas de períodos anteriores para representar o assoalho, o chão ou um tampo de mesa. Lowenfeld se dá conta de que tal linha horizontal não é uma representação direta de uma experiência, seja visual ou háptica. Denominá-la "simplesmente um símbolo", entretanto, sugere que a linha simplesmente substitui aquilo que representa, mas não tem nada em comum com sua realidade perceptiva. Isto está muito longe da verdade. Ao contrário, no meio de expressão que é o desenho bidimensional, a linha de base é o equivalente exato daquilo que superfícies como um assoalho ou um tampo de mesa são, no espaço tridimensional. Em tais desenhos, a linha mantém as figuras humanas, árvores e casas na segunda dimensão, assim como o plano horizontal faz na terceira. O mundo percebido e a pintura são ligados pelo que os psicólogos da Gestalt chamam de isomorfismo, isto é, as duas esferas espaciais diferentes têm propriedades estruturais análogas. De modo semelhante, características como a "dobradura" de formas verticais e as radiografias que revelam o interior de corpos ou casas só poderão ser explicadas se forem encaradas de preferência como equivalentes bidimensionais de objetos físicos, e não como uma manipulação inadequada da natureza.

Insisto neste ponto porque estou convencido de que estamos tratando, aqui, de uma mudança paradigmática ainda por ser realizada, uma mudança que irá alterar nossa concepção da representação artística de modo tão fundamental como o fez a compreensão, na época de Lowenfeld, de que a arte não precisava ser uma tradução de projeções visuais. Devemos compreender agora que a tese oposta, defendida por Riegl, Worringer, Lowenfeld e outros, poderá se tornar plausível somente se compreendermos que obras de arte não-naturalistas, tais como as de crianças, culturas primitivas, ou dos estilos "modernos" de nosso século, ocorreram não como cópias mais ou menos fiéis de experiências visuais ou hápticas, mas como equivalentes estruturais daquelas experiências, executadas com os recursos de determinado meio de expressão. Uma paisagem pintada por uma criança não é um conjunto real de casas e árvores disformes e sem relevo nem profundidade, mas uma transposição de características importantes da paisagem para a linguagem da segunda dimensão (ver "A Perspectiva Invertida e o Axioma do Realismo", parte IV, p. 167).

Nesse sentido, dever-se-ia mencionar outro aspecto dos ensinamentos de Lowenfeld, ou seja, sua insistência na subjetividade da arte. A subjetividade era a característica que ele mais apreciava na arte não-naturalista, e ele a identificava com a percepção háptica e com a expressão. Um lugar-comum do pensamento estético desde o romantismo é,

sem dúvida, a afirmação de que a arte, sendo diferente da ciência, é uma atividade predominantemente subjetiva. Um exame mais minucioso, contudo, revela que o conceito de subjetividade dificilmente se restringe a um único significado. Além disso, não há uma relação simples entre subjetividade, percepção háptica e expressão. Na verdade, Riegl, por exemplo, identificava a percepção háptica com a objetividade porque o sentido do tato revela a forma física das coisas como ela “de fato” é, ao passo que as projeções visuais transmitem imagens altamente subjetivas, que carecem, em grande parte, de interpretação.

Lowenfeld acreditava que a expressão estética era a contribuição privilegiada da experiência háptica. Ela era subjetiva no sentido da teoria da empatia, segundo a qual os observadores projetam suas experiências cinestésicas nos objetos que vêem*. Contudo, devemos ter em mente que a projeção empática, embora subjetiva ao contar com os recursos do eu, é inteiramente objetiva ao focalizar sua atenção na característica dos objetos ou ações observados. No pensamento de Lowenfeld, este aspecto da projeção empática foi ofuscado por uma subjetividade orientada de modo diferente, descrita por ele como “integração do ego”. Segundo esta concepção, os desvios daquilo que ele chamou de “esquema puro” dos desenhos infantis são causados pelas necessidades pessoais da criança. Pensava-se que os aspectos dos objetos usados como modelo, que as crianças escolhem e realçam, derivassem sua importância não apenas daquilo que as crianças consideram significativo nas coisas retratadas, mas daquilo que, nestas coisas, é importante para as crianças. A atenção ajusta-se mais às necessidades do objeto do que à natureza do mesmo.

Este tipo de interpretação pairava no ar na época da arte expressionista. Era, então, o modo predileto de falar sobre expressão. Peter Selz, por exemplo, escreve no início de seu livro sobre a pintura expressionista alemã: “a ênfase foi transferida do mundo exterior da experiência empírica para o mundo interior que um homem só pode pôr à prova contra si próprio” (12, p. 3). Ele afirma que a personalidade subjetiva do artista tinha assumido o controle. É verdade que artistas daquele período insistiam em seu direito de representar as coisas como as viam. Porém aqui, mais uma vez, tal subjetividade não significava que os artistas houvessem desviado sua atenção dos seres humanos, paisagens e cidades que retratavam. Conhecemos, através do que escreveram e disseram, a preocupação apaixonada que demonstravam em relação a seus temas. E, na verdade,

* A teoria da empatia, desenvolvida por Theodor Lipps, influenciou muito o pensamento de Wölfflin, Worringer e outros. Ver (15) e o ensaio “Wilhelm Worringer: Abstração e Empatia”, parte II, p. 51.

se tivessem restringido sua atenção a suas meditações e agitações pessoais, a validade de sua obra teria sido seriamente comprometida.

Uma reflexão semelhante deve ser aplicada à educação artística. Pioneiros como Victor Lowenfeld ensinaram aos professores de arte uma vez para sempre que toda criança deveria ser livre para representar as coisas de seu mundo a seu próprio modo. Também é verdade que a imagística das crianças é influenciada por aquilo que capta por acaso a sua imaginação. Isto, contudo, é muito diferente de tentar dirigi-la no sentido de uma abordagem egocêntrica que deformaria sua concepção do mundo através de uma ênfase contínua sobre o que é importante para o próprio eu da criança.

Quando reexaminamos a história da formação e da influência de Victor Lowenfeld, compreendemos que ele chegou aos Estados Unidos no momento certo. Uma ênfase sobre a aprendizagem criativa se difundira entre os educadores através dos ensinamentos de John Dewey; as aulas de arte, porém, ainda eram em grande parte dominadas pelas técnicas tradicionais do desenho “correto”. Além disso, o ensino de arte nas escolas estava apenas começando a surgir como uma especialidade profissional e precisava de princípios que possibilitassem a condução do trabalho de acordo com a doutrina da educação progressista. Neste momento, Lowenfeld entrou em cena com o entusiasmo do professor e do artista jovem, ávido por aplicar no “país das possibilidades ilimitadas” as idéias e experiências que alimentara na intensidade restrita de sua prática vienense. Seu individualismo, sua insistência na liberdade e naturalidade, e mesmo o caráter subjetivista de seu modelo de auto-expressão atraíram os educadores norte-americanos em sintonia com suas idéias. Tentei mostrar como alguns dos aspectos mais teóricos de sua abordagem resultaram das concepções filosóficas e psicológicas predominantes na Europa anterior à guerra, e que haviam dado forma ao seu pensamento. Absorvidas, transformadas, aperfeiçoadas e em parte esquecidas, estas idéias continuam a repercutir na teoria e prática atuais.

Referências

1. Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception*, nova versão, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1974. [Ed. bras.: *Arte e Percepção Visual*, São Paulo, Pioneira, 1986.]
2. ———. “Wilhelm Worringer and Modern Art”. *Michigan Quarterly Review*, vol. 20, primavera de 1980, pp. 67-71.
3. Gombrich, E. H. *The Sense of Order*, Ithaca, Nova Iorque, Cornell University Press, 1979.

4. Kirchner, Ernst Ludwig. *Briefe an Nele*, Munique, Piper, 1961.
5. Lowenfeld, Victor. *The Nature of Creative Activity*, Nova Iorque, Harcourt Brace, 1939.
6. ———. *Vom Wesen des schöpferischen Gestaltens*, Frankfurt, Europäische Verlagsanstalt, 1960.
7. ———. *Creative and Mental Growth*, Nova Iorque, Macmillan, 1947.
8. ———. *Die Kunst des Kindes*, Frankfurt, 1957.
9. ———. "Tests for Visual and Haptical Attitudes". *American Journal of Psychology*, vol. 58, 1945, pp. 100-111.
10. Münz, Ludwig e Victor Lowenfeld. *Plastische Arbeiten Blinder*, Brunn, 1934.
11. Riegl, Alois. *Die spätromische Kunstindustrie*, Viena, Staatsdruckerei, 1901.
12. Selz, Peter. *German Expressionist Painting*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1957.
13. Witkin, Herman A. et al. *Personality through Perception*, Nova Iorque, Harper, 1954.
14. Witkin, Herman A. "The Perception of the Upright". *Scientific American*, fevereiro de 1959.
15. Worringer, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung*, Munique, Piper, 1911. *Ingl.: Abstraction and Empathy*, Nova Iorque, International Universities Press, 1953.

A ARTE COMO TERAPIA*

A abordagem prática do terapeuta não tem início na arte, mas começa com as necessidades dos pacientes, com seres humanos em dificuldades. Quaisquer meios que assegurem sucesso ao médico serão bem recebidos: medicação, o exercício e a cura do corpo, a conversa clínica, a hipnose; por que não a arte? Recebido com hesitação e alguma suspeita, entra em cena o profissional das artes. Ele deve provar seu mérito não apenas através de resultados práticos, mas também por meio de argumentos teóricos convincentes. Espera-se que ele descreva os princípios pelos quais a arte pretende ser benéfica.

Para satisfazer esta exigência, devemos considerar a natureza das artes e estar atentos às propriedades que possam servir ou dificultar os objetivos da terapia. Este modo de encarar a natureza das artes e seu status atual revela dois aspectos relevantes para a terapia, ou seja, a democratização das artes e a tradição hedonística da estética ocidental.

Em nossa cultura particular, a arte tem um passado aristocrático. Ela costumava ser produzida para uma elite de príncipes e religiosos por hábeis artesãos que, durante o Renascimento, obtiveram o reconhecimento adicional de serem gênios talentosos. A arte era dirigida principalmente para uma minoria privilegiada. Pouco mais de um século se passou desde que o desenvolvimento da democracia levou à afirmação de que as artes existem para todos, e isto não apenas no sentido de que deveriam ser tornadas acessíveis aos olhos e ouvidos de todos os cidadãos. Mais importante era o desenvolvimento da crença de que, na verdade, todos estão qualificados para usufruir das artes e possuem a capacidade inata de produzir obras de arte. Esta crença revolucionária forneceu um novo fundamento para a educação artística. Abriu caminho também para a apreciação da arte popular e a chamada arte primitiva; e, há algumas décadas, fomentou a idéia de que, em alguns aspectos

* Baseado em uma conferência apresentada na conferência anual da American Art Therapy Association, realizada em novembro de 1980 em Kansas City, e publicada em *The Arts in Psychotherapy*, vol. 7, 1980.

até então considerados privilégio dos artistas, a atividade artística é capaz de inspirar e revitalizar o homem comum, necessitado de ajuda mental.

Esta nova crença na utilidade das artes teve que lutar contra uma recente tradição européia de que a arte se distinguia justamente por não ter utilidade. Quando as artes perderam sua função de propagadoras de idéias religiosas e monárquicas, uma nova mentalidade de classe média transformou-as num meio agradável de decoração. A filosofia correspondente afirmava que a arte existe somente para causar prazer. Qualquer psicólogo teria reagido imediatamente a esta abordagem hedonística indicando que, por si só, o prazer nada explica, pois o prazer é apenas um indício de que alguma necessidade do organismo está sendo preenchida. Deve-se, então, perguntar: Quais são estas necessidades? As primeiras tentativas principais para responder à questão relativa à pessoa, considerada individualmente, foram feitas por Sigmund Freud. Seguiram-se outros psicólogos e sociólogos.

Minha tendência própria é acreditar que a arte preenche, antes de tudo, uma função cognitiva. Todo conhecimento que adquirimos sobre nosso meio ambiente nos chega através dos sentidos; porém, as imagens que recebemos por meio de nossos olhos e ouvidos e de nosso sentido do tato estão longe de ser diagramas facilmente legíveis da natureza e função das coisas. Uma árvore é uma visão confusa, da mesma forma que uma bicicleta ou uma multidão em movimento. Por isso, a percepção sensorial não pode se limitar a simplesmente registrar as imagens que atingem os órgãos receptores. A percepção deve buscar a estrutura. Na verdade, a percepção é a descoberta da estrutura. A estrutura nos diz quais são os componentes das coisas, e através de que tipo de ordem eles atuam mutuamente. Um quadro ou uma escultura é o resultado de tal averiguação da estrutura. É um equivalente depurado, intensificado e expressivo da percepção do artista.

Ainda mais importante para o objetivo a que nos propomos aqui é o fato de que toda a percepção é simbólica. Como todas as características estruturais são generalidades, percebemos as aparências individuais como *tipos* de coisas, *tipos* de comportamento. A percepção individual é uma representação simbólica de toda uma categoria de coisas. Assim, quando poetas ou pintores, ou os clientes do terapeuta de arte vêem e representam uma árvore lutando para atingir a luz, ou um vulcão como um temível agressor, eles contam com a capacidade normal que tem a percepção de descobrir generalidades de amplo alcance em cada caso específico.

Lembramos, além disso, que os aspectos significativos percebidos em nosso meio ambiente são concretizados em propriedades expressivas tais como forma, cor, textura, movimento. Portanto, mesmo quando

os objetos físicos do meio são deixados para trás e mantidas apenas as formas, cores, etc., estes aspectos "abstratos" podem traduzir por si mesmos, simbolicamente, um comportamento pertinente. Isto torna possível ao terapeuta encontrar as atitudes básicas de seus clientes refletidas não apenas nos objetos reconhecíveis apresentados em suas obras de arte, mas também em padrões abstratos. Pelo mesmo motivo, é claro, as formas abstratas de música são recebidas como afirmações de modos de ser e atuar.

Toda percepção, então, é simbólica. Estritamente falando, nunca se trabalha com uma individualidade única. Trabalha-se com uma coisa ou pessoa específicas como um tipo de ser, de acordo com as propriedades gerais expressas. Esta forma humana básica de manipular a experiência é complementada por outra capacidade, ou seja, a de testar e substituir situações da realidade por situações equivalentes. Como os cientistas que, em suas experiências, põem à prova as respostas de fatores pertinentes a uma categoria de situações, todos nós encenamos réplicas fictícias de situações que nos dizem respeito. Estas operações experimentais podem ser meras "experiências de pensamento", nas quais encenamos, em imaginação, a resposta à pergunta: "O que aconteceria se...?" Tais ficções podem também assumir formas tangíveis, como nas improvisações teatrais do psicodrama, na narração de uma história e nas pinturas e esculturas realizadas em terapia da arte. E é bem conhecido o fato de que os criadores de tais imagens não são obrigados a respeitar os fatos objetivos, como os cientistas em suas experiências, mas podem ajustá-las de acordo com suas necessidades.

Numa extraordinária medida, tais encenações são aceitas como substitutos da coisa real. As representações e criações na sala do terapeuta da arte são muito mais do que meras fantasias, muito mais também do que simples manifestações de uma atitude pessoal. É realmente admirável o fato de que quando o paciente se defronta com a imagem de um pai temível, ou se atreve em imaginação a possuir um almejado objeto de amor, a representação tem, muitas vezes, alguma coisa do efeito de ter realmente ocorrido. O paciente efetivamente *desafiou* o pai tirano e possui a bela mulher ou o belo homem. Acho que ainda tendemos a tratar o chamado comportamento substituto com um imerecido desprezo; achamos que as pessoas que o praticam deixam-se enganar pelas invenções facilmente obtidas através de sua imaginação depravada. Tendemos a considerar a realidade física o único tipo de realidade que conta. Na verdade, os seres humanos são, essencialmente, mais mentais do que físicos. As coisas físicas nos afetam como experiências mentais. Afinal de contas, uma derrota ou vitória física conta, em última análise, pelo que faz nas mentes das pessoas em questão. A perda de liberdade,

de propriedades, e até mesmo os ferimentos do corpo, atingem as pessoas como sensações mentais.

Já que respeitamos as visões dos artistas ou místicos como fatos válidos da realidade, deveríamos ir além e reconhecer que quando tentamos orientar alguém em direção ao chamado princípio de realidade, não o estamos tirando da "mera" realidade mental para os "verdadeiros" fatos da realidade física, mas fazendo-o adaptar suas imagens mentais a condições que possam ser confirmadas pelo que a experiência futura lhe reserva. A validade de tal imagística deveria ser testada com a máxima seriedade, não somente por ser sintomática, mas também porque suas consequências são tão palpáveis quanto as dos eventos que ocorrem no chamado mundo real.

Isto tem ligação com um assunto correlato, a saber, a importância da qualidade, isto é, a excelência artística da obra produzida por pacientes. Vários terapeutas da arte insistiram em que a obra de arte deveria ser tão boa quanto possível. Tal insistência não decorre de uma exigência dogmática de realização estética superior e encerrada em si mesma, mas da convicção bem fundamentada de que a melhor obra de uma pessoa apresenta resultados terapêuticos impossíveis de serem obtidos a partir de esforços menores. Antes de tudo a qualidade está diretamente ligada ao valor de realidade da arte. As obras de arte de boa qualidade dizem a verdade. Isto é certamente o oposto do que Freud afirmava em suas referências à arte. Ele julgava a boa forma como uma simples cobertura de açúcar destinada a levar o receptor a aceitar a satisfação dos desejos instintivos, o que é proporcionado pelo conteúdo da obra. Esta teoria sempre me pareceu totalmente não-convicente. Não vejo a necessidade de tal cobertura de açúcar. Não temos nenhuma repulsa a desejar a satisfação como tal. Estamos perfeitamente propensos a aceitar o herói ideal, a vitória da virtude e a derrota do mal, quando são oferecidos em obras de arte qualificadas. Assim fazemos, não por sermos seduzidos pela forma bonita e pelos efeitos agradáveis a aceitar sonhos que expressam desejos, mas porque o bom artista nos faz ver que aqueles efeitos desejáveis podem ser inteiramente verdadeiros para a vida. Em circunstâncias que mostram a condição humana "em seu estado puro", a virtude é, de fato, recompensada, e o mal punido, pela razão de que a virtude nada mais é do que o que amplia o bem-estar, e o mal o que o perturba. Obras medíocres são rejeitadas quando conseguem a satisfação dos desejos à custa da distorção da verdade. Quando os bons são facilmente virtuosos e com pouca probabilidade de serem bem-sucedidos, e quando a maldade do vilão é absoluta, e a sedução do objeto amado uma simples invenção de uma fantasia voluptuosa, não concordamos porque não podemos permitir que a realidade seja traída.

De maneira semelhante, na opinião do terapeuta da arte, a qualidade da obra de um paciente está relacionada diretamente com o fato de apresentar, ou não, uma realidade digna de crédito. Isto se aplica inclusive às enigmáticas obras de arte de alguns psicóticos talentosos, como as conhecemos através das publicações de Prinzhorn (2) e Bader e Navratil (1). O poder destrutivo da psicose pode liberar a imaginação do paciente dos padrões tradicionais, e algumas visões loucamente estilizadas esclarecem a experiência humana com uma violência brutal.

A condição de veracidade da obra de arte não depende nem de seu estilo particular nem de seu grau de sofisticação. Referi-me antes a nossa apreciação "democrática" de antigas formas de arte. Isto nos permite ver que os requisitos de boa qualidade podem ser preenchidos mesmo em criações muito simples. Procuramos imagens formadas pelo impacto da experiência direta, não fossilizadas por esquemas aplicados mecanicamente. O que importa é que as experiências se tornem visíveis através de formas, cores ou de qualquer outro meio, de tal forma que apareçam com a máxima força e clareza. A forma não é um apaziguador hedonista, mas o meio necessário à expressão de relatos verdadeiros.

Sem dúvida, a maioria dos pacientes de terapia da arte são prejudicados pelo lamentável estado em que se encontra grande parte da educação artística. A falta de treinamento e de confiança, e a dependência de padrões inferiores impedem o cidadão comum de desenvolver seu dom natural de expressão artística. Parece-me que os terapeutas da arte não podem se dar ao luxo de ignorar este lamentável estado de coisas. Não devem acreditar que, para seus objetivos pessoais, a qualidade da obra dos pacientes seja despropositada. A qualidade estética não passa de um meio pelo qual as manifestações artísticas atingem seu objetivo. A concepção não deveria ser só genuína, mas também ser levada ao mais alto grau de realização possível, pois através de sua clareza e força a obra de arte exerce um poder, mesmo sobre seu próprio criador.

Nesse sentido, não fazemos nenhuma distinção entre a grande arte de uma minoria privilegiada e as modestas criações da sala de um terapeuta da arte, pois, quando diferenciamos a grande arte de seu oposto, devemos apontar para duas direções diferentes. Por um lado, uma escala de originalidade, complexidade, sabedoria e força decrescentes vai das grandes obras à mais simples. Porém, mesmo as canções folclóricas ou os desenhos de criancinhas têm seu próprio nível de integridade e perfeição e servem ao bem-estar da mente humana. Por outro lado, a arte maior se opõe à destruição do valor artístico gerada pelo comercialismo da indústria de diversões e dos meios de comunicação. Esta poluição impede que as mentes dos observadores façam contato com sua própria e autêntica experiência, e desenvolvam suas próprias capacidades produ-

tivas. Por esse motivo, é o mais perigoso obstáculo aos esforços do terapeuta da arte.

Quando a arte se mantém livre deste tipo de coerção perniciosa, emprega uma lógica inflexível, pela qual obriga seu criador a retratar os fatos segundo a natureza intrínseca deles sem levar em conta o que os seus desejos e temores pessoais possam preferir. A arte pode apresentar os fatos de modo tão inequívoco que eles com frequência expressam suas exigências com mais força do que o fazem na experiência diária. Entre meus colegas estudantes, lembro-me de uma bailarina, uma jovem talentosa e inteligente, que naquela época estava lutando com contradições entre as crenças religiosas nas quais fora educada e certas práticas das autoridades religiosas a que se opunha. Em meio a este conflito, cuja solução requeria muita coragem, decidiu dançar o solo de uma coreografia cujo título seria *A dança do grande inquisidor*. Nesta dança, forçada pelo caráter da imagem que se formara em sua própria imaginação, e muito contra sua intenção consciente e seus padrões tradicionais, retratou um dogmatismo impiedoso e demoníaco que tornou inevitável para ela enfrentar alguns dos fatos que relutara abordar fora da dança. Resta pouca dúvida sobre o fato de que sua sinceridade como bailarina a ajudou a amadurecer como pessoa.

Vamos concluir com a sugestão de que a terapia da arte, longe de merecer ser tratada como enteada das artes, pode ser considerada um modelo que poderia ajudar a conduzir as artes de volta a um tratamento mais fecundo. Parece-me inegável que ultimamente a prática geral de nossos pintores, escultores e outros artistas tem padecido de uma carência de ímpeto autêntico. Flertar com sensações puramente formais e tolerar os atrativos superficiais da violência e do erotismo degradaram a qualidade média do que nos é mostrado em galerias e museus. Parece haver talento, mas poucos objetivos e pouco comprometimento.

Em tais condições, as artes aplicadas deveriam assumir o comando, e a terapia da arte é uma arte aplicada. Elas deveriam mostrar pelo seu exemplo que as artes, para manter o vigor, devem servir às necessidades humanas reais, que são muitas vezes mais patentes entre os doentes, sendo ainda mais visíveis os benefícios que as pessoas doentes recebem das artes. Demonstrando o que pode fazer pelos angustiados, a arte nos recorda o que se destina a fazer por todos.

Referências

1. Bader, Alfred e Leo Navratil. *Zwischen Wahn und Wirklichkeit*, Lucerna, Bucher, 1976.
2. Prinzhorn, Hans. *Artistry of the Mentally Ill*, Nova Iorque, Springer, 1972.

PARTE VII

O ESTILO COMO UM PROBLEMA GESTALTISTA*

Enquanto uma cultura conduzir os seus assuntos de forma razoavelmente incontestada, dificilmente surgirão questões sobre a natureza de seu estilo. Os fatores constantes da situação podem continuar despercebidos, e, por isso, não apresentam problemas. Só quando maneiras alternativas provocam uma comparação, e, em vez de reinar uma uniformidade sistêmica, uma variedade de tendências luta pela supremacia, é que os pensadores são levados a indagar sobre o tipo de base necessária a um funcionamento mais favorável, e sobre as condições que o sustentam ou o ameaçam. Nossa própria cultura parece ter entrado nessa fase crítica. O historiador de música Friedrich Blume, por exemplo, chama o século XIX “o século profundamente dilacerado”, caracterizado pela “abundância de contradições que o constituem — imagem ainda mais chocante porque ele vem depois de uma era clássica da música, caracterizada por uma uniformidade nitidamente articulada das suas intenções estéticas” (9, p. 226). E o século XX nos tem cumulado com uma sucessão cada vez mais acelerada de modos radicalmente diferentes de produção das artes visuais. Este espetáculo perturbador tem feito surgir algumas questões sobre as condições necessárias a um estilo criador.

Os estilos como modalidades

As questões são urgentes, porque chegaram a abranger não só a qualidade dos produtos artísticos, mas também a qualidade dos próprios agentes de produção; e este aspecto do problema é novo. Em muitas culturas, as escolhas da melhor maneira de tratar de determinado empreendi-

* Publicado inicialmente no *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 39, primavera de 1981.

mento artístico eram conhecidas e inteiramente aceitáveis, mas estas escolhas atuavam bem dentro de uma tradição estabelecida. Na Antigüidade clássica, Vitruvius exigia que, por uma questão de conveniências, a escolha entre as ordens dórica, jônica e coríntia deveria depender das características da divindade a que o templo se destinava. Jan Bialostocki, em seu influente livro *Style and Iconography*, diz que, na retórica clássica, o grande estilo de discurso se distinguia dos estilos intermediário e simples (6, p. 13). De modo um pouco semelhante, nas caligrafias chinesa e japonesa, a simplicidade das letras de fôrma do estilo *kaisho*, a forma mais curvilínea e flexível do *gyosho*, e o cursivo fluido e natural do *sosho* prestavam-se, respectivamente, a diferentes objetivos (13). Num passado mais recente, Nicolas Poussin, numa carta a um de seus protetores, o Chevalier de Chantelou, fazia referência às modalidades da música grega e afirmava que as pinturas também deveriam ser compostas em modos diferentes, de acordo com o caráter individual de seu tema. Com referência à carta de Poussin, Bialostocki afirmou que, em muitos casos, as diferenças atribuídas ao estilo são, na verdade, diferenças de modo, isto é, explicáveis tanto pelo caráter particular do tema quanto pelo contexto social e o protetor aos quais se destinavam (6, p. 18; ver, também, 4, pp. 306-10). Chamou a atenção para o fato de que no século XIX, por exemplo, certos estilos do passado, como o clássico ou o gótico, se tornaram precedentes modais, apropriadamente invocados para objetivos específicos, e, por esta razão, mesmo os diferentes modos de expressão do romantismo poderiam ser classificados antes como diferenças formais do que estilísticas.

Pensava-se que os modos de representação, ditados por seu objetivo, fossem independentes da personalidade de seus criadores. Para Poussin, a maneira especial por ele escolhida para compor um quadro não deveria ser atribuída à sua atitude pessoal. Ele precisava desta justificação porque, em sua época, estava se tornando evidente que a arte não era apenas a técnica do artesão para fazer, corretamente, pinturas e estátuas, mas também uma manifestação da personalidade do artista. Já se tornara patente, na obra de Michelangelo, que as mudanças de seu estilo com o passar do tempo não eram devidas a variações temáticas ou às predileções estéticas de seus protetores, mas ao amadurecimento de seu próprio pensamento e sentimento. Isto se tornou cada vez mais verdadeiro em relação aos artistas posteriores, e quando, em nossa própria época, um Picasso pôde mudar sem esforço seu estilo, a proeza não podia mais ser explicada simplesmente como habilidoso ato de malabarismo de um artesão. O estilo como manifestação da personalidade e do ambiente social de seu criador tornou-se uma síndrome, a partir da qual se poderiam julgar a natureza e qualidade de toda uma cultura.

Uma geração preocupada com sua "crise de identidade" foi levada a fazer perguntas sobre as condições que influenciam os estilos e os fazem predominar ou declinar. No ambiente mais restrito das artes, o estilo se tornou um dos pré-requisitos da boa qualidade. Não é de admirar, então, que tenhamos declarações sobre a natureza do estilo tanto por parte dos maiores historiadores de arte quanto dos filósofos e psicólogos.

Problemas relativos às concepções estilísticas atuais

Há, também, razões mais especificamente profissionais para a preocupação com o estilo. Os historiadores da arte ficaram cada vez mais insatisfeitos com o modelo tradicional de história da arte como uma seqüência linear de períodos independentes, cada um delimitado por um conjunto de características persistentes e tendo um começo e fim datáveis. Quando se conheceu mais sobre a real complexidade dos fatos históricos, tornou-se necessário levar em conta todos os tipos de sobreposições, exceções, dissidências, subdivisões e deslocamentos no tempo. As nítidas fronteiras entre um estilo e o seguinte tornaram-se confusas e controversas. Erwin Panofsky abriu seu livro sobre o Renascimento e as renovações na arte ocidental com a seguinte frase: "A cultura moderna se tornou cada vez mais cética quanto à periodização" (14). Mas, apesar do desordenado aspecto da imagem que as pesquisas projetam, o paradigma subjacente permaneceu e permanece imutável. A prática de usar os estilos como rubricas para identificar certo período de tempo como românico ou determinado indivíduo como cubista se mantém até hoje.

Ocorre-me que o problema fundamental provocado por este estado de coisas poderia ser abordado com os princípios da teoria gestaltista. Os problemas do estilo dizem respeito à estrutura, e a teoria gestaltista, juntamente com diversas tentativas do estruturalismo, tem estudado a estrutura com grande precisão teórica e empírica. Basear-me-ei, em parte, nos princípios já formulados na literatura gestaltista, mas proporei também certas ampliações da teoria, que possam encontrar finalmente o seu lugar nessa literatura. Antes, porém, alguns aspectos adicionais dos problemas à espera de tal tratamento deveriam ser pormenorizadamente explicados aqui.

A constância dos estilos

O estilo é antes de tudo um conceito intelectual resultante de numerosíssimas observações perceptivas. Isto vale tanto para o estilo em geral

quanto para qualquer estilo individual. É conveniente, portanto, deixar claro se se está falando do conceito ou de sua origem perceptiva. Como construção mental, um estilo, assim como todos os conceitos, é constante “até prova em contrário”. O conceito de alguém sobre o maneirismo, por exemplo, pode ser modificado de vez em quando, mas a cada instante terá um significado constante, para ser utilizável como instrumento do discurso. Assim, quando Meyer Schapiro define o estilo como “a forma constante — e às vezes os elementos, qualidades e expressão constantes — na arte de um indivíduo ou de um grupo”, sua afirmação será inatacável enquanto se referir ao estilo como uma construção intelectual (15, p. 287). A controvérsia surge quando se atribui a constância ao referente do conceito, isto é, ao seu correlativo factual. No modelo tradicional de história da arte a que me referi, a constância é considerada uma condição necessária do estilo. Os céticos poderiam perguntar: De que maneiras podem os estilos ser classificados como constantes?

Quais são os critérios de constância? Se tivéssemos que insistir em que, para ser chamado de “constante”, um estilo devesse permanecer inalterado em todas as suas peculiaridades, teríamos que admitir o desconhecimento total da existência, em qualquer outra época, de algum estilo a que pudéssemos chamar de constante. Podemos atenuar a exigência determinando quais qualidades são essenciais, e então descobrir se estes elementos essenciais permanecem constantes ou não. Da mesma forma, se pensarmos num estilo não como uma soma de atributos, mas como uma estrutura, poderemos descobrir se o que permanece imutável é esta estrutura, ao invés da soma das partes. No entanto, mesmo então há problemas. Estaremos preparados para restringir o estilo de um artista àquilo que permanece constante quando suas primeiras obras cedem lugar às intermediárias e às de suas últimas fases? E se levarmos em conta a distinção entre estilo inicial e final, até que ponto podemos admitir as modificações e ainda falar de “um” estilo?

Convém lembrar, aqui, que há duas maneiras de chegar aos conceitos de estilo, ou seja, por dedução ou indução. Arnold Hauser pergunta se os famosos princípios de Wölfflin devem ser considerados, *a priori*, como categorias (10, p. 140). Ele responde negativamente, e com razão, porque, do contrário, os princípios de Wölfflin seriam elevados à categoria de agentes gerativos cuja força teria que resultar de alguma condição geral, inerente à natureza do homem ou da arte. Tzvetan Todorov, por exemplo, numa citação de Ann Banfield, estabelece uma distinção entre gêneros históricos e teóricos em literatura. Estes últimos são inferidos de uma categoria teórica, que classifica o número de gêneros possíveis como a tabela química periódica classifica o número de elementos possíveis (11, p. 184). J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, por

sua vez, sugere que, aceito o princípio de pluralismo estilístico, poder-se-ia demonstrar o seu verdadeiro valor qualificando um período histórico como um “campo de tensão poligonal”, em que cada fenômeno isolado seria caracterizado por uma configuração específica de determinadas categorias constitutivas (9, p. 18).

Isto poderia soar excessivamente acadêmico, a menos que se possa mostrar que as categorias apriorísticas resultam de propriedades constantes do instrumento e do agente humano. Há meio século tentei deduzir as possibilidades dos novos meios de comunicação representados pelo cinema, rádio e televisão — meios que, na época, estavam ainda no começo, ou sequer existiam concretamente — a partir de uma análise de suas características técnicas (1, 2). Em princípio, tal método dedutivo realmente poderia predizer os tipos de estilo que um meio poderia desenvolver.

Definições históricas

Mais comumente, os conceitos de estilo resultam da observação indutiva. Aqui, porém, nos deparamos com um singular problema. O estilo estético é o único meio que possuímos para classificar os objetos de arte como objetos de *arte*. Ora, geralmente quando caracterizamos os objetos por suas qualidades, identificamos estas últimas independentemente. Poderemos descrever as cerejas pela sua cor vermelha, se soubermos o que é *vermelho*. No entanto, se tentarmos simultaneamente definir a cor vermelha pelo que as cerejas são, ficaremos em dificuldade. A ameaça de tal raciocínio indireto é exatamente aquilo com que nos defrontamos nas artes. Chamamos de surrealistas as qualidades estéticas de certos grupos históricos de obras, e então usamos este conjunto de características para determinar quem e o que se inclui na designação de surrealismo. É claro que podemos padronizar os elementos constitutivos de um estilo por via de decreto, como nos manifestos de um Breton ou Marinetti, mas tais programas são, em si, produtos do estilo, mais que conceitos utilizáveis para classificação acadêmica.

Em busca de uma identificação independente, os historiadores de arte muitas vezes definem os estilos pelos períodos políticos ou culturais em que floresceram. A arte da dinastia Sung é classificada como um estilo. *A priori*, porém, não há nenhuma razão pela qual todas as obras de arte de um período de 300 anos devam corresponder a um estilo particular. Para investigar se houve tal estilo, não se pode, sem fazer rodeios, definir o estilo Sung como o tipo de arte realizado sob os imperadores Sung. O mesmo é válido para as categorias de estilo orientadas

geograficamente, como a arte veneziana e florentina. Menos promissora é a identificação dos estilos pelos anos civis. Ao passo que há razões para esperar uma semelhança entre manifestações de tendências sociais, culturais e estéticas, não se pode esperar tal relação do conteúdo das camadas do tempo cronológico. Por si mesmo, o tempo não é um agente causal. De fato, quando nos referimos ao século XV na Itália como o Quattrocento, estamos contrabandeando conotações estéticas para um conceito explicitamente temporal*.

Uma irremediável complexidade

A dificuldade não seria grave se os estilos fossem entidades compactas e unitárias. É verdade que os grandes estilos pareciam sê-lo, quando vistos de um ângulo mais restrito. O caos desconcertante parecia estar restrito aos dois últimos séculos. No entanto, quanto mais de perto os historiadores de arte examinavam o passado, tanto mais claramente aqueles antigos monolitos mostraram ser complexas combinações de estratos, cuja presença não dizia respeito simplesmente a períodos e lugares específicos. Os exemplos se acumulam por toda parte. Hauser faz menção à “questão aberta de se saber qual das várias tendências manifestadas na Itália, por ocasião da morte de Rafael, deveria ser considerada a mais característica e significativa. Os estilos clássico, maneirista e barroco inicial persistiram e floresceram lado a lado; nenhum deles poderia ser chamado de antiquado, nem de prematuro” (10, p. 158). E Panofsky conclui que, paradoxalmente, “a culminância do classicismo medieval foi alcançada no quadro geral do estilo gótico, da mesma maneira que o auge do classicismo do século XVII, como é representado por Poussin, foi alcançado no quadro geral do barroco, e o classicismo do final do século XVIII e primórdios do XIX, da forma como são representados por Flaxman, David ou Asmus Carstens, no interior do quadro geral da ‘sensibilidade romântica’ ” (14, p. 68). Tornou-se também patente que, quanto maior o artista, menos fácil seria identificar o estilo de sua obra com um estilo geral de sua época. De fato, não foi fácil encontrar um único artista cuja obra pudesse ser satisfatoriamente sintetizada como, digamos, a de um cubista ou impressionista.

* Num antigo ensaio, o psicólogo Kurt Lewin examinou a relação entre “tipos” de fenômenos e suas manifestações na prática empírica, e observou que na história da arte houve tentativas como, por exemplo, a de Paul Frankl de estabelecer uma distinção entre o conceito de “barroco” como um conjunto de objetos histórica e geograficamente delimitados, e “barroco” como uma espécie de estilo intemporal (12).

As complicações causadas pela abordagem agora dominante trazem à lembrança os epiciclos do sistema solar ptolomaico. Apegar-se ao modelo tradicional significa enfrentar complicações intoleráveis. Numa coletânea sobre o conceito de estilo, publicada recentemente por Berel Lang, a postura dos historiadores de arte era derrotista. Como a maioria dos problemas relativos ao estilo surge na dimensão temporal, George Kubler propôs restringir o estilo a uma extensão do espaço, isto é, a “uma descrição de situações não-duracionais e sincrônicas compostas de eventos correlatos” —, o que, me parece, equivaleria a tentar analisar uma peça musical unicamente por alguns cortes verticais ao longo das pautas de uma partitura (11, p. 127). Svetlana Alpers propôs uma solução bem menos radical. Ela pretende evitar falar absolutamente de estilo, e, por isso, insiste, por exemplo, “em ensinar a arte holandesa do século XVII, de preferência ao barroco setentrional” (11, p. 95). Mas as categorias disponíveis para a classificação de pinturas como manifestação artística não passam de categorias de estilo, e a menos que se queira apresentar a arte holandesa como uma confusão de pinturas incompatíveis entre si, permanece o problema de caracterizá-la.

Objetos versus campos de força

Em vez de abandonar o navio, seria sensato buscar um paradigma diferente, e de fato há um disponível. Talvez a transformação mais radical que ocorreu na história do pensamento teórico tenha sido a mudança da concepção atomística do mundo, como uma combinação de coisas circunscritas, para a de um mundo de forças atuantes na dimensão temporal. Verificou-se que essas forças, mais conhecidas a partir das teorias da física moderna, se organizam em campos, interagindo, agrupando-se, competindo, unindo-se e separando-se. Os sólidos compactos não constituem mais o meio primordial; tornam-se o resultado secundário de condições especiais que estabelecem limites no fluxo dos eventos do espaço-tempo, e criam coisas delimitadas de maneira estável. Em tal mundo, a ocorrência simultânea de uma diversidade de eventos é mais regra do que exceção. A transformação é mais normal do que a constância, e é improvável que ocorra uma sequência linear de entidades sólidas. Ao mesmo tempo, este novo modelo presta-se a análise teórica tanto quanto o modelo que substitui.

A teoria da Gestalt pode proporcionar a metodologia para tal abordagem dinâmica da estrutura. Foi desenvolvida no início de nosso século como um resultado da concepção dinâmica há pouco mencionada. Uma Gestalt não é uma série de elementos independentes, mas uma configu-

ração de forças que interagem num campo. Uma vez que esta abordagem lida com a estrutura, elimina um grande número de pseudodicotomias, algumas das quais pertinentes aqui. Constância e transformação, por exemplo, são incompatíveis apenas enquanto o todo é definido como a soma das partes, ao passo que a teoria gestaltista pode estudar as condições que fazem uma estrutura permanecer constante, embora o seu veículo passe por transformações. A teoria também pode prever as condições nas quais uma mudança de contexto alterará a estrutura de um dado conjunto de elementos. Ela sugere, por exemplo, não haver uma contradição necessária entre a maneira como um artista vê sua própria obra e o estilo diferente que esta apresenta ao ser considerada no contexto do período todo. Também não é inesperado o fato de uma determinada obra apresentar um estilo diferente quando vista como uma parte do conjunto da obra de um artista. As modificações de seus limites mensuráveis muitas vezes alteram a forma adequada de ver determinada estrutura, e todas essas maneiras diferentes de ver podem ser iguais e objetivamente corretas.

A teoria da Gestalt também mostra que a distinção metodológica entre individualidade e caráter de um grupo é falsa. A individualidade só é inteligível como uma estrutura, e uma estrutura é independente do número de casos a que se refere. Interpretar uma obra isolada significa lidar com a estrutura de seu estilo — método que não é diferente de lidar com o estilo de todo um grupo de obras ou artistas.

Antes de prosseguir, devo fazer menção a um par de conceitos que oferece aplicação imediata ao novo modelo que estou recomendando, ou seja, a distinção entre genótipos e fenótipos na biologia. Em harmonia com o que disse antes sobre a história do pensamento teórico, a classificação das plantas e dos animais começou, historicamente, com a descrição fenotípica das espécies como entidades independentes, caracterizadas por certas qualidades externas como forma e cor. A mudança decisiva de direção para a abordagem genotípica equivale a conceber os diferentes organismos como as confluências de características estruturais subjacentes, ou grupos de qualidades, de forma que o sistema taxonômico deve se basear agora mais nas relações subjacentes do que na aparência exterior.

Aplique esta abordagem à história da arte, e será obrigado a deixar de lado a noção de que os estilos são rótulos a serem aplicados a entidades como, por exemplo, obras isoladas, obra completa de artistas individuais, ou períodos da arte. Em vez disso, a história aparece como um fluxo primordial de eventos, que a análise revela ser um entrelaçamento de tendências ou segmentos que vão e vêm, em combinações variadas e relações de dominância. Como resultado, o grupo representativo do

fluxo como um todo se transforma a cada momento. Os componentes são dependentes ou independentes entre si em graus variados. Uma classificação estilística como classicismo ou fauvismo não implica, necessariamente, o agrupamento de obras ou de artistas que, segundo se pensa, se ajustam a esta tendência, e não a outra. É o nome para uma forma de fazer arte, definida por um uso individual do meio de expressão, do tema, etc. Pode-se seguir o curso de tal estilo e isolá-lo como um componente da obra de um ou vários artistas, num ou em vários períodos ou lugares, e ele pode revelar-se dominante ou secundário, persistente ou temporário. Cézanne não é nem impressionista nem cubista, mas a natureza individual de sua obra pode ser classificada como uma estrutura gestaltista única, constituída por estes e outros elementos estilísticos. O diagrama da figura 44a mostra a concepção tradicional de história da arte, como se esta fosse uma sequência de contas ou compartimentos, cada qual com o rótulo de um estilo. A figura 44b tenta remediar o caráter estático desta concepção, mostrando as unidades tradicionalmente independentes fundindo-se entre si. A cadeia de elementos é substituída por uma espécie de fluxo contínuo. Este aperfeiçoamento, contudo, não é suficientemente bom; em princípio, não modifica nada. A figura 44c tem por objetivo ilustrar o novo paradigma proposto aqui. As unidades representadas nesta figura não são objetos de arte isolados ou coleções dos mesmos, mas os componentes de tais objetos — mais qualidades do que coisas.

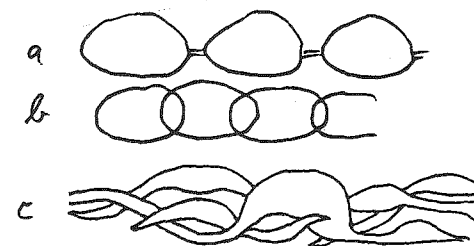


Figura 44

Poder-se-ia pensar nas categorias descritas por Heinrich Wölfflin em seus *Principles of Art History*: linear versus pictórico, forma fechada versus forma aberta, etc. (16). Se tais qualidades forem utilizadas não como meros traços subsidiários de conceitos como classicismo ou barroco, mas como os componentes básicos do fluxo da história, chegar-se-á ao paradigma aqui proposto.

Será evidente que, visto a esta nova luz, um estilo particular não pode mais ser basicamente definido pelas datas em que faz sua entrada e saída. Ao contrário, cada estilo representa uma qualidade específica, pronunciada na arte de um período e lugar, fraca ou inexistente em outra, e talvez ressurgindo séculos mais tarde num lugar diferente, modificado por uma situação diferente. Uma pluralidade de estilos será reconhecida mais como regra do que como incômodo obstáculo à conceitualização, e a homogeneidade ou a constância será mostrada como aquilo que é, ou seja, uma rara exceção.

Determinismo e o indivíduo

Entre os problemas que uma abordagem gestaltista nos permite ver com mais clareza, está o da relação entre causalidade histórica e a estrutura singular de cada caso individual. Hauser observa que “embora no curso da história os fatores individuais e sociais sejam constantes, encontramos nos textos e no pensamento histórico um contínuo deslocamento de afinidades, do individualismo para o determinismo, e vice-versa” (10, p. 203). Parece-me que um não pode ser tratado sem o outro. Todo indivíduo resulta inteiramente de seus tributários genéticos e influências ambientais, e os agentes determinantes não geram nada exceto estruturas individuais, sejam pessoas ou grupos de pessoas, ou objetos, tais como obras de arte. O problema se levanta porque a causalidade só pode ser conceitualizada como o comportamento de cadeias lineares de eventos. Tais cadeias causais, no entanto, perdem sua identidade linear logo que entram num contexto gestaltista. A causalidade que rege a criação de uma forma é uma organização estrutural que não pode ser classificada como a soma das entradas. Daí a noção de que a causalidade se detém onde tem início a individualidade. De acordo com esta noção, admite-se ser a história regida pela causalidade, mas seus produtos individuais são vistos como flutuando nas águas dos eventos determinados, como inexplicáveis corpos estranhos. Esta é uma situação absurda.

Um indivíduo é criado unicamente por causas determinadas como, por exemplo, as da hereditariedade, do meio ambiente, e outras. O contexto gestaltista não apresenta ingredientes adicionais, nem suprime quaisquer daqueles que o compõem. Não se pode, portanto, separar o artista como pessoa e cidadão do artista como criador — como fez, por exemplo, Kurt Badt, ao subtrair as condições históricas de tempo e lugar como “determinantes negativos” (5, pp. 47, 106). A única razão pela qual o indivíduo não é igual à soma de seus componentes é que o processo da formação gestaltista organiza estes componentes numa

estrutura inteiramente nova. No que diz respeito às construções intelectuais de causalidade linear, a forma é um caso de delimitação que pode ser abordado, embora nunca igualado, por um delineamento criterioso dos componentes e suas inter-relações no processo gestaltista. Se este método for insuficiente para as ambições do determinista, ele também o salvará do niilismo do individualista intransigente. E, além disso, ele poderá se consolar com a constatação de que partilha esta limitação com todas as ciências sociais, ou naturais, sempre que estas se deparam com qualquer tipo de estrutura holística. Entrementes, adquirimos uma visão unitária de processos genéticos e históricos, em que causa e efeito explicam, sem nenhum desvio de direção, todos os seus componentes individuais.

As normas que regem a formação das estruturas gestaltistas podem ser ampliadas para explicar por que a organização de determinados conjuntos de componentes funciona melhor do que a de outros, isto é, por que a estrutura resultante pode ser mais harmoniosa do que de outro, poderosa e articulada, em vez de frágil e indistinta. É certo que isto está muito longe de explicar o surgimento tanto dos gênios quanto dos imbecis, da arte boa ou ruim, mas, pelo menos, o caminho que leva à compreensão em princípio não está mais obstruído.

Zeitgeist e a formação gestaltista

Relacionado com as questões de causalidade está o problema que alguns sociólogos e historiadores atacaram recorrendo a um *Zeitgeist*, supostamente responsável pelas características comuns dos produtos do pensamento e da arte de determinado período. Houve enérgicas objeções a este modelo. É um problema com que a psicologia da Gestalt já se deparou desde o início, quando Christian von Ehrenfels propôs, em seu ensaio pioneiro “On Gestalt Qualities”, que as formas eram diferentes de meras somas de elementos, graças a outras qualidades complementares (7). Muito tempo passou até que homens como Max Wertheimer e Wolfgang Köhler fossem capazes de afirmar que uma forma deve sua estrutura a nada mais que seus próprios componentes e contexto; no entanto, até hoje, formulações que descrevem a relação entre “o todo” e suas partes correm o risco de estimular a idéia de ser o todo uma entidade gerativa, com características próprias, atuando e deixando-se influenciar pelas partes.

Hauser afirma que a mente grupal “é apenas um conceito coletivo que, como tal, nunca deve ser imaginado como sendo ‘anterior’, mas somente ‘posterior’ aos componentes que une” (10, p. 135). Esta visão

é, sem dúvida, essencialmente correta. Hauser, porém, parece negligenciar a possibilidade de distinguir dois tipos básicos de formação gestaltista. Um tipo de forma se efetua pela concorrência e integração estrutural de componentes originalmente isolados, tal como acontece no casamento de duas pessoas e na subsequente geração dos filhos que resultam deste casamento. Exemplos extraídos da arte seriam o encontro de uma tendência impressionista com uma cubista, num Seurat ou num Cézanne, ou a fusão da arte mexicana tradicional com o barroco espanhol dos invasores. Em tais condições, o esforço em busca de uma estrutura unificada pode ser bem-sucedido ou contraproducente, e a estrutura pode ser constituída de diversos elementos com força mais ou menos equivalente. Ela também pode ser regida por um ou vários fatores dominantes, que impõem sua influência ao todo.

Mas há também um segundo tipo de formação gestaltista, onde a estrutura provém de um “organizador” no sentido biológico do termo, isto é, de um regente estrutural que determina o caráter do todo resultante. Um ovo ou embrião é o exemplo mais patente, ou o tema a partir do qual se desenvolve uma composição musical. Quando Picasso se propôs a dar forma visual ao tema de *Guernica*, o mural resultante derivou seu espírito penetrante da concepção do tema segundo o artista (3). O tema, com certeza, evolui e atua durante a geração da obra como um de seus componentes estruturais, mas pode-se afirmar também que ele deu origem à obra como um agente causal, existente “antes” dela.

O ideal de estrutura consistente

Para concluir minha argumentação, gostaria de sugerir de que forma a abordagem gestaltista pode contribuir para responder uma pergunta que tem sido feita pelos historiadores de arte, sobre a forma do curso da história como um todo. Haverá uma lógica compreensível para o desenvolvimento da humanidade e de suas criações, ou essa história será um mero *divertimento* constituído de episódios isolados, cujos pontos comuns são tão frágeis que sua ordem poderia ser mudada ao acaso? Sem dúvida a história, como qualquer outro tipo de evento macroscópico, está sujeita a um rígido determinismo. Precisamos, porém, saber até que ponto, e por que meios, as seqüências se ajustam a uma estrutura dominante. A teoria gestaltista trata da quarta dimensão do tempo da mesma forma que trata das três dimensões do espaço, e pergunta: em que condições as mudanças temporais de uma estrutura constituem um todo altamente unificado?

O tempo, como o espaço, é infinito, e portanto qualquer análise da estrutura temporal depende da amplitude à qual ele é aplicado. Nas artes, podemos ampliar estes limites a toda a história do homem, das cavernas paleolíticas às mais recentes descobertas dos “marchands” norte-americanos, ou podemos restringi-los à criação de uma única obra, desde sua concepção inicial até sua conclusão. Podemos afirmar que há ordem na obra de uma única pessoa, mas nenhuma além dela numa esfera mais ampla, ou podemos impor um tema a um período escolhido num determinado lugar, como fez Vasari ao classificar o renascimento da arte italiana, de Giotto a Michelangelo, como as três idades: infância, adolescência e maturidade.

É muito provável que uma estrutura consistente se efetue quando uma simples configuração de impulsos a controla, com pouca oposição. Uma curva balística, controlada pelas forças de propulsão e atração, pode servir de exemplo. Comparemos isto com duas versões de uma antiquada máquina de fliperama. Se o painel da máquina for inclinado, a firme ação exercida sobre a bola pela força da gravidade proporciona um extraordinário tema que pode, ou não, ser percebido como mais importante, na estrutura do evento, do que os obstáculos que desviam a bola de uma trajetória em linha reta. Se, porém, o painel for horizontal e a ação resultar de várias causas, tudo dependerá, então, de que os vetores constituam uma ação combinada ou o caos. Em ambos os casos, o determinismo impera incontestado, e a bola segue seu curso e atinge seu alvo.

A concepção intelectualmente mais simples e agradável da história é a de uma progressão que vai da simplicidade dos primórdios até as realizações do presente. Nas artes, tais visões têm sido apresentadas de vez em quando. Meyer Schapiro chama Alois Riegl de “o mais criador e imaginativo dos historiadores que tentaram abarcar a totalidade da evolução artística como um processo único e constante” (15, p. 301). Uma tentativa recente e sem compromissos é a aplicação por Suzi Gablik das etapas de desenvolvimento cognitivo de Piaget à progressão da antiga arte mediterrânea até os minimalistas abstratos de nossa época (8). As probabilidades de tais esquemas abrangentes dependem principalmente da força relativa dos impulsos constantes. Características básicas da mente humana são bons candidatos, sobretudo quando suficientemente amplas para poderem se basear na biologia. Uma das favoritas é a lei de diferenciação, que vai das estruturas mais simples à mais alta complexidade. Cognitivamente, esta lei explica ações e criações cada vez mais complexas, em resposta a aspectos cada vez mais complexos do ambiente.

No processo de criação de uma única obra, podemos muitas vezes observar uma via de acesso bem clara para a solução de determinado

problema. Mas, logo que os limites de observação se ampliam, estendendo-se ao trabalho de toda a vida de um artista, o amadurecimento harmonioso de sua capacidade pode acompanhar as modificações de ponto de vista e objetivos, que constituem um estilo muito distante das estruturas simples. Quando abrangemos todo um período, sem falar na história total da arte, nosso desejo de manter simples a estrutura de nossos modelos é prejudicado, cada vez mais, pela multiplicidade das forças que desafiam nosso desejo de compreender.

Referências

1. Arnheim, Rudolf. *Film as Art*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1957.
2. ———. *Radio, An Art of Sound*, Nova Iorque, Da Capo, 1972.
3. ———. *The Genesis of a Painting: Picasso's Guernica*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1962.
4. Badt, Kurt. *Die Kunst des Nicola Poussin*, Colônia, Dumont, 1969.
5. ———. *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*, Colônia, Dumont, 1971.
6. Bialostocki, Jan. *Stil und Ikonographie*, Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1966.
7. Ehrenfels, Christian von. "Ueber 'Gestaltqualitäten'". Ferdinand Weinhandl (org.), *Gestalthaftes Sehen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960.
8. Gablik, Suzi. *Progress in Art*, Londres, Thames & Hudson, 1976.
9. Hager, W. e N. Knopp (orgs.). *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, Munique, Prestel, 1977.
10. Hauser, Arnold. *The Philosophy of Art History*, Nova Iorque, Knopf, 1959.
11. Lang, Berel (org.). *The Concept of Style*, Filadélfia, University of Pennsylvania Press, 1979.
12. Lewin, Kurt. *Gesetz und Experiment in der Psychologie*, Berlin-Schlachtensee, Weltkreis, 1927.
13. Nakata, Yujiro. *The Art of Japanese Calligraphy*, Nova Iorque, 1973.
14. Panofsky, Erwin. *Renaissance and Renascences in Western Art*, Nova Iorque, Harper, 1969.
15. Schapiro, Meyer. "Style". A. Kroeber (org.), *Anthropology Today*, Chicago, University of Chicago Press, 1953.
16. Wölfflin, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munique, Bruckmann, 1920. Ingl.: *Principles of Art History*, Nova Iorque, Holt, 1932.

SOBRE A DUPLICAÇÃO*

Ele me diz que fez um professor de ornitologia do Museu ouvir gravações do canto de pássaros, e que o bom homem só pôde identificar com segurança as imitações feitas por um assoviador do teatro de variedades. Os cantos autênticos, que tinham sido obtidos da natureza com muito trabalho, eram considerados por ele indistintos, muito pouco característicos e, noutras palavras, fracassos totais.

Michel Tournier (10, p. 86)

O que nos aflige não é apenas o excessivo número de falsificações, mas também, talvez, o número excessivo de discussões acerca da falsificação — excessivo porque os argumentos e exemplos utilizados são sempre os mesmos. O assunto está começando a se assemelhar a um daqueles lugares pitorescos onde muitos turistas em férias fizeram um piquenique. Será que se justifica mais uma tentativa de interpretação?

A falsificação tem atraído uma legítima atenção, porque oferece um símbolo aceitável do que é visto como a carência de qualidades superiores no homem moderno. O tema-título da obra *Les Faux-Monnayeurs*, de André Gide, é representado pela moeda que tem uma superfície de ouro, mas é de vidro por dentro. A moeda falsa é quase semelhante a uma verdadeira, mas falta-lhe peso. Ela representa uma falta de probidade, a virtude que o personagem central do romance, Bernard, considera superior a todas as outras. "Gostaria", confessa Bernard, "que toda minha vida reagisse com uma sonoridade pura, honesta e autêntica ao menor choque. Quase todas as pessoas que conheci me parecem falsas. Devemos parecer exatamente com o que valemos, e não tentar parecer mais do que somos... Há um desejo tão forte de enganar-se a si próprio, e uma preocupação tão grande com as aparências que, no fim, não sabemos mais quem somos" (4, p. 245).

* Publicado inicialmente em *The Forger's Art*, organizado por Denis Dutton, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1983.

A falsificação também é usada como um desafio elucidativo. Uma sociedade pretensiosa merece ser paga em moeda falsa. Assim, os jovens que distribuem moedas falsas não têm por objetivo apenas o lucro monetário, mas também exaltar sua fraude como um gesto rebelde de desprezo. Gide recortou, de um jornal de Rouen de 1906, a notícia de um inquérito judicial onde o juiz perguntou a um dos acusados, um adolescente falsário, se fazia parte da "gang" de Luxemburgo. "Por favor, Meritíssimo, chame-a de simpósio", respondeu o jovem. "Nosso grupo pode ter estado a produzir dinheiro falso, não nego, mas estávamos principalmente preocupados com questões políticas e literárias." Gide anotou em seu diário que gostaria de usar esta citação como epígrafe do seu livro (5, p. 21).

Os atos de falsificação também são bem recebidos em relação a uma finalidade diferente, apesar de correlata, ou seja, como prova de uma discussão que tem desfrutado de grande popularidade em alguns segmentos da psicologia e filosofia sociais dos últimos tempos. A incapacidade do público, e até de especialistas, em distinguir o produto autêntico de uma imitação mostrou, para a satisfação de certos cientistas e pensadores, que os valores de uma pessoa não resultam de uma verdadeira compreensão, mas, simplesmente, do prestígio imposto pelo poder de influência exercido pela autoridade (2). Diga ao homem comum que ele está diante da obra ou criação de um autor ou artista de renome, e ele a reverenciará. Em termos mais gerais, as falsificações são citadas para mostrar que os fatos não existem objetivamente, e que sua avaliação não se baseia na compreensão. Os fatos não passam de produtos da convenção, variando de acordo com o ambiente e não possuindo portanto validade absoluta. Em apoio a esta tese, os fatores psicológicos implícitos na percepção das falsificações são com frequência mal interpretados. Proponho-me a examinar alguns desses fatores nas páginas seguintes.

Para o fim a que me proponho, excluirei os aspectos motivacionais e éticos, peculiares à falsificação, e tratarei do fenômeno neutro da duplicação. Por duplicação entenderei, no sentido mais amplo, as diferentes maneiras pelas quais uma coisa pode ser semelhante a outra. Isto propiciará um contexto para o caráter mais específico da falsificação.

Todas as coisas neste mundo se assemelham em alguns aspectos, e diferem em outros. Na evolução da cognição humana, o conhecimento começa com generalidades, que estão sujeitas, quando necessário, à diferenciação. Conhecemos as "árvores" antes de aprender a distinguir os carvalhos dos bordos. A compreensão, sem dúvida, é obtida também pelo método contrário, ou seja, pela generalização, mas a estratégia geral do saber vai, com mais sucesso, do geral para o particular. Isto

é assim porque, para muitos fins, as coisas são definidas de modo mais apropriado pelo *genus major* do que pela *differentia specifica*. (Seria útil alguma vez investigar as condições sociais particulares nas quais as diferenças entre as coisas são consideradas mais importantes do que as características que têm em comum. O espírito competitivo da empresa privada, por exemplo, produz uma ênfase doentia sobre a diferença.)

Na estética filosófica, pseudoproblemas tediosos têm sido estabelecidos pelo pensamento dicotômico. Considerando, por exemplo, os vários estágios de uma criação artística, podemos ser tentados a perguntar: Qual deles é a obra de arte? Devemos optar pela concepção original, formada na mente do artista antes de adquirir forma através de algum meio de expressão especial? Ou a obra de arte só é expressa pelo objeto perceptível, a pintura acabada ou o poema escrito? A pureza da criação é poluída quando assume uma forma material, ou só se torna de fato existente quando pode ser vista ou ouvida? Quando um artista faz um desenho de um estudo para uma água-forte ou uma xilogravura que serão executadas por ele mesmo ou por algum outro artista, a obra de arte será o desenho ou só merece esta designação a impressão acabada? Deve a descrição de uma obra num meio de expressão diferente — um roteiro cinematográfico ou uma coreografia, as instruções para uma pintura, transmitidas por telefone, ou a partitura escrita de uma peça de música — ser considerada a obra de arte, ou tal descrição simplesmente fornece as informações necessárias à produção da obra? Têm os poemas existência no papel ou só quando são ouvidos? Não se pode responder nenhuma destas perguntas por uma decisão do tipo ou isso ou aquilo.

Se, ao contrário, partirmos da constatação de que as qualidades da obra de arte estão em todas as suas várias materializações, chegaremos a um problema interessante e digno de ser tratado. Podemos perguntar: De que maneiras as diferentes manifestações tomam parte na obra, cada qual a seu próprio modo? Em vez de tentar determinar que uma cópia ou reprodução, falsa ou genuína, é ou não a obra de arte, perguntamos: Quais qualidades da obra são encontradas em tal duplicação, e quais se perderam?

Raramente é possível separar a concepção mental de uma obra de sua realização num meio de expressão perceptível. Isto é menos visível no caso da poesia, visto que as palavras na cabeça do poeta já têm muitas das qualidades que possuem no papel. Mesmo assim, um rápido exame das folhas de rascunho dos poetas nos faz lembrar o quanto da obra exige que as palavras sejam abrangíveis pelo olhar em seu contexto espacial (1). Elas revelam sua interação quando podem ser vistas como um padrão coerente no papel. Isto é ainda mais verdadeiro para as artes

visuais, onde o verdadeiro efeito perceptivo de formas, cores e movimento só pode ser julgado quando a pintura, a escultura, o balé ou o filme são examinados pelo olhar do artista. A criação de tal obra consiste num diálogo entre quem a idealizou e a idéia que gradualmente toma forma no meio de expressão. A obra não pode, de modo algum, ser classificada como uma simples realização da visão preconcebida do artista. O meio de expressão apresenta constantes surpresas e sugestões. A obra, portanto, não é tanto uma réplica do *concetto* mental quanto uma continuação da concepção e invenção que começou na mente do artista.

Seria igualmente inadequado classificar uma obra de arte figurativa como simples réplica de seu modelo. Tal obra é extraída da “natureza”, isto é, das coisas e ações observadas no mundo circundante, e também das inúmeras soluções e invenções legadas pelos contemporâneos e precursores do artista. Nas artes do Renascimento, por exemplo, não há como fazer uma distinção precisa entre a imitação da escultura clássica e a observação renovada da natureza. Ao desenvolver sua própria concepção, o artista se inspira em ambas as fontes, e sua atitude em relação a elas tende a ser semelhante. Isto é válido para a arte em geral. A atitude segue todo o trajeto que vai da imitação servil ao mais despreocupado jogo com as dádivas da natureza e da arte. Quando um falsário tenta imitar a obra de outra pessoa, sua preocupação ansiosa e mesquinha com detalhe após detalhe se assemelha à cópia mecânica da natureza, no realismo mais irracional. O resultado pode ser bem semelhante. Examinadas em detalhe, ambas as imitações exibem o que pode ser chamado de uma “feitura desagradável”. Num Van Gogh autêntico, a tessitura harmoniosa das pinceladas mostra que os olhos e as mãos do artista eram controlados por uma consciência desimpedida e integrada da forma. Cada movimento do pincel acompanha o fluxo do movimento total. Numa falsificação típica, ao contrário, cada pincelada é separadamente controlada pela comparação com algum pormenor de determinada obra original, ou o estilo geral do artista. Em conseqüência, a composição como um todo parece incoerente. Uma feitura igualmente feia é encontrada nos produtos de artistas que “falsificam a natureza”, isto é, imitam parte por parte o que vêem. Eles são “*di natura buona scimia*”, como o falsário Capocchio chama a si próprio na *Divina Comédia* — ou seja, o bom símio da natureza.

Os falsários mais bem-sucedidos tendem a não padecer deste defeito. Ao invés de fazer suas cópias pela imitação mecânica, contam com a invenção bastante livre do espírito do estilo original. Produzem analogias ou equivalências que contribuem para uma qualidade estética melhor. Isto explica em parte o apreço recebido pelas esculturas de um

Bastianini ou Dossena, ou por algumas das pinturas de Van Meegeren. O falsário que possuir um certo talento pode arriscar, e deste modo conseguir uma semelhança complementar com a obra dos grandes artistas. O fato de ser um artista é vantajoso quando alguém tenta igualar-se à obra de outros.

Não é sensato aceitar como arte somente as obras originais e repudiá-las todas as reproduções como a negação da arte. Mesmo a mais ordinária das pequenas cópias do *David* de Michelangelo conserva algo da poderosa ousadia do original, e as obscuras fundições em gesso da escultura grega que ficam abandonadas pelos cantos das escolas de arte são capazes de provocar o choque da grandiosidade. Isto acontece mesmo que, ao mesmo tempo, possamos estar plenamente conscientes das imperfeições da cópia.

Além disso, a distinção entre original e reprodução é tudo menos evidente. O santuário de Ise, no Japão, foi arrasado e totalmente reconstruído a cada vinte anos, desde 478. Os fiéis afirmam que cada uma destas reconstruções é o santuário de Ise, lembrando-nos, assim, que nenhuma entidade individual tem o dever de existir apenas uma vez. Enquanto os carpinteiros usarem a mesma madeira *hinoki*, as mesmas ferramentas e as mesmas técnicas, o santuário terá todos os requisitos do original. No entanto, o uso de ferramentas elétricas e pregos poria em dúvida a autenticidade da construção, independentemente de o visitante comum perceber ou não a diferença. Faz parte da essência do antigo edifício que ele seja construído à mão, à velha maneira, e que suas partes sejam ajustadas sem a brutal coerção de pregos e colas.

Consideremos, também, o problema da fundição em bronze. Muitos dos moldes originais em gesso a partir dos quais as esculturas de Henry Moore foram fundidas estão atualmente à mostra no Museu de Arte de Ontário, em Toronto. Estas peças comunicam a proximidade da presença do artista através de qualidades de textura que não estão mais presentes na fundição. As incisões dos instrumentos de esculpir e as pressões e contrações das mãos de um artista contribuem com qualidades que diferem qualitativamente das formas que se obtêm ao derramar metal líquido num molde. Não há apenas uma contradição perturbadora entre as manifestações visíveis de esculpir ou modelar e o metal, que não produz tal efeito; o líquido vertido também elimina as saliências de todas as formas, deixando-as indefinidamente vagas. Somos levados a pensar na lisura sem graça do corpo de um dançarino dentro de uma malha.

Em muitos aspectos importantes, a fundição exhibe menos da obra original do que o trabalho manual do escultor, mesmo que o artista dê vida ao modelo fundido, retocando-o. Seria, no entanto, absurdo

negar que toda fundição de uma obra é a obra criada pelo artista. A fundição é uma reprodução, e uma reprodução deveria ser tratada como a obra, na medida em que exprime as qualidades essenciais da mesma. O mesmo se aplica às águas-fortes e xilogravuras feitas pelo artista, ou por outra pessoa, com base num desenho. Quando o próprio artista manipula o buril ou faca, mantém-se, na impressão, uma característica de seu estilo. Quando, porém, uma das pinturas de Hogarth é transformada, por um gravador profissional, em contornos e sombreados insipidamente anônimos, não há como negar que a autenticidade da obra se enfraquece muito. Só muito obscuramente vemos as qualidades singulares de Hogarth, o que ainda nos deixa o suficiente da concepção do artista para nos permitir dizer: "Isto é um Hogarth."

Por outro lado, poder-se-ia sustentar que os desenhos de um Utamaro, ou mesmo de um Sharaku, para as impressões *ukiyo-e*, só adquirem sua precisão de absoluto rigor através da técnica do xilógrafo profissional. Da mesma forma, a amplificação elétrica de música ou canções produz uma crueza de timbre e impacto que proporciona um complemento adequado à barbárie da música popular, mas fica deslocada na ópera tradicional. O mesmo método de duplicação que é necessário para criar o verdadeiro som do rock é nocivo para a música clássica.

A utilidade das reproduções fotográficas depende do quanto da essência original elas preservam. Um "slide" em preto e branco de uma pintura de Poussin conserva muito do padrão das formas em que se baseia a composição, ao passo que o tipo de obra concebida basicamente em termos de relações cromáticas, como, por exemplo, o quadro *Homenagem ao Quadrado*, de Josef Albers, torna-se um ornamento desenhado ou, na obra de alguns outros coloristas, um aglomerado de fragmentos sem sentido. A redução, portanto, leva à falsificação, quando aspectos indispensáveis da obra são suprimidos. Sob outros aspectos, a imagem resumida pode até ajudar a esclarecer aspectos que são menos visíveis no original não-reduzido. Alguns historiadores da arte preferem as reproduções em branco e preto, não apenas porque a reprodução fotográfica das cores seja em geral tão pobre, mas também porque gostam de se concentrar em aspectos da forma e do tema.

Um problema semelhante surge na duplicação preparatória. Um desenho destinado a servir de modelo a uma pintura ou escultura pode conter o suficiente da composição pretendida para servir como um guia indispensável. Mais frequentemente, porém, a soma de cor ou de volume escultural exige modificações no caráter do desenho, porque cada elemento acrescido tende a influir nos outros. Nesse sentido, os esboços de um artista diferem, em princípio, das partituras musicais. A partitura escrita não é, naturalmente, a música, mas um expediente introduzido

quando a transmissão oral não era mais um meio satisfatório de preservar a música. No outro extremo da história, o registro dos sons tornou viável uma duplicação mais completa, que complementa e, às vezes, substitui a partitura escrita. Esta última é uma cópia preparatória, mas, ao contrário dos esboços do artista, ela não é para ser posta de lado por uma elaboração posterior. Ao contrário, deve ser completada. Não é mais do que um conjunto de instruções para a produção de uma peça de música, essencialmente limitada à tonalidade e duração. Ela nem preserva as qualidades suplementares que a peça tinha na mente do compositor, nem regula todos os aspectos que devem ser preenchidos na execução. A partitura musical, como a peça escrita ou a notação de uma coreografia, nos põe diante do fato surpreendente de que as obras de arte criadas para execução são consideradas adequadamente definidas por uma versão nitidamente parcial.

Surge o problema de saber a quantidade necessária, em termos de classificação, para a definição de tal obra. Quais de seus aspectos podem ser deixados a cargo da multiplicidade de execução introduzida pelos artistas? E que aspectos deveriam ser deixados por especificar, se a obra devesse permanecer acessível aos variáveis estilos de execução?

Obviamente, se alguém martelasse o ritmo de uma sinfonia de Beethoven numa mesa, as informações seriam escassas para servir como uma partitura. Por outro lado, uma execução efetiva pode fornecer informações demais para constituir uma partitura, isto é, um excesso de restrições. Como a música deve ser reconstruída para adquirir existência, devemos ter em mente que os músicos de hoje não podem realmente tocar no estilo do passado sem perder a autêntica identificação. O mesmo se aplica à coreografia e dramaturgia. Nas artes dramáticas é a própria falta de uma partitura completa, isto é, de uma réplica completa, que permite a sobrevivência da música, dos balés e peças. A tensão criada pela adaptação de uma obra do passado ao estilo de hoje é parte essencial da história das artes em curso.

Uma vez que abandonemos o tipo de pensamento dicotômico que determina que certa entidade é, ou não, uma obra de arte, reconheceremos que as obras de arte são eventos que ocorrem no tempo. Elas mudam de aspecto à medida que subsistem no espírito de sucessivas gerações. Ao mesmo tempo, podem conservar o suficiente de sua natureza essencial para manterem sua identidade. O *Orfeo* de Monteverdi é ainda o *Orfeo* de Monteverdi, mesmo que o que ouvimos hoje não seja o que era ouvido no século XVII, e mesmo que o façamos soar diferente da obra apresentada nos dias de Monteverdi.

Uma obra de arte não é uma entidade imutável, mesmo quando possuímos um objeto físico que lhe sirva de suporte permanente. Justa-

mente agora as pinturas de Michelangelo no teto da Capela Sistina estão sendo, pela primeira vez, inteiramente limpas. Durante cinco séculos, a fuligem da poluição e o zelo dos restauradores transformaram as pinturas em variações de si mesmas, e seria preciso coragem para afirmar que nenhuma destas modificações afetou a essência da obra. Não seria mais honesto admitir que ninguém conhece os originais desde a época em que começaram a ser poluídos? Ainda não foi possível saber se, depois da restauração, poderemos dizer com segurança que agora as conhecemos. Mesmo assim, devemos ser gratos por conhecer as pinturas de Michelangelo ao menos por aproximação, da mesma forma como somos gratos por ter uma idéia das esculturas gregas que se perderam, pelas cópias romanas.

Igualmente eficazes e mais interessantes são as modificações que ocorrem, porque as novas gerações vêem as coisas com novos olhos. Poder-se-ia perguntar como isto é possível, dado que a obra continua sendo a mesma, devendo, portanto, transmitir as mesmas imagens a quem quer que a veja. A percepção, porém, não é uma absorção mecânica de estímulos. É sempre uma busca de estrutura, porque só a forma estruturada pode ser percebida. Uma boa obra de arte é estruturada em alto grau. Por isso, ela se revela à correta percepção, e repele a má interpretação. No entanto, uma atitude inadequada da parte do observador pode ser bastante forte para anular a resistência oferecida pela obra. Além do mais, no âmbito de uma interpretação aceitável há lugar para uma grande variedade. Por uma mudança de focalização, podemos ver Seurat sobretudo como um impressionista, ou como um cubista. Podemos descobrir a existência de ordem em obras que pareciam caóticas para uma geração anterior, e o que era percebido negativamente como rigidez primitiva pode ser reconhecido por outros como poderosa estilização.

Quem tentar reproduzir uma imagem, deverá provavelmente refletir, em suas versões, a sua "leitura" pessoal do modelo. Tem-se observado muitas vezes que algumas falsificações que pareciam inteiramente convincentes quando feitas revelam uma flagrante deficiência aos olhos de uma geração posterior. Isto acontece porque o falsário, de modo não-intencional, dota as obras do passado de qualidades que ele e seus contemporâneos vêem nelas. Como resultado, a versão de uma obra de arte do Quattrocento feita no século XVII poderá ter parecido mais convincente e apreciável do que a original, enquanto prevaleceu determinado ponto de vista estilístico.

Esta preferência estilística, como todos os fatores constantes, tende a desaparecer da consciência. Ela é automaticamente tirada de qualquer objeto da experiência, mas, ao mesmo tempo, ajuda a tornar apetitoso

o objeto. Lembro-me de ter visto fotos minhas em jornais japoneses, nos quais, por meio de retoques, deram aos meus olhos uma obliquidade oriental. Partilhei desse tratamento com o comodoro Perry, cujas feições norte-americanas haviam se transformado nas de um samurai, em seus retratos de cerca de 1850 (3, p. 6). É improvável que as adaptações tenham sido feitas de propósito, nem meus amigos japoneses perceberam minha aculturação.

"A falsificação é uma espécie de atalho", escreve Otto Kurz. "Ela traduz a obra de arte do passado numa linguagem atual, e se presta ao mesmo objetivo das traduções e modernizações em literatura" (8, p. 320). As grandes obras literárias precisam ser retraduzidas a cada intervalo de algumas gerações, porque o estilo do período dos tradutores anteriores começa a sobrepujar o caráter do original. Da mesma forma, as pinturas de Van Gogh baseadas em temas de Millet ou Delacroix nos parecem atualmente típicos Van Gogh, nos quais os temas dos artistas mais antigos só repercutem de forma muito distante. Ironicamente, então, e contra suas próprias intenções, os melhores falsários compartilham, com seus companheiros artistas, a compulsão de impor suas próprias concepções às imagens que tentam reproduzir.

Os especialistas em arte que se têm deixado enganar por falsificações têm sido alvos fáceis de zombarias. Tal crítica, embora justificada em certos casos, tende a orientar-se pelo errôneo pressuposto de que o conhecimento profundo, nas artes, deveria significar um conhecimento total. Porém, enquanto na história da arte, como noutras ciências, há fatos que se pode afirmar com certeza, os problemas mais interessantes não são geralmente desta natureza. A verdade científica é tipicamente provisória. Ela prevalece até que novos fatos reclamam uma interpretação renovada. (Ernst Mach escreveu: "O cientista natural não busca uma visão completa do mundo; ele compreende que todo seu trabalho só pode alargar e aprofundar o conhecimento. Para ele não há um único problema cuja solução não necessite de um maior aprofundamento, mas também nenhum que ele deva considerar absolutamente insolúvel" [9, p. 280].) Nas artes, igualmente, indicações de ordem prática podem assegurar plenamente que determinado quadro foi pintado por Rembrandt; quando, porém, tal comprovação se fundamenta em dados documentais, ela pode prescindir de qualquer tipo de conhecimento da arte de Rembrandt, podendo ser obtida por um detetive ou advogado. O verdadeiro desafio do historiador da arte consiste em chegar a um conhecimento das características da arte de Rembrandt a tal ponto que possa distingui-la com certeza da obra de outros artistas. Esta tarefa, entretanto, é necessariamente interminável, e de forma alguma a eternidade da busca implica a inexistência da verdade final.

Afirmar antes que a percepção não é uma absorção mecânica de estímulos, mas uma busca da estrutura, e que, como norma, determinado padrão compositivo admite uma diversidade de leituras que percorre toda a trajetória que vai do que é compatível com a obra de arte até flagrantes interpretações errôneas. O que, então, determina a estrutura particular que um dado observador encontra numa obra? Convém lembrar que nenhuma percepção se efetua isoladamente; é recebida como parte de uma situação, e esta a afeta poderosamente. Quando um quadro é visto como um autêntico Rubens, as qualidades que se ajustam às características estilísticas de Rubens se tornam perceptivamente evidentes. A mesma pintura, considerada como um produto do ateliê de Rubens, ou como uma falsificação, não é apenas julgada diferentemente, mas é, na verdade, vista como uma pintura diferente. Nelson Goodman assinalou que isto é especialmente verdadeiro quando o estilo do falsário se tornou conhecido e proporciona um contexto alternativo em que se pode ver a obra (7, pp. 103ss.). O quadro *Ceia em Emaús*, de Van Meegeren, por exemplo, obteve tanto sucesso não apenas porque era uma boa pintura, mas por se ajustar perfeitamente ao contexto da obra conhecida de Vermeer. "Todo historiador da arte aprendera na escola que o estilo de Vermeer vinha, em última análise, de Caravaggio. Agora, uma feliz descoberta oferecia a prova definitiva. A nova pintura era baseada no quadro *Os Discípulos em Emaús*, de Caravaggio" (8, p. 333). O que importa, aqui, é que considerar um objeto em seu contexto não representa uma capitulação acrítica do julgamento independente, mas um procedimento legítimo e, na verdade, essencial. Com efeito, o contexto deve ser digno de confiança, mas este é outro problema.

Uma vez sob suspeita de ser uma falsificação, uma obra se torna um objeto perceptivo diferente. Em tais condições, mesmo um original genuíno pode revelar traços suspeitos. Quando, na peça *Amphitryon* 38, de Jean Giraudoux, a rainha Alcmène não sabe mais se está diante de seu esposo ou de uma imitação perpetrada por Júpiter, ela descobre traços desconhecidos na sua aparência e comportamento. Amphitryon a aconselha: "Il ne faut pas se regarder trop en face, entre époux, si l'on veut s'éviter des découvertes" (6, Segundo Ato, cena 7).

Tentei mostrar que não podemos esperar compreender a natureza das falsificações e das reações a elas enquanto operamos por meio de distinções do tipo é isso ou aquilo entre o que é arte e o que não é, e enquanto insistirmos em que certas qualidades só podem estar ou presentes, ou ausentes. Em vez disso, sugiro que a arte seja vista no contexto de um mundo em que os seres humanos e outras espécies de criaturas e coisas têm mais semelhanças do que diferenças entre si. De forma

correspondente, a arte é um universo de difusas semelhanças e dependências, imitações, lembranças, aproximações e reinterpretções — um esforço coletivo para dar forma à experiência humana comum. Em tal universo, as cópias, reproduções, empréstimos e falsificações devem ser considerados não apenas, nem mesmo fundamentalmente, pelo que as distingue de seus modelos ou protótipos, mas pela quantidade de determinada substância estética que possuem em comum. Estamos tão habituados a basear os valores sociais na diferenciação que facilmente esquecemos de todas aquelas culturas que consideram dignas de duplicação as coisas boas, com modificações feitas só quando são necessárias.

Se for este o caso, porém, estaremos justificados atribuindo tanta importância à verificação dos "originais", diferenciando-os das cópias, que são muito semelhantes a eles e, em muitos aspectos práticos, desempenham as mesmas funções? Creio que sim. Do mesmo modo que está no interesse do potencial humano ampliar o conhecimento da verdade para além dos limites já alcançados, há mérito em prosseguir as realizações estéticas aos seus pontos culminantes. Sabemos, com base em muitas indicações, que a arte surge em todos os níveis, dos mais insignificantes aos mais elevados, e que, portanto, precisamos distinguir uns dos outros todos estes níveis pelas suas características objetivas. Justamente porque todas as obras de arte são basicamente cópias umas das outras, no sentido de que todas estão empenhadas na mesma tarefa, é possível e necessário comparar seus níveis de excelência. Estas distinções, contudo, não são prontamente perceptíveis a todos. Uma canção popular, um romance ou um filme medíocres podem proporcionar uma experiência estética plena dentro dos estreitos horizontes de receptores parcamente preparados, e os esforços mais incessantes e legítimos dos maiores especialistas são necessários para que estejamos cada vez mais próximos de reconhecer as mais altas realizações.

Para isso, necessitamos de fatos não-adulterados. É bastante difícil penetrar nos segredos das coisas quando o testemunho é autêntico. Não podemos permitir que a falsificação nos engane.

Referências

1. Abbott, Charles D. (org.). *Poets at Work*, Nova Iorque, Harcourt Brace, 1948.
2. Asch, Solomon E. "The Doctrine of Suggestion, Prestige, and Imitation in Social Psychology". *Psychological Review*, vol. 55, setembro de 1948, pp. 250-76.
3. Bemmelen, J. M. van, et. al. (orgs.). *Aspects of Art Forgery*, Haia, Nijhoff, 1962.

4. Gide, André. *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925.
5. ———. *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1926.
6. Giraudoux, Jean. *Amphitryon 38*, Paris, Grasset, 1929.
7. Goodman, Nelson. *Languages of Art*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968.
8. Kurz, Otto. *Fakes*, Nova Iorque, Dover, 1967.
9. Mach, Ernst. *Die Analyse der Empfindungen*, Jena, Fischer, 1903. Ingl.: *The Analysis of Sensations*, Nova Iorque, Dover, 1959.
10. Tournier, Michel. *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970.

SOBRE O ESTILO DA FASE FINAL*

Nosso modo de ver as fases da vida humana é determinado por duas concepções, que tentei simbolizar num diagrama (figura 45). Uma destas concepções é biológica. Descreve um arco que vai da fragilidade da criança à capacidade desenvolvida do indivíduo maduro, descendo, em seguida, para a fraqueza da velhice. Segundo esta concepção, o estilo derradeiro da vida é o do velho apoiando-se em sua bengala — a criatura de três pernas, como o qualifica o enigma da esfinge. É a estação do “inverno das deformações sem brilho”, como diz o soneto de Keats.

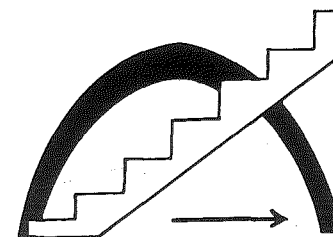


Figura 45

A concepção biológica considera não só o declínio da força física, mas o enfraquecimento do que podemos chamar de capacidades utilizáveis da mente. A acuidade visual e a capacidade auditiva declinam, a memória de curto prazo começa a falhar, aumenta o tempo de reação, e a flexibilidade da inteligência dá lugar a uma concentração voltada para interesses, conhecimentos e relações especiais. Quando estes aspectos biológicos determinam o modo de pensar característico da idade avançada, as pessoas temem envelhecer, e encaram com dúvida e ironia

* Extraído de “On the Late Style of Life and Art”, *Michigan Quarterly Review*, primavera de 1978.

o futuro de sua capacidade de produzir. *Pecados de Minha Velhice* é o título dado por Rossini a um conjunto de peças para piano de sua última fase; e as características heterodoxas e conservadoras das últimas fases dos estilos em arte têm sido atribuídas muitas vezes e oportunamente à debilitação das forças de seus criadores. O biógrafo renascentista Vasari observou que Ticiano, embora apto para exigir altos preços pelas obras de sua última fase, teria feito melhor se, nos últimos anos, tivesse pintado apenas por passatempo, para que as obras mais medíocres não diminuíssem a reputação dos seus melhores anos. Atualmente, porém, muitos de nós admiram as obras da fase final de Ticiano como as mais originais, belas e profundas que o artista pintou. Há, igualmente, outro modo de encarar as realizações da inteligência em processo de envelhecimento.

Ao verificar um contínuo aumento de sabedoria devido à passagem dos anos, esta segunda concepção completa a primeira. Em meu diagrama, a simetria do arco biológico é sobreposta por um lance de escada, que vai das limitações da criança à privilegiada visão de mundo dos que viveram muito e já viram tudo. É uma concepção que, social e historicamente, se expressa sob a forma de reverência para com os antigos conselheiros, profetas e governantes, e respeito pelos membros mais idosos da família tradicional. Ela também explica a atenção concedida às últimas obras dos artistas e pensadores. A curiosidade dos nossos teóricos e historiadores modernos em relação à característica especial das obras das últimas fases está muitas vezes associada à esperança de descobrir as mais altas realizações, os exemplos mais puros e os mais profundos conhecimentos nos produtos finais de uma vida de busca e trabalho.

Embora a reverência para com os mais velhos provavelmente exista em todas as culturas desenvolvidas, o interesse teórico pelos motivos, atitudes e traços estilísticos dos últimos estilos se limita, presumivelmente, a períodos que chegaram a uma fase avançada de seu próprio desenvolvimento. Isto é assim não apenas porque a história e a psicologia são as ocupações favoritas das civilizações avançadas, mas também porque, ao constatar em sua própria conduta sintomas de decadência, as gerações naturalmente se interessam pelos grandes exemplos do estágio correspondente do desenvolvimento individual. Na verdade, podemos não ser capazes de ir muito longe num estudo dos estilos finais sem encontrar paralelos com eles em certas características de nossa atmosfera intelectual e estética e talvez também em nosso modo de vida pessoal.

Inevitavelmente começamos por considerar obras criadas ao cabo de longas carreiras. A longevidade é um de nossos auxiliares indispensáveis, e só com hesitação de fato levamos também em conta os produtos

finais de carreiras curtas. Detemo-nos nas últimas obras de um Michelangelo, Ticiano, Rembrandt, Cézanne, Goethe ou Beethoven, cujas vidas foram longas, mas a inclusão de artistas como Mozart, Van Gogh ou Kafka, que morreram jovens, requer uma disposição especial. Só poderemos nos ocupar destes gênios de vida breve se admitirmos que a morte não os atingiu cegamente, em meio a uma carreira que estava estruturada para uma maior duração. Os biólogos nos dizem que os mamíferos pequenos e de pouca longevidade vivem num ritmo correspondentemente mais rápido do que os mamíferos grandes e de vida longa. Li, há pouco tempo, que as criaturas pequenas respiram com mais rapidez, e têm um batimento cardíaco também mais rápido, de modo que a quantidade de respiração e batimentos cardíacos durante um tempo de vida normal é mais ou menos a mesma para todos os mamíferos. Somos tentados a suspeitar que algo de parecido ocorre em algumas dessas carreiras humanas que são breves, mas impressionantemente ricas, em que um tipo especial de maturidade caracteriza os últimos esforços.

Seja como for, o que nos preocupa, aos nos referirmos às últimas obras dos artistas, não é apenas a idade cronológica. Nosso interesse, aqui, é um estilo particular, a expressão de uma atitude que frequentemente é encontrada, embora não necessária ou exclusivamente, nos produtos finais de longas carreiras. Por outro lado, há pessoas, entre elas artistas, que chegam a uma "idade provecta" sem nunca receber as bênçãos da maturidade.

Muito do que se observa em relação às qualidades da típica mente idosa diz respeito à relação entre a pessoa e o seu mundo. Nesse sentido, podemos distinguir três fases do desenvolvimento humano. Uma atitude inicial, encontrada nas criancinhas, e que subsiste em certos aspectos do comportamento cultural e individual, percebe e compreende o mundo apenas em termos de amplas generalidades. Os diferentes fatos da experiência não são claramente articulados. Em particular, há pouca diferenciação entre o eu e o outro, o indivíduo e o seu mundo. É um estado mental em que o mundo exterior ainda não está segregado do eu, um estado que Freud qualificou como a origem do "sentimento oceânico".

A esta ausência básica de diferenciação segue-se a segunda fase, uma conquista gradual da realidade. O eu como sujeito ativo e observador distingue-se do mundo objetivo das pessoas e coisas. Este é o resultado mais importante de uma capacidade crescente de discriminação. A criança aprende a distinguir categorias de coisas, e a identificar objetos isolados, pessoas e lugares. Uma atitude adulta se desenvolve, para a qual nossa cultura ocidental proporciona uma analogia histórica num novo interesse pelos fatos da realidade exterior, uma curiosidade

manifestada pela primeira vez no século XIII e que criou, durante o Renascimento, a era das ciências naturais, da investigação científica, e o cultivo de pessoas, lugares e acontecimentos individuais. É um estado mental expresso em crônicas, em tratados de geografia, botânica, astronomia e anatomia, bem como na pintura e no retrato realistas. Esta segunda fase da atitude humana em relação à realidade se distingue por um mundanismo cordial, que esmiúça o meio ambiente para poder interagir com ele.

Talvez este período embrionário do Renascimento já contivesse algumas características da terceira fase, na qual reconhecemos os sintomas de envelhecimento. No entanto, a atitude característica das fases finais só veio a se manifestar com nitidez em períodos mais recentes. Mencionei alguns dos sintomas.

Primeiro, o interesse pela natureza e pela aparência do mundo não é mais motivado basicamente por um desejo de interagir com ele. As pinturas dos impressionistas, por exemplo, são produtos de uma livre contemplação. As imagens que retratam o ambiente natural e as coisas feitas pelo homem abandonam as propriedades de textura, contorno e cor local, que registram as particularidades físicas dos objetos. O caráter e o valor prático destas características materiais não são considerados significativos. Pode-se observar uma atitude semelhante em determinados aspectos da ciência pura, sobretudo como evolui na Europa.

Tal liberdade de contemplação em relação à aplicação prática não é simplesmente negativa. Acompanha uma visão do mundo que transcende a aparência exterior para buscar os elementos essenciais subjacentes, as leis básicas que regem as manifestações observáveis. Esta tendência é evidente nas ciências físicas, e também se expressou, recentemente, na investigação das estruturas profundas em antropologia, psicologia e lingüística.

Outro sintoma do que pode ser chamado de fase tardia da atitude humana é a passagem da hierarquia para a igualdade. Instrumental, neste caso, é a convicção de que as semelhanças são mais importantes que as diferenças, e que a organização deveria resultar mais do consenso entre iguais do que da obediência a poderes ou princípios vindos de cima. É claro que, socialmente, isto exige a democracia, a forma mais madura e aprimorada de governo da comunidade humana, que pressupõe o mais alto grau de sabedoria, mesmo que, na prática, ela tenha que se satisfazer com muito menos. Nas artes, por exemplo, a democracia implica a renúncia aos esquemas de composição dominantes, como os agrupamentos triangulares do Renascimento, em favor da difusão de unidades de igual categoria. Estas unidades, por sua vez, abdicam da unicidade que dá a cada elemento de uma composição uma característica individual própria, identificando sua posição e função igualmente únicas

na composição ou esquema do conjunto. Em vez disso, nas obras de um estilo final o observador ou ouvinte depara com o mesmo tipo de coisa ou evento em cada área do padrão espacial, e em cada etapa daquilo que, nas fases iniciais dos estilos, é narração ou desenvolvimento no tempo. A impressão de atividade agitada dá lugar, em todas as dimensões, a um estado ou situação de penetrante vivacidade. Esta uniformidade estrutural da fase final só pode nos lembrar de seus primórdios, nos quais, como sugeri, a discriminação entre as coisas, assim como entre o eu e o mundo, é ainda frágil. Entretanto, uma enorme diferença separa um estado mental que ainda não consegue discriminar de um outro que não tem mais esta preocupação.

Ao arrolar as três fases da atitude humana, já antecipei muito do que se pode dizer sobre as características das obras de arte de um estilo final. Permitam-me insistir, por um momento, na tendência a homogeneizar a estrutura de uma obra como um todo. Em pintura, os diferentes objetos e fragmentos de objetos perdem sua textura distintiva que outrora os definia como características autônomas da história do quadro. Nos retratos do início, a lisura do cabelo de uma mulher contrastava com a intensidade e abundância dos tecidos com relevos em ouro ou prata, e a pele diferia do tecido da mesma forma que, nas paisagens, a vegetação se destacava do granito e do mármore. Numa obra de fase final, desaparece a clara divisão entre todos estes temas, prevalecendo uma espécie de identidade entre o seu destino e missão. Da mesma forma, em obras musicais da fase final, como, por exemplo, nos últimos quartetos de cordas de Beethoven, os timbres dos vários instrumentos se ajustam à harmoniosa sonoridade de algo como um superórgão, e o antagonismo de frase e contrafrase dá lugar a um fluxo articulado.

Esta uniformidade de textura é acompanhada de uma falta de interesse pelas relações causais. A dinâmica de causa e efeito pressupõe agentes e objetivos, distintos entre si por diferenças de caráter e posições diferentes no conjunto. Na tragédia francesa clássica, por exemplo, o que cria a energia propulsora da ação dramática é, digamos, a profunda diferença entre a rainha Fedra e o príncipe Hipólito, e entre as posições que ambos ocupam no conjunto das relações humanas. Comparemos isto, por exemplo, com a atmosfera das últimas obras de Flaubert, em cujas histórias personagens de motivação dúbia e silencioso impulso deixam-se levar ou se afastar mutuamente.

A assimilação e fusão dos elementos, indicando uma visão do mundo em que as semelhanças superam as diferenças, são acompanhadas, nas obras de última fase, por um abrandamento da estrutura da obra, uma espécie de ordem difusa que cria uma ilusão de fluxo e refluxo dos diversos componentes, num meio de expressão de elevada entropia,

com posições espaciais permutáveis. Tanto a segunda parte do *Fausto*, de Goethe, quanto seu romance *Wilhelm Meister* dão a impressão de serem constituídos de episódios vagamente encadeados, unidos por um tema comum. Podemos, também, comparar a primeira versão do *A volta do Filho Pródigo*, de Rembrandt, onde pai e filho correm um para o outro e estão com seus corpos perfeitamente unidos num abraço, com a última versão da mesma obra, em que cinco aparições humanas, cada qual encerrada em si mesma, interagem basicamente graças ao fato de se encontrarem todas imersas na obscuridade. Ou observar quanta coordenação, mais que hierarquia, há nas composições de estilo final de *Porta do Inferno* e *Monumento aos Cidadãos de Calais*, de Rodin. Aqui, mais uma vez, a interação causal é substituída pelo destino comum.

Isto nos traz à lembrança uma característica complementar da comparação entre os estilos, que posso descrever da melhor forma ao afirmar que, nas obras típicas do que chamei de segunda fase, a fase do vigor biológico, a dinâmica da ação total tem origem em centros de motivação separados. Isto pode ser observado mais facilmente numa obra figurativa onde, digamos, a agressão brutal de um Sextus Tarquinius enfrenta uma Lucrécia que defende vigorosamente a sua virtude. O mesmo tipo de dinâmica torna mais intensos os elementos de uma concepção musical típica desta postura ativa perante a vida, por exemplo, na interação da dança dos camponeses com a tempestade na sinfonia *Pastoral* de Beethoven. Poder-se-ia dizer que o artista, de cuja iniciativa decorre, em última análise, toda a atividade da obra, delegou suas reservas de energia aos agentes de sua composição, e estes agentes se comportam como se estivessem atuando com base em seus impulsos inerentes.

Nas obras de última fase, ao contrário, a dinâmica que aciona os diferentes personagens não deve a eles sua existência. Ao contrário, submetem-se a uma força que atinge a todos por igual. Como sempre, o artista delegou a iniciativa à sua criação, mas esta iniciativa não mais anima as forças motrizes de seus personagens. Ela se manifesta, agora, como a força de um destino que impregna todo o universo da obra. Os mortos e os vivos, o cadáver de Cristo e sua mãe em prantos são todos, agora, seres no mesmo estado, igualmente ativos e inativos, conscientes e inconscientes, duradouros e resistentes.

Este mecanismo alterado, cuja função é gerar e distribuir energia nas obras de fase final, manifesta-se através de uma manipulação diferente dos meios formais de expressão, no papel da luz na pintura, por exemplo. Num estilo de fase inicial, a luz é gerada por uma fonte bem definida que, como um agente distintivo com características próprias, ilumina os recipientes, as figuras humanas ou os elementos arquitetônicos, os quais, por sua vez, evidenciam suas reações individuais a ela.

Porém, numa das obras finais de Ticiano ou Rembrandt, toda cena é iluminada. O estado de luminosidade é possuído e compartilhado por tudo. Pode-se descrever mais genericamente este fenômeno afirmando que as coisas assimiladas do mundo da realidade, onde forças distintas atuam reciprocamente, foram tão plenamente metabolizadas pela mente envelhecida que se transformaram em características da imagem como um todo. Tornaram-se atributos do que chamamos de estilo. O estilo final funde as contribuições do objetivamente dado numa visão unitária do mundo, resultado de uma longa e profunda contemplação.

Um único exemplo extraído das artes visuais poderá servir para ilustrar algumas destas características do estilo final. O quadro *Cristo Coroado de Espinhos*, de Ticiano (figura 46), pintado seis anos antes de sua morte como uma reelaboração de uma obra anterior, quase esconde a figura central do Cristo flagelado por trás de um grupo de figuras complementares, unidas por um entrelaçamento de varas que nos leva a buscar, em vão, uma hierarquia — o tipo de estrutura que colocaria em evidência o tema principal, em suas relações de causa e efeito com os elementos subordinados. Os carrascos e sua vítima não se distinguem nitidamente. Estão enredados numa ação que, sem excessos, flui por toda parte, uma ação que preenche grande parte do espaço pictórico como uma propriedade geral do mundo representado como um todo. Uma frágil rede de conexões faz com que cada figura fique um tanto apartada da outra, e o brilho difuso de uma luz dourada parece emanar de cada cabeça e membro, ao invés de atingir a cena a partir de alguma fonte exterior.

As diferenças entre os estilos inicial e final indicam uma inquietante consequência educativa para a relação entre mestre e discípulo. Se as diferenças de ponto de vista e método são tão grandes, como é possível ensinar e aprender? A pedagogia atinge o auge quando os verdadeiramente sábios servem como professores dos realmente jovens. Mas, se não há uma base comum, como pode haver um dar e receber? De fato, o conflito entre o que foi adquirido pelo mestre e o que o aluno está tentando obter pode ser observado em todas as formas produtivas de aprendizagem. Este conflito, no entanto, é apenas um dos aspectos da relação. O historiador de arte Kurt Badt, cujas observações sobre o nosso tema estão refletidas em muito do que disse aqui, sustentou que as obras das últimas fases dos artistas não influenciam o estilo de seus sucessores. São antes as obras criadas pelos grandes homens em sua meia-idade que passam a ser exemplos e imagens condutoras para a posteridade, e deste modo fazem história. Mas “as obras finais dos grandes mestres, que são criadas simultaneamente com o estilo do período de uma geração subsequente, pairam acima do fluxo da história como solidões (*Einsamkeiten*) inacessíveis ao contexto do tempo” (1, p. 6).

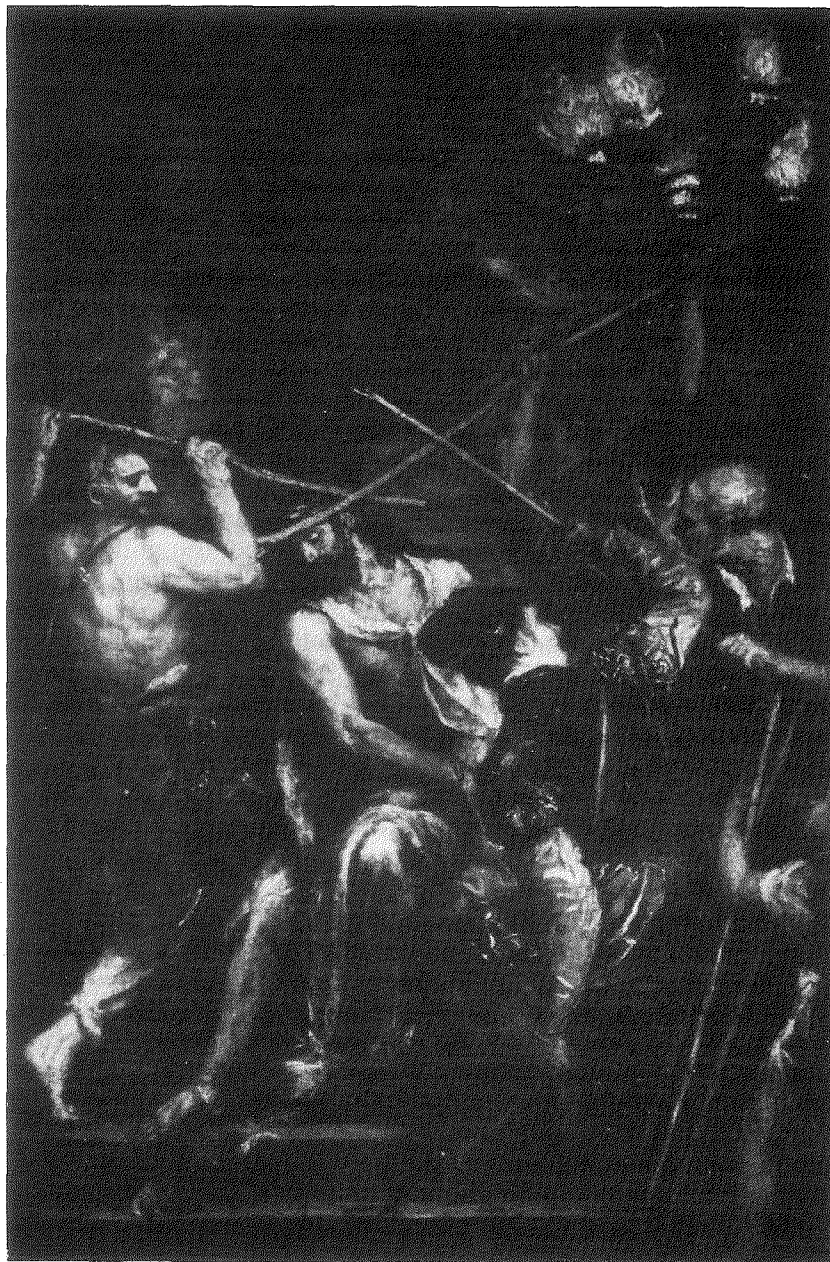


Figura 46 Ticiano, *Cristo Coroado de Espinhos*, 1570, Alte Pinakothek, Munique.

Tal estado de coisas seria a consequência lógica das diferenças entre jovens e velhos que foram por nós observadas. Entretanto, o que na verdade acontece pode ser ainda mais complexo. Pode-se pensar em exemplos em que as obras finais, apesar de indigeríveis para a geração imediatamente seguinte, afetam poderosamente uma geração posterior. Isto é válido para a poesia de Hölderlin, a música de Wagner e os últimos quadros de Cézanne. Nestes casos, uma nova geração assimila os aspectos de um estilo final que podem se ajustar ao seu próprio ponto de vista. Como um exemplo relativamente recente, podemos lembrar a influência das obras da última fase de Claude Monet sobre os expressionistas abstratos norte-americanos. Nas últimas paisagens de Monet vemos o resultado final da evolução de toda uma vida, ao longo da qual a temática foi gradualmente absorvida por uma textura cada vez mais visível, e plenamente realizada em seus nenúfares, pinturas de pontes para pedestres e outras de suas últimas obras. No entanto, é essencial para nossa apreciação dessas obras o fato de que, apesar da transformação radical do tema, toda a plenitude e riqueza da realidade vivenciada continuam presentes. O máximo alcance possível, em termos de conteúdo artístico, vai da concretude das coisas específicas da natureza até a uniformidade da visão totalmente abrangente do artista. É algo que poderíamos descrever como a derradeira realização da mente humana quando, numa idade avançada, ela amadurece. Deve-se apenas a causas naturais o fato de que, no caso de Monet, a influência por ele exercida sobre os pintores de uma geração posterior e mais jovem não viesse a alcançar as profundezas às quais ele chegara.

Não imagino uma melhor forma de concluir essas observações a não ser citando o depoimento de Hans Richter, um artista à época com mais de oitenta anos, ao recordar uma exposição das últimas obras de Lyonel Feininger (2, cap. 8). Richter ficou extremamente admirado com a espiritualização que ocorrera na obra do pintor de paisagens, marinhas e cidades:

Difícilmente se poderia dizer que algum “tema” fora deixado de lado. Na transparência do campo pictórico não importava mais se o que ali se encontrava era um céu, um oceano, uma embarcação ou figura humana. O que falava, aqui, era a sabedoria de um velho artista para quem o mundo dos objetos deixara cair os seus disfarces. Visível para além deste mundo, inerente e superior a ele, estava a unidade do Nirvana, o vazio criativo em que o artista se refugiara. Era isto o que falava naquelas imagens. Uma voz poderosa, mas desprovida de som, na região limítrofe entre o ser e o não-ser, um homem capaz de exprimir-se nesta esfera do quase divino.

Referências

1. Badt, Kurt. *Das Spätwerk Cézannes*, Constança, Universitätsverlag, 1971.
2. Richter, Hans. *Begegnungen von Dada bis heute*, Colônia, Dumont, 1973.

PARTE VIII

PERCEPÇÕES OBJETIVAS, VALORES OBJETIVOS*

Quando fui ver pela primeira vez a catedral de Estrasburgo, tinha a cabeça repleta de idéias gerais sobre o bom gosto. Por ouvir dizer, exaltava a harmonia dos volumes, a pureza das formas, e era inimigo declarado da arbitrariedade confusa da ornamentação gótica. Por *gótico*, como no verbete de um dicionário, eu englobava todos os mal-entendidos equivalentes que já tinham passado por meu espírito quanto ao que é indefinido, irregular, artificial, sobrecarregado e malfeito... Quão imprevista foi a sensação que me tomou de surpresa, quando me vi diante do edifício. Minha alma foi inteiramente ocupada por uma expressão de totalidade e grandeza que consistia de mil pormenores harmoniosos, e que podia, portanto, ser saboreada e desfrutada, embora, de modo algum, identificada e explicada.

Goethe, *Sobre a Arquitetura Alemã*, 1773

Será a percepção sensorial digna de confiança? A pergunta surge quando queremos saber quão confiavelmente estamos sendo informados sobre a natureza e comportamento do mundo físico de que somos parte, e de que depende o nosso bem-estar. Se por acaso nos deparamos com uma coisa invisível, ou se uma coisa que vemos acaba por não se encontrar mais ali, vemo-nos diante de uma contradição perturbadora entre as informações transmitidas por nossos diferentes sentidos. A visão nos diz uma coisa, os sentidos do tato e da cinestesia nos dizem outra, e saber em que fatos perceptivos podemos confiar é algo que pode ser de vital importância para nós.

São as percepções dignas de confiança?

A pergunta que fazemos, em tais casos, é quando e até que ponto a percepção é incontestável. Nas artes, esta questão é de importância se-

* Extraído da parte II de "Dinâmica e Invariantes", *Perceiving Artworks*, organizado por John Fisher, Philadelphia, Temple University Press, 1980; e "As Dimensões da Diversidade", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 38, outono de 1979.

cundária, porque só se refere à base física da obra de arte, e não à obra em si. Certamente é necessário que as paredes de um edifício não só pareçam estar em pé, como de fato estejam, e que uma escultura não se incline para diante, embora pareça equilibrada. O pigmento de uma tela pode parecer seco, mas será que está mesmo? Para nos certificarmos, em geral apoiamos nosso julgamento sensorial em medidas feitas com instrumentos. É óbvio, porém, que tais coisas são apenas tecnicismos.

Esteticamente, a obra de arte não nos ajuda a obter informações sobre a natureza do objeto físico que é o seu portador. Uma pintura pode ser usada para revelar as propriedades do pigmento e da tela, mas não faz o mesmo esteticamente. O efeito de profundidade criado pela perspectiva numa pintura não é menos aceitável que uma percepção da superfície plana da tela, embora somente a última nos passe informações verossímeis sobre a situação física. Quando o tamanho, a forma, ou a orientação espacial de um objeto visualmente percebido divergem de suas medidas físicas, só o primeiro tem importância. Nas artes visuais um quadrado é um quadrado quando se parece com um quadrado, mesmo que, pela medição geométrica, possa não ser um quadrado, e o brilho e matiz cromático são o que parecem num contexto específico, independentemente que digam o medidor de luz e o colorímetro.

Como, esteticamente, a imagem percebida é o fato definitivo, não surge o problema de sua relação com sua base física. A validade objetiva da imagem, porém, é significativa noutro sentido do termo, o que justamente nos interessa aqui. Perguntamos: Todas as pessoas vêem a mesma imagem quando olham para a mesma coisa? Uma pessoa vê realmente a mesma imagem toda vez que olha para uma coisa nas mesmas condições externas? É evidente que as respostas são de fundamental importância. Se houvesse diferenças intransponíveis entre as percepções das pessoas, nenhuma comunicação social poderia existir, e se as imagens que uma pessoa recebe do mesmo objeto em momentos diferentes fossem incompatíveis, esta pessoa terminaria enlouquecendo. Isto é verdadeiro não só quanto à utilização prática de nossos sentidos, mas igualmente nas artes*.

Na prática, agimos muito bem no pressuposto de que onde uma pessoa vê uma luz vermelha, outra pessoa verá o mesmo, exceto se for cega ou tiver outro tipo de deficiência. Isto equivale a dizer que, para todos os propósitos práticos, as percepções são fatos objetivos.

* Não estou examinando, aqui, as formas como uma obra de arte pode ser objetivamente verdadeira com relação às experiências humanas que representa. Este é um amplo problema adicional, não sem relação com o estudo do presente ensaio.

As ciências naturais trabalham com a mesma hipótese quando se baseiam nas leituras feitas a partir de seus instrumentos, e a psicologia experimental da percepção se dedica a descobrir o que as "pessoas" vêem ao olhar para determinado grupo de estímulos. (Aqui, e no que se segue, estou limitando o exame à percepção visual, embora as mesmas perguntas e respostas surjam em relação às outras modalidades dos sentidos.)

Mesmo assim, a situação se torna menos simples tão logo o padrão de estímulo se torna mais complexo, e os recursos mentais utilizados pelo perceptor extrapolam os mecanismos básicos da visão. Pessoas diferentes vêem, de fato, coisas diferentes. As artes proporcionam exemplos convincentes. Pensemos nas várias tentativas, em livros e conferências de teoria da arte, para descrever a composição de uma pintura por meio de figuras geométricas. Certas porções da obra são mostradas como se estivessem juntas num triângulo ou círculo, e separadas do resto. As diagonais passam pelo espaço pictórico com um movimento contínuo, indicando, desta forma, relações entre elementos que se encontram muito distantes entre si. Em geral, a demonstração não consegue convencer o observador. Ele não vê o que pedem que veja. Para ele, a pintura se organiza de alguma outra forma. Não se trata apenas de uma diferença de "interpretação", que faria a imagem percebida ser igual para todos os observadores. Equivale a perceber uma pintura diferente*.

A história da arte nos oferece exemplos extraordinários de observadores competentes que eram incapazes de ver obras que, algumas gerações mais tarde, não ofereciam nenhuma dificuldade a uma pessoa mediana. Hoje achamos difícil acreditar que, ao visitar uma exposição dos impressionistas franceses em Moscou, na década de 1880, o jovem Kandinsky não tenha sido capaz de identificar o tema representado numa pintura de Monet: "O catálogo me diz tratar-se de um monte de feno, mas não pude reconhecê-lo, o que achei constrangedor. Senti, também, que o pintor não tem o direito de pintar de forma tão irreconhecível."** E, em 1904, o crítico de arte do *Petit Parisien* comparou o método de Cézanne espalhar o pigmento "com um pente ou escova de dentes" às pinturas feitas por escolares, que esmagam a cabeça de moscas num pedaço de papel dobrado (15, p. 198).

* Isto não significa negar que os padrões estruturais sobre os quais se organizam as obras de arte existam objetivamente e possam ser verificados. Eu mesmo sugeri ser possível mostrar que um destes padrões constitui a base de todas as obras bem-sucedidas do projeto visual. (4)

** Ver Kandinsky (11, p. 15). Significativamente, porém, Kandinsky ficou profundamente impressionado com a pintura cujo tema não conseguiu reconhecer.

A tolerância da imagem

Como são possíveis tais disparidades perceptivas, dado que as imagens retinianas, de que toda percepção visual resulta, são e permanecem as mesmas para todos os observadores? Essas divergências ocorrem porque a percepção não é uma assimilação mecânica dos dados retinianos, mas a criação de uma imagem estruturada. Perceber consiste em descobrir um padrão estrutural que se ajusta à configuração das formas e cores transmitidas a partir da retina. Quando esta configuração é simples e bem definida, não há muito lugar para a diversidade. Nem mesmo um esforço intencional permitirá que uma pessoa veja o desenho de um quadrado como outra coisa mais que um quadrado. Quando apenas os quatro pontos angulares forem dados, a forma do quadrado ainda será a escolha natural da maioria dos observadores, embora também possamos adaptar outros padrões aos quatro pontos (figura 47). Este tipo de ambigüidade pode diminuir quando a configuração dada é tornada mais explícita, quando, por exemplo, uma das estruturas alternativas for explicada em seus pormenores. Quando os quatro ângulos do quadrado ligam os quatro pontos, eles anulam outras conexões. Mas a complexidade crescente também pode aumentar a ambigüidade perceptiva, sobretudo porque os artistas exploram livremente a "tolerância" das características estruturais. Por sua tolerância, definida no dicionário como "margem para a variação de um padrão", uma característica estrutural pode conciliar uma grande variedade de desvios. Podemos, por exemplo, ver uma composição como triangular, embora, pelas linhas explícitas, o que esteja ali não seja um triângulo. As formas que vemos se ajustar às de um triângulo só o fazem de forma aproximada. As cores também têm uma amplitude de tolerância, pela qual, sob a pressão exercida por alguma cor vizinha, um vermelho pode também ser visto como laranja, etc. Isto cria zonas transitórias, nas quais a mesma configuração pode se submeter, mais ou menos voluntariamente, a mais de um "padrão" estrutural.

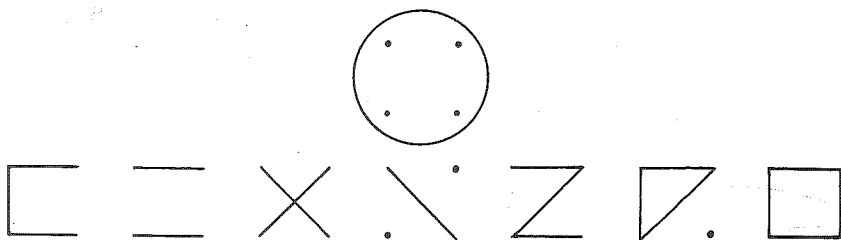


Figura 47

A ambigüidade genuína é almejada por poucos artistas. Ela é, com frequência, o resultado inintencional de uma composição medíocre. Se a obra é bem-sucedida, uma avaliação metódica de todos os seus aspectos leva à percepção correta. A estrutura do todo indica quais leituras de determinado elemento são compatíveis com a composição, embora um exame restrito à parte possa não permitir tal decisão. Este caráter inequívoco de uma composição bem-sucedida não exclui um limite de tolerância. Enquanto os desenhos geométricos devem proporcionar a mais clara e simples incorporação de conceitos, as obras de arte podem percorrer toda a gama das variações empíricas capazes de ajustar-se a um conceito visual. O critério para o que pode ser incluído nesta modalidade não é a precisão matemática, mas uma semelhança visual de natureza mais topológica.

O grau de intensidade com que as formas e cores de uma obra de arte se harmonizam com o padrão composicional subjacente é uma questão de estilo. Em alguns estilos, a fidelidade é de exatidão quase geométrica. Outros flertam com uma diversidade de interpretações, e a própria complexidade de sua fidelidade determina o seu caráter particular. Tais estilos não são ambíguos no sentido de oferecer mais do que uma leitura que possa exigir um domínio exclusivo. São variações simultâneas de um tema.

A gama de interpretações

Este tipo de padrão complexo, no entanto, é muitas vezes percebido de forma unilateral. Diferentes analistas obtêm versões estruturais diferentes, e a resultante multiplicidade de descrições contraditórias parece confirmar a afirmação de que as obras de arte não são percepções objetivas, mas vítimas de interpretações subjetivas. Como exemplo comprobatório desta argumentação, farei referência a um levantamento feito por Leo Steinberg acerca dos principais padrões estruturais que vários e eminentes historiadores da arte têm atribuído à planta da Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane em Roma, de autoria de Borromini*. Seria difícil encontrar outro exemplo onde a complexidade da forma tenha levado a tantas leituras diferentes. Se pudéssemos mostrar que mesmo neste caso é possível falar convincentemente de uma percepção objetiva, nossa tese será grandemente robustecida.

* Ver Steinberg (13). Sou grato ao professor Steinberg por me permitir utilizar seus diagramas.

San Carlino, como é comumente chamada por causa do seu pequeno tamanho, é uma das mais engenhosas e belas igrejas do barroco. À primeira vista é provável que vejamos um interior ovalado — impressão confirmada por um olhar para a cúpula, que é, de fato, uma oval perfeita. No entanto, o interior por sob a cúpula se aproxima e se afasta da forma

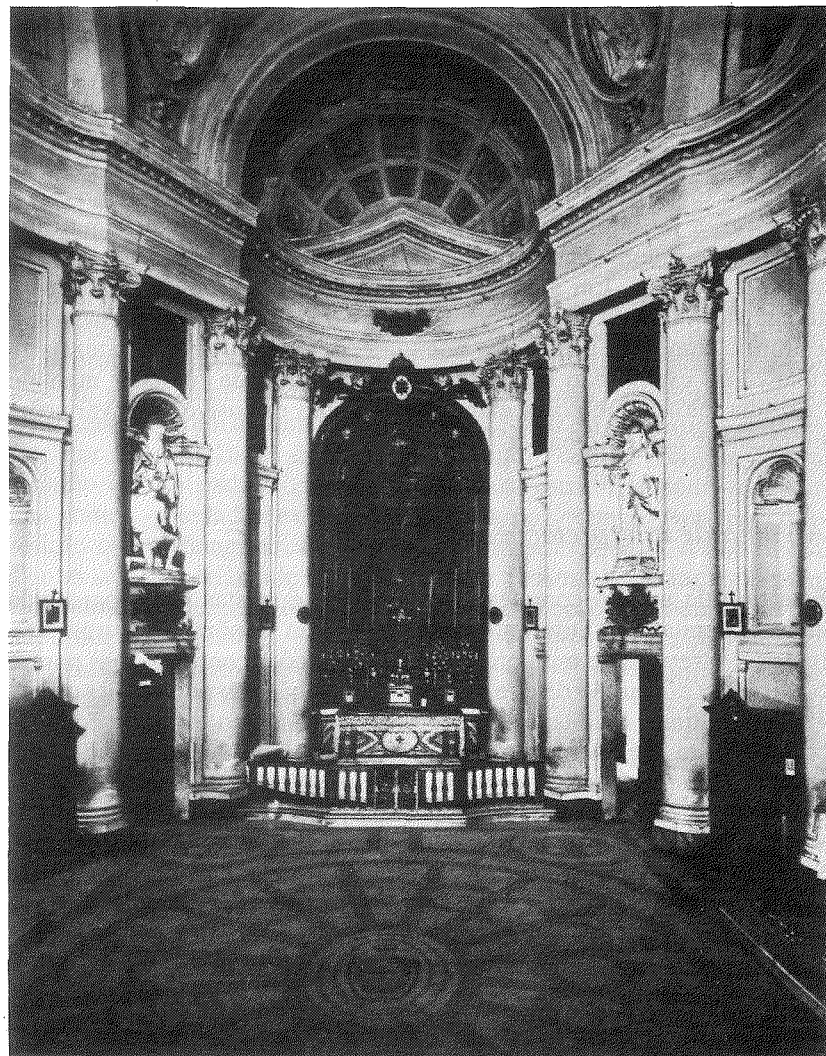


Figura 48 Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane, Roma, 1638 (foto de Alinari).

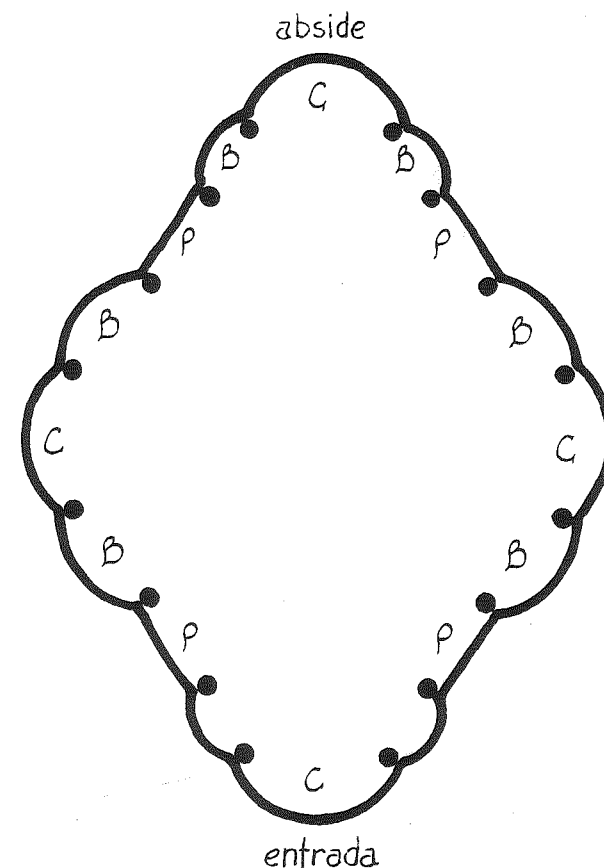


Figura 49

oval, numa sutil ondulação rítmica cuja riqueza e equilíbrio não podem deixar de encantar o observador (figura 48). Um exame mais detalhado revela que o contorno do interior é composto de uma porção de unidades menores, entremeadas por dezesseis colunas (figura 49). Há, antes de tudo, quatro capelas (C), uma na entrada e outra na extremidade oposta, na abside que abriga o altar-mor. A meio caminho, à esquerda e à direita, há duas capelas adicionais menores. As diagonais são indicadas pelos únicos elementos que têm um traçado retilíneo (P), no entablamento que envolve todo o interior acima das colunas. Todos os outros elementos são curvos de diferentes maneiras. Ligando as capelas e os quatro elementos retilíneos nas diagonais, há seis intercolúnios anichados (B),

ligeiramente côncavos e que, por sua posição, recebem uma dupla fidelidade. Aos pares, eles flanqueiam três das capelas, mas fazem o mesmo com relação aos quatro elementos retilíneos. Esta ambigüidade intensifica o artifício do marco de delimitação do interior.

Para o propósito de sua análise, Steinberg converteu as interpretações de autores anteriores a diagramas, alguns dos quais são mostrados a seguir. Como mencionei, a primeira impressão geral que se recebe do interior é a de uma oval. Conseqüentemente, vários autores têm afirmado que Borromini derivou sua concepção de uma oval submetendo-a a algumas modificações. Uma primeira leitura (figura 50) evidencia as quatro capelas ao desenvolver, a partir de uma oval interna, quatro abaulamentos. Estes sugerem uma forma em cruz que estabelece eixos verticais e horizontais sobre a oval. Uma segunda leitura (figura 51) também ressalta o padrão cruciforme, mas reconhece a predominância das duas capelas no longo eixo, fazendo-as derivar de um alongamento da oval, enquanto as capelas laterais são apenas excrescências secundárias. Aqui os cortes retilíneos de parede (P) não são claramente visíveis como elos secundários.

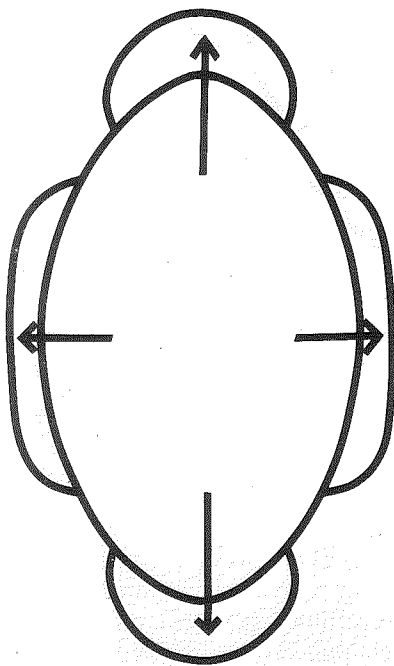


Figura 50 (conforme Steinberg).

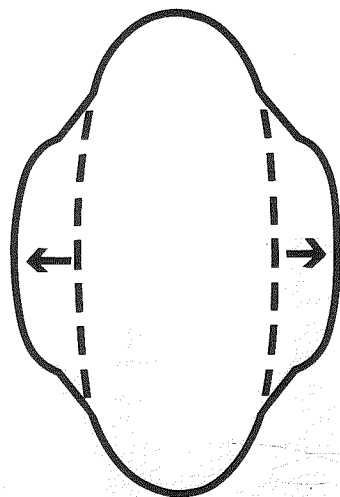


Figura 51 (conforme Steinberg).

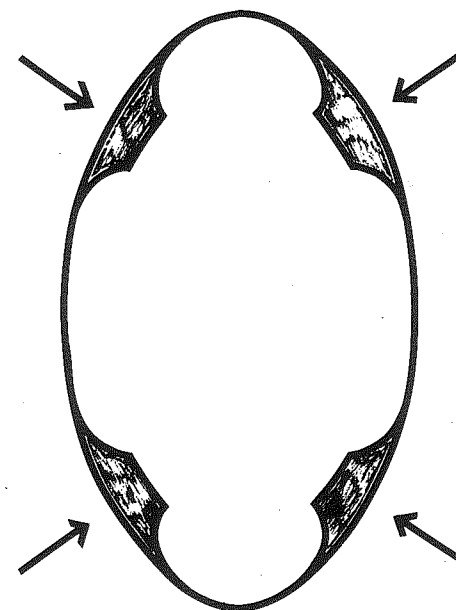


Figura 52 (conforme Steinberg).

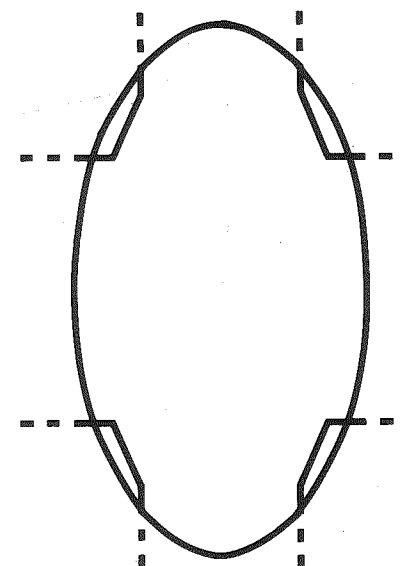


Figura 53 (conforme Steinberg).

Na figura 52, por contraste, a modificação da oval é obtida por meio de quatro recortes denteados, que neste caso se voltam diagonalmente para o interior, a partir de uma oval perimétrica. Uma inversão de figura e fundo transforma as quatro capelas em meros espaços disponíveis entre os quatro elementos retilíneos que sobressaem (figura 49, P). Apesar de insignificantes na planta baixa, estes elementos justificam a importância dada a eles nesta interpretação pelo fato de fazerem parte, na altitude, das quatro pilastras em que os pendentes se apóiam, e, desta forma, sustentam a cúpula. Afirma-se que sua origem pode ser encontrada nas pilastras semelhantes através das quais Michelangelo sustentou a cúpula da Basílica de São Pedro; estas também são colocadas diagonalmente, embora como ângulos de um quadrado, não de um retângulo.

Ainda mais clara é a interpretação da figura 53, onde o tema das pilastras em diagonal não é uma simples modificação da oval básica, mas uma introdução, na mesma, de formas divergentes: quatro cantos chanfrados que dão uma forma retilínea aos intercolúnios anichados, transformando-os em partes inseparáveis das pilastras. Nesta versão, também, a superfície do piso deixado aberto entre os ângulos revela um reforço efetivo da forma em cruz, bastante nítida nas quatro capelas.

A conversão da planta baixa de San Carlino numa oval e sobretudo a referência à planta de Michelangelo para a Basílica de São Pedro indicam uma simplificação fundamental, ou seja, uma forma simétrica central organizada ao redor de uma cúpula circular (figura 54). Neste caso, o padrão cruciforme e o padrão diagonal se equilibram mutuamente. A partir deste simples quadrifólio, a complexidade barroca de Borromini resultaria de um alongamento do eixo longitudinal e de um achatamento dos abaulamentos laterais.

(De passagem, permitam-se chamar atenção para a dinâmica visual implícita nestas interpretações. Uma forma básica, isto é, uma oval, é tida como a concepção fundamental, de onde a complexidade da solução se origina, não através da simples adição ou subtração, mas de uma tração, empuxo e alongamento dinâmicos, como se a estrutura prefigurada fosse elástica. Esta interpretação implícita do processo criativo como ação no interior de um campo de forças está de acordo com uma convicção sustentada por mim alhures, ou seja, a de que as imagens sensoriais em geral são percebidas como campos de forças [2, cap. 9].)

A tendência a converter as formas ovais em formas circulares é patente noutra das leituras citadas por Steinberg (figura 55). Com o auxílio dos nichos côncavos, as curvas das capelas estão, aqui, adaptadas a três círculos. A modificação por alongamento ou compressão é substituída pela simples justaposição de três rígidas formas concêntricas. Esta

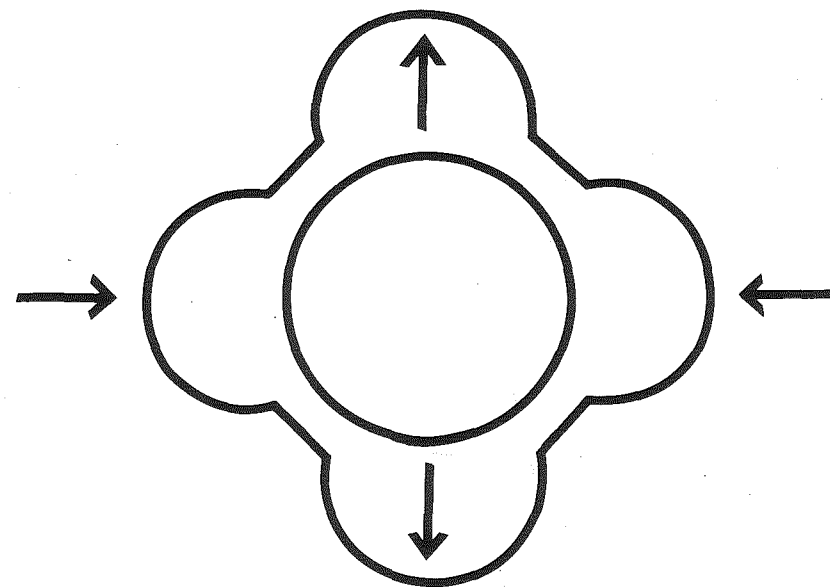


Figura 54 (conforme Steinberg).

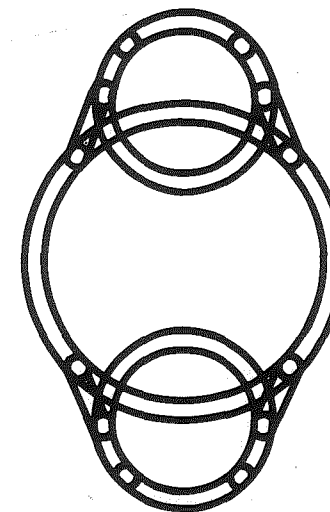


Figura 55 (conforme Steinberg).

interpretação sacrifica a dinâmica da concepção barroca, fazendo-a retornar a uma imobilidade mais clássica.

Mencionarei, finalmente, duas interpretações que abandonam por completo a oval prototípica. A figura 56 é baseada num retângulo cujos ângulos são chanfrados para indicar a posição das pilastras, e trata as capelas como acessórios secundários. Aqui, de novo, o ritmo oscilante que domina tão decisivamente o caráter geral da concepção de Borromini é sacrificado em favor de uma fragmentação e de um remate estáticos das peças.

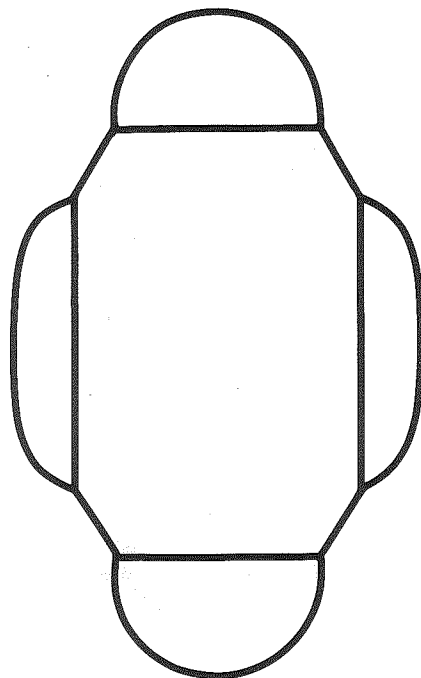


Figura 56 (conforme Steinberg).

Igualmente rígida é a figura 57, que se obtém quando se faz a planta de San Carlino derivar de um losango. Esta interpretação fundamenta sua configuração na angulosidade das quatro pilastras e resolve a questão da concavidade das capelas ao fazer com que duas pequenas ovais e dois círculos sejam introduzidos na forma básica. Aqui, novamente, perde-se a vigorosa expressão da inventividade arquitetônica, porque uma

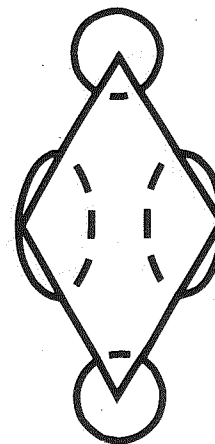


Figura 57 (conforme Steinberg).

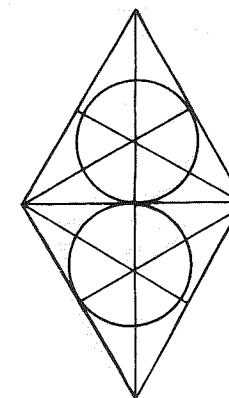


Figura 58 (conforme Steinberg).

simples justaposição de formas geométricas substitui as modificações através de um alongamento e empuxo dinâmicos*.

Pode-se dizer que estas várias interpretações mutuamente se excluem, no sentido de que dão descrições diferentes da mesma coisa. Na verdade, porém, elas são muito mais unilaterais do que incompatíveis. Cada uma focaliza determinado traço estrutural, conferindo a ele um valor exclusivo. A interpretação correta, como Steinberg convincentemente demonstrou, revela que a planta de San Carlo é uma "forma múltipla", na qual três formas básicas se ajustam a um todo complexo e integrado: a oval, que reúne as curvas das quatro capelas num retângulo unificado, a cruz, que usa as capelas como pontos de apoio para uma estrutura vertical/horizontal, e o octógono, que tem por base as quatro pilastras. Em seu livro, Steinberg documenta a sua convicção de que a tríade visual do projeto de Borromini, que foi patrocinado pela Ordem Trinitária, simboliza a Trindade.

* Observe-se, aqui, a diferença fundamental entre as representações esquemáticas da estrutura perceptiva de uma obra e os recursos puramente técnicos utilizados na elaboração de padrões complexos. Um dos desenhos do próprio Borromini, conhecido como Albertina # 173 (13, pp. 85ss.), indica que ele derivou as proporções básicas de sua planta a partir de uma combinação de dois triângulos equiláteros nos quais inscreveu dois círculos (esquemáticamente indicados na figura 58). Embora este diagrama, com suas elaborações posteriores, tenha estabilizado algumas das relações espaciais da planta baixa, não representa o esquema de composição do projeto completo. Ver, também, Naredi-Rainer (12, p. 211).

As várias interpretações indicam que cada observador percebeu algum aspecto do que chamo de percepção objetiva da pequena igreja. Cada uma das interpretações, no entanto, foi inadequada, porque todas deixaram por explicar outros aspectos da estrutura. Se a interpretação do próprio Steinberg parece se aproximar mais da percepção objetiva, isto não se deve ao fato de sua palavra ser a definitiva, mas ao fato de seu esquema apreender de forma mais completa o padrão dado. Do seu ponto de vista, pode-se dizer que a tensão que impregna o projeto barroco resulta do esforço perceptivo necessário à integração das três figuras fundamentais numa forma complexa.

A especificidade inadequada

As percepções unilaterais de uma estrutura complexa não são o único tipo de interpretação equivocada a dar a falsa impressão de que uma obra de arte não passa de uma multiplicidade de idéias incompatíveis, sem validade objetiva. Mencionei outro tipo, que chamarei de falácia da especificidade inadequada*. O fato decisivo, negligenciado neste tipo de interpretação errônea, é que toda obra de arte é concebida num determinado nível de abstração, e todos os seus diversos aspectos têm que ser interpretados como tal. Abaixo deste nível apropriado, as interpretações se tornam arbitrárias, de modo que as contradições entre elas não podem ser imputadas à obra. Se, por exemplo, uma pintura não-objetiva consistir de nada mais que um triângulo listrado, poderemos estar descendo abaixo do que se pode chamar seu nível de abstração ao descrevê-la como uma pirâmide, uma montanha ou uma igreja. Embora todas estas interpretações contraditórias possam estar de acordo com a forma triangular, nenhuma delas é exigida pela obra, e nenhuma pode, portanto, ser admissível com a exclusão das outras. Uma regra de economia válida para todas as expressões semânticas determina que nada deve ser especificado *praeter necessitatem*; noutras palavras, tudo deve manter o mais alto nível de abstração compatível com sua função na expressão. A especificidade inadequada de interpretação não é simplesmente redundante; é ilusória. O nível apropriado do plano de abstração provém da natureza da obra, e determinar este nível é uma das mais delicadas tarefas do intérprete.

* Esta parte é extraída de um de meus trabalhos anteriores (5). Concluo que aquilo que A. N. Whitehead chamou de "falácia da concretude inadequada" (16, pp. 75ss.) diz respeito ao erro oposto, ou seja, o de atribuir características de abstração a exemplos mais concretos.



Figura 59 Rembrandt, *Aristóteles Contemplando um Busto de Homero*, 1653, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

Vamos supor que estamos ocupados com uma pintura de Rembrandt cujo título é *Aristóteles Contemplando um Busto de Homero* (figura 59). O filósofo, vestido de forma excêntrica, não está realmente olhando para o busto, mas sua atitude indica que este, de certa forma, ocupa sua mente, e indagar o que precisamente está ele pensando parece bastante natural. Embora nenhum de nós provavelmente considere uma obra de arte uma "ilusão", somos tentados a tratá-la como informação sobre uma situação potencial e verdadeiramente "real", esperando que seja tão completa quanto as situações reais o são. Como o Aristóteles retratado é um homem, deve estar pensando em alguma coisa. Estará

ele voltando em sua memória àquilo que escreveu sobre Homero em sua *Arte Poética*, ou meditando sobre a sabedoria dos cegos? Ou está comparando a glória dos poetas com a dos filósofos? A pintura não nos dá a resposta, o que pode sugerir que é irremediavelmente problemática, não tendo características próprias e sendo passível de qualquer espécie de interpretação.

Esta conclusão incorreta resulta da especificidade inadequada. O nível de abstração indiscriminada em que Rembrandt manteve a sua representação deve ser respeitado. De fato, sua generalidade faz com que a obra se eleve acima do episódio particular e dê a ele um significado universal que não poderia ser mais preciso. Onde quer que o pintor cuida de ser mais específico, ele consegue sem dificuldade. Isto se aplica, por exemplo, ao estado de espírito de Aristóteles. A tristeza da resignação expressa em seu rosto é indiscutível. Temos, então, o direito de perguntar: Por que a tristeza foi inserida na pintura? A procura de uma resposta nos leva às camadas exteriores do conhecimento, para além da evidência visual direta. Podemos nos lembrar da personalidade melancólica do próprio Rembrandt, ou adotar a sugestão de Julius S. Held, de que a idéia do sábio melancólico resultou da observação do próprio Aristóteles de que “todos os que se tornaram notáveis em filosofia, política, poesia ou arte são visivelmente melancólicos” (8, p. 29). Este fragmento de erudição histórica talvez pudesse nos ajudar a enriquecer a orquestração estética do retrato feito por Rembrandt.

Estaríamos, porém, pagando um preço alto demais por esta informação, se ela nos persuadissem que a pintura deve ser entendida como uma ilustração das teorias de Aristóteles sobre o temperamento das pessoas que criam. A simples sugestão diminui a substância estética do quadro. Isto reforça nossa conclusão de que, para fins estéticos, toda obra de arte tem determinado nível de abstração que deve ser respeitado, se tivermos que tratá-la de forma adequada.

Níveis de abstração

Entretanto, faz parte da natureza da abstração haver uma diferença qualitativa entre reagir a uma obra de arte a um nível muito baixo e a um nível muito elevado de generalidade. Mostrei que a especificidade inadequada leva a interpretações arbitrárias, que criam a falsa impressão de que uma obra de arte não tem nenhum significado objetivo próprio. O que acontece no caso contrário, quando o nível de percepção se eleva a uma altura excessiva, isto é, quando o observador chega a uma imagem por demais genérica? Aqui, novamente, o resultado é uma multipli-

cidade de concepções; estas, porém, são mutuamente inclusivas, não contraditórias entre si, e não se pode dizer que gerem interpretações errôneas. Podem apenas ser acusadas de lançar uma rede grande demais para tentar apreender o significado da obra.

Na verdade, dentro de certos limites cada nível de abstração excessiva é uma versão iluminada do todo. A primeira e mais imediata impressão de uma pintura, por exemplo, pode excluir muitos pormenores e toda apreensão do tema, se houver alguma. Mas esta primeira impressão muitas vezes revela o estilo da obra, seu grau de originalidade, seu equilíbrio ou desequilíbrio, e a configuração básica das forças sobre as quais é feita sua composição. Nesta primeira abordagem, a obra já pode estar presente em seus elementos essenciais, embora um exame mais minucioso enriqueça a imagem com pormenores que confirmam o tema principal, ou o exprimem de uma forma mais complexa através de contratemas. Com frequência parece não haver limites para a profundidade na qual a compreensão de uma pessoa pode penetrar.

Mesmo assim, a obra é acessível em diferentes níveis, e todos podem ser estratos legítimos da percepção objetiva da obra. É como se alguém olhasse para uma flor à medida que se aproximasse dela a partir de alguma distância. A flor já está presente em todo o seu esplendor, embora a pessoa ainda esteja bastante distante dela. Um exame mais pormenorizado revela qualidades de textura, nuances de cor e a justaposição de formas delicadamente curvas, que “decifram” a imagem. Se preferirmos dizer que a percepção é uma imagem unitária que consiste de camadas, ou chamá-la de uma combinação de várias imagens, será um problema secundário que não afeta a objetividade da experiência complexa.

A necessidade de uma especificidade maior não termina com os elementos concretamente transmitidos pela imagem retiniana. Todas as percepções são enriquecidas por fatos da memória e do conhecimento, e semelhanças e explicações não só vêm se somar ao que é visto, mas também o modificam. A título de ilustração, farei referência a uma das pinturas de Michelangelo no teto da Capela Sistina, que representa Deus separando a terra das águas (figura 60). Nenhum ser humano com boa visão verá a pintura sem utilizar seu conhecimento da figura humana. A título de argumentação, no entanto, poderíamos imaginar um observador que não houvesse nunca visto um corpo humano, e que portanto só percebesse a pintura como uma combinação de formas abstratas. Ele poderia ver algo como um recipiente oval fluando no espaço e repleto de formas volumosas, das quais uma rompe o espaço que a envolve e se lança, com tentáculos ávidos e prolixos, rumo ao espaço exterior vazio. Neste nível elevado de abstração pode-se dizer que a percepção

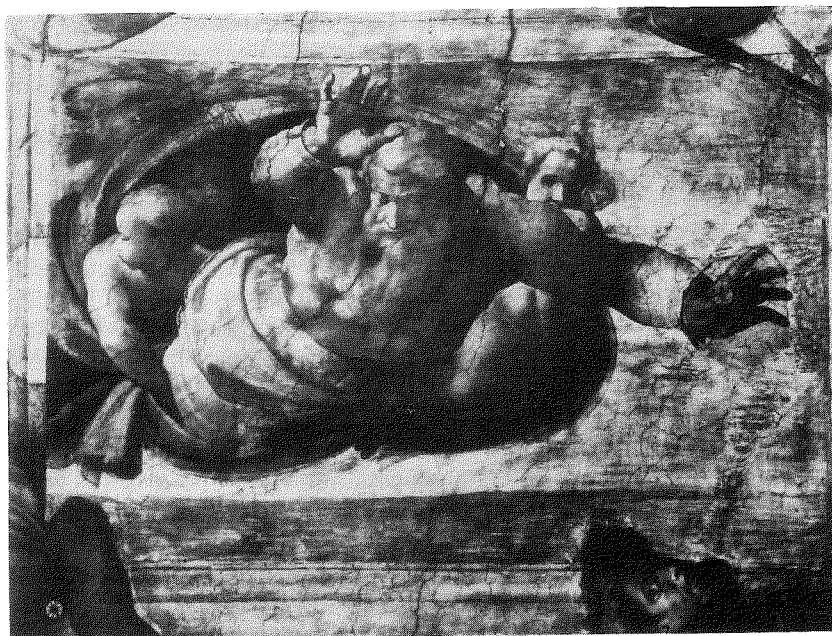


Figura 60 Michelangelo, *Deus Separando as Águas da Terra*, Capela Sistina, Roma, 1508 (foto de D. Anderson).

seja portadora do tema de composição da obra, tema capaz de fazer referência simbólica, à maneira de uma pintura não-figurativa, a uma vasta gama de conotações biológicas, psicológicas, filosóficas e, até mesmo, sociais.

No nível seguinte de reconhecimento, um observador familiarizado com os seres humanos, mas que ignora totalmente a história ilustrada por Michelangelo, poderia ver um poderoso ancião acompanhado por crianças, ultrapassando os limites estabelecidos por suas vestes e abarcando o universo todo com seus braços. Neste nível inferior de abstração o âmbito das conotações simbólicas é agora mais limitado, mas a afirmação pode ter ganho em intensidade devido à sua maior concretude. Um observador cujo preparo seja ainda melhor aplicará à pintura todas as associações contidas no Gênesis, e, para além dos limites da erudição intelectual, somente um observador que acredite piamente no milagre da Criação será capaz de receber em sua plenitude o impacto da visão religiosa de Michelangelo.

É possível chegar a uma riqueza ainda maior partindo do conheci-

mento de como esta pintura se relaciona com a obra do artista como um todo, com as artes e a filosofia da Itália no século XVI e com o que se sabe sobre a forma como Michelangelo concebia o seu trabalho. É claro que um conhecimento completo é impossível de ser obtido, e neste sentido pode-se dizer que toda apreensão de uma obra de arte permanece imperfeita. O que importa para o nosso objetivo aqui é que, acima do nível apropriado de abstração, muitas percepções revelam imagens da obra que, embora possam ser apenas aproximações, são capazes de revelar aspectos do todo facilmente negligenciados em observações mais rigorosas.

O observador e o objetivo

Permitam-me voltar à relação entre a percepção objetiva da obra de arte e as maneiras pelas quais determinados observadores a percebem. Para explicar as conseqüências deste encontro entre a obra e o observador é preciso saber, antes de tudo, que fatores psicológicos, sociais e filosóficos determinam o modo de ver do observador, e que experiências anteriores são evocadas pela experiência atual. Estes determinantes pessoais ou culturais da experiência do observador estão recebendo muita atenção atualmente, e são particularmente importantes quando as diferenças são grandes, isto é, quando se tenta compreender o motivo pelo qual gerações diferentes, em períodos ou culturas diferentes, viram os mesmos objetos de modo diferente. Numa civilização pulverizada como a nossa, a diversidade avassaladora de abordagens leva facilmente à doutrina extrema de que não existe nada além da diversidade de concepções, sendo impossível compartilhar a experiência de outra pessoa. Entre as muitas manifestações desta doutrina, permitam-me citar uma, de autoria de Carl Gustav Jung, que encontramos na conclusão de seu livro *Tipos Psicológicos*: “Em minha prática, surpreendo-me muitas vezes ao constatar que os seres humanos são quase incapazes de compreender um ponto de vista que não seja o seu próprio, e admitir a sua validade” (10, p. 353). Jung acreditava que a mente só é “coletiva” nos níveis muito profundos do inconsciente, embora, para ser bem-sucedido no tratamento de seus pacientes, ele com certeza deve ter sido capaz de se comunicar em outros níveis de experiência comum.

Embora atualmente mais em moda de que nunca, essa concepção derrotista é com certeza unilateral. Deve ser completada por outras abordagens. Nas ciências naturais, por exemplo, o status “objetivo” das observações meticulosas costuma ser aceito sem hesitação, mesmo admitindo-se que nas ciências exatas a escolha dos problemas a serem pesqui-

sados e a abordagem adotada para solucioná-los são influenciadas pela filosofia e pelas necessidades práticas de determinado período. Ninguém, no entanto, questiona a validade objetiva das leis de Newton sobre o movimento dos planetas com base no fato de que não passavam de consequências subjetivas da Inglaterra do século XVII. Para explicar uma reação a uma situação concreta, precisamos conhecer mais do que os determinantes do observador. Meu exemplo extraído da arquitetura terá mostrado ser impossível compreender uma reação, a menos que se conheça aquilo a que se reagiu, e aquilo a que se reagiu é a “percepção objetiva”.

A situação pode ser esclarecida por um diagrama que utilizei noutra parte (figura 61), onde T representa o objetivo do processo cognitivo, e A, B, C e D representam uma amostragem de respondentes ou grupos de respondentes heterogêneos (3, p. 6). Cada reação é um contexto gestaltista constituído por T e pelos determinantes intrínsecos do observador específico. Os relativistas extremados a que me referi ignoram a entrada de T, e obtêm uma satisfação quase sádica em ridicularizar os inocentes que ingenuamente acreditam na existência de T. No outro extremo, há o tipo de pesquisa que estuda a natureza de T com o pressuposto implícito de que nada mais importa.

Embora muito apreciado por alguns filósofos, o relativismo radical é quase que totalmente ignorado na aplicação em casos concretos. Na prática, todos agem a partir da hipótese de estarem tratando de fatos objetivos, mesmo que muitas vezes seja necessário certo esforço para certificar-se deles. Vale a pena lembrar, aqui, que o objetivo principal de Albert Einstein, o representante principal da relatividade, não era provar que “tudo é relativo”, mas, ao contrário, que as leis da natureza

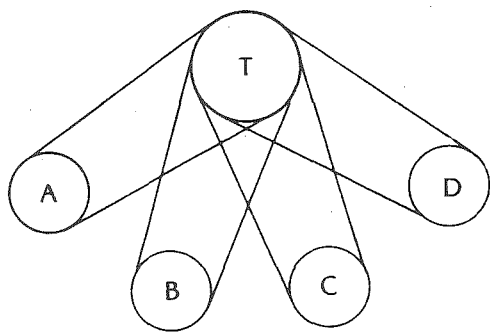


Figura 61

se mantêm absolutas, apesar da relatividade introduzida por estruturas individuais de observação. Gerald Holton nos lembra que, inicialmente, Einstein “preferia não chamar sua teoria de ‘teoria da relatividade’, mas justamente de seu oposto: *Invariantentheorie*. É lamentável que este termo excelente e preciso não tenha tido o seu uso generalizado, pois bem poderia ter evitado o abuso em muitos campos da teoria da relatividade”. Nossos sofistas modernos poderiam fazer ainda pior do que meditar na pequena bússola de bolso que Einstein ganhou do pai quando ainda menino. Esta bússola o impressionou tão duradouramente porque mantinha sua direção independentemente de como se lidava com ela (9, pp. 359, 362).

O que é verdadeiro para a física é verdadeiro para a psicologia. Por que é indispensável conhecer as propriedades objetivas do objeto a ser atingido? Um exemplo extraído da psicologia clínica pode ilustrar este ponto. Os borrões de tinta usados no teste de Rorschach são deliberadamente escolhidos, para serem tão multirreferenciais quanto possível, porque visam oferecer as possibilidades máximas de variação em termos de diferenças de reação. Mesmo assim, a interpretação diagnóstica dos resultados dos testes permaneceu limitada, dado que não se levava em conta que aspectos eram devidos mais às propriedades dos próprios borrões de tinta do que às idiossincrasias pessoais dos respondentes. Mostrou-se, por exemplo, que, pelo fato de serem simétricos e se parecerem com formas orgânicas, os objetivos perceptivos padronizados favoreciam determinados tipos de imputação e desfavoreciam outros (1, pp. 90-101).

A percepção no contexto

A necessidade de determinar as propriedades objetivas do objetivo levanta, no entanto, uma delicada questão metodológica. Como T é uma percepção, ela deve sua existência unicamente às boas graças dos observadores; mas a visão de cada observador é obscurecida pelas condições especiais que determinam a sua maneira de ver. Isto equivale a dizer que ninguém jamais viu a percepção objetiva — dilema de que só podemos sair pela extrapolação. Tal procedimento é uma prática comum na psicologia experimental, por exemplo. Para o estudo dos mecanismos elementares, que são particularmente importantes porque é sobre eles que se formam as reações mais complexas, o experimentador utiliza uma amostra aleatória de observadores. As diferenças em suas reações são consideradas incidentais ao fenômeno em observação. São “ruído”, que pode ser eliminado calculando-se a média das reações de um número

suficientemente grande de observadores escolhidos ao acaso. Livre dos traços acidentais, a percepção emerge em sua pureza.

Este procedimento, no entanto, só é suficiente para o estudo de fenômenos elementares, que são tão básicos para o funcionamento orgânico que quase não são afetados pelas atitudes individuais dos observadores. Nas artes, naturalmente, as reações particulares são de grande interesse. Vamos supor que ficamos intrigados com a afirmação de Van Gogh de que desejava que a pintura de seu quarto de dormir em Arles sugerisse descanso e sono. "Olhar para a pintura deveria repousar o cérebro, ou melhor, a imaginação" (7, vol. 3, # 554, p. 86). A reação do pintor é importante, mas só poderá ser avaliada se conhecermos as qualidades que sua pintura possui como uma percepção objetiva. Devemos perguntar: será a pintura "realmente" assim?

Para este fim, talvez fosse útil, mas não suficiente, registrar as reações a ela de diversos observadores escolhidos ao acaso. Não se pode esperar que os parâmetros pertinentes de suas personalidades se distribuam aleatoriamente de tal modo que venham a se estabilizar através de uma síntese. Uma técnica muito próxima do ideal seria a do perito em sondagens de opinião pública, que escolhe os grupos de pessoas que entrevista com base naquilo que ele supõe sejam características significativas. Mas, em vez de reunir uma amostra de pessoas representativas do total da população a ser testada, poderíamos tentar determinar as tendências de observadores escolhidos, e, com base em tal procedimento, avaliar as suas reações. Para uma análise da pintura de Van Gogh, seria fundamental saber se a pessoa entrevistada é um historiador de arte norte-americano, um psiquiatra francês de 1890, um moderno decorador de interiores, uma dona de casa japonesa, ou o próprio pintor. Uma pessoa habituada às cores violentas do fauvismo e do expressionismo do século XX, por exemplo, poderia reagir às cores de Van Gogh de uma forma diferente de alguém que se houvesse nutrido das delicadas paisagens de Pissarro. Comparando e coordenando os resultados avaliados, poder-se-ia chegar à aproximação desejada do que a pintura é em si e de si mesma*.

Desde que isto tenha sido obtido, poder-se-ia tentar compreender e explicar por que determinada pessoa, o próprio pintor, por exemplo, teve certo tipo de reação. O procedimento pode parecer canhestro, mas, de maneira informal, é exatamente isto que os historiadores da arte fazem quando tentam se abstrair de suas próprias preferências e ver

determinado estilo de arte com os olhos de observadores pertencentes a outras épocas. Eles têm um interesse especial em descobrir a razão pela qual certas obras eram vistas de determinada maneira pelas pessoas do período em que foram criadas. Qualquer investigação deste tipo, porém, flutuaria no vazio a menos que, tácita ou explicitamente, admitisse a existência da obra "como tal", oculta por trás de todas estas interpretações particulares. E onde os historiadores da arte encontrariam coragem para apresentar análises da composição de uma obra, se não estivessem convencidos de que há uma forma objetivamente adequada de descrever o que vêem?

Não há nenhuma necessidade de se alarmar com o fato de que a obra como tal, a percepção objetiva, nunca será vista por ninguém. Este é um risco, se assim o quisermos chamar, de todos os contextos gestaltistas, isto é, de todas as situações físicas ou psicológicas nas quais a natureza de cada componente é determinada por sua posição e função no todo. Nenhum destes componentes é acessível isoladamente, mas isto não os impede de exercer em cada contexto um efeito previsível causado pelas propriedades do elemento enquanto tal e em si mesmo. Do mesmo modo que uma dada temperatura parece elevada para alguém que vem do frio, porém baixa para quem acabou de sair do calor, a mesma cor parece diferente dependendo das cores próximas, e o mesmo tom soa diferente, dependendo do lugar que ocupa na melodia ou no acorde.

Nossos objetos-alvo T são acessíveis apenas em contextos gestaltistas, não podendo, portanto, ser percebidos "como tais". Poderia ser lícito dizer que a percepção objetiva é a percepção que seria gerada no sistema nervoso, se não existissem os fatores internos de transformação que contribuem para as diferenças. Em alguns casos, é possível fazer uma referência indireta à objetividade das percepções, por analogia com seus equivalentes físicos. A água que sentimos fria ou quente tem uma temperatura que pode ser medida. É claro, porém, que o estímulo físico não é a percepção.

Esta distinção é muitas vezes negligenciada nas artes. A luminosidade ou o comprimento de onda medidos de uma cor não são propriedade da percepção, mas apenas seu correlato físico, e só as percepções são acessíveis à experiência humana. Pode-se medir a largura de uma rua, mas quando se pretende determinar por que esta rua parece opressivamente estreita para o príncipe, mas confortavelmente ampla para o pobre, não são as medidas físicas que nos dão a resposta.

Poderia parecer absurdo incluir o próprio artista entre as pessoas cujas preferências particulares levam a ver uma obra de um modo que difere da percepção objetiva. Isto, contudo, é certamente necessário,

* Para uma interpretação simples deste procedimento, ver o conceito de "equação pessoal" nos estudos sobre tempo de reação. (17, p. 300)

mesmo que a concepção do próprio artista acerca de sua obra tenha uma importância especial. Um exemplo ilustrativo e radical é o do pintor Frenhofer, personagem de Balzac, que via uma bela mulher onde seus colegas nada viam a não ser rabiscos sem sentido (6). Em geral, os artistas não costumam ter consciência do estilo especial que caracteriza sua obra — a primeira qualidade que atinge o observador externo. O estilo é, certamente, um dos principais componentes da percepção objetiva; para os possuidores do estilo, porém, ele é uma das condições invariáveis de sua existência, da qual não são mais conscientes do que do ar que respiram.

As análises da Igreja de San Carlo que mencionei inicialmente terão provado que uma discordância de pontos de vista não é o ponto final na busca da verdade. Se cada contendor simplesmente desse por encerrada as discussões com um dar de ombros, perder-se-ia a fase mais satisfatória do debate. Os pontos de vista são sujeitos a modificação, e as correções são pertinentes quando indicam, através de uma referência aos fatos dados, que um erro foi cometido. Nenhuma experiência é melhor que ter os olhos abertos à revelação de alguma coisa que se tivesse visto de maneira errônea, ou que se tivesse ignorado por completo. Não é, simplesmente, a experiência de “Agora vejo de outra forma!”, mas de “Agora vejo a verdade!”

Nesse sentido, a compreensão de que nem todos os gabaritos servem é de extrema utilidade; noutras palavras, certas maneiras de ver um objeto visual despertam a resistência do objeto. Sentimos que estamos cometendo uma violência contra os fatos. O objeto não se ajusta à estrutura proposta, ou exhibe qualidades que aquela não permite. Tornar-se sensível às maneiras pelas quais as obras de arte reagem à nossa abordagem é essencial à educação nas artes.

Importante para quê?

Uma vez que seja investigada a validade das percepções, provavelmente alguém se pergunta depois de que maneira o valor dos objetos, e particularmente o das obras de arte, pode também ser considerado uma característica objetiva destes objetos. Evidentemente a questão só pode ser levantada depois que já se tenha determinado a objetividade perceptiva da obra, porque, se as percepções não tivessem nenhuma validade além das experiências individuais dos observadores, ou grupos de observadores, qualquer verificação objetiva do valor das percepções seria excluída *a fortiori*.

Estamos diante de uma situação estranha. Na prática das artes, todos atuam a partir do pressuposto implícito de que algumas obras são objetivamente melhores que outras. Ticiano é melhor que Norman Rockwell, embora uma consulta popular com certeza afirmasse o contrário. O *palazzo* medieval da Piazza Venezia, em Roma, é mais belo que o “bolo de casamento”, o monumento em mármore ao Rei Victor Emmanuel II, mesmo que o turista comum possa escolher de outro modo.

A menos que tais valores objetivos existam, todo ensinamento que tentasse distinguir o bom do ruim, e conduzir do inferior para o superior, seria uma farsa. No entanto, se se perguntar a estes mesmos artistas, de maneira teórica, se o valor de determinadas obras repousa numa base objetiva, alguns deles, sob a influência de doutrinas em moda, responderão: “Não, é claro que não.” O valor, diriam eles, depende inteiramente do gosto e das preferências individuais criadas pelas condições culturais das pessoas.

Pode-se dizer que os objetos, as situações ou as atitudes só têm “valor” quando cumprem determinadas funções. O valor prático de um automóvel consiste em sua capacidade de transportar passageiros com segurança e eficiência, a uma certa velocidade. Ninguém confundiria esta avaliação com a questão diferente de saber se determinado carro agrada a determinado sujeito, ou se pode servir também a alguma outra finalidade. Dados um objetivo e um instrumento definidos, pode-se perguntar até que ponto ambos se ajustam mutuamente.

O mesmo é geralmente admitido em relação à arquitetura, desde que suas funções físicas estejam em questão. Pode-se determinar objetivamente se os elevadores de um prédio de escritórios são suficientemente grandes e rápidos para o fim a que se destinam, ou se um subsolo é à prova d'água. Ao mesmo tempo, admite-se que estes valores intrínsecos são compartilhados pelo cliente. De fato, são tão geralmente aceitos que deixamos de considerar os valores diferentes de pessoas que asseguram que os elevadores privam o corpo humano de exercícios, ou consideram românticos os subsolos úmidos.

Quando chegamos às propriedades mais claramente psicológicas dos edifícios, a situação se modifica. As reações à proporção, as combinações de cores, o grau de abertura ou fechamento são tidos como questões que dizem respeito exclusivamente ao gosto subjetivo. Deixa-se de lembrar que cada uma destas propriedades perceptivas, exatamente como as funções físicas das ferramentas, cria certos efeitos definíveis, possuindo, portanto, um valor intrínseco e objetivo para a obtenção destes efeitos. Deixa-se também de considerar que, a menos que se reconheça estes valores intrínsecos, seu valor para um determinado usuário não poderá ser compreendido.

O mesmo se aplica às qualidades estéticas superiores. Não existe tal coisa como valor em e de si mesmo; o valor só existe em relação às funções e necessidades que devem ser atendidas. Assim como na ética, não podemos perguntar, nas artes, se uma coisa é boa, mas apenas se ela é boa em função deste ou daquele fim. Pode-se definir a excelência estética por meio de diversas categorias: A expressão artística é profunda ou superficial, unificada ou fragmentada, eloqüente ou trivial, falsa ou verdadeira, original ou prosaica? Cada uma destas qualidades preenche determinadas funções que podem ser objetivamente definidas. Seu grau de aplicabilidade a determinadas obras também pode ser pesquisado — não, talvez, através de medições exatas, mas isto não impede o fato de ter uma existência objetiva. Uma vez conhecidos os valores intrínsecos da obra, pode-se compreender o seu valor para os que individualmente a recebem.

Dimensões de valor

Parece que devemos perguntar: Importante para quê?, antes de perguntar Importante para quem? E além do mais, para responder a ambas as perguntas, precisamos de categorias para as propriedades portadoras de valor. Para ilustrar esta necessidade, farei referência ao livro de Bruno Zevi sobre a linguagem moderna da arquitetura (19). Zevi se queixa de que não foi feita nenhuma tentativa séria para definir as características da arquitetura moderna com suficiente generalidade. Segundo ele, o que John Summerson fez em suas conferências radiofônicas de 1964 em relação à “linguagem clássica da arquitetura” precisa ser feito com relação à sua equivalente moderna. Prosseguindo, Zevi formula os “invariantes” da moderna arquitetura através do simples artifício de transformar algumas das propriedades do classicismo em seu oposto. Summerson, na verdade, não ofereceu nenhuma relação formal de tais propriedades em suas conferências. Ele afirmou que um edifício só pode ser chamado de clássico se exibir a aparência exterior da arquitetura clássica, referindo-se, essencialmente, às cinco ordens tradicionais. No final de seu estudo, ele também afirmou que, num sentido mais amplo, o “procedimento racional” que controla e inspira a invenção é um legado do classicismo à arquitetura de nosso próprio tempo (14). Da mesma forma, Zevi deseja que seus próprios princípios sejam compreendidos como uma reinterpretação da arquitetura em geral, tanto do passado quanto do presente.

Os critérios de Zevi são apresentados de modo mais sistemático

do que as descrições de Summerson, a partir das quais são extraídos. Ele apresenta aos seus leitores um conjunto de proposições claras. Por exemplo, como a simetria predomina na abordagem clássica, ele determina que a simetria deve ser evitada no código anticlássico. Enquanto num edifício clássico todas as funções são integradas num cubo compacto, os edifícios anticlássicos deveriam ser decompostos em várias unidades independentes.

Não estou perguntando, aqui, se o programa de Zevi, obtido pela simples negação de uma abordagem tradicional, oferece uma descrição aceitável da arquitetura “moderna”, ou se pode servir como um manifesto adequado às direções nas quais os arquitetos deveriam prosseguir no futuro. Estou me referindo ao seu programa apenas como uma forma de indicar algumas das categorias que são usadas, na prática, para proceder a avaliações.

Zevi fala como polemista, não como observador imparcial. Pensa, portanto, em forma de alternativas que mutuamente se excluem: um edifício é isso ou aquilo. No entanto, desde que, em cada um de seus pares de opostos, uma abordagem é a negação da outra, pode-se descrever cada par de opostos como os pólos de uma escala contínua. Meu argumento é que tais escalas gradativas constituem as dimensões nas quais se fundamenta o julgamento perceptivo e estético das obras de arte, e, portanto, dos edifícios.

Em vez de nos referirmos aos edifícios como simétricos ou assimétricos, poderemos reconhecer que há graus de simetria. Uma esfera tem um número infinito de eixos de simetria. Quanto a uma torre cilíndrica — um campanário românico, digamos — o mesmo só se aplica no que diz respeito aos cortes horizontais; e a ornamentação de uma rosácea medieval restringe os eixos simétricos ao número de vezes em que há repetição do traçado radial. A simetria é ainda mais limitada quando não é central, mas axial. Uma fachada típica repete o seu desenho à esquerda e direita do plano vertical central, e este mesmo padrão é às vezes transposto para o espaço interno do edifício. Como o corpo de um animal, tal edifício é simétrico em relação ao seu plano sagital. No que diz respeito à assimetria, o desvio da simetria pode ser pequeno ou total. O Palazzo Venezia, em Roma, é simétrico a não ser pelo deslocamento da torre e do eixo através da entrada principal, ao passo que a capela de Ronchamp, de Le Corbusier, evita toda simetria em seu projeto global.

A simetria/assimetria é uma das escalas dimensionais através das quais as características ou o estilo de um edifício podem ser classificados. Em tal escala, pode-se atribuir um lugar a todo e qualquer edifício. Uma enumeração da colocação ou escore do edifício nas diferentes esca-

las pode servir para descrever as propriedades perceptivas significativas de uma obra arquitetônica individual.

As dimensões não são independentes entre si. Pode-se, por exemplo, dizer que a simetria é um caso especial da escala que vai da simplicidade à complexidade, e o mesmo se aplica às outras relações de forma ou de cor. A escala de simplicidade/complexidade é uma das mais fundamentais e abrangentes. Pode servir também para mostrar que as categorias perceptivas não são neutras, mas portadoras de conotações que influenciam diretamente a avaliação. A simplicidade é o estado para o qual tendem todas as configurações de forças físicas e psicológicas. Sendo esta a tendência “natural”, uma preferência pela simplicidade difere, em princípio, do esforço em direção ao seu oposto, a complexidade. A simetria requer uma explicação menos específica do que qualquer desvio dela própria. Da mesma forma, um gosto pela simetria se fundamenta numa tendência mental mais elementar que o seu oposto. Quando Zevi, em função de suas próprias tendências ideológicas, afirma que a simplicidade geométrica do estilo clássico de arquitetura equivale ao despotismo e à burocracia coercitiva, enquanto que o estilo anticlassico oferece “formas livres, compatíveis com a vida e as pessoas”, ele despreza a primazia da simplicidade em favor de uma tendência mais específica. Por outro lado, também seria pertinente investigar as necessidades que levam um estilo clássico a resistir à tentação de se desviar da simplicidade.

Outras categorias são igualmente sobrecarregadas com conotações significativas. Os edifícios, por exemplo, caracterizam-se por sua posição na escala de direção ascendente versus direção descendente. Todo edifício contém ambas as tendências, mas alguns dão a impressão geral de movimento ascendente, ao passo que outros parecem estar pesadamente presos ao chão. Como vivemos num campo gravitacional, as duas direções de subida e descida não são simétricas ou equivalentes. Convergir para baixo significa submeter-se, ser inerte e buscar segurança, ao passo que convergir para o alto significa dominar, esforçar-se, ser orgulhoso e aventureiro. Estas conotações gerais afetam o edifício ao qual se aplicam.

O mesmo é válido para os graus de peso e leveza, obscuridade e luminosidade, abertura e fechamento, baixa e alta tensão, e a todas as outras dimensões. Em cada caso, as características físicas e psicológicas que distinguem os dois extremos da escala estão densamente impregnados de implicações humanas, e portanto conferem uma qualidade especial à posição da escala em que um edifício está colocado. Dadas estas características objetivas, pode-se começar a compreender por que determinados edifícios são tidos em alta conta por algumas pessoas.

Uma investigação sistemática das escalas dimensionais através das

quais as obras de arte são percebidas seria de grande valor. Só posso, aqui, enumerar mais algumas ao acaso: homogeneidade/heterogeneidade, predomínio do todo/predomínio das partes, finitude/infinidade, consonância/dissonância, hierarquia/igualdade de condições. As categorias utilizadas por Heinrich Wölfflin (18) para distinguir a arte do Renascimento da arte barroca deveriam ser incluídas aqui.

Diferenças de grau

Sou de opinião que a forma como os observadores percebem e avaliam as obras de arte difere, essencialmente, em grau, isto é, difere pelas posições atribuídas a um objeto nas diferentes escalas de dimensão. A facilidade com que podemos mudar a posição de um objeto nestas escalas justifica a capacidade surpreendente de apreciar obras de estilos muito diferentes — uma capacidade particularmente característica dos observadores de arte de nosso tempo. Por ironia, enquanto alguns teóricos expõem a doutrina de que a falta de uma base comum impede que os seres humanos compartilhem mutuamente as suas percepções e valores, uma ampla tolerância de gosto revela o contrário nas galerias de arte e museus. Durante uma visita de duas horas, o visitante típico vai das pinturas impressionistas à escultura africana, e de Rubens a Paul Klee — e aprecia todos. Se isto significasse saltar constantemente de um princípio qualitativo para outro, a proeza seria surpreendente. A mudança de nível de adaptação, contudo, é uma capacidade biológica e psicológica comum. Os seres humanos e os animais se adaptam a grandes mudanças de temperatura ou de pressão atmosférica. Adaptam-se a intensidades variáveis de luz e som, e a variações na percepção do tamanho, quando as coisas são vistas a diferentes distâncias. O mesmo se aplica às reações a estímulos menos elementares.

As dimensões ou categorias da experiência humana são partilhadas por todos, porque resultam das condições gerais de nossa existência. Se as diferenças de estilo são, em essência, diferenças de grau, a flexibilidade das reações parece bastante natural. Ao contrário, o que precisa ser explicado são as inibições que impedem as pessoas, em várias circunstâncias, de apreciar os estilos de que divergem daquele a que estão adaptadas. Poderosos compromissos pessoais e culturais, e um medo do que podem representar as características de um estilo desconhecido, interferem na flexibilidade de adaptação. Fatores assim poderosos devem ter sido responsáveis pela rejeição, pelos gregos antigos, de todos os estilos exceto o seu, sob alegação de serem bárbaros. Mesmo atualmente, extensas ca-

modas de nossa população continuam a aceitar só a arte realista. As modas populares em arquitetura exercem tirania semelhante.

Quando nosso típico frequentador de museus se depara com as proporções de uma estatueta etrusca em bronze, cuja altura excede em vinte vezes a sua largura, ou com as de uma rechonchuda "Vênus" paleolítica, pode ficar momentaneamente espantado. Mas a mudança de grau das escalas habituais de dimensão exige um esforço relativamente pequeno. É um ato de transposição. (Quando as diferenças de princípio de fato ocorrem, a comunicação se vê realmente ameaçada; pensemos na mudança da arte figurativa para a abstrata, da imagística visual para a "conceitual", ou da música diatônica para a atonal. Tais diferenças qualitativas são, porém, de importância estética secundária. Agem como as obras escritas numa língua estrangeira. Uma vez que se aprenda a nova língua, vê-se que as propriedades aplicáveis às obras ficam circunscritas às dimensões universais familiares.)

Estar exposto a obras que refletem a condição humana através de posições dimensionais diferentes das que se harmonizam com os padrões pessoais do observador implica uma elasticidade que pode ser apenas temporária, mas é um dos frutos mais apreciados da percepção estética. Leva o que recebe a tentar níveis de experiência onde geralmente não atua. Tal elasticidade é uma atividade muito mais produtiva do que uma mera troca de uma experiência por outra.

As qualidades apreciadas que são oferecidas pelas diferentes dimensões perceptivas são de natureza fortemente dinâmica, e são modificadas pelas tendências também dinâmicas e inerentes às necessidades dos observadores. Em arquitetura, por exemplo, as paredes maciças cortadas por pequenas janelas podem ser vistas, por quem aprecia as relações sexuais livres entre pessoas, como numa posição muito baixa na escala de abertura. É essencial lembrar, aqui, que as percepções visuais não se limitam aos aspectos fisicamente registrados na retina; são afetados, também, por quaisquer outros aspectos que, por meio de analogia simbólica, sejam visualmente aplicáveis a eles. No presente exemplo, as paredes com as pequenas janelas serão vistas como submetidas, a partir do interior, a uma pressão que tenta romper a carapaça coercitiva. Inversamente, um observador com grande necessidade de proteção e privacidade poderia ver o mesmo edifício como um refúgio animadoramente seguro. Seu grau de abertura parecerá ideal. Em sua maneira de ver, as paredes não darão a impressão de resistir à pressão interna, mas, ao contrário, contrair-se-ão suavemente para dentro, num gesto de estreitamento ao qual o interior se adapta prontamente. Em ambos os exemplos, uma necessidade pessoal do observador se traduz num vetor dinâmico que modifica a imagem percebida.

Um exemplo parecido vem do impetuoso ataque à simetria desfechado por Bruno Zevi, em seu livro antes citado. Ele vê qualquer tipo de forma intensamente unificada e regular como uma expressão de autoritarismo e burocracia. Em seu ponto de vista, qualquer exterior geometricamente simples é um leito de Procusto, que mutila e reduz todo o seu interior à uniformidade. Uma fachada geométrica pratica uma violência às diferentes funções das dependências internas. Zevi também faz objeções aos níveis uniformes de assoalho, que impõem ao teto uma mesma altura ao longo de todo o espaço, independentemente de suas funções. Uma das escalas dimensionais de avaliação que aqui se aplicam se refere às relações entre o todo e suas partes; num extremo da escala o todo domina a parte; no extremo oposto, a independência das partes quase destrói o todo unificador. Zevi, para quem a libertação da autoridade é o tema condutor da arquitetura anticlássica, vê qualquer forma regular como um colete que comprime as funções e os usuários do edifício, forçando-os à uniformidade. Suas preferências pessoais o fazem esquecer que os cômodos de formas variadas são tão mutuamente coercitivos quanto os cômodos que têm configuração regular. Ele também reluta em ver que, no estilo clássico, a subordinação não significa, necessariamente, repressão despótica. O leito de Procusto, afinal, só tortura quem não se ajusta a ele. No projeto de um edifício, a subordinação das partes ao todo pode ser vista socialmente como o feliz reflexo de uma organização hierárquica bem funcional. Vista desse modo, a forma regular de um todo arquitetônico representa o ajuste harmonioso das funções das partes a uma unidade que a abrange.

Valores legitimamente determinados

Tentei mostrar que, longe de constituir um vale-tudo incalculável, os valores atribuídos a objetos, situações ou ações podem ser compreendidos, dentro dos limites do conhecimento humano, como legitimamente oriundos das condições que predominam no objetivo e no recipiente. Esta posição diverge daquela do relativismo destrutivo ao afirmar que as propriedades objetivas do objetivo a ser percebido e avaliado são um componente indispensável de qualquer destes encontros.

Vamos supor agora que admitimos a possibilidade de responder de forma objetiva à pergunta *Importante para quê?*, não importando, em absoluto, quem está fazendo a avaliação. Permanece o fato, porém, de que se pode esperar que as necessidades de qualquer recipiente difiram das necessidades do próximo. Isto sugere que as respostas à pergunta subsequente, *Importante para quem?*, variarão em todas as posições.

Onde isto se afasta da convicção a que me referi antes, isto é, de que na prática das artes atribuímos uma qualidade objetiva de excelência aos objetos de arte? De uma grande obra de arte, dizemos não só que cumpre suas funções extremamente bem, mas também que se adapta, de forma perfeita, às nossas necessidades objetivas. Qual poderia ser o critério para tal avaliação?

Parece-me que a resposta deve ser que acalentamos, de forma inelutável, uma imagem do que é do maior interesse para a humanidade. É por este critério geral que não hesitamos em atribuir mais valor à verdade do que à mentira, à paz do que à guerra, à vida do que à morte, à profundidade do que à banalidade, embora este ou aquele indivíduo possa pensar de outro modo. A partir de tais padrões concluímos, no melhor do nosso saber, que os valores expostos nas obras dos grandes artistas servem as necessidades da humanidade tão excepcionalmente bem que de bom grado ratificamos o sublime lugar que a sociedade reservou a eles.

Referências

1. Arnheim, Rudolf. *Toward a Psychology of Art*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1966.
2. ———. *Art and Visual Perception*, nova versão, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1974. [Ed. bras.: *Arte e Percepção Visual*, São Paulo, Pioneira, 1986.]
3. ———. *The Dynamics of Architectural Form*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1977.
4. ———. *The Power of the Center*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1982.
5. ———. "What is an Aesthetic Fact?". *Studies in Art History*, vol. 2, pp. 43-51, College Park, University of Maryland, 1976.
6. Balzac, Honoré de. *Le Chef-d'oeuvre Inconnu*.
7. Gogh, Vincent van. *The Complete Letters*, Greenwich, Conn., New York Graphic Society, 1959.
8. Held, Julius S. *Rembrandt's Aristotle and Other Rembrandt Studies*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1969.
9. Holton, Gerald. *Thematic Origins of Scientific Thought*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1973.
10. Jung, Carl Gustav. *Psychologische Typen*, Zurique, Rascher, 1921. Ingl.: *Psychological Types*, Nova Iorque, Pantheon, 1962.
11. Kandinsky, Wassily. *Rückblick*, Baden-Baden, Klein, 1955.
12. Naredi-Rainer, Paul v. *Architektur und Harmonie*, Colônia, Dumont, 1982.

13. Steinberg, Leo. *Borromini's San Carlo alle Quattro Fontane*, Nova Iorque, Garland, 1977.
14. Summerson, John. *The Classical Language of Architecture*, Londres, Methuen, 1964.
15. Vollard, Ambroise. *Paul Cézanne*, Paris, Crès, 1924.
16. Whitehead, A. N. *Science and the Modern World*, Nova Iorque, Macmillan, 1926.
17. Woodworth, Robert S. *Experimental Psychology*, Nova Iorque, Holt, 1938.
18. Wölfflin, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munique, Bruckmann, 1920. Ingl.: *Principles of Art History*, Nova Iorque, Holt, 1932.
19. Zevi, Bruno. *Il Linguaggio Moderno dell'Architettura*, Turim, Einaudi, 1973. Ingl.: *The Modern Language of Architecture*, Seattle, University of Washington Press, 1977.